



Daniel Musy
Ivresses poétiques
Portraits d'artistes

ÉDITIONS SUR LE HAUT

IVRESSES POÉTIQUES

Daniel Musy

IVRESSES POÉTIQUES

Portraits d'artistes



J'appelle poésie l'ivresse et la plus grande concentration expressive de tout art, toute présence ou image mémorable du monde réel.

Antonio Muñoz Molina

*L'éternité est là,
Un seul instant l'instaure,
L'instant où tu adviens
Et ouvres l'œil et vois
Qu'avant de t'effacer
Rien ne sera su par toi*

Mais que tu vois, et loue
François Cheng

La loi fédérale sur le droit d'auteur n'autorise pas la reproduction destinée à une utilisation collective de la totalité ou de l'essentiel des exemplaires d'une œuvre disponible sur le marché. Toute reproduction totale ou partielle de ce livre est donc illicite et constitue une contrefaçon

© 2022, Éditions SUR LE HAUT, La Chaux-de-Fonds, editionssurlehaut.com

ISBN 978-2-9701473-5-0

Sommaire

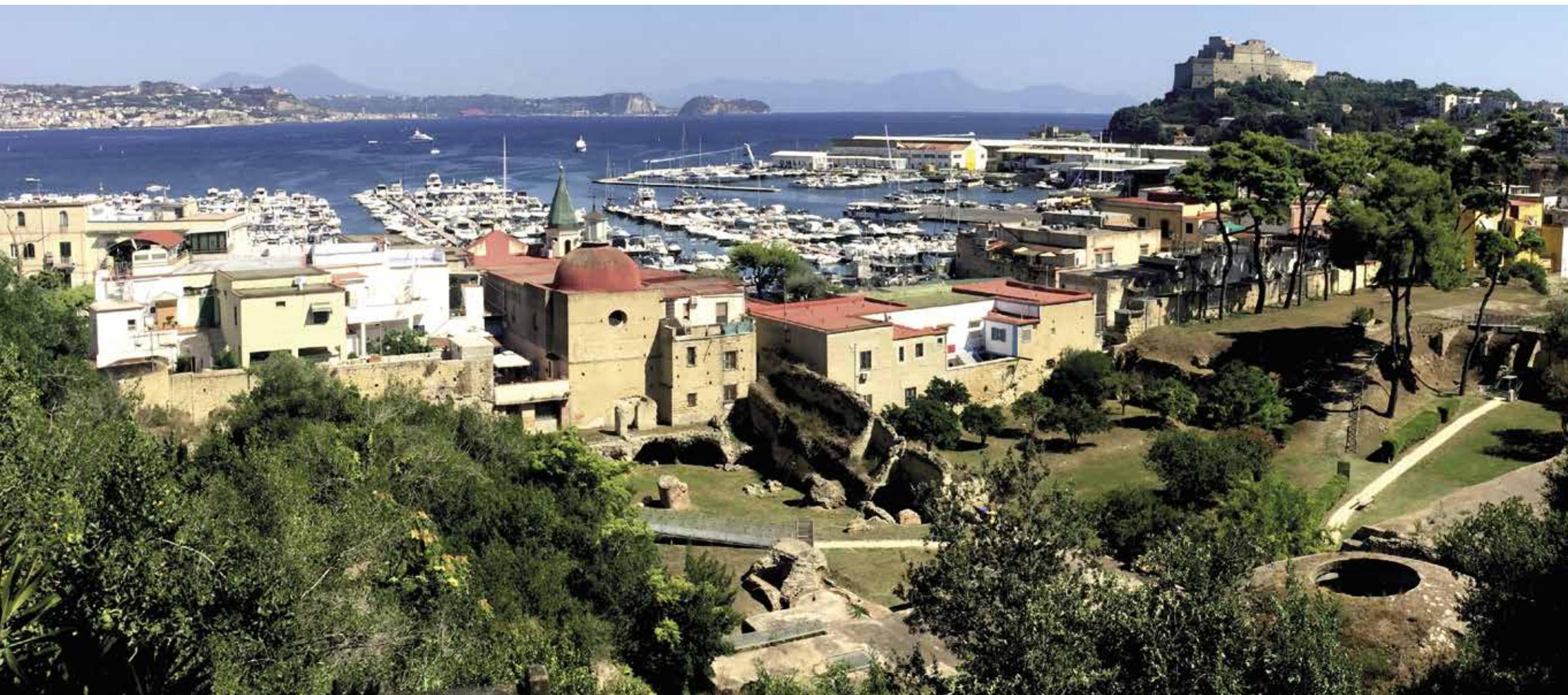
Anonyme: Les thermes de Baïa	10
Friedrich Nietzsche: L'expérience de la beauté immanente	16
Juan de Mesa: Le joueur de luth sous le <i>Christ de la Bonne Mort</i>	21
Bartolomé Esteban Murillo: Les tissus des sentiments	26
Joaquim Rivero: <i>Bodegas Tradición</i> , des xérès d'exception	36
Anonyme: Vive l' <i>Esperanza</i> exubérante de fleurs	46
Pascal Bourquin: Peintre de l' <i>ilusión</i>	54
Pedro Almodovar: Les trois manières de Pedro Almodovar	60
Pawel Pawlikowski: <i>Ida</i> (y vuelta), des allers et un retour	64
Gustave Courbet: Spinoziste	68
Jürg Wittembach: <i>Le Concerto pour violon</i> inspiré de <i>Un Enterrement à Ornans</i>	72
William Turner: Précurseur de l'abstraction	76
Casimir Malevitch: Suprême	82
Kim En Joong: Vitraux calligraphiques	88
Carmen Herrera: Une grande artiste abstraite de 103 ans	98
Anni Albers: Œuvres tissées abstraites	102
Pierrette Bloch: «La vraie répétition est de l'imagination»	104
Jeanne-Odette: La grille et le store de Noto	108
Ariane Mnouchkine: Le Théâtre du Soleil est une île d'or	116
Elisabeth Leonskaya: Le temple, la lionne et les trois sonates	124
Nelson Freire: La légende vivante du chant, de la couleur et de la ligne	129
William Forsythe et Ryiji Ikeda: Objets chorégraphiques	134
tg STAN: Poquelin dans la vie, Molière sur scène	138
David Peace: <i>Rouge ou mort</i> , un grand roman sur le football	144
Renzo Piano: <i>Le Tribunal de Paris</i> et <i>The Shard</i>	154
Etienne Farron: François Egli: «quel artiste!»	162
Antoinette Rychner: Après le monde à La Chaux-de-Fonds	168
Georges Wenger: Éducateur du goût	177
Crédits photographiques	181

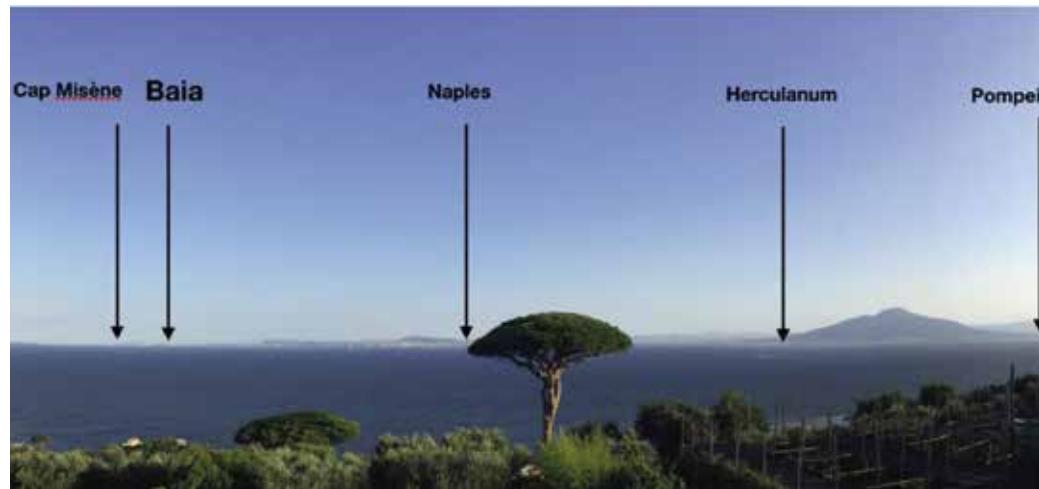
Anonyme

Architecte (1^{er} siècle av. J.-C.)

Sorrente, 28 août 2018

Les thermes de Baia





Des milliers de touristes se ruent chaque jour à Pompéi et négligent d'autres sites archéologiques autour de Naples. Baia, à l'extrême nord-ouest du golfe, fut la plus grande station thermale de l'Antiquité.

La coupole de son *frigidarium* est, un siècle avant le Panthéon à Rome, un magistral tour de force architectural.

Le poète Horace disait de Baia que c'était le lieu le plus agréable du monde: «*Nullus in orbe sinus Baiae praelucet amoenis*» (littéralement: «Il ne resplendit dans le monde aucun lieu aussi agréable que Baia»).

Et c'est vrai, même aujourd'hui où le site se présente accolé contre une colline donnant sur le nord-est. Les ruines des grandes villas patriciennes et de leurs thermes descendent vers la mer; le port moderne fait face au Vésuve, à la ville de Pouzzoles et au cap Pausilius; au fond, la péninsule sorrentine est coupée par



le château moyenâgeux de Baia. Le lieu est ensoleillé le matin et à l'ombre dès le milieu de l'après-midi en été. Lieu qui, plus que Pompéi, nous fait imaginer sans peine les plaisirs d'il y a plus de deux mille ans.

Locus amoenis: la beauté du panorama et les sources d'eau chaude sulfureuse provenant du sol volcanique ont attiré la noblesse romaine dès le deuxième siècle avant J.-C. Celle-ci aime passer ses loisirs (*otia*) dans ses villas au bord du petit golfe qui s'ouvre sur la baie de Naples.



Au début de l'empire romain, dès le premier siècle avant J.-C., Baia devient la résidence de la famille impériale et dans les trois siècles suivants des thermes s'y construisent, qui seront des modèles d'architecture pour les Romains. Ils seront les plus imposants de l'Antiquité.

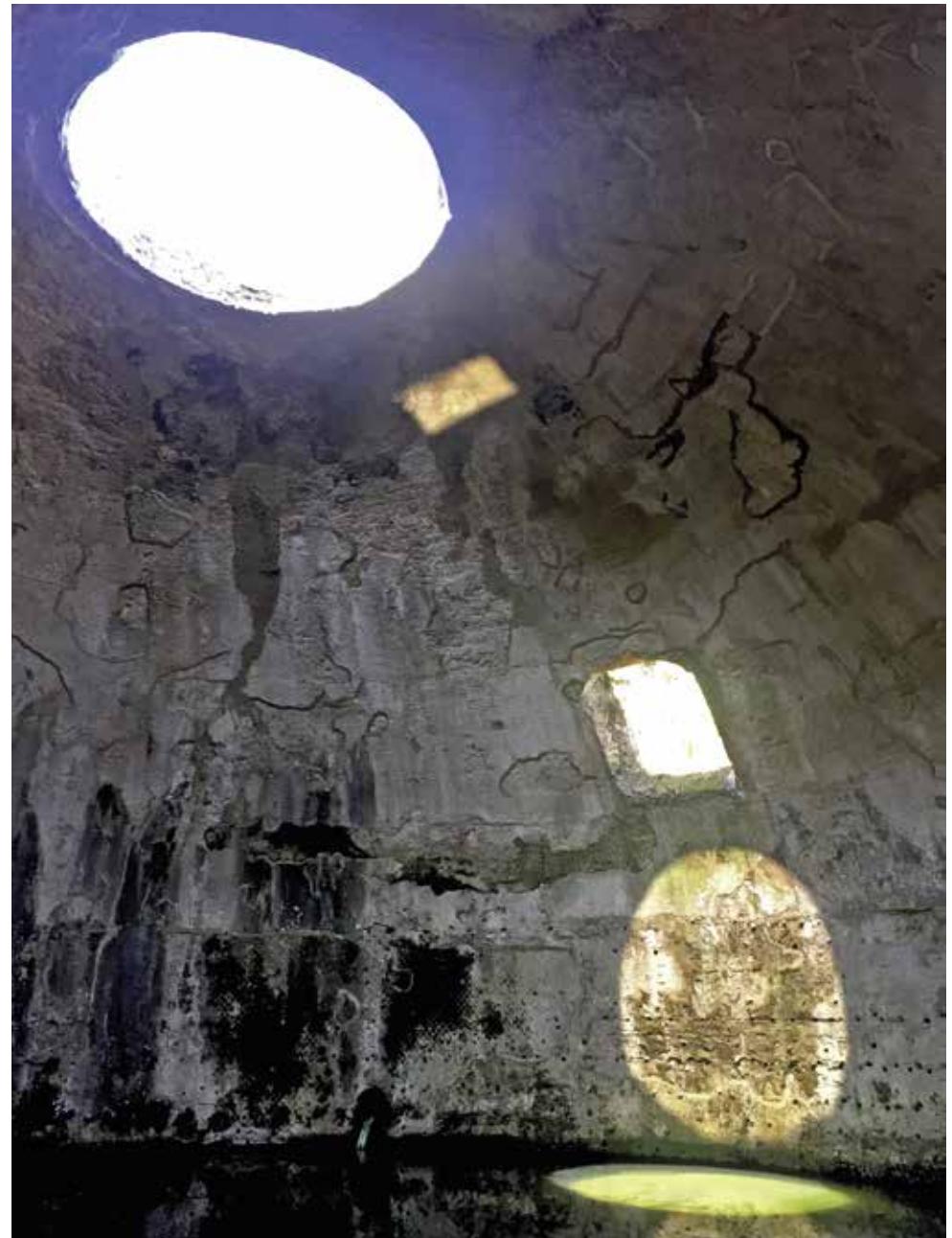


Je ne suis pas un amateur de ruines mais je suis resté soufflé devant et dans le *frigidarium* d'un des thermes. C'est un espace sous une coupole avec un oculus s'ouvrant vers le ciel.

On s'y baignait dans de l'eau froide avec des effets d'écho tels qu'on surnomma cette construction profane «Le Temple de l'Écho».

Un siècle avant le *Panthéon* à Rome, des bâtisseurs géniaux et anonymes avaient construit une coupole parfaite.

La Campanie constitue donc bien, inlassablement quand on la découvre dans ses paysages, ses constructions architecturales, son climat, ses produits et ses gens, les racines encore vivantes de nos plaisirs contemporains: plaisirs des paysages et des saisons tempérées, des saveurs et des odeurs, et... même des soins du corps. Plaisirs aussi et surtout de l'amabilité. *Campania felix*! Ce que nous aimons donc chez nous vient bien de là-bas...



Friedrich Nietzsche
Philosophe (1844 - 1900)
Sorrente, 18 juillet 2017

L'expérience de la beauté immanente



De fin octobre 1876 au 8 mai 1877, Nietzsche, qui a trente-deux ans, vit à Sorrente. Il y rompt avec la «cloche de verre» de la métaphysique et avec Wagner. Sûrement parce que dans le golfe de Naples il fait l'expérience de la beauté, dans l'immanence sensorielle permanente qu'offre ce lieu avec ses panoramas, sa mer, ses fruits et légumes, ses fleurs d'oranger et la musique de sa langue.

Le jeune professeur de philologie classique à l'université de Bâle arrive donc dans le golfe de Naples, devant le Vésuve, la cité parthénopéenne, le cap Misène et l'île d'Ischia. Accompagné d'un jeune étudiant, Albert Brenner, et de Paul Rée, docteur ès lettres juif qui l'admire, il loge chez la baronne Malwida von Meysenburg, dans la villa Rubinacci, aujourd'hui un hôtel-restaurant. Wagner et sa femme Cosima habitent à cinq minutes, à l'hôtel Victoria, toujours en activité.

Nietzsche est régulièrement malade, souffrant de migraines et de vomissements mais le Sud lui donne des forces. Ce séjour va être le théâtre d'une métamorphose, d'une rupture avec sa pensée de jeunesse.

Ayant travaillé sur les sources de Diogène Laërce, le drame musical grec et surtout sur la naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique, Nietzsche, influencé par Schopenhauer et Wagner, a réfléchi sur une réforme de la culture allemande fondée sur une métaphysique de l'art.



L'ami Wagner, qui a derrière lui le *Ring* et la création du festival de Bayreuth, est le musicien dramaturge qui parvient à justifier le monde en le mettant «sous la cloche de verre du mythe et de la métaphysique».

Évidemment qu'à Sorrente le philosophe va revoir le grand musicien, imbu de lui-même, qui lui parle de *Parsifal*, davantage une expérience religieuse de repentir et d'absolution qu'un art de vivre. Le théâtre de Bayreuth va être surmonté d'une croix, apprend Nietzsche...

Devant ces fausses valeurs que sont «ce culte de la souffrance», cette «volupté du néant», selon les formules de Guy de Pourtalès, Nietzsche reste maintenant de marbre. Après une dernière promenade avec Wagner, c'est la rupture définitive.

Le philosophe va alors se mettre à un nouveau langage, aphoristique, un «livre pour esprits libres», *Humain trop humain*. À Sorrente, Nietzsche met progressivement fin à tout ce qui s'était insinué en lui «de supérieure charlatanerie».

Qu'est-ce donc qui peut expliquer, en six mois, cette métamorphose?

Je pense que Sorrente, dans la profusion des expériences sensorielles qu'on y vit, nous fait découvrir que le monde est beau en soi, dans l'immanence légère, dans la surface des choses perçues. La nature y est Dieu, «*Deus sive natura*», dirait Spinoza.

«*Aiza a capa*», lève la tête, tel est le dicton inscrit devant le *Giardino di Vigliano* où je me rends chaque année depuis 2001.

Ce qui pèse - la morale de la faute, les grandes œuvres à créer, la dépression - s'efface quand on se sent digne d'être homme. «Une seule chose est nécessaire à avoir: ou bien un esprit léger de nature ou bien un esprit rendu léger par l'art et la science.» (*Humain trop humain* n° 486)



L'aphorisme sera pour Nietzsche la manière de lever la tête, loin des obscurités de la pensée dissertative. Dans cette pleine nature sorrentine, il se trouvera à l'aise: «*Si nous nous trouvons tellement à l'aise dans la pleine nature, c'est qu'elle n'a pas d'opinion sur nous.*» (*Humain trop humain* n° 508).

Chaque jour, Nietzsche a levé la tête pour voir les oliviers, la mer, le Vésuve, Naples et Ischia quand il s'est promené au-dessus de la villa Rubinacci.

Dans les jardins sorrentins, il a levé la tête à son arrivée pour sentir la puissance olfactive et entêtante des daturas, les *trombe degli angeli*, et des fleurs d'oranger en avril, avant son départ.

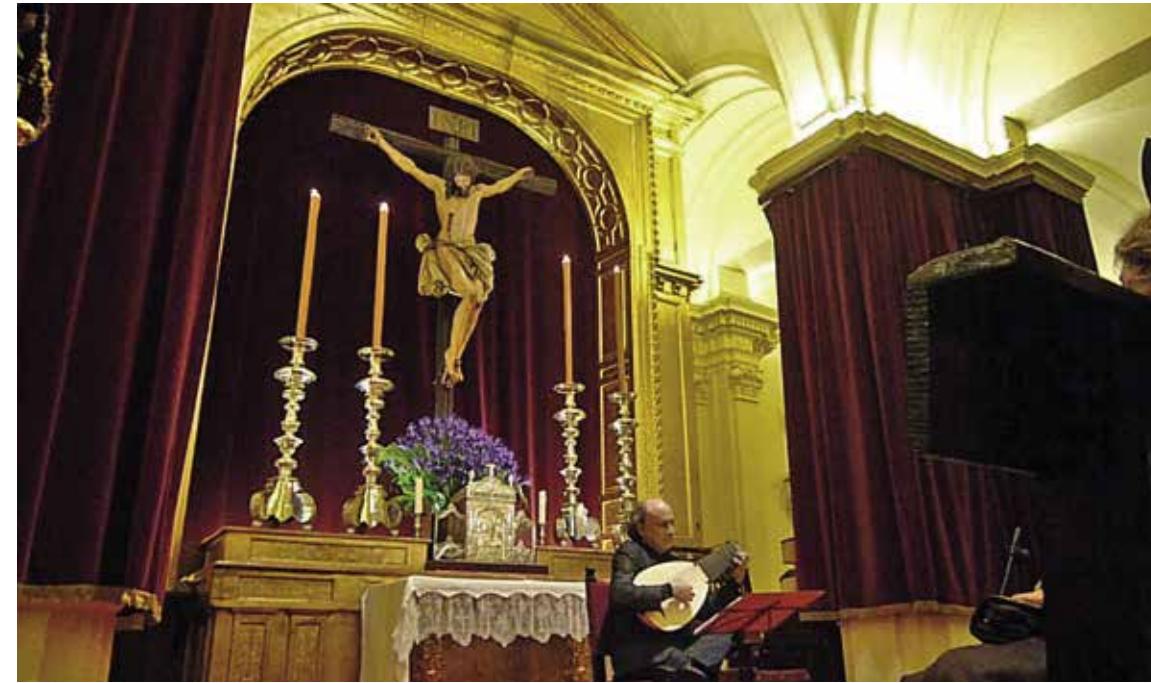
Au coin d'une ruelle, il a levé la tête pour écouter une belle voix féminine chantant en napolitain, lui qui aimera tant plus tard *Carmen* de Bizet écrit en 1875.

Il a aussi levé la tête quand il a nagé dans l'eau encore douce de novembre, ou même quand il s'est peut-être baigné un 1^{er} janvier pour faire la nique à la mer du Nord qui n'est jamais si chaude en août.

Il a levé la tête pour déguster un morceau de citron qu'on mange là-bas cru tant sa douceur amère est unique.

En six mois à Sorrente, la lente flèche de la beauté immanente s'est insinuée en lui: «*Le genre de beauté le plus noble est celui qui ne ravit pas d'un seul coup, qui ne livre pas d'assauts orageux et grisants (ce genre-là provoque facilement le dégoût), mais qui lentement s'insinue, qu'on emporte avec soi presque à son insu et qu'un jour, en rêve, on redécouvre, mais qui enfin, après nous avoir longtemps tenu modestement au cœur, prend de nous possession complète, remplit nos yeux de larmes, notre corps de désir. - Que désirons-nous donc à l'aspect de la beauté? C'est d'être beaux: nous nous figurons que beaucoup de bonheur y est attaché. - Mais c'est une erreur.*» (*Humain trop humain* n°149).

Car la beauté n'est, comme l'avait dit Stendhal, que promesse de bonheur.



Juan de Mesa
Sculpteur (1583 - 1627)
Séville, 22 janvier 2009

**Le joueur de luth sous
le Christ de la Bonne Mort**



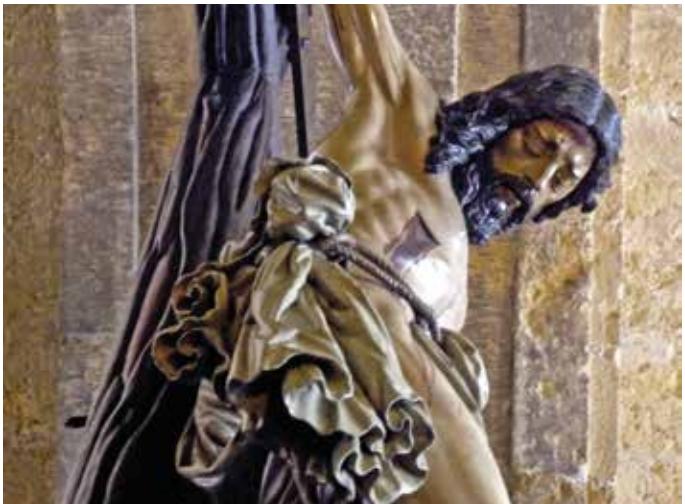
Juan de Mesa y Velasco (1583-1627) est le sculpteur du baroque sévillan. Il est l'auteur de nombreuses statues du Christ qui sortent en procession pendant la Semaine Sainte de Séville. Né en 1583 à Cordoue – comme notre cher écrivain contemporain Antonio Muñoz Molina, il intègre en 1606 l'atelier de Juan Martínez Montañés, l'autre très grand sculpteur sévillan, auteur notamment du *Christ de la Passion*, ci-dessus reproduit.

Ses sculptures se caractérisent par un grand réalisme qui est le résultat d'un long travail d'observation de personnes et de cadavres, ce qui lui a permis de reproduire le plus fidèlement possible l'anatomie humaine. Précisément à cette époque, le programme esthétique de l'Église catholique consistait en une reproduction fidèle des figures humaines pour rendre les images saintes plus proches des fidèles, renforçant ainsi leur dévotion. Sa préférence pour les effigies de la Passion lui a valu le surnom d'*Imaginero del dolor* (le sculpteur de la douleur).

Les effigies processionnelles constituent l'essentiel de son œuvre et font encore aujourd'hui l'objet d'une grande dévotion, tant dans les chapelles que pendant les processions de la Semaine Sainte. De ces statues en bois parmi les plus belles de tout l'art espagnol se détachent le *Cristo del Amor*, le très célèbre *Jesus del Gran Poder* et notre *Cristo de la Buena Muerte*. Les bras tendus de l'*Amor* ou le serpent-couronne d'épines du *Gran Poder* sont une concentration expressive et poétique de Dieu fait homme, le Sauveur.



Le *Christ de la Bonne Mort*, exposé en permanence dans la Chapelle de l'Université, était destiné à recevoir un culte dans l'église principale des Jésuites à Séville. La réussite la plus suggestive de l'œuvre réside dans l'interprétation de la tête. Celle-ci, dépourvue de la couronne d'épines que Mesa avait l'habitude de tailler dans le même bloc crânien, refléchit toute la douceur et toute la poésie imaginables. Le moment représenté est l'instant précis du décès. Le corps sans vie pend aux clous qui percent ses mains. Le laisser-aller cada-vérique contraste avec le clair-obscur accusé des plis tordus du suaire.



Le paso de ce Christ, en acajou et recouvert d'iris violets, passe le Mardi Saint devant la cathédrale avant de traverser l'arc du Postigo. Ce grand moment symbolique de la Semaine Sainte de Séville était dans nos mémoires pendant tout le concert du luthiste José Miguel Moreno.



Musicien spécialisé dans l'interprétation historique, il dispose d'un répertoire très riche (depuis le XVI^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle), qu'il interprète sur des instruments d'époque : *vihuela*, guitare Renaissance et baroque, luth Renaissance et baroque, théorbe et guitare classico-romantique. Dans ce domaine, José Miguel Moreno est unanimement reconnu comme l'un des plus grands spécialistes.

Son concert dans la chapelle de l'Université fut un de ces moments emplis du *duende* andalou : cet emportement de l'esprit sous l'effet de la magie des sens. Pure ivresse poétique...



Bartolomé Esteban Murillo

Peintre (1617-1682)

Séville, 10 avril 2018

Les tissus des sentiments



Séville célèbre cette année le quadricentenaire de la naissance de Murillo, son plus grand peintre, qui y vécut et y travailla toute sa vie. Il peint ce que je nommerais les tissus des sentiments: d'une part, ses Vierges sont des mères qui enveloppent leur Fils dans des bandes ou des serviettes; d'autre part, ses toiles allongées déroulent les sentiments au fil du regard.

Un tableau appartenant à une collection privée suisse anonyme était exposé pendant quelques mois au couvent Santa Clara: *La Virgen de la faja* (La Vierge à la bande, p.25).

L'œuvre représente la Vierge enveloppant l'Enfant dans des couches avant de lui attacher une petite ceinture. Elle appartenait à un canon de la cathédrale de Séville, Juan Federighi, et était inscrite à l'inventaire des biens de 1673. Les mains délicates et expertes de la mère tiennent le lin (?) doux qui prépare l'enfant à la journée. La ceinture qui va maintenir les couches sera aussi délicatement nouée. La toile du peintre - même tissu de lin que la *faja*? - enveloppe aussi le spectateur dans une scène rassurante, protectrice. Pour Murillo, la peinture a une fonction maternelle: susciter une piété filiale car ses premiers spectateurs sont des gens simples empreints d'une foi populaire.

Les mains de Marie et celles du peintre doivent nous enrober dans un cocon pour la journée, en fait pour notre vie... Leurs instruments pour accomplir la noble tâche: une petite ceinture et un fil qui pend, comme un filet de couleur qui glisse d'une palette.

La Vierge et le peintre donnent naissance dans l'amour et leur œuvre est amour du doux geste enrobant: Jésus et le spectateur sont ceints par eux. Par ce qu'il faut bien nommer une vérité: vérité de la foi, vérité de la peinture.



Continuons notre périple sévillan par la décoration de la chapelle Saint-Georges de la confrérie de la Sainte Charité, souhaitée et coordonnée par un noble sévillan, Miguel Mañara. Il se retira de la vie mondaine pour se consacrer à la charité et le programme iconographique de la chapelle, aujourd'hui celle d'une maison de personnes âgées, reflète son idéal. Il invite à la pratique des sept œuvres de miséricorde (aider les malades, enterrer les morts, accueillir les sans-abris, donner à manger et à boire aux indigents, vêtir ceux qui sont nus, visiter les prisonniers). La pratique de la charité amènera ainsi au salut de l'âme et à la vie éternelle auprès du Christ mort pour les hommes. Un Christ dont le retable de la chapelle, un des plus beaux de l'Espagne baroque, célèbre la grandeur dans sa mort même. Mañara justifie d'ailleurs sa vie austère par la splendeur artistique nécessaire à la gloire de Dieu.



C'est dans ce contexte que Murillo, au faîte de sa réputation et de son talent, est amené à peindre des scènes bibliques illustrant ces sept œuvres. Deux grands tableaux allongés évoquent l'aide aux assoiffés et aux affamés. Ils se font face dans la chapelle.

Les toiles récemment restaurées sont jusqu'en novembre 2018 exposées au public dans une salle attenante à la chapelle. S'être trouvé une demi-heure tout seul devant ces deux œuvres, et si proche d'elles, fut assurément un moment mémorable d'enveloppement spirituel.

La première toile illustre l'aide aux assoiffés par le miracle de l'eau surgissant du rocher devant Moïse. Le format très allongé du tableau est adapté à l'architecture de la chapelle. Placés normalement à quatre mètres sous lui, nous ne pouvons pas assez bien apprécier le génie d'un peintre à la fin de sa carrière, réalisant une commande avec laquelle il se sent en phase spirituelle complète.

Dans la salle spécialement aménagée jusqu'en novembre, la toile se déroule sous nos yeux et nous autorise à nous en approcher, nous en éloigner, aller de gauche à droite, de droite à gauche. Ces moments de complète immersion dans la peinture relèvent de la magie pure: la salle des Régents de Frans Hals à Haarlem, un matin d'août 1995, la salle Brueghel à Vienne en août 1988, le *Bar aux Folies-Bergère* de Manet en juillet 1974.





Dans un sens différent des scènes maternelles et intimes, Murillo est ici un dérouleur de sentiments. Il s'intéresse à montrer les effets du miracle sur le peuple assoiffé. Notre regard est un fil qui relie les personnages les uns aux autres. L'œuvre se recrée au fur et à mesure de nos observations de détail. Nous sommes des spectateurs tisserands qui allons nous vêtir de l'émotion des figures représentées.

Ici, une fillette assoiffée tendant une cruche avec une avidité joyeuse.

Là, une mère dépoitraillée, sacrifiant la bonté maternelle à sa soif, devant son fils impuissant à saisir le pot. Comme si Murillo peignait l'inverse de la *Virgen de la faja*.

À côté, un couple dont le désir semble décuplé par l'imminence de la satiété: une terre promise. Plus loin, l'effort musculaire d'un homme tendant son pot en étain, et, surtout, le chien si assoiffé qu'il ne tente même plus de laper le sol car il ne se rend pas encore compte du miracle.

Enfin, moment baroque extraordinaire, une scène à trois: une mère bienveillante et ses deux enfants, l'un buvant, l'autre mourant de soif et criant son envie.

Ce tissage visuel produit l'émotion que l'art baroque de Murillo porte à son accomplissement: la fusion des contraires dans l'unité composite. En cela il égale Caravage, celui des *Sept Œuvres de la miséricorde* de la chapelle *Pio della Misericordia* à Naples, l'équivalent de la chapelle sévillane dans son projet religieux.

Le second tableau restauré et présenté au public peint le miracle de la multiplication des pains et illustre ainsi l'aide à apporter aux affamés.



Il est notamment extraordinaire dans l'évocation de la foule affamée de l'arrière-plan à droite, qui semble annoncer les sabbats de sorcières de Goya.

Murillo respecte parfaitement le texte biblique et fixe la scène au moment où le Christ, comme inspiré, va réaliser le miracle.



«Ces jours-là, une foule nombreuse s'était réunie et n'avait pas de quoi manger. Jésus appela ses disciples et leur dit : «Je suis rempli de compassion pour cette foule, car voilà trois jours qu'ils sont près de moi, et ils n'ont rien à manger. Si je les renvoie chez eux à jeun, les forces leur manqueront en chemin, car quelques-uns d'entre eux sont venus de loin.» Ses disciples lui répondirent : «Comment pourrait-on leur donner assez de pains à manger, ici, dans un endroit désert ?» Jésus leur demanda : «Combien avez-vous de pains ?»

«Sept», répondirent-ils. Alors il fit asseoir la foule par terre, prit les sept pains et, après avoir remercié Dieu, il les rompit et les donna à ses disciples pour les distribuer; et ils les distribuèrent à la foule. Ils avaient encore quelques petits poissons; Jésus [les] bénit et les fit aussi distribuer. Ils mangèrent et furent rassasiés, et l'on emporta sept corbeilles pleines des morceaux qui restaient. Ceux qui mangèrent étaient environ 4'000. Ensuite Jésus les renvoya.»

À côté du Christ, les «quelques petits poissons» mentionnés dans l'Évangile de Saint-Marc donnent lieu à une séquence émouvante. Un apôtre compréhensif tend la main pour recevoir d'un garçon, comme une offrande, le panier en osier et ses deux poissons, des sortes de bar.

Citez-moi un autre artiste du dix-septième siècle capable de mieux peindre l'instantanéité d'un geste, ici le moment où le panier de deux kilos passe d'une main à l'autre.

Enfin, tout à droite, Murillo compose une scène de genre réaliste dont les grands artistes baroques ont le secret. Si Velasquez, l'intellectuel conceptuel, a peint des tableaux sophistiqués sur l'art de la peinture, le vrai et le faux, le réel et l'illusion, Murillo en artiste intuitif, se pose les mêmes questions.

Est-ce que ce que je vois est vrai ? La jeune femme, peut-être naïve, semble le croire, la vieille est sceptique.



La peinture peut-elle peindre la vérité, d'un miracle ou d'un sentiment ?

Murillo, le peintre des jeunes Marie, mère ou immaculée, n'a pas de doute : oui !

Et nous avec lui, cette fois.

Bodegas Tradición et Joachim Rivero
Viticulteur et collectionneur (1944 - 2016)
Jerez, 12 avril 2019

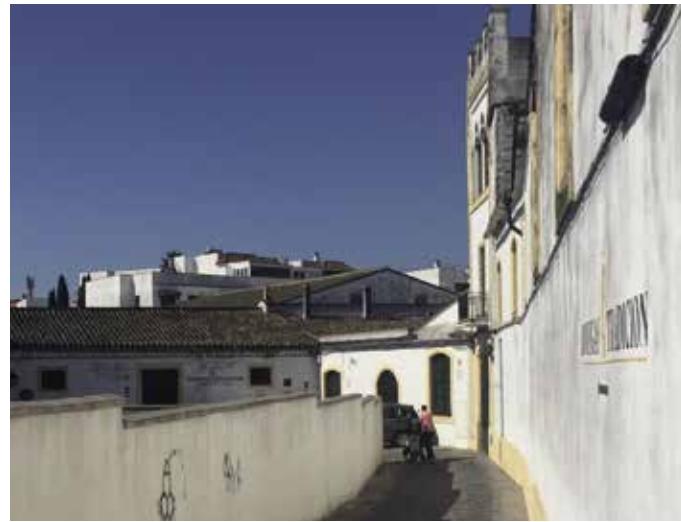
Xérès d'exception



Le quartier San Mateo de Jerez se situe sur une des trois collines de cette ville de l'intimité. Sa place du Marché, si typique, jouxte les *Bodegas Tradición*, une cave familiale qui produit 30'000 bouteilles par an de vieux xérès, chacune numérotée. Leur qualité incomparable relève de la volonté d'un homme qui, en 1998, a remis en selle l'entreprise : Joaquin Rivero, hélas décédé en 2016. Sa collection de peintures espagnoles est immense et une cinquantaine d'œuvres sont exposées dans un salle à côté des caves. Cette alliance des grands vins et de la grande peinture est unique au monde et m'a fortement touché, moi qui suis passionné par ces deux «arts», la création de vins et de tableaux.



On arrive aux *Bodegas* par la *Plaza del Mercado*, avec ses vingt-quatre palmiers, son petit café, son musée d'histoire et d'archéologie récemment rénové et, un peu à l'écart, son église San Mateo d'où sort une des plus belles processions de la Semaine Sainte, avec le Christ des Peines et la Vierge Inconsolée.



C'est Jerez dans son incomparable intimité, introuvable ailleurs à ce degré de variété dans une grande ville andalouse : arbres, places et placettes, églises, musées, bars et *bodegas* uniques dans un même lieu.

Certes, le puriste persiflera sur la vétusté de certaines maisons du quartier, les aménagements urbains précaires et quelques terrains vagues, symptômes d'une ville en crise économique, mais qui commence à se relever.

Peu en chaut à l'amateur de grands vins qui, pour trente euros, visitera les caves et le musée et dégustera six chefs-d'œuvre dont le processus d'élaboration est difficile à comprendre dans cette région qui produit, au monde, les nectars les plus variés et les plus exceptionnels de puissance gustative.

Il faut entrer dans une *bodega* pour voir et comprendre leur création.

Comme tous les vins blancs du monde, les raisins du cépage *palomino* commencent par donner un jus alcoolisé très sec de 11-12 degrés qui va vieillir quelques mois dans des tonneaux de chêne de 600 litres, les *botas*.



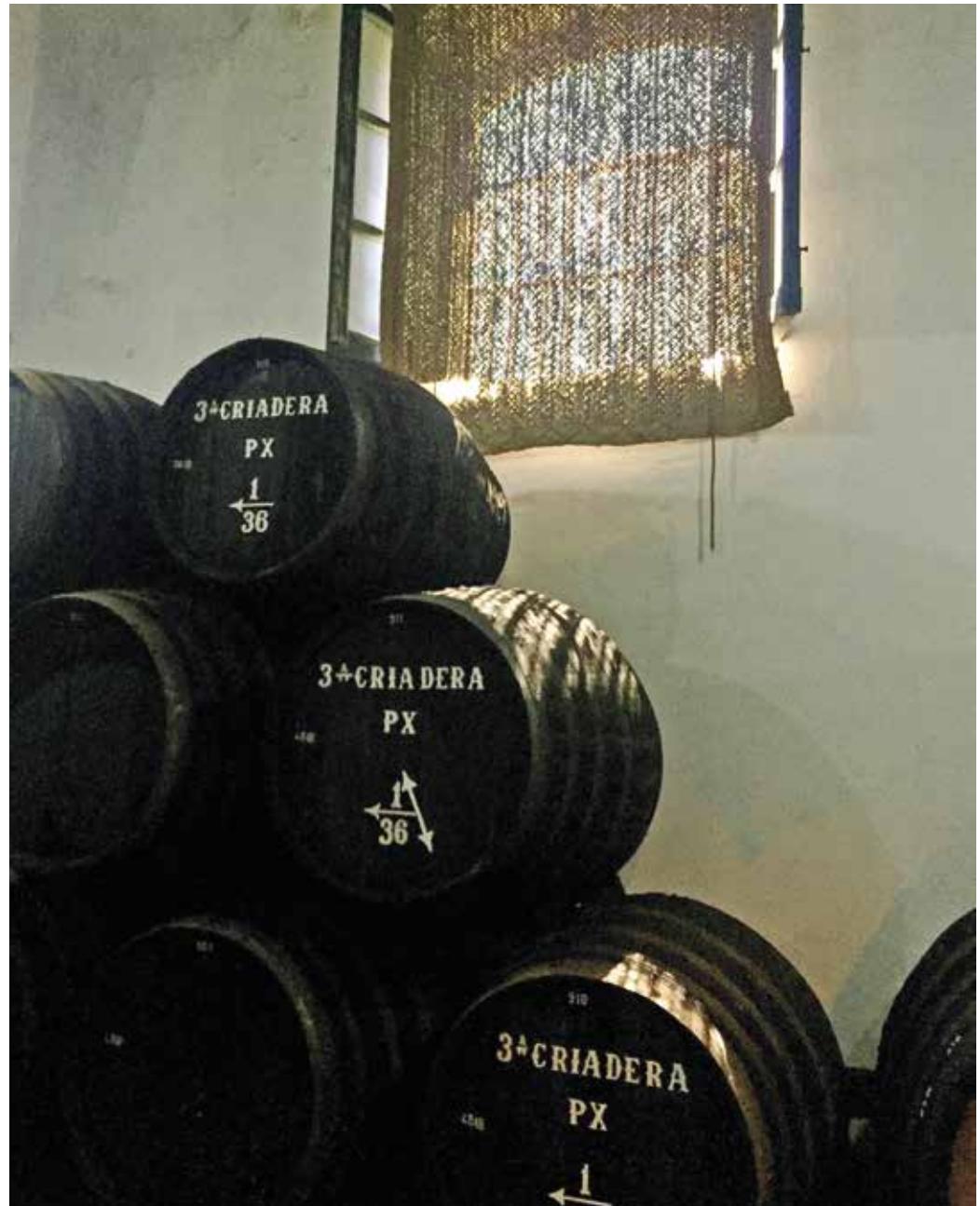
Le maître de chais va alors déguster chaque tonneau et faire un tri. Le vin fin et aromatique sera élevé selon une méthode de *crianza* (élevage) biologique et le vin plus fort en *crianza* oxydative. Auparavant cependant, et pour tous les types de vins produits à Jerez, on procédera à la fortification du vin en lui adjoignant de l'alcool. Les xérès sont donc des vins mutés par apport d'eau-de-vie de raisin titrant 95 degrés d'alcool.

La dégustation des six vieux vins des *Bodegas Tradición* commence par un *fino*.

Le *fino*, à l'exemple du Tio Pepe, trouvable partout en Suisse, est un sherry de *flor* biologique, titrant 15 degrés d'alcool, élevé dans des tonneaux remplis aux trois quarts sur lesquels va se former, comme dans les vins jaunes jurassiens, une pellicule blanchâtre de champignons, la «fleur», en fait une couche de bactéries. La proximité de l'océan incite les *bodegas* à ouvrir leurs fenêtres à l'ouest afin que le vent océanique donne au vin une touche de salinité.

En général, ce premier type de xérès est mis en bouteille après trois ans minimum. À *Tradición*, le *fino* a plus de 10 ans d'âge, n'est pas filtré et prend une couleur jaune paille inconnue des *finos* commerciaux. Sa puissance olfactive, avec des notes salines de *flor*, de noisettes et même de fruits blancs confits en font en bouche un vin capable de rivaliser en complexité avec un grand vin jaune jurassien.

Que deviennent alors les cuvées choisies pour être élevées selon la méthode oxydative et qui vont produire des *olorosos*? Le vin d'un tonneau X va vieillir et prendre une couleur ambrée. Le tonneau va être placé au troisième étage A (*criadera A*) d'une série de tonneaux alignés dans la *bodega*. C'est le principe de la *solera* (près du sol), qui fait que ce vin du tonneau X et de la rangée A va progressivement être adjoint au vin



du tonneau Y de la rangée B qui lui-même, pour une partie, sera adjoint au vin Z de la rangée C.

Cette rangée C repose sur le sol et contient donc les mélanges les plus vieux, parfois de plus de cent ans. Ainsi un *oloroso* 30 ans de la maison *Tradición* contient du vin de 10 ans d'âge avec un peu de vin de 47 ans d'âge. Il titre environ 19 degrés d'alcool car il a été fortifié davantage au départ et a gagné un degré par l'évaporation d'une partie du liquide. Pour mettre en bouteilles annuellement 5'000 exemplaires (soit 3'750 litres), le maître de chais choisira donc de prendre, sur une rangée C de trente tonneaux de 600 litres, un peu plus de 125 litres. Après cet embouteillage, la partie supérieure sera remplie de vin nouveau.

On comprend par là que dans les 475 litres restant sera toujours présente une partie, même infime, de vins plus vieux. Par exemple, la maison Valdespino produit un *Oloroso* 1842 avec des traces de vins du XIX^e siècle.

Le xérès *oloroso* des *Bodegas Tradición* est donc un vin de *solera* et de *crianza* oxydative (où la *flor* ne s'est pas formée). Les *olorosos* les plus basiques ne sont évidemment pas issus de *solera* mais vieillis plus rapidement dans une seule «rangée».

Si l'on paie aux *Bodegas Tradición* 70 euros pour un *oloroso* 30 ans, c'est parce que l'élaboration a été complexe et le résultat spectaculaire. 5'000 bouteilles par an pour ce vin de couleur cuivrée où on ne sent plus du tout les arômes issu d'un élevage avec la *flor*. Muscade, cannelle, notes de fruits secs et de noix dans un breuvage voluptueux avec un petit peu de sucre résiduel. C'est un peu le «vin rouge» des xérès qui accompagnera par exemple des rognons de bœuf sauce xérès ou des joues de porc braisées, les fameuses *carrilladas*. Avec un très vieux fromage comme du parmesan, c'est aussi magnifique.

Que sont alors les vins appelés *amontillado* et *palo cortado*, autres fleurons gustatifs de Jerez ?

Les *amontillados* sont des *finos* qu'on décide, après de nombreuses années de *flor*, d'élever en *solera*. La *flor* a en effet épuisé ses réserves nutritives et a disparu. L'*amontillado* 30 ans de *Tradición*, le sommet de la production à mon avis, est un vin sec de couleur ambrée, produit à 3'000 exemplaires par an. Il titre 19,5 degrés et est marqué au nez par des notes salines et de noix. Son attaque est ciselée, très sèche. Il accompagnera des fromages, du *jamón iberico*. Un vin pour les puristes !

Quant au *palo cortado*, c'est un peu plus compliqué car certains tonneaux de *finos* présentent une couche de *flor* peu satisfaisante, pas uniforme, avec des «trous». En effet, la *flor* va se développer dans un fût et pas forcément dans un autre, c'est le vin qui décide lui-même ! Le maître de chais décide alors que ce tonneau ne sera plus élevé en *crianza* biologique mais comme un *oloroso*. Il va donc mettre une barre sur le trait vertical du tonneau qui signifiait, au départ, que son vin produirait un *fino* ou un *amontillado*. C'est le «trait coupé», le *palo cortado*.

Le *palo cortado* de *Tradicion* allie les caractéristiques douces, délicates et amères d'un *amontillado* à celles, plus vineuses, d'un *oloroso*. Il a une robe ambrée comme un cognac, un nez immensément puissant où, en plus de notes salines et oxydatives, on sent des fruits confits. Même s'il est sec, il recèle des arômes de pâtisserie.

L'explication des vins de Jerez n'est pas terminée pour une raison bien simple : le vignoble produit un autre type de raisin, le *Pedro Jimenez*. À la récolte, les grappes gorgées de jus sucré sont séchées sur des claies et ensuite pressées et mutées, comme à Porto; il en résulte un vin très sucré avec au moins 15,5 degrés d'alcool.



Les PX (*Pedro Jimenez*) de *solera*, comme chez *Tradición*, sont élevés de la même manière que les autres vins du cépage *palomino* produisant les *amontillados*, *olorosos* et *palo cortados*.

Le *Pedro Jimenez* de *Tradicion*, 20 ans d'âge, est un monstre de puissance et malgré tout de finesse. Sa robe est quasiment noire avec des reflets verts. Nez de dattes en purée, d'oranges cuites, de sucre candit, de jus de réglisse, de caramel et de chocolat. Qui n'a jamais bu un tel vin ne connaît pas le vin ! Surtout avec un pudding à l'orange, un truffé au chocolat ou tout seul, pour méditer.

Une dernière spécialité *jerezana* est le *cream*, particulièrement destiné au marché anglais. Il s'agit d'un vin avec 70 % d'*oloroso* (donc de *palomino*) et 30 % de *Pedro Jimenes*. Nez de cerises cuites, de pâtisserie, de massepain avec des notes chocolatées. Un vin plus facile à boire mais tout autant excitant pour les papilles.

L'*amontillado* 30 ans que j'ai ramené de mon mois de vie à Jerez est assurément l'un des plus grands vins, avec quelques portos vintage 1977, que j'aie achetés sur son lieu de production. Je vais vite le boire accompagné de grands anchois de Santona, un délice de luxe de Cantabrie.



Le plaisir de la visite des *Bodegas Tradición* est déclenché par la présence de la collection de peintures de Joaquin Rivero dans une salle adjacente aux caves.

Un splendide Saint-François en extase de Greco, un grand portrait de Goya, et cette petite nature morte du XVII^e espagnol, avec un citron et sa fleur...





Anonyme

Sculpteur (XVII^e siècle)

Séville, 23 mars 2009

Vive l'*Esperanza*
exubérante de fleurs



La Vierge de l'*Esperanza de Triana*, sculpture anonyme du dix-septième siècle, est une des plus aimées de Séville, en particulier dans son quartier de l'autre côté du fleuve. Les Gitans y ont toujours vécu et, pudique, le clergé y avait établi le tribunal de l'Inquisition après la *Reconquista*. Sa procession spectaculaire (ornement floral exubérant, portage swingant du *paso*) se déroule pendant le petit matin (*madrugada*) et la matinée du Vendredi Saint.

Cette Vierge est dite d'Espérance et contrebalance la douleur de la mort du fils de Dieu, imagée dans la procession du Christ du Calvaire qui la précède.

La confrérie de l'*Esperanza de Triana* conserve ses images saintes dans la minuscule chapelle des Mariniers de la rue Pureza et, pendant le Carême, les cinq jours de son *quinario* font resplendir la Vierge dans la grande église voisine de Santa Ana. La messe finale des cinq jours d'actions de grâce à cette beauté andalouse se déroule le quatrième samedi du Carême selon un rite complexe imperméable aux profanes, à la fois trivial et sublime pour moi. Trivial quand le clergé catholique compassé (curés, garçons de chœur, confrères et autres subalternes) fait le tour de l'église avec le Saint Sacrement protégé par un vilain dais. Émouvant quand les fidèles chantent l'hymne final à la Vierge et sublime quand l'athée que je suis, fidèle au protestantisme d'antan, peut s'approcher de l'autel où l'*Esperanza* se donne en offrande florale et, ce samedi-là, philosophique.

Sa grâce éclaircit l'esprit pour réussir enfin à dialectiser les paradoxes de mes croyances et désirs. En bref, je crois que Jésus Christ, immense penseur de l'égalité et de l'amour, du fini et de l'infini, n'est pas le fils de Dieu ni qu'il y a une vie après la mort dans un quelconque royaume : je ne passe pourtant pas une vie militante à l'affirmer, mon athéisme est « négatif » comme le dirait André Comte-Sponville.

Croire que Dieu n'existe pas n'équivaut pas à affirmer qu'il n'existe pas, «athéisme positif».

J'aime en outre que la foi - des autres - soit avant tout intérieure, même dans l'exubérance, et qu'elle seule justifie leurs croyances sans une hiérarchie institutionnelle de prêtres, déjà abhorrée par Voltaire, chapeautée par le maudit pape actuel.

Et j'adore voir les belles images saintes chrétiennes, peintures ou sculptures de l'art baroque en particulier, qui parlent à mon cœur sensuel et qui m'ouvrent à l'infini de l'immanence.

Il n'y a pas de transcendance, seul le réel est perfection et seul ce qu'en lui je désire est bon pour moi. Si, à partir de ces trois prémisses, socle enfin défini de mes croyances, je pouvais fonder la confrérie des athées réformés baroques, je m'engagerais dès demain, avec un siège officiel dans des jardinets saints, chaux-de-foncier et sévillan.

Et des confréries, Séville en compte près de soixante qui font leurs stations de pénitence pendant la Semaine Sainte.

«Interrogez les metteurs en scène de théâtre et d'opéra : la Semaine Sainte à Séville les éblouit autant qu'elle les désespère. Ce luxe, ce rythme, cette passion, ils n'y arriveront que par instants. Et encore, en rêvant beaucoup.»

Cette citation de l'écrivain Francis Marmande, dont le texte intégral est cité plus bas, illustre bien ce qu'est la Semaine Sainte de Séville qui mériterait d'être inscrite au patrimoine mondial immatériel de l'humanité. C'est une fête opératique et les lecteurs et amis dubitatifs sur le pouvoir enchanteur de ce théâtre urbain, social, culturel et religieux peuvent le découvrir sur ma chaîne YouTube.

Fanfares de cornets et tambours, groupes musicaux interprétant des marches processionnelles, trio *a capella* d'instruments à vent, *saetas* et silences presque absolus : c'est l'opéra perpétuel.

«Pendant la Semaine Sainte, la foule de Séville, le peuple de Séville, vit ensemble, rit ensemble, se tait ensemble, pleure doucement ensemble, déambule ensemble dans les nuits tièdes





de la ville. Parfois fraîches. Personne à bousculer, à pousser, à s'avancer indûment, à ne pas voir qu'il y a là les autres, les semblables, les fragiles, les puissants et les faibles. La foule de Séville est la plus civilisée du monde. Sans ségrégation : ni d'âge, ni de sexe, ni de difformités, ni de couleur, ni de riches, ni de pauvres. La Semaine Sainte de Séville est d'abord l'enchantement de ce lien social. Ailleurs, on l'a perdu. Ni pathos, ni flagellants, ni idiots, ni cynisme, ni tout ce qu'une fantasmatique sommaire désire. Ni-ni-ni, alors quoi ? Les scènes les plus poignantes. Les musiques les plus poignantes. Une extraordinaire dramaturgie. Une mise en scène collective avec huit processions par jour, par nuit, près d'un million d'acteurs.

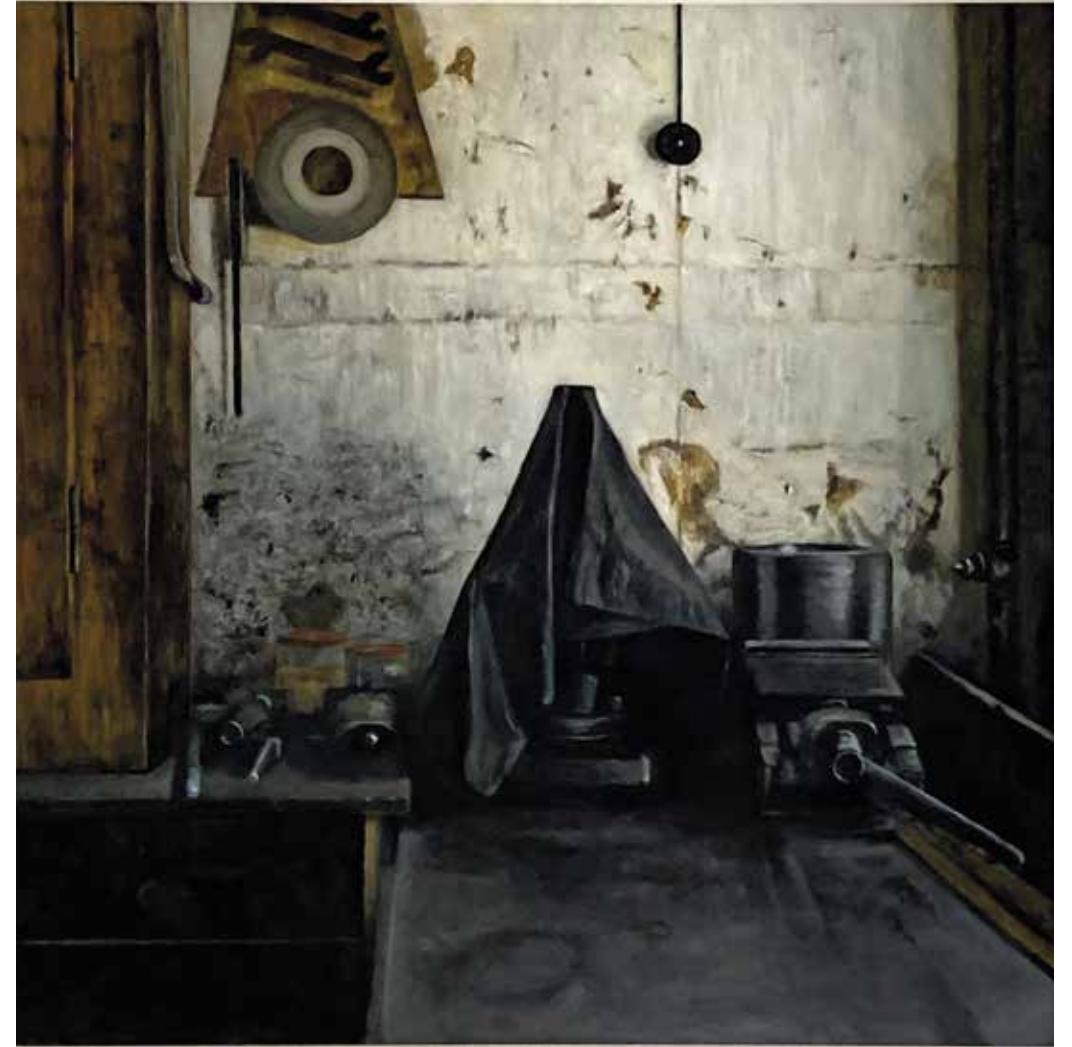
À chacun son rôle, même pas son rôle, à chacun sa peau : sa peau de femme, sa peau d'amoureux, de parent, d'abuela (les grands-mères), de couple homosexuel, de bande de potes, de croyant, de demi-croyant, d'amateur de demis. Sa peau d'agnostique, de charbonnier, d'athée placide et de mystique sans Dieu. Sa peau d'enfant en bas âge, sa peau de gaillard dans la force de l'âge, de jolie fille trahie, d'invalidé ou de handicapé, de désespéré fou d'espoir, de porteur de paso, de meneur de pasos, de pénitent (n'exagérons rien) ou de rieur. Ni-ni-ni mais quoi encore ? L'amour d'une splendeur vécue pour un but différent. Interrogez les metteurs en scène de théâtre et d'opéra : la Semaine Sainte à Séville les éblouit autant qu'elle les désespère. Ce luxe, ce rythme, cette passion, ils n'y arrivent que par instants. Et encore, en rêvant beaucoup.

Pascal Bourquin

Peintre (1970)

Courtelary, 8 août 2021

Peintre de *l'ilusión*





Dans sa série de peintures *La Fabbrica*, Pascal Bourquin a travaillé à partir d'images industrielles, photographiées notamment dans l'ancienne usine Langel à Courtelary. Loin d'être une fausse illusion, cette *Vierge de la Désolation* (*La Fabbrica XXV*, 2018) nous fait espérer la renouvellement incessant de la peinture. Une *ilusión*, comme il se dit en espagnol.

«Ouverte en 1917, l'usine Langel a vu son dernier ouvrier quitter son poste 80 ans plus tard, en 1997. Depuis, l'usine n'a pas bougé. Odeur d'huile, mégots dans le cendrier, poubelle pleine, tout est resté intact et rien n'a changé entre la fermeture de l'usine et aujourd'hui. Cette fabrique d'étampes qui employait 15 collaborateurs au plus haut de sa production est aujourd'hui visitable. Le visiteur peut admirer les anciennes machines, les grandes fenêtres typiques des ateliers d'horlogerie de la région et même le bureau du patron sur lequel trône encore un paquet de cigarettes. Un voyage dans une autre époque!»

Tel est le descriptif de *Jura Tourisme*. Un dimanche de ce mois d'août 2021, nous avons visité cette usine dont nous connaissons un petit coin par une peinture de Pascal Bourquin que nous lui avons achetée en janvier 2021. Elle se situe derrière une maison de maître du XVIII^e siècle, inattendue dans le village aux quarante-deux fontaines.

Au coin sud-ouest du grand atelier de l'ancienne usine, un tour – ou une autre machine – est recouvert d'un voile noir. Armoire, tables, bocaux de confiture contenant de la colle, mur décrépit, prise électrique et vieux néons, clés anglaises accrochées, tuyau de chauffage, boîte à outils en plastique: le temps s'est arrêté.

Le peintre chaux-de-fonnier Pascal Bourquin travaille d'après ses propres photographies.



«Ses peintures trouvent toujours leur point de départ dans une émotion intense ressentie au contact d'un paysage, d'une lumière, d'une vibration particulière. Un instant de plénitude où le moi fusionne avec le réel pour ainsi dire. Il s'agit d'une expérience éphémère que Pascal enregistre tout d'abord au moyen de son appareil photo. Au moment où il déclenche l'obturateur, il sait qu'il fixe dans son boîtier la matière d'une œuvre à venir. C'est alors que commence un travail méthodique et patient dans son atelier de la rue du Progrès à La Chaux-de-Fonds. La scène photographiée est d'abord soigneusement recadrée, les lignes de force du sujet sont ensuite reportées sur un panneau de bois, puis se succéderont les couches de peinture à l'huile jusqu'à l'achèvement de l'œuvre, c'est-à-dire ce moment où la scène originelle accède, transfigurée, à une nouvelle vie.»

Christophe Stawarz

L'illusion, dans un premier sens, fonctionne à merveille: la peinture ne fait que reproduire le réel, avec le risque que le faux dévalorise et dégrade le vrai, que l'art ne soit qu'une vaine et stérile imitation du réel, une apparence dépourvue de réalité. En français, l'illusion est clairement négative.



Dans le sens espagnol du mot *ilusión*, le peintre et son spectateur expérimenteront la peinture avec une valeur positive. C'est un espoir, l'attente avec confiance de la réalisation d'un projet, d'une action. Tournée vers le futur, l'*ilusión* espère avec enthousiasme que quelque chose se produira.

Christophe Stawarz parlait de *transfiguration* et dans *Le Côté de Guermantes*, Proust évoquait la manière dont un artiste original va être reconnu : «*Le peintre original, l'artiste original procèdent à la façon des oculistes. Le traitement par leurs peintures, par leur prose, n'est pas toujours agréable. Quand il est terminé, le praticien nous dit : Maintenant regardez. Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu), nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair. Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autres fois, puisque ce sont des Renoirs, tel est l'univers nouveau et périssable qui vient d'être créé. Il durera jusqu'à la prochaine catastrophe géologique que déchaîneront un nouveau peintre ou un nouvel écrivain originaux.*

Les peintures de Pascal Bourquin nous avaient habitués à atteindre une suspension du temps, «*toute l'émotion d'une présence au monde*» (Stawarz), la magie d'une lumière particulière.

Dans celle-ci, peut-être son chef-d'oeuvre qui habite dorénavant notre intérieur, les espaces imaginaires nous emmènent loin. Loin vers l'histoire de la peinture, loin vers des images religieuses peuplant notre monde secret.

Comment ne pas y voir une vanité d'aujourd'hui, une nature morte dont les multiples signes (bocaux vide ou à moitié vide, fissures, interrupteur déconnecté, voile noir tel un sablier inversé, manche de l'étau arrêté comme les aiguilles d'une pendule) renvoient à un monde industriel perdu, à la fugacité du temps annonciateur d'une mort inéluctable.



Pascal et moi-même y lirons des réminiscences religieuses de processions andalouses. Une Vierge noire (la *Virgen de la Desolación*, disons-nous entre nous) semble n'être là qu'avec son manteau noir triangulaire qui ne drape qu'un fantôme, sous une croix sans homme ; sans père... Elle pleure la vie perdue dans l'espoir toujours vivant d'un monde autre : ici, dans cette *Fabbrica*, celui de la peinture pure toujours à recommencer, de sa grâce bienfaisante qui nous délivre du poids de l'existence.



Pedro Almodovar
Cinéaste (1949)
La Chaux-de-Fonds, 22 mai 2019

Les trois manières d'Almodovar

Dans son autofiction *Dolor y Gloria*, Almodovar raconte, à la manière de Proust, comment le film qu'on voit a vu le jour. C'est un cinéaste espagnol et, fidèle à l'esthétique si typique de son pays, maniériste dans le plus beau sens de ce terme.

Trois manières donc le guident dans son processus créatif:

A) L'obsession du plan travaillé, dans son cadrage, sa composition et ses harmonies ou contrastes colorés. C'est le plaisir des «tableaux».



B) La fluidité des juxtapositions qui, incessamment, font passer du présent au passé dans une coulée temporelle sans accroc. Un objet, un élément (l'eau au début du film), un regard, une couleur assurent les transitions. Ici, le dessin du jeune héros exécuté par le peintre analphabète se retrouve plus tard dans une galerie de Barcelone.



C) Le *duende* recherché dans des scènes émotionnelles clés. Le spectateur doit se sentir transporté d'émotions par une miraculeuse conjonction de la profondeur psychologique, du jeu des acteurs et du cadrage. Ainsi, cette scène du premier désir de l'enfant qui voit dans un demi-sommeil le corps nu de l'adolescent qu'il initie à l'alphabet. Ou la scène du baiser passionné entre les deux anciens amants.



Dans le maniériste, la manière, toujours, s'exhibe. L'art d'Almodovar, comme de tous les grands maniéristes, est de le faire oublier au spectateur ravi.

Pawel Pawlikowski
Cinéaste (1957)
La Chaux-de-Fonds, 17 mars 2014

Ida (y vuelta), des allers et retour

Dans le film en noir et blanc *Ida*, chef-d'œuvre de Pawel Pawlikovski, c'est *ida y vuelta*, un aller-retour entre le couvent et le monde. Voici une grande œuvre moderne dont le contenu se donne par la forme et la structure. Impressionnant.

Le réalisateur a longuement parlé dans *Télérama* de ses choix esthétiques et philosophiques. Dans le portrait d'une nonne qui apprend qu'elle est la fille de juifs disparus et qui part en quête de son passé dans la Pologne amnésique des années soixante, le cinéaste fait deux choix formels centraux qui disent tout son film, presque muet, tourné en noir et blanc et en format 4 x 3.

Le premier est de ne filmer qu'en plans fixes, sauf à trois reprises, trois longs travellings : d'abord l'arrivée de la nonne, Ida, en tram dans la ville (hommage à *L'Aurore* de Murnau), puis son départ, en sens inverse (*vuelta*) de la même ville. Et finalement le dernier plan, travelling arrière en caméra portée qui montre l'héroïne marchant de manière déterminée vers sa liberté conquise : prononcer ses vœux après avoir expérimenté la vacuité d'un monde sans Dieu. Dans ce plan, elle est filmée de face et son corps remplit le cadre à la manière d'un plan américain.

Le cinéaste a choisi de faire l'inverse dans les autres cadrages de ses plans fixes. Son second choix formel est d'user de ce que j'appellerais des plans « polonais », comme le montre la photo ci-dessus. Les personnages y apparaissent au bas de l'écran, le bas du corps tronqué. Le haut de l'image laisse voir des décors, des espaces et des perspectives qui disent la solitude, le silence, l'enfermement ou la grisaille de la vie des êtres. Parfois même, à l'inverse, les êtres sont filmés « de corps », sans que leur tête soit montrée.

C'est dire la splendeur d'une mise en scène où le spectateur est en attente de chaque nouveau plan, qui vaut, beau paradoxe, son pesant de sensibilité par la sophistication d'une image construite comme un tableau. La vérité des êtres et du monde passe ainsi d'ellipses en surprises. Les faux-semblants envahissent les consciences, celles des héros et des spectateurs surtout, qui doivent accepter que le supreme acte de liberté d'Ida soit de retourner d'où elle vient, d'aller là où les mécréants pourraient penser qu'elle ne reviendra jamais à elle-même.





Gustave Courbet
Peintre (1819-1877)

Riehen, 24 novembre 2014

Spinoziste

La limpide exposition Courbet de la Fondation Beyeler me donne l'occasion de faire une hypothèse : et si Courbet était un peintre spinoziste ? Spinoza, le plus grand philosophe du dix-septième siècle, est admirable par sa conception nouvelle de la nature, son refus de la transcendance et sa morale non marquée par la présence du mal.

Ainsi Courbet illustrerait d'abord cette idée révolutionnaire de Spinoza que le monde et Dieu sont ontologiquement identiques. Dieu est un «*être absolument infini, c'est-à-dire une substance constituée par une infinité d'attributs*». Tout pour Courbet est digne d'être peint car c'est la nature dans l'infinité de ses éléments qui suscite son désir de peindre : des rochers, des chevreuils, des vagues, des nuages sur la mer, des grottes, un talus enneigé, une rivière encaissée dans une forêt, un bouquet de fleurs, des corps de femmes, un sexe féminin.

Dans cette vision du monde, le réel est un système «horizontal» qui doit être compris sans en sortir pour essayer de le transcender ou y percevoir l'image d'une transcendance. Chez Courbet il n'y a pas, comme chez Constable, de hiérarchie dans laquelle on s'élèverait de la matière à l'esprit : pas de signe d'un Dieu transcendant et dispensateur de bienfaits dans une vague ou sous un ciel. Gustave Courbet est le peintre de l'immanence.



Comprendre «*Dieu ou la nature*», c'est entrer dans le réel lui-même. D'ailleurs, Spinoza pense que la vérité est son propre critère. Ainsi un peintre comme Courbet voit la vérité par ses yeux de peintre, il n'enracine pas sa vision dans une source mystique livrée par une mystérieuse intuition. Ce qu'il peint, c'est ce qu'il voit par les yeux de l'esprit, c'est la vérité même du réel.



Autant dire que dans cette philosophie, le concept du mal est le fruit de l'ignorance et de l'imagination. «*Par mal, j'entends toute forme de tristesse, notamment celle qui frustre un désir.*» Donc rien de mal à peindre ce qui jusqu'à Courbet n'a jamais été peint.

L'homme libre qui peint *L'Origine du monde* poursuit la perfection parce qu'il médite sur la vie plutôt que sur la mort ; il trouve dans l'activité même de la peinture sa joie de vivre.

C'est pour cette raison que l'exposition de Riehen, dans son accrochage aéré et rigoureux, dans le choix d'œuvres modérément grandes, est pure joie !



Jürg Wittembach
Compositeur (1955)
Lucerne, 7 septembre 2015

*Le Concerto pour violon
inspiré de
Un enterrement à Ornans
de Courbet*

Le *Deuxième Concerto pour violon* du compositeur suisse Jürg Wittembach est une œuvre très originale qui illustre musicalement et verbalement le chef-d'œuvre de Gustave Courbet, *Un Enterrement à Ornans*. La soliste joue mais commente aussi l'apparition des musiciens qui représentent différents personnages du tableau. La pièce a été créée au Festival de Lucerne cet été avec la formidable violoniste Caroline Widmann, maîtresse de cette pièce inédite. En présence du célèbre compositeur allemand Wolfgang Rihm, un samedi matin ensoleillé dans l'église du Maihof.



Jürg Wittembach, Caroline Widmann et Wolfgang Rihm

Ce n'est pas un hasard que Wittembach ait été l'ami de gymnase de Mani Matter, le fameux cabarettiste bernois, docteur en droit et auteur de chansons en patois à l'humour distancé et terrien. Là est l'esprit de la ville de Berne qu'on retrouve dans notre concerto, une œuvre qui mélange causticité populaire et subtilité savante.

La première partie fait apparaître sur scène, à tour de rôle, différents musiciens illustrant les principaux personnages du tableau. Celui-ci, d'abord sous une forme schématique puis en reproduction, est visuellement présent à l'auditeur.



On voit ainsi arriver un tubiste jouant le maire, deux trompettistes, des anciens révolutionnaires, des trombonistes, les deux bedeaux et ainsi de suite. La violoniste introduit musicalement et verbalement les membres grotesques de cette «harmonie du village». Toute cette compagnie termine en fanfare la première partie humoristique et caustique en se retirant de la scène.

Ne restent que la violoniste et un percussionniste qui inversent l'atmosphère musicale et spirituelle. Le réalisme trivial laisse la place à une musique des sphères dans un duo s'achevant dans le silence. C'est le «Cortège des étoiles pour cordes».

Cette œuvre est le meilleur hommage possible à un peintre qui ressemble à Wittembach dans sa quête de l'absolu artistique à travers le quotidien et les thèmes «vulgaires», ceux issus du peuple et de la terre.





William Turner
Peintre (1775-1851)
Lucerne, 3 octobre 2019

Précurseur de l'abstraction

Turner est souvent venu à Lucerne peindre le lac, le Rigi et les montagnes. L'exposition exceptionnelle qui se déroule jusqu'au 13 octobre 2019 au *Kunstmuseum* célèbre les deux cents ans de la *Luzerner Kunstgesellschaft*. D'innombrables peintures et aquarelles prêtées par la *Tate Britain* nous ont confirmé que ce génie de l'art est un précurseur de l'abstraction.

À sa mort en 1851, Turner lègue toutes ses œuvres à son pays à condition qu'elles soient exposées à perpétuité en libre accès public. C'est pourquoi la presque totalité de l'œuvre du peintre se trouve à Londres. Actuellement à la *Tate Britain*, deux salles seulement lui sont consacrées alors que la dizaine de salles lucernoises nous offrent un panorama exceptionnel sous l'égide des Alpes et de la mer, les deux sujets favoris de l'artiste.

L'exposition s'ouvre avec une grande toile de 1840, *Coucher de soleil sur un lac* (p.75). Moins que d'exhiber la nature, le tableau crée un effet en tant que nature en soi. Le spectateur se trouve devant un lieu imprécis et prend conscience du tableau dans une expérience de perception picturale.

Septante ans avant les derniers nymphéas de Monet et cent avant les *drippings* de Pollock, Turner désagrège les sécurités présentes dans les schémas de composition classique. Le tableau n'offre plus de centre visible et d'ordonnancement spatial. Les couleurs se combinent au détriment de tout système, libérées dans leur puissance sensorielle. On fait l'expérience directe de la couleur, plongé dans une ambiance, dans une étendue sans limite. Impressions d'impuissance, même de perdition, sûrement plus vraie qu'une tentative de description picturale fidèle de ce lac (des Quatre-Cantons?) entouré, vraisemblablement, de montagnes abruptes.

Cette conception novatrice de la couleur dans la peinture inverse le rapport habituel entre les choses et la couleur. Celle-ci n'habille plus des éléments qui existeraient indépendamment d'elle. C'est Descartes qui distinguait dans la réalité les « qualités premières » (l'espace, sa structure, son mouvement) et les « qualités secondes » (la couleur ou les sons), ontologiquement inférieures : la pauvre apparence, voire pire, l'illusion.

Turner dit d'ailleurs dans des conférences que la couleur n'a plus une fonction naturaliste mais poétique. Les formes ne préexistent plus à elle, elles constituent la réalité elle-même, recomposée selon des lois de modulations émotionnelles.

Il parvient ainsi pour la première fois dans l'histoire de la peinture à réaliser l'unité de la lumière et de la couleur. « *D'abord, il ne sépare pas les valeurs et les couleurs, les valeurs se réalisant en ajoutant plus ou moins de blanc ou de noir à une même couleur. À partir de la théorie des trois couleurs fondamentales, Turner, dans ses cours, établit une liste des couleurs primaires et secondaires en montrant que chacune d'entre elles n'a pas seulement une intensité chromatique mais aussi une valeur et une intensité lumineuses. Il est donc possible de suggérer des ombres sans mélange de couleurs brunes ou noires.* » (Roger Garaudy, *60 œuvres qui annoncèrent le futur*, 1974).

Un tableau comme celui de la page 78, inachevé, *Crépuscule du sommet du Rigi*, 1844, radicalise ce que tenteront bien plus tard les peintres abstraits. C'est la musique pure des couleurs, la surface sans limite, *all over*, de la toile.

Turner précurseur dépassant les impressionnistes et précurseur de l'abstraction lyrique ? Sans doute. Et précurseur de ce qu'on voudra : on trouve tout, chez Turner, car c'est avec lui que tout commence.



En sortant de l'exposition qui présente d'extraordinaires aquarelles du Rigi, voici ce Rigi, montagne féminine dit-on, qui semble nous chuchoter à l'oreille : « Bonjour, Monsieur Turner était bien là. »



Casimir Malevitch

Peintre (1879-1955)

Riehen, 13 décembre 2015

Suprême





Suprême ouverture de l'art moderne, le *Carré noir* de Malevitch a cent ans. Le voir exposé, en simultané avec une vingtaine de toiles peintes par l'artiste en 1915, relève d'un miracle rendu possible à la Fondation Beyeler. Il laisse des traces dans l'aventure de l'art abstrait minimal jusqu'à aujourd'hui, épopée que l'on suit également dans ce musée béni jusqu'au 4 janvier 2016.

Lors de la dernière exposition futuriste de tableaux qui se tenait dans une galerie de Petrograd fin 1915, Malevitch avait accroché l'œuvre dans l'angle sud-est de la salle. Ce tableau, telle une icône, nous ouvre à l'esprit supérieur ou, par un retournement de sens, nous renvoie à un voyage spirituel dans le néant puisqu'il n'y a apparemment plus rien d'autre à voir qu'une structure géométrique, d'ailleurs pas tout à fait carrée. Cette forme est-elle posée ou suspendue? Le carré blanc du fond est-il une fenêtre voilée de noir, ce qui fait qu'on ne voit rien de ce que la peinture s'évertuait jusqu'alors à reproduire?



Le *Carré noir* ouvre l'art à de nouvelles aventures qui sont vécues cette année-là par Malevitch lui-même. Dans une frénésie d'aventurier, il explore la force d'autres formes élémentaires solitaires ou le dynamisme de deux formes mises ensemble. Il construit des structures plus fragiles, plus complexes, où des formes élémentaires diverses s'opposent, se superposent, entrent en tension ou en harmonie les unes avec les autres.



Les deux salles de la Fondation Beyeler resteront ainsi autant inoubliables que toutes les autres où des artistes redevables à Malevitch s'inspirent de son geste. Un champ de tension inépuisable se crée et se développe, de Mondrian à Serra, en passant par tous les peintres tant aimés qui nous ont toujours fait vibrer: Klein, Reinhardt, Newman, Rothko, Kelly, Ryman.



Et la joie nous anime de penser à toutes ces belles expositions organisées par Edmond Charrière au Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds. Rigoureusement seul, sans commissaire, avec son exigeante sensibilité et ses relations privilégiées, il nous a fait découvrir Olivier Mosset, Christian Floquet, Jean-Luc Manz, Stéphane Brunner, Andreas Christen, Gunter Förg, Henri Presset.



Kim En Joong
Maître verrier dominicain (1940)
Chartres, Évry, Paris, 10-12 novembre 2021

Vitraux calligraphiques

Le Père dominicain d'origine coréenne Kim En Joong est un ecclésiastique de quatre-vingts ans, grand maître verrier inspiré par un geste calligraphique oriental. Un petit pèlerinage à Chartres, Évry et Paris permet une approche de ses œuvres liquides et fluides qui contrastent avec l'architecture rigide des cryptes, chapelles et églises qu'il habite de son art.

Grâce à une chère amie qui possède le très beau livre paru aux Éditions du Cerf, j'ai appris l'existence de ce maître verrier. Et j'ai voulu en connaître plus, dans les églises mêmes transfigurées par les vitraux du Père.

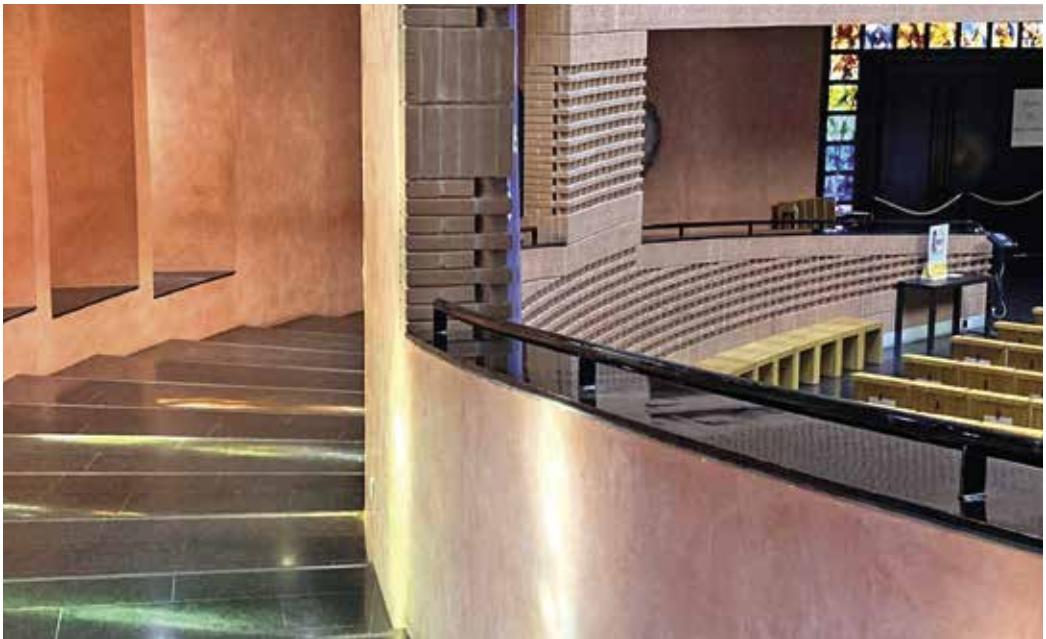
À Chartres, il faut avoir l'autorisation de pénétrer dans l'immense crypte semi-circulaire de la cathédrale pour arriver à la petite chapelle décorée par Kim. Merci à l'employé du diocèse, François-Régis, d'avoir été un si beau guide.



Ici, le geste quasiment calligraphique des traits-branches relie entre elles dans un mouvement ascensionnel les surfaces colorées. Est-ce un rappel de l'arbre de Jessé, le plus célèbre vitrail de Chartres? Les grands blancs font alterner le vide et le plein, la nudité et la plénitude, l'absence et la présence, la joie d'une rencontre et de retrouvailles comme nous le suggérons plus loin avec François Chen.

Dans la cathédrale d'Évry, les vitraux du Père ont un rôle architectural et spirituel considérable. Ils constituent les seules traces de couleurs autour de l'uniformité de la brique choisie par l'architecte Mario Botta. Pour accéder au lieu de culte, les fidèles prennent une rampe douce incurvée à droite de l'entrée. Ils vont s'asseoir dans la nef en passant devant la Porte de l'année sainte avec ses





vingt-cinq vitraux évoquant les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse. Leur parcours est rythmé: d'abord par les douze vitraux très verticaux en enfilade de la façade ouest; puis par la lumière de la porte entourée des vingt-cinq vitraux.

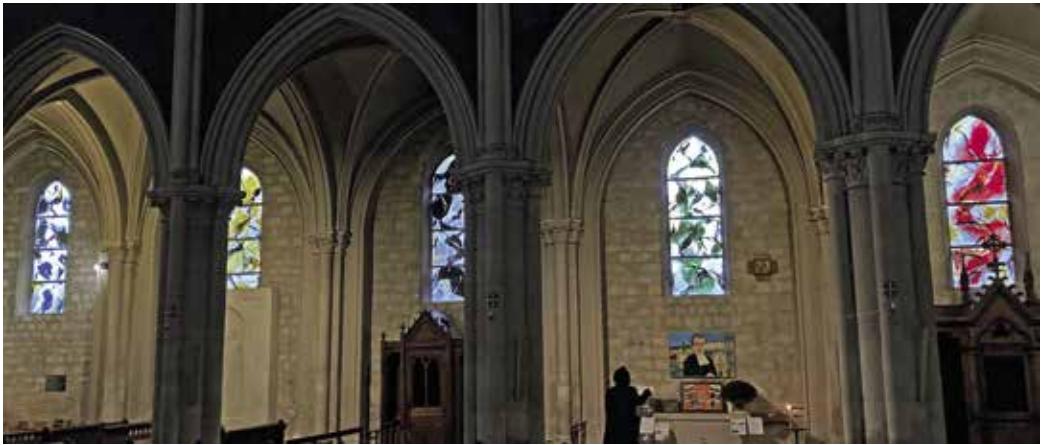
Au milieu d'un après-midi ensoleillé de novembre, la légère descente vers la grande nef est saisissante, comme si la lumière spirituelle de l'invisible qui se reflète sur le marbre noir compensait pour le fidèle en marche l'austérité de la brique.

Dans le couloir, Kim utilise un geste plus tourmenté, avec des ruptures et des brisures, des carrefours et des impasses. Les douze vitraux évoqueraient-ils des stations de la Passion du Christ? Kim pensait plutôt aux douze apôtres fondateurs de l'Église.



Les vitraux légèrement rectangulaires de la Porte Sainte ramènent le fidèle dans plus de densité et de plénitude avant de pénétrer dans la nef devant le Christ crucifié. Ces vingt-cinq emplacements suggèrent l'épisode des vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse entourant l'agneau mystique couché sur un arc-en-ciel. Kim rend hommage à ces vingt-quatre vieillards qui intercèdent pour nous auprès de Dieu: une invitation pour les fidèles à devenir aussi des veilleurs!





L'église Saint-Joseph-Artisan est dans le X^e arrondissement de Paris, près du métro Louis-Blanc. Les cinq vitraux modernes des bas-côtés ont été conçus en 2004 par le Père Kim et exécutés, comme tous les autres, par l'entreprise de vitraux de Loire près de Chartres.

La structure en quatre parties de chaque vitrail et les tonalités différencierées, avec chaque fois une couleur dominante à valeur symbolique (bleu-espérance/pureté, jaune-Résurrection/joie, noir-mort, vert-paix/persévérance et rouge-Passion/Espit saint) imposent une majesté sereine à cette petite église néo-gothique de quartier, qui fut un temps l'église parisienne de la mission allemande. Le mouvement de l'œil est ascendant et le poème de François Chen dédié à Kim En Joong peut être ici révélateur d'une approche poétique possible de ces images.

À Kim En Joong

*Ce trait de feu
qui soudain déchire l'espace,
Lorsque a lieu la rencontre,
D'emblée nous le reconnaissons
comme notre commune origine.*

*Ce trait de feu
et ce qui s'ensuit,
Jaillis du vide où circule
et se régénère le pur souffle,
D'emblée nous nous les reconnaissons,*

*Lorsque a lieu la rencontre :
Sentier millénaire surgi de la brume,
Feuilles de lotus assoiffées de rosées,
Vol d'une grue échappée de la morte-saison
que portent au loin les vagues de Eclair de bleu,*

*Eclaircie de jaune,
Eclaboussures de cendres noires,
D'un coup ravivés par la mémoire,
Nous qui venons de si loin,
Nous qui tendons vers l'ouvert,
Toutes peines au creux de la paume,
et toutes joies entre les doigts,
Matin d'un pays ressurgi,
Matin du monde revécu,*

*Toute vraie rencontre se révèle,
éternelles retrouvailles !*



La chapelle des Franciscaines Réparatrices de Jésus-Hostie se situe avenue de Villiers, à l'ouest du XVII^e arrondissement, près de la Porte Champerret. Aujourd'hui, une trentaine de sœurs vivent dans ce couvent où le Père Kim célèbre encore la messe. La maison Jésus-Hostie ouvre ses portes toute la journée; une sœur à l'accueil nous indique la chapelle. On se recueille dans ce havre de paix au cœur de l'agitation parisienne car le Saint Sacrement y est exposé toute la journée, depuis la fin de la messe le matin jusqu'à la fin des vêpres. Les sœurs se relaient toutes les demi-heures au prie-Dieu.

Changement total d'atmosphère par rapport à Évry et sa calligraphie tourmentée. Ici les surfaces colorées sont davantage monochromes; leur plénitude, le geste ample de la main qui a tracé les lignes noires et étalé les couleurs vives et franches sied à cet endroit serein dans le bruit de la cité. Un lieu ouvert à tous, même aux athées...

Car telle est l'universalité des images abstraites en verre du Père Kim: faire dialoguer dans leur geste calligraphique libre le visible et l'invisible. Pour notre plus grand bonheur d'arpenteur de lieux insolites et chargé d'émotions spirituelles.





Carmen Herrera
Peintre (1915)
Paris, 13 décembre 2018

Une grande artiste abstraite de 103 ans

Carmen Herrera vendit sa première œuvre à quatre-vingt-neuf ans, exposa la première fois à nonante-quatre et est aujourd’hui un pilier de l’art abstrait minimaliste. La découverte de ses peintures à l’exposition *Géométries Sud* de la Fondation Carier est une grande révélation.

Matisse et Carmen Herrera, dans leur grand âge, travaillent sur une chaise roulante avec une assistante. Ils parviennent à la quintessence formelle, une simplicité générée par toute une vie esthétique.

L’un, homme, fut célèbre et adulé dès ses débuts dans la peinture. L’autre, femme, Carmen Herrera, une Cubaine vivant à New York depuis les années quarante, fut ignorée quand Elsworth Kelly et Frank Stella avaient du succès.

Elle les dépasse aujourd’hui dans la simplicité, la longévité, l’humour et la leçon qu’elle donne au monde. On peut devenir célèbre à quatre-vingt-neuf ans et plus radical encore à cent.

Les quelques toiles présentées à l’extraordinaire exposition parisienne rendent humble l’amateur qui croyait tout connaître. Beaucoup d’artistes sud-américains sont en effet les héritiers de potentialités formelles issues des civilisations traditionnelles.

Voici comme exemple des tissus aujourd’hui confectionnés par des membres de la communauté Nivaklé du Paraguay.

Carmen Herrera, dans un prodigieux syncrétisme, assimile cette tradition en même temps que l’influence du Bauhaus et des avant-gardes européennes du vingtième siècle.



Anni Albers

Artiste textile (1915)

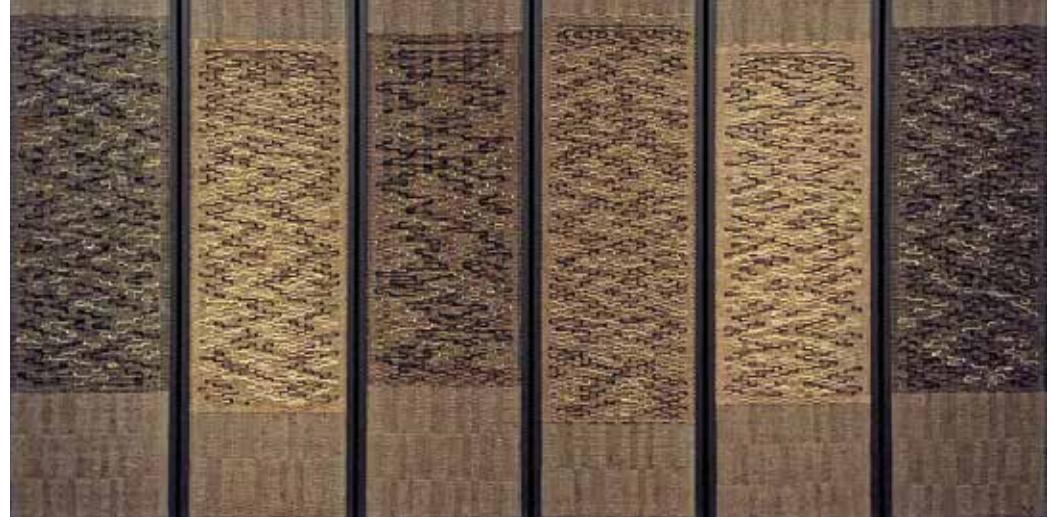
Londres, 11 octobre 2018

Œuvres tissées abstraites

La Tate Modern consacre à Londres une splendide exposition aux œuvres abstraites tissées par Anni Albers, la femme du célèbre peintre Josef Albers. Il n'y a pas de frontières entre l'art et l'artisanat, entre une peinture et une œuvre tissée, entre l'abstraction et la sensualité, nous enseigne cette artiste qui commença son travail au Bauhaus de Dessau avant d'émigrer en Amérique.

Malgré l'idéal égalitariste du Bauhaus, Anni Fleischmann fut incitée à rejoindre l'atelier de tissage plutôt que les classes de peinture! Grand bien lui en fit puisque je pense qu'elle dépasse en originalité et sensibilité son propre mari qu'elle épousa en 1925 avant leur départ pour les États-Unis où ils enseignèrent et travaillèrent en Caroline du Nord.

Grande théoricienne de sa discipline, elle travailla à ce qu'elle appela ses tissages picturaux. Ses œuvres sont certes issues du métier à tisser, entrecroisant les fibres, mais aussi et surtout le produit de son esprit. Son art du



tissage est une leçon de couleur et de géométrie, tactile et optique, spatiale et utilitaire. Les œuvres vibrent dans leur approche d'ensemble comme dans les détails de leur fragile matière. Vous allez vers elles en en percevant la texture complexe et la qualité optique.

La plus importante œuvre de l'exposition s'appelle *Six Prières*, travail commandité par le Musée juif de New York en guise de mémorial pour les six millions de juifs exterminés pendant l'Holocauste. Il en résulte une intervention quasi architecturale utilisant le tissu et se présentant comme six rouleaux de Torah. Anni Albers utilise les fils comme un peintre ou un sculpteur utilisent la couleur ou l'argile, en vue de produire un effet scriptural nous rappelant les textes sacrés de la Torah.

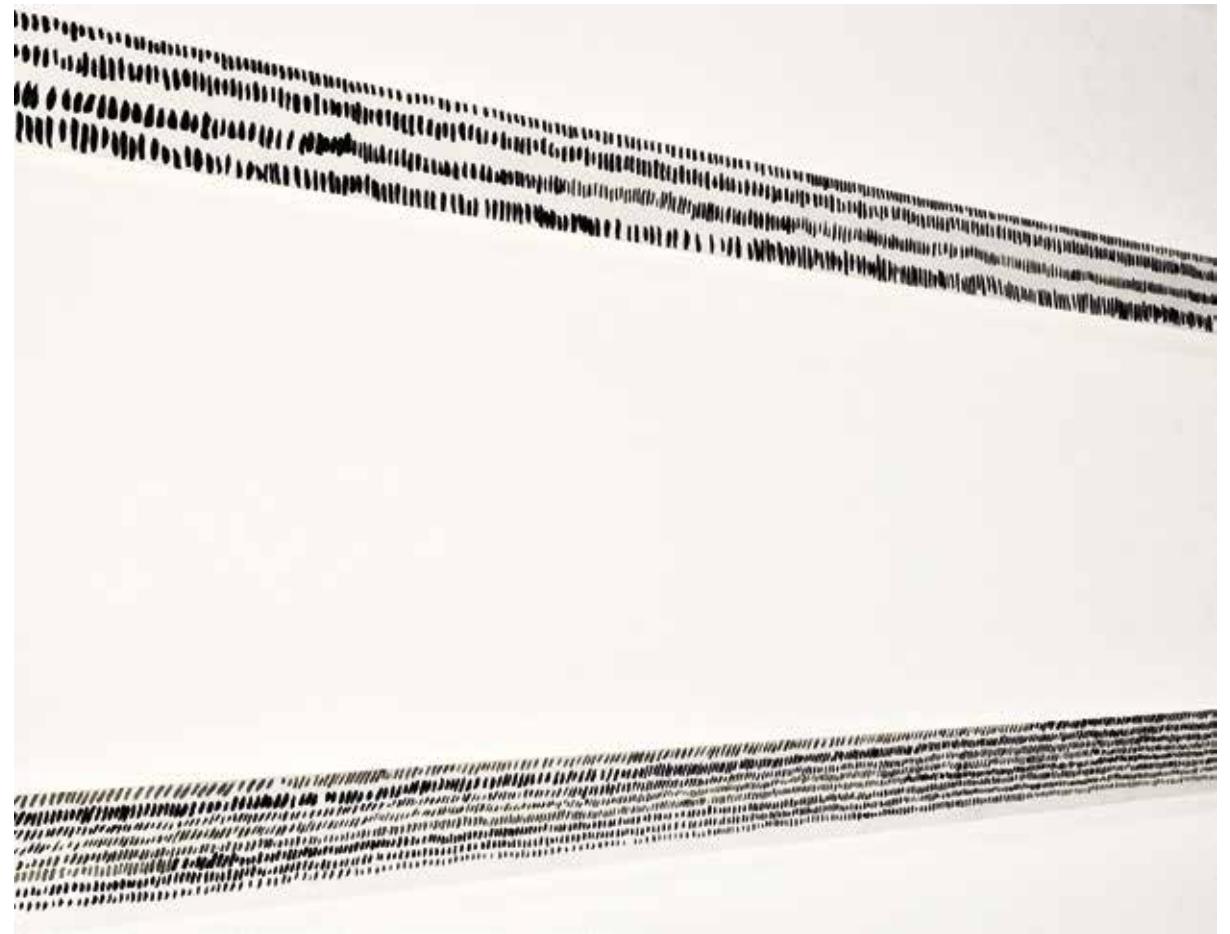
«*Une artiste qui changea le tissage, une tisserande qui changea l'art*»: le titre de l'exposition dit tout d'Anni Albers, géomètre sensuelle, travailleuse de la sensibilité.

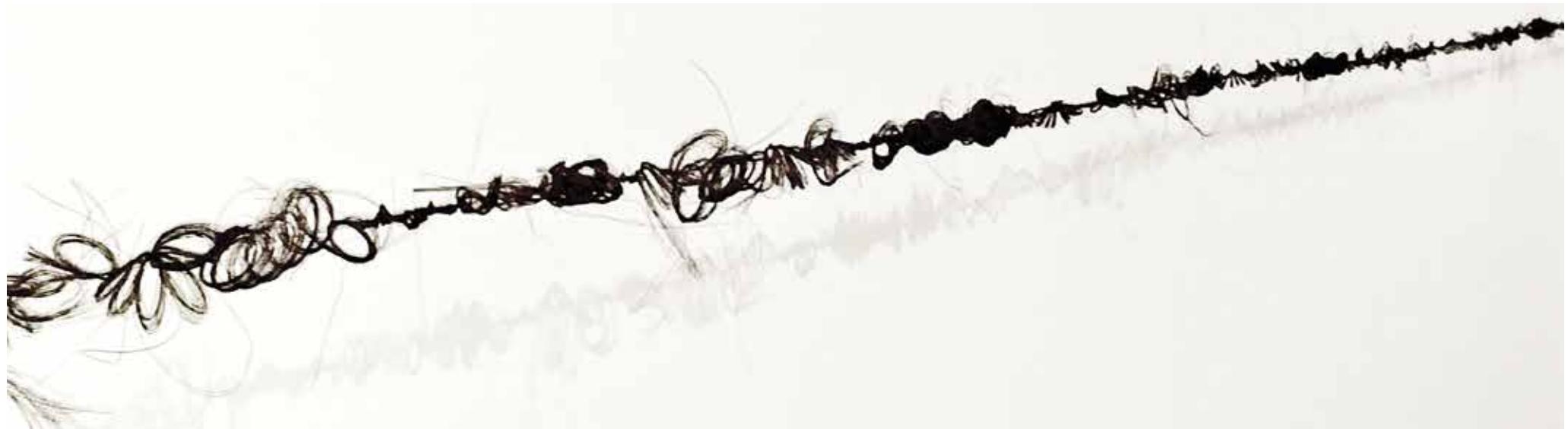
Pierrette Bloch

Artiste textile (1926 - 2017)

Vevey, 26 février 2014

“La vraie répétition est de l'imagination”





Jusqu'au 2 mars 2014 se tient à Vevey une magnifique exposition consacrée à une artiste de quatre-vingt-quatre ans, Pierrette Bloch, dont la mère était chaux-de-fonnière. À l'image des plus grands qui trouvent une suprême liberté dans leur œuvre ultime, elle continue de créer, sans concession aux modes narratives d'aujourd'hui.

Gilles Deleuze disait que la «*vraie répétition est de l'imagination*». Pierrette Bloch a passé soixante-cinq ans de sa vie artistique à travailler musicalement le temps, sur papier ou à l'aide de crin noué. Dans une intimité répétitive qui doit beaucoup à Beckett, elle déploie, dans l'espace du papier ou devant les murs, des taches, signes ou nouages posés ou tissés par une main patiente, lente et obstinée. Les effets visuels sont toujours différents, variations débordant d'un imaginaire sans rhétorique, d'une simplicité minimale aux résonances immenses.

C'est l'art que je continue d'aimer, d'une modernité qui paraît paradoxalement désuète face au retour du réalisme conformiste que nous avons eu l'occasion de voir chez nous lors de la dernière Biennale où l'abstraction était presque totalement absente.

En 1999, Pierrette Bloch avait eu droit à un bel accrochage au Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds lors d'une exposition, *D'encre et de crin*, conçue par Edmond Charrière. Comme ce temps est loin, maintenant que notre musée, avec l'appui d'un public renouvelé, se dirige vers des expositions plus accessibles et médiatiques. Je soutiens cette politique sans forcément la trouver spirituelle.

Je préfère les partitions répétitives de Pierrette Bloch pour mes nourritures intérieures.

Jeanne-Odette
Artiste textile (1930)

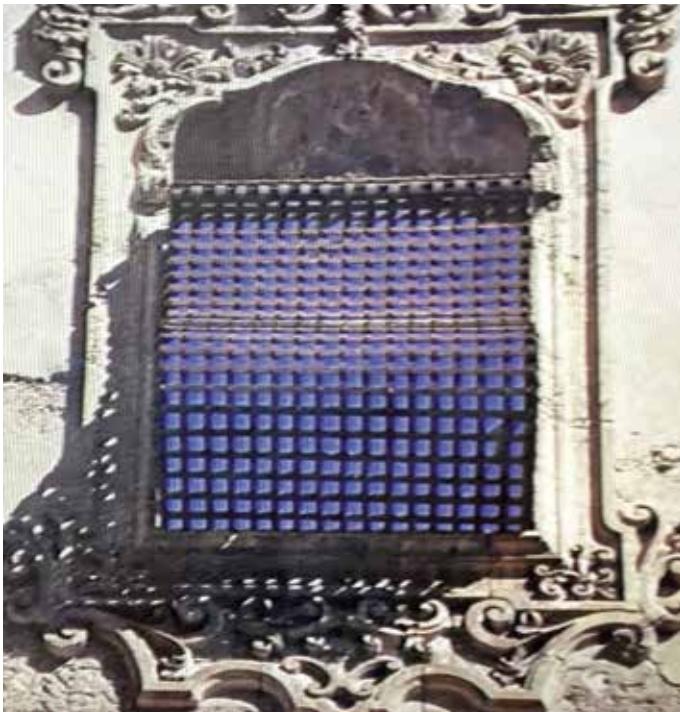
La Chaux-de-Fonds, 12 mars 2021

La grille et le store de Noto



Une extraordinaire exposition du Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds est consacrée jusqu'au 18 avril à la tapissière des Montagnes, Jeanne-Odette. À plus de nonante ans, l'artiste présente notamment une œuvre emblématique de ses sentiers de la création, *Noto*, inspirée par une fenêtre d'un palais baroque de la ville de Noto en Sicile. Avec sa modestie et sa sensibilité, cette femme-artiste nous ouvre, dans son travail orthogonal apparemment matérialiste, à la logique incandescente de ses désirs et de ses pulsions mémorielles.

L'exposition est supportée par un magnifique petit film de Dominique Othenin-Girard produit par le musée. Jeanne-Odette y est la partenaire du conservateur David Lemaire.



On la voit et l'entend parler de Noto: «*Sur Noto, je n'ai aucun repentir. Tout au sud de la Sicile on a vraiment fait un merveilleux voyage. Ces souvenirs d'une ville ou dans un endroit sont toujours très forts. J'ai gardé cela en moi: tout à coup je me suis trouvée devant cette fenêtre avec ce store baissé mais en même temps tout arrondi.*

Ça m'a flashé et ça m'est resté dans l'œil. Ça marche dans l'œil et parfois le chemin est beaucoup plus laborieux. J'aime avoir réussi à rendre cette idée de superposition entre le métal et la toile derrière. Ce n'est pas tout plat et ce n'est pas non plus terriblement en relief. C'est être en surface, sur un relief très léger, ou cinéétique au fond. »



L'artiste déroule la tapisserie dans son atelier du Cerneux-Péquignot et nous montre une image de la fenêtre aperçue dans la splendide ville baroque inscrite au patrimoine Unesco. Son corso est bordé de palais somptueux, ses pâtisseries regorgent de délices multiples aux amandes. Tel est mon souvenir des années nonante.

Noto est en effet admirable par son «*relief léger*» et son «*cinétisme*». Les carrés bleus sont tissés «sous» les barreaux de la grille avec des variations entre le bleu ciel et le bleu roi. L'impression première n'est pas spectaculaire par rapport à d'autres tapisseries accrochées dans la grande salle du musée. Pourtant l'émotion profonde que j'ai ressentie a des similitudes avec des expériences esthétiques vécues dès 2014 avec Pierrette Bloch et Anni Albers.

Jeanne-Odette l'avoue humblement: elle n'a jamais imaginé que son travail ressort des plus passionnantes épopées de l'art moderne mises en évidence par de grands philosophes ou esthéticiens.

Ainsi, au XIX^e siècle, Gottfried Semper, un théoricien allemand de l'architecture, considère le tissage comme le point de départ de tout art. Il est le premier à étudier l'art primitif en tant que tel, notamment en se penchant sur le cas d'un village maori et d'une hutte cérémonielle.

«Rapprocher la grille peinte et dessinée du textile (structure, matière et motifs) permet de comprendre que la grille, outil de prédilection de l'abstraction dès le début du XX^e siècle à aujourd'hui, est l'image d'une forme originelle, celle produite dès le néolithique par le tissage, Pour Semper les processus artistiques élémentaires reposent sur des opérations sommaires qui consistent à fabriquer une œuvre ou un objet grâce aux procédés de tressage, d'assemblage, d'entrelacement. Il s'agit donc de lier et de relier, d'ordonner et de délimiter des formes et des figures, en tressant peu à peu une étoffe continue. Le nœud pourrait, en ce sens, apparaître comme le plus ancien symbole technique et l'expression des premières idées cosmogoniques surgies chez les peuples» (Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*).

David Lemaire l'évoque dans le film, la grande théoricienne de la grille dans l'art moderne est Rosalind Krauss. La grille est apparemment purement matérialiste, détachée du réel, affirmant l'autonomie de l'art. «*Bidimensionnelle, géométrique, ordonnée, elle est antinaturelle, antimimétique et va à l'encontre du réel (...)* Elle est une manière d'étouffer la prétention qu'ont les objets naturels d'avoir un ordre propre (...) La grille proclame que l'espace de l'art est autonome.»

La thèse de Krauss est que les grands artistes comme Mondrian ou Malevitch n'ont pas traité la grille en matérialistes. «*Ils parlent de l'être, de l'âme ou de l'esprit. De leur point de vue, la grille est un escalier qui mène à l'universel, et ils ne s'intéressent pas à ce qui se passe ici-bas, dans le concret.*» Dans un XX^e siècle où s'est creusé le fossé entre le sacré et le profane, certains artistes comme eux, ou aussi Agnes Martin, optent pour les deux. «*Le pouvoir mythique de la grille est dû au fait qu'elle nous permet de penser que nous traitons de matérialisme (ou parfois de science ou de logique), alors qu'elle nous ouvre en même temps un chemin vers la croyance (ou l'illusion ou la fiction).*»

Noto de Jeanne Odette est apparemment détaché du réel, de la pure visibilité. Et pourtant, à travers le lien au textile, se révèle l'*impure tactilité* de la tapissière (celle qui *tricote*, comme le dit David Lemaire). Ses mains, son corps, dans des gestes ancestraux et maternels, tissent le corps de l'œuvre. Ce dialogue avec le textile a inscrit dans la grille ce que Jeanne-Odette avait «*gardé en elle*», les «*souvenirs très forts*» du séjour à Noto, la lumière de l'été sur le *corso*, le contraste entre la pierre, le fer et le tissu, entre la façade, la grille et le store. Et que sais-je d'autre...

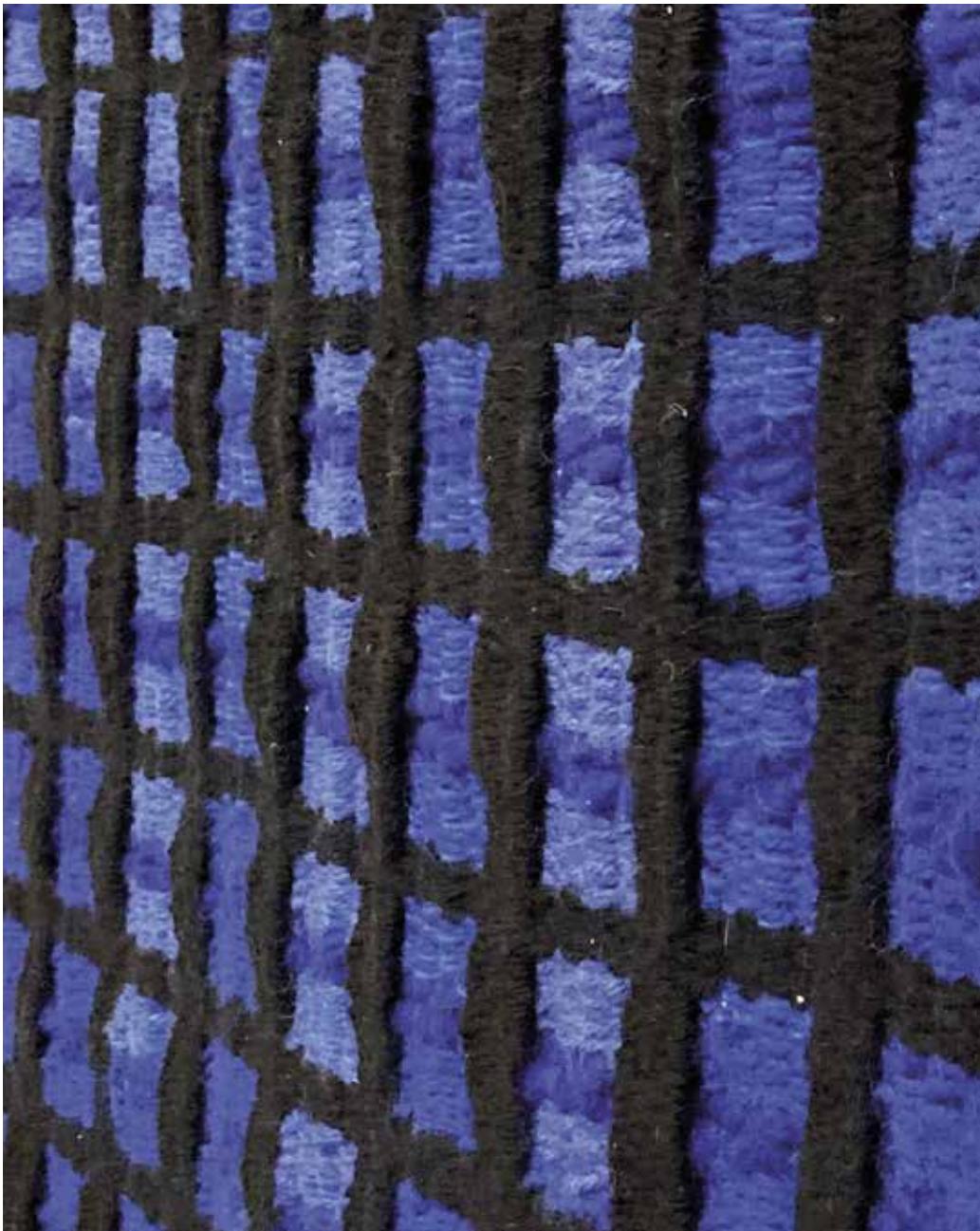


Image mémorielle, Noto fait ainsi apparaître, évoque - ou même incarne- les désirs, peut-être aussi les interdits, de l'inconscient de Jeanne-Odette. Qu'y a-t-il, qu'y avait-il derrière le store ?





Ariane Mnouchkine

Metteuse en scène de théâtre (1939)

Vincennes, 26 mai 2014 et 13 novembre 2021

Le Théâtre du Soleil est une île d'or



Aller au Théâtre du Soleil dans l'ancienne cartoucherie de Vincennes, c'est embarquer pour une vraie île d'or, une île d'utopie toujours renouvelée. On n'y va pas seulement pour voir un spectacle mais pour vivre des moments de partage avec toute l'équipe du théâtre et le public.

J'appellerai *parascène* l'ensemble des éléments accompagnateurs d'une représentation théâtrale (espaces d'accueil, de restauration et de librairie, immersion décorative et arrivée dans la salle). En littérature, on appelle paratexte l'ensemble des éléments éditoriaux qui accompagnent un texte publié (couverture, préface, notes, etc.).

La *parascène* du Soleil réjouit à ce point les spectateurs qu'ils arrivent bien deux heures en avance à la Cartoucherie immergée dans le Bois de Vincennes pour prendre leur billet et choisir leur place selon un rituel qui fait la nique aux réservations par Internet. Les représentations en matinée du samedi à 15 heures et du dimanche à 13 heures 30 sont bien sûr conseillées.

Il faudra d'abord avoir réservé sa place longtemps à l'avance par téléphone et accepter de refaire le numéro quelques dizaines de fois pour avoir la ligne. On nous

aura pris notre nom et attribué un code qu'on indiquera à la caisse où on retirera la place bien nonante minutes avant le spectacle. Encore faudra-t-il accéder à la Cartoucherie par la navette spéciale partant du métro Porte de Vincennes. Ou aller à pied au Soleil par le Bois de Vincennes... Il s'agit donc bien d'une traversée, de Paris à la Cartoucherie.

Le prix unique de trente-cinq euros garantit une bonne place aux spectateurs arrivés suffisamment en avance. Deux collaboratrices vont coller sur le billet des spectateurs le numéro de la place qu'ils auront choisie sur deux tableaux, jardin et cour. Les retardataires devront se contenter de places tout en haut des gradins...

L'entrée dans l'ancienne cartoucherie se fait nonante minutes avant la représentation et c'est la magnifique Ariane Mnouchkine qui déchire les billets et accepte même d'enlever son masque pour un selfie mémorable.

La salle d'accueil, avec sa librairie, son restaurant self-service, sa décoration chaque fois adaptée à l'univers du spectacle, est plus grande que la salle de spectacle et en est séparée par un espace intermédiaire.

Pour *Macbeth* en mai 2015, l'espace pictural était orné de fresques sur Shakespeare et sur les mises en scène de *Macbeth*.



On se restaurait en mangeant un ragoût à l'écossaise ou, plus simplement, un chausson au fromage de chèvre ou un *pastel de nata*. Mama Fanta, somptueuse femme bantoue, sert ses fameux jus de gingembre et d'hibiscus. On feuilleterre les livres consacrés au Théâtre du Soleil depuis cinquante ans et se remémore les inoubliables mises en scène vues depuis 1980: les Shakespeare (*Richard II* et *La Nuit des Rois*), l'*Orestie* d'Eschyle, *L'Indiade*, *Tartuffe*, *Le dernier caravansérail*, *Les Naufragés du fol espoir*. Chaque fois des mondes en soi recréés par la troupe du Soleil, dans un inlassable travail collectif.



En novembre 2021, *L'Île d'Or* se passe au Japon, le décor de la grande salle d'accueil est magnifique avec ses grandes lanternes rouges, ses lampions et surtout ses panneaux reproduisant des dessins d'Hokusai sur le thème du lion. Au fond, une immense mer bleue inspirée du même artiste et qu'on retrouvera dans le spectacle.

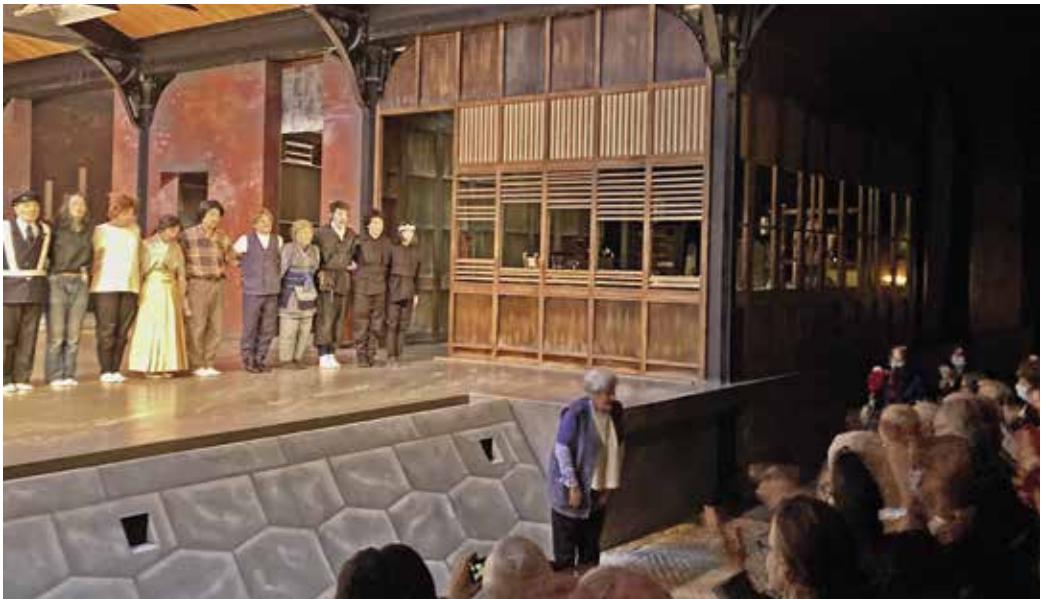
La soupe japonaise coûte dix euros, la carafe d'eau est gratuite et Mama Fanta offre toujours pour deux euros cinquante ses jus de gingembre et d'hibiscus.

Cet espace de partage, sinon de communion, entre la troupe du Soleil et les fidèles, entre le continent qu'on a quitté et l'île d'or qu'on aime tant rejoindre, ne va pas sans jeter un œil discret sur les comédiens qui se préparent.

Des oculi rendent possible des images si mémorables depuis notre premier voyage à Vincennes il y a quarante ans pour les Shakespeare (*Richard II* et *La Nuit des Rois*). Les acteurs s'habillent, se maquillent et se préparent physiquement puisque la mise en scène qu'on verra reposera sur d'innombrables changements de décors à vue effectués rapidement par les acteurs et figurants. Comme Ariane Mnouchkine le pratique désormais, elle pousse les comédiens de sa troupe, de tous âges et de tous accents, à «*imaginer et fabriquer les espaces, mobilier et accessoires de leurs scènes. Ils les manipulent eux-mêmes à toute vitesse en coulisses et sur le plateau, il faut les admirer passant d'un décor à l'autre, dans des chorégraphies magnifiquement orchestrées : la magie du théâtre tient aussi de ces ambiances miraculeusement surgies du plateau*

On ne peut pas mieux dire que Fabienne Pascaud.





L'accès à la salle est possible vingt minutes avant le début du spectacle, ce qui évite l'insupportable attente qu'on nous inflige trop souvent. Interdiction absolue de capter des images mais l'entracte et les saluts autorisent notre smartphone à graver quelques images mémorables dont celle d'Ariane Mnouchkine ovationnée!

Macbeth de Shakespeare, présenté en 2015, était difficile à mettre en scène. Pourrait-on ou non restituer le manque d'unité baroque des scènes qui se succèdent dans des espaces-temps différents ?

C'est une tragédie qui fait éclater les repères spatiaux, temporels et humains. Mnouchkine parvient à rendre compte de ces séismes en proposant des séquences quasiment cinématographiques. Elle ne montre plus Shakespeare à la lumière du kabuki japonais ou du kathakali indien mais en résonance avec notre monde éclaté, plein de « bruit et de fureur ».

Ce sont donc des scènes avec une armée écossaise dans un désert libyen et un général en chef dans son bunker, un palais présidentiel avec des caméras de télévision en direct, une Lady Macbeth dans un jardin de roses oriental, des écuries sombres où le couple infernal fomente le crime de Duncan, le sous-sol d'un parking, un salon des années quatre-vingt avec un match de catch à la télévision regardé par le nouveau roi et son épouse, le débarcadère glauque d'un port sombre qui voit la mort de Banco, une clinquante salle de bal et de banquet pseudo-vienneoise avec des tables tournantes pour l'apparition du spectre devant Macbeth en smoking, un pub en briques de l'East End londonien où se prépare la résistance des exilés, le massacre de la famille de Macduff par des assassins sans pitié comme au Rwanda, des maquisards de 1945 qui vont reprendre le château et laisser un champ de ruines à la Max Beckmann.

Le spectateur suivait ainsi la trame tout en désirant ardemment savoir comment la scène suivante serait visuellement traitée. Il se prenait à voir bien plus que ce qu'il voyait sur le plateau.

C'est la magie d'Ariane Mnouchkine et du Théâtre du Soleil : accueillir les gens dans des espaces (l'entrée, la librairie-restaurant, la salle de représentation) où ils vivront l'expérience d'une vie autre, plus riche et plus pleine que le brouhaha quotidien.



Elisabeth Leonskaya

Pianiste (1940)

Londres, 4 février 2009

Le temple, la lionne et les trois sonates



La salle de concert, une des plus fameuses du monde pour les récitals ou la musique de chambre, est une sorte de temple. Construite au début du vingtième siècle dans le style Renaissance, elle a une structure rectangulaire inspirée d'un plan basilical, de fausses colonnes à la Brunelleschi et un plafond à demi voûté. Au fond, une « abside » surmontée d'une fresque Art nouveau: c'est la scène de jeu. Tout est ici « classique » pour que la musique se diffuse dans une acoustique parfaite comme l'allégorie peinte le signifie.

Six cents mélomanes un peu excentriques écoutent ce soir-là la pianiste sur des sièges en tissu rouge très poussiéreux. C'est *shabby* et *dirty*, un faux chic très négligé, typique du pays. Dans le public, pas de tenue de soirée ni d'apparat, pas d'escarpins ni de bijoux, ni même de maquillage. Il y a un vieillard aveugle accompagné par sa femme, deux frères célibataires mal attifés, de vieilles dames professeures de piano avec une canne, d'autres parfumées à l'*Heure bleue* avec un sac en plastique, quelques couples modernes, de jeunes étudiants

boutonneux aux lunettes démodées: tous des enfants ou petits-enfants d'amateurs qui allaient écouter Myra Hess jouer Beethoven dans les couloirs du métro sous les bombardements de 1942, dans le sang et la sueur de la guerre.

Depuis une semaine, le temps est glacial dans cette ville et pourtant durant tout le concert pas un toussottement, aucun froissement de papier, nulle ventilation et même pas une bourgeoise aux poignets cliquetant de bracelets métalliques.

La pianiste géorgienne de soixante-trois ans est léonine. D'une carrure impressionnante, elle joue avec une profondeur de son digne de Richter. Coulées félines, rageuses dans certains passages, pattes de velours espionnes dans quelques autres. Elle attaque les trois dernières sonates de Beethoven, comme l'ont fait dans cette même salle Solomon ou Brendel, et beaucoup d'autres.

Ce triptyque majeur de l'histoire de la musique, combien je l'aime, combien de fois je l'ai écouté! La lionne poétise la 109, fait sortir des abysses le mouvement fugué de la 110 et atteint l'extrême des possibles dans la 111.

C'est Elisabeth Leonskaya au *Wigmore Hall* de Londres le 4 février 2009. Elle nous a fait expérimenter que la plénitude de la vie est ici et maintenant, dans la manifestation de ce qui est. Entrer dans la plénitude de la présence, c'est passer au-delà du temps psychologique, sentir l'éternité dans un silence qui est toujours présent dans le mouvement même du changement.

Nous «*sentons et nous expéimentons que nous sommes éternels*», à chaque fois qu'abandonnant à elle-même la fuite du temps, nous nous élevons à la vérité éternelle des choses. Nous sentons alors que nous participons

de cette éternité qui nous est ouverte, parce que nous ne sommes pas seulement un corps périssable, mais aussi une essence dans l'entendement infini de la substance divine, comme disait Spinoza dans le livre V de l'*Éthique*. Pour lui, ce n'est pas exactement «l'homme», en tant qu'individualité corps-esprit, qui peut entrer en contact avec l'éternité, mais c'est l'esprit en tant que Présence qui peut connaître l'intemporel car Spinoza avance sa formule pour désigner la connaissance philosophique. Cela ne veut pas dire que l'homme se place en dehors du Temps, mais que dans le temps, il peut transcender le temps psychologique et se retrouver dans le maintenant-éternel du présent.

J'utilise donc cette belle formule en la déviant de son contexte: pour moi, l'expérience de notre «éternité» est autant affaire de l'esprit qui «connaît» et approche les œuvres et les choses que du corps affecté par le contexte de la «connaissance»: une fausse note, un toussotement ou des paupières fatiguées ne nous feront plus rien sentir et l'expérience n'aura jamais lieu.



Nelson Freire

Pianiste (1944 - 2021)

La Chaux-de-Fonds, 27 octobre 2015

La légende vivante du chant,
de la ligne et de la couleur

Jamais peut-être un piano n'a chanté si beau, avec de telles couleurs, avec de telles lignes tendues vers des sommets, que lors du récital de Nelson Freire dans la Salle de musique rénovée de La Chaux-de-Fonds le 27 octobre 2015.

Ce pianiste est à ce point une légende vivante qu'imaginer l'entendre dans cette salle il y a vingt-cinq ans relevait du rêve. Ses concerts étaient rares et maintenant que l'absolue maturité va de pair avec des contrats Decca, ses récitals sont des moments uniques. Freire n'a pas un répertoire immense: Schumann, Chopin, Brahms, Liszt et Villa-Lobos sont ses maisons et il s'invite dans celles de Beethoven, Debussy, Bach. La manière de projeter son esprit dans ses mains n'est pas la même dans l'*Opus 111* de Beethoven, la dernière sonate, que dans la *Troisième* de Chopin.

Freire n'est pas le Beethovénien qu'on trouve angéliquement austère chez Serkin, poétiquement simple chez Kempff, objectivement diamantaire chez Pollini ou énergiquement vital chez Kovacevich (mes pianistes favoris dans cette œuvre). Il arrive, après le départ symphonique et tempétueux du premier mouvement, à amener l'auditeur sur les sommets voulus par Beethoven, et si bien décrits par le personnage de Kretzschmar dans le *Docteur Faustus* de Thomas Mann:

«Kretzschmar parla de la sonate en ut mineur. Il fallait la considérer comme une œuvre formant un cycle achevé en soi et soumise à une ordonnance spirituelle. Œuvre point facile assurément, elle avait donné à la critique contemporaine comme aux amis beaucoup de fil esthétique à retordre; ces amis et admirateurs, continua le conférencier, n'avaient absolument pas été capables de suivre l'artiste vénéré au-delà du sommet où au temps de sa maturité il avait conduit la symphonie, la sonate pour piano, le quatuor à cordes classiques. Les œuvres de la dernière période les avaient déconcertés. Ils gardaient le cœur lourd devant une tenta-

tive de libération, d'éloignement, de plongée dans un gouffre point familier ni conforme à la norme, un nec plus ultra où ils n'arrivaient à voir que la dégénérescence de penchants latents, un excès d'introspection et de spéculation, une outrance dans la minutie et la technique musicales, appliqués parfois à un objet aussi simple que le thème de l'ariette de l'immense mouvement à variations qui constitue la seconde partie de cette sonate. Oui, tout comme le thème de ce mouvement passant à travers cent destins, cent univers de contrastes rythmiques, finit par se dépasser lui-même et se perd à des hauteurs vertigineuses qu'on pourrait appeler celles de l'au-delà ou de l'abstraction, ainsi l'art de Beethoven s'était lui-même dépassé. Des régions habitables de la tradition, il avait, sous le regard effrayé des hommes, accédé aux sphères où ne subsistait plus que son essence personnelle, – un moi douloureusement isolé dans l'absolu et en outre retranché de l'élément charnel par la perte de son ouïe, prince solitaire au royaume de l'esprit, dont n'émanait plus que des frissons étranges, même pour les contemporains les mieux intentionnés, qui, saisis de stupeur devant ces messages terrifiants, les comprenaient à de rares instants seulement. (...) Le thème de l'ariette dévolu à des aventures et à des destinées auxquelles son innocence idyllique ne semble nullement le préparer entre immédiatement en scène et s'exprime en seize mesures, réductibles à un motif qui se dégage à la fin de sa première moitié, pareil à un bref appel plein d'âme. Trois notes seulement, une croche, une double croche et une noire pointée, scandées à peu près comme «bleu – de ciel» ou «mal – d'amour» ou «a – dieu cher» ou «temps – jadis» ou «pré – fleuri» – et c'est tout. Par la suite, si l'on considère ce que devient cette douce exhalaison, cette formule mélancolique et paisible, sous le rapport du rythme, de l'harmonie et du contrepoint, tout ce par quoi son maître la bénit et la maudit, vers quelles nuits et quelles clartés surnaturelles il la précipite et l'élève, vers quelles sphères de cristal où la chaleur et le froid, la paix et l'extase se confondent, on peut évidemment qualifier tout cela en gros de merveilleux, étrange et excessivement grandiose, sans pour autant définir ce qui par essence est indéfinissable.»



La concentration mobilisée dans l'*arietta* est sensible au spectateur placé au deuxième rang. Il est impossible de relâcher la tension devant l'immense arc qui devra être tendu jusqu'à l'ultime note. À l'agogique qu'on aime tant chez Serkin se joint chez Nelson Freire ce que l'on ne trouve pas à un tel degré chez les autres : un art du chant - de la voix pourrais-je dire - permanent, associé à un toucher coloré unique qui n'a peut-être aujourd'hui pas son équivalent. C'est la projection d'une pensée esthétique dans le corps du pianiste jouant. Il n'y a pas simultanéisme de la pensée et des mains : celles-ci obéissent à celle-là.

À l'inverse de ce séjour dans l'œuvre du génial sourd, Freire est chez lui dans Chopin. La tête est moins rigide et s'allège sous certains timides sourires, la mobilisation intellectuelle est moins nécessaire : il suffit de laisser chanter et colorer.

C'est l'essence de Chopin alors que la 111 était une interprétation ! Plus rien n'est « projeté », il y a fusion entre l'âme et les mains. L'esprit est le corps et le corps est l'esprit.

On ressort évidemment ému après l'audition de ces deux sonates, mais l'émotion n'est pas la même : on a d'abord gravi un Everest avec Nelson puis on est allé fraternellement avec lui en balade romantique. En bis, il a joué l'*Intermezzo op. 118, no 2*, une des œuvres ultimes de Brahms.



William Forsythe et Ryoji Ikeda
Installateurs (1949, 1966)
Paris, 15 décembre 2017
Objets chorégraphiques

Dans deux salles distinctes de la grande halle de la Villette à Paris, les installations de William Forsythe et Ryoji Ikeda sont un événement culturel, plastique et sensoriel qui fera date. Ce sont ce que Forsythe appelle des *objets chorégraphiques*.

Il s'agit d'objets, numériques, construits à l'aide de systèmes mathématiques et installés dans l'espace des deux salles grâce à des dispositifs techniques sophistiqués.

Forsythe, le grand chorégraphe américain longtemps établi à Francfort, fait osciller dans la salle des centaines de fils blancs lestés de pendules. Le dispositif se meut à intervalles réguliers sur des rails et oblige le spectateur à devenir chorégraphe dans cette œuvre intitulée *Nowhere and Everywhere at the same time*.



Ikeda, figure phare des musiques électroniques, déploie au sol des projections clignotantes noires et blanches figurant des codes-barres et accompagnées de musique électronique vrombissante. Le visiteur se déchausse pour entrer dans la violence de cet espace auditif et visuel hypnotique, *test pattern*, l'affectant dans son corps comme dans l'autre œuvre mais de manière différente.

Dans *Nowhere and Everywhere at the Same Time*, notre corps doit lire en permanence chaque signe de son environnement et ce n'est pas facile pour des malhabiles comme moi qui heurtons trop souvent les pendules. De regardants, nous devons disponibles ou ouverts à l'étrangeté de cette installation rigoureusement conçue pour nous faire éprouver notre liberté et notre responsabilité d'interprètes.

Immersive plus qu'interprétable, l'expérience sensorielle proposée par Ikeda est le *ying* de l'autre *yang*. Confrontés chaque jour à des flux de données sonores et visuelles, nous nous y plongeons à notre guise, sans l'obstacle des pendules oscillants. Cependant, notre corps est aussi affecté, avec une violence - l'entrée est déconseillée aux épileptiques - dont on s'accommodera: libre à nous de passer vite ou de nous coucher, de nous boucher les oreilles ou la vue, d'être seuls ou avec un autre spectateur qui nous filme avec son smartphone.

Deux installations sérielles et sensorielles inoubliables, à vivre jusqu'au 31 décembre dans les anciens abattoirs devenus terrains réjouissants de nos pulsions corporelles. Des objets plastiques pour nous faire vivre et mouvoir notre corps.





Tg STAN
Compagnie théâtrale (1989)
La Chaux-de-Fonds, 4 juillet 2021

Poquelin dans la vie,
Molière au théâtre

Dans *Poquelin II*, le collectif flamand tg STAN a inscrit dimanche 4 juillet une date dans l'histoire du théâtre à La Chaux-de-Fonds. Tant de maîtrise jubilatoire dans la coexistence de deux espace-temps fut une révélation pour les amateurs. Habituellement marqués par des frontières, le théâtre et la vie, la pièce et la scène, Molière et Poquelin, Harpagon-Jourdain et les acteurs-spectateurs furent unis dans une expérience marquante.

«La compagnie de théâtre tg STAN, l'acronyme de Stop Thinking About Names, est le collectif de théâtre autour de Jolente De Keersmaeker, Damiaan De Schrijver et Frank Vercruyssen, qui se sont rencontrés à la fin des années 80 au Conservatoire à Anvers. Le collectif opère à partir du principe démocratique qui veut que tout le monde participe à toutes les décisions, aux choix des textes, du décor, de l'éclairage, et même des costumes et des affiches. (...) tg STAN donne une place centrale au comédien et croit dur comme fer au concept du comédien souverain, qui est aussi bien interprète que créateur. Les répétitions ne se déroulent pas de façon conventionnelle : la plus grande partie du processus de répétition a lieu autour de la table. Dès que le choix d'un texte est fixé, celui-ci est adapté et retravaillé, reformulé, afin de produire un nouveau texte de jeu, propre au collectif. Les artistes ne montent finalement sur scène qu'à peine quelques jours avant la première de la pièce, mais le spectacle ne prend réellement corps que dès l'instant où il est joué devant un public. tg STAN croit résolument à la force « vive » du théâtre : un spectacle n'est pas une reproduction d'une chose apprise, mais se crée chaque soir à nouveau, avec le public. Voilà pourquoi un spectacle de tg STAN n'est jamais un produit achevé, mais plutôt une invitation au dialogue. (...) tg STAN opte délibérément pour du théâtre de texte et peut se prévaloir d'un répertoire riche et varié, qui fait la part belle aux œuvres d'auteurs dramatiques classiques comme Tchekhov, Gorki, Schnitzler, Ibsen, Bern-

hard ou Pinter. La démarche consiste à transposer des textes de l'histoire du théâtre dans l'ici et maintenant à travers leur relecture et en les situant dans un contexte contemporain.» (www.stan.be)

Ainsi, quand on entre dans l'Heure bleue, les acteurs sont déjà sur scène, assis sur des chaises à gauche et à droite des tréteaux qui serviront d'espace scénique.

L'espace-temps du spectateur est donc partie prenante du spectacle puisqu'on n'assiste pas seulement à un xième *Avare* mais à une expérience de théâtre total. Quatre principes parmi d'autres illustrent la méthode de tg STAN :

- L'anachronisme : Harpagon veut réduire les frais de sa collation en ordonnant de ne servir que de «l'eau du robinet». tg STAN revisite en permanence le texte auquel il est pourtant en général très fidèle.
- Le spectacle en train de se faire : deux acteurs jouent Harpagon et Monsieur Jourdain – comme Molière le fit – et quand l'un endosse le rôle principal, l'autre n'a qu'un petit rôle et passe son temps assis à côté des tréteaux avec le texte de la pièce sous les yeux : il fait ainsi office de souffleur de temps en temps.
- L'improvisation locale : un acteur n'hésite pas de façon impromptue à broder sur la vaccination contre le Covid nécessaire pour venir jouer à La Chaux-de-Fonds.
- L'absence de coulisses : de leurs chaises les acteurs montent sur les tréteaux et en redescendent en permanence ; quand une des deux actrices se change pour se vêtir de la somptueuse robe de Dorimène, elle le fait à l'arrière de la scène, au vu et au su des spectateurs.



Harpagon avec sa fille et son fils



Monsieur Jourdain et son maître tailleur

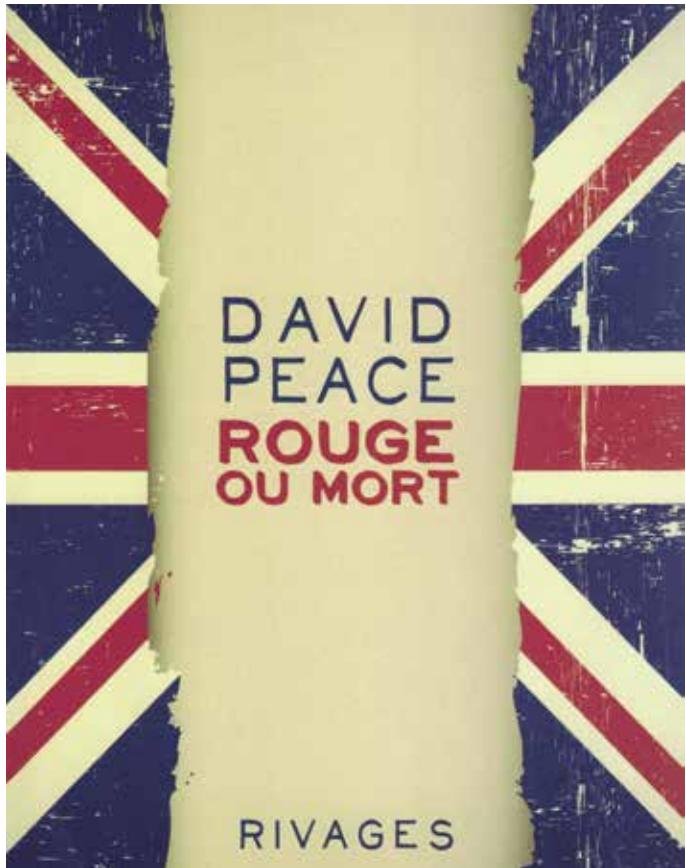
À y repenser à tête reposée, on peut estimer que *Poquelin II* se révèle être le plus bel hommage à Jean-Baptiste Poquelin, cet homme appelé Molière. Un producteur de spectacles, un acteur, une incarnation de personnages immortels, Harpagon, Jourdain et tant d'autres.

David Peace
Écrivain (1967)

La Chaux-de-Fonds, 19 décembre 2014

Rouge ou mort,
un grand roman sur le football





Rouge ou mort est le plus beau roman que j'ai lu cette année. Parce qu'il est le plus impressionnant livre jamais écrit sur le football, parce qu'il fait le portrait d'une Angleterre aujourd'hui perdue, détruite par le néolibéralisme et parce qu'il est écrit dans une forme radicalement innovante et personnelle.

Ma passion du football, de la Grande-Bretagne et des nouvelles formes artistiques se trouve donc conjuguée comme par miracle dans un livre de huit cents pages qui vous met en transe.

C'est l'histoire de l'entraîneur de Liverpool, Bill Shankly, qui reprit en mains la destinée d'un petit club de deuxième division en 1960 pour le laisser en 1974 aux portes des plus grands succès européens : le *Liverpool Football Club*.

Dans la première partie, « C'est toujours samedi », on suit Shankly « dans son travail quotidien, entraînement après entraînement, match après match, saison après saison. Un travail besogneux, répétitif, avec ses rituels, ses sacrifices, ses épreuves, que l'auteur va traduire sous sa plume par des phrases courtes, répétées elles aussi, martelées jusqu'à inscrire dans l'esprit du lecteur l'âme de ce club qui se construit à la sueur et à l'abnégation. Comme un joueur remontant le ballon par petites touches de balle, David Peace déroule par petites phrases cette épopee héroïque, lui donnant son rythme et sa musique. » (Le blogueur Eskalion)

La seconde, « C'est toujours dimanche », nous décrit Shankly après sa démission, oublié par ses anciens dirigeants mais adulé par les supporters. L'homme, ancien mineur, est viscéralement socialiste, généreux et proche du peuple qu'il côtoie maintenant dans le *kop*, la mythique tribune latérale du stade d'Anfield. Il est soucieux des jeunes, des chômeurs et suit à distance les exploits du *Liverpool Football Club*.



«C'était un homme pétri d'idéaux et d'humanisme. Il portait en lui une conception socialiste de la société, qu'il revendiquait. De ce socialisme forgé au cœur, nourri du fond de la mine, de la sueur et des larmes, où la solidarité et le dévouement aux autres rend plus fort et fait tenir debout contre vent et marée.»

La magie de Bill Shankly était de «magnifier le football pour l'offrir en communion au public de ce club de prolétaires. Ne faire des joueurs qu'un seul joueur, des supporters qu'un seul homme».

Laurent Rigoulet a, dans *Télérama*, bien montré la folie de l'entreprise littéraire de Peace dans *Rouge ou mort*, un texte sans adjectifs, sans commentaires et sans analyse psychologique. Écrit en «focalisation externe», comme on dit en narratologie. «Des noms et des chiffres. Des verbes et des actions. Des lieux et des mouvements. Toujours les mêmes. Et si différents pourtant qu'ils suscitent des émotions extraordinaires.» Le rythme répétitif rapproche l'œuvre d'une épopée comme une chanson de geste médiévale ou un mantra bouddhiste (une phrase sacrée répétée à voix haute ou même mentalement et qui émet des vibrations positives qui vont démultiplier les bienfaits de la méditation).

Illustrons la grandeur émotionnelle du livre par la narration du dernier match de Liverpool sous l'ère de Bill Shankly. Ce jour de mai 1974 à Wembley, le *Liverpool Football Club*, dans un festival offensif, lamine *Newcastle United* 3 à 0 lors de la finale de la Coupe d'Angleterre. Un joueur marque deux buts: Kevin Keegan.

«Sur le banc, le banc de Wembley. Bill agite les bras, Bill agite les mains. Pour chaque ballon, pour chaque descente. Et chaque passe. Et Callaghan passe à Lindsay. Lindsay centre pour Toshack. Toshack saute pour reprendre le centre. Toshack fait suivre d'une tête le ballon à Keegan. Mais Kennedy bondit. Et de la tête Kennedy envoie le ballon par-dessus la

transversale. La transversale de Newcastle. Et sur le banc, le banc de Wembley. Bill agite les bras de nouveau, Bill agite les mains de nouveau. Pour chaque ballon, pour chaque descente. Et chaque passe. Et Heighway passe à Keegan. Keegan court avec le ballon. Keegan efface Howard. Keegan centre pour Toshack. Mais McFaul intercepte le ballon. McFaul sauve le but. Sur le banc, le banc de Wembley. Bill agite les bras, Bill agite les mains. Pour chaque ballon, pour chaque descente. Et chaque passe. Et Smith passe à Keegan. Keegan amortit la passe de la poitrine. Keegan passe à Toshack. Et Toshack tire. Et Toshack rate. Et sur le banc, le banc de Wembley. De nouveau Bill agite les bras, de nouveau Bill agite les mains. Pour chaque ballon, pour chaque descente. Et chaque passe. Et Callaghan passe à Heighway. Heighway court. Heighway centre. Mais Howard repousse le ballon loin de la ligne de but. De la ligne de but de Newcastle. Et à la mi-temps. Sur le banc, le banc de Wembley. Son maillot de corps lui colle à la peau. Bill se lève, Bill se hisse sur ses jambes. Et Bill longe la ligne de touche. La ligne de touche de Wembley. Bill descend dans le tunnel. Le tunnel de Wembley. Bill entre dans le vestiaire. Le vestiaire de Wembley. Et le regard de Bill fait le tour du vestiaire. Du vestiaire de Liverpool. Il passe d'un joueur à l'autre. De Clemence à Smith. De Lindsay à Thompson. De Cormack à Hughes. De Keegan à Hall. De Heighway à Toshack. Et de Toshack à Callaghan. Et Bill dit, Bravo, les gars. Vous avez vraiment bien joué. Vous allez gagner trois ou quatre-zéro. Je n'en doute pas une minute. Pas un seul instant Trois ou quatre-zéro. Retenez bien ce que je vous dis, les gars. Trois-zéro Retenez ça... (...) Et Keegan fait une longue passe en diagonale pour Smith. Smith fait suivre à Hall. Hall redonne à Smith. Smith passe à Heighway. Heighway redonne à Smith. Smith centre. Et Keegan reprend le centre. Keegan frappe le ballon. Et l'envoie dans les filets, dans les buts. Les filets de Newcastle et les buts de Newcastle. Newcastle United démunie à présent, Newcastle United sans aucune ressource. À nu et perdu. En plein cauchemar, en plein jour.

Et sur le banc, le banc de Wembley. Sa veste colle à sa chemise, sa chemise colle à son maillot de corps. Son maillot de corps lui colle à la peau. Bill regarde sa montre. Et maintenant Bill agite les bras une dernière fois. Bill les tend devant lui et les croise comme les lames d'une paire de ciseaux. Et Bill dit, C'est fait. C'est terminé...

Et l'arbitre porte le sifflet à sa bouche. L'arbitre lève les mains au-dessus de sa tête. Et l'arbitre siffle la fin du match. Et le Liverpool Football Club bat Newcastle United 3-0. Le Liverpool Football Club vient de gagner la Coupe d'Angleterre. De nouveau.

Et sur le banc, le banc de Wembley. Sa veste colle à sa chemise, sa chemise colle à son maillot de corps. Son maillot de corps lui colle à la peau. Bill se lève de nouveau, Bill se hisse sur ses jambes de nouveau. Et Bill se tourne vers les supporters du Liverpool Football Club de nouveau. Bill lève le bras de nouveau. La main de nouveau —

Son index de nouveau. Pour saluer de nouveau —

Et pour dire merci. De nouveau —

Bill s'avance sur la pelouse. La pelouse de Wembley. Et deux jeunes supporters du Liverpool Football Club entrent sur le terrain en courant. Le terrain de Wembley. Et les deux jeunes supporters tombent à genoux dans l'herbe. L'herbe de Wembley. À genoux, aux pieds de Bill Shankly, ils baissent les pieds de Bill Shankly. Et Bill rit. Bill dit, Faites-les bien relier, mes chaussures, les gars. »



Parmi les plus émouvantes pages du roman, je mentionnerai la première scène avec l'illustre joueur Kevin Keegan. Dans «C'est toujours samedi», Shankly engage en 1971 un jeune gamin de dix-huit ans provenant d'un club local proche de Liverpool.

«*Dans le bureau temporaire. À cause des améliorations d'Anfield, à cause des embellissements d'Anfield. Bill décroche le téléphone. De nouveau. Et Bill annonce, Bill Shankly à l'appareil. Que puis-je pour vous ?*

Bonjour, Bill. C'est moi, Bob. Je suis à Scunthorpe, avec Reuben. On regarde jouer ce jeune, le petit Keegan. Et il faudrait l'engager tout de suite. Immédiatement, Bill. Maintenant. Ce soir. À cette minute même...

Et Bill dit, Merci, Bob. C'est tout ce que j'avais envie d'entendre. Tout ce que j'avais besoin de savoir, Bob. Merci beaucoup.

Bill repose le téléphone. Bill le reprend aussitôt. Et Bill compose un numéro. Bill écoute la sonnerie retentir à l'autre bout de la ligne. Bill écoute la voix à l'autre bout de la ligne. Et Bill dit, Bonsoir, monsieur Roberts. Et je vous prie de m'excuser de vous appeler chez vous à une heure pareille. Mais je tiens à acheter Keegan, ce jeune joueur de Scunthorpe United. Je veux que nous l'engagions tout de suite. Ce soir. Ce soir même. À cette minute précise...

Dans le bureau temporaire, dès le lendemain. Bill raccroche le téléphone de sa table de travail. De nouveau. Et Bill se lève. Le téléphone se remet à sonner. Bill contourne les sacs et les sacs de courrier. Le téléphone sonne. La montagne de sacs et de sacs de courrier. Le téléphone sonne. Bill sort du bureau temporaire. Le téléphone sonne toujours. Bill longe le couloir. Les téléphones sonnent, tous les téléphones sonnent. Bill ouvre la porte. Les téléphones sonnent toujours. Et Bill voit le jeune Keegan. Le jeune Keegan est assis sur une poubelle, à l'extérieur du stade. Au milieu des travaux, au milieu des échafaudages. Bill serre la main du jeune Keegan. Et Bill lui dit, Bienvenue à Anfield, mon gars. Bon, pour ta visite médicale...

Kevin Keegan descend de la poubelle. Kevin Keegan traverse le parking sur les talons de Bill. Au milieu des travaux, au milieu des échafaudages. Kevin Keegan monte dans la voiture de Bill. Et Bill emmène le jeune Keegan au cabinet de consultation du médecin du Liverpool Football Club. Bill ne regarde pas la route, Bill regarde le jeune Keegan. Bill lui dit, Tu vas te plaire, ici, mon gars. Tu vas te plaire. C'est le meilleur club du pays, les meilleurs supporters d'Angleterre, mon gars. Les joueurs que nous avons, les supporters que nous avons... Les meilleurs du monde, mon gars...

Chez le médecin, dans son cabinet de consultation. Bill assiste à l'examen médical du jeune Keegan. Bill regarde le médecin déclarer apte le jeune Keegan. Puis Bill annonce, Bon, on retourne à Anfield. On retourne à mon bureau, mon gars. Pour que tu puisses signer ton contrat. Pour que tu puisses intégrer le Liverpool Football Club.

Dans le bureau temporaire. Bill regarde le jeune Keegan assis en face de lui de l'autre côté de sa table. Et Bill dit, Nous pouvons te proposer 45 livres par semaine, mon gars.

Kevin Keegan regarde le contrat posé sur la table. Kevin Keegan regarde le stylo posé sur le contrat. Et Kevin Keegan détourne les yeux. Kevin Keegan change de position sur sa chaise.

Il y a quelque chose qui ne te plaît pas, mon gars ? Un détail qui te préoccupe ?

Eh bien, pour être franc avec vous, répond Kevin Keegan, actuellement je touche 35 livres par semaine à Scunthorpe, monsieur Shankly. Alors, je m'attendais à un petit peu plus. Mais j'espère que vous ne me trouvez pas impertinent ni cupide, monsieur Shankly. J'espère que vous ne me trouvez pas ingrat. Mais mon père me dit toujours que je dois essayer d'améliorer ma condition, monsieur Shankly. Si je peux, à chaque fois que je le peux.

Et que fait-il, ton père, mon gars ? Quel est son métier ?

Il était mineur, répond Kevin Keegan. Mais il ne peut plus travailler, maintenant. À cause de sa bronchite. À cause du poussier.

Bill regarde le jeune Keegan. Et Bill hoche la tête. Et Bill dit, Eh bien, tu as raison de l'écouter, mon gars. Parce que cet homme-là, il sait ce que c'est que travailler durement. Et c'est pourquoi je te propose 50 livres.

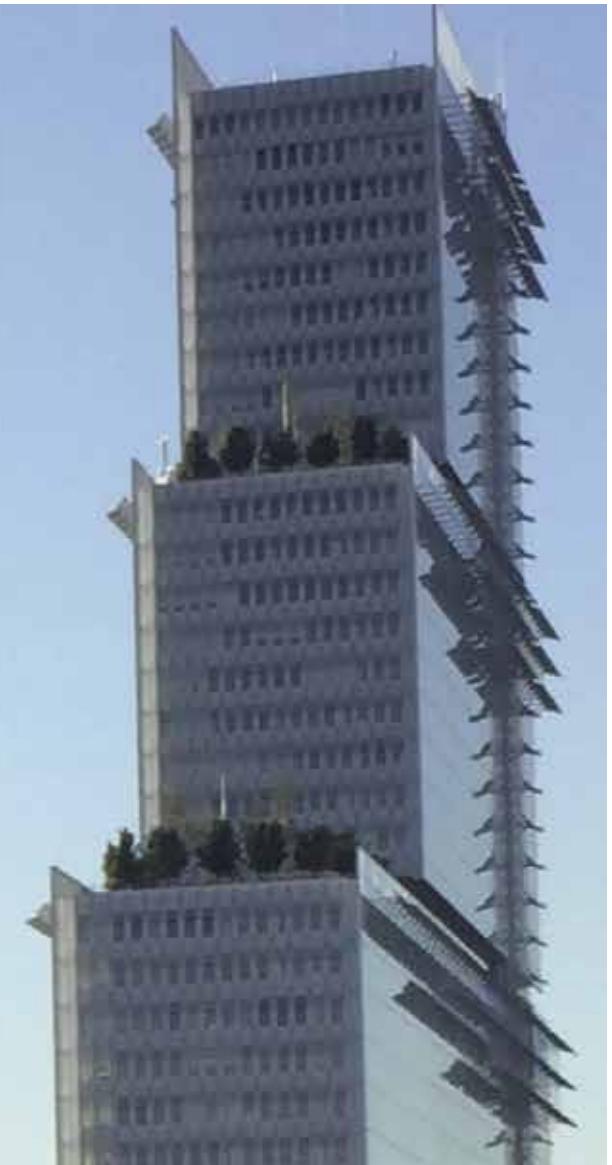
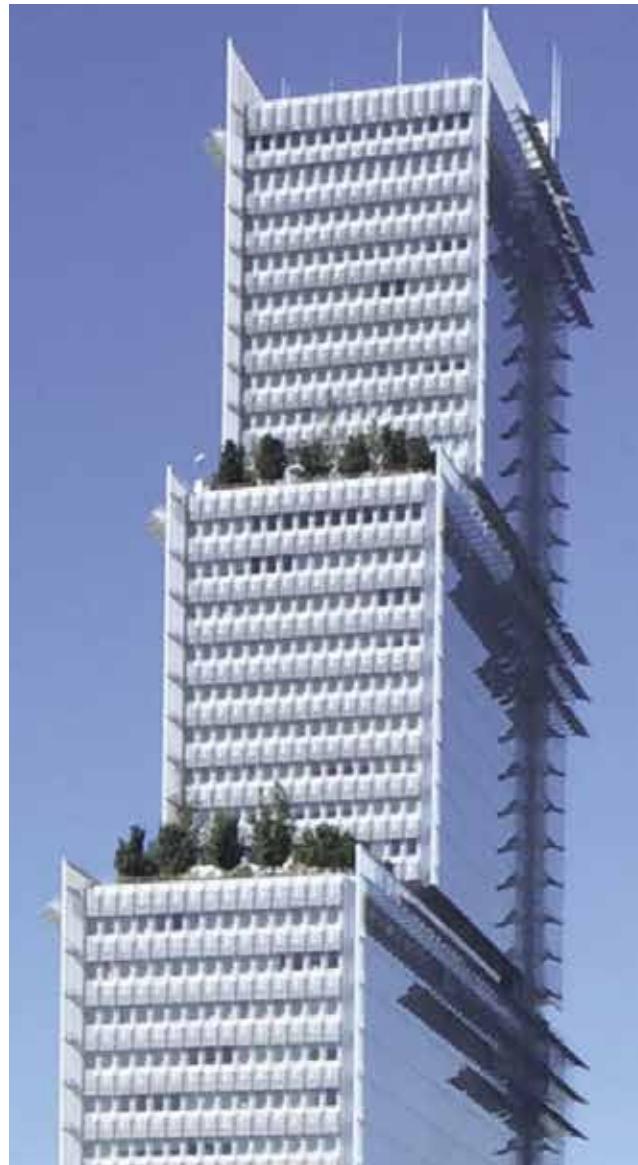
Kevin Keegan sourit. Kevin Keegan prend le stylo — Merci, monsieur Shankly. Merci, merci beaucoup. »



Renzo Piano
Architecte (1967)

Paris et Londres, 4 octobre 2018 et 19 décembre 2014

Le Tribunal de Paris et The Shard





Le Tribunal de Paris est un gratte-ciel de cent soixante mètres sur cent soixante, nouveau chef-d'œuvre architectural de Renzo Piano. Il marque la métropole française comme le fait à Londres le plus haut gratte-ciel d'Europe, *The Shard*.

Se dressant au nord du quartier Clichy-Batignolles en pleine mutation, il comprend trois blocs étagés, à lire comme une triade évoquant le drapeau français et la devise de la République: liberté, égalité, fraternité. C'est l'art de construire un bâtiment adapté au lieu et au sens.

Précédemment constitué de voies de garage ferroviaires et d'entrepôts, le quartier Clichy-Batignolles se veut un modèle de développement urbain durable «en matière de mixité fonctionnelle et sociale, de sobriété énergétique, de réduction des gaz à effets de serre, de biodiversité et de gestion de l'eau» (extrait d'un panneau explicatif placé devant le tribunal).

Le quartier s'organise autour du parc Martin-Luther-King, une belle réussite paysagère qui nous plonge comme dans des bois et une forêt. À terme, Clichy-Batignolles réunira sept mille cinq cents habitants et treize mille salariés. En novembre s'ouvre la nouvelle station du tram-ceinture à la Porte de Clichy et en 2020 la ligne 14 désengorgera la 13. La station Pont-Cardinet, déjà utilisée pour des trains régionaux de Saint-Lazare vers le nord-ouest parisien, est actuellement en voie d'agrandissement.

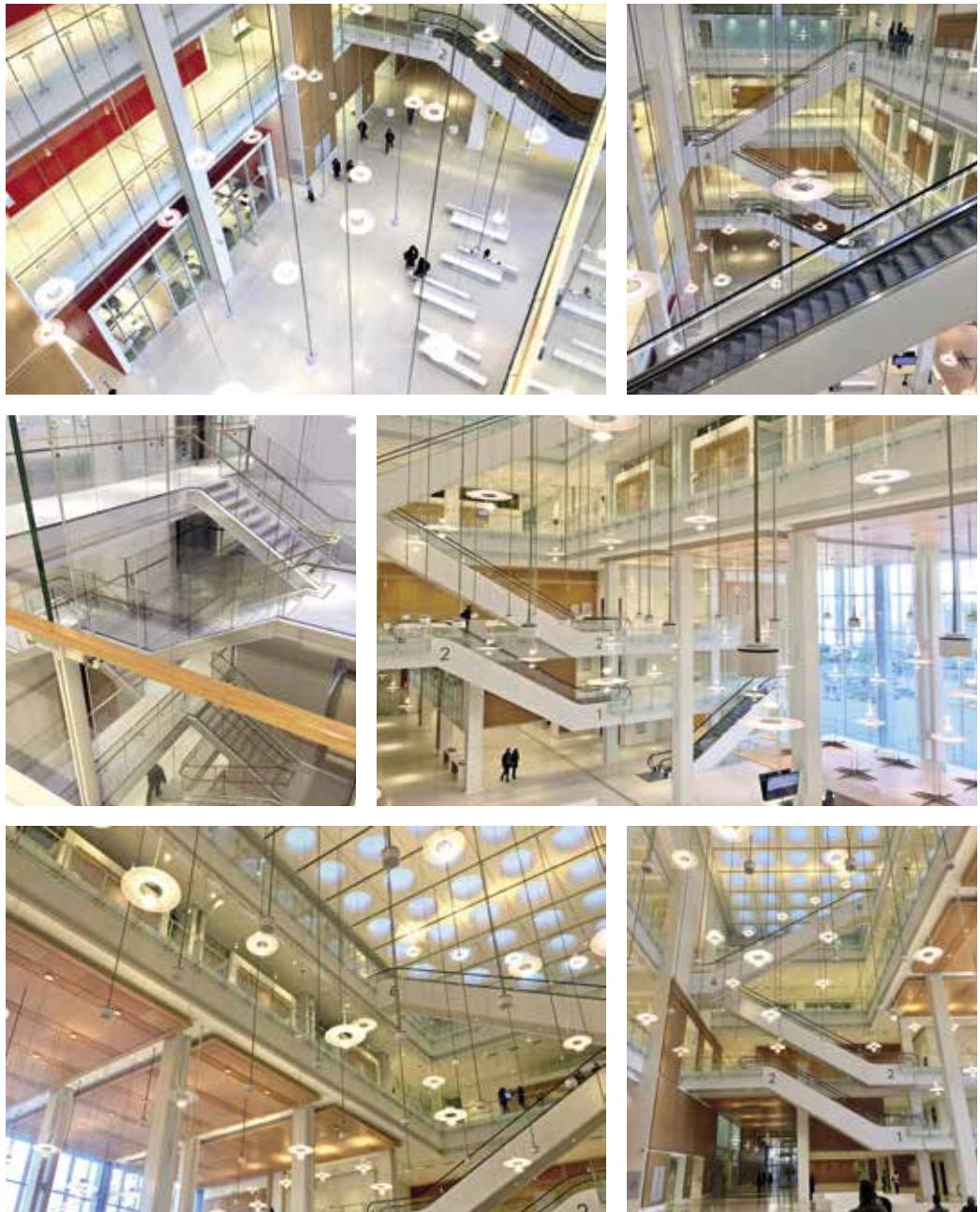
Piano conçoit son tribunal comme une cathédrale moderne au point que je me suis senti habité par Monet en venant plusieurs fois par jour photographier cette tour, située à côté de l'hôtel *Ibis*.

L'ensemble est un carré parfait (les six étages du bas et la tour en trois étages). La justice qu'on y rend mérite cette noblesse de proportion avec également cette tour qui s'érite par étages, autant d'étapes vers un verdict républicain. C'est la justice universelle, ici à Paris, berceau de la Liberté, de l'Égalité et de la Fraternité. L'ensemble architectural de Piano peut se lire ainsi comme un emblème du drapeau tricolore et de la devise de la République française.

Comme à Londres avec *The Shard*, comme à Berne avec le *Centre Paul Klee*, comme à Riehen avec la *Fondation Beyeler*, cet architecte génial fait endosser à ses œuvres le sens du lieu où elles s'érigent. Ce sont des monuments laïcs à haute valeur spirituelle.

Quiconque est une fois entré dans le musée de Riehen ne peut qu'être pris par la lumière, le silence et la sérénité de ce temple de l'art.

Mêmes sentiments à l'intérieur de l'espace du tribunal, formé par les deux atriums de six étages qui abritent les salles d'audience. La présence du bois et la conception phonique atténuent les bruits, les couleurs



choisies reposent l'œil et la lumière zénithale omniprésente éclaire les visiteurs, pour beaucoup perdus dans leurs soucis, leurs angoisses, leurs fautes. De multiples citations, tirées de textes constitutifs fondamentaux et de déclarations diverses, les conforteront de surcroît dans le sentiment que dans cet espace se rend la justice démocratique.



Le plus haut gratte-ciel d'Europe se trouve à Londres, œuvre du célèbre architecte. *The Shard*, le tesson ou l'écharde, gratte le ciel à l'image de tous les petits clochers pointus caractéristiques du sud de l'Angleterre. Cette tour ne laisse personne indifférent car on la voit de partout, où qu'on soit à Londres. Elle marque le nouveau centre de la métropole qui s'est déplacé de Westminster vers l'Est. Construite sur la rive sud de la Tamise à côté du London Bridge, entre la *Tate Modern* et la nouvelle mairie, on y vénère le dieu argent dans la ville où Marx est enterré, au cimetière de Highgate.



J'ai été surpris de discuter avec des Londoniens sceptiques qui n'avaient pas réalisé que Piano ne fait que répéter le geste de centaines de constructeurs d'églises. Ils les désignaient aux fidèles par un clocher pointu. D'ailleurs, le peintre Constable a immortalisé le plus célèbre de ces clochers, celui de la cathédrale de Salisbury.

Quel plaisir donc pour l'amoureux de Londres que de voir pointer *The Shard* dans la même ligne d'horizon que d'autres plus petits clochers d'églises paroissiales de quartiers londoniens. Par exemple, de *Mountview Road*, au nord du stade d'Arsenal.



Ou de *Hampstead Heath* avec notre regard qui part de l'église de Highgate pour se tourner vers la City.

C'est incontestablement d'*Alexandra Palace*, l'ancien siège des studios de la BBC, que la vue sur Londres et les collines du Middlesex est la plus somptueuse. De l'*Orbit* d'Anish Kapoor, une gigantesque tour-sculpture à l'intérieur du parc olympique, on passe par les tours de Canary Wharf, les nouvelles tours de la City, *The Shard*, la coupole de Saint-Paul jusqu'au *London Eye*, la grande roue devant le Parlement.



Etienne Farron
avec François Egli

pas toujours!
LA VIE FACILE DE FRANÇOIS EGLI

Fiction délirante d'une vie d'artiste

Etienne Farron
Écrivain (1974)
La Chaux-de-Fonds, 20 novembre 2020

François Egli: «Quel artiste!»





Donner une existence à des paroles de personnalités, vivantes ou disparues. Telle est l'ambition des Éditions SUR LE HAUT à travers de récentes publications. Avec *La vie - pas toujours - facile de François Egli*, son ami Etienne Farron a construit une «*fiction délirante d'une vie d'artiste*». Un «*artiste*» dans ses *fantaisies*, au sens germanique du concept. Un fantasiste qui habite ce livre-météorite tombé du ciel.

Il existe plusieurs manières de faire vivre dans un livre les paroles des autres, vivants ou disparus. L'écoute patiente de leurs souvenirs peut être fictionnalisée; ils peuvent être évoqués dans un entretien journalistique ou ils sont retranscrits tels quels par un ami qui se charge ensuite de l'organisation fictionnelle et documentaire. Telle se présente *La vie - pas toujours très facile - de François Egli*, histoire et confidences d'un artiste, tombées d'une vingtaine de cassettes sur près de 270 pages.



Ce livre hors normes, qu'aucune maison d'édition traditionnelle n'aurait pris le risque de publier, fait voir aux lecteurs le monde à l'envers des convenances et des références habituelles. Le monde de l'art, les grandes œuvres et les grandes institutions, sont saisis, comme le Grand Combin d'Aoste de l'autre côté du versant habituel.

Le lecteur devra donc accepter ce contrat de lecture particulier: plonger dans les *fantaisies* d'un *artiste*. L'*artiste* qui, par son flair, son oeil, sa main et ses jambes, son esprit, est rapide et surprenant à concevoir des choses nouvelles. Dans sa forme libre, ce livre – et la vie même de François Egli – est donc bien une fantaisie, dans le sens musical du terme: «*une composition d'allure libre, brillante, proche de l'improvisation, soit en raison d'un tempo libre, soit par une manière de composer*». Pensons aux *Fantaisies* de Mozart, Chopin, Schumann et Brahms.

Et regardons pour commencer une «*fantaisie*» visuelle d'Egli, qui parle peu de ses créations. C'est ici *Enfance de l'art* qu'Etienne Farron a eu la bonne idée d'intégrer dans un cahier iconographique placé au milieu de son ouvrage. Jeux visuels comme improvisés, primitivisme apparent à la Paul Klee.

Tout notre *artiste* est là, à la main leste et habile qui construit aussi des faux plafonds quand il doit gagner sa vie en Espagne, main qui tient les fourchettes de gueuletons et les verres de phénoménales foires. L'Espagne, de 1982 à 2009, fut la seconde patrie de François, exubérante, excessive, baroque dans ses contrastes entre la «dèche» et le luxe.

«*À Saragosse, j'ai passé du Ritz au carton, et du carton au triomphe. Je m'en fous, quand tu sais que tu t'es déjà fait tous les palaces, tu dors fastoche dans un carton. Quand tu n'as jamais dormi de ta vie dans des palaces et tout, ça doit être nettement plus chiant. En tout cas moi, j'utilisais ça pour m'amuser de mon sort, et pour supporter mon sort. Et puis j'étais encore plus fort le matin. Je me levais, j'allais boire un café au lait, et puis c'était reparti pour la journée. Enfin bref.*»

L'artiste est donc souvent clown et clochard, vedette et histrion, qui amuse les galeries, qui fatigue ses guiboles à errer sur des routes désertes ou à arpenter des plages nocturnes imbibées de stupéfiants.

Artiste aussi à l'esprit prompt à séduire un acheteur de tableaux de valeur, à clouer le bec de conservateurs de musée et d'avocats véreux. Ainsi, le récit de la fameuse vente aux enchères du Noirmont en 2009 frôle l'anthologie avec le fameux *Saut du Doubs* de Charles L'Eplattenier et l'*Helvetia* de Courbet, séquestrée puis endommagée par des douaniers.

Egli a tout vécu ce que peut vivre un homme fréquentant les milieux de l'art: galeries, ventes aux enchères,



collections privées, chefs-d'œuvre de l'art. Il est doué d'un flair phénoménal pour sentir l'acheteur potentiel de belles œuvres d'art. Il possède également un génial œil artistique capable de saisir autant qu'un historien de l'art l'infinie valeur des œuvres, d'un Zurbarán par exemple.



«Et un Zurbarán, c'est une merveille. C'est d'une beauté, mais c'est les grands classiques. Comme ce peintre bossait en général pour l'église, l'Agneau mystique (Agnus Dei) de Zurbarán c'est juste un des chefs-d'œuvre de tous les temps de la peinture. Cette espèce d'agneau sur un fond noir, il a une sorte de lumière intérieure qui donne les frissons. Dans tous ses tableaux, tu vois les veinures des ongles ! Quand tu vois la main dans ses grands portraits de cardinaux, dont il a le secret, il en a fait énormément, tu vois toutes les soieries bouger, la transparence, je te dis, tu vois les veines qui sont dans l'ongle. C'est la perfection. Il a fait d'autres tableaux, dont une ou deux natures mortes. Ce sont deux ou trois coings, dans un plat en argent ou en étain, du métal, que tu devines. C'est la plus belle nature morte qui ait jamais été faite.»

L'œil de cet *artiste* est intraitable quand il juge de mauvais accrochages ou de piètres musées comme la Fondation Gianadda.

«Mais en plus, je veux dire Gianadda a le désavantage d'avoir ses salles d'exposition dans un tombeau, qui n'a pas de lumière, qui n'a pas de place, qui n'a pas de recul, je veux dire c'est un désastre. Tu vois Chagall à Gianadda, c'est juste la grosse m... ! Les tableaux de deux mètres sur deux qui sont à dix centimètres du suivant, que tu peux pas voir parce que, comme tu as un chemin d'un mètre cinquante pour t'échapper du tableau et si tu te mets dans les un mètre cinquante les gens te passent devant et tu ne vois plus rien... Donc tu es poussé, tu as juste de quoi regarder ce qui est à ta hauteur, c'est du gâchis, du gâchis ! Par contre, les pièces qu'ils amènent sont des pièces exceptionnelles. Simplement c'est tellement mal montré que ça te... Alors moi, ce qui m'a toujours tué, c'est que les gens sont tellement cons et tellement snobs, ils te disent «ah c'est ce que j'ai vu de mieux, la Fondation Gianadda» alors que c'est du gâchis. C'est que les gens n'ont rien vu. Si ce que tu as vu de mieux au monde c'est la Fondation Gianadda, c'est que tu n'as rien vu du tout de toute ta vie. Parce que personne n'ose dire, est-ce que tu as déjà entendu quelqu'un dire qu'une exposition de Chagall était nulle à chier ? Ou même de Picasso ? Eux, ils arrivent à rendre des expositions de Picasso nulles ! Par l'effet muséographique qui est nul !»

Cette vie délirante devient donc fiction quand Egli la raconte. Comme Stendhal dans *La Vie d'Henry Brulard*, cité par Etienne Farron, («Je ne puis pas donner la réalité des faits, je n'en puis présenter que l'ombre.»), Egli laisse dans l'ombre sa «vraie» vie. Quelle conscience de soi a-t-il de lui-même, quels terreurs, obsessions ou désirs secrets l'habitent, quelle vie amoureuse, voire sexuelle, a-t-il vraiment vécue ?

En bon fils de son père vigneron à Bôle, un merveilleux homme protestant que j'ai eu le bonheur de connaître en dégustant ses pinots et chardonnays, François est pudique. L'artiste demeure devant nous, l'homme s'efface dans son logis secret et nous laisse à ses délires.

Antoinette Rychner

Écrivaine (1979)

La Chaux-de-Fonds, 18 mars 2020

Après le monde à La Chaux-de-Fonds

2022. Un cyclone ravage la côte ouest des États-Unis. Après des faillites en cascade, les finances américaines s'écroulent, entraînant avec elles le système mondial. En quelques mois, le monde tel que nous le connaissons est englouti.

Huit ans plus tard, de nouvelles formes de sociétés émergent. Deux femmes, à la veillée, racontent l'épopée de l'humanité avant et après la catastrophe. Saura-t-on inventer, au cœur du désastre, d'autres façons de vivre ensemble et d'habiter le monde ?

Un roman visionnaire et inspirant, hanté par une peur qui traverse toutes les sociétés occidentales : celle de l'effondrement.

Antoinette Rychner est née en 1979. Auteur de nombreuses pièces de théâtre, elle a obtenu pour son premier roman Le Prix (Buchet Chastel « Qui Vive », 2015), le prix Michel-Dentan et le prix suisse de littérature 2016.

ISBN: 978-2-283-03325-8



9 782283 033258 18€
www.buchetchastel.fr



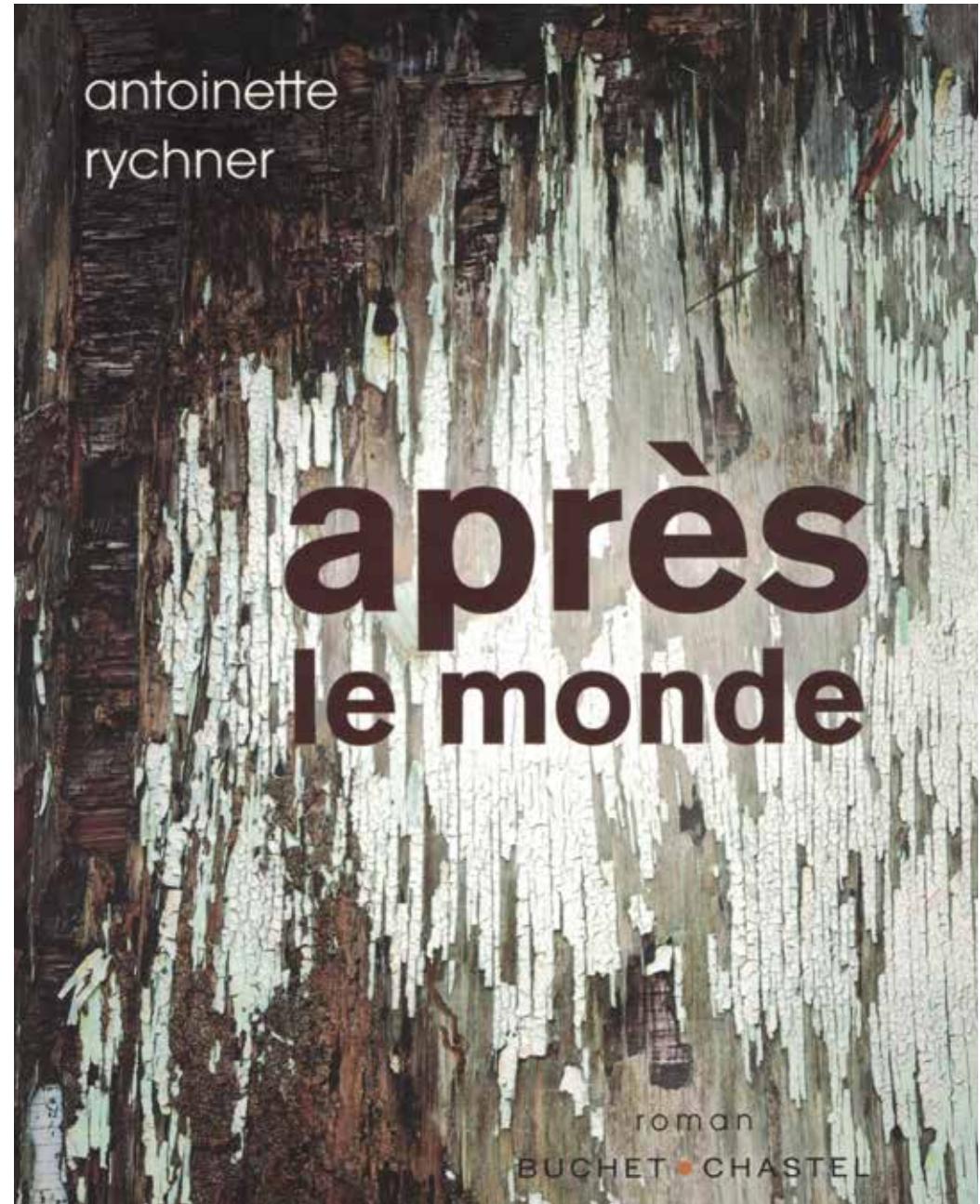
Photographie de couverture : © Irene Lamprakou/Trevillion Images

antoinette
rychner

après le monde

roman

BUCHET • CHASTEL



Après le monde d'Antoinette Rychner est une fiction politique et sociétale qui vient d'être rattrapée par la réalité qu'elle imagine. Un monde, tel que nous le connaissons, ravagé, englouti. Plusieurs épisodes se passent à La Chaux-de-Fonds, une ville qui essaie de résister aux pénuries et à la mort de l'État de droit. L'avoir lu il y a un mois le rend troublant, moins déprimant que lucide.

J'ai choisi ce passage qui décrit notre ville :

– Mais pourquoi tu l'as fait puisqu'on n'a pas le droit de tuer, sauf si c'est un animal pour le manger ou un humain pour se défendre ?

– Je l'ai fait parce que je voulais ces pommes. Aujourd'hui, je me dis qu'on aurait pu partager. Mais sur le moment... On ne pouvait plus se mettre à la place des autres. Chacun s'était fabriqué... une membrane infranchissable autour de lui-même. Tout était égoïsme, compétition. C'était affreusement stressant, c'était abominable. J'ai commis quelque chose d'impardonnable, maintenant je dois vivre avec. Tu comprends ?

Jana vit sa mère dépasser les autres pour les rejoindre, et prendre Olivier par la main. Le sentier s'était suffisamment élargi pour qu'ils avancent les trois de front.

Le geste de Christelle avait dissipé le triangle bleu, et l'air semblait avoir changé de composition. La tension laissait place à une nouvelle structuration des êtres et des choses, plus indulgente et apaisée. Quelque chose de sûr, de juste, qui englobait entièrement la petite fille en quête de vérité.

Alors que La Chaux-de-Fonds n'était plus qu'à deux kilomètres et que, suivant un coude avant la grand-route, ils avaient débouché dans un pâturage entre Le Reymond et le Mont-Sagne, leur apparut un large morceau de la ville.

Ils l'avaient déjà aperçue de Tête-de-Ran, mais elle était, à présent, suffisamment proche pour dévoiler son caractère. Son plan rectiligne était encore visible, mais l'on voyait beaucoup de bâtiments à demi démolis, servant à la récupération de tuiles, poutres, moel-

lons et planchers. D'autres étaient reliés par des passerelles, tunnels et passages couverts, qui permettaient de rejoindre les différentes ailes d'habitations communes sans s'exposer aux intempéries.

Olivier était tout excité, et si l'absence de pales au sommet de la cheminée de Cridor lui avait causé une légère déception, il prétendait distinguer la tour Espace Cité — qui, d'après ce qu'ils avaient entendu, servait essentiellement de serre — aussi bien que les usines dont on leur avait parlé au Cucheroux : une conserverie, une fabrique de chaussures et une autre de couteaux, où l'on ferrailait l'énorme stock d'acier démantelé dans les anciens bureaux ou espaces commerciaux.

Certaines industries de réseau avaient également repris de l'essor. Dans la ville qui s'étendait devant eux, un service mutualisé, peu mécanisé mais robuste, assurait la distribution bijournalière d'eau potable ainsi que la récupération des eaux usées et des matières issues des toilettes sèches.

Derrière ces blocs, dit Olivier à sa fille en pointant le quartier des Arêtes, le terrain descend vers la combe du Valanvron. Là en bas, ils ont des bassins de phyto-filtration : l'eau est nettoyée par les plantes.

Est-ce qu'à La Chaux-de-Fonds ils ont l'eau courante ?

C'était une autre expression que la fillette avait retenue au cours des enseignements prodigués par ses parents. La première fois qu'elle l'avait entendue, elle s'était tordue de rire, imaginant une sorte de jerricane monté sur pattes, courant dans tous les sens.

Non, ils n'ont pas l'eau courante. Faire couler l'eau des robinets, ça demandait des systèmes d'adduction et d'assainissement, des compresseurs, des pompes, des alternateurs, des trucs automatisés... Qui sait : peut-être qu'on arrivera bientôt à la rétablir par gravité, mais en attendant, ici, ils se sont organisés. Il y a six « grands ménages » de cinq cents personnes à La Chaux-de-Fonds. Eh bien, chaque quartier reçoit de l'eau propre pour ses cuisines et ses bains publics, amenée par charrette-citerne. Ils se sont arrangés entre tous les grands ménages pour que chacun d'eux participe à ce service.

Tenant toujours la main de son père, Jana observait les plots assemblés des maisons, la géométrie orangée des toits et la verticalité blanche des tours de l'est, impatiente de pénétrer en cette ville dont ses parents parlaient tant et qui lui faisait, maintenant qu'elle la voyait lovée dans son vallon, l'effet d'une coulée de matériaux à jamais inassimilable aux prés, champs et bois alentour, alors même qu'elle en épousait parfaitement les lignes matricielles.

– Comment ils s'appellent, les gens chez qui on va?
– A La Chaux-de-Fonds? Les «Meuqueux».
– Pour de vrai?

Les yeux de Jana pétillaient, espiègles et incrédules.

– Je te jure! Et ceux qu'on connaît, maman et moi, ils sont de la communauté des Mélèzes.

– Alors – la fillette pouffait — on va chez les Meuqueux des Mélèzes.

– Exactement!

Eclatant de rire, ils se remirent en marche.

Après une catastrophe naturelle en Californie, le monde d'avant a commencé à s'effondrer: plus de ressources pétrolières et énergétiques, plus de système financier et bancaire, plus de biens de consommation, plus de moyens de communication et de transport, plus d'État de droit. Des bandes fascistes qui terrorisent, des familles qui se déplacent à pied à travers l'Europe, des gens qui bricolent des systèmes énergétiques de fortune, des passeurs qui font circuler l'information en marchant d'un lieu à l'autre, des femmes, les héroïnes, qui essaient de garder la mémoire du passé dans des chants qu'elles apprennent par cœur. Dans leur intimité, dans une proximité chaleureuse, dans une «*commune affirmation d'être autre chose que de la chair en sursis*».

Antoinette Rychner aurait dû présenter la genèse de son travail le 23 mars au Club 44. Quand son livre aura été lu par des centaines de gens rescapés du corona-

virus, elle gardera la tête froide, le succès modeste, les valeurs humanistes intangibles, avec «*la confiance que nous placionts en l'être humain et sa bonté*».

En automne 2015, elle était venue dans ma classe de deuxième année du lycée présenter *Le Prix*, en compétition pour le *Roman des Romands*, un prix littéraire décerné par trente classes de Suisse. Cette matinée fut mémorable, notamment quand Antoinette déploya le plan de son roman sur le lino de la salle.

Après le monde est aujourd'hui encore disponible dans quelques librairies romandes qui pourront vous l'envoyer par la poste. Il en resterait quelques exemplaires à la *Méridienne*.

Quand la guerre sera peut-être terminée contre le coronavirus, ce roman entrera dans l'histoire de la littérature romande. Antoinette refusera d'en être fière, troublée qu'elle aura été par la réalité. Nous serons, nous, heureux d'avoir fait connaître ce livre qui nous hante chaque jour.

À tout bientôt au Club 44, mais il faudra prévoir de présenter le plan par terre dans la salle Jean-Paul Sartre!





Georges Wenger
Cuisinier (1954)

Le Noirmont, 31 octobre 2018

Éducateur du goût

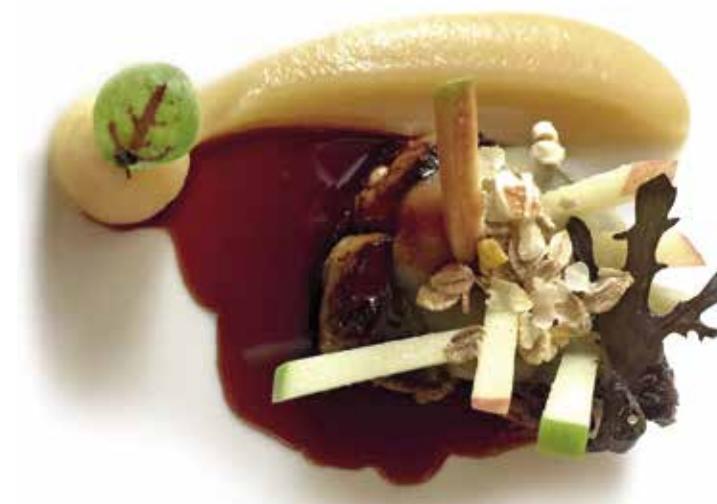
Le cuisinier du Noirmont, Georges Wenger, va servir la semaine prochaine ses derniers repas avec son épouse Andrea et son équipe. Mon hommage et mes remerciements vont à une personnalité qui est ce que je nommerais un éducateur du goût.

Il est d'abord un éducateur du goût citoyen, inlassablement engagé dans le développement touristique et économique de sa région. Dans ce sens, il est un grand homme politique, au sens le plus noble de ce terme. Il a encouragé les producteurs jurassiens à améliorer leur qualité, il a participé à la création du concours des produits du terroir à Courtemelon, il a donné des cours de cuisine, il a même accueilli des étudiants pour des initiations aux mariages vins-mets. Plus qu'un restaurateur-homme d'affaires-commerçant, il a été un interlocuteur humaniste avec ses clients passionnés par son regard critique et lucide sur le monde de la gastronomie. Mon plaisir était parfois de le croiser à sept heures du matin au marché de La Chaux-de-Fonds, en train de transporter un cageot de mirabelles du Vully. Qu'il a bien fait de ne jamais se monter la tête à ouvrir des succursales, à se perdre dans des mondanités ou à jouer au *master chef* ! On peut vraiment affirmer qu'il a gardé une ligne - sa ligne dans tous les sens du terme - sans jamais rien céder au narcissisme du vedettariat.

Il a également été un incontestable éducateur du goût gastronomique dans nos Montagnes depuis 1981. Par son dynamique esprit de recherche et son inventivité, il a créé des milliers de plats, jamais semblables les uns aux autres. Il a ouvert nos palais à des associations inédites, des textures surprenantes, des épices, fruits et légumes originaux.

Dans un des derniers menus qu'il a proposés, il a rendu hommage au Jura, comme un clin d'œil aux amateurs de toujours. C'était un menu-héritage - je ne veux pas dire testament - que son successeur devra préserver. Dans ce sens, il a été tout bonnement un éducateur du goût jurassien.

La preuve par ces quelques instantanés de ce repas ultime, en communion avec notre région. En amuse-bouche, un parmentier de chevreuil au parfum d'agaric champêtre. Sous la purée de pommes de terre, un petit ragoût corsé de chevreuil entouré de quelques morceaux d'agaric, une sorte d'écaillieux qu'on trouve dans les pâturages où paissent les chevaux. La sauce est relevée au vinaigre et fouette le palais. Chevreuil, chevaux, champignons : les Franches-Montagnes avec ce départ franc de goût.



Tant pis pour les véganes et les antispécistes, Georges Wenger a aimé comme personne travailler le foie gras, présent dans le foie gras poêlé au jus de *beutschin* et céréales torréfiées.

Qu'est-ce qu'un *beutschin*, ont demandé les pèlerins de la Suisse lémanique venus une fois faire le chemin du Noirmont? Une petite pomme sauvage du coin, visible sous les céréales et à la base de la sauce et de la purée, dont l'acidité va équilibrer le gras du foie.

Quoi de plus jurassien aussi que le bolet qui se trouve magnifié dans le plat suivant, bolet gratiné, tomate au thym serpolet et jus corsé!

Sous une grande tranche de bolet poêlé, une belle galette fondante d'émincé du même roi des forêts, légèrement gratinée avec du thym, de la panure et des cubes de tomate. Sous la tuile-bricelet croquante, un peu de chou frisé. Tous ces beaux produits simples sont relevés par la puissance du jus.

Avec le filet de selle de chevreuil en poivrade aux baies de sureau (en photo page 173), on déguste d'abord des yeux le savant tableau.



C'est un concentré des traditionnelles assiettes de chasse servies dans notre pays. Tout y est: les délicats filets de gibier, le chou à travers deux variations (lamelles de Bruxelles et frisé farci au chevreuil), la poire pochée, les trompettes de la mort. Les incontournables aïrelles sont accompagnées de noires et douces baies de sureau, peut-être récoltées dans le jardin de Georges et Andrea... tout près du Noirmont. L'automne jurassien dans l'assiette!

Le dessert est la perpétuation de l'hommage que Georges Wenger a constamment rendu au prince des fruits jurassiens, le fameux damasson d'Ajoie, à l'origine de la damassine. Devant nous donc la tarte fine de pruneaux, mousseux chocolat et sorbet damasson.

Pruneaux tièdes sucrés et légèrement compotés sur une pâte sablée au beurre, avec leur coulis et, sur l'assiette d'à côté, le fameux sorbet. Chaud et froid pour nos deux belles prunes d'automne.



Et Georges Wenger chaud dans notre cœur pour ces trente-sept ans d'éducation de notre puissance d'être: faire sortir le meilleur de soi pour ses convives.

Merci encore à lui, un vrai maître ès goûts pour de poétiques ivresses...

Crédits photographiques

- © Daniel Musy pour toutes les photos et les montages sauf:
- © *La Voz de Galicia*, 60-63
- © Opus film Phoenix Film Investments, 64-67
- © Wikipedia, 69-71, 132, 160, 166
- © Wigmore Hall, 125-126
- © *Liverpool Echo*, 150

Du même auteur

Daniel Musy, *Typhons sur l'Hôtel de ville*, 2019

Daniel Musy, *Mille tableaux*, 2020

Daniel Musy, *Proximités chaleureuses*, 2020

Aux Éditions SUR LE HAUT

Luc Allemand, *Martinovka*, 2021

Claude Alain Augsburger, *L'Illusion d'exister*, 2022

Sylvie Barbalat, *L'Enfant du serpent*, 2022

Naomie Chaboudez, *Recueil des folies de la vie*, 2022

Etienne Farron, *La vie (pas toujours) facile de François Egli*, 2020

Claude-Eric Hippenmeyer, *Une Enfance à Shanghai*, 2020

Francis Kaufmann (avec Evelyn Gasser-Clerc),

Vieillesse, mon beau souci, 2020

PascalF Kaufmann, *Villes, grandiloquences*, 2019

PascalF Kaufmann, *Les cinq saisons*, 2022

Farrah Lee, *Migraines de l'âme*, 2020

Jean-Marc Leresche, *Un jour, la vie*, 2019

Jean-Marc Leresche, *Des Rameaux à Pâques*, 2020

Jean-Marc Leresche, *Mattaï*, 2020

Robert Nussbaum, *Souvenirs d'un popiste populaire, hockeyeur et voyageur, Charles De La Reussille*, 2020

Robert Nussbaum, *Souvenirs de deux frères défenseurs du patrimoine, Lucien et Alain Tissot*, 2022

Edgar Tripet, *Exils*, 2022

Edgar Tripet, *Identité et culture*, 2022

Edgar Tripet, *Polyptyque*, 2022

Pierre-Yves Theurillat, *La question de Dieu ou Dieu en question*, 2022

Jean-Bernard Vuillème, *Le style sapin à couteaux tirés*, 2022

Ouvrage composé par
Joanne Matthey – codco.ch –
La Chaux-de-Fonds

Imprimé sur papier FSC par
Imprimerie Monney Service
La Chaux-de-Fonds
ims-imprimerie.ch
août 2022

ISBN 978-2-9701473-5-0

editionssurlehaut.com
Site d'édition de livres d'auteur·e·s de l'Arc jurassien



IVRESSES POÉTIQUES

Portraits d'artistes

Ouvrir l'œil ou l'oreille, voir, écouter ou sentir le monde réel à travers des œuvres, c'est le louer, dans un sens presque religieux. L'éternité est là, dans la concentration expressive de tout art. Gloire aux artistes! Peintres, artistes textiles, sculpteurs, architectes, metteuses et metteurs en scène, écrivain-e-s et même vigneron ou cuisinier ont ainsi procuré à l'auteur ce qu'Antonio Muñoz Molina nomme «l'ivresse poétique». À travers une trentaine de textes mis en image par la graphiste Joanne Matthey, il souhaite partager quelques-uns de s(c)es instants privilégiés depuis 2009.



Daniel Musy est né à La Chaux-de-Fonds un jour glacial de février 1956. Il y vit toujours après avoir enseigné jusqu'en juillet 2018 le français, la philosophie et l'histoire de l'art au lycée Blaise-Cendrars. Depuis 2007, il tient un blog, renommé *Mille tableaux* en 2013. Il y parle de politique mais aussi de ce qu'il aime : tous les arts, les paysages et les saveurs d'ici et d'ailleurs. Il a créé les Éditions SUR LE HAUT en 2019 à l'occasion de la sortie de sa fiction politique neuchâteloise, *Typhons sur l'Hôtel de ville*.

ISBN 978-2-9701473-5-0

