

discute à la Chambre. Le Palais Garnier est le lieu où s'expérimentent les découvertes : téléphone, commutateur, électricité ; les avancées techniques s'y multiplient : projections cinématographiques le 29 mars 1933 pour la *Damnation de Faust*.

À côté du répertoire ancien qui y est bien représenté, de nombreuses œuvres y sont créées, dont l'importance est capitale : *Pelléas et Mélisande*, et aussi des œuvres étrangères : *Boris Godounov* en 1908 (avec Chaliapine), *L'Anneau des Nibelungen* en 1911. Garnier devient un « porte-drapeau de la France » et Aragon chante la place qui est faite à l'œuvre de Chagall. Successivement, ce livre fort utile explore les divers aspects de l'institution : le bel enthousiasme d'où est né le projet dans les années de renaissance après 1870, l'édification d'un bâtiment qui se veut et qui est prestigieux, où les chefs d'État étrangers sont reçus de façon grandiose, où s'exprime un prodigieux élan créateur. L'art du ballet y trouve aussi un terrain favorable, ainsi avec les Ballets russes et Diaghilev au début du siècle dernier. L'Opéra Garnier est le lieu de travail d'une équipe extraordinairement nombreuse et diversifiée. « Le dernier des machinistes est aussi nécessaire que la danseuse étoile ou le ténor célèbre » (A.-M. Julien).

Le ton général du livre est stimulant par son enthousiasme, son optimisme, sans pourtant laisser totalement dans l'ombre les moments pénibles, ainsi l'histoire de l'Opéra pendant l'Occupation. La multitude des faits et des individus évoqués dans une centaine de pages, ce foisonnement de noms et d'événements, n'oblitérent pas cependant deux questions fondamentales : comment l'opéra pourra-t-il s'adresser à un public populaire ? L'art peut-il être « rentable » ? Les fastes de la Belle Époque ne font pas oublier les difficultés que, dès l'origine, l'Opéra Garnier a rencontrées pour toucher véritablement un public populaire. Quant à la rentabilité, l'histoire des constants problèmes financiers de l'Opéra, de son nécessaire recours aux ressources de la République apporte la preuve que l'art ne peut être rentable, et que d'autres valeurs doivent être préférées à la rentabilité. Dans sa brièveté, ce livre est remarquablement suggestif et donne à réfléchir. Il confortera les amoureux de Garnier, mais il pourra faire davantage : convaincre ceux qui seraient réticents devant le débordement de ses ors, qu'ils n'excluent pas la recherche de perspectives nouvelles.

Béatrice DIDIER

Biagio D'ANGELO : *Espaces. Topographies & imaginaires* (L'Harmattan, collection « Eidos », 20 €).

Ce livre qui parcourt allégrement pays, continents et œuvres d'art, tient son unité de l'ambition affichée du comparatiste. Il n'est pas question, pour l'auteur, de seulement mettre en relation des œuvres déjà prêtes à la comparaison mais, en « perceur de frontière », de partir en quête de relations improbables, inédites parfois et, selon ce que dit la préfacière, Aniko Adam, de « proposer des sorties des arts vers les textes et des textes vers les arts ». Ces sorties sont présentées en trois « moments ».

Le premier revient sur l'activité même du comparatiste, en proposant notamment une réévaluation de la notion de tradition, dans ses liens possibles avec les transgressions, en insistant aussi sur les enjeux de la traduction : « tantôt elle établit des ponts entre des éléments distants et insoupçonnables, tantôt elle abolit les frontières, tantôt elle amplifie l'espace » — et sur ce dernier point il faudra revenir. Le second moment étudie des « pratiques littéraires » et à cet égard le chapitre consacré aux « mythes » me semble une illustration nette du projet d'ensemble. Si l'on reprend les deux exemples dominant ce chapitre on voit en effet l'originalité de l'interprétation (si l'on peut risquer cette dénomination). Avec *Gota d'água* de Chico Buarque, on a la réalisation d'une Médée brésilienne (la référence est explicite avec un Jasão et un Creonte comme personnages).

mais alors qu'un comparatiste plat se contenterait de la définition d'une « Médée tropicale » et en resterait à la « tropicalité » et aux considérations idéologiques y afférentes, Biagio D'Angelo n'abandonne pas la part d'« universalité » que le « tragique » donne à la pièce. Mais on a l'impression que le mouvement interprétatif s'inverse s'agissant de Tanizaki. Certes l'auteur japonais dans une évocation de sirènes est associé à Baudelaire et la double appartenance des créatures mythologiques (monde des vivants et monde des morts) est commune aux deux auteurs, mais la sirène de Tanizaki rencontre l'ombre (on connaît, et l'auteur le cite clairement, *L'Éloge de l'ombre*) et s'en nourrit loin de la lumière méditerranéenne.

Il faudrait insister sur d'autres chapitres, notamment les contrastes exposés entre villes vouées à la destruction comme des chronotopes impossibles ou ces villes désirables, villes-« signes » dont parle Calvino, ici brillamment commenté. Mais le troisième moment retient aussi l'attention lorsqu'il met en cause « le binôme texte-image » avec deux orientations polarisées, représentées par des livres-objets, « manipulables », d'une part, et de l'autre par les *Livres illisibles* de Bruno Munari. Se manifeste ici un lien entre le lisible, le visible et le tangible qui conduit l'auteur à imaginer une « méthode de lecture complète ».

Je vais évoquer d'autres chapitres encore, mais je le ferai à partir de trois questions qui me semblent traverser chacun des moments de ce livre et que je formulerai ainsi : la question des métamorphoses, celle du centre et celle de l'œuvre. On a peut-être remarqué dès le premier moment combien le comparatiste était loin de présenter ses comparaisons comme un système, stable et presque définitif ; c'est au contraire le procès qui domine, procès d'hybridation, de contamination voire d'« anthropophagie » (référence à un mouvement culturel brésilien) ou encore procès de destruction ou de résistance avec le roman. On se prend alors à rêver d'une comparaison (encore une) entre la pensée de Biagio D'Angelo et le concept de métamorphose tel qu'il est travaillé par Malraux (que l'on songe par exemple à la critique de la notion d'art régressé dans *Le Musée imaginaire*).

La deuxième question que ce livre aide à poser et à faire évoluer est celle du centre dans ses rapports avec la périphérie : l'histoire de l'art est ainsi renvoyée à l'impasse de sa présentation diachronique qui relègue dans une périphérie insignifiante ce qui n'appartient pas à la suite des œuvres canoniques. La notion de topographie, largement reprise dans le livre, est éclairante à cet égard qui met sous le regard l'ensemble du territoire. Et ici on songe à Benjamin qui dans *l'Origine du drame baroque allemand* notait que les découvertes authentiques pouvaient être mises au jour dans « ce que les phénomènes ont de plus bizarre, de plus singulier ». Mais il précisait que ce bizarre se trouvait dans le maladroit, le décadent et que l'histoire devait partir de là, et je ne sais si Biagio D'Angelo souscrirait à une telle déclaration.

Enfin je voudrais faire apparaître une question que l'auteur ne formule pas. François Soulages y fait allusion dans la postface, mais elle me semble présupposée dans chaque partie du livre. Dans la grande diversité des domaines abordés, dans la fragmentation des thèmes et des motifs, Biagio D'Angelo ne manque pas de noter à plusieurs reprises l'aspiration unitaire des références ; au-delà (ou en deçà) des textes « ouverts » ou des images, il reste ou il se constitue des « œuvres » dont l'unité est nécessaire comme objet d'étude pour le comparatiste, certes, et ce n'est pas rien, mais aussi comme « sens d'un parcours ». Parlant des adolescents et adolescentes « aux dons artistiques ignorés », de l'« atelier de l'erreur », l'auteur souligne, chez l'une parmi eux qui s'est vue primée, « la capacité de l'artiste de donner un achèvement conscient à ses travaux ». Si la notion même d'œuvre (et ainsi d'achèvement) semble faire retour dans la recherche, après une assez longue absence, peut-être ce livre, avec ses références multiples, ses « exemples » si divers, va-t-il aider à confirmer ce retour.

Vincent METZGER

Anne MOUNIC
103,60 €.

En 1939 Mari
plus importantes d
française de Jacq
volume majeur et
puis d'une explor
cette mise à l'éca
humaine. Mais el
tant que poète et
d'approfondir m
ce long essai trè
Mounic de tissé
« singulier » sub
Biran, Kierkega
Misrahi... Une
poètes qui sor
Hölderlin, Bau
William Blake
Kierkegaard, p
(Kierkegaard)
de commence
sujet, écrit-elle
dans l'imposs

On retro
toute l'énergi
grande impu
dans son disc
de années qu
tout un mou
colloques (C
cerveau hur

Anne W
Universit

Qui l
souvent p
d'ailleurs
boude, s'
dont l'œu
d'une épo
et de nou
requisés,
Équi