

L'HISTOIRE DU PASSÉ RECOMPOSÉ(E)

La critique des avant-gardes dans le domaine de l'art se révèle plus stratégique qu'argumentée. Elle passe quelque peu inaperçue aux yeux des intellectuels, parce que l'art n'est pas en ce moment un objet de pensée. Qu'on le déplore ou non, il faut pourtant parfois en expliciter l'articulation, plus sociale qu'artistique, faute de laisser l'art se recouvrir du silence agité de l'industrie culturelle.

Tout un chacun aura relevé ces derniers mois, voire ces dernières années, un retour d'opinion au sujet de ce que l'on appelle communément l'avant garde. Quitte à donner une définition un peu sèche de ce terme, j'en retiens volontiers la connotation militaire, à savoir la situation d'avant poste dans un champ (de bataille) donné, ici celui de l'art. Cette connotation a pour avantage de souligner, à mon sens, la responsabilité de ceux qui s'y trouvent, responsabilité quant à la communauté (des artistes) puisqu'ils s'érigent par là-même en modèle, tout au moins indiquent-ils une direction ou une confrontation avec l'histoire, l'esthétique, la technique, les œuvres enfin.

Or, les publications et manifestations récentes prétendent qu'il n'y a plus d'avant-garde, certains disent qu'il ne doit plus y en avoir, la distinction étant d'importance, puisque entre le constat et le postulat, il y a toute la marge dans laquelle sont exposées les œuvres (pour ceux qui œuvrent) sous-tendues par ces opinions.

En ce qui concerne la musique, de nombreux adeptes de ces opinions avancent que la tonalité est un modèle de modernité possible. Il me semble, mise à part des questions que l'on dit esthétiques, encore que ce terme soit trop fort pour désigner les courants musicaux, que les prémisses, sinon les conséquences de cette assertion, sont erronées. Erronées parce qu'elles se réfèrent à un moment d'histoire très récente au regard des courants multiples qui irriguent ce siècle.

La double polarité tonal/atonal est censée refléter une réalité comprise de tous pour que le public prenne parti du « bon côté » ; dans les articles polémiques sur ce sujet, elle sonne un peu comme « bon sens »/« sans aucun sens », « sain »/« malsain », « apte/inapte », etc.

Il est courant d'identifier dans *Nuages gris*, œuvre que Liszt a composé en 1881 la première œuvre atonale. Pourquoi ? Parce que Liszt fut un des musiciens qui, avec Wagner, vécut tout au long du XIX^e siècle la lente progression (selon une lecture positiviste), désagrégation (selon une lecture Adornienne), transformation (selon une lecture relativiste) de l'idiome continu en un idiome discontinu. Qu'un musicien, contemporain des derniers classiques et de tous les romantiques, ait éprouvé le besoin de tenter une incursion dans le domaine atonal ne doit évidemment pas être mis au compte d'une imagination sénile, mais bien de l'intuition d'une autre étape de la transformation de l'échelle tonale et de ses polarités. Le très célèbre accord de 7^e diminuée qu'ont employé tous les compositeurs du XIX^e siècle et le non moins célèbre accord en appoggiature d'une 7^e de dominante ouvrant le *Tristan* de Wagner mettaient en péril les polarités classiques et introduisaient, via le chromatisme, des idiomes harmoniques nouveaux, porteurs d'une nouvelle systématique des hauteurs.

Que la deuxième œuvre atonale répertoriée soit *Les Jardins suspendus* de Schönberg, écrite en 1908/1909, donc vingt-sept ans plus tard, montre clairement que la prétendue fracture/destruction du système tonal est une fiction historique à destination des lecteurs passionnés des *reader digests*. En réalité, ce n'est pas à une succession de « systèmes »

que l'on assiste, mais bien plutôt à une stratification d'idiomes qui sont plus ou moins connexes esthétiquement des échelles et structures employées.

Les années trente ont vu l'apparition/réapparition d'œuvres tonales néo-classiques (Stravinsky, Poulenc), d'œuvres utilisant un mixte de tonalité et de modalité (Poulenc), d'œuvres d'obédience strictement dodécaphonique (Schönberg), d'œuvres dodécaphoniques avec réintroduction d'un matériau harmonique d'accords de trois sons dits « classés » (Berg), d'œuvres sérielles où la notion d'intervalle remplace celle d'harmonie (Webern), d'œuvres où l'harmonie fonctionne sous forme de blocs épousant les contours de véritables phrases rythmiques (Varèse), d'œuvres tentant une superposition des notions de polarités tonales multiples (polytonalité de Milhaud), d'improvisations du jazz américain héritier de l'harmonie Ravélienne et d'une rythmique plus afro-cubaine qu'africaine, etc., pour ne citer que les plus connues des tendances occidentales.

Il est clair que ces repères de l'articulation des systèmes théoriques qui soutiennent « objectivement » l'écriture ne recouvrent en rien une histoire des œuvres et des courants ; plus précisément, une rapide mise au point historique ne saurait passer pour une théorie esthétique ; une œuvre née à l'aurore d'un système ou incarnant la décomposition d'un autre peut receler des potentialités équivalentes.

Nous avons souvent relevé, dans différents articles écrits par des musiciens, des expressions comme « l'atonalisme obligé des années 50/60 » alors qu'il s'agissait de la période du sérialisme, « obligé » certes. L'atonalisme est à la fois plus ancien et permanent chez des centaines d'auteurs de ce siècle.

D'autres dénoncent cette « réalité sonore séduisante » comme quelque chose que les avant-gardes refuseraient au nom d'un dogme de l'écrit. Si cela fut vrai pour une période relativement courte, ce n'est tout simplement pas juste au regard de productions qui exposent le son en lui-même comme un paramètre axial. Nombreuses sont les œuvres d'aujourd'hui dont la facilité d'écoute est supérieure aux derniers quatuors de Beethoven.

Enfin, la difficulté ou la facilité d'écoute (quelle écoute ? la première ou la trentième) n'est en rien garante d'une quelconque validité. Par conséquent, reconduire le discours sur les rails de la difficulté d'une première écoute, nous renvoie en miroir tout droit au point de départ. Car les chefs-d'œuvre du passé se jaugent sur des siècles, non sur quelques dizaines d'années. Sinon, que devrait-on dire de la production de la musique française entre 1840 et 1860 ?

Une affirmation comme « la musique atonale restera dans l'histoire de la musique une parenthèse », (phrase extraite d'un dossier du journal *Diapason*) est une tautologie, car l'on pourrait aussi bien dire que la musique modale est une parenthèse, que la musique concrète est une parenthèse, etc., ou bien que la musique tonale est une parenthèse entre le plain-chant grégorien et le *rhythm and blues*, qui deviendrait, pourquoi pas, la réalisation historique la plus cohérente, emblématique des plus grands succès.

En outre, si l'on soutient la thèse qu'« il existe » une musique tonale aujourd'hui, je n'ai personnellement rien contre, mais je n'en vois point ; il est avancé que les compositions de J. Adams incarneraient cette voie censée prendre la relève des avant-gardes fatiguées. Les avant-gardes, dans l'armée, sont effectivement, après un certain temps, fatiguées. La caractéristique de la musique « tonale » a été de s'appuyer sur des polarités transposables, d'où la notion essentielle de modulation ; il n'y a pas de modulation dans la musique de J. Adams, mais simplement des états harmoniques qui changent par blocs, toute l'articulation de la forme n'étant en rien le résultat d'une quelconque logique tonale et de ses ramifications structurelles, mais la juxtaposition de ces blocs,

exploités selon les techniques de la musique minimaliste ; la musique minimaliste n'est pas tonale quand elle se réfère à des traits extérieurs de la musique tonale, elle n'est pas plus balinaise quand elle se réfère à des schémas rythmiques qui imitent de loin les successions par strates du théâtre de Bali. Que ce produit ait la force d'une réalité esthétique peut toujours se discuter, mais le terme néo-tonal ne conviendrait même pas pour rendre compte de la technique employée.

Je souligne a fortiori l'amalgame des musiques américaines avec les musiques européennes d'un côté, opposées à la musique d'avant-garde de l'autre.

Il faut savoir que la musique répétitive américaine a commencé dans un contexte strictement commercial ; la musique, les groupes de pop-music des années 70 étaient aux États-Unis d'une variété bien supérieure à celle de leurs collègues européens ; d'innombrables groupes et styles se disputaient un public très important. Certains groupes, originellement de *rock and roll* ont dû se reconvertir à des pratiques musicales estimées plus originales ou plus vendables justement (rompre le temps des 3 minutes d'une chanson pour une plage entière de 33 tours était à la fois un risque et une nouvelle manière d'atteindre la jeunesse américaine de cette époque) ; certes, les nouveaux groupes comme *Soft-Machine*, à cheval entre le jazz et la pop-music de ces années, avaient des difficultés à survivre ; mais dans le contexte, il était parfois commode de trouver une image, comme l'on dit banalement aujourd'hui. C'est dans cette configuration de nécessité que sont nées des expériences comme la musique en boucle de Terry Riley. John Adams, par exemple, était un des musiciens californiens, qui se comptaient par centaines, à tenter leur chance dans l'après-Riley : cela consistait à confectionner des bandes en studio destinées au spectacle ou bien même de la musique au mètre que l'on entendait dans certains pubs « branchés ».

Que cette musique soit devenue un « style » ou un « courant » est un épiphénomène européen, même si, aux États-Unis, elle est rapidement devenue par contrecoup un référent artistique. Ces musiciens n'en attendaient pas tant de l'industrie culturelle européenne, et ils n'auraient pas même imaginé pouvoir exporter leurs « produits » sur la scène de la musique d'avant-garde. Il est impossible de ne pas noter que ceux qui défendent cet amalgame font précisément l'impasse sur cette dimension, comme si ce glissement ne servait pas leurs objectifs.

Le contexte américain de cette production musicale n'a donc aucune commune mesure avec celui des musiques que l'on dit équivalentes en Europe ; la production européenne que l'on voudrait assimiler à ce courant est le fruit de véritables désillusionnés de l'investigation sérielle, comme Gorecki qui a écrit tout d'abord des œuvres épigonales entre les styles de Bartok et de Webern, et qui goûte à partir de la fin des années 70, les sonorités de l'orchestre symphonique comme un enfant ; mais que l'enfant nous réchauffe des clichés issus de la musique de Carl Orff suffit déjà à indiquer la fausseté naïveté de l'entreprise. Ses œuvres symphoniques empruntent à de nombreux styles du xx^e siècle ses traits les plus académiques ; on ne peut pas dire qu'un fugato soit une grande invention, par contre ses défenseurs diront qu'il n'est point besoin d'être inventif pour être écouté, comme ce célèbre homme politique qui avance que « les ficelles les plus grosses sont les moins visibles ».

Ce qui est vécu comme une promotion pour les musiciens américains (assimilation à la musique savante) est vécu par les musiciens européens comme une régression, même s'ils peuvent arguer de leur sincérité (on n'ira d'ailleurs pas la contester ici, le but n'étant pas de s'attaquer à des personnes en particulier).

Cette configuration européenne a d'ailleurs déjà été comparée à la régression nationaliste, régionaliste ou mystique de ces entreprises « politiques » visant à réintroduire des possibilités d'identification à la terre, à la mère-patrie, à l'instar des ces mouvements néo-fascistes d'Europe qui articulent d'une manière plus ou moins sophistiquée leur nostalgie d'une culture païenne.

Une telle comparaison ne sert pas ses intentions, car elle néglige la capacité du capitalisme libéral à endiguer et à se réappropriier ces mouvements de réaction, à travers l'art notamment. Il est d'ailleurs difficile de déterminer si des compositeurs comme Arvo Part sont des effets ou des moteurs de ces situations.

Quoi qu'il en soit, il n'est pas crédible de faire l'impasse sur cette dimension commerciale d'un côté, cette dimension idéologique de l'autre et de citer tous azimuts des compositeurs comme Gorecki et John Adams comme appartenant à une même famille. L'idéologie (inavouée) et le commerce (banalisé) font aujourd'hui bon ménage dans le domaine artistique au travers de malentendus couramment martelés. Ceci nous renseigne au moins sur une chose, c'est que si l'artiste travaille d'un côté de la virgule qui sépare l'art de la propagande, il semble que le public ait décidé qu'il ne soit pas de son ressort de le savoir.

Denis Cohen

WATERLOO VILLAGE : THE GERALDINE R. DODGE POETRY FESTIVAL, 1996

La ville de Netcong au nord, la rivière Musconetcong qui s'en vient former le lac Waterloo nuancent d'ailleurs et de disparu les plus banales Highway 80, sortie 25, route 206, la belle voie qui ondule en pente entre les bois, le système de signalisation routière très au point, que redoublent des panneaux rouges et blancs indiquant le chemin à suivre jusqu'au festival de poésie au New Jersey, sis à Waterloo Village – il n'est plus question de mégalopole, le paysage aperçu à la faveur d'un surplomb sur la Highway s'apparente à celui qu'on découvre plus au nord, dans l'état de New York, jaune et vert et rouge et brun d'un été indien flambant boisé sous le soleil. Waterloo Village est ce que le visiteur voit en premier du festival de poésie : rien. La forêt le dissimule. A son entour, les États-Unis du développement industrialo-urbain cèdent la place à ceux d'une extraordinaire richesse naturelle, forestière et animale, incontrôlée et probablement incontrôlable. Cèdent la place à, ou dialoguent avec : la belle route lentement sinieuse qui descend, vide à l'heure qu'il est (trois heures de l'après-midi), est-elle voie de passage circonscrivant sinon un lieu, du moins une étendue, disant surtout son utilité vers un plus loin, parlant d'exclusive, ou plutôt déjà chemin qui invite à l'arrêt et ses ruptures, à l'écoute, à l'attention pour le tout proche, le tout prochain ? Ici se tient le festival de poésie au New Jersey, les années paires. Le sixième festival de poésie au New Jersey, placé sous les auspices de la fondation Geraldine R. Dodge : cette demi-semaine (quatre jours, du jeudi au dimanche) dans un espace que le reste du temps voue à la pro-

menade et à la flânerie. Je m'attendais à un bourg, ses boutiques, sa poste, ses maisons habitées avec leurs objets qui traînent alentour. Mais non : Waterloo Village n'est pas un village comme les autres, plutôt un ensemble de bâtis et d'étendues herbeuses restauré jusqu'à la forme qu'il pouvait avoir au XVIII^e siècle, sans pour le coup donner une impression de musée, ni même (une fois entré) de trop d'aménagement puisque chacun peut y toucher les objets exposés dans les bâtiments ouverts, organiser l'ordre de sa visite à sa convenance, discuter avec les gardiens qui lisent distraitemment le journal sur des chaises à bascule. Et pour l'instant, de la route, je n'en vois rien. Une fois entré, la structure semble malgré tout destinée à accueillir des kermesses : un dépliant trouvé sur une table y annonce entre autres, passés ou à venir, une Oktoberfest de Bavière, une réunion des gens d'Irlande avec Ceili, bagpipes et messes, une course de deux-roues, une reconstitution de bataille, une foire à l'antiquité, un festival andin, le New Jersey Symphony Orchestra. Kermesse aussi, le festival de poésie ?

Il a fallu garer l'auto sous les arbres, après avoir rusé avec les deux officiels à la guérite qui brandissaient un énorme panneau « SOLD OUT » (« COMPLET ») et incitaient les conducteurs à faire demi-tour. Il a fallu partir sous les arbres, à pied, sans savoir encore exactement où se trouve le Waterloo Village ni de quoi il a l'air (direction : à l'opposé des deux officiels susdits). J'arrive à de nouvelles guérites, dont l'une aménagée en forme de guichet a fait s'ordonner en une courte file rectiligne quelques visiteurs. Le ticket qu'on me remet après que je me suis acquitté des \$ 15 de droit d'entrée porte à son revers une publicité pour un parfum Calvin Klein – la qualité du papier et de l'impression, la forme allongée de la chose, son monochrome pâle ne me sont pas inconnus : les services de billetterie des grandes universités vendent de ces tickets-là. A y bien regarder, rien n'est ici de prime abord tout à fait inconnu : ni les immenses chapiteaux qu'on distingue sur la gauche, ni les dépliants, affiches, papiers porteurs d'information de toute sorte alignés sur la table posée en plein air au milieu du chemin, ni les groupes multiformes qui vont lentement le long de ce même chemin de terre, ni plus loin les premiers bâtiments du village qu'on commence à distinguer. Le parallèle avec la foire agricole s'impose à mon esprit (j'en ai visité une en août à Monterey, Californie). Cependant les images de moutons bêlants et de poules caquetantes ne dissipent pas celles des représentations des compagnies de danse contemporaine Alvin Ailey ou Paul Taylor ou Merce Cunningham, découvertes sur les campus américains, un ticket semblable à la main, ni celles de fermes désordonnées où les portes des bâtiments plus ou moins laissés à l'abandon baillent, mixte surprenant de désaffecté et de vif vivant. A la Bibliothèque où je me rends tout d'abord, un gardien me résume la situation, non sans quelque fierté : Waterloo Village en son état présent ne résulte pas d'une reconstitution mais d'une restauration, les bâtiments n'y ont pas été transposés d'ailleurs, mais redécouverts, remis en état puis entretenus. Ni tout à fait rêve ni tout à fait réalité, l'endroit conjoint la circonstance et le projet. Comme la représentation.

Les locaux semble-t-il permanents, à vocation de cafétérias et restaurants se sont doublés de stands plus éphémères : une Pizza-Hut, mais aussi la foire des bijoux et des T-shirts célébrant le festival, sans oublier, business oblige, les étalages du marchand de livres Borders (grand concurrent de Barnes & Nobles) qui a reconstitué sous des toiles de tente plusieurs rayons, tous à l'enseigne de la poésie. J'y aurais volontiers consulté plus longuement une édition de poèmes fameux racontés en bande dessinée (dans la tradition de la ligne obscure, voire noire, à opposer à celle de la ligne claire), mais m'appellent Alan Ginsberg dans la Grange Blanche et Philippe Levine dans l'Église. Les pro-

meneurs se sont faits soudain beaucoup plus rares sur les chemins de terre : le festival, c'est 3 500 personnes dans l'espace d'une journée qui rentrent et sortent et se rassemblent au gré d'ateliers de travail, de manifestations musicales, de lectures et d'autres événements attachés à des lieux que signalent des flèches de carton à hauteur d'homme sur le tronc des arbres. Maintenant (trois heures et demie) le programme indique plusieurs conversations simultanément en plusieurs endroits. A la Grange Blanche, sous un chapiteau de taille moyenne, on a dressé une estrade, disposé les chaises (confortables) en demi-cercle sur le gazon, bientôt toutes occupées. Plus loin du micro beaucoup se sont allongés dans l'herbe. S'il pleuvait, plus de la moitié de l'auditoire serait trempée – mais les quelques nuages dans le ciel ne paraissent être que de passage, et personne n'y prête grande attention. Ginsberg arrive quelques minutes avant son heure. Il a préparé un texte à propos de poésie, qu'il lit dans le silence le plus respectueux. On se dirait à l'université (où j'ai déjà vu et entendu Ginsberg deux fois). Je pars pour l'Église où au même moment Levine prend la parole pour se raconter biographiquement.

Prendre parole. Commencer dans le projet d'un accomplissement. Levine, universitaire aussi, a rempli son Église – tant et tant qu'elle dégorge de monde : les gens s'agglutinent sur le seuil, je m'assieds par terre au milieu d'une allée, j'ai même vu quelqu'un qui écoutait de dehors, par les fenêtres ouvertes. Très vite, la voix se trouve, entre le tendre et le caustique. Élevé à Detroit, Levine y retourne pour fêter un ancien professeur qui prend sa retraite. Il n'aimait pas ce professeur (sentiment partagé et réciproque, ajoute-t-il), mais l'université où ils se sont connus n'a guère trouvé d'autre « célébrité » parmi ses anciens étudiants. Levine arrive à l'aéroport, son visage s'épanouit à la vue de la jolie hôtesse qui l'attend et lui signifie qu'elle va prendre soin de lui. En fait, elle n'a qu'une enveloppe à lui communiquer, dans laquelle il va trouver les directives pour se rendre en bus de l'aéroport au Musée d'Art où la cérémonie a lieu. Durée du voyage : plusieurs heures. Roue de l'amertume et de la fatigue. J'abrège une longue histoire en disant que Levine a finalement recours aux services d'un chauffeur de taxi avec qui la conversation s'engage. – Le Musée d'Art ? Mais il est fermé à cette heure. Et Levine raconte son affaire. – Ah, je savais bien que vous étiez intelligent, vous en aviez tout l'air. – Mais à quoi voyez-vous que je suis intelligent ? – A ce que vous avez quitté Detroit, bien sûr ! Puis après quelques instants : – Ces gens à qui vous allez faire votre speech, allez-vous les faire rire ou les faire pleurer ? – Je n'avais jamais pensé à cela en ces termes... Mais maintenant que vous le dites, je crois que je vais les faire et rire et pleurer, oui, les deux ; du moins je vais essayer. Et le chauffeur de taxi alors : – C'est biblique ! – refrain d'un long poème de Levine à propos de Detroit, qu'il avait laissé inachevé jusqu'à la rencontre avec le chauffeur. Et l'histoire continue pendant que la salle comble croule sous les rires. Une voix qui trouve son aisance, qui s'interrompt parfois, qui répond à une question qu'on lance de la salle, qui se précise ; le ton est donné.

Le restant de l'après-midi jusqu'au soir inclus, le festival de poésie au New Jersey ne va cesser de mettre en relief des voix, des voix encore, d'autres voix et des voix d'autres. Une diversité se manifeste. Mais au-delà de la convergence en un lieu unique de nombreuses personnes travaillées de poésie, c'est la réunion des conditions propices au repérage du phénomène de la prise de parole, de la prise de voix qui frappe et retient. Ginsberg, Levine, d'autres en même temps et plus tard ne parleront pas seulement, ne liront pas seulement, ne réciteront pas seulement : au Waterloo Village le dit se manifeste comme entreprise de séduction, toujours remise en cause, toujours sur la sellette pour ainsi dire, dans la chaleur de corps, de lèvres qui forment des bouches non détachables

des bras, des mains qui se posent ou non, qui s'agitent ou non, de visages qui s'éclairent, qui regardent, s'entretenant avec des circonstances et un public. Et la poésie de se laisser entrevoir soudain au plus tendu de telle entreprise de séduction, dans l'aigu de son risque. Comme on pouvait bien sûr s'y attendre, il est au principe du festival de souligner que l'écrit ne se cantonne pas aux livres mais les excède dans les deux principaux sens du terme, débordement et irritation. Mais il ne s'agit pas simplement de la mise en trois dimensions de ce qui pouvait, sur le papier, paraître ne ressortir que du domaine de l'idée, de la conscience ou de l'image (soit une denrée mentale) ; il ne s'agit pas simplement d'actualisation ni d'épiphanie dans et par le réel – les prises de parole simultanées et répétées à vive allure (sur un rythme dont on n'a pas l'habitude en tout cas) martèlent bientôt une évidence : la co-importance réciproque en poésie d'un dit et de l'infinité de son contexte ou co-texte. Où, sinon ici, entendrait-on au détour d'une phrase, dans la conversation et comme pour faire vite ou simplifier les choses, un « moi qui suis poète » qui ne sonnerait pas immédiatement ridicule et faux ? Où, sinon ici, pourrait-on être touché par un jeune homme déclamant son amour à sa compagne dans un style ampoulé et tordu, et ceci très explicitement, mais maladroitement perché au bout de longues jambes lacées de cuir que ses cheveux jaunes et filasse prolongent encore ? Où, sinon ici, voir se succéder en un quart de jour le mouvement et le posé, le passé et le présent, l'espoir et le sarcasme, l'équivoque et le pressé, avec des réussites diverses et imprévues que de petites choses tels un pas décidé pour prendre place sur le podium ou une belle concentration déterminent aussi en fin de compte ? Ce festival sixième a pour moi la figure d'un « tout poésie », la figure de son « open reading ».

Quatre heures quarante-cinq : cent à deux cents personnes ont inscrit leur nom et prénom sur une feuille de papier à l'entrée du Moulin, et chacun à son tour maintenant donne voix à sa composition, devant les autres. Il a fallu scinder le groupe en deux, tant il y avait de participants : ceux qui restent à l'intérieur du Moulin, ceux qui sortent en plein air et vont sur le gazon, quelque part (on va les rejeter de la proximité toute relative d'un chapiteau où se déroule la commémoration d'un poète défunt, vers un saule pleureur au bord du canal Morris). Je passe d'un groupe à l'autre, les auditoires se mêlent, se désagrègent et se recomposent au fil des heures. Oui, cet « open reading » dure des heures. Emporté par le mouvement, dans l'atmosphère légèrement euphorique de la proximité d'autrui, de la libéralité du don et de cette sensation d'avoir prise, une prise douce, sur l'événement au même titre que chacun, j'appose mon nom sur la liste bien que je n'aie pas de poème. Et sans cesse au cours des heures qui vont suivre se proposent des ponts, reliant paroles et vécus, paroles et corps, paroles et vus et entendus et énergies, et ces formes en configuration qui ne portent pas de nom mais demeureront à la mémoire attachées à Untel, à Une-telle, sa présentation, l'ensemble de sa personne, l'émotion que suscite un visage, ce que le hasard peut-être aussi en dévoile. Le festival, c'est l'histoire toujours recommencée, toujours même et toujours autre d'une personne qui prend la parole – toujours certes en instance de poésie, mais comme précisément sur le seuil que celle-ci serait, dans le risque que court nécessairement toute entreprise de séduction. Puis, exhibant sa matérialité, la poésie s'ouvre à la liesse. Cette aventure d'une personne qui prend la parole, tire d'un classeur une feuille de papier, en commence la lecture ou parle en regardant la tête haute et la mèche au vent son auditoire, me raconte aussi l'aventure de tout signe parce qu'elle recompose à l'instant-même et sous mes yeux, à force de répétition avec variantes, les conditions dans lesquelles se dessine et se redessine chaque propos en ce qu'il m'intéresse et me touche ; c'est une

histoire de partage, dans un initial « tout ou presque est possible » ; une histoire complexe entre interlocuteurs, au croisement des représentations.

Vers le soir, sous le grand chapiteau éclairé à proximité du parking sous les arbres, le décor en trompe-l'œil sur lequel comme une multiplicité de projecteurs allumés croiseraient leurs rayons, s'intensifiant réciproquement ici ou laissant des zones plus sombres là, ne vient pas troubler, au contraire, mon impression générale d'un feuillage de voix sur Waterloo Village, à moins qu'il ne s'agisse d'un feuillage d'herbes, celles-ci comme les voix nombreuses et facilement, souplement agitées, américaines.

Le 28 septembre 1996

Christophe Lamiot

COROT ENCORE

L'air est mouillé. Un étourneau siffle qu'un merle parfois relaie. Dans les menues branches, les moineaux imitent la peinture chinoise. Oui, encore Corot. Sous un ciel gris d'Ile-de-France, qui lui convient, à lui, l'*alouette*, comme il lui arrive de se surnommer. Tout du premier coup m'alerte : son *Autoportrait*, ses morceaux d'Italie. On n'échappe pas à Corot, car il est la peinture faite homme. Il est le pain au levain de la peinture. Il voit. Il inaugure. Tiens ! le voici dans la Nièvre : chevaux, chaumière, blouse bleue, fagot, corsages rouges, coiffis de travail, poule blanche et clocher, linge sur le pré, toits de chaume, fourrage, buisson, volaille ; un tronc de têtard dans la menthe et l'ortie ; le ciel suspendu par des couleurs de nacre. Corot voyage, rien que pour voir le soleil tourner ; Corot est dans les jardins Farnèse, dès le matin ; il y est à midi pour voir autrement. Il regarde vers le couvent Sant'Onofrio pour accrocher à Rome un bel orage bien fourni. C'est le château Saint-Ange. C'est l'ange à la quenouille que cette jeune fille accotée à un mur chaulé qu'un peu d'ombre mélangée à la lumière rend ocre gris rose. C'est une jeune Italienne qui a un corselet bleu, une devantière rouge. Je pense qu'elle est pieds nus. Elle a les cheveux qui pendent, et que la laine prolonge qui descend en fil du haut du bâton. Corot voit le vert de Ville d'Avray du temps où Ville d'Avray avait vaches et vachères. Le voici près de Rouen peignant l'entrée délabrée d'un parc, graduant l'herbe du pré jusqu'au chemin. A Dieppe, maintenant : un morceau de pierre, et les nuages, et la mer brodée de blanc, et deux voiles comme des oiseaux éphémères. La foule afflue, vous presse. Il faut fuir, rompre avec la chronologie. Tant pis pour l'évolution. Je me sauve. J'aperçois des chèvres. Un pâtre couronné de fleurs joue du pipeau. Ailleurs une chevière est assise au frais des arbres qui ombragent un torrent. C'est le bois, ce sont les rochers : c'est le lendemain du commencement du monde ; la bique grimpe parmi la rocaille parce qu'elle songe y trouver feuilles et pousses plus rares. Ocre et vert. Torsion du ligneux. Coiffe rouge contre l'écorce.

Nemi, le lac vu à travers les arbres (1843). C'est à Vienne habituellement. C'est légèrement voilé avec un contraste voulu entre la densité du premier plan et l'évanescence des eaux qui recueillent en reflet la croupe montagnière. Il a précédé Paul Cézanne dans les

carrières de pierre. Ainsi le trouvez-vous à la *Carrière de la Chaise-Marie à Fontainebleau*. De cet amas chaotique où deux femmes font des fagots de bois mort, il se plaît à tirer une musique à la fois douce et sauvage, virgilienne, orphique. Mais oui, ces rocs, ils vont le suivre par l'effet magique du pinceau. Il fait de la couleur rouge la couleur la plus proche, le feu le plus attirant ; par elle il varie les distances, happe l'œil, le prend et le promène. C'est vrai avec cette *Jeune femme* assise qui a des fleurs en sa dorne ; c'est vrai avec cette jeune fille en jupe de coquelicots froissés, le buste vêtu de nacre souple, assise, le dos contre la terre et les arbres. Il fait clair : il y a un mur et un moulin ; une route que teint d'ocre-brun l'ombre de la muraille. Il y a le vert des talus, et le ciel ennuagé que le bleu troue est au-dessus, et il est au bout. C'est Vénus elle-même qu'il met dans la forêt, domaine habituel de Diane-Artémis chasseresse. La nacre où elle est née, il l'enroule autour des cuisses et des hanches. On la coiffe, on lui met les deux diadèmes qui lui conviennent. La manche de la coiffeuse est peinte comme par Vermeer. Les feuillards sont brossés dans l'air avec une désinvolture feinte par laquelle on veut rendre la volatilité. Une troisième femme lit nous ne saurons jamais quoi. Toutes les grandes œuvres de toute l'humanité sont extrêmement pudiques tant l'amour meut le monde.

Suite et fin de l'exposition. Je suis revenu pour elle, pour celle, je veux dire, qui vient d'interrompre sa lecture. Je l'avais remarquée hier, en fin de parcours, mais j'avais mis déjà le point final à ma dernière ligne. Comment dire cette toile, *La lecture interrompue*, venue de Chicago ? Tout ce que peut espérer un peintre de la peinture est dit là dans la grâce, la force, la sérénité, la sûreté admirablement humble du métier. Toute l'âme amenée dans la confection de cette jupe, de ce corsage, de ces perles, de ce qui apparaît de la peau tout comme du livre. Tout cela étoffé par le brun-rouge mat du tapis de table que prolonge le surcot qui va jusqu'au presque noir sans le fermer toutefois. Vous voyez les coups de pinceau, vous devinez le maçon au pied du mur. Vous voyez ce que c'est que voir avec les yeux, l'esprit, les doigts, l'outil. Vous contemplez la fenaison dans l'éparpillement de la lumière, la désinvolture du journalier. 1875 moins 1796 égale 79. Il a fait cela qu'il était dans sa quatre-vingtième année. Je l'accueille comme son testament. Jamais ce qu'est une femme, jamais ce qu'est le tissu du monde n'ont été mieux dit, plus exhaustivement dans le cadre particulier d'un métier. Je m'attarde à n'importe quel petit coin de l'ouvrage : ce n'est que risques, ravaudage, replâtrage, hésitation soudain changée à regret en décision ; mais tant pis, adviendra ce que pourra. J'ai l'âge de voir les lisières communes à l'un et à l'autre monde. Corot n'est pas du tout dans l'enthousiasme, comme je le suis en ce moment face à sa toile marouflée sur carton : ah ! mais non ! Il fait de son mieux, ayant passé plus de sept décennies à apprendre puis à apprendre à désapprendre, à ne pas reproduire, mais, singe de Dieu, à créer – par feinte, bien entendu, puisqu'il ne l'est pas, le bon Dieu ? Les touches, je remarque, tantôt se superposent, tantôt se jouxtent, tantôt empiètent, tantôt se croisent : à toute vitesse, à une vitesse telle qu'elle rejoint l'immobilité. Alors, justement à cause de cela, l'immobilité se trouve être en mouvement. Et pourtant, non ; au contraire tout est bien calme, en repos, quiet. Qu'est-ce qu'il y a dans le livre qu'un doigt tient entrouvert ? Exactement, en mots-musique, ce que les yeux voient dans le cadre. Nous ne le lirons pas. Nous ne l'entendrons pas. Sauf si. Quel abîme ! Pindare : O mon âme, épuise le champ du possible. Rimbaud fut un moment son contemporain. Peu à peu Jean-Baptiste Camille Corot s'était fait voyant.

(Exposition *Corot*. Grand Palais, 28 février-27 mai 1996.)



PAUL KALLOS, PIERO DELLA FRANCESCA
ET AUTRES CHAMPS PICTURAUX

Plusieurs fois je me suis surpris à dire à Paul Kallos : « Tu es le dernier fils spirituel de Cézanne. » Je crois que cette réflexion souvent réitérée me vient de ce que Paul Kallos comme son prédécesseur se plaît à alléger sa matière, non pas en mettant du compact côté terre et du léger côté ciel, mais tout au contraire en volatilisant le lourd qui en vient comme à flotter en une sorte d'immobile lévitation. Je ne veux pas dire que c'est systématique, pour la simple raison que Paul Kallos, en vrai peintre qu'il est, écarte toute méthode et fait sienne celle de n'en avoir pas. Il a une voie, pourtant ; et une facture ; il produit son chant personnel, s'accorde à plus haut qu'à lui-même, donne son répons dans la liturgie renouvelée au cours des siècles. Paul Kallos ne se permet pas de s'affirmer en rupture avec la tradition picturale, mais avec elle veut se mesurer et se comparer, en cela solidaire de la génération qui l'a précédé. Si la rupture fait partie des moyens de quelque art que ce soit, prétendre rompre avec la mémoire et la production de l'homme relève simplement de la jobardise et ne s'autorise que de la facilité. Ajouter son ouvrage à celui qui fut fait avant, voilà ce que veut Paul Kallos. Et c'est encore en cela qu'il se tient dans la voie de Paul Cézanne. Son œuvre va selon sa prédestination, le peintre se tenant à l'écoute des couleurs qui vont en leur rencontre donner la forme imprévue qu'on attend et dont on souhaite qu'elle surprenne. Car qu'est une œuvre d'art sans la surprise, l'étonnement, qui suscitent l'admiration et la contemplation, vous font revenir sur vos pas parce qu'à l'œil beaucoup a échappé qui est là pourtant pour quelque chose et n'y a pas été mis au hasard ? Paul Kallos suggère, dans le secret espoir que nous le rejoindrons. Sa peinture est tout le contraire d'ostentatoire : elle n'en a pas moins la gloire des gemmes, par ses couleurs, tons, teintes, nuances, et leur magie, et leur incantation muettes. Elle ne se développe pas n'importe comment, mais selon un sens architectural, que l'on vit dans la pierre assemblée, que l'on entend dans les pièces musicales. Attentif au métier, Paul Kallos prie le passant d'accorder à ce qu'il a peint un peu d'attention. Que ledit passant, arrêté par l'œil jeté sur telle ou telle toile, sans y prendre garde, suspende un instant son pas, et le peintre aura reçu sa récompense.

(Paul Kallos, galerie le Troisième Œil, 21 mars-4 mai 1996)

Robert Marteau