



Etats d'alerte

(tous les textes de l'année 2011)



La page de Gérard GROMER

Journaliste indépendant, ancien producteur à France Culture (*Chemins de la connaissance, Le gai savoir, Euphonia, A nouveau la musique*, etc.), auteur de plusieurs ateliers de création radiophonique (ACR : *L'air de la folie, Longue durée, Les Thérapies frappantes*, etc.), et de séries radiophoniques comme *Sur le bateau d'Ulysse*. Critique musical, il est l'auteur de nombreux textes pour l'Opéra National de Paris, l'Opéra du Rhin, l'Atelier lyrique du Rhin, Musica, Ars musica, etc.). Chroniqueur à Art Press, Canal, Saison d'Alsace. Rousselâtre et ancien banaliste.

En préparation, une pièce de théâtre : *Le testament de Raymond R. Capriccio en 22 tableaux*.



L'enchantement du potager

15 janvier 2011

Le passage d'une saison à l'autre, c'est à fois doux et violent. Vous entrez dans l'automne avec, dans la tête, le souvenir des marchés de fruits et légumes de l'été : le Midi, le Sud-Ouest, l'Italie, le Portugal... autant d'images qui persistent en vous, colorées, ensoleillées. Elles recueillent, conservent et prolongent la séduction des tomates du mois d'août, des radis roses, de la pomme mûre, parfumée et juteuse. Elles réveillent en vous, – pour combien de temps ? – la splendeur verte, orange et rouge des poivrons, celle jaune-orange des abricots, la sombre plénitude de la betterave, l'humour des cucurbitacées, l'éclat de l'aubergine dans sa tenue violette.

Les grands chefs cuisiniers qui, en direct et en gros plan, dans les télé-réalités de TF1 et de M6 hachent, découpent et marient entre eux oignons, persil, carottes, navets, semblent, eux aussi, ne plus vouloir obtenir leurs trouvailles gastronomiques que de la conjugaison virtuose des couleurs de leurs produits, arrivés du jardin par le circuit court, sur la table de démonstration.

Cette profusion de formes, de parfums, de signaux colorés attire diversement insectes, oiseaux, humains. La raison s'insinue dans les saveurs et les relations visuelles et tactiles qui se nouent entre l'homme, ses fruits, ses légumes. Pour le chimiste, la fraise, la cerise, la myrtille, c'est du pigment. Et si l'abricot resplendit c'est, à ses yeux, aux longues molécules huileuses de son bêta-carotène qu'il le doit. Le nutritionniste, lui, perdu dans ses évaluations, s'arrête au chou rouge et à la betterave rouge. Ils contiennent, c'est connu, des anthocyanes. Il sait leur pouvoir oxydant, bon pour la santé. Comme sont bonnes à prendre les carottes pour leurs vitamines, leurs caroténoïdes.

La couleur a trouvé parmi les savants, le plus fidèle, le plus érudit des amoureux : l'historien et sociologue des couleurs, Michel Pastoureau. Lui aussi a choisi l'automne pour se manifester et préparer l'hiver. Emportez avec vous des couleurs quand le blanc ralentit, perturbe, oppresse et s'empare de toute chose. Pastoureau est à nos côtés, avec l'acuité de son œil, de ses mots, le clavier de ses sensations, de ses sentiments. Il nous arrive avec un livre singulier, *Les couleurs de nos souvenirs* (Seuil, Prix Médicis de l'essai). Une autobiographie imprégnée des émotions colorées de son enfance. Il nous parle de ses envies de couleur, de celles qui ont calmé ses inquiétudes, des nuances qui lui déplaisent, qui lui faisaient faire ce que sa famille appelait des « caprices chromatiques ». Et il revient sur un passé marqué, entre autres, par « une attention malade portée aux couleurs des vêtements ». Tel ce « beige Mitterrand », indéfinissable, du costume porté l'été du deuxième septennat. Ou ce gilet d'André Breton, dont il ne s'était pas contenté de nommer la couleur, ni de la décrire. Car ce jaune, vibrait-il ? Était-il étincelant ? Pulvérulent comme le pollen ? Immatériel comme un concept ? Non, simplement, c'était la vraie couleur de ce gilet jaune.

Les observations que l'historien des couleurs a souvent notées sur le motif ne sont pas sans effet sur le lecteur. Elles rafraîchissent sa mémoire et lui font redécouvrir par association des événements qui n'existent que pour leurs couleurs. Telle page a ainsi réactivé en moi le souvenir d'un épisode de l'été qui a suivi Mai 68. Mon vagabondage à travers les collines du Lubéron et mon arrivée dans le Vaucluse, le site de Roussillon, les carrières, le face à face avec le bassin de l'ocre, mes

vêtements qui tombent, et le plongeon irrésistible dans la poudre jaune-rouge, dans laquelle je me vautre sous le soleil.

Pastoureau s'était rendu en RDA peu avant la chute du mur. Il découvre que les couleurs, là-bas, n'ont pas les mêmes nuances qu'en Europe de l'Ouest. Ce constat m'a remis en mémoire, sur une autre longueur d'onde historique, la frontière visible et invisible qui, aujourd'hui encore, quand je franchis le Rhin, sépare le vert apaisant de la campagne d'Alsace et le vert allemand, légèrement grisé. « Feldgrau ? » Ce grisé, Pastoureau l'avait remarqué sur les vêtements « brun-violacés-moutardés » des Allemands de l'Est. Comme j'avais repéré l'inquiétant « brun communiste » des imperméables portés par les officiels venus de Berlin-Est prouver en délégation la réalité du dégel, en assistant à la semaine que la cinémathèque de Chaillot consacrait au film de la RDA.

Curieusement, Pastoureau ne s'arrête guère au monde des fruits et légumes de saison. S'il existe, son ravissement devant la tendre nuance d'un cœur de laitue ou la blancheur sourde d'un chou-fleur breton ne passe pas chez lui dans les mots. Pas de commentaire ému, non plus, sur la couleur du lait, du pain, des œufs, des chanterelles, des fromages. Ces 340 fromages français auxquels Zola a donné, on s'en souvient peut-être, une présence quasi symphonique, lorsqu'il les fait chanter, chacun dans sa partition, sur les étals des crémiers de son *Ventre de Paris*.

Pastoureau prétend qu'à la différence de l'Asie, de l'Afrique, de l'Amérique latine, qui varient les couleurs à l'infini, l'Occident s'en tient à quelques fondamentaux soporifiques : noir, gris, bleu, brun. Si, dans les quartiers pauvres et les villages touristiques, les autorités, pour exorciser l'ennui et l'insondable banalité du quotidien, font peindre les façades et les murs des habitations en jaune canari, en rose bonbon, en vert bouteille ou en bleu du ciel, les autochtones, écœurés, redemandent, au bout de quelques jours, du blanc cassé, du beige et même du gris.

Pourtant, périodiquement, il nous vient des besoins éperdus de verdure, nous rêvons de fruits, de nature, de feuillages, de légumes authentiques, de vente à la ferme, de filières familiales. Nous maudissons le hard-discount, les intermédiaires, l'industrie, qui fait de l'argent sur le dos des agriculteurs. Nous ne demandons pas mieux que

d'acheter à la sauvette, au cul d'une camionnette, le surplus du potager bio d'un paysan. C'est alors que rates, bettes, tomates cœur de bœuf, poires et mirabelles imposent leur présence. Les signaux colorés, photoprotecteurs, redoublent d'intensité, aussitôt convertis en signes gastronomiques. Les gourmets se réjouissent, les parvenus s'excitent. Et c'est le moment que choisissent les publicitaires pour entrer en scène.

C'est quand l'été a perdu sa force et ses dernières couleurs, et qu'il a cédé enfin sa place à l'automne que *Monoprix* s'est décidé à prendre le quotidien *Libération* comme support d'une surprenante campagne publicitaire. Le dispositif renouvelait avec brio et un goût calculé du risque les rapports entre un annonceur et la presse. La marque s'offrait par exemple une « sur-couverture », une « fausse une » qui – c'était le vendredi 15 novembre – enveloppait le journal comme un manteau transparent. Avec une formule : « Non au quotidien quotidien ». Un mot d'ordre qui aurait pu figurer sur une affiche de mai 68.

En choisissant *Libé*, les motivationnistes du *Monop'* ont voulu entrer en résonance avec un journal qui tient son identité au moins autant de son style, de sa pratique virtuose du mot d'esprit, des jeux de langage, des néologismes « globish » issus du réseau, que de sa ligne éditoriale. Les stratèges du *Monop'* sont partis d'un constat : même si vous aimez les spots imbéciles, les logos idiots, les visuels des burgers, les enseignes lumineuses des centres commerciaux de la périphérie, regardez autour de vous. Dans les métros, sur les abribus, au bord des routes, vous aurez du mal à débusquer une affiche qui vous intéressera. Elles sont mornes, pénibles. Un vrai cauchemar. Et cela dure depuis trente ans. Pas un nom qui émerge, aucun graphiste, aucune signature. L'art a été chassé des panneaux publicitaires. Le calcul est simple : la question artistique ne préoccupe pas les gens. Elle laisse indifférent 95% de la population. D'où ces publicités encombrées, pâles, névrotiques. Angoissantes à force d'exposer leur néant.

Monoprix, pour élaborer une nouvelle offre, a choisi, au seuil de l'hiver, de contre-attaquer en étonnant le consommateur avec de belles affiches. La couleur a été sollicitée avec goût, et on ne s'est pas contenté de réintroduire de la beauté : on l'a nommée, parfois même en faisant défiler le mot en-dehors des conditions concrètes

de l'échange marchand, comme avec ce conseil d'ami : « Ce matin, ouvrez les yeux sur quelque chose de beau ». Au rayon crèmerie, sur un rythme d'alexandrin, « On peut avoir le beurre et la beauté du beurre ». La beauté, plus forte que l'argent ? Quoiqu'il en soit, sur cette publicité, le jaune, – or et blanc – se fait léger, sans passer par la case de l'allègement en matières grasses et des Oméga 3. Quant au lait, lui aussi, « ça peut être beau ». Avec ce blanc-bleu un peu pâle, la disposition des lettres et le rythme de l'énoncé : LAIT/1L/DEMI/ECR/EME.

Les fruits et légumes frais se font rares quand approche l'hiver. C'est le moment, pour les commerciaux, de relancer la conserve. Le client, c'est connu, hésite. Il a des préjugés. A *Monoprix* on a remis en question la présentation des boîtes. On les a harmonisées entre elles, on leur a donné une identité-maison. Elles procèdent désormais d'un fond commun, d'un même traitement des surfaces cylindriques des lettres, des équilibres entre les formes et les couleurs, de l'espacement des caractères imprimés. Regardez ces photos. Les voici, les boîtes : pulpe de tomates au basilic, endives entières, salsifis coupés, ratatouilles provençales, petits pois à l'étuvée, mais doux en grains. Elles resplendissent de fraîcheur naturelle et assurent la permanence des couleurs d'un imaginaire potager. On a même eu l'idée de photographier le lot complet des boîtes, après les avoir alignées, superposées en piles multicolores et sonores comme un orgue qui jouerait à l'unisson de ses tuyaux.

La stratégie à contre-courant, très cohérente, à laquelle on s'est livré, cette alliance plutôt paradoxale entre art, shopping et business, rappelle, mais à l'envers, le pop art. Hier, des artistes trouvaient leur inspiration dans les objets de consommation courante, la pub, la culture de masse. Aujourd'hui, une marque exploite malicieusement une esthétique, avec la complicité d'un quotidien élitiste et populaire. Mais c'est surtout à Warhol que la campagne du supermarché rend hommage. Andy Warhol, ex-dessinateur publicitaire, concepteur de vitrines. L'artiste qui achève et dépasse le pop art. Qui comprend comme personne avant lui que le marché, l'art, la mode se contaminent réciproquement, et qui en tire les conséquences. Les publicistes de *Monoprix* le citent explicitement sur la double page centrale de *Libération*. Le lecteur découvre, photographiée en plein air sur l'esplanade du Centre Pompidou, la boîte géante de tomates entières, pelées, au jus. Les passants qui sillonnent la place sont minuscules. Pour les familiers de *Libé* et de l'art

contemporain, pas de doute : la marque revisite la mythique « Campbell's soup Cans » de 1962 ; Mais, qu'a-t-il voulu dire, Warhol, avec sa série de boîtes ? On raconte qu'il souhaitait que son public éprouve, en les contemplant, le sentiment du néant. A nous, témoins de la mondialisation néo-libérale,



d'entendre, à la suite de *Libé* et du *Monop*, la leçon que le maître des apparences nous livre sur la vanité du marché et la frivolité du capitalisme. Comme l'écrivait déjà Mallarmé : « Tout se résume dans l'esthétique et l'économie politique ».



La dimension du temps libre

11 février 2011

*« Je me retrouvais alors dans le temps et j'entendais la montre. »
William Faulkner, *Le Bruit et la Fureur**

Le soulèvement de Tunisie, qui pouvait le prévoir ? Qui pouvait imaginer l'étonnante créativité politique des Tunisiens, ceux des petites villes délaissées du Sud, des classes moyennes de Tunis, des facs ? Qui aurait parié, un mois avant l'émeute, sur la chute du dictateur, barricadé dans son palais de Carthage, et sur l'effondrement d'un régime hyper-corrumpu et prédateur ?

On peut toujours, après-coup, trouver des explications, invoquer le social, l'économie, mettre en avant la laïcité de cet Etat arabe, la crise morale, le rejet définitif de dirigeants montrés du doigt, déconsidérés et qu'on ne respecte plus. Nous sentons bien que la raison seule, les descriptions déterministes n'épuisent pas l'analyse autrement complexe des causes de la révolution tunisienne, et ne rendent pas compte de son déclenchement soudain, inattendu.

Si, d'après André Breton, une étincelle est toujours à la recherche de sa poudrière, en Tunisie et dans le monde arabe, la poudrière, ce sont les jeunes gens en colère. Ils sont le sel de la terre mais se retrouvent exclus du banquet, humiliés, condamnés à une oisiveté forcée. Pourtant il s'agit d'une jeunesse éveillée, éduquée, inventive, qui parle l'arabe, l'anglais, le français. La plupart des jeunes est étrangère aux idéologies qui ont neutralisé les anciens. Ils sont sans parti, sans chef, sans attaches politiques. Ouverts sur la modernité, l'Occident, le monde, et reliés à la diaspora de Paris, de Genève, de Londres, de New York. Ils forment la nouvelle génération d'Al-Jazira, abonnée au portable, qui a intégré le Web, Facebook et les développements récents de la révolution technologique.

Le pouvoir a encouragé l'accès aux nouveaux médias sans se méfier. A Paris, les réseaux passaient pour créer des addictions, des instantanés factices. On prétendait qu'ils entretenaient un présent perpétuel contraire au cheminement progressif de la vie. Contraire à l'Histoire. Et les intellectuels reprochaient aux réseaux sociaux de détruire l'intimité, la sphère du privé. La révolution n'étant plus, dans leurs calculs, à l'ordre du jour, ils n'avaient pas prévu ces moments où tout à coup tout se décide et où plus personne ne cherche à faire valoir sa subjectivité !

En Mai 68, l'effervescence de la jeunesse anonyme, les images issues des ateliers de sérigraphie, les mots d'ordre, l'imagination s'épalaient sur les murs et électrisaient la rue. Aujourd'hui, au sortir de la première décennie, si décevante, du 21^{ème} siècle, les vidéos, les photos, les mots qui ont l'initiative, les voix des rappeurs, les gestes des tagueurs, les montages, les collages, toute cette créativité arrive sur les écrans des internautes. Qui s'attendait à voir ces dizaines de milliers de cyber-activistes, cette internationale des hakeurs, capables de jouer au chat et à la souris avec les 600 informaticiens de la cyber-police, et pirater les sites des préfectures, des ministères et même de la présidence ?

Ces facebookeurs, qu'on croyait à jamais perdus pour la politique, ces blogueurs, ces twitteurs qu'on disait enfermés dans la virtualité numérique, voici que, sans attendre l'apparition d'un leader ou d'un parti, ils se mettent en mouvement, impulsent la contestation, coordonnent les actions et les affrontements en temps réel.

Glucksmann prétend que toutes les révolutions, par nature, prennent les gens de court. Certes ! On est cependant surpris de constater, sous un régime régi, comme toutes les dictatures, par le contrôle, la surveillance, la délation, que ni la police civile, ni les renseignements, ni les services secrets n'ont rien vu venir. Pareil pour le Quai d'Orsay et les administrations américaines, alors qu'au même moment les rapports de la diplomatie US révélés par wikileaks apprenaient au monde qu'en Tunisie la mafia occupait la tête de l'Etat.

L'histoire, à nouveau, était là. Elle s'écrivait dans la rue et sur les écrans, hors de portée des chancelleries bien trop occupées à couvrir ce régime archaïque et pourri. Et le public occidental cessait de regarder la télé. C'est la télé qui le regardait !

La révolution tunisienne a pris de court tout le monde, à commencer par ses acteurs. Elle est partie d'un lieu ignoré des tables d'écoute, inaccessible aux caméras, aux radars, opaque aux grilles de lecture des experts. Dans le journal *Libération*, un psychanalyste, Fethi Benslama, l'a bien noté : « la révolution tunisienne a surgi d'un angle mort ». De quoi intriguer les penseurs de la complexité, et stimuler tous ceux qui, depuis leurs observatoires, s'attachent à débusquer les logiques qui sous-tendent l'émergence du neuf.

On savait la Tunisie dans une impasse, avec, d'un côté, un pouvoir qui a perdu toute légitimité et, en face, une population maintenue par la force à l'écart du temps et de la vie, qui n'arrêtait pas de céder à cette fatalité appelée « mektoub », qui devance toute parole, toute initiative. Et puis survient un incident, comme il s'en produit tous les jours sous les dictatures : banal, arbitraire, odieux. Des policiers municipaux procèdent à une interpellation. Elle se passe mal : elle va mettre le feu aux poudres. Un jeune vendeur de fruits à la sauvette est arrêté. Cela se passe à Sidi Bouzid. Les flics lui confisquent son étalage ambulancier, l'insultent et le frappent. Il porte plainte, mais les portes se ferment, personne n'écoute. Il se supprime le 17 décembre 2010.

Je me rappelle ce bonze qui s'était immolé pour dénoncer les crimes commis contre son peuple. Un témoin avait filmé la scène. Je revois la disparition du corps dans les flammes, le brasier, l'immobilité de la silhouette, la forme qui brûle et se consume. L'image avait fait le tour des médias. Ingmar Bergman la cite et en a fait une

séquence de son film *Le silence*. J'ai aussi pensé à Jan Polack, l'étudiant qui se sacrifie par le feu en 1969, pendant que les chars soviétiques pénètrent dans Prague.

Et Mohamed Bouazizi ? Pourquoi le déclic est-il venu de lui ? Pourquoi, après plus de vingt années passées dans l'attente et dans la peur, est-ce à partir de son geste insensé que le peuple s'est soulevé et qu'il a repris vie ? Pourquoi ce jour-là ? Depuis le temps que la liquidation de ce système était à l'ordre du jour, ne savait-on pas comment s'y prendre pour passer à l'acte ?

J'aurais aimé me glisser au milieu des Tunisiens, dans le tumulte de la révolution, et partager avec eux le moment où tu te dis : « Voilà ! C'est maintenant, et c'est ici. Ils sont en train de remettre les pendules à l'heure. D'entrer dans la dimension libre du temps : l'Histoire est en marche ! »

En même temps, mes pensées n'arrêtaient pas d'aller vers lui, le martyr, Mohamed Bouazizi. C'est comme s'il s'était élevé à la dimension du sacré ! D'autre part, j'étais assailli de questions qui, la plupart, sitôt posées, paraissent hors sujet. Je m'interrogeais : Qui était-il ? Un illuminé ? Visait-il la gloire ? Avait-il anticipé son supplice ? Pensait-il vraiment donner sa vie au point de la perdre ? S'est-il projeté dans le futur antérieur, afin de rejoindre le moment où tout sera accompli et où l'événement aura trouvé un sens auprès des vivants ? Pourrais-je jamais pénétrer avec lui dans les terribles contrées où s'est décidée l'annihilation de son être ? A-t-il seulement pensé à son entourage, à ses compatriotes ? Dans quel état de conscience était-il avant de se trouver emporté dans un ouragan de douleur, de se transformer en torche vivante, de perdre connaissance ? La main qui a frotté l'allumette ou claqué le briquet, dirigé la flamme vers sa poitrine, ses vêtements aspergés d'essence, tremblait-elle ? Etait-elle habitée ou étrangère, « collée aux poignets » ? Et les voix qui lui ont hurlé dessus : « dégage », « dehors », et qui, probablement ont persisté à ses oreilles et dans son corps terrorisé, sont-elles pour quelque chose dans cet acte extrême ?

Ce n'est pas, on s'en doute, parce qu'on lui a confisqué ces pauvres moyens de subsistance qu'il a donné à sa situation une issue aussi dramatique et spectaculaire.

Bouazizi, qui n'avait plus rien, réalisait aussi qu'il n'existait plus. C'est peu dire qu'il était réduit au silence. Il était nié, non seulement dans ses droits, dans son humanité, dans sa dignité, mais dans son être. On lui volait son temps, sa vie, on l'asphyxiait. Il n'était plus l'habitant de son pays : il habitait le rien. Le système l'avait eu et d'avance l'avait, si on peut dire, réduit en cendres, évacué. Des-intégré.

L'œil parfois écoute. J'imagine la foule. Elle voit la scène, regarde les flammes qui montent en dévorant le corps. Elle les reçoit comme un immense cri de détresse. C'est terrible, la confrontation avec ce qu'il faut bien appeler un holocauste. En essayant de reconstituer une fois de plus dans ma tête l'événement de Sidi Bouzid qui me hante, je me suis souvenu tout à coup d'un séminaire sur le traumatisme où Lacan met dans la bouche d'un enfant cette phrase atroce : « Père, ne vois-tu pas que je brûle. » J'entends dans ces mots l'écho des paroles que le Christ prononce au Mont des Oliviers, face au ciel qui demeure inintelligible et sans réponse : « Père, pourquoi m'as-tu abandonné ? ».

Bouazizi est passé par une telle épreuve. Sans soutien, sans repère, seul, il s'est senti résolument abandonné, innocent dans un monde indifférent et coupable. Son geste, aussi inattendu qu'irréversible, a pris de court les Tunisiens et leur a apporté la délivrance. Ils ont laissé derrière eux leurs divisions, les divergences de leurs intérêts et oublié la place que la société leur donne. Ils avaient rencontré l'inacceptable en direct, et il n'était plus possible désormais de lanterner, de fuir dans le « pas encore », de faire comme si rien ne s'était passé. Il fallait répondre, et répondre maintenant.

Mis en présence de l'holocauste, tu vois se profiler, derrière la représentation de la victime émissaire érigée en mythe, l'expérience de l'abîme. Pris de vertige, tu perds pied, terrorisé. Mais tu peux aussi vaincre ta peur. Sortir de tes limites. Il y a des circonstances qui te permettent de te compter avec les autres, de te souder au groupe, de faire bloc pour aller jusqu'au bout de toi-même, dire non, quitte à payer le prix de ta survie, de ton honneur, de ta liberté.

Le peuple tunisien a su prendre de vitesse l'ennemi. Il a compris que c'était maintenant que tout devait basculer et que les militaires et la police allaient devoir

comprendre que leur intervention venait trop tard, que les manifestants étaient trop nombreux dans la rue. C'est comme ça avec l'histoire. Elle sort parfois de ses gonds, déclenche le compte à rebours, et produit comme au théâtre la scène qui sera le tournant de la pièce. En Tunisie, ce basculement, c'est une étincelle qui la symbolise, celle que le jeune suicidé avait dirigée sur lui et que le mouvement populaire a retournée vers la plaine pour y mettre le feu, incendier les institutions vermoulues et allumer le détonateur de la révolution.



Trésors vivants

4 avril 2011

Aujourd'hui la parole d'un homme est, paraît-il, évaluée à l'aune de l'UBM, l'unité de bruit médiatique. Les rubans de mots qui sortent de la bouche des poids lourds de la politique, de leurs seconds couteaux, déjà plus empruntés dans leur expression, et des membres les plus auréolés du clergé intellectuel, ont une durée de vie courte, absorbés qu'ils sont par le bruit de fond de notre monde affairé et tumultueux. Pourtant, des paroles vivantes, il en arrive ; des gens qui dormaient se réveillent, engageant d'autres, désireux de se relever, à se mettre debout.

Parmi ceux qui lèvent l'archet, on compte quelques vieillards plus que nonagénaires. Ils ont échappé au choc des générations, tels les magnifiques Stéphane Hessel et Edgar Morin. Ils sont écoutés et honorés comme des trésors vivants.

On rencontre aussi, parmi les vivants, de grands écrivains morts que le brouillage médiatique cherche en vain à faire taire. Je viens encore d'en faire l'expérience avec Paul Claudel. Je l'ai tiré d'un rayon de ma bibliothèque où il dormait à poings fermés et j'ai ouvert au hasard le livre. Sa voix s'est échappée des pages, et voici ce qu'elle prophétisait en 1923 à propos du Japon et de son état d'alerte permanent : « L'homme d'ici est comme le fils d'une mère très respectée mais malheureusement

épileptique. » Et encore : « C'est une chose d'une horreur sans nom que de voir autour de soi la grande terre bouger, comme emplie tout à coup d'une vie monstrueuses et autonome. »

Il y a une vingtaine d'années, j'interviewais Claude Lévi-Strauss au Musée de l'Homme. Il était octogénaire lui aussi. Beaucoup de gens avaient assisté à la scène. Nous étions debout, moi avec mon casque et mon micro, devant la vitrine où étaient conservés les masques amérindiens qu'il avait offerts à cette institution nationale, à une époque où ses confrères ne le ménageaient pas. Nous étions en direct, un samedi. L'antenne était perturbée par une radio libre qui n'émettait que le week-end et n'avait pu être identifiée la veille, jour des repérages. Le grand savant structuraliste était fébrile, de plus en plus inquiet du retard pris par les techniciens pour établir la ligne. Il s'était mis à trembler de tous ses membres. Impossible d'aviser une chaise. Quand enfin, après d'interminables minutes, montre en main, j'ai obtenu le feu vert, j'ai vu le corps de cet homme inoubliable se dresser devant le micro tendu et, à la lettre, se soulever, en répondant à mes questions, traversé par le langage qui était entré en lui et le mobilisait tout entier.

Peu de temps avant sa disparition, lui, qui avait assisté, impuissant et navré, au ravage organisé de la planète, déclarait qu'il quittait sans regret cette terre qu'il avait cessé d'aimer. Les derniers mots qu'il nous laissait avaient la forme d'une parabole. Il comparait l'humanité à une population de vers en train de coloniser le sac de farine dans laquelle elle s'était mise. Les vers, en dévorant avidement les réserves somme toute limitées, éliminaient à mesure des toxines qui finissaient par causer leur perte. J'essayais d'imaginer cette progressive autodestruction, blanc sur blanc, qui, en silence, vouait un peu de matière vivante vorace, par évacuation interne, au néant, et vidait de son contenu un pauvre sac de farine qu'il ne restait plus qu'à retourner comme un doigt de gant.

Il est des livres qui nous font entrer en contact avec des auteurs qui ont naguère effectué un passage parmi les humains, et qui nous adressent, depuis l'au-delà, un message de vie dans des phrases du passé dont nous reconnaissons parfois pour la première fois la nouveauté.

Certaines époques, stables et raisonnables, ont tendance à éloigner les morts des vivants endeuillés, et à les laisser entre eux, en paix. Puis arrive le moment – systole, diastole – où la frontière qui sépare les vivants et les morts devient fragile. On finit par ne plus savoir qui est en train de vivre, tellement les somnambules dominent. La ligne qui nous démarque de l'ailleurs est symbolisée, dans le *Nosferatu* de Murnau, par un pont : si vous le franchissez, un fantôme vient à votre rencontre.

Le cinéma, qui porte en lui une dimension naturellement fantastique, est à son affaire quand l'outre-tombe vient à se manifester. La plus petite pression venue de l'au-delà, il la capte. Un des grands réalisateurs octogénaires, Clint Eastwood, a voulu à son tour nous laisser un testament avec une fiction qui aborde l'expérience de la mort de façon très personnelle. Dans *Hereafter (Au-delà)*, son film le plus récent, il a pris au hasard un ouvrier qui communique avec les morts, une journaliste française (Cécile de France), sortie indemne d'un *tsunami*, et un collégien qui a perdu son frère. Il les a réunis pour interroger le monde supra-sensible, trouver des réponses et laisser être le cinéma.

Grâce à la mondialisation et notamment à la présence très soutenue sur les écrans du cinéma asiatique, nous découvrons d'autres manières de franchir les seuils, de rencontrer les fantômes, de mélanger les visions, les rêves, la réalité. Ainsi, dans *Oncle Boonmee* du Thaïlandais Apichatpong Weerasethakul, se préparer à l'au-delà signifie, pour Boonmee, être voyant, aborder ses doubles, affronter ses réalités autres, voyager dans le temps, se laisser observer par des défunts depuis la mort, et surtout se souvenir de ses vies antérieures. Le fantôme transparent d'une femme peut apparaître à la table d'un dîner sans offusquer les convives. Et si la mort, comme chez Cocteau, passe par les miroirs, puisque ce sont eux qui nous regardent vieillir, il arrive, chez Weerasethakul, qu'elle nous fasse signe, discrètement, du fond d'une image dont la contemplation révèle les étranges propriétés. Ainsi, le fils d'oncle Boonmee, en photographiant une créature de la jungle, suscite l'apparition de la tribu des singes fantômes qu'il finit par rejoindre. Par ailleurs, passe dans le film un étrange diaporama montrant un groupe de soldats qui posent pour une photo-souvenir avec, tenu en laisse, un autre singe fantôme. L'ambiance du film est si envoûtante qu'il suffirait de développer au hasard une photo, pour découvrir dans le feuillage et entre les branches de la jungle, une paire d'yeux qui vous fixent.

Si la mondialisation fait voyager le cinéphile dans l'espace, elle ne le prive pas pour autant de voyage dans le temps. J'ai ainsi revu récemment une dizaine de films du merveilleux Méliès, accompagnés par un pianiste et un clarinettiste, deux énergumènes dans une exhibition de ciné-concert, salle Favart. Au programme, l'incontournable *Voyage sur la lune* dont j'attends toujours, non sans une discrète émotion, le moment magique, lorsqu'une neige de théâtre se pose doucement, dans une ambiance féerique et feutrée, sur un morceau de sol lunaire rempli de trappes et peuplé d'entités. J'ai revu dans la foulée, entre autres films à trucs diabolico-burlesques, l'équivoque tête qui gonfle, se dégonfle, change d'échelle, et l'épatante invention qui permet cet effet. Enfin on projetait ce soir-là un petit court-métrage très enlevé, au titre « vieille France » : *Les affiches en goguette* de 1906, que je ne connaissais pas. Méliès avait convoqué une colonne Morris en folie, un joyau de l'histoire de la publicité, l'icône, populaire dans le monde entier, dont on peut sonder les différentes éditions sur Internet, et qui a été mille fois commentée avec malice : la réclame, à la gloire de Ripolin, la peinture lisse Ripolin, avec ses trois silhouettes penchées, emboîtées, répétitives. Sauf que Méliès, enchanteur et humoriste, avait sous-titré l'image : « Les frères Tripolin » !

Pauvre Méliès. On nous a conté sa lamentable aventure, la faillite, son désespoir, la destruction suicidaire de la quasi-totalité de la production de son studio. Et le zèle de quelques chasseurs-collectionneurs, les incunables, sauvés du naufrage, tellement précieux, qui recèlent, avec la fraîcheur et l'innocence des premiers pas d'un art, les ressorts qui feront l'une des spécificités du cinéma fantastique. Et d'abord ceci : mourir, ici, c'est disparaître sans laisser de traces, sans avoir à s'occuper du cadavre pour s'en débarrasser. Je me souviens d'un western avec, je crois, Gary Cooper. Le film s'achevait dans un nuage de poussière soulevé par la plus improbable des tempêtes, pour engloutir et effacer – précédant le mot FIN – un groupe de cow-boys à cheval.

Méliès, prestidigitateur né, avait l'habitude dans ses films de faire disparaître ses personnages d'un coup de baguette magique, en les désintégrant dans une bouffée de fumée blanche, avec quelque chose de gazeux et d'explosif dans l'air. Le bonhomme est là. Un déclic, et puis : plus rien. Pulvérisé. Je suppose que, tel le

démiurge, il pouvait tout aussi bien, à partir du néant, faire surgir d'une case vide qui se serait enflammée et aussitôt consumée, une créature née de cette combustion et matérialisée sous nos yeux.

Il m'arrive, quand je pense à la chute de la maison Méliès, à la ruine du créateur des premières féeries du septième art, de soupçonner, au-delà des difficultés matérielles et de l'incompréhension rencontrées, une opposition bien plus profonde et énigmatique. Je note qu'il avait filmé en 1899 l'histoire de Cendrillon, la gamine qui n'était rien pour ses sœurs et qui, contre toute attente, va exister et vivre pendant que les cendres deviennent des diamants. Ce même Méliès, ébloui par la fée électricité qui commençait à éclairer le monde, répondait par sa pratique à l'inusable question – d'ailleurs inutile et purement formelle – : pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? Parce que quelque chose, disait son cinéma – et c'est une bonne nouvelle – quelque chose c'est mieux que rien ! L'opposition, elle, préférait le vide. Qu'il y ait le rien plutôt que quelque chose, telle était sa position. Non sans amertume elle reprochait au démiurge Méliès de ne pas s'être abstenu, d'avoir extorqué au néant la flamme, la fumée et non seulement la lumière mais ce sur quoi celle-ci règne en dissipant la nuit. Goethe, dans son *Faust*, avait trouvé la formule de l'opposant : « Je suis l'esprit qui toujours nie ! »

Au tournant de l'avant-dernier siècle, l'opposition n'avait pas, comme aujourd'hui, la majorité. Le diable complotait mais était finalement vaincu. Les petites bobines qui ont échappé au désastre témoignent, comme autant de chefs-d'œuvre, de la part prise par Georges Méliès, avec Max Linder et les frères Lumière, à la naissance du cinéma.

Récemment est apparu dans les salles un film qui a retrouvé la dimension du fantastique la plus consubstantielle au cinématographe, à ses données immédiates, à ce qui met en mouvement l'image. C'est un film secret, hypnotique, qui part d'une expérience intime, très personnelle. L'auteur, paraît-il, en avait rédigé le scénario dès le début des années 1950. L'œuvre s'appelle *L'étrange affaire Angélica*. C'est le cinquante-septième film d'un magicien centenaire : le Portugais Manoel de Oliveira.

L'homme ne s'est jamais remis d'avoir photographié autrefois le visage d'une jeune morte et d'avoir cru saisir, pendant qu'il mettait au point son appareil, l'âme au moment où elle quittait le corps de la défunte. On peut voir *L'étrange affaire Angélica* comme l'histoire d'un coup de foudre entre un photographe et une jeune disparue, déclenché par la magie d'une photographie. Voilà, depuis plus de soixante ans, le fond de l'affaire pour le cinéaste comme pour le cinéma.

Toujours élégant et charmeur, Manoel de Oliveira, pendant les années qui lui restent, revient aux sources. À l'âge du nihilisme généralisé, il s'enchanté à recréer les mondes parallèles et envoûtants, les effets spéciaux enveloppés de fumigènes et l'imagerie éthérée de la fin du XIX^e siècle. Mais c'est pour les aimer dans leur nouveauté. Certes, quand Angélica vole au-dessus du fleuve Douro et des collines des environs de Porto, enlacée à son amant qu'elle entraîne avec elle, on pense aux amoureux que Chagall représentait ainsi dans les airs. Mais c'est quand même Méliès le prédécesseur qui est là, le Méliès d'un passé qui est encore à venir.

De même, quand le photographe s'écroule et que son corps spectral se détache pour rejoindre Angélica qui l'attend et qui lui sourit, on pense au premier Fritz Lang, à *Mabuse* notamment, l'hypnotiseur diabolique. Mais la scène croise des propos surpris lors d'un des petits-déjeuners de l'étrange pension de famille qui héberge le photographe amoureux : une conversation philosophique et mondaine sur l'intimité et les turpitudes du temps présent.

Un cinéphile amoureux du Portugal me dit l'importance pour Oliveira du messianisme, notamment dans sa version portugaise, le sébastianisme, auquel d'ailleurs le cinéaste avait consacré un film en 2004. Il s'agit d'une doctrine eschatologique qui flatte le nationalisme. De nombreux artistes lusitaniens, dont Pessoa, l'ont adopté. La légende raconte qu'au XVI^e siècle, un roi, Sébastien I^{er}, se serait volatilisé dans l'atmosphère lors d'une bataille, qu'il vivait caché et promettait de revenir par un matin de brume, pour restaurer le gloire du Portugal. Mon informateur me fait remarquer que le passage tiré du livre tombé de la table du photographe au tout début du film, et que celui-ci ramasse pour nous le lire, est d'inspiration sébastianiste : « Dansez, ô étoiles qui suivez, constantes, d'immobiles

vertiges mathématiques ! Délirez et fuyez pour quelques instants la trajectoire à laquelle vous êtes enchaînées. »

Le monde est truqué. Il va très mal et progresse vers la destruction. Des gens, aujourd'hui, sortent du troupeau et rejoignent ceux qui, déjà, s'en échappent. C'est ici qu'apparaissent les nouveaux trésors vivants. Ils ne disent pas autre chose, mais, sans avoir forcément la tête dans les étoiles, leur hauteur de vue impressionne. Leur site est un point, repéré par Breton, d'où la vie et la mort sont aperçues de façon non contradictoire. L'instant, pour le trésor vivant, vaut pour tous les instants.

P.S. : L'exposition « Manet, inventeur du moderne » qui démarre au Musée d'Orsay présente un des tableaux contestataires du peintre. Il est conservé à Boston et montre, avec L'exécution de Maximilien, un corps littéralement effacé sous le tir



ABC du parapluie

18 juin 2011

« Madame K. lui demande ce que signifie ce dessin. Richard refuse de répondre. Les quatre avions anglais représentent peut-être sa famille, lui dit-elle. »

Mélanie Klein, *Psychanalyse d'un enfant*.

Avec son étoffe circulaire, son manche, les minces tiges flexibles de son armature, le parapluie, comme l'indique son nom, protège de la pluie. Vous l'avez acheté, trouvé, il paraissait abandonné, il est à vous, vous le portez avec vous, vous l'adoptez, il vous obéit, vous le pliez, dépliez et c'est vous qu'il couvre. Vous seul ? Pas toujours. Il est doux, parfois, de se protéger à deux sous la toile tendue le temps d'une ondée, et de partager, comme dit la chanson, « un petit coin de paradis ».

Sous une pluie pénétrante mais régulière, quelle que soit la quantité d'eau, vous tenez votre parapluie ouvert en direction du ciel, parallèlement à la station droite qui caractérise la plupart des humains dans la force de l'âge. Mais si d'autres éléments, de forts courants d'air par exemple, viennent se mêler aux précipitations, vous êtes forcé d'incliner votre parapluie vers l'avant, et de vous abriter derrière, en avançant

contre le vent, contre une masse d'air dont vous éprouvez physiquement le volume et dans laquelle vous essayez, coûte que coûte, de vous enfoncer de biais.

Ce n'est pas parce que vous êtes dans une zone de turbulence que vous perdez pied. Il se peut que le vent tourne, que de nouvelles lignes de force entrent en jeu. Ce n'était pas prévu mais ce n'est pas une surprise si votre parapluie est secoué au point qu'il manque de vous échapper des mains. Et vous ne l'empêcherez pas de se retourner, vous n'éviterez pas non plus, si vous êtes vraiment pris dans une tempête, que l'air s'engouffre sous vos habits, les gonfle, saisisse votre nuque, et souffle dans vos cheveux en les mettant raides sur votre crâne dans le sens du vent. Essayez alors de passer le film à l'envers, de remonter quelques secondes en arrière et arrêtez-vous sur le parapluie retourné et sur la tête aux cheveux dressés. Vous obtenez l'image d'une chute. Une œuvre ne parle que de cela, de cette chute immobile : *Eraserhead*, le premier film de David Lynch. Dans *Eraserhead*, tout tombe. En même temps la chute est secrètement contestée. Tout tombe, et vous avec, mais tout monte aussi, ça se retourne, vous êtes aspiré par le haut ! Mais... tournons la page.

Qu'un parapluie pris dans une tourmente se retourne, c'est banal. Mais qu'on le détourne, on n'y pense pas forcément. Il est vrai qu'en l'ouvrant, en le fermant rythmiquement – systole, diastole –, il parle, vous pouvez vous en servir comme d'un sémaphore, faire signe, envoyer un signal. Autre détournement : le parapluie qu'on pose, ouvert, retourné, par terre, le manche vers le haut. Vous le remplissez de marchandises, de cravates par exemple. Quand le guetteur qui vous accompagne signale l'arrivée de la police, vous le refermez, ni vu ni connu, votre déballage est remballé et emporté. Pierre Merle a même vu des joueurs de bonneteau disposer leur table de jeu au fond d'un parapluie retourné et prêt à être plié ! Mais il y a plus troublant : on se souvient des étranges péripéties, révélées un soir de JT, dont Londres était le théâtre. L'opération, qui relevait du crime d'État, consistait à piquer en douce un adversaire politique et à le liquider. Le vecteur imaginé par les services secrets était un parapluie préparé, auquel était incorporée une seringue destinée à l'injection du poison mortel, peut-être du curare.

Il ne vous a pas échappé que le parapluie, entre certaines mains, était mis en avant comme un marqueur social. Il en existe d'élégants, en soie fine, d'excellente finition, ou bien d'autoritaires et de solides. D'autres, du second rayon, sans autre identité que leur valeur d'usage. D'autres encore, parapluies-miniatures fabriqués en masse, *made in China*, qui ne passent pas l'épreuve du vent, se tordent, se déchirent et vous laissent, écoeuré, avec une carcasse et un problème : comment s'en débarrasser. Maupassant, dans une nouvelle, *Le Parapluie*, affirme que, dès les débuts des Grands Magasins, de tels articles étaient « jetés par millions dans Paris ».

La pratique du parapluie n'est jamais innocente. Eisenstein a réussi à en faire un attribut de classe qui a marqué les esprits à jamais. Dans *Le Cuirassé Potemkine*, il filme une bourgeoisie qui mate une révolte à coups de parapluie. Francis Bacon peint et met en scène un banquier au tempérament de tueur, qui trône, congestionné et repus, au centre d'une boucherie, à l'abri d'un gros parapluie confortable, sous une pluie de sang qui tombe de la viande rutilante d'un bœuf équarri accroché au plafond. Et que dire des parapluies d'hôtel, surdimensionnés, confiés à des types en livrée, prévus pour accompagner jusqu'au taxi, en cas de pluie, les richissimes clients du Palace.

Et les parapluies-nains, Tom Pouce ou *knirps* ? Je ne sais quand leur apparition est attestée mais ils profitent de la faveur du public qui les trouve mignons, ingénieux, joliment miniaturisés. Evidemment, comme ils sont comprimés et maintenus sous pression par des ressorts, ils explosent parfois quand on les ouvre. Leurs points faibles sont passablement nombreux. Ils ont les articulations fragiles, ce qui limite leur durée de vie.

Qui n'a pas oublié un jour, dans une salle d'attente, un bus, au restaurant, son parapluie ? Mais il est des individus dont c'est la pathologie de le perdre, quelle que soit la mesure prise. D'autres, inversement, ne s'en séparent jamais. Il s'agit souvent de personnes sous influence des cycles des saisons et de la poésie des almanachs.

A la moindre alerte ils sortent leur parapluie et arpentent les rues en se protégeant de précipitations imaginaires. Il m'arrive, quand je les vois, de tendre le dos de la main et d'interroger le ciel : mais non ! Ces gens-là, même sous des arcades, des préaux, trouvent le moyen de ne pas fermer leur parapluie.

Vous avez suivi la météo et pris le parapluie. Malheureusement les prévisions pour une fois sont erronées, votre parapluie vous encombre. Vous reviennent en mémoire quelques surnoms familiers, affectueux, un peu vieillissés : « pépin », « pébroc », « riflard ». Riflard était le nom d'un personnage d'une pièce à succès. Il arrivait sur scène équipé d'un énorme parapluie. La salle, paraît-il, était croulée de rire. Mais a-t-il développé l'usage comique du parapluie, comme ces artistes qui en jouent et l'accrochent à la jambe, au cou, à l'épaule du premier venu ? J'en doute.

Le parapluie a souvent été dans les plans des cinéastes. Les films qui s'ouvrent sur un enterrement dans le décor d'un cimetière sous la pluie sont nombreux. Vous mettez un prêtre, deux enfants de chœur et leurs accessoires, une veuve et, droits, raides, immobiles, en cercle autour d'un trou, une poignée d'individus endimanchés, une demi douzaine, et vous avez à l'image, pendant que le cercueil disparaît sous une pelletée de terre et quelques roses, la présence sévère des parapluies, intermédiaires entre ici-bas et au-delà, gardiens du sens qui sépare dans les larmes les morts et les vivants.

Hitchcock a eu l'idée de filmer les parapluies d'en haut. Il les a voulus nombreux, en noir et blanc, sous des trombes d'eau, comme des cercles dans une nuit d'encre. Il les a fait bouger, flotter, respirer à l'unisson d'une foule aimantée par la proximité du très vertigineux et spectaculaire bâtiment des Nations Unies. Comment expliquer que l'effet obtenu par le maître du compte à rebours soit à ce point sidérant ? Il se peut que le parapluie, qui devient, quand il pleut, cette pièce circulaire, tendue au-dessus des crânes, se fasse soudain faire-valoir de la verticalité humaine, et que cet objet étrangement familier, conçu pour couvrir et protéger, ouvre sans prévenir au sommet du corps l'œil mythique qui fixe et traverse le vide infini du ciel.

Si Hitchcock m'a troublé, il a aussi sollicité un souvenir. J'ai connu à Strasbourg les sœurs de saint Vincent-de-Paul du temps où elles portaient les blanches cornettes baroques. J'étais fasciné quand, les jours de pluie, elles disparaissaient sous de vastes et austère parapluies d'homme. Elles sillonnaient, affairées et silencieuses, les avenues de l'Hospice Civil, et je suis monté plusieurs fois à l'étage du pavillon des pharmaciens de cet hôpital, l'un des plus anciens d'Europe, me mêlant aux laborantines et aux préparateurs, à seule fin de les regarder passer sous les fenêtres. Vue d'en haut, la pluie qui tombait drue et tambourinait ces sombres formes paraboliques, représentait à mes yeux la manifestation de l'Esprit Saint dans sa volonté d'habiter les sœurs. En même temps, tous ces parapluies en contrebas du bâtiment reliaient les nonnes entre elles plus sûrement que ne les rassemblaient sous un même manteau le serment d'Hippocrate et les règles de leur congrégation.

Le parapluie garantit de la pluie mais intervient aussi dans des situations inédites, où l'improvisation s'impose. Grâce à lui, une personne en difficulté, sur le point de tomber, peut s'en sortir. Sur un des étroits sentiers qui longe sans interruption la Côte normande, et que l'on prend comme on s'engage sur un chemin de ronde, j'ai vu un homme asphyxié par le vent, penché sur le vide, qui agitait son parapluie ouvert pour éviter la chute. A travers le spectacle de cet inconnu, déstabilisé sur les hauteurs d'une falaise, se rejouait le drame de la verticalisation humaine. Et à nouveau je retournais la question que me posait la station debout propre à l'homme : comment l'interpréter ? En direction du ciel vers lequel elle tend, ou à partir du sol, comme le propose Georges Bataille, convaincu que l'espèce, pour s'élever physiquement, s'était en priorité concentrée sur le gros orteil ?

Je salue ici tous ceux, jeunes et vieux, pour qui l'équilibre et la chute sont de vraies questions. Je pense au petit d'homme qui fait ses premiers pas et se sent porté par une épreuve qu'il s'agit de traverser et qui va se répéter et prendre les formes les plus inattendues. Je pense au danseur aux multiples centres de gravité, qui danse et se transforme en dansant. Je pense à l'envolée de la danseuse qui doit retomber sur une seule jambe, en équilibre fragile. A Charlot immigrant, parti à la conquête de l'Amérique, qui tourne en rond et se rattrape juste avant la chute. Et je n'oublie pas les acrobates, les alpinistes, les surfeurs, les ouvriers qui travaillent sur les toits, les

laveurs de vitres inaccessibles, et tous les équilibristes dont c'est le métier de tutoyer l'équilibre du bout du pied.

Car j'en ai vu, des funambules qui progressaient dans les airs, avec leur balancier, en regardant droit devant eux comme des somnambules. C'est ce long bâton horizontal, pesant mais souple, que le public fixait des yeux quand il suivait dans les nuages la progression de ces curieux aventuriers. Mais sous le chapiteau on retrouve le parapluie d'artiste. C'est avec lui que l'équilibriste renouvelle son numéro. Sa prestation n'a rien d'harmonieux. Ce qui plaît, c'est le côté saccadé, discontinu, au bord de la rupture, de l'exhibition, et l'illusion que crée cet homme vif et nerveux de remuer au-dessus de son crâne, quand il accélère son programme sous les projecteurs, deux, trois parapluies plutôt qu'un seul.

J'ai revu récemment des dessins réalisés par des enfants pendant la deuxième guerre mondiale, dont ceux du petit Richard, exécutés chez Mélanie Klein durant les quelques séances qu'il avait passées avec la psychanalyste. On a de lui des batailles navales, des combats aériens, mais nous savons aussi, par l'auteur d'*Envie*



et Gratitude, qu'en dépit de son jeune âge, Richard avait une vision d'ensemble remarquable des conflits qui agitaient l'Europe et le monde, et qu'il était capable de redistribuer jour après jour, sur des cartes d'état-major qu'il inventait, les points chauds, les poches de résistance et les positions respectives des alliés et de l'ennemi allemand. Richard vivait dans un monde dangereux, mais c'est d'en haut surtout que venait la menace et qu'il se sentait regardé. Le ciel qu'il dessinait était encombré, bruyant, et les croquis racontaient les bombes, les foudres qui

tombaient, les obus, les fusées, les balles, les avions déboussolés qui dégringolaient en zigzaguant, les parachutes ouverts au milieu de boules de feu. Madame Klein

réduisait imperturbablement cette épopée parlée et dessinée à un drame œdipien, et c'est l'ombre du père castrateur qui effleurait l'enfant en train d'évoquer les coups qui pleuvaient sur sa tête.

Richard devenu adulte a peut-être gardé de la guerre le souvenir d'une époque où il aura été un fils craintif, surveillé, mais malin, valeureux, fier d'être Anglais, heureux d'avoir rencontré Madame Klein, et conscient des conflits traversés. Mais le voici qui revient, tiré à quatre épingles, ouvrant son parapluie dans Londres sous la pluie. Un parapluie peut en cacher un autre. Le ciel est menaçant. Va-t-il lui tomber sur la tête ? Pour l'heure, c'est une autre histoire.

J'avais rendez-vous récemment devant le musée d'Orsay. En remontant le quai pour rejoindre la personne qui m'attendait à l'entrée, j'ai avisé des SDF, quatre ou cinq, qui campaient, serrés contre l'important bâtiment, le dos au mur. Je sentais qu'ils étaient là, mais c'est à peine si je devinais leur présence : ils s'étaient isolés derrière des parapluies posés sur le sol, et alignés provisoirement face à la Seine, à la circulation, au bruit, au vent. Ils entretenaient – depuis combien de temps ? – au pied de l'ancienne gare d'Orsay, ce lourd édifice jamais complètement métamorphosé en musée, de petits abris précaires, des chez-soi improbables, à deux pas du passage des piétons, des cyclistes, des voitures, des bateaux-mouches. C'était une utilisation à peine détournée du parapluie : un parapluie paravent, un rempart de toile, un bouclier.

Il y a bien longtemps que les mots « parapluie », « pébroc », « pépin », « riflard » sont rentrés au dictionnaire. Les définitions sont copiées les unes sur les autres. On décrit l'objet, on parle de pluie, on varie les expressions pour dire la protection (s'abriter, se garder de, se garantir de). Puis on passe au sens figuré, concrétisé par un exemple, comme celui que je viens de prélever dans un quotidien : « Ce ne serait pas la première enquête ouverte sous le feu médiatique pour faire parapluie, puis pour être plus tard classée sans suite discrètement. » Or voici que la famille des parapluies s'agrandit d'un petit dernier. Que va faire le *Robert* ? Le mot, hélas, ne fait pas rêver, il est même incongru, mais il désigne un parapluie nouvelle génération, dans la

lignée des parapluies-boucliers, et conjugue archaïsme millénaire et technologie de pointe. Son nom : « parapactum » ! Ne soyez pas naïf, il ne s'agit pas de protéger la France d'en-bas. C'est un ovni, né dans un bureau d'étude du ministère de l'Intérieur. Des chercheurs, des experts, des militaires ont uni leurs connaissances pour anticiper les tempêtes à venir. Pour l'heure, l'engin équipe les groupes formés pour abriter les puissants ; il est l'attribut de la future garde rapprochée de « la Haute », ceux qu'on appelle les « Hautes Personnalités ». Le parapactum est un parapluie blindé, dont le dictionnaire de demain devra décrire la toile de grande envergure, en kevlar, la fibre synthétique des gilets pare-balles, tenue par une armature en titane et reliée à un manche en fibre de carbone. C'est le bouclier du premier cercle. Il repousse les pavés, le feu et les flammes, il fait écran aux jets d'acide, et encaisse l'acier, les barres de fer, les cocktails Molotov. Ce produit des avancées-retards de nos sociétés hypermodernes vaut entre 7 000 et 20 000 euros. Aux dernières nouvelles, l'Elysée en aurait commandé une dizaine. Face au bouclier qui arrête toutes les flèches, rêvons du javelot qui transperce tous les boucliers.

Je trouve dans les colonnes d'un journal une note qui fait état de la disparition d'une *rock star*. Le chroniqueur écrit que le chanteur a coupé le téléphone. Une autre expression me vient à l'esprit : on dit d'une personne qui vient de mourir qu'elle « a fermé son parapluie ». Cette formule contient une philosophie. Ce qu'elle dit, c'est que chacun reçoit sa part de joies et de peines, et qu'il y a une place pour l'amour, une autre pour les larmes. Fréhel et Piaf ne chantaient pas autre chose. Un parapluie, ça se déploie, ça se replie, c'est selon. Et puis, un jour, le parapluie d'un tel ne s'ouvre plus. Pour lui, la tempête s'est éloignée pour toujours, et l'accessoire est à jamais superflu. Ce que la chanson réaliste ne dit pas, c'est que les dieux se passent de parapluie, et que ceux qui l'ont compris ont enterré le leur.



Cabane magique

20 septembre 2011

*« Je donnerais cher pour effacer cette foutue journée et tout recommencer. »
Virginie, mariée amère. Libération, 13 septembre 2011.*

Depuis un an arrivent dans le champ des arts et des lettres des œuvres originales qui renouvellent notre regard, notre écoute, notre entendement. Elles viennent vers nous et nous invitent à changer d'époque. A l'Opéra Bastille, par exemple, j'étais là quand un jeune chorégraphe, Wayne McGregor a offert au public une *Anatomie de la sensation* conçue à partir de certains tableaux de Francis Bacon. Grâce à ce magnifique danseur, les grands chorégraphes qui ont marqué le xx^e siècle, Merce Cunningham, Trisha Brown, plus récemment le Japonais Techigawara, peuvent enfin, véritables trésors vivants, s'éloigner de nous tout en restant inoubliables et présents. Au Grand Palais, un artiste, Anish Kapoor, a attiré récemment les foules en intervenant audacieusement sur la coupole de ce haut lieu parisien. Un dôme dont il a contesté la fonction protectrice. Une coupole n'est pas un couvercle. Le vertigineux sculpteur nous encourage ainsi, nous, les habitants de la deuxième décennie du xxi^e

siècle, à réveiller un œil pinéal tombé dans l'oubli, à le diriger au sommet de notre crâne, vers le bleu du ciel, à nous ouvrir verticalement à l'infini.

J'avais aussi ressenti fortement la nécessité d'un livre, le *Jan Karski* de Yannick Haenel. L'ouvrage avait été attaqué, contesté au nom d'une conception positiviste du roman. L'auteur utilise les pouvoirs de l'art romanesque pour faire entendre une vérité. Celle-ci prend forme peu à peu à travers une réévaluation, sur plusieurs niveaux de lecture, de la guerre 39-44 et de la manière dont les Alliés s'en sont acquittés. Son approche d'un conflit qui a déshonoré l'Europe répond aux interrogations d'un public dont les priorités, les représentations, les exigences ont changé.

Alors que le néolibéralisme est à l'agonie, voilà Lacan qui, ces jours-ci, devient audible comme jamais. Celui qui, il y a trente ans, mourait sous un faux nom d'un cancer du colon dans une clinique à Neuilly, et qui s'est autorisé à choisir lui-même sa date de naissance qu'il a voulu coïncider avec le siècle, 1901, est désormais reconnu et confirmé comme un homme « rigoureux et déjanté ». N'est-ce pas là le profil, et ce que devrait être l'ambition de ceux qui refusent de se réconcilier avec la société et qui, dans leur vie, ont coupé court à toute possibilité de renoncer. Deux mots me viennent, qui ne me quittent pas : *Nicht versöhnt* (non réconcilié). C'était le titre d'un des premiers films de Straub. Faut-il rappeler que Lacan aura aussi été le seul psychanalyste à prendre en compte de manière freudienne « l'héritage d'Auschwitz » (Elisabeth Roudinesco).

C'est l'honneur du festival de Cannes d'avoir repéré et soutenu les films de deux cinéastes qui viennent d'inventer un autre cinéma : un cinéma planétaire. Nous savions que la planète Terre était définitivement bouclée en elle-même, explorée, épuisée, fragilisée. Et que l'aventure humaine y devenait problématique. Mais c'était un savoir abstrait, obtus. Terrence Malick et Lars von Trier font vivre un espace ouvert sur le cosmos et recréent l'antique correspondance entre macrocosme et microcosme. Avec *The Tree of Life*, Malick produit un espace hors échelle humaine en posant son steadicam à toutes les hauteurs possibles. Il montre des corps, des gestes, des visages, des ambiances de lumière et de couleurs comme on ne les avait encore jamais vus. Le film de von Trier, *Melancholia*, dégage lui aussi de telles

intensités. Le pouvoir mythologique des images nous sidère, relayé de temps en temps par quelques phrases du *Tristan* de Wagner ressassant la mort d'Isolde.

Le cinéaste, qui avait déjà inventé la constellation des trois mendiants, donne à son film le nom d'une mystérieuse planète, lointaine, mais qui s'approche dangereusement de la terre, un double de Saturne, mais sans les anneaux. *Melancholia* est aussi le nom de l'ange d'une gravure de Dürer, créature encombrée par la lourdeur de ses ailes et la complexité des plis de sa tunique. Chez Lars von Trier, la mélancolie est une mélancolie nordique, du bout du monde, une affection du soir, nimbée d'une lumière paradoxale. Nietzsche en parle, qui avait subi son influence mais l'avait retournée en excès de santé dans *Le Gai Savoir*. Le mot lui-même libère un imaginaire très riche où se retrouvent les accès de bile noire, les désordres du tempérament, un climat saturnien qui remonte aux Maîtres de la Renaissance, se poursuit chez les romantiques allemands et investit les pensées du désastre qui hantent le nouvel état du monde.

Il serait dommage de réduire la mélancolie telle que l'entend le danois à une pathologie. Certes, la dépression est bien là, en embuscade, mais Lars von Trier en fait bon usage. Il s'inscrit dans une tradition qui présente cet affect comme une épreuve que le sujet ne peut éviter de s'imposer. Un dysfonctionnement qui secrète de l'amertume, de l'humeur noire, mais désirable en son fond et porté, en effet, par une pulsion destructrice qui entraîne avec elle le cosmos.

Melancholia – c'est une dimension du film qui n'a guère retenu l'attention – décrit un épisode de la reproduction des inégalités. Si on considère le décor, le luxueux château, l'immense propriété, avec son golf, son esplanade qui descend vers la mer, on comprend que les familles et les quelques amis réunis en ces lieux à l'occasion d'un mariage appartiennent à la classe des privilégiés : patrons, intermédiaires, publicitaires. Le cinéaste, qui a l'expérience des psychodrames, filme de près ces philistins agités, hypocrites, conservateurs, soucieux de respecter les codes, les usages, les conventions de leur milieu. Le casting est ambitieux : nous surprenons, parmi les masques, les mimes, les rôles, des stars, John Hurt, Charlotte Rampling, Kiefer Sutherland, du beau linge pour jouer les héritiers. La mère de la mariée, par exemple, qui n'en fait qu'à sa tête et s'exclut elle-même de la tribu. Un père, qui a

son compte, pathétique bouffon comme il y en a chez Tchekhov. Une sœur, Charlotte Gainsbourg, un beau-frère et leur enfant. Et celle qui vient de dire « Oui », Justine (Kirsten Dunst), jeune femme comblée, qui vient d'épouser le gendre idéal, et qui s'est vu offrir un poste de directrice artistique dans une agence de publicité. Justine ne sera jamais dans le besoin. Elle a tout. Seulement voilà : le couple arrive en retard au repas de noce.

On remarque immédiatement, dans l'atmosphère crépusculaire du parc, la robe, compliquée, embarrassante, excessive dans sa blancheur, qui entrave la mariée. La caméra enregistre l'énervement des hôtes, qui ne manquent pas de rappeler qu'ils ont dépensé beaucoup d'argent. Les invités s'impatientent aussi, ricanent sous cape et n'en pensent pas moins. On remarque aussi, au milieu de tous ces vieux renards rompus aux affaires, un jeune type. Il traîne par là, on vient de lui proposer un job. Il n'en espérait pas tant, il croit que c'est arrivé, quand Justine l'embarque, s'envoie en l'air avec lui en cette nuit de pleine lune. Un cheval, véritable boule de nerfs, fait partie des signes extérieurs de richesse. Justine, à un moment donné, se déchaîne sur lui. La scène, éprouvante, révèle la cruauté que l'accès de bile noire est capable de libérer.

La sœur de Justine s'appelle Claire. Elle a un fils qui, avec un fil de fer tordu en rond, a bricolé un instrument de fortune permettant de vérifier si Melancholia se rapproche bel et bien de la terre. La mariée, dès le début, rejoint l'enfant dans sa chambre. Claire s'inquiète du déroulement des festivités. Elle sait que Justine a un problème. Elle supplie sa sœur de ne pas recommencer. Justine ne répond pas à ce qu'on attend d'elle. Cette cérémonie est pourtant la sienne, c'est elle qu'on regarde, elle, la princesse de la soirée, l'épicentre de cette mise en scène. Elle ne refuse d'ailleurs pas le jeu qu'on lui demande de jouer, elle l'ignore. Rien n'est prémédité, simplement ça ne lui dit plus rien, elle n'est ni pour ni contre mais ailleurs. Alors elle s'absente. Elle prend un bain, salope sa robe, se réfugie auprès de son beau-frère, sort dans le parc, se couche, nue, dans l'herbe haute. Ce qui n'empêche pas le couple ultra glamour de s'afficher, de fusionner, de se bécoter. Le garçon, si bien élevé, se montre pourtant défaillant lorsqu'il s'agit de produire le discours de circonstance que tous attendent. Ces deux-là roucoulent pour se fermer le bec. Si lui parle peu, elle, son métier consiste à produire des slogans publicitaires. Tels Papageno et

Papagena, ils n'ont que deux voyelles pour causer ! Ça n'explique pas qu'elle déserte le lit de noces et qu'elle s'en va coucher ailleurs. La princesse ne croit pas au conte de fée sexuel, au désir dirigé. Le jeune homme, navré, n'insiste pas.

Tout préparait Justine à parcourir les étapes du rite de passage qui devait accomplir son entrée dans le cercle des privilégiés. Mais elle préfère mettre sens dessus-dessous sa famille, son milieu, l'univers s'il le faut ! Car le système tonal, l'harmonie des sphères sont déréglés, le temps sort de ses gonds, nos représentations vacillent et ne fonctionnent plus.

L'une des sources du cinéaste est sans doute à chercher chez Dante. C'est le Florentin qui a imaginé la vertigineuse interaction qui met en correspondance les individus, les couples, les empires, les planètes. Et le moteur de cette corrélation universelle, c'est l'amour. L'amour, chez Dante, meut les flux, les sphères, l'industrie des hommes. Et sa vision est d'autant plus grandiose que le poète attribue à la mélancolie, définie comme un « ralentissement » amoureux, c'est-à-dire une tiédeur, une baisse de régime, le dérèglement qui entraîne la chute et trouve sa résolution au purgatoire. Et n'est-ce pas un purgatoire, cet itinéraire que Justine s'impose de parcourir et où elle se met en difficulté pour comprendre, en alternant excitation et abattement, ce qui lui arrive ?

Le décor de *Melancholia* pourrait tout aussi bien accueillir *Hamlet* et se prêter aux évolutions d'Ophélie, dont Justine est proche. Moins l'Ophélie diaphane et désincarnée des préraphaélites que la figure avec laquelle, selon Lacan, Shakespeare rend présente « l'horreur de la féminité ». Et qui s'adresse au Roi pour lui dire : « Nous sommes ce que nous sommes, Seigneur, non ce que nous voulons être. » Parler de mélancolie sans renier l'économie humorale, c'est rappeler que l'« amertume », en elle, si elle révulse le corps et l'esprit, peut être désirée, comme on peut souhaiter les épreuves les plus pénibles, parce que vous jouez votre vie, et qu'elles vous permettent de devenir ce que vous êtes.

Claire, son mari et leur fils sont les premiers à enregistrer la menace qui pèse sur la planète Terre. Menace qui se conjugue en parallèle avec la trajectoire de sa sœur qui dévisse au milieu des siens. Quelque chose est arrivé au temps. Est-il venu ? Va-

t-il s'accomplir ? Allons-nous sombrer ? On en a les présages : la chute mystérieuse de centaines d'oiseaux, foudroyés en plein ciel, la même semaine, sur des sites différents. On les voit, quand commence le film, qui tombent pétrifiés, en même temps que les feuilles mortes de l'automne.

La deuxième partie du film déclenche le compte à rebours vers la fin du monde. La tension monte à mesure. L'enfant s'endort, son père se suicide. Le cadavre gît dans les écuries, contre le box du cheval, sur la paille. Claire panique mais décide de « réussir » sa dernière heure. Elle a l'idée d'une sorte de rituel : elles s'installeraient toutes les deux, sa sœur et elle, sur l'esplanade, face à la catastrophe imminente, et attendraient la mort avec des chants et un verre de vin à la main. Justine dédaigne ce scénario qu'elle trouve ridicule. Elle vient de se sortir d'un rite, le mariage. Il est temps de proposer autre chose, qui la sépare de sa sœur et de la tribu : elle bricole avec trois bouts de bois qu'elle monte en ogive une sorte de sas : la cabane magique. Justine, la remuante, la dévergondée, avec ses fulgurances, ses états bizarres, ses fatigues, ses angoisses, la voici soudain étrangement calme, grave, maîtrisée. L'incontrôlable planète, devenue folle, arrive sur les deux sœurs comme elle se dirige droit sur nous. Elle émet un son de basse fréquence qui fait vibrer les enceintes de la salle de cinéma et prend le pas sur la musique de Wagner. A mesure que la sphère approche, son diamètre croît. C'est quand elle se présente plein cadre que la collision a lieu. C'est la fin, l'extinction sans reste ni post-scriptum. Le monde vient de se résorber dans un trou noir.

En définitive, c'est Justine qui a « réussi » sa mort. L'ultime séquence de *Melancholia* dialogue, par-delà les siècles, avec l'une des figures à l'origine du cinématographe : Méliès. Méliès savait être magicien, manipuler les sphères, voyager dans l'espace et, surtout, d'un coup de baguette, faire disparaître dans un nuage les mondes et les humains. Sous l'empire de Méliès, Justine, dans sa cabane magique, se serait effacée. Mais, en ce début du XXI^e siècle, nous, qui avons changé de planète et frôlé tant de catastrophes, ce n'est pas sans une certaine solennité que nous proposons à Justine, Lars von Trier, Malick, Kapoor et quelques autres cette exclamation, qu'ils connaissent, de Nietzsche dans *Le Gai Savoir* : « Nous avons quitté la terre, nous nous sommes embarqués ! »



De la minéralisation de l'espace public

21 novembre 2011

« L'esclave moderne se croit tenu d'être absolument contemporain. »

Guy Debord

I. Tant qu'il y aura des arbres

Les architectes et les urbanistes ne sont pas les seuls à dessiner des villes avant de les construire. Les cinéastes aussi – Jules Dassin, Chris Marker, Aki Kaurismäki, Vincent Dieutre – créent parfois des villes qu'ils représentent et portent à l'écran. Le cinéma développe en continu une géographie urbaine qui reflète et déforme le monde habité des citoyens. A la cinémathèque, une exposition, *Metropolis, épopée futuriste*, rappelle que Fritz Lang, qui avait une formation, un regard, une main d'architecte, avait dessiné pour son film *Metropolis* (1927) la ville verticale. Il avait inventé une sorte de compromis entre Manhattan et Babel. Sa ville haute domine la cité des ouvriers qu'elle refoule dans les entrailles de la terre. Elle obsède encore aujourd'hui, tel un lointain modèle, les quartiers d'affaires du monde entier. Ces tours

hors d'échelle, hors des commentaires et des références humaines, concentrées toutes sur un site – Hong-Kong, Shanghai, Dubaï – exhibent avec insolence le pouvoir de l'argent. Le centre d'affaires parisien La Défense n'est pas en reste. Certes il est mal noté par les agences de marketing qui le jugent démodé et bas de gamme. Les investisseurs se disputent le marché, un promoteur russe se dit prêt à relancer la mégastructure ; on s'achemine vers l'érection de nouvelles tours géantes, dessinées par l'un des trois meilleurs architectes du moment, des tours assez effrontées à ce qu'il paraît, pour rivaliser d'une extrémité à l'autre de la capitale, avec la Tour Eiffel, quitte à modifier le *skyline* de Paris.

La ville est aussi l'un des motifs préférés des dessinateurs de BD. Une exposition l'avait démontré en juin 2010, à la Cité de l'architecture et du patrimoine. Les organisateurs l'avaient intitulée *Architecture et BD, la ville dessinée*, et jamais Paris n'avait connu pareil rassemblement de cités futuristes, oniriques, fantastiques et de villes fantômes. Le public, souvent peu accordé à la ville réelle, avait trouvé, avec cet accrochage d'images de bandes dessinées agrandies, signées des plus grands noms de la BD américaine, française ou japonaise, de quoi confronter ses châteaux en Espagne rêvés aux utopies urbaines les plus échevelées.

Je suis venu à cette exposition en visiteur intrigué, toujours curieux de cette « chose humaine par excellence » (Claude Lévi-Strauss), la ville, qu'elle soit verticale ou horizontale, en train d'imploser, de s'étendre, de se défaire, de s'incarner dans des tours ou de surgir à partir des espaces vides ou précaires de la planète. J'ai circulé longtemps au milieu des panneaux d'une scénographie qui manifestait au plus haut point la débauche graphique à laquelle se livrent les auteurs de la galaxie BD dans leurs albums soudain sous les projecteurs, et ouverts sur les pages les plus folles.

Une planche, plus que les autres, avait retenu mon attention. L'auteur, Robert Crumb, était loin d'être un inconnu. Le travail présenté, *A short History of America* (1979), était composé de douze images disposées en quatre rangées de trois. Sur la première était dessinée une prairie de rêve, comme on en voit dans les westerns. La deuxième représentait la même prairie mais traversée par une voie ferrée qui

s'enfonçait vers l'horizon lointain. Elle était doublée par une route ou plutôt une piste qui livrait passage au lent peuplement de l'espace. C'était d'abord l'apparition d'une maison, de sa clôture, de quelques arbres, de plusieurs poteaux téléphoniques, de réverbères. La route était ensuite rectifiée, élargie, goudronnée. Puis, entre la huitième et la neuvième image, les arbres qui s'étaient épanouis avaient disparu. On les avait abattus dans la force de l'âge, en pleine santé. Les trois dernières images illustraient le prévisible aboutissement de cette urbanisation totalitaire. Elles décrivaient l'irruption des voitures, la multiplication des mâts lumineux, des panneaux publicitaires surdimensionnés. Crumb achevait un tableau d'apocalypse, avec une terre asphyxiée et un ciel de dérélition.

L'arbre n'est pas respecté. Dans son plaidoyer, *Du bon usage de l'arbre* (Actes Sud), le botaniste Francis Hallé est très clair : les élus, les énarques n'ont pour l'arbre que du mépris. Un platane, un lampadaire, un abribus sont logés à la même enseigne. L'arbre, c'est du mobilier urbain, non un être vivant. C'est faute, en ville, de les abattre, mais qui peut ignorer que, pour chaque arbre supprimé, c'est de l'air urbain moins pur, c'est moins de fraîcheur, de calme, plus de fatigue mentale, de laideur, d'agressions.

J'ai longtemps couvert chaque été pour France Culture le festival d'Avignon. L'émission avait lieu à ciel ouvert, dans un jardin, à deux pas du Palais des Papes. J'étais à l'antenne à midi, et les invités venaient tour à tour s'asseoir autour d'une table ronde posée sur une moquette pendant la durée du festival. Le matin j'aimais trouver sur la peau sensible, fine, gris-noir du micro un léger dépôt d'un peu de poudre jaune pâle : du pollen ! Signe que la parole qui sortirait du poste serait féconde ! Quand j'ai retrouvé – c'était ma quatrième année, je crois, de présence sur le festival – le studio de plein air que j'étais venu reconnaître, j'ai dû me rendre à l'évidence : du pollen sur le micro, il n'y en avait plus. J'ai regardé autour de moi et levé les yeux, perplexe : plus d'arbre. L'explication, je l'ai eue d'un responsable. C'était les femmes de ménage. Elles en avaient eu assez de balayer la moquette, assez de cette poussière jaune récalcitrante, difficile à détacher, qui imprégnait le tapis. Elles menaçaient de tout arrêter tant qu'il y aurait cet arbre. Elles ont fait grève. On leur a donné raison. Elles ont gagné.

Les municipalités et leurs équipes, quand elles ne massacrent pas les arbres, les taillent, les formatent, les rectifient, les encadrent, les encerclent, les emprisonnent. Si, dans *Metropolis*, Fritz Lang conçoit une bulle de nature privée au sommet d'une tour où les puissants font la fête, ailleurs, à Paris, gare de Lyon, à la Bibliothèque de France, les arbres sont en cage, renvoyés à eux-mêmes, séparés des humains, dans une autre dimension. Les maires souvent redoutent de passer pour des *has been*, des ringards. Pris de panique et pour être du bon côté du manche, ils ordonnent à leurs services de remplacer les arbres traditionnels, tilleuls, marronniers, démodés, par des arbres artificiels, telle cette création, mi-pin mi-chêne, décrite par Francis Hallé, gare Saint-Charles à Marseille. Ou comme à Montpellier où les platanes ont été évincés par de jeunes palmiers importés du Maghreb.

À Strasbourg, ces jours-ci, les habitants se sont réapproprié le mot « minéralisation ». On ne parle que d'elle dans la rubrique « Courrier du cœur » du journal. Des lettres ouvertes sont publiées. « Minéralisation, dénaturation, épuration, pétrification, minimalisme, puritanisme, stérilité ». Tel professeur d'histoire affiche sa déception et avance des propositions. Un géographe réclame des comptes. Les riverains s'en mêlent, les commerçants, les amis du centre-ville, le clergé de la cathédrale, de simples citoyens. Les quartiers bougent, les associations pétitionnent, se réunissent, manifestent : « Une place sans arbre, une place macabre » ; « Stop au minéral, oui au végétal » ; « Aux arbres citoyens ! » ; « Des bancs pour les gens ».

Les précédentes municipalités, pas moins épargnées par la phobie des arbres que l'actuelle majorité, avait déjà « minéralisé » deux, trois places emblématiques de la cité et changé la physionomie urbaine. Elles avaient abattu pêle-mêle tilleuls, marronniers, platanes, pour ne pas être rattrapées – disaient-elle – par le ralentissement de la province : « Montrons que nous sommes des Européens, osons être une capitale. D'ailleurs les places italiennes les plus célèbres ne sont-elles pas

minéralisées en totalité ? Et puis il ne s'agit pas de mettre la ville à la campagne, n'est-ce pas ? »

La place, dont le projet inquiète aujourd'hui toute une population – la place du Château – appartient à la partie la plus centrale, la plus chargée d'histoire de la vieille ville. En la parcourant, vous traversez simultanément, et dans les siècles des siècles, le Moyen Âge, le XVIII^e siècle, le XX^e siècle et les contraintes de la société du spectacle. C'est un espace à l'ancienne, assez fermé, abrité sous une dizaine de vieux marronniers dissemblables. Une place dont le cœur bat au pied de la face latérale de la cathédrale, et que délimite un ancien collège des Jésuites (1685), ainsi que le plan concave de l'entrée d'un palais du XVIII^e siècle, résidence des Rohan.

Pour les urbanistes, les maires et leurs conseillers, pour l'architecte des bâtiments de France, pour la bureaucratie, l'idée qui prévaut, dans laquelle tous s'enferment, c'est qu'une place saturée par un environnement qui appartient au patrimoine, se doit d'être dépouillée, dégagée, et de présenter sur toute la surface un point de visibilité le plus large possible. Tous reprochent aux vénérables marronniers de la place du Château de former un rideau fermé sur la masse gigantesque et délicate de la cathédrale, de gêner le passant en l'empêchant de suivre librement des yeux le développement de la verticalité gothique vers le ciel. Comme si cette verticalité ne s'adressait qu'à la vue, alors qu'elle enchante les cinq sens et retentit en nous avec d'autant plus d'évidence que l'intériorité de la place est préservée grâce à ces arbres centenaires. Jamais la cathédrale n'est aussi belle et sacrée que quand elle rayonne au-dessus des marronniers.

Le public se trompe souvent, son goût n'est pas sûr, la nouveauté le rend frileux. Si l'on avait écouté les Parisiens, ni la Tour Eiffel, ni les colonnes de Buren, ni la pyramide de Pei au Louvre n'auraient vu le jour. Le maire de Paris, dans la perspective de rénover le quartier des Halles, a voulu écouter et consulter les riverains. Face au conservatisme, au populisme des uns et des autres, à l'hostilité rencontrée sur le terrain, Bertrand Delanoé, pour éviter les vagues, a prudemment

recalé les propositions les plus novatrices, magnifiques d'audace et de liberté. Reste un projet sans ambition, médiocre, provincial.

Par contre, rien n'est plus justifié, me semble-t-il, que la réprobation avec laquelle a été accueillie à Strasbourg la présentation de la future place. Du moins telle que, dans l'esprit des concepteurs, elle devrait désormais être relookée pour exister pleinement dans la cité. Même si ceux qui pratiquent la ville, y habitent, y étudient n'ont pas été exclus de la préparation du projet, les concertations pour caractériser l'avenir de la place se sont limitées à des échanges très cadrés et formels. Ce n'est pas une surprise, certes, de voir que l'ardeur avec laquelle les gens – les femmes surtout – rêvent d'ordonner, à coups de bacs à fleurs, de jardinières d'orangerie, de bancs en teck, leur environnement, ne diffère guère de l'énergie qu'ils mettent à aménager leur salle de séjour ou leur chambre à coucher. Pourtant, il n'est plus possible de s'en remettre aujourd'hui aux seuls experts et aux politiques : leur savoir ne fait plus autorité. Il est urgent de s'opposer à ce que Houellebecq nomme « le Grand Assèchement », cette vaste entreprise de colonisation de la vie et de formatage du sensible, dont la « minéralisation » des villes est l'un des nombreux symptômes. Il faut se réjouir quand toute une population se retrouve pour exiger des professionnels – obligeant le maire à sortir du bois – de dialoguer sérieusement avec les citoyens et tous les acteurs de la société civile.

À suivre...