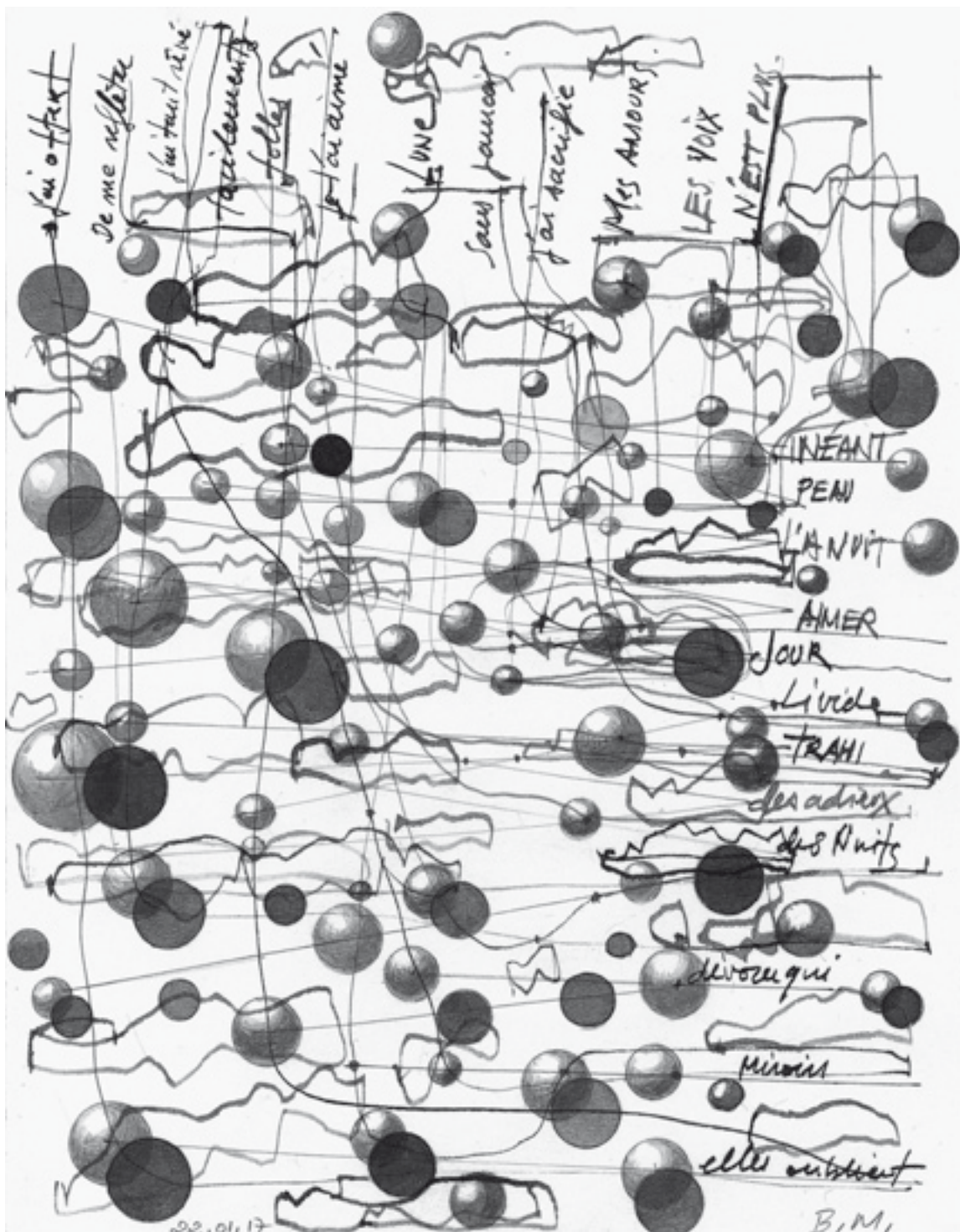


LES LETTRES *françaises*

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.



Dessin de Bernard Moninot pour *les Saisons*, de Franck Delorieux.

Les Saisons, de
Franck Delorieux
par Jean Ristat

Ryôkan,
par René de Ceccatty

La Biennale
de Venise,
par Jean-Jacques
Régibier

La force de l'amour

Les Saisons,

de Franck Delorieux. Éditions Gallimard, 96 pages, 12 euros.

Franck Delorieux, avant que le poème ne se déplie, s'adresse à Protée – « *Mais Protée si Protée je suis/Lion serpent panthère arbre ou feu/Avec mon troupeau bercé par les vagues/Buvant le ciel les nuages et l'avenir* » – comme à lui-même, c'est-à-dire à tout le monde. « *Mon nom est aussi Personne/C'est-à-dire tout le monde Ô Nature/Inconstante tu es Protée aux mille visages* ». Paroles inaugurales, littéralement portées par un souffle puissant, qui appellent la profération et dans le même mouvement convoquent les dieux de la Grèce sur la scène.

Protée, le vieillard de la mer, chargé par Poséidon, le frère de Zeus, de garder entre autres animaux marins ses troupeaux de phoques, est un dieu qui possède le pouvoir de se métamorphoser dans toutes les formes qu'il désire. Il séjourne non loin de l'île de Pharos et le chant IV de l'*Odyssée* nous apprend, sans plus de précisions, qu'il habite une grotte. Virgile reprendra ces thèmes dans le chant IV des *Géorgiques*: « *Protée, de son côté, n'oublie pas ses artifices, il se transforme en toutes sortes d'objets merveilleux: feu, bête paisible, eau limpide qui s'enfuit*. » Il a le don de prophétiser qu'il refuse aux mortels à moins d'être enchaîné, immobilisé, une fois sorti des ondes, sur un lieu ferme.

Protée est une figure mythologique que l'on retrouve dans le *Roland furieux* de l'Arioste, la *Jérusalem délivrée* du Tasse. Ou encore chez Ben Jonson. Mais il n'y a guère au XX^e siècle que Claudel pour en avoir fait le héros d'une pièce de théâtre. Voilà donc que Franck Delorieux renoue avec une tradition, se situant par là même au carrefour du passé et de l'avenir. Tel Protée.

Lisant et relisant *les Saisons*, peu à peu s'imposa à mes yeux la parenté liant Delorieux à Ronsard. En effet, pour Ronsard, entre 1560 et 1569, Protée devient, par exemple, dans l'*Élégie à la majesté de la reine d'Angleterre*, Elisabeth I^{re}, ou l'*Élégie à Robert de La Haye*, un double du poète: « *Si j'étais à renaître au ventre de ma mère (...), j'aimerais mieux (...)/Paresseux me ranger au monstrueux troupeau/Du vieux berger Protée et dormir sur le sable*. » Mais allons plus avant: *les Saisons* ressortissent d'une veine élégiaque. Le livre des *Amours* de Ronsard n'est-il pas le livre des *Saisons*?

L'*Adresse à Protée* ouvre sur les quatre saisons. Mais le lecteur s'étonnera sans doute de l'ordre dans lequel elles se succèdent dans le recueil. Le poète bouleverse la chronologie attendue qui veut qu'après le printemps viennent l'été, l'automne et enfin l'hiver. Il marche à reculons, partant de l'hiver pour peu à peu, de l'automne à l'été, arriver au printemps « *où la nuit n'est plus qu'un souvenir* ». Il « *retourne le langage comme un gant* ». « *Toi le temps je te tue par amour*. » *Les Saisons* se présente donc également comme un grand poème narratif. Il nous raconte un cheminement douloureux qui conduit le poète, après bien des errances, sur la terre ferme où il rencontrera l'amour. Les amours devrais-je dire, puisque, pour lui comme pour John Clare, il lui donne deux visages, celui de l'été et celui du printemps.

Car tout commence dans ce voyage par un naufrage. « *Je porte haut le deuil de ma naissance/Neige sur le cœur main glacée* » « *Je suis la mort de toutes mes morts un hiver au regard/*

Noir. » Qui suis-je?, semble-t-il nous dire alors: « *Je marche en silence à côté de moi*. » Voici donc que le poète se souvient et se regarde dans le miroir d'une ombre insaisissable. Insaisissable comme son identité toujours changeante au gré des saisons. Et quand il veut briser son ombre en mille morceaux, il croit se reconnaître. Autrefois, c'était l'hiver, il marchait avec son ombre devant lui, se confondant presque avec elle. Mais interrogeant Protée sortant des flots, sa forme, comme la sienne à ce moment, est encore incertaine. Protée est entouré de phoques, c'est-à-dire d'ombres. Comme le poète encore. Que Protée lui dit-il alors qu'il le presse de questions? Simplement qu'en écrivant, il opérera sa métamorphose.

Quand le visage seul apparaît entre/Les planches vernies du cercueil/Avec son masque de lait caillé. »

Et puis l'automne vient alors, saison de l'adolescence du poète. « *Je fais les cent pas en moi/Comme dans ces couloirs d'hôtel/Qui tous évoquent le crime/Je joue le mort et l'assassin/Peut-être même le couteau*. » Il connaît le « *sourire de cendres* » d'une femme: « *Elle me laissa l'aimer/Sans l'aumône d'un mot d'un regard/Apaisant je la suivais chien docile*. » Il la célèbre dans un songe, *Proses pour une jeune fille qui ne m'a pas aimé*, texte d'une belle sensualité où il célèbre « *les odeurs comme des vagues* ». Suivent les récits des errances nocturnes du poète: « *J'ai titubé dans les caniveaux de l'amour/(...) J'ai sacrifié mon désir d'aimer/À la collection brute de corps passagers*. »

Avant l'été, Franck Delorieux introduit une cinquième saison. Peu d'auteurs contemporains y font référence, comme Pascal Quignard dans son roman *Albucius*. Notion qui nous vient, pour parler vite, de la pensée chinoise. Période de 72 jours entre la fin de l'été et le début de l'automne, ou quatre séquences de 18 jours entre chaque saison, elles font office d'axe autour duquel s'ordonnent les saisons et marquent le renouvellement. C'est-à-dire, ici, la lente métamorphose du poète sortant de sa chrysalide mortifère: « *Le jour est la nuit et la nuit est le jour/Soleil et lune jouent à saute-mouton*. » Ainsi le vers retrouve-t-il une cadence qu'il avait déjà dans l'*Adresse à Protée*; le pas se fait plus ample, au fur et à mesure de l'épanouissement de la nature: « *Je regarde le bilboquet des tilleuls/Je lance ma tête dans le ciel elle croise le vol/Des hirondelles (...)*. Il dit « *adieu à la mort* » en même temps qu'il aspire à « *ne pas être seul/Comme on apprend à déchiffrer/L'alphabet lentement* » en compagnie de l'amant. Il va connaître le printemps (« *Ses lèvres comme une nuée de myosotis* ») et sa vigueur tant désirée comme celle d'un dragon: « *Ô dragon de printemps dur et tendre/Dressé fier dans le bois de cèdre/Comme pour déchirer le ciel/(...) Je m'agenouille pour le vénérer/Comme une idole* ». Il regarde le vol des hirondelles. « *Je m'imagine dans le ciel je m'imagine/Plus léger que l'air tournant autour de son front/Éfleurant de mon aile sa joue tendre*. » Remarquons que le dragon, figure éminemment chinoise et fortement sexué, signifie les souffles yang du ciel et, comme Protée, est en relation avec les eaux primordiales.

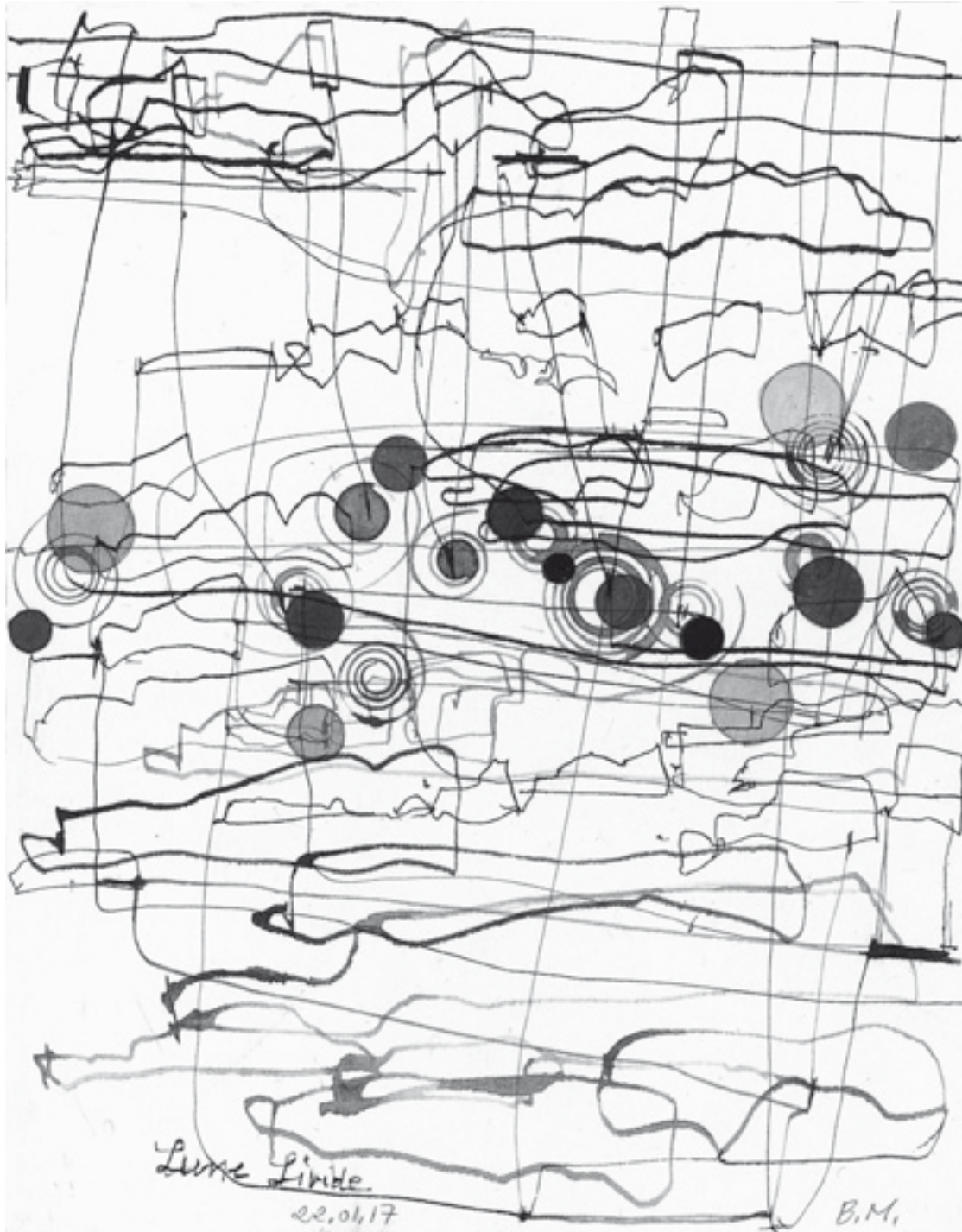
Je parlais il y a un instant de poésie narrative. Ce livre a en effet une ouverture et un épilogue. Le poète nous conduit d'un « *brouillon de vie* » à un chant d'amour, de la nuit au jour, de la haine de soi, d'un passé nihiliste au bel aujourd'hui où, comme l'écrit Ronsard, il n'a que « *l'amour pour guide et gouverneur* ». Il chante les

fleurs comme lui célébrait les œillets, les lys, les roses ou les marjolaines. « *Voici un Printemps qui soupire/Ses fleurs au milieu de l'hiver*. »

Signalons et ce n'est pas un des moindres charmes de ce livre que douze très beaux dessins de Bernard Moninot accompagnent le cheminement du poète.

Il y a dans la poésie française de ces dernières années quelques jeunes poètes qui font entendre un chant à la fois très ancien et absolument moderne. Ils me font croire, comme disait Aragon, à l'éternel printemps qui nous rappelle toujours, même au plus profond du malheur, que la vie est plus forte que la mort. Franck Delorieux est, incontestablement, de ceux-là.

Jean Ristat



Dessin de Bernard Moninot pour *les Saisons*, de Franck Delorieux.

J'étais à dire que l'hiver du poète commence par un naufrage: « *Je vois poindre ma mort comme une pique d'acier gelée*. » Peut-être *les Saisons* n'est-il, au bout du compte, que la conjuration d'une ombre maléfique et, par conséquent, plus profondément, le renversement de la puissance des ténèbres. Protée, puisque Protée il y a, lorsqu'il sort des eaux, est accompagné de l'acre odeur des profondeurs marines, comme nous le raconte l'*Odyssée*. L'odeur de la mort. Franck Delorieux à ce moment retrouve les accents de la grande poésie française des siècles préclassiques: « *Les poissons se préparent/Au festin une murène va forer l'intestin/Et se loger entre les côtes pour dévorer/Les viscères tandis que la chevelure/Ondule au rythme des marées*. » Ou bien encore: « *Tous les morts se ressemblent/*

Dumas fils, un Homme de Bien

Dumas fils ou l'anti-Œdipe,
de Marianne et Claude Schopp.
Éditions Phébus, 330 pages, 22 euros.

La Dame aux camélias,
d'Alexandre Dumas fils.
Éditions Phébus, 300 pages, 9,70 euros.

Le Schopp nouveau est arrivé. Mais, surprise, il ne s'agit pas de la redécouverte d'un Dumas inconnu, ou de l'« invention » d'un inédit. Mais d'une biographie, écrite « en société » avec son épouse Marianne (elle-même romancière sous le nom de Marianne Lioust), et cette biographie n'est pas sans rapport avec Alexandre Dumas, puisqu'il s'agit de celle de son fils, cet « Alexandre Dumas fils » bien peu lu aujourd'hui mais qui, en son temps, connut, comme dramaturge, un succès comparable à celui de son père.

En 2017, on ne l'évoque plus qu'en rapport avec ce père de génie, ce père écrasant dont il ne fut jamais jaloux et à qui, notwithstanding parfois un certain agacement devant ses frasques et ses inconséquences financières, il manifesta une affection et un dévouement constants. Dumas fils, c'est « l'anti-Œdipe », ainsi que le disent justement Marianne et Claude.

De l'œuvre abondante de Dumas fils, on ne lit plus qu'un roman, *la Dame aux camélias* – et encore, le lit-on ? L'opéra de Verdi, le film de Cukor ont fini par effacer le texte d'origine, que les éditions Phébus ont la bonne idée de rééditer, accompagné de gravures d'époque qui font oublier les traits de Greta Garbo et de Robert Taylor (on regrette simplement que n'y soit pas joint le texte de la pièce de théâtre éponyme).

Disons-le d'emblée : le roman, sans être pour autant médiocre, n'est pas enthousiasmant, et, sans le mythe auquel il a donné naissance, il serait sans doute aujourd'hui oublié, comme la plupart

des titres de Dumas fils. Habilement construit, avec une scène inaugurale (ou presque) hallucinante de douleur – l'exhumation du cadavre en cours de momification de l'héroïne, avec qui le lecteur fait connaissance sous forme de morte –, il s'agit d'une sorte de réécriture de *Manon Lescaut* – sans que Marguerite Gauthier n'ait la perversité de Manon, ni Armand Duval le courage passionné de Des Grieux. Les dialogues sont empesés, les personnages assez convenus et, aujourd'hui, on peut surtout y voir un témoignage sur le « demi-monde » de l'époque, mais ce demi-monde, le Balzac des *Illusions perdues* et de *Splendeurs et misères des courtisanes* le montrait, l'animait, avec un autre panache.

Mais, si Dumas fils n'était sans doute pas un écrivain de génie – et le résumé de chacune de ses œuvres, pièces et romans, que nous donnent les Schopp n'incite pas à s'y plonger –, on a l'impression d'un théâtre « à thèses », à thèses moralisatrices, qui annonce plus les lourds pensums d'Albert Camus (*les Justes* est sans doute la pièce la plus bête du théâtre français – ou, tout au moins, du théâtre français pas totalement englouti par l'oubli) que les arachnéennes et subtiles arabesques théâtrales d'Anouilh, l'homme, lui, a eu une vie passionnante.

Fils adultérin d'Alexandre Dumas, profondément attaché à sa mère, protégé par certaines maîtresses de son père, détesté par Ida Ferrier – la seule qui fut épousée par l'auteur d'*Olympe de Clèves* –, il gardera toujours pour son géniteur un attachement et une admiration passionnés, et se montrera, lorsque le grand écrivain deviendra un vieillard diminué et libidineux, d'un dévouement sans arrière-pensées.

Cette fidélité, cette absence de jalousie à elles seules témoignent de la loyauté et de la bonté de l'homme. Mais son père ne sera pas le seul à qui il les manifestera : jusqu'à la fin, il accompagnera George Sand (elle l'appelait « mon fils », il l'appelait « maman »), et sera parmi les premiers prévenus par Maurice Sand du décès de sa mère à se rendre à Nohant.

Dumas fils a traversé le siècle, des derniers triomphes romantiques à la période de l'« Ordre moral », des tenues bariolées arborées par son père lors de la création des premiers succès de son fils à la grisaille de la III^e République. Compagnon de voyage de Dumas (il est omniprésent dans *De Paris à Cadix*), bohème, homme à femmes (il partage avec son père le goût des actrices), amant passionné poursuivant jusqu'en Russie sa maîtresse que son mari a enlevée pour la ramener au devoir conjugal, il deviendra un dramaturge moralisant, un académicien respecté, l'époux fidèle (jusqu'à un certain point) d'une vieille liaison atrabilaire et devenue à demi-folle, un modèle de père de famille. Et, à sa mort, sa dépouille sera accompagnée d'une foule en gibus qui n'a pas grand-chose à envier à celle qui, dix ans plus tôt, avait accompagné celle de Victor Hugo.

Dumas fils est un « honnête homme » et un homme honnête, sans doute un peu rigide, rapidement empoussiéré, mais un véritable Homme de Bien.

On aurait sans doute préféré fréquenter son père, plus inattendu, plus drôle, plus généreux, et surtout véritablement génial – mais on pouvait sans doute compter plus sûrement sur l'amitié du fils.

Le portrait qu'en donne Schopp (Marianne et Claude, ici, ne font qu'un, et on ne sent jamais les coutures, comme si leurs quatre mains n'en faisaient que deux) est aussi le tableau d'une époque et se lit comme une fiction. Dumas fils, tout compte fait, plus que grand écrivain, avait tout pour être le héros d'un roman. Voilà qui est fait.

Christophe Mercier

Ultime minute : Le Prix Goncourt de la biographie vient d'être attribué à Marianne et Claude Schopp pour leur ouvrage sur Dumas fils.

Du feu sous la soutane

Ecclésiastiques en débauche (1700-1790),
de Myriam Deniel-Ternant. Éditions Champ
Vallon, 386 pages, 27 euros.

À u début du XVIII^e siècle, le personnage du « bon prêtre », censé avoir renoncé aux débauches et à la luxure des ecclésiastiques des siècles précédents, est communément célébré en France. Pourtant, dès la Régence, le soi-disant clergé des Lumières voit son image écornée par la littérature libertine et le comportement de grands prélats tels que l'abbé Dubois, ministre de Philippe d'Orléans, le comte-abbé de Clermont qui vit avec une danseuse de l'Opéra dont il a deux enfants, Arthur Richard Dillon, archevêque de Narbonne, ou Loménie de Brienne. Mais les membres du bas clergé font fi également de la chasteté cléricale et apparaissent comme de redoutables coureurs de jupons, la terreur de leurs paroissiennes ou de leurs servantes.

Vers le milieu du siècle, avec l'arrivée de Choiseul au ministère, après l'attentat de Damiens et avant le procès des Jésuites, la tolérance à l'égard de la délinquance sexuelle du clergé marque le pas. Étudiant les Archives nationales, les documents conservés à la bibliothèque de l'Arsenal ou les dossiers de la Bastille, Myriam Deniel-Ternant montre comment le pouvoir royal décide de mettre fin à la bienveillance complice à l'égard des clercs libertins. C'est comme si un invisible « seuil d'indulgence » avait été franchi, ouvrant la voie à une répression féroce. Des mouchards sont alors recrutés, chargés de surveiller les débauchés dans les bordels qu'ils fréquentent, ainsi que des policiers, d'abord un peu surpris par les pratiques de ceux qu'ils traquent. Ainsi, l'inspecteur Berryer s'indigne en constatant que les prêtres « ont moins de dévotion et plus

d'intempérance que les gens du monde ». Tandis que Meusnier s'interroge sur le cas d'un certain père Eustache surpris « culotte bas, robe retroussée », subissant le fouet de la part d'une mère maquerelle. Certains rapports indiquent cependant que les déviances sexuelles prises en compte par cette clientèle cléricale sont conformes à celles que cultivent les laïcs fréquentant les mêmes lieux : coït, bien sûr, mais aussi attouchements divers, pratiques masturbatoires, sodomie et flagellation.

Si Paris présente au XVIII^e siècle une forte attractivité pour les prêtres en débauche, c'est à la fois en raison du grand nombre de lieux de plaisir qu'on y trouve, mais également en raison de l'anonymat qu'offrent toutes les grandes métropoles. Des clercs de tous les pays ont l'habitude de s'y rendre pour diverses tâches ponctuelles en rapport avec leur fonction curiale, et profitent de l'occasion pour satisfaire leurs goûts pour la prostitution ou l'homosexualité. Ainsi, l'abbé de Sade, l'oncle du marquis, grand lettré, ami de Voltaire et auteur d'un ouvrage sur Pétrarque, profitera d'une mission qui lui a été confiée par les États du Languedoc pour se livrer à un libertinage outré qui lui vaudra d'être surveillé de près par la police. D'autres qui n'avaient pas son rang se retrouveront en prison ou condamnés aux galères. Adeptes du « *loin des yeux, loin du crime* », le pouvoir opte volontiers alors pour l'exil ou le bannissement du royaume. Mais l'impossible chasteté contre-nature imposée aux membres du clergé ne cessera pas pour autant de produire ses effets. Même le mariage des prêtres imposé par les révolutionnaires de l'An II ne risquait pas de transmuier durablement la paillardise en patriotisme. Ces questions ont perduré jusqu'à l'époque contemporaine.

Jean-Claude Hauc



Gravure pour «Thérèse philosophe», 1785, de Boyer d'Argens.

Un Ballard mystique et onirique

« **Q**uoi qu'il pût arriver, je resterai loyal envers mes obsessions », proclame le héros du *Rêveur illimité* de J. G. Ballard, mais cette profession de foi pourrait être celle de l'auteur anglais lui-même qui, de livre en livre, a façonné de persistants phantasmes. Parmi les principaux fétichismes ballardiens, on trouve notamment l'érotisme du « crash », qui libère des pulsions à la hauteur du choc. Dans ce *Rêveur illimité* (1979), tout commence donc par un accident d'avion.

Blake, un jeune homme psychologiquement perturbé, vole un Cessna sur un aérodrome avant de s'écraser dans un fleuve, en pleine banlieue de Shepperton (là où habitait Ballard). Coincé dans le cockpit qui s'enfonce sous l'eau, il parvient à s'en extraire *in extremis*, bien que personne, à commencer par lui, ne semble convaincu qu'il soit encore vivant.

Blake a-t-il survécu par miracle ou assiste-on au rêve « *d'un mourant prisonnier de son avion englouti* » ? En 1983, Ballard confiait à Sam Scoggins : « *C'est l'histoire d'un jeune pilote qui s'écrase dans la Tamise et qui, en un sens, meurt. Il s'est noyé, mais il se libère par un immense effort d'imagination et, par cet effort d'imagination, il transforme Shepperton en une sorte d'éden, rempli d'animaux et de plantes exotiques.* »

Le pouvoir de l'imagination pour s'opposer à une réalité devenue insupportable, voici un autre thème cher à Ballard, dont l'œuvre interroge la capacité humaine à survivre. La rançon de la mise à distance du réel, c'est la dissociation de soi. Ainsi, dans certaines nouvelles de Ballard, ses personnages sont à la fois le prédateur et sa proie, le bourreau et sa victime, l'original et son double.

Ici, Blake est mort et il a survécu à sa mort. Telle est la source de l'attrait qu'il exerce sur Miriam, la jeune médecin qui le recueille, et sur toute la communauté de Shepperton : « *Je m'aperçus que je l'attirais et la dégoûtais comme peut fasciner ce qui gît dans une tombe ouverte.* »

On comprend là que le héros de ce livre ne se nomme pas Blake par hasard. Ballard se place résolument sous l'influence du poète William Blake, qui écrivait, dans *le Mariage du Ciel et de l'Enfer* : « *Sans contraires, point de progression. L'attraction et la répulsion, la raison et l'énergie, l'amour et la haine sont nécessaires à l'existence humaine.* » À l'instar de l'auteur de *Milton*, Ballard veut considérer le Bien et le Mal non pas comme des entités exclusives, mais comme un rapport dialectique.

Se découvrant des pouvoirs surnaturels, le personnage de Ballard va laisser s'exprimer son énergie créatrice et ses désirs débridés. Pour les décrire, l'auteur libère un foisonnement de fantasmagories hallucinées et joue avec les cosmogonies pour écrire une Genèse syncrétique et délirante. Blake se métamorphose successivement en oiseau, en baleine et en cerf – nouvelle Trinité qui contient d'autres mythes : Icare, Oiseau-Plongeon, Phénix...

Puis, en y épanchant les flots de sa semence, Blake transforme les rues de la ville en une jungle luxuriante où s'ébattent les habitants délivrés de toute inhibition. Thaumaturge, il guérit les malades tout en rêvant de fornication. Bientôt, il vole et entraîne les autres dans les airs. En les étreignant, il absorbe les corps à l'intérieur de son corps, dans une forme païenne de consubstantiation. Certains ne font que passer à travers lui, d'autres y demeurent piégés pour toujours, nourriture d'un être supérieur cannibale.

Blake est-il prophète rédempteur ou gourou mégalomane ? Moïse, ou le joueur de flûte d'Hamelin ? « *Autant que nous le sachions, les vices de ce monde pourraient bien être les métaphores des vertus du suivant* », suggère le prêtre en abandonnant son église à Blake après avoir été dominé par lui dans un combat œdipien.

Lorsqu'un incroyant l'abat d'un coup de feu, Blake l'homme-oiseau puise sa résurrection dans la régénération cyclique de la nature, sa création : « *Je devais ma naissance aux plus basses des créatures, aux amibes qui se scindaient dans les mares de la prairie, aux hydres et aux spirogyres (...)* Je naissais mille fois de la chair de chaque créature vivante de la forêt. *J'étais le père de moi-même. Je devins mon propre enfant.* »

Ayant accepté de recevoir, Blake peut se donner tout entier aux gens de Shepperton. Après les avoir laissés partir à travers son corps « *vers le soleil* », Blake affronte le squelette coincé dans le cockpit et rejoue avec sa propre dépouille la lutte originelle, désespérée, pour sortir de l'avion.

Enfin, au moment de s'allonger dans la tombe, l'acceptation de la mort lui parvient sous la forme d'une réconciliation entre l'individu et l'immensité, l'ici et l'au-delà : « *Déjà, je nous voyais monter dans les airs – pères, mères et enfant, nos vols ascendants faisaient onduler la surface de la terre, telles des tornades bienveillantes pendues à la voûte de l'univers pour célébrer l'ultime mariage de l'animé et de l'inanimé, des vivants et des morts.* »

Obsédante fable, logique comme un songe, énigmatique, parfaitement effroyable et voluptueuse.

Sébastien Banse

Une ode lumineuse à la vie et à la pensée

La Nature exposée,
d'Erri de Luca. Gallimard,
176 pages, 16,50 euros.

Un narrateur. Un homme rude, vivant de peu, avare de mots, attentif au vent, aux pics rocheux comme aux hommes. « *Depuis quelque temps, des étrangers désorientés arrivent au village (...)* Ils sont cocasses ces états qui mettent des frontières sur les montagnes, ils les prennent pour des barrières. Ils se trompent, les montagnes sont un réseau dense de communication entre les versants, offrant des variantes de passages selon les saisons et les conditions physiques des voyageurs... Le montagnard se fait alors passeur. On le paye au départ, il rend l'argent lorsqu'il laisse les réfugiés au futur de leurs improbables chemins. La nouvelle se répand par les médias. Le voilà pris dans l'opprobre. Il se défait de cette notoriété importune en quittant son village, sa vie de modeste sculpteur et sa montagne amie pour une ville de plaine, en bord de mer. C'est là, en quête de travail, qu'il va se trouver confronté à

« *la nature* », celle d'un christ en marbre. « *La nature, le sexe, c'est ainsi qu'on nomme la nudité des hommes et des femmes chez moi* », explique-t-il au curé qui lui propose de rendre à la statue la nudité originelle du crucifié, pudiquement masquée quelque temps après sa réalisation par un drap de pierre. Lui, qui jusque-là n'avait sculpté que des cailloux trouvés sur sa route et qu'il vendait l'hiver aux touristes, lui, qui avait réparé ça et là « *des doigts, des nez et même une main* », doute de ses capacités pour cette restauration, affirmant, péremptoire, qu'il n'est pas un artiste ! La tâche commence. Difficile, énigmatique tant elle se révèle bien plus qu'un travail. Une volonté profane d'approcher avant tout la mort d'un homme. « *Avait-il froid ? Il était sûrement parcouru de frissons en perdant sa chaleur en même temps que son sang. Il avait soif...* » Le narrateur scrute, détaille le corps souffrant du christ : à l'approche scrupuleuse de la matière – les mains donnent force aux outils, tremblent dans le doute d'un geste – se mêle la progression vers la douleur de l'autre, jusqu'à la compassion. Humilité et attention.

Les mêmes que pour les statues grecques dans un musée de Naples – comment se représentaient les corps dénudés ? –, les mêmes que pour les êtres de rencontre, personnages sans nom, chacun pourtant lourd de son histoire : le boulanger, le forgeron, le curé, le rabbin, l'enfant mendiant, l'ouvrier musulman... la femme ! Humilité et attention encore dans une vie simple au jour le jour, les dîners partagés, le travail, la fatigue, le savoir des autres... Tout est nourriture pour ce narrateur qui semble comme poreux au monde. Car, dit-il, « *la divinité ne se trouve pas dans les atmosphères célestes, pauvres en oxygène* ». Ajoutant encore : « *La terre est un organisme vivant, c'est toute la foi qu'il m'est possible.* » Dans l'atelier, transi de froid, blanchi par la poussière de marbre, il lutte pour redonner place à la « *nature* ». Un corps à corps sans relâche, une intimité méditative pour le sculpteur qui sait que le juste est matrice du beau et que toute quête, fût-elle esthétique, ne vaut que par la spiritualité qui la forge.

Dans ce bref ouvrage qualifié de « roman », Erri de Luca conçoit une trame composite,

tressant différentes péripéties autour de la fable métaphysique. Un regard incisif sur l'actualité sociale avec les réfugiés, le travail ouvrier, la pauvreté et un « portrait » aussi ironique que tendre de sa chère ville de Naples. Une romance aigre-douce avec le souvenir d'une femme qui l'a quitté et l'apparition insistante d'une séductrice sibylline. Cette dernière est à l'origine d'un épisode quasi policier qui semble laisser le narrateur indifférent. Ce narrateur, double fictif de l'auteur, est comme une mise à distance dont se joue Erri de Luca avec un sérieux malicieux : dans sa courte préface, il confesse que l'histoire de la statue voilée lui a été racontée, et il accompagne son narrateur de l'esprit d'un jumeau défunt qui oriente parfois ses pensées. Voilà presque un conte, où, dans un lyrisme épuré, Erri de Luca interroge le sens du sacré, du geste artistique, comme des liens entre les êtres. Si foi il y a, c'est dans l'humain qu'elle se trouve.

Aussi limpide qu'érudit, ce beau roman est une ode lumineuse à la vie et à la pensée.

Claude David-Basualdo

Vargas Llosa et la dictature

Aux cinq rues, Lima,
de Mario Vargas Llosa, traduit de l'espagnol
par Albert Bensoussan et Daniel Lefort.
Gallimard, 300 pages, 22 euros.

Près d'un demi-siècle après son chef-d'œuvre absolu, *Conversation à La Cathédrale*, et un peu moins de vingt ans après *la Fête au bouc*, un de ses très bons livres, Mario Vargas Llosa revient à un thème qui lui est cher : celui de la dictature. Il retrouve aussi le Lima de *La Cathédrale*, mais il ne s'agit plus de la même ville, ni de la même dictature, – et le livre a un ton plus léger : les

exactions du président Fujimori et de son homme de main, « le Docteur », et les menaces d'enlèvement du Sentier lumineux sont la toile de fond d'une « *comédie bourgeoise* » qui met en scène deux couples d'amis, riches et célèbres, qui se livrent à des jeux érotiques dont on sait qu'ils ont toujours intéressé le romancier péruvien. Ce sont ainsi deux veines de son œuvre qui se rejoignent dans ce roman gai, foisonnant de personnages inattendus (parmi lesquels « la Riquiqui », une journaliste quasiment naine, impitoyable colporteuse de ragots, particulièrement réussie) sur le fond tragique d'un Pérou en proie au chaos.

Vargas Llosa n'avait encore jamais évoqué, dans un roman, le Pérou aux mains de Fujimori, dont il fut l'adversaire malheureux lors des élections présidentielles de 1990 (et qui, depuis, condamné pour crime contre l'humanité, est enfermé dans une prison de luxe). Et c'est sans doute parce que lui-même était partie prenante dans la grande histoire, et qu'il montre ce que le Pérou ne serait pas devenu si lui avait été élu, qu'il garde une certaine distance pudique, et use du voile de la comédie pour parler d'événements qui lui tiennent particulièrement à cœur.

Aux cinq rues, Lima, moins directement autobiographique que *Conversation à La Cathédrale*, est cependant un roman intime, guilleret et douloureux à la fois, dans lequel, sans faire de plaidoyer *pro domo*, il dit sa vérité sur une époque noire dont il n'a été que spectateur et victime, alors qu'il aurait pu en occuper la première place. C'est aussi un chant d'amour à Lima, à ses lumières, à ses quartiers populaires, à sa violence et à son charme. Ce bref roman pourrait porter le titre d'un album célèbre du plus récent (et ô combien justifié) prix Nobel de littérature : *Bringing it all Back Home*.

Christophe Mercier

Ryôkan, une chambre dans les bois

Avertissements, suivi d'Histoires curieuses touchant le maître de zen Ryôkan,
de Kera Yoshishige.

Poèmes de l'ermitage,

de Ryôkan, traduit du chinois et du japonais par Alain-Louis Colas.
Le Bruit du temps, 192 pages, 16 euros et 336 pages, 26 euros.

Poète relativement tardif par rapport à la grande époque de floraison du waka (poèmes japonais classiques de trente et une syllabes) et moine encore plus anachronique, Ryôkan (1758-1830) est une figure mythique de la littérature japonaise, ne fût-ce que par sa liaison intellectuelle et sentimentale, à la fin de sa vie, avec une jeune veuve qui avait pris le voile, de quarante ans sa cadette. De leur dialogue poétique, un témoignage fut publié cinq ans après la mort du sage par son amie, Teishin (*la Rosée d'un lotus*, Gallimard, 2002). Les deux recueils à présent traduits par Alain-Louis Colas, qui édita également la précédente anthologie, donnent une image complète de ce nihiliste désabusé qui reprend les grands thèmes bouddhistes d'une pensée zen radicale. Paroles de sagesse pratique, à l'image des manuels antiques occidentaux, et notations quotidiennes, ancrées dans une tradition de l'attention à la nature, aux sensations minimales, aux modifications climatiques, qui constituent le fond de la poétique japonaise et chinoise. Rédigées en japonais pour la première et en chinois pour la seconde, ces deux compilations (de l'œuvre même de l'auteur) se distinguent des 99 haïkus plus conventionnels qui ont été traduits il y a trente ans par Joan Titus-Carmel (Verdier, 1986).

Arrivant plus d'un siècle après Bashô et d'un demi-millénaire après Dôgen, le moine fondateur de la secte zen Sôtô, dont il commente ici un extrait du *Shôbôgenzô*, grand classique de la méditation zazen et trésor de réflexions poétiques et philosophiques sur la perception du monde et les règles de la conduite « juste », respectant la doctrine bouddhiste, Ryôkan est une sorte de modèle de moine errant et poète, considérant les activités humaines avec une morgue apitoyée pour les illusions auxquelles les hommes agités cèdent, tant dans leur existence professionnelle que dans leurs attirances sensuelles ou leur vie au jour le jour. Sans être totalement retiré du monde, sans couper avec la vie sociale, Ryôkan cependant choisit régulièrement des retraites en plein bois ou en pleine montagne qui alternent avec une vie monastique plus collective. Et comme son prédécesseur Bashô, il se déplace beaucoup à travers le Japon, visitant les temples et traversant villes et campagnes.

Sa caractéristique est de ne pas avoir souhaité construire une œuvre littéraire ni même spirituelle. Le statut d'écrivain, le statut même de sage ne lui inspirent aucune admiration, aucune ambition. Trop conscient du risque de vanité, il traque en lui-même

autant que dans les autres les indices de ridicule et de faiblesse : « La face du monde / est l'inconsistance même », écrivait-il dans *la Rosée d'un lotus*. Et encore : « (...) la pensée / se désordonne toujours / nuage emporté / d'un mouvement incertain / De ce qu'il faut dire / ou faire on est incertain... » Et l'on retrouve la même idée dans ses *Poèmes de l'ermitage* : « Qu'il est navrant de voir les passants de ce monde / Sans savoir quand ils connaîtront l'apaisement ! / Ils vont et viennent aux carrefours de l'existence, / Flottant et sombrant dans les courants de la vie. » Pour désigner « ce monde », Ryôkan utilise l'expression bouddhiste sangai, traduction du sanskrit triloka, les trois royaumes (le ciel, la terre et l'enfer, ou le désir, la matière subtile et l'immatériel).

Bien entendu, on trouve l'expression d'un tel scepticisme dans d'innombrables textes spirituels inspirés du bouddhisme indien et traduits ou interprétés en chinois et en japonais depuis plusieurs siècles. Et quelle qu'en soit la secte, la plupart des moines zen ont multiplié poèmes et kôan (anecdotes ou questions symboliques) mettant en relief l'inanité de la vie humaine et des préoccupations séculières, au nom d'un absolu toujours oublié et inaccessible, sinon de la révélation instantanée du satori. Les textes ici proposés ne sont pas pour autant théoriques ni dogmatiques. Ils ont une certaine légèreté insolente, à la manière d'épigrammes antiques si l'on veut une analogie occidentale. Et, si l'on veut hasarder une comparaison avec les contemporains européens de Ryôkan, c'est à la fois à Leopardi et à Kierkegaard que l'on pense en lisant ses conseils, ses poèmes, ses miscellanées. Ce n'est donc pas une philosophie structurée et systématique, mais une rêverie visant au dépouillement et à une sorte de méfiance généralisée, de suspension de toute croyance trop ferme et de critique généralisée des valeurs mondaines.

Parmi les penseurs zen, Dôgen (1200-1253) passe pour le plus radical, le plus profond, celui dont les raisonnements trouvent le plus d'écho dans la métaphysique occidentale des trois derniers siècles. On ne sera donc pas étonné de voir Ryôkan reprendre et réinterpréter une page de son lointain maître sur aïgo, « la pensée amène » le dialogue bienveillant que tout homme doit entamer avec ses semblables « comme à autant de nouveau-nés ».

Les anecdotes rapportées par son disciple Kera Yoshishige rappellent un peu l'entreprise de James Boswell pour Samuel Johnson, à peu près à la même époque. Le détachement de Ryôkan y apparaît à chaque occasion, ainsi qu'une ironie mordante. « Ce que le maître n'aime pas : la calligraphie de calligraphe, la poésie de poète ou, en particulier, la composition poétique pratiquée à partir d'un titre convenu. » Tout ce qui peut le conduire sur une voie insincère, soucieuse du regard superficiel des autres et de conventions sociales lui fait horreur. La pose même de l'artiste lui inspire un certain mépris tant il y subodore fausseté, niaiserie, artifice. En cela, il s'inscrit bien dans une tradition de moines et d'ermites, dont on trouverait

d'ailleurs des équivalents dans la patristique romaine. Et, en ce qui concerne la poésie, il ne faut pas imaginer que ce soit par un principe de conservatisme obnubilé par la littérature classique, car interrogé sur ses lectures, il répond que *le Manyôshû* et *le Kôkinshû* (les deux grandes anthologies japonaises des VIII^e et X^e siècles) sont à peine « pénétrables » et les volumes qui ont suivi carrément illisibles...

Ses *Avertissements* (tels que les a transcrits son amie, la nonne Teishin) portent la trace de mêmes désenchantements sarcastiques. Et les façons de s'exprimer que le sage bannit répondent au même esprit : « le langage de celui qui veut passer pour avoir tout compris », « le langage pédantesque », « le langage de qui veut passer pour un connaisseur en art du thé », « le langage de qui veut passer pour un connaisseur des arts ». De même, dans ses *Poèmes de l'ermitage*, lit-on : « Qui peut dire de mes poèmes qu'ils en sont ? / Mes poèmes ne sont pas vraiment des poèmes. / Il faut savoir que mes poèmes n'en sont pas. / C'est alors que nous pourrions parler des poèmes. »

Absence de forfanterie, absence de dogmatisme, absence de mimétisme, authenticité. Le mot n'est pas écrit, pas plus que celui de liberté. Ces concepts seront développés plus tard au Japon, sur le modèle de la philosophie occidentale traduite. Ils sont pourtant, sans être exprimés, déjà là, en négatif. « Une soirée d'entretien avec lui nous purifiait le cœur. Il n'avait nul besoin de nous commenter les Écritures ou autres textes, ni de nous exhorter à la bienfaisance. Et il pouvait aussi bien tourner dans la cuisine, pour s'occuper du feu, que se livrer dans le salon à une séance de recueillement (zazen). » Ainsi le traducteur développe-t-il (plus qu'il ne traduit) les notations de Teishin.

Ce principe de traduction se retrouve dans les poèmes eux-mêmes. Fournis en trilingue, en idéogrammes chinois, mais dans l'ordre syntaxique japonais, en version japonisée (avec ajouts d'enclitiques qui permettent de clarifier la lecture pour un Japonais) et en interprétation française, ils sont expliqués par le traducteur, qui, s'il s'en était tenu à une pure et simple traduction, aurait rendu le texte trop ardu. « Perdu parmi les monts, un petit ermitage / Où je passe ma vie, vêtu d'étoffe rude. // Je laisse autour de ma bouche la moisissure. / Je ne veux point enlever de mon chef la cendre. // Il n'est plus d'oiseaux tenant des fleurs en la bec. / Y aurait-il un support à joindre au miroir ? // N'ayant nulle envie de suivre les convenances, Je consens à me faire traiter de corniaud. » Comment ne pas penser à Thoreau et à son *Walden* (traduit par Brice Matthieussent, le Mot et le reste, collection « Attitudes », 2010) : « Je suis parti dans les bois parce que je disais vivre de manière réfléchie, affronter seulement les faits essentiels de la vie, voir si je ne pouvais pas apprendre ce qu'elle avait à m'enseigner, et non pas découvrir à l'heure de ma mort que je n'avais pas vécu. »

René de Ceccatty

Nathalie Sarraute aux États-Unis

Lettres d'Amérique,

de Nathalie Sarraute. Gallimard, 130 pages,
14,50 euros.

Kidnappée, en 1959, par ce roublard d'Alain Robbe-Grillet, pour la photo inaugurale d'une école littéraire inexistante, dite « nouveau roman », dite aussi « école de Minuit », Nathalie Sarraute (auteure chez Gallimard dont les seuls *Tropismes*, parus en 1939, furent réédités chez Minuit pour justifier ce coup de pub) a, à la fois, bénéficié et pâti de ce regroupement dans une « école » dont les membres n'avaient entre eux aucun rapport. Pâti, parce qu'elle a été lue dans cette optique résolument « moderniste » (alors qu'elle est une fille spirituelle de Jane Austen et d'Ivy Compton-Burnett) et assimilée à une « école du regard » aux antipodes de ses préoccupations (chez elle, tout est une question d'oreille, et pas de regard), et que, comme Claude Simon,

il lui a fallu longtemps pour être reconnue, en dehors de toute classification, pour ce qu'elle était : un grand écrivain français ; bénéficié, parce que les critiques, paresseux, et les universitaires, avides de classements, se sont enfournés dans le coup publicitaire de Robbe-Grillet, et qu'elle a touché un public qu'elle peinait à atteindre avec ses premiers romans.

Cet engouement des universitaires pour cette littérature « nouvelle » a dépassé le cadre de la France, et les « nouveaux romanciers » ont suscité auprès des universitaires américains un engouement qui dure encore aujourd'hui (il n'y a sans doute plus qu'aux États-Unis que Robbe-Grillet est encore lu), et leur a valu d'être invités à effectuer des tournées de conférences. La Nathalie Sarraute qui débarque à New York en février 1964 est une sexagénaire dont le nom est connu en France depuis le relatif succès du *Planétarium* (1960), mais ce n'est rien par rapport à ce qu'elle va vivre

aux États-Unis : accueillie comme une star, best-seller grâce à la publication en anglais des *Fruits d'or* (1963), elle accumule conférence sur conférence à travers le pays, gagne beaucoup d'argent, est photographiée, invitée dans les hôtels chics et les restaurants de luxe.

Un bémol : Raymond Sarraute, son époux, est resté en France. Elle lui écrit quasiment tous les jours (et s'arrange pour qu'il puisse la rejoindre, et profiter de son statut de vedette). Cette correspondance, publiée aujourd'hui, est drôle, touchante, et passionnante.

Drôle, car Nathalie Sarraute ne manque pas d'humour, et qu'on s'amuse à la voir ronchonner contre Robbe-Grillet, qu'elle n'apprécie pas, qui l'a précédée comme conférencière, et qu'elle accuse d'avoir pillé son *Ère du soupçon*, recueil d'essais lumineux, dans son *Pour un nouveau roman*. Touchante, car il est émouvant de voir cette femme déjà âgée découvrir les États-Unis, et les égards dont elle bénéficie, avec

un enthousiasme et une candeur de jeune fille. Et passionnante, car on en apprend beaucoup sur le personnage de Nathalie Sarraute, sur son attachement à son mari (son « *Chien Loup* »), ses attentions pour ses enfants et petits-enfants, son goût très terre à terre pour les bons repas, et le « fric » que lui rapportent ses interventions. Il lui arrive, parfois, de se laisser enivrer par le succès, et son mari lui reproche de devenir « *mégalomane* ».

L'écriture de Sarraute, évidemment moins surveillée que dans ses romans, y gagne en spontanéité, en vivacité. Mais certains passages (la neige en Nouvelle-Angleterre, par exemple, et son émerveillement) évoquent déjà la façon dont, dans *Enfance*, elle parlera des images qu'elle a gardées de sa Russie natale.

Une publication bienvenue, présentée et annotée par Olivier Wagner, qui donne envie de se replonger dans l'œuvre.

Christophe Mercier

CHRONIQUE LETTRES D'AMÉRIQUE LATINE

L'Envers du feu

À Vicente Rojo

Nous avons traduit et publié une courte nouvelle dans la livraison des *Lettres françaises* du mois d'avril du romancier, journaliste et traducteur mexicain Juan Villoro, prix Xavier Villaurrutia en 1999, prix Herald 2004, prix Antonin Artaud en 2008, prix ibéro-américain des lettres en 2012. Celle-ci faisant partie d'un triptyque, nous proposons ici un second texte intitulé *El Reverso del fuego*. L'écrivain nous plonge à nouveau dans un étrange univers, ici un paysage d'après conflit dans lequel adulte et enfant doivent surmonter leurs traumatismes et réapprendre à vivre. Ce qui signifie, en tout premier lieu, approcher de nouveau les formes, réapprendre à sentir et à dire les mots de la langue. Un projet littéraire, mais aussi plastique, réunissant de nombreux artistes dont le sculpteur Vicente Rojo, à qui ce texte est dédié.

Marc Sagaert et Alba Marina Escalón

Quand la guerre prit fin, j'emmenai mon fils à la terrasse des sculptures. La matinée était claire, malgré les cendres qui flottaient encore dans l'air, dernières traces de l'incendie.

Les marches irrégulières menaient à un promontoire, d'où l'on voyait les ruines et les fumées de la ville. Cela faisait longtemps que je ne grimpais pas de côte. Je me sentis vieux et affaibli, au milieu des visiteurs qui ne tenaient pas d'enfants du bout de leurs doigts. Mon fils était un fardeau joyeux ; il chantonait n'importe quoi, emmaillotté dans du plastique coloré provenant d'un parachute.

Au bout d'un moment, je me rendis compte que les autres aussi avaient du mal à marcher. Leurs pas incertains, titubants, venaient d'un long exil dans les caves et les tranchées, d'une longue adaptation aux trous étroits, aux respirations sur la nuque, à l'intimité de corps étrangers. Plus que cachés, nous étions enterrés, et j'étais ravi d'apprendre que, quelque part, on nous considérait comme une armée.

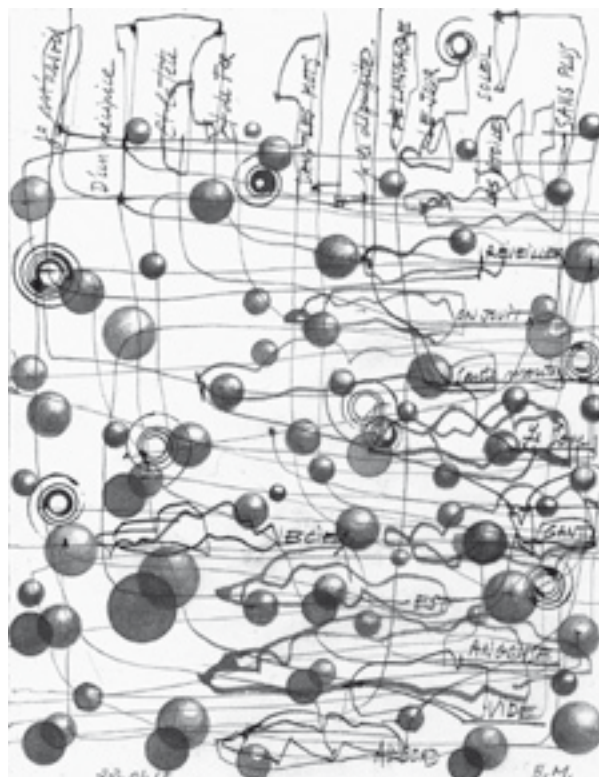
À présent, nous pouvons nous rendre sur la terrasse en plein air, marcher sur un sol bien trop lisse, bien trop immobile.

Je mis mon fils sur mes épaules. Sa main me tira les cheveux, réveillant une blessure que j'avais oubliée. Je marchai d'un pas mesuré, la respiration s'habituant à la lenteur, à la hauteur, à l'étrange émotion d'être là. Dans le lointain, s'élevaient les huit sculptures, noires, métalliques, indifférentes au vent et à la cendre.

Les collines, qui avaient été des rues, sont jonchées de ferraille, mais ces formes font penser à des matériaux qui, d'une certaine manière, seraient adverses, comme si les surfaces polies venaient d'une tension ardente, d'un refus de ce qu'elles avaient à l'intérieur.

En m'approchant, je remarquai d'autres textures ; les flancs lisses étaient parsemés de rugosités, de croûtes suggérant une mauvaise fonte ; les statues étaient sûrement faites d'éclats, de mitraille, de fuselages brisés.

Mon fils ne parle pas, disons plutôt qu'il parle sans que je le comprenne ; il a deux ans (la vie, accablante, insatiable, obscène, se faufilait même sous les décombres) ; sa bouche prononçait des mots tronqués : « ture » et « tue » signifient « sculpture » et « tortue », ou bien des mots ayant la même terminaison.



Dessin de Bernard Moninot pour *les Saisons*, de Franck Delorieux.

Avant, il ne connaissait que les explosions. Le calme, les choses rendues à un incompréhensible repos, lui font peur. Parfois, il joue avec des rondelles et des cubes qui se détachent des appareils ; cette rude géométrie est devenue son passe-temps.

Sur la terrasse, étonné par tout ce qui ne bouge pas, il reconnaît des formes : « ubo », « ite » « itite » (le dernier mot, trop long, était peut-être une prolongation enthousiaste du précédent). Dans son langage entrecoupé, il me disait quelque chose d'important. Sa main s'accroche de plus belle à mes cheveux. Cela me fait soudain tellement mal que je le fais descendre. Il court vers une statue. Frénétiquement, comme s'il découvrait le sucre pour la première fois.

Après des années sans courrier, sans téléphone, ni radio, c'est à nous d'aller vers les choses pour recevoir leur message. Les sculptures sont le premier communiqué qui apparaît dans cet air qui sent le charbon. Sans avoir besoin de plaques ou de discours, nous savons que la place fête la fin de la guerre. Soudain, il y a un espace ouvert, une terrasse limpide d'où regarder la ville en ruines. Les huit pièces sont un monument dispersé, la preuve métallique de l'avènement d'une autre époque. Que pensera d'elles mon fils quand il les verra dans plusieurs années, dans une ville dominée par l'empressement ? L'avenir sera pour lui un territoire bien plus complexe, une négation multiple du présent, de cette heure vague où il n'y avait rien d'autre qu'une terrasse. Mais peut-être quelque chose lui reviendra-t-il soudain

d'un coup de vent et de cendres : la main grande et bandée de son père, la superficie métallique des statues. Saura-il qu'un beau matin nous avons récupéré le plan, l'angle droit ? Saura-t-il ce que défendent ces formes ? Ce n'est qu'alors, dans cet impossible dialogue avec ce fils du futur, que j'ai su que les huit piliers étaient là pour être compris.

Les sculptures étaient un mélange de cubes et de sphères. Le sculpteur travaillait par réduction : « Sans cela, il n'y a rien », semblait-il dire, si se concentrait sur les bords, les limites d'où tout dérive. Il y avait une force poignante dans cette décision. Apparemment, les reliefs avaient été travaillés grossièrement, les initiales d'un monde touché par une main intelligente. C'est cela que nous avions perdu. Le paysage détruit, aucune émotion n'était plus forte que celle de trouver une forme compréhensible.

« Ton ! » cria mon fils en touchant une courbe. Je traduisis « laiton », même si je me trompais sûrement. De toute façon, il était inutile de situer ses émotions. Pour quelqu'un né dans un moment de grande altération, tout emportement était normal, tout étonnement acceptable.

Je me tournai vers l'esplanade pleine d'êtres désœuvrés (pour le moment, personne n'est autre chose). Je contemplai les vêtements, les rafistolages étrangers à toute tradition, les visages pâles, les corps étrangement entiers ; puis, je me concentrai sur les postures, proches de la révérence. L'idolâtrie renaît facilement des ruines et, le temps d'un instant, je pensai que nous étions devant les autels d'un culte encore imprécis. Si c'eût été le cas, que pouvions-nous adorer en eux ? Des intempéries naissaient des dieux aériens, des miracles fragiles, la foi du vent qui revient. Cependant, les pièces étaient regardées avec une curiosité attentive, rationnelle, étrangère à toute extase religieuse. Devant une sculpture, peut-être n'existe-t-il pas d'hommage plus grand que celui de l'immobilité du corps même, des muscles captifs, rendus à ce qui cesse d'être inerte. L'immobilité des spectateurs était de ce genre.

Mon fils me suçait le doigt et grogna en sentant le bandage. Il me sembla plus petit et je me demandai s'il arriverait un jour à la taille des statues. C'est alors que, remarquant la taille presque humaine des pièces, je sus que nous nous trouvions devant un système de mesure : d'une façon subtile, incisive, peut-être effrayante, nous pouvions nous comparer à elles.

Immobilisés, sortis du feu, nous ressemblions à ces statues, les cheveux au vent. Notre quiétude donnait un autre sens aux colonnes de métal. Elles étaient là pour nous transformer. Le désespoir de demander au langage quelque chose qu'il ne pouvait traduire s'est révélé à moi dans un frémissement : je n'étais qu'un bloc inerte de silence.

Les lignes et les cercles se profilaient clairement, imposaient un ordre, un espace où tout était délibéré, étranger au chaos, aux râles, aux cris de la nuit. Quelque chose de décisif résistait dans ces pièces. Avec une étrange éloquence, lignes et cercles disaient la même chose que mon corps médusé.

J'enlevai le bandage de ma main, je touchai le métal froid et je compris, sans autre raison que cette caresse légère, que nous étions sauvés.

Juan Villoro

La haine du théâtre

Dans ce jardin qu'on aimait

de Pascal Quignard. Éditions Grasset, 170 pages, 17,50 euros.

Performances de ténèbres

de Pascal Quignard. Éditions Galilée, 256 pages, 26 euros.

C'est l'histoire du révérend Simeon Pease Cheney, un homme qui a transcrit des mois durant, des saisons durant, des années durant, tous les chants des oiseaux, ditelis du rouge-gorge et autres ; c'est aussi l'histoire de sa fille Rosemund, célibataire, qui a désiré à tout prix faire paraître à compte d'auteur l'unique livre posthume de son père, *Wood Notes Wild (Notes de la forêt sauvage)*, un livre dont personne ne

voulait. Le pasteur avait donc noté tous les chants de ces derniers chrétiens que sont les oiseaux, qu'il avait entendus venir pépier dans le jardin de sa cure où il s'était réfugié après avoir quitté Dieu, au cours des années qui vont de 1860 à 1880, à une époque où le pasteur Brontë finissait ses jours, alors que ses trois filles et son fils étaient morts...

C'est encore l'histoire du solitaire Pascal Quignard lui-même, qui, comme Dvorak, a pris au sérieux l'œuvre de Cheney, et qui, après avoir écrit – il y a longtemps déjà – la vie du plus important gambiste du XVII^e siècle, monsieur de Sainte-Colombe-le maître de Marin Marais –, dans son roman *Tous les matins du monde*, décide d'écrire celle de Cheney. Il nous livre son dernier sermon pastoral dans lequel Pascal Quignard

a rêvé d'un lancer d'oiseaux dans le silence, raison pour laquelle cette histoire prit en lui la forme non pas d'un roman ni d'un essai, « mais d'une suite de scènes amples, tristes, lentes à se mouvoir, polies, tranquilles, cérémonieuses, très proches des spectacles de nô du monde japonais d'autrefois ». Surtout, Pascal Quignard en fit le spectacle de *la Rive dans le noir*, qu'il a créé avec Marie Vialle, Tristan Plot, avec une chouette effraie de 6 mois, et aussi un corbeau de 12 ans, Ba Yo, au Festival d'Avignon en juillet 2016, et qui a tourné ensuite un peu partout en province.

Ces derniers temps, Pascal Quignard a publié encore, aux Éditions Galilée, un gros volume intitulé *Performances de ténèbres* dans lequel il dit par exemple à quel point il déteste les pièces qui imitent la vie, le mou-

vement de la foule, l'amasement, où tout le monde vocifère, « où l'on voit la multitude qui se solidarise ». Le théâtre n'a pas à être interprété, il a à se souvenir, il a à chercher, pour déboucher, comme le notait Plutarque dans ses « mystéria », « dans la prairie, le chant, la danse, les fleurs »... Pascal Quignard est comme celui qui tisse des contes et trouve des trèfles à quatre feuilles... Dans *Performances de ténèbres*, il dit bien que *la Rive dans le noir*, à l'origine, ne voulait pas être du théâtre : « On cherchait à être des perche-oiseaux comme au bas de la première figuration humaine, à Lascaux, dans les puits » ; et il dit nous livrer là une liturgie archaïque d'enfants orphelins de la mère originaire, des enfants « abandonnés de la grotte elle-même ».

Didier Pinaud

Un « néoracisme » aux États-Unis ?

La Couleur du marché.

Racisme et néolibéralisme aux États-Unis,

de Sylvie Laurent. Le Seuil, 187 pages, 16 euros, 2017.

La récente élection de Donald Trump aux États-Unis succédant à Barack Obama a été une douche froide pour certains. Les deux mandats présidentiels du premier président noir étatsunien semblent rétrospectivement avoir été une parenthèse « dorée » pour le progressisme américain et l'élection d'un milliardaire grossier et manifestement incompetent une rechute vers les heures les plus sombres des États-Unis. On connaît les propos machistes de Trump, ses accusations odieuses envers les populations « latinos », ses embardées chauvines et xénophobes contre les Chinois et les musulmans... mais le candidat républicain n'a pas franchement versé dans le racisme anti-Noirs. Sans doute car la chose semble a priori peu porteuse : les enquêtes d'opinion démontrent qu'au sein de la population blanche – un des cœurs de l'électorat de Trump –, le racisme anti-Noirs ne fait plus florès. Si, en 1972, 39 % des Blancs désiraient interdire les mariages mixtes, ce chiffre est tombé à 5 % aujourd'hui. De manière plus significative encore, la question de « l'infériorité naturelle » des Noirs convainc de moins en moins : en ce début de XXI^e siècle, seuls 8 % des Blancs pensent que la marginalisation sociale et économique des Noirs s'expliquerait par leurs « limites naturelles ». Le racisme biologique paraît en pleine déroute et concerner simplement une minorité d'excités proches des décombres de ce qui reste du Ku Klux Klan. Sur ce point, la présidence de Barack Obama marquerait l'avènement d'une société « postraciale » après des siècles de racisme officiel et systématique.

Aggravation de la question raciale

On sait que les violences policières qui ont entraîné la mort de nombreux Noirs en Floride, à Ferguson, à New York ou à Los Angeles, depuis 2012, ont clairement démenti un tel optimisme. Ces homicides ne sont souvent que la face immergée de toute une suite de provocations policières, de harcèlements et d'iniquités de la justice envers la population noire. Mais il y a plus : la situation de cette dernière connaît une dégradation générale continue depuis plusieurs décennies, et ce malgré l'abolition des lois ségrégatives sous la présidence de Lyndon B. Johnson et son projet plutôt progressiste de Great Society. Le livre de Sylvie Laurent, *la Couleur du marché*, est une étude approfondie et rigoureuse de la persistance, voire de l'aggravation de la question raciale aux États-Unis.

La thèse qu'elle défend avec une argumentation serrée est que le racisme n'est plus un phénomène institutionnalisé et imposé « par en haut », mais un phénomène largement horizontal et impersonnel. Il n'y a officiellement quasiment plus de



Dessin de Bernard Moninot pour *les Saisons*, de Franck Delorieux.

racistes aux États-Unis et l'on pourrait parler de manière un peu provocante d'un « racisme sans racistes ». Régulièrement, des membres de la communauté noire affichent d'énormes succès économiques ou de prestige dans les médias, dans la culture ou le sport. L'accession d'un Noir américain à la présidence par deux fois de suite constitue la ligne de crête de ce phénomène. L'auteur montre bien que le système américain se nourrit pleinement de ces réussites : jadis un Noir devait rester à sa place, de nos jours toute ascension sociale d'une personne de couleur corrobore simultanément l'idée d'une société postraciale, mais aussi le principe que la société américaine permet tous les succès, si l'on s'en donne un tant soit peu la peine.

La color blindness

Ces exemples de succès individuels retentissants cachent en fait un appauvrissement social global de la population noire. Tous les indicateurs sociaux sont inquiétants pour les Afro-Américains. Ils montrent une surreprésentation dans les prisons américaines, l'explosion du travail précaire, la multiplication des familles monoparentales, les difficultés croissantes pour accéder à la propriété immobilière ainsi que des échecs importants dans le système éducatif. Même l'acquisition d'une voiture, ce qui constitue un atout énorme dans une société où les transports publics sont très souvent défectueux, est plus difficile pour les Noirs. Et quand les ménages noirs arrivent à se lancer dans l'accès à la propriété, ils se trouvent victimes du taux d'intérêt pénalisant du fait de leur vulnérabilité économique bien supérieure.

Sylvie Laurent n'impute pas une telle situation à des politiques expressément racistes et voulues comme telles mais plutôt à la color blindness : l'indifférence à la couleur de la peau, qui avait jadis des vertus antiracistes et qui était revendiquée par l'aile gauche de la société américaine, a été reprise par la droite pour un effet différent, cette fois réactionnaire. Chacun est censé pouvoir réussir dans une société de marché fondée sur les opportunités à saisir et le sens de l'initiative. La vague néolibérale qui fut si précoce aux États-Unis a imposé cette doxa qui fait que les politiques d'« affirmative action » en faveur des Noirs ont reculé parallèlement au recul des fonctions redistributives de l'État fédéral. La présidence Obama n'a pas changé la donne sur le fond, même si elle a eu quelques impacts positifs dans le domaine de la santé (le nombre de Noirs non couverts par une forme d'assurance-maladie a reculé de 30 % grâce à l'Obamacare). Les choses se sont sans doute aggravées sur le plan de l'éducation même, puisque Obama a encouragé le pullulement des charter schools, des établissements sous contrat soumis à une gestion privée. Ce développement est allé de pair avec la suppression de centaines d'établissements publics depuis 2008 qui scolarisaient des enfants noirs.

Portrait glaçant de la condition noire aux États-Unis, *la Couleur du marché* permet aussi de faire un bilan lucide de l'œuvre du premier président noir américain, partisan d'une conception individualiste de l'émancipation des Afro-Américains.

Baptiste Eychart

L'odyssée sans retour de Makhno

Makhno, une épopée,

de Malcolm Menzies, traduit de l'anglais par Michel Chrestien. Éditions de l'Échappée, 247 pages, 19 euros.

Si l'on ne devait inscrire sur la tombe d'un homme que les années intensément vécues, celles où il s'est senti agir, où il a tenu les rênes de son destin, l'épithète de Nestor Makhno serait : 1918-1921. Avant cela, les prémices d'un temps qui va compter double. Après, plus rien, l'antichambre du néant. Et, entre les deux, un interstice de l'histoire, quelques dizaines de milliers d'hommes rassemblés sous le drapeau noir de l'anarchie, avec à leur tête un paysan ukrainien.

En 1972, Malcolm Menzies avait consacré un livre au destin prodigieux et tragique de ce héros improbable de la cause libertaire. Son *Makhno, une épopée*, longtemps épuisé, reparait aujourd'hui aux éditions de l'Échappée, dans la collection « Lampe-Tempête » de Jacques Baujard.

Entre-temps, d'autres études plus complètes ont narré cet épisode de la guerre civile russe : la lutte des nationalistes, des monarchistes et des bolcheviques pour les fertiles plaines d'Ukraine et, au milieu de tout ça, une jacquerie, une ré-

volte qui se transforme en armée, victorieuse des Blancs, puis vaincue par les Rouges, et son chef exilé.

Que reste-t-il alors du *Makhno* de Menzies, cinquante ans plus tard ? « *Ma passion pour un homme plutôt que pour un épisode de l'histoire* », suggère l'auteur. « *Dans ses écrits, il nous échappe à tel point que l'on peut se demander s'il ne se confond pas avec son action révolutionnaire.* » Menzies n'ignore pas que le conflit s'est prolongé sur le terrain de la mémoire : « *Comment, dans ce tissu de distorsions, de mensonges et de témoignages apocryphes, découvrir l'homme ?* »

C'est précisément au point de rencontre de l'événement et de l'individu, de la légende et de l'histoire que Menzies trouve un espace littéraire pour écrire, spéculer, imaginer. Cela ne veut pas dire que son ouvrage relève de la fiction. Au contraire, l'exposé historique est circonstancié et honnête. Simplement, Menzies promet d'emblée une « épopée », et l'on sait depuis Chateaubriand que « *les personnages épiques doivent être regardés presque tous comme des créations du poète.* »

Découvrons ce héros, qui est d'abord un homme d'action. Anarchiste, Makhno l'est « moins par conviction idéologique que par

tempérament ». Dépourvue d'éducation, cette nature révoltée trouve à s'exprimer par l'action directe. La loyauté envers ses camarades se confond avec la fidélité à leurs idées. En prison, des lectures confirment son intuition d'une injustice sociale à renverser d'urgence, mais jamais Makhno ne dissimulera le mépris que lui inspirent « *ces anarchistes intellectuels incapables de transformer leurs spéculations théoriques en pratique révolutionnaire.* »

Pour Menzies, c'est cela qui lui permit d'insuffler à une simple jacquerie un contenu politique : « *S'il comprit et sut se servir des réflexes éternels et des façons de raisonner quasi primitives des paysans, c'est parce qu'il était l'un d'entre eux, c'est parce que, lui aussi, avait senti sur l'épaule le joug qui pesait sur eux tous.* »

Son ami Piotr Archinov noterait plus tard que le manque d'instructions théoriques de Makhno l'avait empêché de fournir au mouvement de l'insurrection les nouvelles formules sociales qu'elle exigeait. Dans le chaos de la guerre civile, Makhno connaît son rôle : « *Il vous appartient, à vous, de créer ! lance-t-il aux penseurs. Je suis ici pour détruire.* » Les défenses adverses, les formes sociales... avec une inépuisable énergie, une ardeur sauvage, Makhno détruit.

Faits d'armes et exactions. Idéal hautain et navrantes orgies. De ce tourbillon d'histoire, Menzies fait émerger les aspects nuancés d'un personnage que ni la bravoure ni la brutalité ne résument : « *Il y avait chez lui la vanité inspirée par sa renommée et l'indifférence au gain matériel, le dévouement à ceux qui marchaient derrière lui et, à l'occasion, (...) les abus dictatoriaux d'un chef armé.* »

Quand il doit se résoudre à fuir l'Ukraine, fin août 1921, l'Armée rouge à ses trousses, Makhno pénètre dans le monde des légendes. Son corps martyrisé rejoint les limbes de la misère, et l'épopée prend un tour tragique. À Paris, les intellectuels en exil peuvent bien continuer leur révolution de papier, mais « *pour les aptitudes particulières de Makhno, il n'y avait pas d'expression possible.* » Les moyens littéraires lui manquent pour restituer le souffle de l'insurrection. Infirmes assujettis à la charité, il retourne en songe sur le champ de bataille. « *Le drame, son drame, c'est qu'il n'y soit pas mort.* »

Le 25 juillet 1934, un vieillard de 44 ans agonise dans un mouiroir pour tuberculeux de l'hôpital Tenon. Sous ses paupières closes, une cavalcade.

Sébastien Banse

Venise : sauve qui peut l'art

La Biennale d'art contemporain de Venise en appelle aux artistes pour sauver les valeurs humanistes, compromises, selon les organisateurs, par les conflits et les chocs de civilisation qui bouleversent la planète. Pas de thème imposé pour cette 57^e édition, mais une carte blanche laissée à chaque artiste pour exprimer sa vision et sa réponse aux périls de notre temps.

L'art contemporain serait-il la planche de salut d'un monde en perte de repères et qui va mal ? Et, par contre-coup, les formes artistiques suscitées par les fureurs du monde redonneraient-elles un sens à ce qu'on appelle l'art contemporain, et dont, depuis des décennies, on annonce rituellement la fin ? Si le leitmotiv du malaise dans la civilisation n'est ni réellement nouveau ni propre au monde artistique, il le redevient dès lors qu'un nombre important d'artistes répartis sur toute la planète semble en arriver à des constats communs et, surtout, à faire de leur réaction à cet état du monde le moteur de leurs recherches. C'est la tendance que semble en tout cas percevoir Christine Macel, la commissaire de la Biennale – par ailleurs conservateur en chef du Centre Pompidou – chez les 120 artistes invités de la 57^e édition, quand elle explique que, face aux conflits et aux chocs du monde, « *l'art reste le seul rempart au moment où l'humanisme est en danger* ». Le président de la Biennale, Paolo Baratta, parle lui aussi de cet « *humanisme* » qui, à travers l'art, « *célèbre la capacité de l'humanité à éviter d'être dominée par les pouvoirs qui gouvernent les affaires du monde* », et voit dans l'activité des artistes « *un acte de résistance, de libération et de générosité* ». Entre les pavillons des jardins de la Biennale, les entrepôts de l'ancien arsenal et les dizaines de lieux d'exposition disséminés dans Venise, le visiteur percevra-t-il ces tendances ?

Beaucoup d'œuvres, de performances ou d'installations et, parmi elles, les plus remarquables, sont en effet en prise directe avec ce qui semble hanter notre époque : les migrations, les menaces sur la planète, la montée du rejet de l'autre ou les nouvelles barbaries. Le pavillon d'Afrique du Sud réunit ainsi plusieurs artistes (Candice Breitz, Mohau Modisakeng), qui ont en commun de travailler sur le démembrement de l'identité africaine par l'esclavage, puis par les migrations, à travers plusieurs techniques d'expression qui vont de la vidéo (une femme en robe noire, allongée au fond d'une barque qui coule, est lentement submergée par l'eau) à des interviews croisées et mises en scène, dans le même espace, de femmes chassées de leurs pays respectifs par la répression politique, la famine ou la guerre.

Dans quelle langue parler de notre temps ? L'artiste letton Mikelis Fisers, dont les premières œuvres ont fait scandale dans les années 1990, choisit ce qu'il appelle la « *déviante ésotérique* », en mettant en scène dans d'étranges gravures lumineuses sur bois des reptiliens et des extraterrestres dans des situations où perce une critique acide et pleine d'humour des valeurs oligarchiques dominantes. Carlos Amorales a, de son côté, créé son propre alphabet – semblable à ces papillons noirs dont il couvre par dizaines de milliers les lieux d'expo-



Metamorphosis 2, de Mohau-Modisakeng.

sition – pour raconter les histoires de conflit entre cultures et pays, entre idéologies opposées, ou bien encore l'histoire de ces familles de migrants lynchées au Mexique, le pays où il est né.

Autre tendance marquée de cette Biennale, le retour aux arts premiers et à la découverte des toutes dernières populations qui les pratiquent. La tendance n'a rien d'absolument nouveau (le XX^e siècle nous a habitués à ces retours aux sources de l'art et à leur réinterprétation par des artistes contemporains) ; ce qui l'est, c'est plutôt l'ampleur du phénomène et le sens qu'on peut lui donner au moment où les dernières populations dites primitives et leurs pratiques vont définitivement disparaître de la surface de la Terre. Les œuvres qui s'y réfèrent sont à la fois d'angoissants chants du cygne, en même temps qu'elles opposent frontalement à nos valeurs dominantes une alternative radicale qui questionne ce que nous sommes, en nous appelant à changer de point de vue. Ainsi, les gigantesques toiles d'araignée tressées par le plasticien brésilien Ernesto Neto, évoquant la luxuriance de la forêt amazonienne, en hommage aux derniers Indiens qui y survivent – tandis qu'un de leurs leaders spirituels célèbre, au cours d'une performance, la communication avec la nature et la chasse aux énergies toxiques destinée à guérir des blessures du monde moderne. Ou encore les vidéos d'Heraclito Ayrson montrant les

rituels pratiqués de chaque côté de l'Atlantique – à Gorée et au Brésil – par des hommes frappant les murs de maisons en ruine avec des branches garnies de feuilles dans le but d'en éloigner les esprits malveillants. Plus primitif encore, l'artiste japonais Shimabuku confronte des iPhone à des silex de l'époque néolithique de même forme et de même taille, ou bien affûte le couvercle d'un ordinateur Mac comme une lame de hachoir pour le transformer en ustensile de cuisine. Les vidéos de Juan Downey, qui fut, dès les années 1960, un précurseur sur ce terrain ethnographique, permettent de mieux saisir le sens de la référence aux peuples anciens. En collectant des images de vie quotidienne dans des tribus indiennes d'Amérique du Sud – chants, mouvements de pirogues, bruits d'eau, rituels de maquillage –, Downey prétendait vouloir s'opposer très directement à la domination des mass media et des valeurs qu'elles véhiculent. Un pavillon de l'Arsenal est d'ailleurs entièrement consacré à des artistes qui, fidèles à la définition de Marcel Duchamp, réinterprètent la fonction de « shaman » de l'artiste, intermédiaire et porteur des valeurs – y compris politiques – dont la communauté, étendue aujourd'hui à l'ensemble de la planète, semble avoir besoin.

On remarquera l'absence presque totale, chez les artistes exposés à la Biennale, de références à l'univers urbain, à la technologie ou à la publicité qui ont tant marqué la seconde moitié du siècle précédent, notamment dans le pop art, qui en a fourni la langue la plus élaborée. Un peu comme si notre époque avait tellement perdu la croyance dans ses modes de production et de consommation qu'elle ne voyait même plus l'intérêt d'en proposer une critique, ou d'y faire allusion.

Des 84 pavillons nationaux – qui sont trop souvent à l'art contemporain ce que le concours de l'Eurovision est à la chanson –, on retiendra celui de la Grèce (inquiétant labyrinthe expérimental dans lequel une équipe de chercheurs en biologie mène un projet destiné à améliorer radicalement le sort de l'humanité dans le bon sens), le pavillon central confié au Hongrois Varnai Gyula, qui, à travers vidéos et installations, réinterroge les grandes utopies des années 1960 comme « *remède au pessimisme ambiant* », celui de l'Espagne montrant également, à travers des vidéos, comment des artistes, en introduisant la pratique de danses collectives en plein air dans des quartiers déshérités, tentent de tracer les contours d'une cité nouvelle, ou celui de la Russie – impressionnantes scènes d'animation projetées à 360° sur une voûte nocturne et qui se veulent une métaphore d'un nouvel ordre mondial émergent marqué par l'agression, la terreur, la vie irrationnelle des masses, la réalité virtuelle et les médias sociaux.

Jean-Jacques Régibier

La Biennale de Venise, jusqu'au 26 novembre 2017.

Le visage déchaîné

Faces. Une histoire du visage,

de Hans Belting, traduit de l'allemand par Nicolas Weill. Éditions Gallimard, 432 pages, 35 euros.

Hans Belting s'était posé la question de savoir si l'histoire de l'art était finie. La question est en effet pertinente sachant qu'on pourrait sans doute lire (comme nous l'avait déjà expliqué le philosophe Jean-Marie Pontévia) toute l'histoire de la peinture comme un retour hors du sacré : Giotto désacralise Byzance, il est désacralisé par Masaccio, lequel l'est à son tour par Piero della Francesca... Que reste-t-il de cette histoire une fois arrivé... ne serait-ce qu'à Artaud, qui nous prévenait que ce qu'on avait pris pour ses œuvres n'était que les déchets de lui-même ? Hans Belting avait ensuite procédé à une reconstruction-déconstruction passionnante de l'histoire de l'art depuis le début du XIX^e siècle dans un autre de ses ouvrages subtils, *le Chef-d'œuvre invisible*, qu'il a publié en 2003 chez Jacqueline Chambon. Il nous revient aujourd'hui dans la prestigieuse « Bibliothèque

illustrée des histoires » des éditions Gallimard, où l'on avait lu, jadis, en 1998, l'ouvrage d'Édouard Pommier : *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières* ; et il nous livre à son tour une histoire, celle du visage, sous le titre *Faces*, qui n'est pas une « *histoire naturelle du visage* », prévient-il, mais une tentative pour « *replacer le visage dans un contexte historique en perpétuelle transformation* », car (dit-il) l'histoire du visage ne suit pas un cours linéaire ; et prendre le visage pour thème, c'est comme pratiquer la chasse aux papillons... Édouard Pommier montrait déjà que la théorie du portrait est partout. Ce qui est sûr, dit Hans Belting, c'est que les portraits transforment inévitablement le visage qu'ils représentent en un masque qui conserve toujours une distance avec le visage véritable. Ainsi « *ce qui était masque dans les cultures premières devient portrait dans la modernité* ».

On sait bien que la peinture est un masque autant qu'un miroir, et qu'elle dissimule dans son geste même de montrer. Mais qu'est-ce pourtant qu'un vrai visage ? Il ne suffit pas de

« *tomber le masque* » pour devenir pleinement homme, dit Hans Belting, d'autant que la société est devenue « *faciale* », qu'elle s'est emparée du visage (Internet, Facebook, etc.). Il ne faudrait pas non plus en conclure que « *masque et visage entretiennent désormais une relation tautologique* », dit Belting. Mais l'histoire du visage est bien aussi une histoire de la société qui s'impose au visage et se reflète en lui. Hans Belting se souvient de Gilles Deleuze et Félix Guattari qui, dans *Mille Plateaux*, analysaient l'omniprésence faciale et la crise du visage qui en découle, pour opposer tête et visage. Deleuze avait développé cette thèse dans son ouvrage sur Francis Bacon, *Francis Bacon : logique de la sensation*, où il disait qu'il a été « *peintre de têtes et non de visages* ». Bacon est au cœur du livre de Hans Belting, où l'historien prend l'exemple de ses célèbres portraits du pape, qui laissent au spectateur l'impression qu'il s'agit moins du pape que d'une image, tellement le visage est dévoré... Michel Leiris expliquera d'ailleurs que Bacon sort de la peinture ; Leiris

était un ami de longue date de Bacon et a du reste posé pour un de ses portraits, en 1976 et 1978 ; le tableau est au Centre Pompidou ; c'est malgré tout ressemblant : après plusieurs siècles, un portrait est encore ressemblant ; mais juste en tant qu'il ressemble à un portrait...

Hans Belting cite aussi Roland Barthes, pour qui la ressemblance ne joue plus aucun rôle, car l'air s'y substitue ; l'air qui est plus qu'une simple « *mine* ». Barthes distingue l'air de « *la simple analogie, comme est la soi-disant ressemblance* » ; il y voit l'illumination et le rayonnement charnel d'un être humain dans l'image, dit Hans Belting, qui pense là aussi aux portraits de Marilyn Monroe par Andy Warhol, sans oublier ceux de Mao, et en attendant le tournant numérique (dit-il) où l'on produit des visages qui n'appartiennent à personne en propre, qui n'existent qu'en tant qu'images ; où surtout quelque chose d'ancien – d'effroyablement ancien – revient : les masques sans visage.

Didier Pinaud

L'art-chevêque de Florence

Les Peintres italiens de la Renaissance,

de Bernard Berenson. Éditions Klincksieck, 400 pages, 21,50 euros.

On l'appelait l'« art-chevêque » de Florence. Il avait néanmoins publié son premier article d'histoire de l'art sur un Vénitien : « Le saint Marc, de Tintoret », le 9 février 1893, dans un journal de New York. Puis, il publia à Londres, en 1895, une monographie sur un autre peintre vénitien : Lorenzo Lotto. En 1894, il avait justement écrit *les Peintres vénitiens*. Suivraient *les Peintres florentins*, en 1896, *les Peintres de l'Italie du Centre*, l'année suivante, et, dix ans plus tard, *les Peintres de l'Italie du Nord* achèveraient la série. Ce sont ces quatre volumes qui furent réédités à partir de 1930 sous le titre *les Peintres italiens de la Renaissance* que les éditions Klincksieck nous proposent à nouveau aujourd'hui, avec une préface de John Pope-Hennessy : « Bernard Berenson, vie et œuvre ».

Berenson est un homme pour ainsi dire sorti de rien mais qui, en s'occupant d'art, et seulement d'art, est parvenu à survivre, à s'affirmer, à se faire un nom en tant qu'essayiste et en tant qu'expert, consultant pour un certain nombre de marchands et de collectionneurs. En 1892, il s'était laissé convaincre par un ami de Boston d'accepter sa première commission pour l'acquisition d'un tableau de Piero di Cosimo, dont il dira plus tard – sans barguigner – que c'était un « dessinateur médiocre ». Mais bientôt, il aurait de quoi s'acheter la villa I Tatti près de Florence, dont, avec sa femme Mary Costelloe, ils allaient faire beaucoup plus qu'un agréable lieu de villégiature, et même plus qu'un refuge pour écrire ou conduire les affaires ; ils y édifièrent une bibliothèque qui n'est pas sans rappeler celle d'Aby Warburg, mais dont Berenson fit don, quant à lui,

à l'université Harvard, qui a alors installé dans la villa I Tatti le Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, un centre de recherche aussi actif qu'original dès 1960 (un an après la mort de Berenson), avec des pensionnaires couvrant les champs de l'histoire de l'art, de la musicologie, de la littérature et de l'histoire, une interdisciplinarité souhaitée par Berenson lui-même, nous dit-on.

Néanmoins, l'histoire de l'art de Berenson reste ce que Warburg va appeler une « histoire de l'art esthétisante », ou encore une discipline qui considère les œuvres indépendamment de leur fonction et de leur origine culturelles. On le sait, Aby Warburg ne s'intéressait même pas à la signification des images, comme le ferait Panofsky, mais à la vie et à la mort des images, à leur survivance. Berenson est alors encore bien loin de tout ça. Il n'a guère qu'une théorie, celle des « sensations imaginaires », qui est à la base des *Peintres florentins* : seuls les peintres qui font appel à l'imagination tactile, dit-il, ont grâce à ses yeux ; eux seuls sont de grands peintres ; Giotto est un très grand peintre ; Masaccio est un grand peintre ; Filippo Lippi n'est déjà plus qu'un « illustrateur » : il n'a pas l'instinct de recréer, mais le besoin beaucoup plus modeste d'exprimer. Il y a bien ses madones des Offices ; son retable du Louvre, aussi (*la Vierge à l'Enfant entourée d'anges et de saints*), mais il n'a pas vraiment le don de parler à notre imagination tactile, ni la faculté qui en résulte de « conférer à des images une vie immortelle ». Ernst Gombrich reprochera à Berenson d'avoir placé dans la psychologie de la perception une foi un peu trop excessive. Et, en effet, c'est comme ça qu'il termine son livre des *Peintres vénitiens* : « Nous avons la même foi dans l'avenir de l'humanité, et rien n'a pu encore ruiner cette joie de la découverte et cette foi dans la vie », dit-il.

Panofsky faisait remarquer qu'en vieillissant, les connaisseurs devenaient plus bornés mais aussi plus clairvoyants, alors que les humanistes avaient l'esprit plus ouvert mais étaient de plus en plus myopes. Berenson avait pourtant été prudent, car, vers 1910, pensant avoir fourni l'essentiel de sa contribution à l'histoire de l'art, il consacra le reste de sa vie à revoir et à rectifier plutôt qu'à entreprendre des recherches fondamentalement nouvelles, comme le dit encore John Pope-Hennessy. Mais il ne faudrait pas oublier son livre sur Le Caravage, qu'il a publié en 1951, qui fut bien des fois réédité et où il s'emploie à faire du célèbre peintre voyou non pas un novateur mais un archaïsant (il veut à tout prix lui dénier la qualité de baroque). Dans ses *Peintres de l'Italie du Nord*, il explique la différence entre « archaïque » et « archaïsant ». Le premier est un inventeur naïf des formes, et demeure émouvant de par la vertu même et la fraîcheur authentique de son effort, mais sans jamais parvenir à la plénitude des classiques. Le second, au contraire, n'est qu'un imitateur, sans personnalité, des œuvres archaïques... De toute façon, pour Berenson, Le Caravage n'est pas même un créateur de formes ; il n'a aucun sens de la métamorphose. Et puis, Le Caravage, ça n'est déjà plus la Renaissance. Oui, en effet, sauf si on la définit avec Morey comme l'« époque qui rendit l'Homme et la nature plus intéressants que Dieu ». Car, du coup, comme l'écrira à son tour Panofsky, elle s'étend bien au-delà de la fin du XVI^e siècle ; elle dure, *grosso modo*, jusqu'à la mort de Goethe, jusqu'à la période où furent construites les premières voies de chemin de fer et les premières usines ; elle dure jusqu'à cette période, la nôtre, où les machines deviennent plus intéressantes que l'Homme et la nature (et viennent les menacer). Décidément, la Renaissance est impure...

Didier Pinaud

David Hockney ou comment rester jeune homme à 80 ans

Après l'accueil triomphal à Londres, David Hockney, l'un des artistes britanniques les plus populaires et les plus influents du XX^e siècle et accessoirement le dernier des Mohicans du pop anglais, se pose à Paris. Même si l'artiste se considère à « l'extrême périphérie » de ce mouvement, indéniablement, il a participé à l'explosion de la peinture figurative qui marque les années 1960 en Angleterre, puis aux États-Unis. Rapidement, on sent chez lui le désir de rompre avec l'académisme de l'après-guerre et avec le credo réaliste de l'Euston School, de même que la volonté d'en découdre avec la rigidité de la société britannique : ses œuvres, telle *We Two Boys Together Clinging* (1961), traitent ouvertement de l'homosexualité – toujours un délit à l'époque. Ainsi, le premier voyage à New York est pour lui véritablement une libération. *I'm in the Mood for Love* (1961) est une déclaration sexuelle réalisée dans un langage proche de Dubuffet, une manière faussement naïve et maladroite. « Il découvrit un moyen inattendu d'échapper au carcan d'un style inflexible. Il adopta la raideur délibérée de la peinture d'enfant dont les traits sont si communément partagés que s'y évanouissent les signes de la personnalité individuelle », écrit l'historien de l'art Marco Livingstone.

Avec ses modèles, Hockney a besoin d'être, sinon intime, du moins familier. En dehors des rares occasions de commandes, il représente des personnes qu'il fréquente et qui font



Portrait of an Artist (Pool with Two Figures).

partie de son milieu (collectionneurs, galeristes, conservateurs de musées, écrivains). Les portraits et surtout les doubles portraits les plus connus datent de la fin des années 1960 et des années 1970. C'est d'ailleurs en 1976 que le peintre participe à l'exposition qui a donné naissance à l'École de Londres, « The Human Clay » (« l'argile humaine »).

Autobiographique, son œuvre renoue en même temps avec la tradition du paysage,

l'autre sujet favori de l'art en Grande-Bretagne. Ce paysage peut être urbain, comme en témoigne la fameuse série des piscines peintes à la fin des années 1960, après son installation à Los Angeles, et dont *A Bigger Splash* (1967) est devenu un tableau iconique. Ici, à la couleur azur de l'eau s'ajoute le bleu parfait du ciel, sans le moindre nuage, pratiquement un monochrome. Artificiel et aseptisé, le cadre respire la vacuité. Quand Hockney s'attaque

directement à la nature, l'intensité de son chromatisme éblouit – ou choque : ce sont des vues étincelantes et surexposées des chutes d'eau ou des canyons, des forêts violettes et des montagnes aux couleurs d'arc-en-ciel. Ces vastes étendues du paysage américain, bien distincts de l'intimité de celui à Yorkshire, la contrée de son enfance, lui permettent de jouer avec l'espace traité en peinture, mais également en photographie et en vidéo. Visions panoramiques composées de 15 à 60 toiles – le *Bigger Grand Canyon*, 1998 –, découpages et assemblages ou encore photocollages faits d'une suite de polaroids d'un même sujet mais en déplaçant le point de vue.

À l'approche de son quatre-vingtième anniversaire, l'artiste continue de changer son style et ses façons de travailler, en embrassant les nouvelles technologies au fur et à mesure. Synthèse de tradition et d'innovation, d'hommages et d'invention, Hockney, comme ses images, est un véritable caméléon.

Ainsi, en 2010, trois mois à peine après l'invention de l'iPad,

Hockney l'utilise comme un carnet de croquis d'un nouveau genre, qui lui permet de conserver ou de gommer les étapes du dessin, d'introduire une mobilité extraordinaire dans ses travaux. L'artiste continue ainsi son exploration des paysages éclatés et troublants, commencée il y a une cinquantaine d'années, sans se contraindre à la perspective. À l'infini ?

Itzhak Goldberg

Le mystère du processus créatif chez Picasso

Trois expositions majeures pour l'affronter.

« Comment quelqu'un peut-il pénétrer mes rêves, mes instincts, mes désirs, mes pensées, qui ont mis assez longtemps à mûrir et à venir au jour, et surtout en déduire ce que je me suis proposé de faire, peut-être contre ma volonté? »

(Citation de Picasso dans ses « Conversations avec Zervos », *Cahiers d'art*, 1935).

En 1957, à Houston, Marcel Duchamp, dans une de ses très rares interventions sur une théorie de l'art, s'interrogeait sur le « processus créatif ». On en a retenu l'intérêt qu'il attache au regard du spectateur, du voyant, qui donne réalité et pérennité, postérité, à l'œuvre d'art. Mais son propos est aussi consacré à l'acte créateur lui-même. L'artiste, s'il est « un médium », qui lui permet de se réunir à un spectateur, suit lui-même dans sa création un processus, une « chaîne de réactions, qui accompagnent l'acte de création », chaîne complexe, « totalement subjective (...) Sa lutte vers la réalisation est une série d'efforts, de douleurs, de satisfactions, de refus, de décisions qui ne peuvent être complètement conscients, du moins sur le plan esthétique ». L'acte de création suppose donc amasement, intégration d'implications multiples, très proches et très enfouies, qui le déterminent, dans ses suggestions, formes, choix des matériaux, lignes, projections et réminiscences.

Aussi différents fussent-ils dans leurs projets de création, Picasso et Duchamp ont partagé ce talent d'intégrer à leur travail des influences nombreuses, conscientes et inconscientes, qui les ont imprégnés, depuis le besoin de produire jusqu'à celui

de détourner, camoufler, faire réapparaître, modifier, transmuier les éléments disparates qui ont nourri leur création – avant de soumettre le résultat de cette alchimie au spectateur qui, en définitive, en recevant ou non l'œuvre proposée lui assure une audience et un avenir.

Picasso, à la différence de Duchamp, a eu une production intense, a subi aussi des influences et des aspirations multiples. En les aspirant, les intégrant, les transformant, son prodigieux talent de créateur de formes non pas inédites mais dispersées, inconscientes, a permis, avec son intervention, la profusion presque étourdissante d'œuvres atteignant souvent à l'excellence, à l'acmé de toutes leurs possibilités.

C'est peut-être pourquoi toute exposition consacrée à Picasso est à chaque fois passionnante et fait se poser la question du génie alchimique qui transforme tout ce qu'il voit, tout ce qu'il touche, tout ce qu'il enregistre, tout ce qu'il sent et pressent en or. Trois expositions majeures permettent de le vérifier : l'une à Rouen, au musée des Beaux-Arts, consacrée à la production du Boisgeloup, « l'Atelier normand de Picasso » (au début des années 1930); les deux autres à Paris, au musée des Arts premiers, qui s'intéresse au « Picasso primitif » et à ses relations – de toute son existence à peu près, à partir de 1905 – aux « arts premiers », puis au musée Picasso, cette dernière consacrée à Olga Khokhlova Picasso, sa femme, avec laquelle il vit de 1917 à 1936.

Sur la question de l'influence des collections africaines, ou « primitives », qui sont d'abord ethnographiques, ensuite objets de curiosité, puis finalement objets de collection pure, on a beaucoup glosé, notamment pour savoir si elles eurent ou non une influence sur la toile majeure de Picasso, et du XX^e siècle, *les Femmes d'Alger* (1906-1907). Ce qui est certain, c'est que, à partir d'acquisitions de Braque, de Vlaminck, de Derain et de Matisse, de visites au musée d'Ethnographie du Trocadéro, en particulier en compagnie d'Apollinaire et de Derain, puis de ses propres acquisitions, Picasso est fasciné, transformé. Il dira plus tard, cité par Françoise Gilot : « Alors j'ai compris que (les « exécutions de » l'art nègre) étaient le sens même de la peinture. Ce n'est pas un processus esthétique; c'est une forme de magie qui s'interpose entre l'univers hostile et nous, une façon de saisir le pouvoir en imposant une forme à nos terreurs comme à nos désirs. Le jour où j'ai compris cela, je sus que j'avais trouvé mon chemin. »

Et l'exposition, sur un long et passionnant parcours, décrit cette osmose, cette inspiration, cette présence continue, parfois explicite, parfois voilée, inconsciente, qui connote ensuite toute l'œuvre de Picasso. Après un pédagogique parcours chronologique, l'exposition éclate en arborescences pour proposer des œuvres toujours plus stupéfiantes – de Picasso ou de ses inspirateurs –, qui interrogent sur le corps (sa nudité, sa verticalité, le corps signe, plein, vide...), sur les métamorphoses (la réversibilité, l'animalité, les mises en abyme, les assemblages multiples), jusqu'au « ça », le dicible et parfois le non-dicible, la défiguration, la monstruosité, le sexe, l'enfoui, le beau et le terrifiant, les terreurs et les désirs que l'art est supposé évoquer et conjurer.

Si cette permanence des influences dites primitives parcourt toute l'œuvre de Picasso, elles ne sont pas les seules. Et il n'est pas moins fascinant de considérer combien les femmes qu'il a connues ont été l'objet non seulement de son inspiration, puisqu'elles agissent souvent d'abord comme modèles et muses, mais aussi comme révélatrices de sa prodigieuse capacité à les évoquer dans leur sensibilité, leurs traits et caractéristiques, puis leur destin, leurs capacités – parfois provocatrices – à le révéler dans ses passions, ses désirs, sa violence, sa souffrance aussi, ses affrontements, son désespoir et sa volonté de se renouveler, de se dépasser et souvent de se surpasser.

Olga est au centre de son activité créatrice à partir de 1917. Les premières représentations, certaines très célèbres, magnifient son visage régulier, ses poses académiques, mais laissent

percer une certaine mélancolie (l'*Olga pensive* de 1923, qui fait l'affiche du catalogue), explicable sans doute par l'éloignement que connaît la jeune femme exilée, loin d'une famille qui vit difficilement les années tourmentées de l'URSS des années 1920. Le goût dit « ingresque » du Picasso de l'époque favorise ces grandes toiles jusqu'à celles évoquant la maternité. On sait que le couple, d'abord sagement apprécié des amis qui le fréquentent alors, et qui est filmé dans des documents intimes, est conduit à des déchirements et affrontements, accusés par la relation que Picasso entretient avec la jeune Marie-Thérèse Walter à partir de 1927, à Paris et Dinard, et ensuite au Boisgeloup.

Le corps d'Olga, d'abord encensé, est progressivement désarticulé dans des séries très audacieuses de Picasso, à partir de ses évocations des *Baigneuses* (jouant au ballon, 1928), puis des œuvres proches du surréalisme (qui le courtise), où son art de la transformation, même monstrueuse, éclate (*Grand Nu au fauteuil rouge*, 1929). Le déchirement du couple conduit à des œuvres très violentes de Picasso, qui utilise les métaphores de la corrida, de la tauromachie, des évocations mythologiques, pour l'exprimer. Des combats de taureaux et de chevaux signifient l'affrontement, le hurlement, la douleur. Des minotaures, flattés et menaçants, abondent. Des baisers se transforment en captations, en morsures (*Buste de femme avec autoportrait*, 1929, *le Baiser*, 1931).

Parallèlement, Picasso est fasciné par le visage à la fois classique et captivant de Marie-Thérèse, avec laquelle il vit les jouissances et les affres d'une liaison interdite, transgressive (de plusieurs façons), génitrices de multiples œuvres dans lesquelles éclate sa passion. Tout support, toutes formes, toutes expressions le manifestent. Des sculptures nouvelles, presque primitives, et pourtant inédites, surgissent dans l'atelier du Boisgeloup, dont des exemples superbes sont exposés à Rouen, de multiples bustes, profils et têtes de femme des années 1930-1931. Des dessins faits parfois de quelques lignes évoquent la muse (*Tête(s) de femme de profil*, 1931). Puis des nus réduits à l'évocation de formes voluptueuses (*la Sieste*, 1932, *Nus au fauteuil – noir ou rouge*, 1932). Dans le cours de l'exposition, une simple photographie la découvre, dans son étrange beauté. On ne peut qu'être stupéfait devant la profusion créatrice de l'artiste subjugué par son modèle – thème de l'artiste et du modèle qui sera ensuite souvent repris et exploité dans toutes les dimensions.

Olga, Marie-Thérèse, la fascination qu'elles suscitent, leur affrontement, la vie intime et la production artistique qui l'exprime, qui la dévoile, qui est source de tous les éclats : on voit, là comme dans le recours aux figures et signes venus des antiquités multiples qu'il fréquente, comment Picasso emprunte, dévore, rumine, rejette et construit à partir de ce qui l'entoure, de ce qu'il fréquente, de ce qui le séduit et le tourmente – comment il tente d'exorciser et de dépasser démons et désirs qui le motivent, le jettent dans l'acte créateur, pour lui toujours novateur. Les apparentes répétitions sont le plus souvent des dépassements, jusqu'à l'extrême. Le silence (compensé par l'écriture) de l'année 1936, celle de la rupture avec Olga, est aussi une illustration de l'intense effet des conflits vécus par Picasso.

La suite de la vie de Picasso poursuivra ce prodigieux travail de création. On ne peut pas ne pas penser, en voyant l'influence exercée par Olga et Marie-Thérèse, à celle qu'exercera ensuite (et concomitamment avec Marie-Thérèse) Dora Maar, elle aussi, encore, séduisante et violente, inspiratrice et castratrice, *La femme qui pleure*. Dans la toile si célèbre *Guernica* (1937), la figure du cheval qui hurle vient des scènes tauromachiques, exaspérées, de la « période Olga ». Elle se poursuivra, s'amplifiera ou se diversifiera, jusqu'à la fin de la vie inventive du plus grand artiste du XX^e siècle. Il l'est parce qu'il ne s'est jamais contenté d'imiter ou d'illustrer, mais toujours, de chercher (de trouver...), d'innover, de sublimer le beau comme l'atroce.

Philippe Reliquet

RETROUVEZ DANS LA COLLECTION « Les Lettres françaises » aux Éditions le Temps des cerises :

Ils, de Franck Delorieux

(préface de Marie-Noël Rio) ;

le Musée Grévin, de Louis Aragon

(préface de Jean Ristat) ;

Une saison en enfer, d'Arthur Rimbaud

(préface inédite de Louis Aragon) ;

Larrons, de François Esperet

(préface de Jean Ristat) ;

Paradis argousins, de Victor Blanc

(préface de Franck Delorieux) ;

Vers et Proses, de Maïakovski

(choix, présentation et traduction d'Elsa Triolet) ;

Gagneuses, de François Esperet

(préface de Christophe Mercier) ;

Les Onze Mille Verges, d'Apollinaire

(préface d'Aragon) ;

Le Corps écrit, de Franck Delorieux.

Un geste théâtral exceptionnel

C'était en 2001 et la création de *Médée-Matérialu*, interprétée par Valérie Dréville et mise en scène par Anatoli Vassiliev, avait éclaté et marqué à tout jamais ceux qui à ce moment et dans les années qui ont suivi – car le spectacle a tourné ici et là durant plus de quatre ans – avaient pu voir ou plus exactement recevoir de plein fouet ce geste théâtral d'une puissance inouïe. Le spectacle était devenu quasiment mythique, et l'on se remémorait en boucle sa conception et la relation de travail aussi particulière que forte entre la comédienne et le maître russe, dont elle avait fait la connaissance lors de sa mise en scène du *Bal masqué*, de Lermontov, en 1992, à la Comédie-Française, un spectacle dans lequel elle était distribuée. Antoine Vitez, le premier maître de Valérie Dréville, qu'elle avait suivi à la Comédie-Française, avait disparu deux ans auparavant.

Aujourd'hui, artiste associée au Théâtre national de Strasbourg, que dirige Stanislas Nordey, le premier désir de Valérie Dréville a été de pouvoir reprendre *Médée-Matérialu*. Voilà qui est fait pour notre plus grand bonheur, mais ce faisant elle casse le mythe, comme Heiner Müller cassait à sa manière, et sans doute comme toujours chez lui en le revivifiant, le mythe de Médée. Cette reprise effectue donc cette double opération, tout en permettant de réviser notre perception du spectacle. Encore s'agirait-il de s'entendre sur le terme de reprise. À y regarder de près, c'est en effet une nouvelle création qui nous est offerte, même si nombre d'éléments pourraient nous faire croire le contraire. Il ne pouvait d'ailleurs qu'en être ainsi avec Anatoli Vassiliev et Valérie Dréville en constant travail de recherche et d'expérimentation. Bien sûr, si le texte de Heiner Müller, traduit par Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzinger, demeure le même; si, à première vue, le dispositif scénographique reste également à peu près le même; si la même comédienne est toujours là – mais peut-on être le (a) même à quinze ans de

distance –, toujours dirigée par le même metteur en scène, etc., rien ne saurait être pareil. Sans doute est-ce une lapalissade que de le dire, il n'empêche, le spectateur aura beau retrouver les mêmes gestes, les mêmes attitudes, la même profération du texte, rien n'y fera, autre chose est en train de se passer. Ne serait-ce que parce que l'époque a changé et la perception du spectateur avec. Reste alors que ceux, dont je suis, qui ont eu la chance de voir le spectacle lors de ses premières représentations chercheront presque malgré eux à déceler les similitudes et les différences entre les deux séries de création. Vaine tentative qui ne doivent pas occulter les changements volontairement opérés par les protagonistes du spectacle. Ainsi, Vassiliev avoue avoir compris, lors des dernières représentations à Delphes, qu'il lui fallait «élargir» le champ de sa scénographie en ajoutant un deuxième écran permettant d'avoir une image plus vaste encore que celle de la mer en perpétuel mouvement... inscrivant ainsi l'œuvre dans un autre espace-temps rendant encore mieux compte de «la nouvelle dimension de la tragédie antique». Alors que le spectacle s'ouvre sur le... silence et le texte de Médée-Matérialu qui défile entièrement sur un écran. On saura donc tout de l'histoire de Médée du début, avec la trahison des siens en Colchide pour l'amour de Jason, à sa fin, en passant par l'empoisonnement de la nouvelle femme de Jason, Créüse, la fille de Créon, et le meurtre-sacrifice des deux enfants de son couple. Cette dernière scène n'étant plus racontée, mais symboliquement représentée par deux petites poupées présentes sur le plateau depuis le début de la représentation et que Médée va tirer à elle et déchieter avant de jeter les «restes» dans le feu...

L'entrée d'un pas décidé de Valérie Dréville intervient vers la fin du déroulé du texte. L'actrice vient s'installer sur une chaise posée sur une estrade, face au public, regard fixe, buste droit,

jambes écartées; elle ne quittera pas cette position durant tout le spectacle. La cérémonie peut commencer.

Mais quelle langue parle donc Valérie Dréville-Médée? Le texte, elle l'érupte, le désarticule, seul compte le souffle venu du plus profond de l'être, et non plus le sens. On saisit bien tel ou tel mot, voire telle ou telle phrase davantage parce qu'on vient de les lire et que quelques points d'accroche nous permettent tout à coup de les reconnaître, mais l'essentiel n'est pas là, bien sûr. Les mots sont comme mis à nu, comme l'actrice qui mettra son corps à nu également tout en gardant la même attitude, toujours face au public. Et c'est bien le corps déchiété de Médée que Valérie Dréville nous livre ainsi, tout en restant dans le présent de la représentation, car il ne s'agit pas pour elle de dire un texte, fût-il de Heiner Müller, et encore moins de l'interpréter, il s'agit simplement de sortir du plus profond de son corps les fondements de la matérialité verbale. Et c'est tout simplement exceptionnel.

Jean-Pierre Han

Médée-Matérialu, de Heiner Müller. Mise en scène d'Anatoli Vassiliev. Création au Théâtre national de Strasbourg, tournée aux Bouffes du Nord à Paris, du 23 mai au 3 juin. Tél.: 01 46 07 34 50.

À ÉCOUTER

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

Camille Saint-Saëns : musicien et voyageur universel

Camille Saint-Saëns, le compositeur globe-trotter (1857-1921), de Stéphane Leteuré. Actes Sud, 240 pages, 30 euros.

Camille Saint-Saëns (1835-1921) n'est pas vraiment le compositeur le plus méconnu des Français. À propos de son 5^e *Concerto pour piano* dit «l'Égyptien», George B. Shaw s'étonnait d'une pièce au début romantique, s'achevant dans le style «Offenbach». Cela vaut paradoxalement mais fréquemment dans la carrière du compositeur. Un itinéraire aussi étonnant qu'un livre inattendu, *Camille Saint-Saëns le compositeur globe-trotter*, de Stéphane Leteuré,

La ténacité du voyageur

Camille Saint-Saëns tiendra la route de 1857 à 1921! L'auteur évoque une «dimension spatiale de la musique, une humanité élargie» débutant par l'espace arabe. «L'Égypte terre de mission», suite différée de l'expédition de Bonaparte. Le Théâtre Khédivial du Caire fonctionne en tant que scène lyrique. Camille Saint-Saëns vérifie que la langue française y est

toujours parlée. Dans son opposition à l'italienne *Aïda* de Verdi, il présente son *Samson et Dalila* ainsi que d'autres titres, quelque peu oubliés, comme *l'Ancêtre*, *Africa*, le ballet...

Amérique latine

Le musicien voyage en Amérique latine en 1899, 1904 et 1916. En 1905, le programme du conservatoire de Buenos Aires accorde une bonne place au répertoire français. Dans sa *Lola*, le musicien introduit le tango. Pratiquement vers la même époque, dans cette vaste région, Darius Milhaud travaillait aux côtés de Paul Claudel. Grand admirateur de *la habanera* de Georges Bizet, Camille Saint-Saëns ira en Espagne à douze reprises. Le maître participe à ce que l'on pourrait appeler une sorte de «reconquête sonore du monde»!

Expansion de l'orientalisme: une esthétique en vogue

Avant la grande colonisation prônée par la III^e République, on remarquera que la *Suite algérienne op. 60 pour orchestre* souligne une sorte de manifeste de l'orientalisme. D'autant que le compositeur rédige aussi des livres.

Dans les années 1854-1856 l'armée, en Algérie, compte quelque 100000 soldats. Stéphane Leteuré évoque même l'idée d'une «France africaine... mais à quel prix!» et la révolte kabyle de 1871. Précisons qu'il ne manque pas de relever que l'«indigène n'est jamais concerné par ces changements». Aux yeux de Saint-Saëns l'Algérie renvoie à l'Antiquité romaine, redevenue quasiment contemporaine, appréciée esthétiquement par le maître érudit, une Rome dotée du «Code de l'indigénat» et l'auteur d'évoquer une «colonie militaire»! Pour autant Saint-Saëns se sent chez lui en Algérie, il participe à la vie quotidienne de la «société coloniale algérienne, intervient dans les réalisations de l'Académie des beaux-arts, du Théâtre municipal», dédie plusieurs œuvres à des personnalités locales.

L'Algérie participe à l'Exposition universelle de 1900. Le compositeur parle fréquemment dans les lettres qu'il envoie régulièrement à la famille Durand, son éditeur parisien, de l'Algérie réelle qui doit correspondre à l'Algérie rêvée par l'orientalisme. Après la guerre de 1914-1918 l'indigène n'est plus l'ennemi. Et ce conflit majeur n'occupe pas une très grande place!

Allemagne:

de «l'attraction à la répulsion»

Affichant son drapeau «Ars Gallia», le maestro, qui a fréquenté Franz Liszt, était un excellent pianiste, donnant son premier concert public à moins de 15 ans, organiste réputé. Il a connu Richard Wagner, notamment à Paris; son image s'incruste-t-elle dans la retentissante *Danse macabre* ou le célèbre *Carnaval des animaux* et *les Noces de Prométhée*?

Comme pratiquement tous ses collègues il assistera à l'ouverture de Bayreuth en 1876, où «l'esthétique l'emporte sur le patriotisme».

Surgit un autre «compère», Romain Rolland, et son *Jean Christophe* (1904-1912). La répulsion se manifeste: la musique allemande assimilée à un envahissement de la France, il défend le patrimoine belge foulé aux pieds par les troupes allemandes. L'Allemagne est un ennemi de la France. Et ce n'est pas le traité de Versailles (28 juin 1919) qui pourra clore le conflit. Après cette guerre, la vigilance nationaliste s'impose. Ce sera l'*Hymne à Jeanne d'Arc* composé en 1920...

En 1921, Camille Saint-Saëns meurt à Alger.

Claude Glayman

LES LETTRES françaises

Les Lettres françaises, foliotées de I à XI dans l'*Humanité* du 8 juin 2017.

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 : Marc Sagaert (arts), Franck Delorieux (lettres), Claude Glayman (musique), Jean-Pierre Han (spectacles), Nicolas Dutent 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.

www.les-lettres-francaises.fr

Responsables du site : Sébastien Banse et Philippe Berté. 5, rue Pleyel / Immeuble Calliope, 93528 Saint-Denis Cedex. Téléphone : (33) 01 49 22 74 09. Fax : 01 49 22 72 51. E-mail : lettres.francaises@humanite.fr.

Copyright *les Lettres françaises*, tous droits réservés. La rédaction décline toute responsabilité quant aux manuscrits qui lui sont envoyés.

Retrouvez les *Lettres françaises* le deuxième jeudi de chaque mois sur Internet. Prochain numéro le 13 juillet 2017.