

Un entretien avec Angeles Alonso Espinosa

# LES LETTRES *françaises*

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

Directeurs : Claude Morgan (1942-1953), Louis Aragon (1953-1972), Jean Ristat.



Steve Reich

par Franck Mallet  
et lui-même

Jules Verne

par Jean Ristat

Jack Kerouac

par Jean-Pierre Han  
et Gérard-Georges Lemaire

Photographie de Tiery B.

# Steve Reich, un musicien des temps modernes

Steve Reich est l'incarnation du génie typiquement américain, qui brasse les genres et les styles, et où s'illustrèrent ses augustes aînés : Charles Ives, George Gershwin ou Leonard Bernstein. Dans sa jeunesse, il est tout autant impressionné par le chant d'Ella Fitzgerald et d'Alfred Deller que par l'architecture chez Bach – qu'il vénère –, le traitement du rythme chez Stravinsky, la révolution harmonique de Debussy et le jazz de Miles Davis ou John Coltrane. Batteur passé à la composition, il se passionne pour les percussions du Ghana et de Bali. Au tournant des années soixante-dix, ses premières partitions s'inscrivent dans un courant minimaliste qui s'oppose au néoclassicisme en vogue comme à l'austérité du sérialisme : *It's gonna rain*, *Come out*, *Piano phase*, *Four organs*. Après s'être appuyé sur le déphasage progressif de brèves cellules mélodiques (pour voix ou effectif restreint), il intensifie les rapports de timbres au sein d'ensembles plus étoffés – son œuvre développe alors une harmonie claire, d'une appréhension plus immédiate pour l'auditeur, qui peut suivre en permanence les éléments rythmiques et harmoniques, leur transformation, leur métamorphose : *Musique pour 18 musiciens*, *Tehillim*, *The Desert Music*. Tournée vers la transcendance et prenant une tournure incantatoire, sa musique dégage une profonde jubilation, malgré des thèmes parfois graves, tirés de l'actualité : *Different Trains*, *The Cave*, *Three Tales*, *Daniel Variations*.

Si, à ses débuts, il éprouve la nécessité de créer son propre ensemble afin d'obtenir une exécution optimale de ses partitions – Steve Reich (percussions et ou piano) and Musicians –, dès la fin des années soixante-dix, des formations européennes adoptent sa musique et offrent désormais de nouvelles interprétations, approuvées par le compositeur : de l'Ensemble Modern à l'Intercontemporain, d'Ictus au London Symphony Orchestra. Avec *Different Trains* et *City Life*, où est utilisé de façon originale le clavier échantillonneur (jusqu'à réservé à la pop), il capte de nouveaux auditoires. Ainsi devient-il une figure tutélaire et libératrice pour la génération de compositeurs d'après 68 (que l'on songe aux

Français Régis Campo, Thierry Pécou, François Ribac ou François Narboni, ou aux Américains David Lang, Julia Wolfe et Michael Gordon), ainsi qu'une des sources d'inspiration des scènes techno et électro – pour preuve, l'album *Reich Remixed*, en 1999.

Contrairement à une idée tenace, parler de la réalité n'a jamais préoccupé les artistes – même si aujourd'hui toute « œuvre » s'enrobe d'une justification sociale ou politique... Combien sont-ils à trouver le recul, la distance, la hauteur de vue nécessaires ? Steve Reich est de ceux-là. À la suite de *Different Trains* (1988), *The Cave* (1993) et *Daniel Variations* (2006), son récent *WTC 9/11* témoignait sur certaines réalités historiques et politiques liées à la judaïté du compositeur. Reprenant ce procédé si original d'utiliser des sons enregistrés (voix et bruits) harmonisés avec les cordes d'un quatuor, *WTC 9/11* (créé le 30 avril 2011, à New York) évoque la tragédie du Lincoln Center et ses 3000 victimes. Dix ans après l'attentat, cette brève partition en trois mouvements associe au soyeux des cordes les voix de proches du compositeur présents à Manhattan, celles de contrôleurs aériens, d'un pompier et d'un ambulancier, mais aussi celles d'un violoncelliste et d'un cantor récitant la prière des morts. Par sa volonté de suggérer en excluant toute sentimentalité, *WTC 9/11* est une œuvre poignante sur l'irréparable, dont l'effet « coup de poing » rappelle la « Gebrauchsmusik » (« musique utilitaire ») chère à l'avant-garde germanique des années vingt – Kurt Weill, Paul Hindemith, Ernst Krenek.

Qu'il associe de manière inédite un instrument au mouvement de la voix parlée, ou au rythme lancinant d'un train (*Different Trains*), qu'il exploite le flot d'images télévisées pour les détourner et créer un nouveau théâtre musical enrichi de sources documentaires enregistrées en vidéo (avec *Beryl Korot*, *The Cave* et *Three Tales*), Steve Reich instaure une distance poétique par rapport à l'histoire. Le lyrisme de sa dramaturgie suggère un envoûtement cinématographique, un quotidien transcendé.

Franck Mallet

## DISCOGRAPHIE - CONCERTS

### 7 CD

- *WTC 9/11* (2010) *Mallet Quartet* (2009) *Dance Patterns* (2002). Kronos Quartet, So Percussion, The Steve Reich Ens. Nonesuch 7559-79645-7 (Warner, 2011).
- *Three Movements* (1986) *The Desert Music* (1984). Chorus sine nomine, Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, dir. Kristjan Järvi. Chandos CHSA 5091 (Abeille, 2011).
- *Different Trains* (1988) + Barber, Quatuor ; Crumb, Black Angels. Quatuor Diotima. Naïve V 5272 (2011)
- *Double Sextet* (2007) 2x5 (2008). Eighth Blackbird, Bang on a Can. Nonesuch 7559-79786-4 (Warner, 2010).
- *Music for 18 Musicians* (1976). Synergy Vocals, Ens. Modern. RCA-BMG 09026-68672-2 (Warner, 1999).
- *Proverb* (1995) *Nagoya Marimba* (1994) *City Life* (1995). Theatre of Voices, The Steve Reich Ens, dir. Paul Hillier, Bradley Lubman. Nonesuch 7559-79430-2 (Warner, 1996).
- *Drumming* (1971). Steve Reich and Musicians. Deutsche Grammophon 474 323-2 (Universal, 2003).

### Concerts

- 11 et 12 / 7 / 12 (Suisse, Lausanne) *Drumming*. We Spoke New Music CompanyO.
- 18, 19 et 20/7/12 (Royaume-Uni, Londres), 20/11/12 (Luxembourg, Grand Théâtre). *Piano Phase*, *Come Out*, *Violin Phase*, *Clapping Music*. Anne Teresa de Keermaeker / Rosas / Ens. Ictus.
- 11 / 8 / 12 (Allemagne, Lubeck), 12 / 8 / 12 (Hambourg) *City Life*, *Double Sextet*. Ens. Modern.
- 17 / 11 / 12 (Belgique, Bruges), 29 et 30 / 11 / 12 (Portugal, Lisbonne), 5 et 6 / 12 / 12 (Allemagne, Cologne), 15/12/12 (Hollande, Rotterdam), 20, 21 et 22 / 12 / 12 (Belgique, Anvers) *Drumming*. Anne Teresa de Keermaeker/Rosas/Ens. Ictu
- 2 / 3 / 13 (Allemagne). *Three Tales*. Synergy Vocals, Ens. Modern, dir. Sian Edwards
- 5 / 3 / 13 (Royaume-Uni, Londres) *Radio Rewrite* (création mondiale). London Sinfonietta.

## Propos et réflexions du compositeur

### La genèse de *Different Trains*

« Ne me demandez pas comment... mais ces voyages en train que je faisais, enfant, pour aller chez mes parents... Mon père à New York, ma mère à Los Angeles. Mon père, avocat à New York, et ma mère, chanteuse et parolière à Los Angeles. Ces voyages me sont revenus. J'ai repensé aux sons propres aux trains américains ainsi qu'à tous ces morceaux : *Coal Train*, *Night Train*, *Soul Train*, *Chattanooga Shoe Shine Boy*. Nous avons toute une tradition de musique de train, en jazz et en musique populaire ! À cette période de ma vie, j'étais partagé : quelle aventure de passer quatre jours dans un train ! Mais j'étais triste aussi de quitter l'un ou l'autre de mes parents, sachant qu'ils ne seraient plus jamais ensemble. Et puis, je me suis demandé : quand était-ce ? Ça s'est passé en quelles années ? Était-ce en 1937, 1938, 1939, 1940 ? Que se passait-il ailleurs, à ce moment-là ? Hitler était en train d'étendre son pouvoir sur le monde et mettait la main sur les juifs pour les envoyer d'abord près de Munich... à Dachau... puis en Pologne, où personne ne pouvait voir ce qui se passait. Alors je me suis dit... Je suis né à New York, mon train n'allait qu'à LA, mais j'ai

vu des photos, dont une du ghetto de Varsovie, celle de ce petit garçon de six ou sept ans, avec sa petite casquette et ses culottes courtes. Il me ressemblait, au même âge. Je me suis dit que si j'étais né à Paris, à Budapest ou à Rotterdam, je ne serais pas là. Voilà pour les différents trains. Ce n'est ni mon interprétation de l'Holocauste ni mon imagination. Je mets en scène des gens qui parlent de leur propre vie. Pendant qu'ils parlent, la musique est là. La même pour Virginia ou M. Davis. Si *Different Trains* fonctionne, ce que je crois, c'est parce que les réalités documentaire et musicale sont une seule et même chose. »

### L'interprétation idéale ?

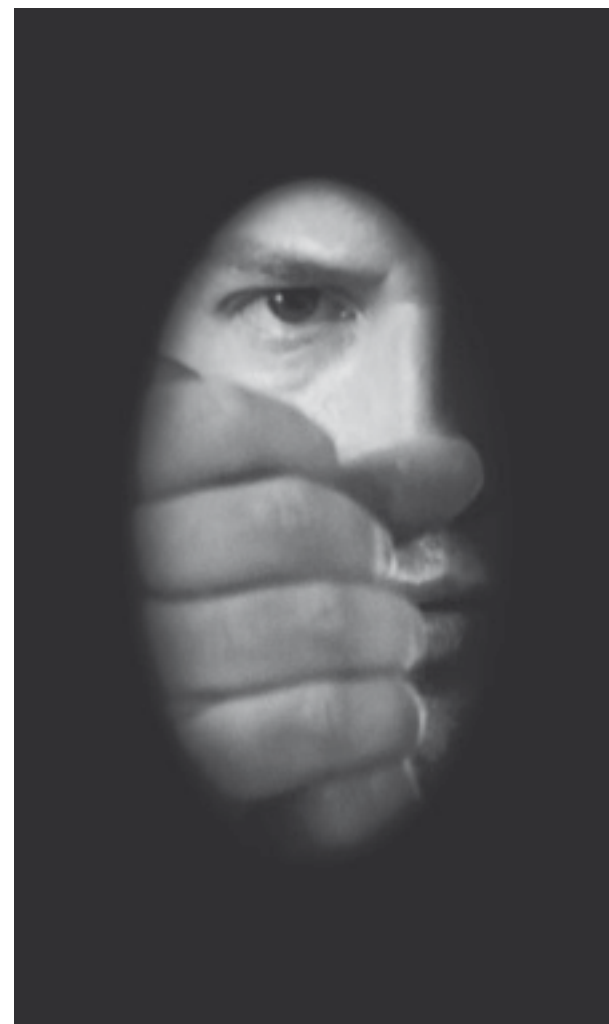
« Par chance, il y a des gens dans le monde entier, particulièrement des jeunes, qui veulent jouer ma musique et la jouent vraiment bien. Mais je dois reconnaître qu'il y a quelque chose de spécial, un je-ne-sais-quoi, dans ce que les musiciens américains apportent. S'ils sont jeunes et américains, ils vont vraiment... Ils apportent leur énergie, de façon naturelle. C'est très important de ne pas être tendu, dans ma musique ou une autre. L'énergie qu'apporte le rythme est stimulante, notamment parce

qu'elle provient de cette zone détendue (il montre son abdomen), une sorte d'épicentre. Sinon, on ne transmet pas le bon rythme, la bonne intention. »

### La valeur d'une œuvre ?

« La part essentielle d'une œuvre musicale est l'émotion qu'elle procure au musicien et au public. Mais c'est extrêmement difficile, voire impossible, d'en parler. On ne dit pas : "Je veux écrire une pièce émouvante." Ça ne veut rien dire... Quand on parle de musique, d'après mon expérience, il est plus utile de parler des techniques qui sont en jeu. Sachant, bien sûr, qu'elles sont sans aucune valeur si la musique n'est pas... Nous n'aurions pas cette discussion si, malgré les innovations techniques, je n'avais pas touché les gens. Comment savoir si ça marche ? Quand je compose, il se passe deux choses. Dans un premier temps, je me demande : est-ce que ça fonctionne, intellectuellement ? Est-ce que je ne peux vraiment pas faire mieux ? Et puis : ai-je envie de réécouter ? Si ça me plaît lundi, en sera-t-il de même mercredi ? Et mercredi prochain ? (rires) Si j'aime, peut-être que d'autres aimeront aussi. »

Entretien réalisé par  
F.M.



Photographie de Tiery B.

# Les balbutiements de la Beat Generation

**Et les hippopotames ont bouilli vifs dans leurs piscines,** de William S. de Burroughs/Jack Kerouac, traduit de l'anglais (États-Unis) par Josée Kamoun, « Du monde entier », Gallimard, 194 pages, 17,50 euros.

À l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, la Beat Generation semble appartenir désormais à l'histoire, comme la Pléiade, la bataille d'Hernani ou les mardis de Stéphane Mallarmé. Inexorable, le temps a changé ces écrivains rebelles en des figures affadies installées dans nos encyclopédies aux côtés d'Arthur Rimbaud ou d'Antonin Artaud, drapés comme eux dans des légendes inexpugnables et des clichés indéracinables. Comme dans le livre de Lewis Carroll, l'Histoire diminue et agrandit tout simultanément, et surtout lime toutes les aspérités des œuvres et de leurs auteurs, transformant ce qui a fait d'eux des novateurs en sujets de thèse et même d'examen.

L'université s'est depuis longtemps emparée de leurs dépouilles et les héritiers ressortent des vieux dossiers, des manuscrits inédits, des journaux intimes, qu'on croyait souvent disparus à jamais. Ce fut le cas du manuscrit mythique que Jack Kerouac et William S. Burroughs avaient composé à quatre mains pendant l'hiver 1944-1945. Cet ouvrage a été baptisé bizarrement *When the Hippos Boiled in their Tanks*, sans doute parce que Burroughs avait entendu à la radio l'annonce de l'incendie dramatique qui avait frappé le cirque des frères Ringling, Barnum & Bayley à Hartford, dans le Connecticut, le 6 juillet 1944. L'origine de ce projet réside dans le drame qui a frappé le petit monde que fréquentaient Burroughs et Kerouac à New York à la fin de la guerre: le jeune Lucien Carr, après une violente dispute dans le Riverside Park, a frappé de deux coups de canif son amant David Eamus Kammerer, l'a ligoté et l'a ensuite jeté dans l'Hudson. Les deux amis s'étaient connus en 1936 à Saint Louis (Missouri). Dans le texte, le premier est rebaptisé Philip Tourian et le second Ramsey Allen ou Al. Toute l'intrigue repose sur le désir de s'engager dans la marine marchande

de trois d'entre eux et de leur échec à répétition, de leurs virées dans les bars avec des filles, de leur excès et de leur incapacité à se fixer des objectifs clairs. Jack Kerouac s'appelle Mike Ryko (un Finlandais), Burroughs, Will Dennisan, qui exerce comme lui le métier de détective privé.

Pour dire les choses comme elles sont, l'ouvrage est assez médiocre et l'histoire tourne court après le meurtre d'Al. Kerouac a largement alimenté le mythe de cette première tentative littéraire avortée avec son aîné, alors qu'il n'était qu'un étudiant de l'université de Columbia. Dans son roman *Vanity of Duluo* (*Vanité de Duluo*, Christian Bourgois éditeur), il le fait entrer dans son macrocosme mythologique:

« Alors mon vieux Bill (Burroughs), il attendait les monstres qui allaient sortir de la plume de son jeune ami, à savoir moi, et quand je les lui apportais, il pinçait les lèvres avec une curiosité amusée et se mettait à lire. Après avoir lu ma prose, il hochait la tête et rendait sa création au créateur: Moi, penché sur un tabouret, quasiment à ses pieds, chez moi ou chez lui, dans le River Drive, dans l'attitude d'attente et d'adoration parfaitement consciente... »

Il l'a même présenté comme une première version de *The Town and the City* à Ted Berrigan venu faire un entretien avec lui en 1967. Burroughs en a parlé à son tour, en fournissant une version sensiblement différente. L'affaire tragique qui a amené Lucien Carr à passer dix ans en prison a marqué les jeunes gens que sont Ginsberg (dix-huit ans), Kerouac (vingt-deux ans), Burroughs (qui a déjà trente ans) et a été relatée dans plusieurs textes de William Gaddis à James Baldwin.

Après quoi, même si Kerouac prétend avoir tout fait pour que le livre soit édité, il a choisi une autre orientation littéraire avec *The Town and the City*, un roman-fleuve imité de Thomas Wolfe paru en 1950, alors que Burroughs fait une description très clinique de sa vie de drogué avec *Junky*. Ce que marquent ces premiers balbutiements de la Beat Generation est d'abord le caractère

autobiographique de l'histoire et le souci de s'en tenir à la vérité crue des choses – même si les récits sont parfois réinventés ou déformés par rapport au fait: l'important n'était pas le réalisme, mais le destin intérieur de chacun –, c'était en quelque sorte un genre d'existentialisme radical.

Quand parut son premier livre en 1950, Kerouac avait déjà commencé à accumuler depuis 1949 un nombre impressionnant de notes dans des carnets, sur des feuillets de papier, des morceaux de quotidien, en vue d'un nouveau roman. Et cela avant de connaître Neal Cassady, qui en sera le principal protagoniste (il fit sa connaissance en 1951). S'il pouvait se vanter d'avoir rédigé le célèbre rouleau (on croyait jusqu'à une date récente que le fameux rouleau était le fruit de son imagination fertile) « en quelques jours de délire, sur un rouleau de presse », il pouvait aussi se vanter tenir son chef-d'œuvre. Il écrivit en effet à Neal Cassady qu'il avait tapé 125 000 mots, le roman dans son intégralité (« *L'histoire c'est toi c'est moi c'est la route* ») entre le 2 et le 22 avril 1951. Il le proposa à des éditeurs, qui le refusèrent sous cette forme effrayante. Les noms étaient ceux des personnes qui avaient vécu ces aventures, ce qu'il modifiera par la suite: Neal Cassady devint Dean Moriarty, Burroughs, Old Bull Lee, Ginsberg, Carlo Marx, lui-même, Sal Paradise. Le roman, remanié, se présentait encore comme un long continuum, mais rythmé par des chapitres. Le temps avait passé et le livre ne sortit qu'en 1957. Kerouac avait écrit d'autres livres entre-temps et avait poursuivi cette interminable autobiographie toujours recommencée avec des pauses émouvantes où il s'arrête sur un personnage, comme *Visions de Gérard* (1963), son frère aîné mort à neuf ans, qui nous renvoie à sa prime enfance passée à Lowell, en Nouvelle-Angleterre.

Gérard-Georges Lemaire

**Visions de Gérard**, de Jack Kerouac, traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean Autret, « Folio », 192 pages, 6,50 euros.

## À la recherche de Jack Kerouac

Ce n'est ni la quadrature du cercle, ni la recherche de l'absolu, mais l'adaptation pour l'écran du roman phare de Jack Kerouac, *Sur la route*, y ressemble terriblement. On pourra certes toujours arguer que toute adaptation au cinéma d'une œuvre romanesque de grande envergure ne peut que ressortir à ces catégories, et que quelques cinéastes téméraires se sont, par exemple, déjà confrontés à Proust avec sa *Recherche du temps perdu* ou à Jean Genet avec *Querelle de Brest*, deux auteurs qu'appréciait particulièrement Jack Kerouac, il n'empêche. On pourra également ajouter que l'auteur de *Beat Generation* soi-même avait rêvé que son roman soit porté à l'écran, rêvant d'un rôle pour Marlon Brando qu'il n'hésita pas à contacter (en vain). Le film du Brésilien Walter Salles se situe dans la droite ligne de toute une histoire des tentatives que nombre de cinéastes ont faites pour que le projet puisse aboutir. À partir de là, le mythe – et *Sur la route* est devenu une œuvre mythique, écrite, dit la légende, en à peine trois semaines sur un rouleau de plus de 36 mètres – peut continuer à se développer tranquillement.

Quelle appréhension du film de Walter Salles pourront avoir ceux qui ne connaissent dans le meilleur des cas que le mythe Kerouac et Beat Generation, sans avoir lu la moindre ligne de *Sur la route*? Ils se retrouveront devant un road-movie bien fait de facture plutôt classique, mettant en scène deux individus, deux amis dont l'un est un écrivain en herbe passant son temps à tout consigner dans un carnet. Tous deux, parfois accompagnés d'un comparse et de la toute jeune femme du plus déjanté des deux, sillonnent les routes d'une partie de l'Amérique (avec crochet par le Mexique) de la fin des années 1940 et du début des années 1950, à la recherche sinon d'eux-mêmes, du moins de toutes les expériences extrêmes de drogue et de sexe...

Rien, on le voit, de bien original, mais quelque chose de plaisant, avec des acteurs convaincants, des images de paysages somptueux et quelques moments de réelle émotion, notamment lorsque le réalisateur s'attarde sur les visages de ses protagonistes pour capter un regard ou une expression. Pour parodier Kerouac on peut dire que *Sur la route* est le film de « deux gars qui partent en Californie en auto-stop, à la recherche de quelque chose qu'ils ne trouvent pas vraiment, au bout du compte, qui se perdent sur la route, et reviennent

à leur point de départ pleins d'espoir dans quelque chose d'autre ».

Le sentiment de ceux qui, en revanche, connaissent l'œuvre mythique de Kerouac et la considèrent à sa juste et capitale valeur qui dépasse largement le seul domaine littéraire, ce sentiment pourra osciller entre le soulagement et la déception. Soulagement de constater que Walter Salles a effectué un travail on ne peut plus sérieux et somme toute fidèle à la lettre du roman. Tout y est, et parfois même la ressemblance physique avec les vrais protagonistes (comme l'interprète du rôle d'Allen Ginsberg, Tom Sturridge); le film suit les péripéties décrites dans le livre de Kerouac et les relations entre les différents personnages bien mis en évidence. Et l'on se plaira, bien évidemment, à retrouver tous les véritables protagonistes du livre, lesquels étaient décrits par l'auteur d'après nature. L'effet du réel, celui de la vie vers le roman, puis celui du roman vers le film, fascine toujours. Mais, pour ce qui est de l'esprit, on reste quand même sur sa faim. Car, enfin, *Sur la route*, dans sa forme d'écriture que les éditeurs américains ont passé leur temps à lisser, est bien autre chose que l'histoire finalement agréable des « deux gars » évoqués par l'auteur et mis en images dans le film. Si l'on veut bien

considérer que le roman a bouleversé la littérature et a eu un impact qui dépasse largement ce seul domaine, force est de constater que l'on reste loin du compte avec le film. Pas de révolution formelle, point d'équivalence rythmique à l'écriture de Kerouac ou en référence à l'apparition du bebop dont le tempo et le phrasé ne correspondent guère aux images. Dans l'affaire, c'est Rimbaud, le premier « clochard céleste », l'« homme aux semelles de vent », qui est recouvert d'un voile pudique, alors qu'une de ses photos trône près de la machine à écrire Underwood de l'apprenti écrivain, Sal Paradise (dans le film), Jack Kerouac dans la réalité. Alors que Proust est l'autre référence sans cesse évoquée par l'auteur qui affirmait avoir « décidé de faire exactement ce que Proust a fait, mais vite »... Vitesse et mouvement que l'on ne retrouve pas forcément dans le film, en tout cas pas à la même allure.

Jean-Pierre Han

**Sur la route**, film de Walter Salles. 2012. 2 h 20.

**Sur la route** (le rouleau original), de Jack Kerouac. Édition établie par Howard Cunnell, traduite de l'anglais (États-Unis) par Josée Kamoun, Folio, Éditions Gallimard, 624 pages, 8,60 euros.

## « Un fabuleux supplément à l'œuvre de Kerouac »

**Beat Generation,**

de Jack Kerouac, éd. Gallimard, 124 pages, 13,90 euros.

Avec la découverte du manuscrit original de *Sur la route* et sa publication relativement récente qui rectifie les premières éditions du texte, le doute n'est guère permis: Jack Kerouac a bel et bien porté la révolution dans le domaine romanesque. Son ambition toutefois ne se bornait pas à ce seul domaine; il entendait aussi œuvrer de manière tout aussi salutaire dans le théâtre et le cinéma. Dans

une lettre citée en préface de *Beat Generation*, il exprime on ne peut plus clairement ses objectifs: « *Mon idée, c'est de mettre à plat le théâtre et le cinéma américains, de leur rendre leur élan spontané, de les libérer des contraintes de la "situation" pour laisser les gens délirer sur scène ou à l'écran comme il le font dans la vie.* » Ce n'est qu'aujourd'hui, un peu plus de quarante ans après sa mort, qu'une adaptation de son roman *Sur la route* apparaît sur les écrans grâce au cinéaste brésilien Walter Salles, sans que cela remette quoi

Suite page IV

# Guillermo Fadanelli : toutes les portes conduisent à l'enfer

Suite de la page III

que ce soit à plat... Quant au théâtre, il aura fallu attendre un peu moins longtemps, mais quand même trente-six ans, pour que l'on puisse juger sur... pièces, avec la découverte d'un manuscrit, celui de *Beat Generation* précisément, que publient aujourd'hui les éditions Gallimard.

Le titre à lui seul est tout un programme : *Beat Generation*, tout simplement. Il ne sera donc question que de cela dans la pièce, de la *Beat Generation*. C'est-à-dire, en fin de compte, et pour être plus précis, de la description de la vie quotidienne de quelques acteurs de ce « mouvement », telle quelle et sans fioritures. « *Ma pièce en témoigne : pas d'intrigue, en somme, des gens, tels qu'ils sont...* »

Là encore, Kerouac va à contre-courant de ce qui se fait au moment de l'écriture de la pièce en 1957. Au théâtre, on assiste au triomphe d'Eugène O'Neill, avec *Long Voyage du jour à la nuit*, dont le public parisien a pu apprécier la qualité la saison dernière – notamment au plan de l'intrigue –, grâce à une remarquable mise en scène de Célie Pauthé. *Beat Generation* présente en trois mouvements (trois actes) la vie de quelques individus qui ne pensent qu'à boire, à tenter de gagner quelque argent en jouant aux courses, et aussi à dissenter et à philosopher sur la grande énigme de l'existence humaine avec, bien sûr, de nombreuses références à différentes religions. Du pur « délire », en quelque sorte. Pourtant, ce qui frappe dans la tonalité de la pièce, c'est une sorte de douceur, voire de tendresse dans les rapports qu'entretiennent les personnages entre eux. S'il n'y a pas à proprement parler d'intrigue, comme le souligne l'auteur, il n'y a pas non plus – conséquence logique – de véritable tension entre les personnages. La vie se déroule ainsi, au fil du temps.

La pièce n'a jamais été représentée ; elle est plutôt un « *fabuleux supplément à l'œuvre de Kerouac* », comme le note le préfacier de l'édition. Surtout au plan de l'histoire littéraire, on notera que son troisième acte sert de matériau à l'écriture du scénario d'un court-métrage, *Pull my daisy*, qui est la citation d'un vers d'un poème de Kerouac. Dans le film réalisé par Robert Frank et Albert Leslie en 1959, on retrouvait comme interprètes Allan Ginsberg, Gregory Corso et Peter Orlovsky, et aussi Delphine Seyrig, alors que Kerouac assurait le commentaire (improvisé) en voix off. « Documentaire spontané » sans intrigue, ni message sur la vie des beatniks, le film répondait très exactement aux critères énoncés par Jack Kerouac et s'écartait donc délibérément de toute la production cinématographique de l'époque.

Jean-Pierre Han

« *Sur la route* », musée de la Littérature, 222, boulevard Saint-Germain, Paris 7<sup>e</sup>, jusqu'au 19 août 2012. Catalogue : « *Trois Couleurs* », 244 pages, 12,90 euros.

*Hotel DF*, de Guillermo Fadanelli. Traduit de l'espagnol (Mexique) par Nelly Lhermillier, Christian Bourgois éditeur, 2012, 23 euros.

Invitée d'honneur au Salon du livre de Paris en 2009, la littérature mexicaine a fait l'objet de diverses traductions. Les œuvres de Jorge Volpi, de Guadalupe Nettel, de Mario Bellatin, d'Alberto Ruy Sanchez, d'Alvaro Enrigue, d'Ignacio Padilla, de Paco Ignacio Taibo II ou de Guillermo Fadanelli, par exemple, se frayent auprès du public français de nouveaux chemins. Une littérature qui fait preuve de diversité et où s'illustrent de vrais talents. Une littérature singulière souvent dite littérature du chaos, que le grand écrivain Roberto Bolano n'hésitait pas à qualifier « *d'asile de fou* », en incluant d'ailleurs au passage tout l'espace latino américain.

Où placer Guillermo Fadanelli dans ce contexte ? « *C'est étrange, dit celui-ci, mais je ne me situe dans aucun lieu précis. J'aimerais être une exception ou une solitude, le soleil de mon propre exil. Mais ceci n'est rien d'autre qu'une intention fabulée. En fin de compte, la littérature est une somme d'exceptions, une espèce d'orphelinat ou une nef des fous, non une profession ou une activité diplomatique.* »

Romancier, nouvelliste et essayiste, fondateur en 1989 de la revue underground *Moho*, et quelques années plus tard des éditions du même nom, Guillermo Fadanelli (Mexico, 1963) est quoi qu'il en soit un des plus intéressants représentants de la littérature urbaine contemporaine. Son œuvre est indissociable du Mexico District Fédéral. Un lieu hétérogène qui, comme le dit l'écrivain, peut se convertir de la nuit au jour d'une ville aimable pleine de charme en un territoire en guerre où les droits de l'homme sont oubliés et où les limites de la prudence et de la cruauté se confondent, « *quand les personnes sortent de leur propre ombre pour rôder alentour.* »

Après *Boue, Éduquer les taupes, l'Autre visage*, de Rock Huston et *Un scorpion en hiver*, les éditions Christian Bourgois publient aujourd'hui un nouveau roman de l'auteur, *Hôtel DF*, édité au Mexique en 2010.

« *Journaliste à [ses] heures, poète comme tout un chacun, sans aspirations* », Frank Henestrosa, dit l'Artiste, en est le personnage central ou une manière de fil conducteur. Pour échapper à sa routine quotidienne, celui-ci prend pension à l'hôtel Isabel situé à quelques encablures du Zocalo de la capitale mexicaine. Un hôtel plutôt ordinaire qui accueille en particulier des touristes étrangers, mais aussi un repaire pour les malfaçons qui en ont sournoisement pris possession et qui occupent les chambres de l'aile nord, interdite aux clients. Des hommes « *aux négoce troubles* », des « *bestioles répugnantes* » comme le Nairobi et le Boomerang Riano qui se

rencontrent ici parfois en compagnie du commandant en chef de la police surnommé Diamant rouge, avec lequel ces malfaiteurs sont en affaires. Frank Henestrosa fait partie de ces êtres dont l'esprit « *tel un mur a été fait pour recevoir des coups de pierre, pas pour les rendre* ». Le jour de ses vingt ans « *l'avenir [lui] a asséné une bonne tape sur la nuque et [lui] a dit : "Ne souris pas, le pire t'attend"* ». C'est en particulier par le regard désabusé du journaliste que ce monde nous est révélé, que les nombreux personnages – un artiste qui entretient une passion équivoque avec sa sœur, un couple qui pimente ses ébats érotiques par des jeux de rôle destinés à rendre l'homme jaloux, ou encore un acteur de publicité, par exemple – nous sont contés dans leur géographie particulière. Aussi les vies tombent-elles du ciel « *comme des météorites sans feu* », et les personnages féminins aussi, comme celui de l'innocente Sofia Sandler « *victime ingénue dont a besoin la ville pour continuer à exister* », sont finement croqués. « *La disgrâce quand elle est inévitable est toujours un peu comique.* » Le romancier confesse avoir beaucoup ri en écrivant certains dialogues. L'humour, un humour noir souvent plus vivifiant que grinçant, est effectivement très présent dans cet ouvrage subtilement construit que l'on peut aborder soit de manière linéaire, soit en commençant par n'importe quel chapitre, car « *pour arriver à l'enfer, toutes les portes sont bonnes.* »

« *Je n'ai pas cherché, nous confiait récemment l'écrivain (1), à faire une description scientifique ou sociologique du District Fédéral, sinon une métaphore, une énorme digression. J'ai écrit ce roman à Berlin, mû plus par une sorte de pulsion, un élan primitif que par une stratégie ou une logique narratives. S'il existe bien une timide histoire linéaire, chaque chapitre est le miroir de l'œuvre entière, c'est comme découper un ver en morceaux et de voir que chaque fragment continue à bouger, continue à vivre.* » Et celui-ci d'ajouter : « *Les personnages de l'hôtel DF existent dans la réalité, sont une invention à demi, une blague qui n'en est pas une. Même si elle est ambiguë, l'existence des personnages peut être vérifiée. Il suffit de s'asseoir et d'espérer, et la ville défilera devant tes yeux. Les écrivains sont dans leur majorité des observateurs et s'ils se maintiennent en alerte, ils peuvent arriver à se situer à cette frontière où coexistent réalité et imagination. Il y a d'autre part l'humour, le sang, la direction animique que prend la main de celui qui écrit. Je crois que le style est une condamnation ou un destin, qu'il provient de l'humour hérité des siens. Ma mère était ainsi : elle passait du sourire le plus chaleureux à la phrase la plus sombre...* »

Marc Sagaert

(1) Entretien inédit réalisé par M. S. le 27 juin 2012.

## L'art de la survie

*Nuit*, le grand roman d'Edgar Hilsenrath, publié en 1964, est enfin traduit en français.

*Nuit*,

d'Edgar Hilsenrath, Éditions Attila, 555 pages, 25 euros. Traduction (excellente) de l'allemand par Jorg Stickan et Sacha Zilberfarb.

Autant le dire d'emblée, parmi les romans qui nous entraînent jusqu'au tréfonds douteux de l'être humain *Nuit* est un des plus maîtrisés et des plus forts. Sa lecture produit un choc dont il est vain de vouloir se protéger en avançant que ce qui s'est passé en 1942 dans le ghetto de Prokov n'est plus d'actualité. On sait que l'histoire aime à se répéter et ce livre pourrait bien être, à sa manière, une anticipation des temps qui vont venir mettre à mal notre société.

Pour la bonne intelligence du roman, il faut savoir qu'à la fin de 1941, après la prise d'Odessa, une partie de l'Ukraine est passée sous administration roumaine et qu'Antonescu, fidèle allié de Hitler, a fait appliquer les lois raciales. Par vagues successives, les juifs de la région sont entassés à Prokov. Enfermés sans moyens de vie, sans nourriture, ils sont condamnés à mourir de faim, décimés par le typhus, avec interdiction de sortir du ghetto. Ils sont

gardés par les soldats roumains qui tirent sur ceux qui tentent de s'échapper et sont surveillés par une police juive qui vit grassement et peut tout se permettre.

Avant d'arriver à Prokov, les juifs étaient des individus ordinaires qui ne demandaient qu'à vivre tranquillement, selon leur ordinaire, sans le discuter. Du fait de la guerre, ils se retrouvent dans un ghetto dont nul ne sort. Ils savent que la mort les attend et s'acharment à la retarder sans y croire vraiment, faisant tout pour gagner du temps. Prisonniers d'un univers de barbarie, ils se révèlent égoïstes, cupides, calculateurs, ignobles, mais aussi humains, même si c'est rare. Hilsenrath ne cherche pas à désigner de responsables mais à montrer le chaos intime qui s'installe chez eux quand ils sont dans le piège. Son récit est cru, dépouillé, répétitif, montrant l'insoutenable sans insister, sans pathos. Certains critiques lui ont d'ailleurs reproché d'avoir donné une image trop passive des juifs, ce qui est injuste car son propos est ailleurs.

Le mot « nuit » est ce qui convient le mieux pour dire la façon dont survivent les habitants du ghetto. Une étrange hiérarchie basée sur le

trafic se met en place. La faim pousse chacun au pire. Les situations antérieures ne comptent plus. Mangent et prospèrent les policiers, les prostituées, les grands trafiquants, c'est-à-dire ceux qui ont disposé de quelque chose qu'ils ont pu vendre ou échanger. Les autres sont contraints de se battre pour des miettes ou de mourir.

Le roman s'articule autour du personnage de Ranek, qui est vite devenu apte à juger sans erreur les situations qu'il affronte et à en tirer tout le profit possible, sans inutile cruauté. Cela lui a donné une rare capacité de survie. Il trafique donc de tout, sans états d'âme, par exemple des dents en or des cadavres, y compris celles de son frère.

Le cœur du roman est constitué par sa relation avec sa belle-sœur, Deborah. Deborah se donne entièrement à la tâche de sauver son mari qui se meurt du typhus. Tous jugent ses efforts perdus et la désapprouvent. Elle n'en a cure, aidée par Ranek. Le couple qu'ils forment n'est pas un couple amoureux au sens strict du mot. Dans un tel environnement de dangers, tous les sentiments, toutes les potentialités qui peuvent

naître entre un homme et une femme échappent aux jugements traditionnels. En réalité il ne se passe rien entre Ranek et Deborah sinon qu'ils restent unis en dépit de l'horreur qui les enserre et par là même ils la font reculer. Cela se manifeste par de pauvres gestes qui tranchent avec la normalité hideuse qui s'est imposée : garder une part de nourriture pour l'autre, veiller sur son sommeil, ne jamais se laisser aller à le juger mal. Juger serait condamner et se mettre au rang de ceux qui sont prêts à tout pour survivre. La relation entre Ranek et Deborah prend le contre-pied de cette terrible loi de la nécessité qui détruit toute humanité. Une vieille femme dit fort bien ce que Ranek a été pour Deborah : « *Je n'aurais jamais cru ce salopard capable de tant de tendresse... Finalement, même chez nous le bonheur existe.* »

À la fin, Deborah s'obstine à vouloir sauver un nouveau-né. Sa lutte n'est qu'une petite lueur dans la nuit, mais elle est essentielle. Tant qu'elle existe, c'est l'avenir de la vie qui se trouve maintenu. Venant après tout le reste, cette lueur fait de ce livre un livre majeur.

François Eychart

# Jules Verne et ses masques

Il faut le savoir d'entrée de jeu : j'ai pour l'œuvre de Jules Verne une admiration qui, le temps passant, n'a fait que se renforcer. Je lui voue un véritable culte. Certes, je n'irai pas jusqu'à dire, comme Raymond Roussel : « C'est Lui, et de beaucoup, le plus grand génie littéraire de tous les siècles : il "restera" quand tous les autres auteurs de notre époque seront oubliés depuis longtemps », mais je ne suis pas loin de penser comme lui qu'il « s'est élevé aux plus hautes cimes que puisse atteindre le verbe humain ». Et comme Julien Gracq, dans *Lettrines*, « je le vénère, un peu filialement. Je supporte mal qu'on me dise du mal de lui [...] Je le vois toujours comme un bloc que le temps patine sans l'effriter ».

Aussi, la publication, dans la Bibliothèque de la Pléiade, de quatre grands romans – *les Enfants du capitaine Grant*, *Vingt Mille Lieues sous les mers*, *l'Île mystérieuse* et *le Sphinx des glaces* – m'apparaît-elle comme une juste, et tardive, reconnaissance d'un génie littéraire jusqu'ici un peu méprisé – mis à l'écart, écrit Jean-Luc Steinmetz (directeur de cette édition), par ses pairs. Malgré ou à cause de son « impressionnante renommée » ? Aujourd'hui encore, il n'est pas certain qu'un tel choix ne paraisse « répondre, en somme, à un "pourquoi pas" ? libéral prononcé avec une certaine indulgence condescendante, fort différente de la réelle légitimation souhaitée », fait remarquer, non sans pertinence, Jean-Luc Steinmetz dans son excellente introduction. Seul Mallarmé dans sa chronique de *la Dernière Mode* d'octobre 1874 pointe le cas Verne – il a sans doute lu *le Voyage au centre de la terre* : il parle du « très curieux Jules Verne », expression que Marcel Moré, en 1960, reprendra comme titre de son fameux ouvrage. On n'oubliera pas Proust et « l'air attentif et fiévreux d'un enfant qui lit un roman de Jules Verne », ou Sartre, dans *les Mots*, plus ambigu, qui préfère à Jules Verne, « trop pondéré », un certain Paul d'Ivoi. « Mais, ajoutez-t-il, quel que fût l'auteur, j'adorais les ouvrages de la collection « Hetzel » [...] Quand je les ouvrais, j'oubliais tout : était-ce lire ? Non, mais mourir d'extase... »

Je relisais, il y a peu, la petite étude que Jules Verne a consacrée à Edgar Allan Poe dont il souligne la place importante qu'il occupe dans l'histoire de l'imagination. « Poe a créé un genre à part, ne procédant que de lui-même, et dont il me paraît avoir emporté le secret ; on peut le dire chef de l'École de l'étrange ; il a reculé les limites de l'impossible... » Dans le même mouvement, j'ai pris connaissance de la postface dudit ouvrage, d'un certain Auriant, inconnu pour moi mais probablement contemporain de Verne et ami de Barbey d'Aurevilly. Son texte n'a d'autre intérêt – fort médiocre au demeurant – que de nous faire entrer dans les petites querelles littéraires de l'époque. Il affirme que Verne a découvert les traductions de Baudelaire des *Histoires extraordinaires* – ce titre n'est pas celui de Poe, *Tales* – grâce à Barbey... pour mieux condamner Verne « fermé à tout cela [Poe et Baudelaire], n'étant ni poète ni artiste mais un écrivain médiocre dont le style était très négligé, pas serré du tout, au jugement d'Hetzel, son éditeur, qui s'évertua à le redresser et à le vivifier ». Et d'ajouter « qu'il compila, romanza et vulgarisa les récits de voyages avec le même sans-gêne que le père Dumas... ». Je cite, entre autres âneries, ces phrases, car elles font partie des idées reçues, aujourd'hui encore, sur l'écrivain Jules Verne. Ne dit-on pas que l'œuvre de Jules Verne n'a qu'une valeur romanesque ? Il lui manquerait « le style », « la beauté de la forme ». J'aime que Jean-Luc Steinmetz, fort habilement, règle leur compte aux petits esprits : chez Jules Verne, « le souci littéraire [...] n'est pas négligé ni remis. Il ne vient pas en avant toutefois ». Son analyse de l'écriture des *Voyages extraordinaires* « qui emprunte les procédés de la presse périodique » de l'époque, du français standard de la III<sup>e</sup> République, ce qu'on désigne par l'expression écriture neutre ou plate, montre qu'elle permet à Verne « de susciter un plus-que-réel », une « sobre magie par laquelle l'espace qui nous est imparti s'accroît, ouvrant le champ des possibles ». On ne sait pas assez à quel point Jules Verne travaillait ses textes non seulement sur manuscrit mais aussi et surtout sur les épreuves pouvant atteindre le nombre – effarant pour un éditeur ! – de dix jeux... »

Jules Verne auteur pour enfants et adolescents ? N'a-t-il pas pour éditeur Hetzel, celui du *Magazine d'éducation et de récréation* ? On le répète à l'envi, et la force de « cette vérité d'évidence » est telle qu'il nous faut encore aller, adultes, chercher en nous « l'enfant qui sommeille » pour lire ou relire Verne ! Marcel Moré s'insurgeait dans les années soixante contre la librairie Hachette rééditant certains romans de Jules Verne dans ses collections pour enfants et « pratiquant des coupures sans que le lecteur en soit prévenu ! ». Il remarquait alors qu'aucune édition critique d'un *Voyage extraordinaire* n'avait été tentée. J'imagine sa joie à la lecture de cette édition de « la Pléiade » à laquelle, pionnier des études verniennes, il aura beaucoup contribué... Raymond Roussel n'avait sans doute pas tort lorsqu'il écrivait qu'il est aussi monstrueux de faire lire Verne aux enfants que « de leur faire apprendre les Fables de La Fontaine, si profondes que déjà bien peu d'adultes sont aptes à les apprécier ».



Photographie de Tiery B.

Pour Jean-Luc Steinmetz, ce qui « intéresse Verne – comme Baudelaire – c'est l'inconnu. Il est un imaginaire qui se sert de la science comme d'un tremplin (d'un alibi) pour réaliser son rêve, celui de redire le monde à sa manière et d'entrer tout vivant dans l'impossible ». Verne en effet avait d'abord, selon Hetzel, donné « comme titre à son œuvre celui de *Voyages dans les mondes connus et inconnus* ». Nous sommes donc bien loin de l'étiquette Jules Verne auteur de romans d'aventures et de science-fiction.

Jean-Luc Steinmetz a relevé à juste titre la méthode, ou le procédé d'écriture, de Jules Verne, proche de celle de Lautréamont : « *L'entretissage* » d'extraits de sources livresques : « *Lautréamont [...] empruntant aux Voyages et aventures du capitaine Hatteras son "anarnak groenlandais" et, à l'avance, puisant à une source dont Verne à son tour se servira pour la Jaganda.* »

N'oublions pas non plus que Jules Verne admirait non seulement Poe mais Hoffmann, Balzac, Dickens, Hugo. Il avait lu Dostoïevski, Nietzsche, Marcel Moré a montré l'influence de Villiers de l'Isle-Adam et de son *Ève future* sur Verne et l'élaboration du *Château des Carpathes*, mais aussi celle du *Voyage au centre de la terre* sur la dernière version du Claire Lenoir du même Villiers. Mais il y a, plus surprenant, la place tenue par Verne chez Huysmans. Huysmans a beau s'écrier « et j'emmerde Verne »... Chez Léon Bloy également, lecteur d'Huysmans et, en particulier, d'*En rade*, on trouve des traces du *Voyage au centre de la terre*. Dans son livre *le Désespéré*, Bloy parle de la pédagogie de l'abyme : cette expression fait écho à celle du professeur Lidenbrock s'adressant au jeune Axel dans *le Voyage au centre de la terre* : « Regarde ! Regarde bien ! Il faut prendre des leçons d'abîme. »

Moré n'en reste pas là. Il montre que Jules Verne et Nietzsche sont proches l'un de l'autre. « *Le romancier français semble avoir emprunté à la fin de sa vie plusieurs traits aux écrits du philosophe allemand.* » Et il fait du capitaine Nemo un précurseur de Zarathoustra, Nemo aux proportions surhumaines.

Je n'irai pas plus avant dans l'exposé des recherches de Marcel Moré. Je les évoque pour rappeler que Moré fut dans le domaine des études verniennes un précurseur. Il a contribué d'une manière décisive à la reconnaissance de Jules Verne comme écrivain porteur d'une vision du monde exprimée sous une forme mythique – arrêtons-nous un instant sur le mythe de la machine : les héros verniens inventent des machines. Nemo dit que « *l'électricité est l'âme de ses appareils mécaniques* ». Moré remarque que Nemo a quitté

sa femme pour faire construire *le Nautilus* et il ajoute que « *les autres inventeurs de machines des Voyages extraordinaires sont des célibataires* » : Schultze, Rodier et Camaret. Je pense, avec le sourire qui convient à ce genre de rapprochements, aux machines célibataires de Duchamp, par exemple. Cela nous renvoie à la misogynie profonde de Verne.

Quoi qu'il en soit, Moré pense que l'œuvre de Jules Verne est comme « *le dévoilement obscur du destin de l'homme, de ce destin qui pour s'accomplir fait un appel de plus en plus pressant à la machine* ». Moré considère même l'œuvre de Jules Verne comme une « *apocalypse de la science* » : *Vingt mille lieues sous les mers*, *l'Île mystérieuse*, *le Château des Carpathes*, *le Maître du monde* et *la Mission Barsac*.

« *Verne sans aucun doute mériterait une stricte écoute analytique* », écrit Jean-Luc Steinmetz. Sans doute. Il ajoute qu'« *une sorte de pudeur conseille de ne pas aller au-delà...* » Pourquoi ? Il faut s'en tenir au « *seul imaginaire, dit-il, rendre Jules Verne à un "imaginaire" dépouillé de ce dont Jung, Bachelard et Gilbert Durand le chargèrent* ». S'il a raison de se méfier des lectures analytiques des œuvres littéraires, la psychocritique comme on disait autrefois n'ayant produit, la plupart du temps, que des textes réducteurs, médiocres et somme toute sans intérêt, il me semble que Marcel Moré et son *Très Curieux Jules Verne* ne rentrent pas dans ce genre. Il étudie certes le problème du père dans l'œuvre de Jules Verne (comme il y eut le problème du père chez Hölderlin, etc.), mais ce n'est qu'un fil : l'ambition de Moré étant de ne pas se « *contenter de la révélation des pauvres secrets* » de l'auteur mais de le situer « *dans cette espèce d'immense dialogue que les génies d'une époque entretiennent entre eux et même avec ceux des époques précédentes* ». Idée qu'il développera dans un autre livre auquel personne ne se réfère – étrangement : *Nouvelles Explorations de Jules Verne*. Il y est question, entre autres sujets, de la musique et en particulier du wagnérisme et de l'anti-wagnérisme de Verne, du mythe de la machine, de Villiers de l'Isle-Adam, Huysmans et Léon Bloy devant *les Voyages extraordinaires*. Mais il y a un chapitre consacré aux oiseaux dans *les Enfants du capitaine Grant* qu'il qualifie de roman ornithologique : « *Avant de descendre à nouveau dans les couloirs, parfois fort obscurs, du labyrinthe vernien [...] laissons-nous charmer par les ébats des oiseaux de toutes sortes qui voltigent joyeusement dans les arbres autour de la porte d'entrée du mystérieux souterrain, prêtons l'oreille à leurs chants et à leurs cris [...] Paganel se prend pour eux d'une telle passion qu'il va presque jusqu'à se croire l'un d'eux...* » Je signale au lecteur que Marcel Moré était un amateur de musique, passionné et fort averti. (Il faut lire son *le Dieu Mozart et le Monde des oiseaux* ainsi que *la Foudre de Dieu*.)

Une dernière remarque : le jeune Jules Verne a beaucoup écrit pour le théâtre : tragédies, comédies, livrets d'opérettes et d'opéras-comiques. Il collaborera avec un musicien, Alfred Hignard, et, pour *les Pailles rompues*, une pièce, « spirituelle fantaisie », en 1850, avec Dumas fils... Ses grands romans, adaptés pour la scène, connaîtront, pour la plupart, un extraordinaire succès – *Michel Strogoff* créé au Théâtre du Châtelet sera joué 386 fois de novembre 1880 à novembre 1881...

L'album *Jules Verne* dû à François Angelier est excellent. Riche d'une belle iconographie – ancienne et moderne –, il est un plaisir pour les yeux et une indispensable introduction à l'univers de Jules Verne (l'univerne, écrit Patrick Grainville). François Angelier n'a pas oublié que « *à peine prononcé le nom [de Jules Verne] un phénomène étrange se produit : ce ne sont pas de mots [...] qui surgissent à la mémoire, mais des images [...] jumelage, seul de son espèce, d'un texte et de son illustration* ». Verne est né à Nantes. À Nantes comme tout le monde. François Angelier aussi... Le vaste monde, le monde, vous dis-je, Jules Verne en a fait le tour et Aragon, à qui je fais ici un clin d'œil, a colorisé les images en noir et blanc d'une édition Hetzel. Cet Aragon masqué en 1979, que François Angelier – ou un de ses invités – a comparé, dans une émission à France Culture, avec justesse à Fantômas. Pourquoi pas ? Verne aussi avançait masqué.

Jean Ristat

**Jules Verne, Voyages extraordinaires, l'Île mystérieuse, le Sphinx des glaces**, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard, Prix de lancement jusqu'au 31 décembre 2012, 45 euros.

**Les Enfants du capitaine Grant, Vingt Mille Lieues sous les mers**, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Gallimard, Prix de lancement jusqu'au 31 décembre 2012, 50 euros.

L'Album Jules Verne est offert par le libraire pour tout achat de trois volumes de la Pléiade.

**Le Très Curieux Jules Verne**, de Marcel Moré, éd. Gallimard, coll. « Le Promeneur », *Nouvelles explorations de Jules Verne*, Éditions Gallimard, 248 pages, 22,40 euros.

CHRONIQUE POÉSIE DE FRANÇOISE HAN

# Chemins de vies

Le chemin de la vie n'est pas tracé tout entier à la naissance. Très tôt, il nous appartient de le creuser. Des deux livres que voici, l'un n'est pas aboutissement, mais maturité en marche, l'autre est commencement.

Dans la continuité de son œuvre, écrire, c'est, pour Marie-Claire Bancquart, célébrer la vie, de ses formes les plus ténues à ses manifestations les plus vastes. *Violente Vie* va jusqu'à faire violence à la langue pour donner présence aux premières: « je te merveille, je t'espérance », dit-elle à une herbe poussée par hasard sur son balcon. Le caillou a droit de falaise, c'est question d'attention de notre part. Mais il y a une violence anti-vie que le poème dénonce. Devant les ruines d'un mur édifié voici deux mille ans contre les Barbares et qui en évoque de plus récents, il déclare: *Nulle part on ne sentirait aussi fort / qu'il fait / partout anti-homme parmi les hommes.*

L'écrivain, l'artiste a le bonheur, par un geste créateur, d'ouvrir des espaces. D'un portrait d'anonyme par Philippe de Champaigne, voici: *Mais une horreur surmontée, convertie. Tout sur cette toile et pas seulement la main va au-delà d'elle.* Le retour aux œuvres passées permet aussi, par de subtiles altérations, de mettre en avant une vision actuelle. Marie-Claire Bancquart reprend, en ôtant le « e » de « amie », deux vers d'un lai connu (de Marie de France, au XII<sup>e</sup> siècle): *Bel ami ainsi est de nous / ni vous sans moi ni moi sans vous. De la sorte, c'est Iseut qui les dédie à Tristan, à l'inverse de l'original médiéval.*

Le travail d'écriture préserve Marie-Claire Bancquart de voir dans la vieillesse un déclin. C'est la merveille que retrace le livre. Le chemin va s'élargissant, que l'auteur de *Violente Vie* partage avec le compositeur Alain Bancquart. Si l'écriture poétique est invoquée en première page, à la dernière, c'est l'écriture musicale qui apparaît dans une belle image: « À la frontière de ce qui ne peut se dire / mais de l'autre côté de la frontière / un homme / écrivait sa musique. » En quatre vers, c'est un grand poème d'amour. Il ne referme pas le livre, il dit ouverte l'aventure humaine.

Celle-ci a débuté, dans la journée de la Terre, *une seconde avant minuit / dans une ombre incertaine*, semble se souvenir *Funambule, mais le fil est barbelé*, de Pierre Causse, qui avance tête haute dans l'indécision jusqu'aux dernières pages: « Je formule ma tendance / l'ordre du doute / Chercher à ne plus être infini. La recherche d'identité: Nous sommes amour à naître / et douleur à accoucher, implique de trouver l'équilibre sans prendre du poids: *Et les pieds pas tout à fait sur le sol / je crierai de laisser les chaînes à terre.*

Pierre Causse tente par la poésie de faire s'écrouler les certitudes, celles d'abord d'une ville de la province profonde, puis les perspectives bancales, puis l'ordre du cosmos: *j'entends les trois mots qui font basculer l'univers.* Instant heureux de confiance dans la langue, mais plus souvent questionnement: *je silence quoi* (là aussi un substantif se fait verbe actif). L'élan va de pair avec la douleur: *Blessures élançées que nous sommes.* Ou: *combien d'années à gravir / lumière souffrant.* En arrière-plan de ces deux vers, la scission du terme « année-lumière » agrandit l'espace. L'auteur est un poète authentique. Le livre, dont le titre résume la condition adolescente, a été écrit en temps réel: Pierre Causse avait alors seize ans, en a dix-neuf aujourd'hui.

## Revue

*Action poétique* a mis fin en avril à soixante-deux ans d'activité par un numéro quadruple. Après un entretien où Henri Deluy commente à Sandra Ragueneau sa décision et évoque l'histoire de la revue, la livraison est une somme de textes de création, inédits, ou repris de numéros antérieurs d'*Action poétique*, quand leurs auteurs sont décédés. Un DVD est joint au volume, il contient la totalité des numéros et comporte un index des auteurs et traducteurs.

Le numéro annuel de *Confluences poétiques* a pour thème, présenté par Gil Jouanard, la rencontre poétique: chaque poète contributeur parle d'un poète dont l'œuvre ou la personnalité a été pour lui déterminante. Dans l'ensemble, l'accent est mis davantage sur l'aspect humain de la rencontre, parfois avec

des poètes peu connus. Il ne s'agit pas de célébrer, mais de démonter sa propre écriture dans son intimité, pour y retrouver une présence qui lui a été essentielle. Autres rubriques: la poésie turque contemporaine, Gaston Bachelard, l'ailleurs en Grande-Bretagne, un entretien sur « vie et poésie » entre Claude Couffon et Luis Mizón.

*Europe* a consacré son numéro de mai à la littérature d'Iran, un dossier présenté par Anne Struve-Debeaux et Jean-Baptiste Para: études, nouvelles, poèmes. Il n'était pas possible de parler de la littérature de ce pays sans renvoyer aux bouleversements sociaux et politiques dans lesquels elle s'est développée, ce qui est fait dans un entretien avec Bernard Hourcade et un article du sociologue Farhâd Khosrokhâvar. *Le Cahier de création* présente des poèmes de Jorge de Sena, John Wilkinson, Céline Faure et une nouvelle de Patricia Janody.

Le numéro de juin-juillet porte un seul nom en couverture: Jacques Dupin – un des très grands poètes français contemporains, et proche des plus grands peintres. On ne peut ici en détailler la richesse, juste signaler des poèmes: *la Mèche* et *Amuse-gueule* et une prose: *le Soleil substitué* de Jacques Dupin, ainsi que la section « Dans l'amitié des poètes », avec Esther Tellermann, John Ashbery, François Zénone, Emmanuel Laugier, Franck André Jamme. Dans *le Cahier de création*, on peut lire le Grec Thanassis Hatzopoulos, la Roumaine Doina Ionaid, la Française Joëlle Gardes.

*Violente Vie*, de Marie-Claire Bancquart. Le Castor Astral, 2012. 144 pages, 15 euros.

*Funambule, mais le fil est barbelé*, de Pierre Causse. Éditions Jacques Brémond, 2012. 78 pages, 15 euros.

*Action poétique*, n° 207-208-209-210 + DVD l'intégrale, printemps 2012. Diffusion Les Belles Lettres, 21 euros.

*Confluences poétiques*, n° 5, 2012. 170 pages, 18 euros. 5, square de Port-Royal – 75013 Paris. info@confluencespoetiques.fr

*Europe*, n° 997, mai 2012. n° 998-999, juin-juillet 2012. chaque numéro, 404 pages, 18,50 euros. Europe.revue@wanadoo.fr

## Les promesses du théâtre de Maupassant

### Théâtre.

de Guy de Maupassant (Éditions du Sandre, 510 pages, 35 euros).

Cinq cents pages grand format, une présentation détaillée de chaque pièce, comprenant notamment des extraits de la correspondance de l'auteur et de celle de son ami le plus célèbre, de son mentor, Gustave Flaubert: jamais le théâtre de Maupassant, qui semblait toujours le parent pauvre des différentes éditions des « Œuvres complètes », n'avait bénéficié d'une attention aussi minutieuse.

Pas d'inédit, pourtant, dans cette édition remarquable mais, pour la première fois, la totalité des pièces achevées par Maupassant, qu'elles aient ou non été représentées ou publiées de son vivant. Et, surprise, on arrive à sept titres. Qui l'eût cru? L'écrivain réputé pour ses contes, ses romans, voire ses récits de voyage, était aussi un amateur de théâtre, et on peut imaginer que seul le temps, qui lui a été compté, l'a empêché de faire sur les planches une véritable carrière.

Le théâtre de Maupassant – dont les deux seules pièces d'importance datent de toutes dernières années de sa vie – est plus riche de promesses que de véritables réussites, mais, pour l'amateur de l'auteur de *Mont-Oriol*, il est passionnant.

On constate tout d'abord que Maupassant a été dramaturge avant d'être conteur, et on apprend que le premier volume publié sous son nom était une brève pièce en vers, *Histoire du vieux temps*, en 1879. Et *Histoire du vieux temps* n'était pas sa première œuvre pour la scène: dès 1875, l'écrivain débutant donnait, au bénéfice de ses amis – parmi lesquels Flaubert, Zola, Tourgueniev, Edmond de Goncourt – une représentation privée d'*À la Feuille de rose, maison turque*, irrésistible pochade érotico-scatologique.

Le Maupassant d'avant *Boule-de-Suif* cherche la réussite et la célébrité à tout prix, et le théâtre lui paraît le meilleur moyen de les conquérir. On peut s'amuser des lettres dans lesquelles il demande à Flaubert conseils de composition et recommandations pour les théâtres en vogue de la capitale. Las! *La Trahison de la comtesse de Rhune* (1876), tragédie médiévale en trois actes et en vers, ne trouve pas preneur, et



Photographie de Tiery B.

seule *Histoire du vieux temps*, courte scène nostalgique, et même poignante, connaîtra les feux de la rampe (Théâtre Dejazet, 1879).

Le jeune Maupassant, dès lors, semble se détourner du théâtre, d'autant plus qu'il connaît, grâce à ses contes et à ses romans, la renommée que l'on sait. Et puis, après une dizaine d'années d'une étonnante fécondité narrative, alors qu'il est connu, respecté, il revient au théâtre, par la grande porte, cette fois: *Musotte* est représentée au Théâtre du Gymnase en 1891, et sa création est considérée comme un événement littéraire (et mondain). Une nouvelle carrière semble s'ouvrir devant lui. Hélas, la maladie est là, et Maupassant ne verra pas sur scène *la Paix du ménage*, sans doute sa meilleure pièce, créée en 1893, alors qu'il est interné à la clinique du Docteur-Blanche.

De cet ensemble inabouti, tronqué, que dire? D'abord qu'on y constate la diversité de la palette de Maupassant, du

drame en vers à la fantaisie érotique cités tous deux plus haut, en passant par le « proverbe » à la Musset (*Une répétition, la Revanche*), le « drame moral » façon Dumas fils (*Musotte*), jusqu'à *la Paix du ménage*, qui semble l'incarnation de la « modernité » de l'époque, le « naturalisme théâtral » telle qu'il était illustré par André Antoine sur la scène de son Théâtre libre.

On constate aussi que Maupassant, quel que soit le genre littéraire qu'il pratique, reste fidèle à son ton, à ses thèmes, à sa manière: les deux « proverbes » sont d'une noirceur, d'un cynisme, bien éloignés de la fantaisie nostalgique de ceux de Musset, et témoignent d'un sens de la chute qui fera la réussite d'un certain nombre des contes les plus célèbres. Quant à la gaillardise d'*À la Feuille de rose*, elle n'est pas éloignée de celle de plusieurs nouvelles normandes de l'écrivain.

De cet ensemble, trois réussites se détachent. À *la Feuille de rose*, tout d'abord, qui pourrait être du Labiche – la fantaisie, la drôlerie, le rythme, l'art de croquer un personnage en quelques ré-

pliques – réécrit par l'Apollinaire des *Onze Mille Verges*. Ensuite, *Musotte*, qui transcende le « drame moral » grâce à la verve caustique qui emporte certaines scènes: le dialogue de la sage-femme et de la nourrice sur le lit de mort de la grisette à l'âme noble pourrait être signé par le Jean Anouilh de *l'Orchestre*.

*La Paix du ménage*, enfin, dont la sobriété, la densité annoncent – le cynisme en plus – les réussites de Jules Renard (*le Plaisir de rompre, le Pain de ménage*) qui, quelques années plus tard, feront la fortune de ce « nouveau théâtre » dépoussiérant les vieilles lunes du mélodrame psychologique.

Le théâtre de Maupassant n'est pas un monument méconnu de l'histoire dramatique, plutôt une gerbe de promesses dont seul le temps aura empêché qu'elles ne soient tenues. Dénouons la gerbe.

Christophe Mercier

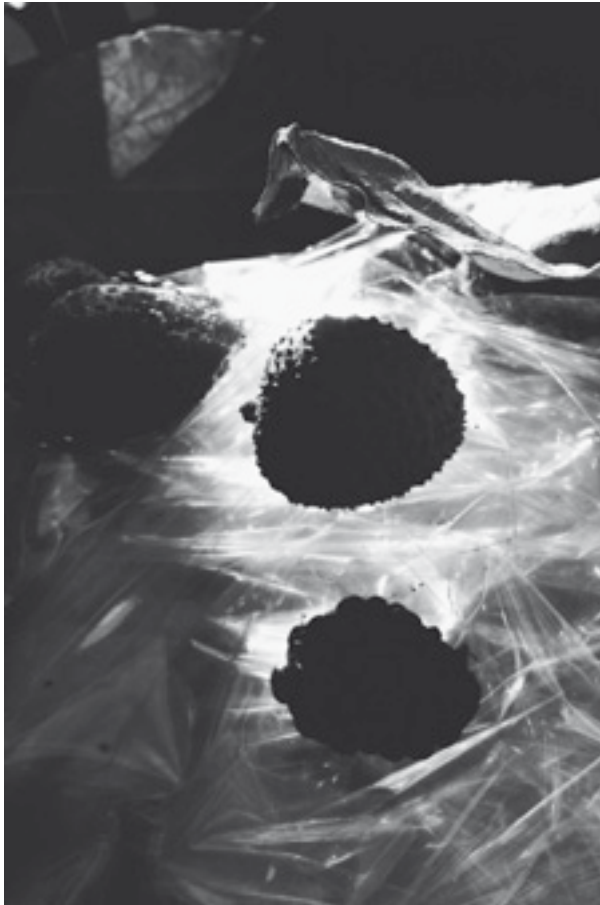
# Pour une bibliothèque chinoise (VI)

Le lecteur de l'ouvrage en langue française de Yuan Mei, *Ce dont le maître ne parlait pas* (Zibuyu), doit savoir qu'il s'agit d'un choix de textes: sur les 1200 pièces qui composent le livre, la seule édition chinoise qui subsiste date de 1788, seules 135 histoires relatives aux rêves ont été retenues. « Elles ont été simplement reproduites dans l'ordre où elles se présentent dans le livre, du premier au dernier chapitre. » On peut regretter de ne pas disposer de l'intégralité du Zibuyu, mais, reconnaissons-le, tel qu'il se présente à nous, l'ouvrage ne manque pas d'intérêt. L'idée en revient au professeur Chang Fu-jui, dont Jean-Pierre Diény écrit dans son hommage « in memoriam » « qu'il joua un rôle éminent dans l'essor des études chinoises en France dans la seconde moitié du siècle ». À partir de son ébauche de traduction, Jean-Pierre Diény reprit son travail et rédigea introduction, appendice et notes d'une précision et d'une clarté remarquables, auxquelles je ne cesse de faire référence.

J'ai, à la fin de mon précédent article, donné quelques points de repère – bien sommaires – sur les fantômes, les dieux et les immortels qui sont des personnages à part entière des récits du Zibuyu. Ils font partie de la religion chinoise, « religion fonctionnaliste », pour reprendre l'expression de Jacques Pimpaneau, « les noms des dieux correspondant à des charges occupées par tel ou tel personnage ». Ainsi trouve-t-on dans le Zibuyu des références nombreuses au dieu du Sol ou au dieu des Fossés et des Murailles (gardien des villes), auxquels chaque village consacre un autel et fait des offrandes. Peu importe l'identité de celui qui occupe ce poste. Ce sont des dieux subalternes dans la hiérarchie de la bureaucratie céleste.

Des personnages historiques peuvent également être divinisés. Ainsi Guan Yu, général de Liu Bei sous les Trois Royaumes (220-260), à la fin de la dynastie des Han, après, entre autres exploits, avoir liquidé la révolte populaire des Turbans jaunes, devint-il un héros puis, après sa mort, le dieu de la Guerre. Il reçut le titre d'empereur en 1615. Ses exploits furent relatés dans l'un des plus grands romans de la littérature chinoise, *Histoire des Trois Royaumes*, de Luo Guanzhong, dont on suppose qu'il participa également à la rédaction d'*Au bord de l'eau*.

Les dieux ne sont cependant pas à l'abri de la mode, des changements politiques: ils peuvent être remplacés par d'autres et donc mourir ou, plus précisément, par dissolution de leur énergie vitale, « s'incorporer dans une sorte d'état spirituel où il n'y a plus de personnalités séparées » (J. P.). On comprend dès lors que le mot religion n'a rien à voir avec le sens qu'on lui donne en Occident: ni monothéisme ni polythéisme, le syncrétisme chinois admet tout aussi bien le taoïsme, le bouddhisme que le confucianisme. Il n'y a pas de livre révélé. Le lecteur du Zibuyu, me semble-t-il, deviendra rapidement familier d'un univers narratif où la circulation, les échanges entre le monde des vivants et celui des morts sont incessants – les allers et retours d'un côté à l'autre du miroir ne laisseront pas de l'étonner, certes, mais jamais lui paraîtront invraisemblables. Fantastiques, peut-être. Merveilleux, sans doute. Les fantômes chinois, contrairement, me semble-t-il, à ceux d'Occident, ont des pieds, une ombre, portent des vêtements cousus. Ils ont une voix normale. Comment donc les différencier des êtres humains? André Lévy, commentant un conte du XIII<sup>e</sup> siècle, *l'Antre aux fantômes des collines de l'ouest*, dit qu'ils jouissent, en Chine, d'une grande considération et peuvent ainsi contribuer à la bonne réputation d'une maison de thé. Par exemple, à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, à Hang-Tcheou, celle de la mère Wang. Si on rencontre un fantôme, il suffit de se montrer ferme et hardi à son égard pour le voir déguerpir. Le poète Lu Yu (1125-1210) ne dit-il pas: « *Devant mon regard franc, les démons prennent peur/face à mon cœur paisible, les maladies s'en vont.* »



Photographie de Tiery B.

Jean Pierre Diény, dans son appendice, a dressé un inventaire « des éléments constitutifs » de ces 135 récits de rêves. Il met aussi en évidence leur diversité ainsi que leur richesse. Nous n'en donnerons ici qu'un bref aperçu. Les dieux, les démons ou les défunts, non seulement s'adressent en rêve au dormeur, mais ils lui laissent parfois au réveil un signe tangible de leur passage. Prenons comme exemple le récit n° 693. Ma lin, fortuné, avait un ami, Li, qui mourut dans la misère. Ce dernier vint le visiter en rêve pour lui reprocher de pas avoir sacrifié sur sa tombe « *le moindre pied de cochon* ». Il reconnaît son indifférence et promet d'y remédier. Il veut se lever, « *constate qu'un jeune goret pesait sur ses couvertures [...]* il comprit que l'âme de Li était venue en compagnie d'un cochon. Ses yeux se dessillèrent. Il ligota le goret, le vendit, en obtint deux mille pièces et put se munir de vin et de viande qu'il alla offrir en personne sur la tombe de son ami ». Quelques extraits ne peuvent rendre le charme de ces textes dont la subtilité, la finesse, l'humour, en même temps que la grande simplicité dans la relation d'événements extraordinaires, surnaturels – comment dire – emportent l'adhésion du lecteur. Le récit, *la Solution rêvée d'une affaire criminelle* (n° 50), m'a rempli d'admiration et de songeries. Sans doute suis-je, depuis toujours, un fidèle lecteur de Borges... Zhang a été assassiné et le criminel reste introuvable. Après six mois d'investigations « *les agents, désemparés, s'affolaient* ». Ils surprennent un soir un vieillard accompagné d'un jeune homme, écoutent leur conversation, décident de les suivre et, grâce à eux, finirent par élucider l'affaire. L'inouï tient « *à ce qu'ils ont vu se dérouler sous leurs yeux le*

rêve partagé de deux autres personnes endormies », c'est-à-dire le vieillard et le jeune homme.

D'autres dormeurs apprennent en rêve ce que furent leurs vies antérieures – Jiang Yilin perd son épouse le jour où il devient bachelier, ainsi qu'un même rêve le leur avait annoncé à tous les deux. Dix-sept ans après sa mort, comme elle le lui avait promis elle-même, « *il se marie avec une jeune fille âgée précisément de dix-sept ans, qui ressemblait trait pour trait à sa précédente épouse* ». Trois récits relatent avec sympathie des amours homosexuelles: *Dong Xian divinisé, le Dieu des lapins et le Temple aux doubles fleurs*. On lira également *Punition pour l'inventeur des pieds bandés* – la tradition fait de Li Houzhu, le dernier empereur de l'éphémère dynastie des Tang du Sud, l'inventeur des pieds bandés: « *Dans son palais, pour s'amuser, il enveloppa de soie les pieds de sa concubine Yaoniang, en leur donnant la forme de la nouvelle lune. Ce n'était là que le jeu improvisé d'un jour. Qui eût dit, poursuit Yuan Mei, qu'il allait entrer dans les mœurs [...]* Non seulement les fillettes subirent des souffrances infinies, mais il y eut des femmes qui, à cause de cette pratique, se pendirent ou s'empoisonnèrent... »

La société des dieux et des démons n'est pas un monde purement imaginaire. « *Reproduction de la société humaine, elle est chargée d'intentions satiriques. Les travers de la bureaucratie divine, dont Yuan Mei se moque allègrement, sont à l'image de l'administration impériale, hardiment dénoncés* », écrit Jean-Pierre Diény. Yuan Mei n'épargne ni Confucius et sa doctrine de la piété filiale, ni les bouddhistes. Il décrit les dieux sans respect et montre leurs travers et leur ridicule: ceux des villes sont parfois des ivrognes et, parmi ceux du sol, il y a des escrocs. On comprend donc les haines qu'il a pu susciter, ainsi que je le relatais le mois dernier.

Un récit comme *Les prédictions du rêve ne se réalisent qu'à moitié* illustre bien l'ambiguïté de la position de Yuan Mei quant aux rêves prémonitoires. Certains se vérifient et d'autres non, ou restent inexplicables. On ne peut que suspendre son jugement, ainsi que Zhuang Zi l'enseigne. Les lettrés confucianistes, rationalistes, prônent l'agnosticisme. Mais ils ont encouragé le culte populaire de personnages historiques: modèles de fidélité et de dévouement à leur chef ou à l'empereur, ils sont magnifiés par la littérature, et contribuent ainsi au maintien de l'ordre social. Ils vont occuper peu à peu les scènes du théâtre, chanté ou non, du théâtre d'ombres, puis de l'opéra dès le XIII<sup>e</sup> siècle. Dans la galerie des personnages historiques divinisés il faudrait parler du juge Bao Gong, préfet de la capitale Kaifeng sous les Song du Nord, incarnation de la justice et de la rectitude. Pour lui aussi le rêve est connaissance. Par exemple, « *tandis qu'il cherche l'identité d'un meurtrier, il voit en rêve un daim suivre un cerf; il en conclut que l'homme s'appelle Zhang lu par homophonie avec cerf et daim* ». (J. Pimpaneau.) Wang Chong (27-100?), dans *la Balance des discours* (Lunheng), considéré sous l'ère maoïste comme un « *matérialiste anticonfucéen* », voulait déjà, sous la dynastie des Han orientaux, « *convaincre ses contemporains de l'irréalité des esprits, démons, chimères et autres farfadets d'apparence humaine ou animale qui peuplent les panthéons de la religion coutumière* » (Marc Kalinowski).

Les éditions des Belles-Lettres viennent de publier vingt-cinq traités du Lunheng. Nous y consacrerons notre prochaine livraison.

Jean Ristat

(À suivre)

*Histoire des Trois Royaumes*, éd. Flammarion ou éd. Yu Fang.  
Yuan Mei, *Ce dont le maître ne parlait pas*, éd. Gallimard,  
« *Connaissance de l'Orient* », 370 pages, 24,50 euros.  
Wang Chong, *la Balance des discours*, éd. Les Belles-Lettres,  
674 pages, 39 euros.

## Lorsque l'histoire tourne sur ses gonds

**Le Temps des illusions.**  
**Chronique de la cour et de la ville,**  
**1715-1756,**  
d'Évelyne Lever, Fayard, 444 pages, 22 euros.

Évelyne Lever est surtout connue pour ses travaux sur la fin de l'Ancien Régime, Louis XVI, Marie-Antoinette, l'affaire du collier... Dans ce nouvel ouvrage, elle entend évoquer la première partie du siècle des Lumières, la Régence et le règne de Louis XV, la période où l'histoire va tourner sur ses gonds, tandis que se devinent déjà dans le lointain les tempêtes qui vont emporter la monarchie française.

En 1715, avec la mort de Louis XIV, un monde nouveau voit le jour. Une frénésie de jouissance s'empare de la cour et de Paris. Les carcans sociopolitiques que l'on pensait immuables sautent, l'argent change de main au gré des fluctuations du système de Law, le libertinage outré des aristocrates contribue à ruiner la hiérarchie sociale héritée du siècle précédent. Au bal de l'Opéra les marquises n'hésitent pas à frayer avec des valets. On s'arrache les actrices et on se ruine pour elles. Prélats et grands seigneurs s'entichent de courtisanes. Mais un esprit nouveau triomphe également sous la plume des philosophes et des auteurs: Montesquieu, Marivaux, Voltaire,

Prévoist... Lorsque Louis XV accède au trône, tout est déjà en place pour un bouleversement désormais inéluctable. Dans sa chronique, Évelyne Lever multiplie les anecdotes, les portraits, dénoue les intrigues politiques afin de mieux nous faire percevoir comment celui que son peuple surnomma d'abord le Bien-Aimé est progressivement haï et détesté de tous. Tandis que Diderot se lance dans l'aventure de l'Encyclopédie, que Rousseau produit ses premiers textes, apparaissent les « *classes dangereuses* ». Gazetiers clandestins et chansonniers diffusent le bruit des frasques des grands auprès du petit peuple qui lutte journalièrement contre la misère et la disette. Des tapages et

des séditions éclatent parfois sans que la police parvienne à les contenir. À Paris, Cartouche, en rébellion contre la loi et l'ordre, devient une légende vivante et on lui consacre des chansons. Le règne de Louis XV constitue également une guerre sans fin qui ruine le pays. Évelyne Lever en étudie toutes les péripéties avec autant de précision qu'elle détaille secrets d'alcôve ou de famille, complots et scandales. Dans ce livre foisonnant comme l'époque se trouvent évoqués aussi bien les manigances de la Pompadour que les convulsionnaires de Saint-Médard, les persécutions des jansénistes ou la révolte des parlements.

Jean-Claude Hauc

# Le PCF, la guerre, la Résistance

**L'histoire du PCF n'a jamais été un objet d'étude « froid ». Il semble que la vie politique récente en France ait plus que jamais « réchauffé » la question. Dans quel contexte avez-vous décidé d'écrire ce livre ?**

**Roger Bourderon.** Plusieurs incitations m'y ont conduit : la publication en 2003 des télégrammes de l'Internationale communiste de 1939 à 1941, qui montrent que le dogmatisme est parfois plus fort à Paris qu'à Moscou ; après les propos de Sarkozy sur Guy Môquet en 2007, des travaux caricaturant, sous couvert d'histoire, la politique du PCF en 1940-1941 ; la qualification d'« appel à la résistance » donnée à un tract de Charles Tillon du 17 juin 1940 – un jour, donc, avant l'Appel du 18 juin – et reprise à l'occasion du 70<sup>e</sup> anniversaire de la défaite en 2010. Dubitatif sur cette qualification, je me suis penché sur le texte intégral des publications communistes à Bordeaux à l'été 1940.

Au-delà du contexte actuel, il y a aussi une lecture plus ancienne et si répandue qu'on peut parler d'une « vulgate » sur l'activité du PCF sous la guerre et l'Occupation. Cette vulgate fait du PCF un parti inféodé à l'URSS qui, en conséquence, aurait adopté la politique du pacte de non-agression germano-soviétique. Son entrée en Résistance aurait été uniquement provoquée par l'invasion de l'URSS le 22 juin 1941 – elle aurait été imposée en quelque sorte.

**Votre dernier ouvrage remet sensiblement en question cette vulgate...**

**Roger Bourderon.** Depuis septembre 1939, le PCF a assumé totalement la ligne de l'Internationale fixée par Staline à la suite du pacte germano-soviétique, à savoir que la guerre est « impérialiste des deux côtés ». La situation nouvelle créée par la défaite de 1940 ne modifie pas cette ligne, d'où le refus de toute participation au conflit, impasse stratégique qui fragilise considérablement la revendication majeure de l'indépendance nationale – continûment réaffirmée, ainsi que la dénonciation du gouvernement « de traîtres et de valets » siégeant à Vichy –, dont la réalisation est liée initialement au préalable irréaliste de la « libération sociale » du joug capitaliste. Il faut avoir à

l'esprit ces contradictions pour ne pas tomber dans une vision unilatérale des événements et pour percevoir comment se constitue la résistance communiste de l'automne 1940 à l'été 1941. L'entrée en guerre de l'URSS mettra fin à toute référence à la « guerre impérialiste ».

**Dans une version plus souple de cette vulgate, on concède des activités résistantes à certains membres du PCF en désaccord avec leur direction. Charles Tillon, à Bordeaux, aurait constitué un exemple d'une telle attitude. Vos recherches permettent-elles de corroborer une telle assertion ?**

**Roger Bourderon.** La comparaison entre les textes publiés à Paris et à Bordeaux pendant l'été 1940 – notamment l'appel « Peuple de France » signé Thorez et Duclos (dit « Appel du 10 juillet ») et la brochure « Union du peuple pour libérer la France » (dite « Manifeste de Bordeaux ») de Charles Tillon – montre une culture politique commune et la même analyse de la situation issue de la défaite. L'incontestable originalité de la brochure de Tillon – la dénonciation du fascisme, en filigrane seulement dans l'appel de Thorez-Duclos – ne fait nullement du dirigeant bordelais un opposant à la politique du PCF.

**La question de la position à l'égard de De Gaulle et du gaullisme occupe une partie significative de votre recherche. Comment caractérisez-vous cette position ? Qu'est-ce qu'il se joue derrière cette dernière ?**

**Roger Bourderon.** L'hostilité immédiate, fondée sur le refus de la « guerre impérialiste », est bien résumée par le slogan de l'*Humanité* « Ni soldats de l'Angleterre avec de Gaulle ! Ni soldats de l'Allemagne avec Pétain ! ». Cette attitude perdure malgré les consignes de prudence de l'Internationale, qui voit rapidement l'intérêt que peut présenter la France libre, la guerre continuant et la question de la lutte pour la libération nationale, et donc le rassemblement de toutes les forces y participant, se posant de plus en plus fortement. Le PCF évolue quelque peu après la formation du Front national en mai 1941, mais le pas décisif pour un rapprochement avec les gaullistes ne sera franchi qu'après le 22 juin 1941.

**Votre livre ne se contente pas d'une étude des textes et des déclarations puisqu'il s'attarde sur l'activité concrète des communistes. Quels changements cette activité a-t-elle pu connaître entre 1940 et 1943 ?**

**Roger Bourderon.** Cette activité est perçue à travers les tracts et journaux émis par la direction et les structures officielles du Parti. Le thème de la guerre impérialiste, présent jusqu'en juin 1941, devient vide de sens, car s'affirme de plus en plus la volonté et la nécessité de lutter pour l'indépendance nationale contre le nazisme, le vichysme et la collaboration, et de rassembler toutes les forces œuvrant dans ce sens – d'où le « Front national de lutte pour l'indépendance » de mai 1941. Ainsi se développe la résistance communiste, qu'attestent les luttes revendicatives, les actions auprès des intellectuels, la dénonciation de l'antisémitisme, enfin, après le 22 juin 1941, la naissance de la lutte armée.

**Vous vous attachez tout particulièrement dans un dernier chapitre à la lutte armée. Vous remettez en question un certain nombre d'assertions sur la constitution de la lutte armée contre l'occupant pour en dresser un contour beaucoup plus « réaliste ». À quelles conclusions arrivez-vous ?**

J'ai voulu faire le point sur des questions qui font débat jusque dans la résistance communiste. Après avoir rappelé les circonstances du passage à la lutte armée, j'aborde deux importantes questions, à partir de l'exemple des FTP de la région parisienne : celle de la responsabilité hiérarchique dans les « triangles de direction » – j'en conclus qu'elle est exercée par le responsable « politique » ; celle de l'évolution de la tactique (passage de l'action par groupes de trois à des actions impliquant plusieurs groupes), dont l'origine remonte à la manifestation de ménagères, rue Daguerre à Paris, en août 1942.

Entretien réalisé par Baptiste Eychart

**Le PCF à l'épreuve de la guerre, 1940-1943. De la guerre impérialiste à la lutte armée**, de Roger Bourderon, Syllepse, 2012, 187 pages, 15 euros.

## La propédeutique de Jean-François Lyotard

**Pourquoi philosopher ?**

de Jean-François Lyotard, PUF, 112 pages, 10 euros.

Les philosophes, Marx le rappelait, ne poussent pas comme des champignons, au hasard et sous la loi du caprice. Bien sûr la remarque concerne les vrais philosophes, non pas les soutiers, tout galonnés ou fêtés qu'ils puissent finir. Le vrai, le grand philosophe, nous dirons de lui, à la suite de Hugo, qu'il est un rêveur profond. L'activité de pensée, chez lui, n'a rien de mercenaire ou de professionnel, elle est consubstantielle à sa vie sans se séparer des combats qui font rage dans le monde, des courants qui bouillonnent et fermentent en son sein. Même les penseurs les plus apparement « spéculatifs », enchantés par la logique du concept, n'ont pas d'autre séjour. Qu'on songe à Hegel, Fichte ou Schelling.

À son tour, l'illustre génération de 1925 en propose un exemple éclatant. On ne comprend rien, en effet, aux élaborations les plus techniques de Foucault, de Derrida ou de Deleuze si on ne sait pas retrouver en elles l'écho de la rumeur et du remuement du monde. Mais, à coup sûr, c'est un autre membre de cette Pléiade, Jean-François Lyotard, qui impose avec le plus de force l'intrication de la pensée et de son dehors. De fait, pendant une bonne vingtaine d'années, Jean-François Lyotard a été un militant politique marxiste, dans les rudes années 1950-1960, quelqu'un pour qui la question du communisme et du

capitalisme est l'unique question qui vaille d'être posée, mesurant tout à son aune.

En 1954, en plein cœur notamment des guerres coloniales, le *Que sais-je ?* que Lyotard consacre à la phénoménologie, mouvement philosophique dominant de l'époque, fournit le témoignage le plus net de cet enracinement de la pensée dans le sol de l'actualité. Le texte, loin de tout académisme, se conclut par une mise en perspective des ambiguïtés de la phénoménologie, en tant qu'elle voudrait jouer le rôle d'une troisième voie entre idéalisme et matérialisme, de même qu'en ce temps se cherchait une troisième voie entre communisme et capitalisme. Encore le volume, dans son édition originale, est-il antérieur aux *Aventures de la dialectique* de Merleau-Ponty, qui vont porter à son paroxysme ce débat.

Ainsi, pour tout le monde, dans les années 1960, Jean-François Lyotard est l'auteur talentueux et prometteur de cette remarquable introduction polémique à la phénoménologie, un livre culte, mais un auteur mystérieux, car devenu muet, et que le public ne redécouvrira qu'avec *Discours, Figure*. Que s'est-il donc passé lors de cette « occultation majeure », pour parler avec Henry Corbin, surtout à quoi était-elle due ? La publication par les PUF de quatre cours faits en propédeutique vient heureusement nous permettre d'y voir plus clair. Il s'agit, certes, d'un exercice obligé et sans prétentions, simplement de quelques leçons d'introduction à la philosophie destinées à un public dépourvu de préparation

sérieuse et, dans l'ensemble, tout autant d'intérêt véritable pour la question à laquelle Lyotard s'attache à répondre : pourquoi philosopher ? Mais si on peut rencontrer chez eux des textes mineurs, les grands philosophes n'en livrent jamais aucun qui soit dénué de portée. Le moindre article, la plus légère intervention porte la marque d'un moment de leur réflexion, récapitule la totalité de leur vie et du *Zeitgeist* – songeons, par exemple, à la production journalistique de Marx. La contribution jusqu'alors inédite de Jean-François Lyotard nous permet de réaffirmer cette loi d'essence.

Les dernières lignes du *Que sais-je ?*, reprenant un passage de *Sens et non-sens* de Merleau-Ponty, avaient pour butée la question de la suppression-réalisation de la philosophie, c'est-à-dire de sa suppression comme activité séparée – c'était du reste tout l'enjeu de cet examen de la phénoménologie de discerner si elle était fondée à se signifier comme « philosophie faite réel ». C'est cette même interrogation qu'on retrouve au centre de ces quatre leçons, mais l'inflexion est sensible. Dix ans sont passés. En 1964, Jean-François Lyotard a quarante ans, l'année précédente *Socialisme ou Barbarie* a éclaté et Lyotard, à l'écart de Castoriadis, a rejoint le groupe Pouvoir ouvrier, issu de cette scission (1). Au fond, ces dix ans pendant lesquels Lyotard ne publie pas ne sont rien d'autre qu'une continuelle méditation de cette possibilité de réaliser-supprimer la philosophie et de la progressive déprise vis-à-vis de ce projet.

*Pourquoi philosopher ?* repart de la séparation et de la scission, pierre d'achoppement du *Que sais-je ?*, mais, cette fois-ci, c'est pour s'y maintenir, bien davantage, pour aviver la faille. Ce qui était mis antérieurement au débit de Merleau-Ponty, l'ambiguïté de l'empiètement et du chiasme, se trouve repris en compte désormais au titre d'un principe de ratage constitutif de la philosophie (et de l'histoire). Mais ce dernier terme oblige à une correction. Il ne peut s'agir d'un tribut payé tardivement : un tiers a surgi. Freud ne va plus jamais disparaître de la pensée de Lyotard. Il ne s'agit plus, en effet, de pointer, à la suite de Merleau-Ponty, le sentant-senti qui s'enroule à la Moebius et qui interdit toute genèse ou revendication d'origine pour la scission. Avec Freud s'impose la pulsion de mort dans son rapport au réel. Dans la présentation qu'elle donne de ce texte, Corinne Énaudeau marque bien ce qui, dans ce travail d'occasion, annonce la philosophie à venir de Jean-François Lyotard, où il s'agit de répondre à la loi de la dette impossible à éteindre, d'attester le manque sans le combler – pour ne pas le combler, pourrait-on risquer. Bref, comment être fidèle, même si cette fidélité ne nous est jamais à disposition, à l'ébranlement de ce qu'on pourrait nommer, en recourant au vocabulaire de Schelling, l'imprévisible (*unvordenklich*), et qui chez Lyotard recevra à la fin le nom d'enfance ?

Jean-Loup Thébaud

(1) Sur le détail de ce dossier complexe, voir la monographie de Nicolas Poirier sur Castoriadis.



## LA CHRONIQUE DE GÉRARD-GEORGES LEMAIRE

## Mélancolie de l'ancien et du moderne

I

La monumentale étude d'Antoine Schnapper sur les cabinets de curiosités au XVII<sup>e</sup> siècle dans notre pays est plus qu'une somme sur cette question : c'est un univers immense qui se propose à notre réflexion. L'idée de la collection, ne serait-ce que dans le champ des sciences (ce volume n'intéresse que ces dernières), était bien différente avant que la première matérialisation du musée moderne n'ait vu le jour en 1793. D'une part, parce que nos connaissances étaient bien autres et qu'il était alors possible d'avoir une connaissance encyclopédique (ce sont les encyclopédistes du siècle suivant qui ont mis un terme à cette faculté, aussi paradoxal que cela puisse sembler, car l'évolution de chaque science est telle qu'elle requiert un savoir spécialisé) et, d'autre part, parce que le merveilleux et les données concrètes des divers disciples pouvaient encore cohabiter. Il suffit de songer à l'un des objets précieux que devait posséder dans son cabinet un honnête homme : la corne de licorne (*monoceros*) n'est qu'un aspect d'une histoire fabuleuse concernant des animaux de toutes sortes, les premiers réels, les seconds imaginaires, et l'on parle de cornes d'âne sauvage ou même d'agneau ! La licorne nous entraîne dans la pure affabulation, et cela déjà dans le livre de Job et ensuite dans la culture alexandrine du III<sup>e</sup> siècle, en particulier dans le *Physiologus*. C'est au cours du Moyen Âge que la licorne connaît son heure de gloire (il n'est que de songer à la sublime tapisserie de *la Dame à la licorne* du musée de Cluny). Au XVI<sup>e</sup> siècle, un fragment de cette corne vaut dix fois son poids en or. Elle guérirait des morsures de serpent, sauverait des poissons les plus pernecieux et même de la peste. On les retrouve dans le trésor des cathédrales (à Venise, à Milan, à Saint-Denis...) et Mazarin en possédait deux. Il faut attendre 1566 pour qu'un médecin vénitien, Andrea Marino, s'attaque à ce mythe, prouvant qu'il s'agit en fait d'excroissance de poissons comme le narval. Cette question a longtemps agité les savants de toute l'Europe, d'aucuns, comme Thomas Browne, croyant encore en l'existence de l'Alicorno. Et

la licorne, disqualifiée aux yeux des esprits positifs, continua à fasciner : il n'est que de songer au tableau de Gustave Moreau (par exemple : *les Licornes*). Grand connaisseur de la question des cabinets de curiosités, Jean Clair nous en offre un nouveau, qui serait son « *musée imaginaire* », mais qui se présente en des termes éloignés de l'esprit Malraux et de l'esprit du musée moderne. Il répertorie toute une série de monstres apparus dans notre culture, que ce soit dans les romans, les textes scientifiques ou dans les arts. Ces Lilliputiens ou ces Orion ou ces Saturne goyesques se sont introduits dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle. Et l'auteur évoque *l'Ange du foyer* (1937) de Max Ernst comme *la Guerre* (1905) d'Alfred Kubin. Cette pérégrination érudite et subtile dans le passé de nos utopies, de nos mythes et de nos cauchemars l'amène à méditer sur le beau et le laid. Il observe que, malgré le bannissement du beau et donc des beaux-arts dans l'art actuel, des artistes ont poursuivi leur quête du corps humain, une quête angoissée et hantée par une libido morbide (il songe à Balthus, à Lucian Freud), et que cette recherche immortalisée par Giacometti ou Picasso peut être celle de ce qui, dans l'être – dans chaque être –, se rapporte au monstrueux. Il conclut : « *Artificieux, l'art enfante des monstres. C'est le propre de l'art d'enfanter des monstres pour en savoir un peu plus sur la nature de l'homme.* » Mais il n'en reste pas hostile à ce que l'art, de nos jours, produit de monstrueux. Paradoxe, d'un homme paradoxal!

**Le Géant, la Licorne et la Tulipe**, d'Antoine Schnapper, « Champs Arts », Flammarion, 576 pages, 15 euros.

**Hubris. La Fabrique du monstre dans l'art moderne**, de Jean Clair, « Connaissance de l'inconscient », Gallimard, 208 pages, 28,50 euros.

II

Livre touffu, savant, complexe sans doute, mais passionnant au plus haut degré, *Mélancolie* de Földényi, nous oblige à revoir nos idées sur la manière dont la mélancolie a été pensée dans l'Antiquité. Le rapport établi par le pseudo-Aristote entre la mélancolie et le

génie a été aboli par une erreur de traduction de Sénèque qui en fait une maladie mentale, une démence. Le Moyen Âge abondera dans son sens et l'on ne relira ce texte fondamental qu'à la Renaissance. Mais Földényi va plus loin et nous propose une autre lecture de ce terme à l'âge romantique : c'est le moment – et il donne Lord Byron en exemple – où l'on vit la séparation du moi et du monde : le mélancolique est un génie qui est conscient de son « *exigence fatale d'individualité* » et en accepte les conséquences. C'est alors une démence assumée, une rébellion qui mène à la perte du sujet. « *L'espace est si petit entre nous et le destin* », s'est exclamé Chatterton. C'est alors que l'auteur nous fournit une lecture fascinante des *Falaises de craie sur l'île de Rügen*, tableau de D. G. Friedrich. La scène semble idyllique, même si la posture de l'homme accroché aux racines d'un arbre peut sembler des plus bizarres. Tout semble paisible et apollinien. En réalité, si l'on connaît l'endroit, les falaises sont très friables et il y a de fortes chances que les personnages soient précipités dans le vide. S'offre ainsi une autre intelligence de cette œuvre, qui repose sur une apparence trompeuse, et ce bonheur qu'accroissent les beautés de la nature insulaire n'est qu'un leurre dangereux. Telle est la situation qu'il entend décrire – un équilibre sur le point de se rompre, comme si la beauté n'était qu'une illusion fugitive et fatale. Ce faisant, il rejoint Büchner dans *la Mort de Danton*, où l'on entend cette phrase : « *Le monde, c'est le chaos. Le néant, le Dieu universel encore à naître.* » En somme, penser la mélancolie ce serait repenser la pensée de l'Occident, mais aussi ses plus précieuses expressions esthétiques.

Reste le fragile équilibre entre la grandeur de la création et la folie qui la sous-tend (mais qui n'en est pas le *deus ex machina*) : la mélancolie serait cet équilibre, sans cesse sur le point d'être rompu et sans cesse rétabli, jusqu'au moment où la raison cède le pas.

**Mélancolie, essai sur l'âme occidentale**, de Lazlo Földényi, traduit du hongrois par Natalia-Huzsvai et Charles Zaremba, Actes Sud, 352 pages, 24,80 euros.

## L'expressionnisme en 120 œuvres

« *Die Brücke. Aux origines de l'expressionnisme* »,

musée de Grenoble, puis musée des Beaux-Arts de Quimper du 11 juillet au 8 octobre 2012. Catalogue : Somogy, 280 pages, 35,50 euros.

On connaît les a priori français sur l'esprit germanique et ses prétendues lourdeurs. C'est pour cette raison que l'expressionnisme, qu'on assimile à la culture germanique, est rarement exposé dans notre beau pays. D'autant plus que Die Brücke, le groupe fondateur de ce mouvement, a eu la très mauvaise idée de faire son apparition à une date déjà bien chargée dans l'histoire de l'art, 1905, l'année de la naissance officielle

des fauves. Coïncidence chronologique troublante, qui permet aux nombreux spécialistes, des deux côtés du Rhin d'ailleurs, d'entamer des querelles stériles sur la primauté de chacune de ces tendances artistiques dans l'invention de la modernité. Une discussion interminable car les fauves comme les expressionnistes prennent des libertés avec la représentation fidèle de la réalité et emploient des couleurs arbitraires et dissonantes. Cependant, négliger le sens, parfois explicite, des œuvres ancrées dans un contexte social et politique radicalement différent aboutirait à une falsification de leur nature profonde.

Dans ce face-à-face entre les fauves et Die Brücke, il est significatif que ces deux appellations aient des sources différentes. La première, fauvisme, est imposée de l'extérieur, par un

critique qui décele un style commun chez plusieurs artistes exposés ensemble. L'autre, qui signifie le Pont, est choisie par quatre jeunes étudiants en architecture, autodidactes dans le domaine de la peinture et qui prennent le pari de travailler ensemble, dans le même atelier. À l'opposé des fauves, ils voient dans leur union à la fois un geste artistique et une attitude d'ordre social. Dans leur manifeste, le premier du XX<sup>e</sup> siècle (1906), ils proclament non seulement leur refus de l'art et de l'enseignement académique mais aussi celui de l'ordre bourgeois tout court. La démarche esthétique est ici intimement mêlée à une protestation éthique. Clairement, pour ces quatre révoltés en colère, réunis en collectif, la notion d'avant-garde reprend son sens militaire.

L'exposition de Grenoble, avec 120 toiles et dessins en provenance du musée Die Brücke, laisse une place à chacun des artistes associés à ce groupe (Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel, Bleyel ou encore Nolde et Max Pechstein). De plus, l'accrochage très soigné permet de clairement distinguer les thèmes communs à tous ces créateurs. L'érotisme et le sentiment de la nature quand ils peignent de jeunes modèles nus dans des intérieurs ou en plein air sur les bords du lac de Morizbourg (*Nu couché au miroir*, de Kirchner, 1909) ; les scènes de la vie urbaine, quand Berlin se transforme en un théâtre d'une rare violence. Même si l'on regrette l'absence de quelques chefs-d'œuvre, la puissance expressionniste ne laisse personne indifférent.

**Itzhak Goldberg**

## Hans Bouman : le corps comme objet et comme sujet

*Vous faisiez autrefois des visages qui avaient quelque chose des statues hiératiques de l'île de Pâques. Quels drôles d'autopourtraits!*

**Hans Bouman.** La présence de la figure humaine n'a jamais été absente de mon travail. Elle en est le sujet récurrent, dont je ne peux me passer. Depuis mes débuts, c'est le fil rouge. Très longtemps, j'ai axé mon attention sur la tête humaine. La tête comme centre de réflexion, centre de l'être. Je la construisais dans cet espace clos de mon atelier. C'était un face-à-face. Face à moi-même, mais aussi face à autrui. Un jour, en rangeant mon atelier, j'ai retrouvé une série d'encres sur papier non signées, qui dataient de la fin des années 1990 et qui représentaient des corps humains déformés. Je les ai ressenties comme une ouverture. Ce fut le départ d'une nouvelle série de tableaux. J'entrai dans un univers moins clos, en

lien plus direct avec le monde qui m'entoure. Je pensais à la légende d'Osiris, dont il faut réunir les morceaux de corps dispersés de par le monde. N'est-ce pas en quelque sorte une manière de sortir mentalement des quatre murs de mon atelier et d'entrer dans un monde plus vaste ? Je sortais de l'autopourtrait mental pour affronter le désordre de notre humanité. Les corps disproportionnés se trouvent seuls sur la surface de la toile, les membres de son corps s'y dispersent et semblent vouloir s'échapper des limites que le format impose. Ces toiles sont des sortes d'anamorphoses : on peut avoir une interprétation différente selon l'axe où l'œil se place. Pas picturalement, mais mentalement. Mais peut-être est-ce une illusion que de penser pouvoir réunir un jour le corps humain pour trouver l'harmonie ?

*Vous vous situiez néanmoins entre la figuration et l'abstraction. Et maintenant ?*

**Hans Bouman.** J'espère avoir trouvé une manière de représenter l'homme qui touche à l'universel et qui va au-delà de la figuration pour me diriger vers un monde plus spirituel. Je n'ai jamais cessé de chercher ces quelques petits moments émotionnels quand les personnages que je représente deviennent moi, que je m'identifie à eux, pour le meilleur et pour le pire. Ils vont rester une part de moi. Je considère mon travail comme une sorte de journal intime de mes états d'âme qui justifie cet acte irrationnel de peindre. Pourtant je suis conscient du fait que le sujet me limite, et parfois j'attends le moment où je vais enfin m'autoriser à faire un paysage ou un tableau abstrait et me libérer de cette obstination.

*Le noir était votre couleur emblématique. Il en est bien autrement dans cette exposition...*

**Hans Bouman.** J'ai toujours eu une relation complexe à la couleur. Au début, le noir s'est imposé par pure intuition. Étrangement, après mes expériences avec l'art numérique, il y a quelques années, je me suis rendu compte que la couleur pouvait jouer un rôle à part entière dans ma démarche. Je me réjouis d'avoir élargi ma palette, même si pour autant je ne suis pas devenu un coloriste. Je m'approche de plus en plus d'une démarche que l'on pourrait définir comme expressionniste. J'ai toujours été attiré par les peintres de ce mouvement, car ils alliaient justement l'emploi de la couleur et la présence de l'homme. Comme un Max Beckmann qui a construit une mise en scène picturale du théâtre de la vie.

**Entretien réalisé par G.-G.L.**

# « Résister au présent » : un entretien avec Angeles Alonso Espinosa

*Anthropologue mexicaine, vous avez, Angeles Alonso Espinosa, étudié en France, à l'École des hautes études en sciences sociales, ainsi qu'au musée de l'Homme. Membre de la Fondation Amparo de Puebla (Mexique), vous êtes à l'origine de différents projets culturels entre la France et le Mexique. Vous présentez, jusqu'au 8 juillet prochain, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris-ARC, en collaboration avec sa curatrice, Angeline Scherf, « Resisting the Present ». Une exposition composée d'une cinquantaine d'œuvres de 24 artistes actifs au Mexique depuis les années 2000, laquelle rassemble une génération fortement engagée dans l'évolution sociale et politique de ce pays. Comment est né ce projet et comment le définiriez-vous ?*

**Angeles Alonso Espinosa.** Réalisée initialement dans le cadre des préparatifs de l'année du Mexique en France, l'exposition se propose de répondre en premier lieu à la question suivante : que s'est-il passé au Mexique avec la génération postérieure à celle de Gabriel Orozco et de Francis Alys, des figures qui ont acquis une importance telle au niveau international qu'elles ont rendu plus difficile la visibilité de ces jeunes artistes ? Nous souhaitons par ailleurs montrer que la scène artistique mexicaine s'inscrit dans un mouvement très ample, que ce soit au sens géographique, celui-ci n'est pas circonscrit à la ville de Mexico mais se manifeste en divers autres points du pays. C'est pourquoi nous avons réuni des artistes d'Oaxaca, de Puebla, de Guadalajara, de Monterrey ou de Sinaloa, par exemple ou au sens artistique (il nous paraissait essentiel d'inclure, à côté des plasticiens, des cinéastes – 4 sont présents dans l'exposition et des écrivains comme Guillermo Fadanelli, dont nous publions un essai dans le catalogue). Enfin, nous avons voulu rendre compte de la diversité des formes que prennent ces créations (installation, sculpture, dessin, photographie, vidéo...) pour répondre aux questionnements actuels du monde et de l'art.

*Il est frappant de constater que cette nouvelle génération d'artistes prend toute sa place dans le monde globalisé de l'art d'aujourd'hui tout en traçant un sillon singulier, qui à la fois s'inscrit dans une filiation historique mexicaine, s'en détache et est puissamment contemporain...*

**Angeles Alonso Espinosa.** À la fin des années 1980, a émergé au Mexique une nouvelle génération d'artistes qui va s'éloigner d'une esthétique officielle comme des moyens traditionnels d'expression comme la peinture et la sculpture. La nécessité de changement et d'ouverture coïncide avec la réalité sociale du pays et avec l'optimisme international ambiant après la chute du mur de Berlin et la fin de la guerre froide. Les jeunes artistes sortent du Mexique pour entrer en contact avec de nouveaux langages qu'ils rapportent avec eux et transmettent, initiant des mouvements basés sur l'action collective, la création d'espaces alternatifs, mais aussi sur la relecture et la réinterprétation de tout le répertoire de l'art occidental, du modernisme au minimalisme américain, des courants européens comme le situationnisme, Fluxus, du conceptualisme au néoconstructivisme sud-américain.

*Mais ce dynamisme se heurte à une réalité sociale, politique et économique chaque jour plus précaire. La transition politique vers une supposée démocratie n'a pas réussi à stabiliser un pays en chute libre.*

**Angeles Alonso Espinosa.** Bien au contraire. Les quatre dernières années ont été les plus violentes de l'histoire du Mexique, comparables uniquement à l'époque de la Révolution. La guerre entre les cartels de la drogue a provoqué plus de 40 000 assassinats. L'impunité s'est convertie en modus vivendi et la citoyenneté est l'otage de la violence dominante. L'optimisme de la génération précédente a été rudement secoué par cette réalité violente et absurde.

La génération actuelle d'artistes travaillant au Mexique, nés pour la plupart d'entre eux après 1975, est confrontée à une réalité totalement différente de celle de ses prédécesseurs. Si les langages de la génération précédente ont été totalement intégrés, les questionnements et les recherches actuels sont tout autres. À travers l'utilisation d'un langage global, ces artistes se confrontent à une réalité locale complexe qu'ils interrogent de multiples manières.

*L'installation, en ouverture de l'exposition, de l'œuvre d'Arturo Hernandez Alcazar, figurant des cerfs-volants dont les*



Photographie de Tiery B.

*ails sont recouvertes de pigments « noir de fumée » et dont les fils de coton sont immobilisés au sol par des pierres donne le ton. Ces « papalotes », qui symbolisent habituellement au Mexique l'aspiration à une vie meilleure, sont devenus ici des oiseaux de mauvais augure. Et les pierres qui les immobilisent, extraites de ruines, pourraient aussi faire allusion à une révolution qui ne se termine jamais...*

**Angeles Alonso Espinosa.** Cette œuvre a été réalisée par Arturo pour la première fois dans le contexte des festivités prévues au Mexique pour le bicentenaire de l'indépendance. Effectivement, on ne parlait pas beaucoup du centenaire de la Révolution, car, dans l'esprit de beaucoup, celle-ci est restée inachevée. On voit ces cerfs-volants – symbole de liberté – convertis en sacs-poubelle salis par un pigment noir fait à base de résidu d'hydrocarbure. C'est-à-dire de pétrole, dans sa phase ultime. Après cette transformation, il ne vaudra plus rien. Symboles de liberté amarrés aux ruines d'une civilisation, d'un système. En même temps, c'est à travers la conscience de ces ruines que l'on peut accéder aux outils nécessaires à la révolte. La pierre, comme symbole premier de la résistance. Finalement, cette pierre fait également référence à la célèbre phrase de Marx sur ce spectre noir, qui survole non seulement le Mexique, mais le monde entier.

*Très ancrées dans le réel, ces créations vont justement au-delà des réalités locales pour sonder le monde d'aujourd'hui...*

**Angeles Alonso Espinosa.** Nous pensons, en suivant Serge Gruzinski, qu'il n'y a pas « de global sans local ». Pour qu'un argument dépasse les frontières personnelles, culturelles ou nationales, il lui faut partir d'un fait concret, précis, vécu. Le fait d'être né au Mexique et d'être confronté aux multiples héritages culturels, comme aux violentes réalités actuelles, influe sur la manière qu'ont ces jeunes artistes de nouer des relations et de résister au présent. Nous vivons dans un monde où les problèmes se sont globalisés et dépassent les territoires nationaux. Il s'agit d'une réalité sociale, politique et économique qui est le résultat de la dégradation causée par le modèle néolibéral sur toute la planète. Ainsi, des œuvres qui paraissent directement liées au territoire mexicain – comme l'œuvre de Minerva Cuevas, *Rio Bravo Crossing*, ou l'œuvre de Jonathan Hernandez et Pablo Sigg, des artistes qui, avec *Fémur d'éléphant mexicain*, questionnent l'identité d'une culture mexicaine, sont des mé-

taphores qui permettent d'évoquer des problèmes globaux : la migration, la violence engendrée par les frontières, la notion d'identité nationale...

*C'est aussi le cas d'œuvres qui ont un caractère plus violent lié au narcotrafic, comme El Velador, un film de Natalia Almada, qui met en scène un veilleur de nuit d'un des plus célèbres cimetières de narcotrafiquants du Mexique...*

**Angeles Alonso Espinosa.** Oui, y compris des œuvres comme celles-ci peuvent servir à analyser un système de valeurs où la réussite économique et l'accès aux symboles de la reconnaissance matérielle sont devenus une fin en soi. On voit ainsi ces jeunes narcotrafiquants (dont la majorité disparaît avant trente ans) qui préfèrent mourir jeunes et laisser comme testament ces « symboles de leur réussite » à travers des tombes majestueuses que peu de gens pourraient s'offrir...

*Ayant vécu à Mexico, j'ai pu constater, ces dernières années, un grand dynamisme des institutions publiques et privées d'art contemporain : création de nouvelles structures prestigieuses, activité renouvelée des grands musées, ouvertures de nouveaux espaces alternatifs, grandes galeries, importantes fondations, foire d'art contemporain, qui apportent indéniablement un nouveau souffle à l'art. Ce qui est tout à fait positif pour les jeunes artistes...*

**Angeles Alonso Espinosa.** Oui, indéniablement. Cette situation s'est développée comme un écho à la mobilisation des artistes depuis la fin des années 1980. C'est d'abord une nouvelle génération de critiques indépendants (Cuauhtemoc Medina, Olivier Debrouse, Guillermo Santamarina, Magali Arriola, Patrick Charpenel, entre autres), de galeries (Kurimanzuto, OMR) et de collectionneurs (Eugenio Lopez, Patrick Charpenel, Augustin Copel, Cesar Cervantes, par exemple). Une multiplication d'actions et de voix pour une scène complexe, diverse et dynamique dont l'expansion continue aujourd'hui. Des espaces comme Petra, la Galeria del Comercio, Proyectos Monclova, Labor, Gaga, OPA ou Soma, pour n'en citer que quelques-uns, en sont la preuve.

De même, la création de nouveaux musées, le musée universitaire d'Art contemporain (Muac), le musée Soumaya, et l'ouverture prochaine du musée de la collection Jumex, à Mexico. La foire d'art contemporain (Maco) est chaque jour plus reconnue. Tous ces phénomènes (collectionneurs, musées, galeries...) ont permis de générer une plate-forme multiple sur laquelle les artistes peuvent s'appuyer.

*Vous avez créé, en 2010, une maison d'édition indépendante, El Mojado, dont l'objet est de promouvoir, à travers la publication de monographies d'artistes, des projets transversaux. Ce qui vient prolonger et enrichir votre action dans le domaine des arts visuels. Pouvez-vous nous parler un peu d'El Mojado ?*

**Angeles Alonso Espinosa.** El Mojado souhaite faire la promotion de projets d'artistes dont l'œuvre est imprégnée d'altérité, proposer une vision décentrée qui mette l'accent sur le déplacement, l'approche liminale, le contour : le mouvement et la relation.

Notre première publication présente un projet de Mélanie Smith, une artiste anglaise résidant au Mexique, réalisé autour de Xilitla, ce jardin de sculptures surréalistes construit entre 1962 et 1984 en pleine Huasteca Potosina (à l'est du Mexique), par un autre Anglais, l'écrivain et mécène Edward James (1907-1984). Un film qui, comme le signale Corine Diserens, est à la fois un voyage au-delà de l'insondable et un tournage au milieu des ruines de béton d'une « fantaisie » romantique et surréaliste dans la veine d'explorations artistiques comme celles de Robert Smithson, de Dan Graham ou de Gordon Matta-Clark, réalisées à partir des ruines du siècle passé et de l'histoire des jardins. Une exploration des tensions formelles et sensorielles comme des strates de la mémoire, déployée dans un espace quasi mythique de Mexico.

Entretien réalisé par Marc Sagaert

Catalogue, *Resisting the Present: Mexico 2000-2012*, textes d'Angeline Scherf, Angeles Alonso Espinosa, Serge Gruzinski, Magali Arriola, Guillermo Fadanelli, Alejandro Jodorowsky, Bayrol Jimenez et Michel Blancsubé, Éditions Paris Musées, 30 euros.

CHRONIQUE PHOTOGRAPHIQUE DE FRANCK DELORIEUX

# Tiery B., photographe de la matière

Tiery B. est écrivain et photographe. Auteur d'un roman *le Frère préféré* (éditions Héloïse d'Ormesson) sous le nom de Thierry Bourquin, il vient de publier son deuxième livre de photographies. Le premier ne portait pas de titre autre que le nom de l'auteur (Tiery B., éditions du Cercle d'art), celui-ci se nomme *Narmada*, du nom d'un fleuve sacré de l'Inde. De courts textes évoquent l'amour, le désir, l'absence, Paris, l'errance... Je n'en dirai pas plus sauf à préciser qu'ils ne commentent pas les images et que leur mise en page les donne à voir aussi comme des éléments graphiques. Les photographies s'inscrivent essentiellement dans trois genres : paysages urbains, natures mortes et portraits ou détails de corps masculins. Les plus fortes, celles qui s'imposent au regard avec une brûlante évidence, montrent ou plutôt révèlent de la matière. La chair, la peau, les poils, la sueur, la salive, le sperme... Mais aussi la fumée, la pierre, le bois, le coton des sous-vêtements, les écailles des poissons, le plastique, le fer, le bois... Et de l'eau, encore et encore, liquide, coulante, au repos, en gouttes, buée ou vapeur. De l'eau qui scande le livre. Dans *l'Eau et les Rêves*, Gaston Bachelard analyse une métapoétique de l'eau pour laquelle « l'eau n'est plus seulement un groupe d'images connues dans une contemplation vagabonde, dans une suite de rêveries brisées, instantanées ; elle est un support d'images et bientôt un apport d'images, un principe qui fonde les images. L'eau devient aussi peu à peu, dans une contemplation qui s'approfondit, un élément de l'imagination matérialisante. » L'eau, dans ces photographies, sert également aux jeux de lumière, car les photographies de Tiery B. sont fortement contrastées, avec des noirs et des blancs tranchés, ce qui n'exclut pas une élégante gamme de nuances de gris.

L'eau enveloppe : elle force le spectateur à entrer dans l'image, à devenir plus que voyeur, à partager une intimité.

Mais cette proximité joue aussi, paradoxalement, d'éloignement quand, par exemple, des gouttes sur une surface vitrée troublent un autoportrait qui montre le photographe à demi-nu, par en dessous, jambes écartées, faisant ressortir la bosse de son sexe sous un maillot luisant. Les yeux sont invisibles, perdus dans l'obscurité – comme sur beaucoup de portraits –, mais un troisième œil dessine nettement son contour cerclé d'argent : celui de l'objectif de l'appareil. Qui est pris, le photographe lui-même ou le spectateur ? Ne suis-je pas renvoyé à mon propre corps et à la représentation que je m'en fais ? Bachelard dit des images de l'eau qu'« elles n'ensorcellent pas n'importe quel rêveur ». Insistons sur les autoportraits, qui s'égrènent de pages en pages tout au long du livre. Ils témoignent d'un investissement entier du sujet dans son art. S'agit-il de narcissisme ? Écoutons encore les interrogations de Gaston Bachelard : « À l'être devant le miroir on peut toujours poser la double question : pour qui te mires-tu ? Contre qui te mires-tu ? Prends-tu conscience de ta beauté ou de ta force ? » Il semble bien qu'il ne s'agisse ici ni de beauté ni de force – même si les deux sont manifestes – mais plutôt de rigueur et de distance. La représentation n'est pas une pose. L'artiste regarde son propre corps avec les mêmes yeux que le corps de l'autre. Il ne se contente pas d'être un œil relié à un cerveau, il n'oublie pas qu'il est fait de la même chair que ses modèles, il le donne à voir, il s'implique et de ce fait, d'une certaine manière, se met en danger – comme toute personne qui s'affronte au réel.

Comment donner à voir le réel ? Les photographies de Tiery B. sont nettes – je ne parle pas de ces flous provenant d'une buée sur la vitre ou sur le miroir, mais bien d'une attitude face à ce qui est photographié caractérisée par la franchise. Le regard ne se dérobe pas. Il embrasse. Il étirent. La représentation et son

objet engagent un corps-à-corps, amoureux, d'où naît la tension esthétique. Cela est particulièrement manifeste dans les images des corps. Prenons l'exemple de cette photographie qui montre une verge comme allongée sur un ventre où sont disséminées des gouttes de sperme : nous sommes là, très précisément, dans la réalité et la matérialité d'un corps qui a joui. Je pense alors à un vers du *Condamné à mort*, de Genet : « Plus émouvant et pur qu'une émouvante bite. » Il n'y a ni impudeur ni impudence mais bien une incarnation, une réalité. Les paysages semblent envisagés avec plus de distance, ce qui leur donne sans doute un air convenu. Néanmoins dans *Narmada*, par le jeu de l'opposition presque brutale mais productive avec les corps, ils acquièrent plus de force que dans l'exposition qui avait accompagné la sortie du livre voici plus d'un mois.

Une citation d'Adorno est mise en exergue : « L'art est ascétique et sans pudeur, l'industrie culturelle est obscène et puritaine. » Point n'est besoin de cette référence pour démontrer que le travail de Tiery B. ne ressort pas de la pornographie : les images parlent d'elles-mêmes. La pornographie, l'étymologie nous le dit, c'est du commerce, de l'industrie, donc avec son obscénité qui n'est que le négatif de la bien-pensance. Ici, il s'agit d'amour ou de désir. Et de vérité. Et d'un engagement personnel. Si l'on devait tout de même faire un reproche à cet ouvrage, comme à l'exposition, c'est la trop grande quantité de photographies – certaines ne s'inscrivent que difficilement sinon artificiellement. Un resserrement eût été sans doute nécessaire et aurait dynamisé l'ensemble. Cette réserve mise à part, il est évident que l'œuvre de Tiery B. possède une force et une qualité esthétique indéniable qui doit inciter à suivre ce travail et à en espérer de prochaines délectations.

*Narmada*, de Tiery B. Éditions Gourcuff Gradenigo. 45 euros.

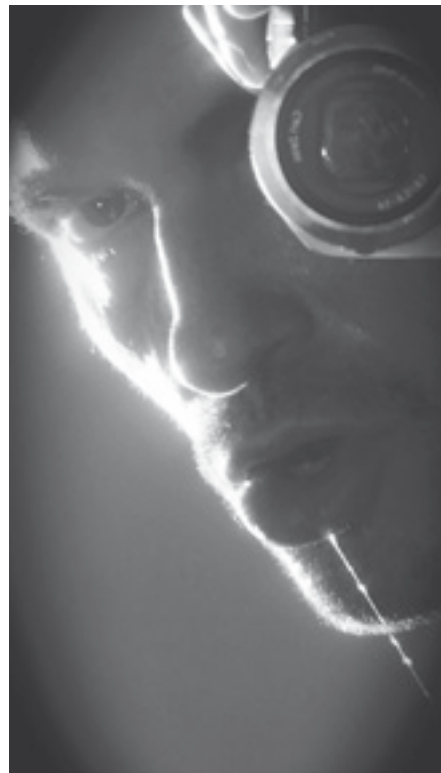
## Coupables

I  
Avec ses grosses lunettes à triple foyer, son jogging bleu, son goût pour la petite et ses réparties de demeuré, Albert traîne son ennui dans les rues de Glasgow. Par la grâce d'une chute sur un quai de gare un soir d'ivresse, sa vie va basculer. Comme celle de Robbie, Mo et Rhino. Ces jeunes délinquants récidivistes sont les héros du dernier film de Ken Loach, *la Part des anges*. Mo est une cleptomane, Rhino escalade les statues d'hommes célèbres pour les coiffer de plots, Albert discute avec les haut-parleurs et Robbie frappe tout ce qui bouge. Tous les quatre se retrouvent un jour devant le même juge qui les condamne à des travaux d'intérêt général. Ce qui leur apporte une part de liberté mais ne résout en rien leur principal problème : ils ne savent pas quoi faire de leur vie. S'ils sont coupables, c'est d'abord d'être nés au mauvais endroit, au mauvais moment.

Fidèle à son savoir-faire et à ses convictions, Ken Loach nous parle une fois de plus de ces braves paumés, marginaux plus ou moins malgré eux, que le destin s'emploie à enfoncer chaque jour un peu plus dans la misère et l'errance. Au risque que cela dégénère. Pour Robbie notamment, personnage central du film. Il a hérité d'un conflit qui oppose depuis des années sa famille à une autre : on se cogne de père en fils, sans même savoir pourquoi. Un fils, voilà l'événement qui va tomber sur ses épaules, plus sûrement qu'un coup de barre à mine. Un fils condamné d'avance. La vie de Robbie ne tient qu'à un fil : pas de boulot, des ennemis à chaque coin de rue, pas de quoi construire une vie de famille.

*La Part des anges* aurait pu prendre la tonalité tragique de certains films de Ken Loach,

comme le précédent, *Sweet Sixteen*. Le réalisateur, s'il part toujours d'une réalité pure et dure, se distingue par une capacité à raconter des destins, jouer avec les événements, montrer à quoi tiennent nos vies – une rencontre, un geste, un sursaut – en utilisant divers registres. Contrairement à l'image caricaturale que l'on peut parfois donner de lui, Ken Loach, bien servi par son scénariste Paul Laverty, est cinéaste avant d'être moraliste. Il dénonce des situations concrètes en les passant au filtre de récits qui nous emportent par leur caractère poétique et universel. *La Part des anges* en est une illustration magistrale. Le personnage d'Albert en lui-même pourrait résumer ce parti pris : peu aidé par une intelligence médiocre et un quotidien glauque, il rayonne à l'écran par sa douceur, sa maladresse, son inadaptation qui le rendent proche et fragile. La caméra le transfigure. Une rencontre va tout changer pour ces lascars : leur éducateur, Harry, qui s'ennuie ferme lui aussi, et n'a pour seul plaisir dans la vie que la dégustation du whisky, les emmène un jour visiter une distillerie. Magie du lieu, de l'imprévu, de l'éveil des sens. Robbie est envoûté et se découvre un don. Il a un nez. Mais ce milieu est fermé. Comment lui, petit voyou sans diplôme ni contacts, peut-il espérer y trouver un job ? Le voilà coincé entre une vocation sans débouchés, des gars qui veulent sa peau et un bébé qu'il veut à tout prix sortir de la violence qui le suit et qui l'anime (il y a une fureur en lui, dont il a conscience et qu'il n'arrive pas à maîtriser : le portrait de ce personnage est d'une grande finesse, très loin, ici aussi, de tout manichéisme). Une solution s'offre à lui : passer de la petite délinquance au casse du siècle. Avec ses trois amis bras cassés, ce n'est pas gagné.



Photographie de Tiery B.

Le film passe alors la vitesse supérieure : le suspense et l'action accélèrent le rythme déjà enlevé des dialogues et du jeu des comédiens. Aux côtés du quator, on rit, on frémit, on soupire. Avec eux, on plonge dans un univers fascinant, sensuel et démesuré, celui des amateurs de whisky. Cette fois, ils tenteront de ne pas rater leur chance, quitte à retomber dans l'illégalité, la seule condamnation qu'ils refusent étant celle qui les abandonne à leur sort.

Ken Loach, distillateur de nos âmes, a réalisé un grand cru, tendre et puissant comme un vieux Lagavulin.

*La Part des anges*, film de Ken Loach, 1h41, avec Paul Brannigan, John Henshaw, Gary Maitland, en salles.

II  
Les éditions Carlotta diffusent en salles *l'Assassin*, d'Elio Petri, sorti en 1961. Marcello Mastroianni incarne Alfredo Martelli, un riche antiquaire libertin soupçonné d'avoir tué son ex-maîtresse. Emmené au poste, où se déroule l'action du film, ponctué de flash-back, il subit l'arbitraire policier, nourri de nostalgie fasciste. Martelli n'est pas non plus le héros rêvé. À la culpabilité criminelle dont le soupçonne la police va s'ajouter la sienne propre, qui remonte en surface comme un supplément d'âme. Ces quelques heures d'interrogatoire vont lui permettre de voir dérouler sa jeune vie (il a trente-cinq ans) et de prendre conscience d'avoir méprisé et maltraité ses proches : il a trahi son meilleur ami, traité sa mère, seule et pauvre, comme une inconnue, s'est moqué des vagabonds croisés sur son chemin, a manipulé les femmes de sa vie... Superbe joué et filmé (lumière remarquable, mouvement permanent malgré l'absence d'action, fondus enchaînés audacieux), ce portrait magistral de salaud magnifique est un petit chef-d'œuvre d'auscultation de nos combats intimes entre cynisme et culpabilité.

Luc Chatel

*L'Assassin*, film d'Elio Petri, 1h40, avec Marcello Mastroianni et Micheline Presle, en salles.

# Éternelle jeunesse

La situation actuelle du théâtre est-elle si ennuyeuse et même catastrophique pour que tout le petit monde du théâtre, programmeurs, praticiens, spectateurs, journalistes, se penche avec une avidité qui n'est que le masque du désespoir sur ce qu'il appelle les équipes émergentes? Comme si le salut ne pouvait plus venir que de ce côté, ce qui est d'ailleurs une belle lapalissade, puisque fatalement ce sont ces jeunes équipes qui dessineront le paysage théâtral de demain! Reste à savoir si ce paysage sera aussi réjouissant que celui d'aujourd'hui. Au vu de ce que l'on peut saisir partiellement de cette « émergence » on peut en douter. Mais ne faisons pas dans la généralité, ni dans le pessimisme outrancier.

Reste à faire le constat qu'effectivement, les jeunes équipes – expression générique bien pratique qui demanderait à être affinée – se voient offrir un certain nombre de possibilités de se monter ici et là, mais presque toujours dans des manifestations à elles seules destinées et qui ressemblent fort dès lors à des sortes de ghetto. Bref, les ténors du monde théâtral – ceux qui tiennent les grandes institutions – consentent donc à offrir quelques créneaux, en général en tout début ou en fin de saison, à ces jeunes pousses si prometteurs si l'on en croit les « rabatteurs » chargés de les repérer et de les programmer tous ensemble (on aimerait d'ailleurs bien connaître quelques-uns de leurs « secrets »). C'est quasiment l'échelon supérieur aux nombreux travaux de fin d'année des écoles de théâtre qui sont présentés et tentent, saison après saison, de toucher un vaste public. Ne faisons pas la fine bouche; quelques-unes de ces manifestations – des sortes de mini-festivals en somme – ont acquis une certaine renommée, méritée ou pas, c'est un autre problème. En tout cas, on appréciera les efforts fournis par les uns et par les autres, plus ou moins fortunés, pour que ces manifestations aient lieu. En temps de crise, il n'est pas évident de consacrer un peu d'argent à ce type d'opération. À défaut d'avoir la capacité de le faire, on remarquera que l'on tente de faire preuve d'imagination, ne serait-ce que dans l'intitulé des appellations: Premiers pas accueillis par le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, Premières Pauses organisées au Théâtre Paris-Villette dont l'existence théâtrale est aujourd'hui remise en cause par la mairie de Paris, et aussi Impatience au Théâtre de l'Odéon, mais qui vient de disparaître avec l'apparition surprise (due au gouvernement précédent) du nouveau directeur Luc Bondy dont un décret voté juste avant l'élection présidentielle suspend sa mise à la retraite à l'âge légal, Premières portées à bout de bras par le TNS (Théâtre national de Strasbourg) et le Maillon (Théâtre de Strasbourg également) et qui avaient suspendu le festival l'année dernière – ce devait être la septième

édition – faute de moyens, et quelques autres... Sans oublier les grands et quasiment mythique devanciers, comme « Théâtre en mai » à Dijon ou le festival Mettre en scène à Rennes qui ont vu passer tout ce qui fait le théâtre d'aujourd'hui. Difficile pour une jeune équipe au talent naissant, et même sans talent aucun, de passer aux travers des mailles du filet. Et pourtant...

Tout le monde est aux aguets, la presse parce qu'il faut bien planter des « marronniers » (on se souvient que dans les années quatre-vingt-dix, *Libération* avait lancé avec succès la chasse aux « bandes » de jeunes metteurs en scènes), les directeurs de théâtre pour se donner l'alibi de vraiment faire leur travail de défrichage et respecter du même coup leur cahier des charges, les personnalités artistiques en place pour donner l'impression d'être dans la transmission, le public pour accompagner le tout et avoir le sentiment de faire des « découvertes », etc. Bref tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes théâtral.

Au vrai, ces différentes manifestations ne fonctionnent pas toutes sur le même modèle; il n'est même pas certain que dans la grande foire commerciale qu'est devenu le monde du théâtre elles poursuivent d'ailleurs les mêmes buts. Ainsi, le festival Impatience, qui fêtait sa quatrième saison il y a un peu plus d'un mois, met l'accent sur le travail de « jeunes compagnies émergentes » donc (c'est dit dans la déclaration d'intention), là où d'autres éclairaient davantage les metteurs en scène. Il a même inventé l'attribution de deux prix, l'un décerné par un jury de professionnel, l'autre par le public... et s'est trouvé, lui aussi, un partenaire, le 104, car il faut bien se mettre à plusieurs pour pouvoir faire vivre l'enfant. Il s'est même ouvert à l'international, ce qui n'est pas une mauvaise chose si l'on veut bien considérer que présenter des spectacles (et non pas des maquettes ou autres travaux en cours d'élaboration comme on aime à le faire par ailleurs) ayant tous peu ou prou la même provenance, et j'aurais presque envie de dire la même coloration idéologique, avec pratiquement la même grammaire théâtrale, ne permet pas forcément une véritable ouverture d'esprit. Certes, la venue de spectacles internationaux n'évacue pas automatiquement, loin s'en faut, cette coloration; c'est toute la question de la mondialisation qui se trouve ainsi posée.

Les mauvais esprits dont ce milieu fourmille ne manqueront pas de trouver cette manière d'être aux petits soins pour ces équipes ou ces metteurs en scène en devenir (ou sans devenir aucun) plutôt suspect. Ils trouveront également dérisoire et pour tout dire absurde de poser les problèmes de l'art (théâtral) en termes de génération: ils n'auront pas tout à fait tort.

Reste à faire bonne figure et prendre malgré tout son plaisir là où il est distillé, avec des équipes émergentes ou pas, avec des collectifs ou pas... Parmi ces petits plaisirs, en voici un offert en

juin dernier à Strasbourg: le festival Premières qui a le mérite d'annoncer clairement sa couleur: il est consacré aux jeunes metteurs en scène européens. Soit neuf spectacles venus d'Allemagne, de Hongrie, d'Italie, de Suisse, de Pologne, des Pays-Bas, de Russie et de France donnés deux ou trois fois sur quatre jours. Sur les neuf spectacles, seule la proposition hongroise se présentait sous l'étiquette de spectacle collectif (voilà qui nous change de la mode hexagonale du moment, mode qui ne fait que reprendre ce qui s'est fortement développé dans les années de l'après mai 68), le (pauvre) travail français d'après *les Brigands* de Schiller étant l'œuvre d'une compagnie, les Irréguliers, dont les participants, Amélie Enon, le metteur en scène en tête, sont tous issus de l'école du TNS. Un point commun réunissait tous les spectacles, à une exception près (la russe avec un remarquable et très inventif *Journal d'un fou* d'après Gogol, mis en scène par Tufan Imamutdinov, tout droit sorti de la célèbre école moscovite du Gitis): ils entendaient, d'une manière ou d'une autre, dans une large palette de formes théâtrales allant de la performance, du théâtre documentaire le plus strict, à la fable ou à un travail choral, être en prise avec la réalité de notre monde libéral plus ou moins avancé et, bien sûr, à en dénoncer les méfaits et autres malversations. Du théâtre politique en quelque sorte? Sans doute, mais avec tous les pièges inhérents à cette « catégorie », le politique, et son traitement théâtral, ne résidant pas forcément là où on le croit. Quant aux résultats, on s'en doute, ils furent contrastés. On retiendra donc essentiellement le spectacle polonais, une œuvre chorale réunissant vingt-cinq femmes dirigées de main de maître par Marta Gornicka dénonçant avec une virulence empreinte d'un humour ravageur le pouvoir de l'Église (et donc de son discours) dans leur pays. C'est la fonction politique retrouvée du chœur antique, et l'on comprend aisément que la directrice du TNS, Julie Brochen, ait immédiatement demandé à Marta Gornicka de venir travailler dans son théâtre dès la saison prochaine. Ce *Magnificat* fut présenté aux Rencontres théâtrales de Varsovie en mars dernier; tout comme le superbe *T.E.O.R.E.M.A.T.* d'après *Théorème* de Pier Paolo Pasolini, mis en scène par Grzegorz Jarzyna qui, lui, n'est plus depuis longtemps un metteur en scène « émergent »; c'est même l'une des figures théâtrales majeures de la Pologne. Ces deux spectacles sont programmés dans quelques lieux en France la saison prochaine... une aubaine à ne pas manquer.

L'aventure de *Magnificat* de Magda Gornicka, à elle seule, analyse l'existence du festival et des autres manifestations du genre: « Premières » a bien eu raison cette année de se donner non sans ironie le beau titre de « jeunes, beaux & riches »!

Jean-Pierre Han

## Un brillant *Re Orso* de Marco Stroppa à l'Ircam

La couverture du copieux programme de l'Opéra-Comique fait songer à *Pi-nocchio* alors qu'il s'agit de *Re Orso* de Marco Stroppa (né en 1959). Un compositeur très intéressé par la voix, auteur notamment de deux opéras radiophoniques et dont c'est ici le premier destiné à la scène. C'est une belle réussite musicale et esthétique, même si le livret souffre à la fois de simplicité et de complexité si bien que l'on perd parfois le fil.

Il est question de la lutte pour le pouvoir en Crète avant l'an mille avec un roi despote, tyrannique, *Re Orso*, qui sera assassiné dans la seconde partie, victime d'un ver de terre, immortel et croqueur de vivants. Marco Stroppa a déniché l'argument dans un conte d'Arrigo

Boïto, célèbre compositeur du XIX<sup>e</sup> siècle de *Mephistofele*, et d'un *Néron* inachevé; Boïto fut par ailleurs le librettiste de Giuseppe Verdi avec *Otello*, *Falstaff*, il remania également le livret de *Simon Boccanegra*.

Il est aussi l'auteur du livret de *La Gioconda* d'Almirante Ponchielli, qui connut un gros succès auprès de nos ancêtres. Arturo Toscanini en fut ensuite un des premiers chefs d'orchestre.

*Re Orso* est écrit en vers musicaux, dans un langage d'aujourd'hui avec une pointe d'influence baroque. À son sujet on évoque le madrigal, mais aussi une écriture informatique, avec amplification des voix.

Dans la seconde partie qui illustre la solitude du Roi et sa lâcheté, un second rôle de

« trouvère » s'impose, incarné par « un piano robotisé », double du trouvère chanteur.

Cet étalage des « secrets de fabrication » du *Re Orso* révélerait-elle une dominante de gadgets plus ou moins luxueux? Ce serait faire fausse route. Les beaux décors et costumes, simplifiés, mais, jamais vus jusqu'ici, signés Bruno de Lavedère et une mise en scène de Richard Brunel qui donne un sentiment de brillance ainsi qu'une équipe de chanteurs mal connus de nous, au profit d'une musicalité que l'on n'est pas prêt d'oublier, subjugué! En témoignent les applaudissements nourris d'un fort public, même si le propos reste obscur. Le spectacle est d'une géniale « italianité », « l'inattendu » souvent remarqué et, de temps

à autre des airs de tangos, de ragtimes comme des mazurkas ou des gavottes, nous emportent.

Signalons le Roi incarné par un haut-contre ténor, Rodrigo Ferreira; la mezzo soprano Monica Bacelli, déjà entendue, femme du peuple et le ver aux côtés de l'Olibra de Marisol Montalvo, la femme contrainte du Roi, le bouffon Papiol de Geoffrey Carey. L'ensemble Intercontemporain est animé par sa directrice musicale Susanna Mälkki fort à son aise au milieu de tout ce beau monde. En somme, la production lyrique contemporaine n'est pas encore morte... malgré un certain silence médiatique... Festival de Cannes oblige, probablement!

Claude Glayman

### LES LETTRES françaises

Les Lettres françaises, foliotées de I à XII dans l'*Humanité* du 7 juin 2012.

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

Directeurs: Claude Morgan, Louis 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), 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), Marco Filoni (Italie), Rachid Mokhtari (Algérie).

Correcteurs et photographeurs: SNJH.

Site: [www.les-lettres-francaises.fr](http://www.les-lettres-francaises.fr)

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](mailto: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 jeudi de chaque mois.

Le prochain numéro paraîtra le 6 septembre 2012.