

Ainsi les auteurs entendent-ils dénoncer une « manipulation financière », établissant un lien entre l'hypothèse du profit comme motivation première de Paul Rusesabanga et le caractère « mensonger » du film.

Si cet ouvrage présente l'intérêt certain de mettre au jour les ambiguïtés générique et « morale » du film *Hôtel Rwanda* et d'interroger la crédulité voire la naïveté d'un public étranger aux événements, on regrette que des analyses stimulantes restent seulement amorcées. Ce qui ne permet pas au livre de dépasser le registre polémique des débats sur le génocide au Rwanda et sur l'actualité politique du pays.

Viviane Azarian

BIGSAS, Bayreuth Universität
viviane.azarian@uni-bayreuth.de

Esthétique, littérature, musique

Sylvain ALMIC, dir., Emil Nolde 1867-1956.

Paris, Éd. Réunion des musées nationaux, 2008, 341 p.

On retient d'un peintre ce qu'il montre, ce qu'il lui arrive d'écrire quand il souhaite en dire plus. On apprend sur lui dans ce qu'il a transmis à son entourage. Avec Emil Nolde, on a la chance de bénéficier de tout cet héritage. L'exposition qui se tient aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris (puis au Musée Fabre de Montpellier du 7 février au 24 mai 2009) propose un choix de 162 tableaux que l'on peut compléter par la lecture de ses journaux (quatre tomes), de sa correspondance ou du témoignage de ceux qui l'ont approché. Le catalogue de l'exposition est d'une remarquable qualité, comportant d'imposantes illustrations, quelques fois en pleine double page, ainsi que neuf articles de conservateurs ou d'experts. Une biographie bien documentée donne à voir le long et sinueux parcours de ce peintre allemand (devenu danois aux lendemains du Traité de Versailles). Il faut dire qu'Emil Nolde traverse le siècle (1867-1956), on le suit chronologiquement, en regrettant seulement que son activité s'arrête ici en 1930 (une exception, une marine de 1948).

Emil Nolde est un homme de la terre qui trouve « son origine au plus profond du sol natal » (p. 19) ; il ne cesse de hanter ces lieux de son enfance, il en part et y revient car ils sont le

centre de toute inspiration. L'ancien Schleswig, étroite bande de terre entre mer du Nord et mer Baltique lui offre ses thèmes et motifs : dans un premier temps, tout y est laiteux et le ciel semble s'étirer indéfiniment dans des teintes pastels et sombres. L'élément liquide ressort, les nuages se reflètent dans les marais ou les canaux, la mer s'étale non loin. Autour de 1900, Emil Nolde semble copier la manière impressionniste française qu'il couple à la manière vaporeuse des artistes Art Nouveau et symbolistes. Des bâtisses se perdent dans le soir, l'atmosphère humide est omniprésente. Privé pendant la période nazie du droit de peindre, il reviendra à l'aquarelle dans des teintes plus chaudes et plus colorées, avec des paysages plus tourmentés. La solidité est apportée par ces repères que sont les hommes et leurs murs, les brigands et les paysans autour d'un bock de bière, les femmes lisant dans une lumière matinale. Le mouvement est rare. Seul le travail de la moisson, amplifié par le vent, et les jupes des danseuses dans la ronde signent l'effort humain dans la nature.

C'est qu'elle est omniprésente, sage dans ses paysages, elle acquiert vite une présence insoupçonnée. Le grotesque, le merveilleux, au fond l'oublié et le primitif font irruption. Emil Nolde cède aux pulsions enfantines qui dotent les éléments d'une vie réelle, il anthropomorphise les sommets alpins, des vieillards surgissent édentés, blancs poilus comme la neige et tout grimaçants d'être pris dans les glaces. Des ogres qui avaleront des alpinistes, qui combattront entre eux ou corrompent de plus douces collines. Le peintre fit de ces dessins des cartes postales, ce qui lui permit de se consacrer librement à la peinture et d'abandonner ses métiers d'ébéniste ou de professeur de dessin. Ce n'est plus un romantisme à la manière de Caspar Friedrich, hautain ou cérémonieux, surplombant les cimes sublimes : le rapport au monde naturel devient ici populaire, mythologique, d'un wagnérisme qui serait passé à la moulinette de la *fantasy* et des contes cruels, où les géants sont débonnaire et attendent seulement qu'on raille un peu leur laideur.

Cependant, cette nature comporte une teneur *völkisch*, qui conforte Emil Nolde dans une germanité que l'on pourrait rapprocher, aux lendemains de la Première Guerre mondiale, de celle d'Ernst Jünger ou de Martin Heidegger. Le plein air domine, le jardin est objet de fascination et de soins, cependant rien n'y est mièvre ou

bucolique. La lumière irradie intégralement la toile, la couleur est en état de saturer les formes qui se devinent à peine, on se situe dans les dernières années où la figuration des êtres et des objets est encore possible ; après 1945 l'abstraction l'emportera définitivement. Le rapport à la nature se fera plus chaotique, même les tournesols dont le thème est bien emprunté à van Gogh (modèle incontournable de la peinture allemande de 1900 à 1933) se meuvent sur fond de ciel orageux, les chevaux ont l'énergie électrique et les nuages s'avancent comme des gants divins sur les plaines. Les marines peignent la furie des eaux, saisissent la vague avant qu'elles s'écrasent. Le désastre est annoncé. Celui d'Emil Nolde sera la tolérance qu'il a envers le nazisme, son antisémitisme qu'il ne cache pas et ses lettres qu'il envoie aux autorités allemandes en vue de prouver son adhésion au Parti, sa défense de l'Allemagne (notamment contre les influences picturales françaises auxquelles il a par ailleurs amplement puisé). L'article de Peter Vergo (« Emil Nolde : mythe et réalité », pp. 49-73) apprend au lecteur que si Goebbels détenait des aquarelles de Nolde, il les aurait retirées de ses murs sur l'injonction d'Hitler. Protégé par les associations d'étudiants nazis, Emil Nolde se verra cependant inclus dans l'exposition sur l'art dégénéré (1937). Son allégeance déclarée au régime (dans une lettre du 12 juillet 1937 à l'Académie, il se fait passer pour la victime des avant-gardes de la république de Weimar et affirme « toute mon attitude est une déclaration d'amour à l'Allemagne, au peuple allemand et à ses idéaux, Heil... », p. 70) lui aura été d'un maigre soutien. En 1941, son œuvre fut jugée « étrangère » au national-socialisme, et on lui défendit de peindre. C'est ici qu'il devient difficile de juger : l'œuvre témoigne contre son auteur, ainsi que contre tout académisme, le style indique la liberté d'esprit, la violence des couleurs montre que le désordre est la nouvelle donne des Modernes.

Ce sont sans doute d'autres facettes qui permettent à Emil Nolde de dépasser les polémiques politiques et de laisser les bien-pensants à leur énervement idéologique. À l'automne 1913, sa femme et lui sont invités par l'Office colonial à une expédition médicale et démographique en Nouvelle-Guinée. Le long voyage qui leur fait traverser la Russie, la Chine, puis les îles est l'occasion d'une observation compréhensive sans précédent. Il fait des portraits des personnes qu'ils croisent,

il s'enthousiasme pour la liberté des indigènes, se scandalise du trafic marchand occidental, du pillage des anthropologues. Les tableaux de cette période montrent la beauté des chevelures, des regards, en révèlent l'inquiétante étrangeté en même temps que l'attention que ces gens portent à la famille, aux enfants, au respect des éléments naturels. On est loin des poses, des manières et des jeux de séduction des dandys berlinois qu'il dessinait en 1910. Finalement, il se peut que tout soit masque, comédie sociale ou exotique (on apprend qu'Emil Nolde et sa femme ont vainement tenté de rencontrer James Ensor en Belgique). Reste qu'une joie domine chez le peintre, faut-il le rattacher comme le font certains auteurs du catalogue à son nietzschéisme vitaliste ? Non pas seulement, car prédomine une sensation de participer à une fête, légère et envoûtante. Les enfants prennent sens dans la ronde, les femmes devant un verre de vin, Ada son épouse se confond avec la lumière chaude des fleurs écloses, elle est l'âme accompagnatrice. Même les dessins les plus sombres, à l'eau forte, gravés sur bois enferment une autre volonté que celle de l'énergie personnelle. Ceux du port de Hambourg sont faits de la matière des sons, des ronronnements machiniques. Là, ce n'est plus le contraste du noir et du blanc cher à l'expressionnisme qui effare (l'ombre et la lumière n'existent plus) ; ce sont les rides du ciel provenant des cheminées, les formes obscures des poteaux dans l'eau, la solitude des débarcadères. L'œil devient plus photographique, se drape d'une joyeuse mélancolie alors que les visages, dans une influence antérieure expressionniste, s'intensifiaient par leur proximité. On ne sait s'il faut le placer dans le camp de l'irrationalisme (redécouverte du mythe, des instincts primitifs, des forces vitales et naturelles) ou le comprendre dans son désir de trouver la bonne distance pour dire le mouvement du monde.

Emil Nolde donne toujours l'impression d'être un artiste solitaire. On apprend l'admiration qu'ont eu pour lui différents mouvements d'avant-garde : le groupe « Die Brücke » (Schmidt-Rottluff, Heckel, Kirchner) ceux de la Nouvelle Sécession de Berlin (1910-1911), on s'aperçoit également du conflit qu'il a vite entretenu avec chacun d'entre eux. Il préfère dialoguer avec ses maîtres cachés, van Gogh et Gauguin, il garde d'eux non pas leur composition sereine qui juxtaposait des éléments si troublants mais un mystère décoratif où les valeurs sont uniquement

le fait de couleurs ardentes. Pas de départ pour le Sud, pour une religion ensoleillée, son île reste en Europe du Nord. Ce qu'il retient d'ailleurs de la religion chrétienne, c'est la centralité du Christ, tout environné d'amour ou de haine. En 1911-1912, il réalise un ensemble de panneaux sur la Vie du Christ, son environnement juif y est accentué (Marie arbore de beaux cheveux bruns) et tout ce qui va en propre le distinguer gagne en importance : sa rousseur, les preuves de ses blessures à ceux qui doutent, qui le haïssent, qui le trompent, qui en rient. La vie du Christ ne paraît pas joyeuse. Elle semble traversée dans toutes ses étapes par un désir de reconnaissance, de travail et d'enseignement, d'exhortation et de souffrances que le martyr puis la Résurrection ne sauvent pas. Pas d'espoir, ni de messianisme. « La mise au tombeau » (1915) montre un Christ mort et nu, de cette mort à la peau jaune, où toute la vie sanguine semble avoir évidée par les clous et la lance, ses amis n'ont pas de prise pour le porter tant il est squelettique et défait. Ce tableau dégage un désespoir silencieux, les visages pleurent sans larmes, la seule respiration semble venir de ces larges aplats bleus qui leur servent de tuniques. Là encore, la couleur n'offre aucune rédemption, elle sert de masque à la chair vivante.

Il ressort de ce parcours choisi dans l'œuvre d'Emil Nolde une impression d'humilité primitive : rien n'est mis en majesté. Si par endroits la séduction règne et les danseuses évoluent entre les bougies brûlantes – « Le Berlin d'avant la Grande Guerre » –, on n'attend rien et l'on reste assis un peu hébété à la manière d'Ève et d'Adam au centre du paradis perdu (1921) avec de grands yeux bleus ouverts. On entre dans ce que Walter Benjamin appellera une esthétique du choc mais sans effusion sanguine, sans que la guerre ait vraiment laissé de traces. La nature qui contient tout l'abrupt, diffuse encore avec plaisir sa lumière pour ceux qui veulent bien s'y perdre. Les teintes cherchent à hypnotiser les regards. Ce sont les habitants du Heimat que l'on croise dans la rue, ils ne sont pas plus importants qu'un navire de guerre perdu dans la tempête ou qu'une étoile enfoncée dans son ciel.

Cette exposition et, de fait, cet ouvrage mettent de nouveau en valeur la profondeur de ce qui a été pensé et expérimenté en Allemagne de 1900 à 1945. Ils ajoutent une pièce au puzzle, aux côtés des récentes expositions consacrées à Max

Beckmann (Centre Pompidou, 2002-2003) ou à la Nouvelle Objectivité (Musée de Grenoble 2003). Il faudra bien un jour synthétiser l'ébranlement vécu par cette génération de penseurs et d'artistes qui ont eu le sentiment de la défaite des idéaux, des rêves d'un monde meilleur et qui ont pressenti la survenue du monde aux repères flottants et à l'abstraction croissante. À quoi se sont-ils attaqués, vers quoi ont-ils fui ?

Tanguy Wuilleme

CREM, Nancy-Université

Tanguy.Wuilleme@univ-nancy2.fr

Loïc ARTIAGA, dir., *Le roman populaire 1836-1960. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles.*

Paris, Éd. Autrement, coll. Mémoires/Culture, 2008, 186 p.

Regroupant les travaux de huit universitaires, cet ouvrage retrace l'histoire du roman populaire et en analyse les thèmes et la poétique. Le genre est étudié depuis son origine jusqu'aux années 60, période à partir de laquelle la télévision remplace l'édition comme principal vecteur de la culture de masse. Le roman populaire accompagne l'histoire de la presse et de l'édition depuis les années 1830. Sa diffusion est liée à l'élargissement du lectorat, à la constitution d'un capitalisme éditorial ainsi qu'à l'évolution des supports et des pratiques de lecture. Alors que de nos jours le roman évoque avant tout un volume imprimé, il faut se souvenir qu'au XIX^e siècle le feuilleton dans la presse était le principal vecteur des œuvres de fiction. Les romans de Balzac furent les premiers à paraître sous cette forme. En 1835, *Le Père Goriot* fut publié à Montréal dans *L'Ami du peuple*, suivi un an plus tard à Paris de *Une vieille fille* dans *La Presse*. Jusqu'au début du XX^e siècle, les plus célèbres romans populaires parurent sous forme de feuilleton, comme les œuvres de Eugène Sue, Frédéric Soulié, Alexandre Dumas ou Ponson du Terrail. Après 1900, les grands quotidiens se disputaient encore les auteurs les plus en vue, comme Gaston Leroux, Gustave le Rouge ou Maurice Leblanc. De même, *L'Humanité*, lancée par Jaurès en 1904, accordait une place essentielle à son feuilleton, dans lequel furent notamment publiées les œuvres d'Émile Zola. L'édition populaire sous forme de volume se développe progressivement dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Après la Grande Guerre, sont créées des collections spécialisées destinées