

# Bulletin Ciné

Introduction d'une pensée commune  
numéro 1

## **Rédaction en chef :**

Erwan Mas

## **Équipe de rédaction :**

Romain Danton

Jean Lett

Alex

## **En collaboration avec le numéro :**

Thibaud Saliou

Thibaut

Florian Azria

PAM

Pierre Masson

Jacob Mazon

Jérémy

François Majesté

## **Graphisme logo :**

Thomas Amossé

# Sommaire

<b>Préface</b>	4	<b>Exil artistique</b>	36
<b>Expérience cinématographique</b>	5	<b>Georges Perec, et la question d'Ellis Island</b>	37
		<b>Lire Gary Snyder aujourd'hui</b>	39
<b>Textes cinéma</b>	6	<b>Bonus</b>	44
<i>L'enfant, comme observateur du monde</i>	6	<b>Une nouvelle exposition Picasso,</b>	44
<i>Quatre nuits d'un rêveur – Robert Bresson</i>	8	<b>pourquoi faire ?</b>	
<i>Profession : reporter – Michelangelo</i>	11		
Antonioni			
<i>La rue de la honte – Kenji Mizoguchi</i>	13		
<b>Sur nos écrans récemment</b>	16		
<i>Chien de la casse – Jean-Baptiste Durand</i>	16		
<i>Blossoms Shanghai – Wong Kar Wai</i>	19		
<i>Vintersaga – Carl Olsson</i>	25		
<b>Plaidoyer pour Sony, le Marvel Cinematic</b>	28		
<b>Universe doit disparaître</b>			
<b>Textes littérature</b>	31		
<b>Louis Aragon, le maître des poètes</b>	31		

## Préface – Erwan Mas

Lorsque l'idée de cette revue m'est venue, j'ai directement – et logiquement – pensé à ce que je voulais faire passer dans le premier numéro. Après réflexion, j'ai pensé qu'il devait permettre à différents cinéphiles, lecteurs, d'écrire leurs pensées sur leur art, de sorte à construire une pensée naturelle et subjective dans la revue. Chaque rédacteur de ce numéro est libre, leur plume vogue sur le papier comme bon leur semble. Il fallait faire en sorte que le rédacteur impose sa pensée, sans forme imposée. Il ne répond pas à une certaine ligne éditoriale, il évoque ce qui le pousse à écrire.

L'idée de la revue répond à une forme d'accueil bienveillant, de manière à créer un support d'écriture pour des personnes qui veulent se lancer dans l'écriture. L'exercice critique est aussi mis en association avec un principe d'écriture plus créatif et encore plus personnel : celui de l'éloge, une "lettre d'amour" que l'on porte à une œuvre, à un artiste...

La revue se veut ne pas exiger un certain style au rédacteur, seul son esprit pense, ses goûts, ses sentiments et émotions. Sa pensée marche, sa plume relate.

Le but de ce numéro n'a pas de but commercial, il permet surtout de diffuser des textes de rédacteurs passionnés par ce qu'ils font, lisent, regardent.



*Photographie de Thibaud Saliou*

# Expérience cinématographique

Regarder un film, au cinéma, ou chez moi  
C'est s'abandonner, mais c'est aussi s'immerger

C'est me soumettre à l'obscurité du noir,  
Au dispositif cinématographique.

C'est m'exiler dans le monde du cinéaste  
Je l'aime il permet d'ignorer mes problèmes

Ô dispositif cinématographique  
Toi qui me fais croire à un autre monde  
Monde auquel je ne crois pas, je l'oublie.

Je l'oublie car j'y trouve mon beau refuge,  
Je choisis d'y croire car ce monde lointain.  
C'est le mien, et le tien, celui du cinéma

**Thibaud Saliou**



*Photographie de Thibaud Saliou*

## Textes cinéma

### **L'enfant comme observateur du monde** par Romain Danton

Communément, l'enfant au cinéma est une figure d'innocence. N'ayant pas encore pleinement conscience du monde qui l'entoure, il en est un spectateur particulièrement passif. Cette observation passive du monde véhicule des émotions particulières, qui tendent à être universelles, puisque avant d'être adultes, nous avons tous été des enfants. Étant l'incarnation d'une figure innocente, il est extrêmement facile d'être pris émotionnellement dans un drame vécu par un enfant, en particulier parce que celui-ci est encore étranger au monde qu'il subit, il en ressort une forme d'injustice. À travers cet article, nous allons nous intéresser à trois films, d'époques et de pays différents, en nous interrogeant sur la figure de l'enfance au cinéma, et en particulier sur sa posture d'observateur du monde.

Le premier film sur lequel nous allons nous intéresser est *Le Voleur de Bicyclette* (1948) de Vittorio De Sica. Bruno, l'enfant dans le film, incarne une figure particulière. Bien que central dans le film, il est inconséquent aux événements qui l'entourent. J'entends par là qu'au sein de l'histoire, il n'a en soi que peu d'intérêt, les événements auraient pu se dérouler de la même manière s'il n'était pas présent. Suivant fidèlement son père en quête de retrouver son vélo qui a été volé, il n'agit jamais pendant les différentes péripéties

dans lesquelles il est conduit. L'enfant a seulement un rapport onirique à la réalité, il y a ici une fracture du schème sensori-moteur, dans lequel l'enfant est frappé d'une impuissance motrice. Ce qu'incarne l'enfant, c'est une valeur éthique et morale qui contraint le père à agir, jusqu'à un certain moment, dans une certaine ambiguïté dans ses actions. Mais finalement, ces valeurs incarnées par l'enfant auprès de son père se voient annihiler par le désespoir de la situation. Découragé de ne plus retrouver son vélo, le père décide à son tour d'en voler un, mais ne pouvant s'exécuter sous les yeux admiratifs de son fils, il l'envoie au bout de la rue afin qu'il n'assiste pas à son délit. Est bien là toute l'ambiguïté morale de la situation qui découle de l'enfant, le père ne se voit pas commettre une action qu'il a longtemps réprimandée sous les yeux de son fils. Avant que le père ne s'apprête à voler un vélo, le regard silencieux de l'enfant laisse supposer qu'il avait deviné la pensée de son père. Bien que dénué de puissance motrice, il n'en est pas moins apte à observer et à comprendre petit à petit le monde dans lequel il vit. Après s'être fait prendre en train de voler un vélo, le père est rattrapé et assommé de honte. La première est la honte sociale d'être identifié en tant que voleur par la foule qui assiste à la scène, la seconde, encore plus forte, est la honte de voir son fils assisté à cette scène. Cette fintragique, possible grâce à la relation entre le père et son fils, permet à Vittorio De Sica de livrer l'une des plus belles scènes finales du cinéma. Père et fils, marchant côte à côte, les larmes aux visages, se tiennent la main. Cet événement est un point de non-retour dans la relation fusionnelle entre le père et son fils. Pleurant tous deux, le fils .

prend la main de son père. Cette aventure ne changera pas l'amour qu'il porte pour son ère, il continuera de l'aimer malgré cette honte.

Le second film sur lequel j'aimerais m'intéresser est *La Complainte du sentier* (1955) de Satyajit Ray. Je trouve dans ce film beaucoup de similitudes avec *Le Voleur de Bicyclette*, notamment dans la figure de l'enfant. Dans ce film, l'enfant Apu, contrairement à Bruno, est loin d'être la figure centrale du film, mais n'en est pas moins un puissant levier d'émotions. Apu est, lui aussi, frappé par la même impuissance motrice que Bruno, tout au mieux heureux d'être un messenger, il n'est que principalement le réceptacle des émotions qui surgissent des événements autour de lui. Apu n'en est pas moins un fidèle observateur du monde, comme nous le montrent les différents gros plans sur lui, entraînant par exemple d'assister à une pièce de théâtre ou encore à l'école. Au même titre de Bruno, il n'a pas conscience du contexte social en crise dans lequel il vit, mais il rêve cependant, de fuir ce lieu, comme nous le montre cette obsession pour le train. Cette impossibilité d'action le rend plus apte à observer le monde, la fascination qu'il éprouve pour ce train est pour lui la manière de matérialiser son désir de fuite, conscientisant peu à peu l'impossibilité de perdurer là où ils vivent. Ce n'est qu'à la fin, comme nous le montre ce puissant gros plan sur Apu, qui comprend que son père a appris la mort de sa sœur, qu'il prend pleinement conscience de la gravité de la situation et qu'aucune issue n'est possible dans son milieu. Partageant la tristesse de sa mère et de son père, il quitte son village comme il le rêvait, malheureusement sans sa sœur, qui était la première à lui montrer ce train.

Passons maintenant au dernier film de cet article, *Paysage dans le brouillard* (1988), de Theo Angelopoulos. Contrairement aux deux précédents films cités, les enfants, Alexandre et Voula, sont ici loin de toutes figures parentales et mènent eux seuls leur propre voyage. Dans ce film, ce sont les enfants qui mènent leur propre quête, à la recherche d'un père qui, peut-être, n'est plus. Ils sont moteurs de l'action, ce sont eux que nous suivons. Il peut être intéressant ici de préciser qu'aucune des deux figures parentales n'est jamais présente à l'écran, nous ne voyons pas le père et bien qu'on entende la mère, elle n'est que hors-champ. C'est sûrement de là que découle l'errance des enfants, entrepris dans une quête qui n'aboutira jamais, loin d'un père qu'ils n'ont jamais connu et à l'écart d'une mère qui n'est jamais montrée à l'écran, ils n'ont plus de guides dans ce bas monde. Contrairement aux deux premiers films cités, on est ici pris dans un voyage onirique, dans laquelle la crise n'est pas matérialisée par un contexte social, mais davantage par les différentes rencontres dont les personnages témoignent d'un pays qui se meurt. Toujours en position d'observateur d'un monde qu'ils ne comprennent pas, un monde que nous-mêmes, spectateurs, ne comprenons pas non plus, les deux enfants subissent pleinement et de manière extrêmement cruelle, les péripéties auxquelles ils font face (cf. la scène où ils se font expulser du train et la scène de viol en hors-champ), à contrario de Bruno et d'Apu qui étaient davantage indifférents aux conséquences de l'action. Ce qu'ont tous ses enfants en commun, c'est qu'ils contiennent en eux une multitude d'émotions qu'ils ne dévoilent jamais. C'est seulement en étant sûr de pouvoir les partager avec la bonne personne qu'ils

libèrent tout ce qu'ils ont en eux. Mais là où Bruno et Apu voient, à la fin du film, une possibilité d'espoir, Alexandre et Voula n'en voient aucun, si ce n'est dans un rêve ou au paradis.

La figure de l'enfant comme observateur d'un monde offre aux spectateurs un regard unique sur le monde. Bien qu'ayant une posture en apparence passive, ils portent un regard qui relève de vérités sur le monde qui les entoure et c'est peut-être dans ce regard qu'est la clé de compréhension du monde.

*Le Voleur de Bicyclette* – Vittorio De Sica (1948)  
*La Complainte du sentier* – Satyajit Ray (1955)  
*Paysage dans le brouillard* – Theo Angelopoulos (1988)



*Le Voleur de Bicyclette* – Vittorio De Sica (1948)

## **Quatre nuits d'un rêveur - Robert Bresson**

### **Jacques, rêverie d'un promeneur solitaire**

par Erwan Mas

Le cœur brisé par la faute d'un homme qui ne revient pas après une promesse de mariage, Marthe décide de sauter du pont-neuf, elle défait alors ses chaussures, les posent près de son livre, passe la rambarde pour se trouver face au vide, à la Seine. C'est à ce moment-là qu'intervient Jacques, pour la sauver et la dissuader de passer à l'acte. Aussi sinistre soit-ce, le Pont-Neuf devient alors le lieu de rencontre entre ces deux personnages, qui par la suite, passeront leurs nuits à parler d'eux sur ce même pont.

Petit à petit, le Pont Neuf devient un lieu rêvé à l'amour, près de la Seine, au bord de l'eau scintillante, éclairée dans la nuit noire par la lumière des bateaux et des musiciens qui passent. Robert Bresson, par les gestes et paroles qui semblent si précis, mimétiques, exécute une de ses "notes cinématographiques" : « Contrôler la précision. Être moi-même un instrument de précision »<sup>1</sup>.

La nuit, élément dans lequel se déroule en partie le film, est plutôt un temps de solitude, la ville dort, certains réfléchissent ou même vivent durant ce moment, tel est le cas, pour prendre un exemple littéraire, de l'autrice sénégalaise, Fatou Diome qui écrit "Il est tard dans la nuit [...] Ce sont toujours ces moments-là que choisit ma mémoire pour dérouler des films tournés ailleurs", ou encore "Mon stylo, semblable à une pioche d'archéologue, déterre les morts

et découvre des vestiges en traçant sur mon cœur les contours de la terre qui m'a vue naître et partir"<sup>2</sup>.

La nuit a pour elle un aspect de solitude, et qui laisse place à la réflexion.

Chez Bresson, la nuit correspond en particulier aux discussions de Jacques et Marthe, qui se racontent leur vie, cette dernière qui demande à son sauveur, "Raconte-moi ton histoire". La nuit, paisible, calme, laisse donc place à des discussions intimes, sur des histoires personnelles des personnages.

Comme l'indique le titre du film, Jacques est un rêveur, il rêve de l'amour, on le voit, il observe chaque couple qu'il croise, observe certaines femmes qu'il rencontre. jusqu'à le méprendre avec un pervers par certains moments. Cependant, cela ressemble plutôt à une maladresse animée par une envie d'aimer, d'être aimé, de tomber amoureux. Malgré ce manque, il aide Marthe à retrouver l'homme qui avait pourtant brisé le cœur de cette femme, jusqu'à ce qu'elle veuille mettre fin à sa vie.

Jacques s'enregistre même imaginer une histoire d'amour, "c'est dans le parc que nous nous promenons main dans la main, espérant, désespérant [...] notre amour est pur et innocent". Lorsque la sonnerie de son atelier sonne, l'enregistrement prend fin, l'histoire disparaît, le rêve se meurt. Cependant, il réécoute son enregistrement, seul, dans son lit. Jacques ne semble pas fréquenter beaucoup de monde.

Le personnage est filmé comme il paraît, de façon froide, comme le film. Robert Bresson utilise beaucoup de couleurs froides, telles que le bleu, comme on le voit avec la chemise de Jacques ou encore certains décors de l'appartement, du sien et de celui de Marthe. Par ce processus, nous comprenons l'apparence et le comportement de Jacques, enclin à se confondre aux autres individus, à l'extérieur.

Marthe, indécise sur ses sentiments, car quelques minutes avant, elle dit à Jacques, main dans la main, "Toi, tu m'aimes, lui [son amant] ne m'a jamais aimé", retourne dans les bras de ce dernier homme, laissant Jacques seul, au milieu des passants, dans les rues de Paris.

Le solitaire repart, seul, dans son atelier, il semble n'avoir vécu qu'un rêve, avec Marthe, partie aussi vite de sa vie qu'elle n'y était entrée, et d'une manière tout aussi brutale. Il semble destiné à ne faire que rêver, idéaliser. Sa vie est un cercle vicieux qui navigue entre ses enregistrements et la vie misérable qu'il vit, seul, errant dans les rues de Paris.

Une citation de Jean-Jacques Rousseau pourrait nous permettre de résumer ce film ou d'en faire une morale, issu justement d'un livre dont le titre correspondrait lui aussi à évoquer le personnage de Jacques, *Rêveries du promeneur solitaire* : "Seul pour le reste de ma vie, puisque je ne trouve qu'en moi la consolation, l'espérance et la paix, je ne dois ni ne veux plus m'occuper que de moi."

<sup>1</sup> *Notes sur le cinématographe*, Robert Bresson, 1975

<sup>2</sup> *Le Ventre de l'Atlantique*, Fatou Diome, 2003

## **Profession : reporter – Michelangelo**

### **Antonioni par Florian Azria**

Il est difficile de parler – ou d'écrire – sur un film de Michelangelo Antonioni tant ils ne peuvent pas se réduire au dicible. On y éprouve l'expérience de l'absence : absence d'horizon, de certitudes, de sens. Profession : Reporter fait alors preuve d'une faculté paradoxale, celle de nous mettre en présence d'une absence, d'inscrire ce manque sous une forme positive. Un vide est rendu sensible : la béance existentielle de David Locke, cloisonné entre deux vies agissant comme les mâchoires d'un étau se resserrant sur lui. C'est dans cet interstice qu'Antonioni déploie son film.

Ce flottement s'incarne dans cette caméra toujours évasive, pivotant dans les premiers temps du film sur ce désert rouge. On y perd Locke de vue : première sensation du gouffre vertigineux dans lequel nous allons plonger. Ce dévoilement du désert induisant mécaniquement l'abandon du personnage rend cet espace d'autant plus sensible à notre perception, dépassant la banalité du symbolisme primaire. Antonioni nous laisse apercevoir ce désert, non pas en tant que simple décor scénique se superposant précisément à l'intériorité du personnage, mais en tant que « pur » désert qui se donne à voir (à la manière des derniers plans de *L'eclipse*). Il insuffle ainsi une fascinante existence à l'espace en éclipsant son personnage du cadre, et instaure un écart, un décalage entre ces deux éléments. Cette friction entre les matières, entre corps et décor, qu'on retrouve plus récemment chez

Tsai Ming-Liang est intensément moderne et ouvre le film à une matérialité insaisissable du monde.

L'insubordination de l'espace aux personnages se fonde sur le fait qu'Antonioni procède aux repérages avant l'écriture du scénario, les lieux sont fixés avant les actes. Autre plan dont l'inévidente manifeste est admirable : lorsque le personnage de Maria Schneider tourne son dos au siège avant dans la voiture, son corps semble se détacher de l'arrière-plan. Son sourire amusé s'efface au fur et à mesure qu'elle trouve son point d'équilibre stable dans la fixité de cette étendue que l'on découvre en contrechamp – une route rectiligne bordée d'arbres dont le point de fuite forme comme un trou dans l'image, la source du vide qui se déverse dans ce film. Image qui nous laisse aussi perplexes que cette femme.





dont aucune ne semble être privilégiée par rapport aux autres. Arborescence du sens.

*Professione : reporter* - Michelangelo Antonioni (1975)

Vient alors la question du sens, finalement secondaire et nébuleux. Ce qui agite ces corps reste fondamentalement ambigu et incertain. Rien ne se donne en tant qu'évidence, ce qui en soit indique déjà un rapport au monde. Là où Thomas se confrontait à l'inconsistance de l'image dans *Blow-up*, Locke fait l'expérience de l'inconsistance de la réalité même (et fatalement, nous la faisons par leur intermédiaire). La frontière entre fiction et documentaire se brouille par ces séquences filmées par Locke : visionnées en tant qu'archives documentaires par ses proches, mais vécues par le prince tchadien comme une fiction manigancée par Locke. Autre zone de turbulence, la femme de Locke ne reconnaît pas son corps gisant sur son lit de mort, ultime trace d'un personnage figé dans un état transitoire entre Locke et Robertson. Il n'est plus tout à fait l'un, mais pas complètement l'autre. Ce sont des constructions comme celles-ci, disséminées tout au long du film, qui ouvrent des pistes réflexives

## ***La rue de la honte* – Kenji Mizoguchi** par Thibaut

*La rue de la honte* (1956), dernier film du réalisateur japonais Kenji Mizoguchi, encapsule certains de ses thèmes majeurs dans un récit mélodramatique. Mizoguchi traite du sujet des marginales économiques, contraintes à travailler en tant que prostituées ou geishas de manière frontale, sans artifices, en faisant de ces femmes les personnages principaux de plusieurs de ses films (Les musiciens de Gion, Les soeurs de Gion, L'élégie d'Osaka etc.). Ces derniers se sont attelés à dépeindre le quotidien de ces femmes souvent rejetées et cachées par la société japonaise qui prône la pudeur et la morale, leurs soucis familiaux et financiers.

Cependant, *La rue de la honte* prend le parti de suivre des prostituées, et non des *geishas* (qui représentent la part plus "noble" de la prostitution, socialement acceptée, en y ajoutant une dimension artistique). Tandis que ces dernières sont reconnues pour leurs activités qui consistent en divertir des hommes aisés via la conversation et les arts, les prostituées occupent la part ingrate du métier. Elles sont largement moins considérées, leurs clients appartiennent majoritairement aux classes moyennes ou populaires, faisant donc inévitablement face à une précarisation plus importante. La distinction n'est alors pas anecdotique car elles relèvent de statuts, inconfortables (car spoliées par des patrons), mais tout de même différents. Il affirme donc par ce choix sa volonté de montrer la partie du milieu que les japonais conspuent, de se mettre au même niveau qu'elles, de s'intéresser et d'essayer de montrer la vie que ces

femmes mènent. Tout cela se traduit dans un contexte de rejet par le reste de la population via la tentative d'instauration d'une nouvelle loi visant à interdire cette activité.

*La rue de la honte* s'attache à mettre particulièrement en avant le noyau capitaliste dans le milieu de la prostitution, ou comment la dimension financière gangrène la vie de ces femmes.

Cela passe par la marchandisation des femmes (couplée à une réification de leurs corps qui en sont réduits à des biens), qui, pour diverses raisons, sont contraintes de se vendre à des hommes peu scrupuleux (dette des parents, fils à élever, famille à nourrir, fugue). Dans ce film de Mizoguchi, nous suivons une seule maison ; cependant, on peut apercevoir, au détour de quelques plans, que cette fameuse rue regorge d'établissements de ce type, mettant en compétition des dizaines de femmes. C'est un marché concurrentiel.



La compétition oblige également les filles à essayer de se démarquer, des prostituées des autres maisons, mais également, de leur "collègues". La scène dans laquelle on voit Mickey, sans scrupule, dérober un client régulier à une autre prostituée de la maison montre bien à quel point elles doivent continuellement être "à l'affût". Tout cela en dépit d'un certain code qu'elles ou que le milieu a instauré expliquant "qu'on peut voler de l'argent mais jamais un client à une copine" démontrant la main mise des mécaniques financières. Elles sont soumises à des injonctions de production et de résultats ce qui contamine toute courtoisie professionnelle et nuit au développement de relation amicale.

Cependant, ces mécaniques arrivent également à s'immiscer dans les relations entre les filles, au sein de la maison de tolérance. On peut le voir avec les rapports qu'entretiennent les 5 filles, qui instaurent une dynamique de redevance. Une hiérarchie existe évidemment entre les filles et le patron, cependant, des strates "informelles" sont également observables entre les prostituées elles-mêmes.

Yasumi, la plus jeune, met en place un "système" de prêt, en imposant, évidemment, des intérêts. On la verra d'ailleurs plusieurs fois aller réclamer l'argent qu'elle a prêté préalablement, quitte à mettre ses "copines" dans des situations financières encore plus complexes qu'elles ne le sont déjà. L'aliénation que provoque le milieu de la prostitution les pousse à appliquer des méthodes, des dynamiques contraires à leurs intérêts matériels, détériorant un élan potentiel de camaraderie. Elles en sont les

premières victimes. Pour mieux accepter cette situation, s'en détacher, se distancier, Mickey s'entoure de cynisme – que la visite de son père fera vaciller – pour la prendre avec une certaine légèreté – de façade certes – et avec philosophie.

Cela passe donc par des achats réguliers de vêtements et de produits de beauté (comme pour se créer un masque et un costume, se distancier de cette activité) retardant encore et encore leurs libérations de ce monde.

Le recours à la prostitution semble être le seul moyen pour ces femmes d'améliorer leurs conditions, cependant, la réalité est bien plus nuancée. Elles sont prisonnières de l'établissement et de leur tenancier. Elles ne peuvent s'en défaire, malgré le fait que leurs situations ne fait qu'empirer et que la prostitution ne leur permet pas de vivre, seulement de survivre. Elles sont contraintes de contracter des dettes auprès du patron, qu'elles remboursent en partie (avec des intérêts) chaque mois, traduisant une situation profondément inique. Elles exercent une activité de "dernier recours" tout en devant s'endetter et dépenser pour la pratiquer. De plus, la répartition n'est clairement pas en leurs faveurs (60% pour le patron, 40% pour les filles par client). Le propriétaire dégage une plus-value conséquente sur le travail des prostituées. Le patron, faisant preuve d'une hypocrisie sans gêne, laisse croire aux prostituées de sa maison de tolérance qu'il est nécessaire pour elles, et que, si la loi passe, elles se retrouveront encore plus précarisées qu'elles ne le sont actuellement. Alors que cette activité ne lui bénéficie presque qu'exclusivement, en tirant des profits sur

le travail des 5 femmes.

Malgré tout, les logiques capitalistes ne sont pas forcément explicitées à l'écran. Elles régissent toutes les interactions et les actions présentes dans le champ, sont traitées au détour d'une scène, sans appuyer le propos, d'où le sentiment d'emprisonnement et de fatalité ressenti par les prostituées et par le spectateur. Mizoguchi opte pour un dispositif excluant un quelconque symbolisme. Il filme ses environnements et ses personnages avec une certaine distance, offrant un sentiment d'enfermement pour les personnages, tel un panoptique. L'épure, l'absence d'effets de distraction par la mise en scène permet également d'apprécier pleinement les inégalités de pouvoir qui régissent les interactions. Les relations intéressées, hypocrites et dictées par des mécanismes financiers font partie du "décor" et vont de pair avec la maison foisonnante de détails, qui donne l'impression d'un labyrinthe dont il est impossible de s'extirper. Le recul pris par la caméra de Mizoguchi permet de mettre une certaine distance entre l'obscénité capitaliste de ce marché, et nous, spectateurs.

La loi sera d'ailleurs abrogée, pour la quatrième fois, révélant la simple posture morale qui pousse les hommes d'Etat qui essayent de la faire promulguer.

Finalement, seul le patron de la maison, qui y trouvera son compte, se réjouira de cette décision, pouvant continuer à exploiter ses femmes, elles, contraintes de continuer cette activité

précaire.

Seule Yasumi aura droit à une fin heureuse, ayant réussi à sortir du milieu en achetant la boutique du client naïf qu'elle a détrossée. Les 4 autres filles étant encore prisonnières de la maison close, et accueillant une nouvelle prostituée encore bien trop jeune pour un tel domaine.

La seule victoire qu'il est possible d'arracher au capitalisme sans organisation collective réside dans l'abandon de tous ses affects au profit d'une échappatoire individuelle.

*La rue de la honte* – Kenji Mizoguchi (1956)

## Sur nos écrans récemment

### **Chien de la casse – Jean-Baptiste Durand**

par Alex

*« Les hommes paient l'accroissement de leur pouvoir en devenant étrangers à ce sur quoi ils l'exercent. La Raison se comporte à l'égard des choses comme un dictateur à l'égard des hommes : il les connaît dans la mesure où il peut les manipuler. L'homme de science connaît les choses dans la mesure où il sait les faire. »*

– Theodor W. Adorno et Max Horkheimer

Les courtes déambulations de Miralès (ou Antoine, Raphael Quenard), capturées de dos. La saisie d'un corps éruptif et contenu. Ses réprimandes, agressions, dirigées contre Dog (ou Damien, Anthony Bajon) et comme reprises à Prévert lors de ses incursions dans le réalisme poétique.

Que fait-on de tout ça ? Quels sont les moyens permettant de faire émerger une telle proposition ? Quel est le prix de caractéristiques aussi prometteuses et promouvables ? La relation entre les deux amis, conflictuelle, mais jamais noueuse, est déroulée sans une amorce de balbutiement, sans aucune imperfection. Résultat d'un systématisme en accointance avec un rigorisme mal avisé et dirigé.

Les gammes que *Chien de la casse* s'évertue à rejouer sans jamais chercher à les détricoter, la poursuite inlassable du film vers le cercueil de la conformité aura, gageons-le, pour mérite de rappeler les paroles vivifiantes du croquemort Peter Watkins.

La déréalisation atteint un tel niveau que la catapse décrite dans le discours sur la monoforme est considérée comme un précis de mise en scène. On comprend, une fois la première confrontation terminée et que la suivante commence à poindre, comment elle, et toutes les autres, se résoudre. Les rares scènes absentes ce mode interactif troquent la prévisibilité dramaturgique contre un expressionnisme impertinent (les lumières stroboscopiques éclairant successivement les deux moitiés du visage de Quenard lors de la scène où il observe, furieux, son ami et sa copine Elsa [Galatée Bellugi] en train de danser en boîte). Le geste répétitif, mortifère reconduit des modalités d'interactions exacerbées.

Ces dernières trahissent, par omission, ou plutôt par intérêt, la routine sociale et rébarbative qui organise malgré elle la vie dans une bourgade. Elle est déformée au profit des affects maximaux qui rythment chaque scène. Les rares instants d'accalmie complètent la vitrine de jeu du duo d'acteurs. Les carcans linéaires de l'intrigue (comportement déplacé de Dog sous le coup de l'alcool couplé à un excès d'agressivité à la suite d'une rupture) ne mèneront qu'à une énième réconciliation. Antoine et Damien trouveront une voie normée et intégreront la place dont les deux avaient besoin pour pallier leur intranquillité (la restauration et l'armée, respectivement). La dialectique de la relation est tellement inopérante qu'elle devient indifférenciable de deux tracés parfaitement disjoints de monades. L'une et l'autre incarnant le *regardant* (Dog) et le *regardé* (Miralès). Vient maintenant la question de la torsion du dispositif par la présence du regardé.

Comme le filmage est contorsionné, pris en otage par Raphael Quenard, dont on n'a cessé de louer le talent, sans jamais en questionner les implications ou le régime de cinéma mis en place pour qu'il nous apparaisse aussi ostensiblement ; peu d'espace est accordé aux personnages gravitant autour de Miralès. Les plans très brefs, associés au découpage dirigiste, asphyxient, gavent l'œil, qui est ici envisagé moins comme le champ où les perspectives se confondent, s'opposent et se reforment ; que comme le papier sur lequel la notice du produit est à imprimer. Il n'existe aucun dépassement, pas la moindre irruption sentimentale qui n'ait pas été méticuleusement programmé lors de la conception du métrage.

Dans *Mikey et Nicky*, l'opposition entre Nicky (John Cassavetes) et Mikey (Peter Falk) se désintègre et se reconstitue à chaque instant, enrichie de nouvelles modalités. Le calme initial de Mikey, peu à peu miné par ses interactions avec Nicky et ses oripeaux d'ami attentifs, écornés quand on apprend le rôle qu'il occupe. L'angoisse, proche de la paranoïa, de Nicky se métamorphose en méfiance légitime. On assiste aux trajectoires de deux pôles opposés convergeant vers l'irréconciliable purulence se dégageant d'une amitié érodée par le calcul et l'institution. La réversibilité des rôles et des situations résulte d'une épure. La politique actorielle, en économie et en soustraction, couplée à la distance de chacune des séquences, participent d'une actualisation sur les rapports de domination et d'une profusion émotionnelle autrement plus riches.



Adorno et Horkheimer ont, dans la citation qui nous intéresse dans ce présent billet, décrit la difficulté sous-tendue par l'augmentation de la connaissance. Le film de Durand traîne avec et sur lui le poids de procédés devenus ubiquitaires, tant et si bien qu'ils sont à présents fondateurs de la niche, du substrat de l'industrie culturelle dont la nouvelle perversion est d'avoir convaincu ses consommateurs plus exigeants qu'ils avaient en face d'eux une œuvre libre, émancipatrice et pertinente, en lieu et place d'une nouvelle émanation de ses entrailles viciées.



→ Seconde image : Miralès, Dog et Elsa, tous à une distance et une échelle de plan similaires. Le régime de montage est le suivant : un plan, un regard ou une moue ou réplique et l'éventuelle attente brève pour faire impression. Le taylorisme appliqué à l'esthétique.

Notes images :

Première image : Le plan fait suite fait suite au viol de Nellie (Carol Grace) par Mikey. Nellie, Mikey et Nicky, répartition du cadre servant à donner un espace d'expressivité à Nellie plus important, dans le noir pour éviter toute trivialisation d'un traumatisme par l'expression du visage de l'actrice tout en confinant les deux agresseurs à un cadre plus restreint et distant, tous deux sont maintenus à distance, en représentation l'un face à l'autre. Le portrait de Mikey comme mari et père aimant établi au travers du coup de fil dans la scène précédente est pulvérisé. De la même manière, toute la fatalité et l'angoisse qui constituent Nicky se tordent et sont restructurées. Chaque interaction nous fait changer de ramification au sein du même capillaire. La distance de la captation de la situation rend compte des rapports de force en place et la composition du plan donne à ressentir l'éventuel jugement que porte la cinéaste sur les deux hommes, que plus rien ne peut rédimier.

Sources :

TW Adorno et Max Horkheimer, *La dialectique de la Raison* (1944), 1983, p. 31

Entretien avec Peter Watkins sur la Monoforme  
Peter Watkins – *The Monoform*

*Chien de la casse* – Jean-Baptiste Durand (2023)

## ***Blossoms Shanghai – Wong Kar Wai***

### **La mémoire mise en matière**

**par Pierre Masson**

Il fait nuit. Contre-plongée sur une fenêtre, sans doute en hauteur. Sur le verre s'imprime la lueur vive des néons d'une myriade d'enseignes. Où-sommes-nous ? Sur une avenue chic et peuplée d'une grande métropole ? Ou bien dans une ruelle d'un futur de science fiction, à la *Blade Runner*, où les cloisons translucides s'ouvrent vers le domaine infini des images virtuelles ? Une femme s'avance à la hâte vers la fenêtre. Robe zébrée et rouge à lèvres, l'allure d'une femme fatale de film noir ou simplement la classe de la haute société des années 20 ? Contrechamp, plongée, une autre vitre, d'autres reflets. Deux hommes, chacun un verre à la main, costumes noirs sur mesure, partenaires en affaires ? L'homme au premier plan se retourne, lance un regard à la femme. Esquisse-t-il un sourire ? Première étincelle d'une grande histoire d'amour ou premier duel d'un western urbain ? L'image se fige. « Fin de l'épisode 4 » apparaît à l'écran. La plupart de ces interrogations ont bien sûr déjà trouvé réponse plus tôt, et pourtant... Oui, et pourtant ! Deux plans, sept petites secondes et les questions déjà élucidées fusent néanmoins, comme si le premier regard entre A Bao (Hu Ge) et Li Li (Xin Zhilei) pouvait rebattre les cartes du monde, un instant singulier, redevable d'une série d'images longue de 4 épisodes et malgré tout autonome dans ses conséquences, potentiel déclencheur d'une bifurcation périlleuse d'un univers possible vers un autre. Mais où suis-je donc ?

On attendait *Blossoms Shanghai*. On l'attendait même depuis une décennie, et la voilà, diffusée en Chine à cheval entre le crépuscule de 2023 et l'aube de 2024, déjà en équilibre sur un interstice temporel. C'est que la stabilité ne connaît pas l'œuvre de Wong Kar-wai. Collection d'instantanés raccordés par des collures aussi précaires que précieuses, ensemble au tout toujours fuyant. Lutte des parties contre le tout, même. Il n'est jamais malvenu de retrouver la nature de l'œuvre de Wong Kar-wai par l'analogie établie par Jean-Marc Lalanne en ouverture de la monographie *Wong Kar-wai*<sup>1</sup> en 1997, celle d'une carte si ambitieuse qu'elle viendrait saisir chaque détail, chaque singularité du lieu représenté au point de le recouvrir intégralement et, inéluctablement, de s'effondrer en lambeaux sous le poids de sa propre démesure. Les films de Wong seraient alors à un assemblage des quelques lambeaux restants, fragments d'un rêve trop ambitieux réunis par la force du hasard et des coïncidences pour halluciner un univers tout à fait nouveau, tout à fait singulier, tout à fait morcelé. Du moins le temps de dix films. Car une telle entreprise ne peut qu'éveiller une question, bien sûr timide parce que vertigineuse : à quoi pouvait donc bien ressembler la carte ? Je me prends à rêver d'une image impossible, un aperçu, un instantané de l'édifice pris au point de rupture, les lambeaux déjà disjoints mais encore adjacents. À quoi ça ressemblerait, hein ? Télépathe, Wong change soudain de forme, le film d'1h35 troqué contre une série, 30 épisodes de 45 minutes. Le poète devient romancier. Quelle cartographie du monde émergera alors ?

De *Nos années sauvages* à *The Grandmaster*, un film de Wong est semblable à une sorte de gaz de mondes individuels, éléments d'une dynamique macroscopique dictée au gré des collisions aléatoires et des échanges d'identité ponctuels (Faye Wong rencontre Tony Leung, prend sa place, son monde, prend ses distances, le retrouve...). Dynamique d'ensemble, certes, mais pas de *tout* à l'horizon. *Blossoms* commence, et là, un son s'élève. Moins un son qu'un bruit, d'ailleurs. Un murmure ininterrompu, une *rumeur* dans l'air. Tout le monde parle, crie, beaucoup, fort sans cesse. C'est qu'on est dans un *drama*, et qui plus est, dans un *drama* sur le monde des affaires : ça jacte beaucoup, ça ne dit pas grand-chose. Mais, dans le brouhaha, une mélodie : celle du dialecte shanghaien. Une langue à tons, certes, mais seulement à deux tons (tandis que le mandarin en compte quatre, huit pour le cantonnais). Pour la première fois chez Wong Kar-wai, surgit l'homogène. Pas juste un bruit de fond mais un bruit blanc. Première opération de continuité, premier indice de la constitution d'une totalité ? Après le son, l'image. Mieux, après *les* sons, *les* images. Tandis que la synthèse d'une chorale de voix sans harmonie assure la continuité sonore, la plupart des plans se voient décomposés par une étonnante technique : un miroir, ou toute autre surface réfléchissante, placée en amorce devant l'objectif, vient projeter un double des personnages à l'avant-plan. Plus impressionnant, les réflexions se multiplient selon des angles divers au sein du même plan, les motifs se métamorphosent sous l'action des mouvements de caméra. Les corps apparaissent complètement diffractés, délocalisés, troubles et mêmes fantomatiques, débordent du plan vers les images disparues et à venir. Esthétique proprement urbaine et réminiscente, pour reprendre la spectaculaire idée de Jean-Clet Martin, du statut si particulier du Soleil à Manhattan <sup>2</sup>...

*« Du soleil, on en compte d'ailleurs une forte silhouette sur chaque fenêtre de verre teintée, devenue miroir sans tain, climatisée, qui ne s'ouvre plus jamais, entièrement tournée vers le dehors, jouxtant anguleusement d'autres glaces, à son voisinage, selon un maillage, une connexité semblable à l'amoncellement d'écrans télévisés. La molécule solaire disparaît dans le " plusieurs", un multiple statistiquement absorbé par un phénomène global, une véritable apparition qui se coordonne sans personne évidemment pour en relever le tracé, la synthèse : ni moi, ni regard intentionnel, ni rien de ce que nous croyons faire fond pour la succession des phénomènes. »*

C'est donc là un Univers bien étrange qui se déploie, à la fois « phénomène global » où les corps et les objets, les images et leurs antécédents, la réalité et son simulacre se confondent en une même substance, et au contraire structure mystérieuse, maillage de singularités qui ne disparaissent jamais tout à fait. Quelle nature pour ce tout qui, autrement dit, ne trouve sa cohésion qu'en exhibant sa propre variété ? Une réponse possible émerge justement de ce mot, variété, et requiert un bref pas de côté dans le merveilleux monde de la géométrie non-euclidienne, où les variétés sont des structures qui *“peuvent être visualisées comme une mosaïque de plusieurs pièces collées entre elles de manière tout à fait invisible [...] Ces collages sont rendus invisibles en s'assurant qu'il y a toujours une superposition bien adaptée [...] entre une pièce et la suivante.”* <sup>3</sup>. Il est donc question ici de raccords, donc de cinéma, mais dans un régime qui ne peut se déployer que dans la longueur et l'amplitude d'une série télévisée.

L'Univers produit par *Blossoms* n'est ni continu, ni homogène dans sa globalité, c'est l'ajustement *local* des collures entre parties qui font du visionnage de la série, c'est à dire de son présent, par nature local, une expérience continue où le passage d'un monde singulier à l'autre se fait de manière suffisamment lisse pour passer inaperçu. Du moins sur le moment : c'est là tout le problème posé par les mouvements de répétition dans *Blossoms Shanghai*, à l'image de l'éternel retour de ce plan d'A Bao dans son bureau, au téléphone, évoluant vers un panoramique qui révèle qu'on n'observait non pas directement l'action mais un reflet en parfait trompe-l'oeil. Plan toujours identique à lui-même et pourtant toujours surprenant en fin de compte. Ce sont les intervalles entre chaque épisode qui apportent une solution à ce paradoxe. Je m'explique : en opérant une rupture forcée dans la continuité, ils imposent la prise de recul, la vision panoramique de la carte dans son ensemble ; les éléments a priori identiques apparaissent alors pris dans une continuité locale, et l'ensemble des éléments et de leurs raccords s'éprouve finalement, dans une synthèse presque magique, comme la singularité ponctuelle d'un détail.

L'invocation des mathématiques pour aborder *Blossoms* n'est pas aussi saugrenue qu'on pourrait le penser au premier abord, tant la forme qu'elle confère au monde de la finance et de la bourse relève d'une espèce de folie des nombres, une frénésie au long cours, lui-même variable, qui atteindra son pic dans une longue séquence de trois minutes et trente secondes au milieu de l'épisode 28, alors que les forces en présence s'affrontent enfin, par procuration bien sûr, sur un tableau géant et bariolé de nombres, certains verts, d'autres rouges, surplombant une foule plus dense et agitée qu'un cortège en pleine

nasse. Les moins traders d'entre nous ne comprendront malheureusement (heureusement ?) pas grand chose aux détails et circonvolutions des stratégies financières des uns et des autres, mais peu importe, il reste les nombres : certains sont verts, d'autres sont rouges, et le monde entier semble trembler au changement de la moindre décimale. Les nombres ont toujours eu une place privilégiée dans l'œuvre de Wong Kar-wai, de l'horloge digitale d'*Happy Together* aux dates de péremption de *Chungking Express*, en passant bien sûr par l'inévitable chambre *2046*. Point commun : tous marquent l'inéluctabilité de la flèche du temps, peut-être est-ce même là le seul irréductible marqueur de linéarité du cinéma de Wong. *Blossoms*, en bonne élève, vient donc bien évidemment casser tout ça. Vert et rouge. Deux directions : croissante, décroissante (écho d'Ip Man dans *The Grandmaster* : vertical/horizontal, victoire/défaite). Le cours du temps est inscrit dans l'image et il sera là à deux sens, soumis à une loi stochastique qui appelle à une artillerie formelle en mesure de rendre compte de l'aléa : surimpressions de nombres fluos sur les plan-portraits des personnages, zooms à gogo, mouvements de caméra houleux, montage cut rythmé par les battements de la bande son... L'humeur de l'instant est acquise au kitsch le plus ludique, et ludisme il fallait pour rendre compte de l'ivresse qui s'empare de la bourse devenue casino de Shanghai. La marche du temps est alors une marche aléatoire, une marche d'ivrogne indexée sur l'humeur du monde, elle-même redevable des sentiments qui rayonnent depuis les personnages, tantôt pris d'un élan d'enthousiasme (le burlesque du patron de l'usine de contrefaçons complètement saoul dans un karaoké après avoir

signé un contrat juteux), tantôt frappés par la tragédie (le patron du Jin Meilin qui finira par chuter brutalement d'une fenêtre en fuyant une collecteuse de dettes).

Épisode 10. En pleine panique générale, un chef hongkongais débarque en urgence pour sauver le restaurant Zhi Zhen Yuan. On remarque une inflexion dans la mélodie ambiante : il parle cantonnais. La manageuse du restaurant l'accueille dans les cuisines, et, à sa surprise lui répond quelques mots dans sa langue. Instant singulier et précieux qui trace les lignes des rapports humains dans l'Univers mis en place par *Blossoms*. On ne désire plus l'autre (le chef et la manageuse resteront des étrangers), mais s'établit cependant une connexion, une relation prise dans l'interstice *entre* les individus, désirable pour elle-même en tant qu'elle incarne ce courant unique qui passe entre deux âmes qui font alliance. Souvent dans une cuisine ou un restaurant, d'ailleurs, où la nourriture partagée, fétichisée au point d'attirer sur Huanghe Road - la vraie - des hordes de touristes affamés, scelle dans le plan la seule union possible dans un temps dont la marche est dictée par les humeurs du casino : le partenariat. Épisode 24. Sur la chaussée, A Bao et son frère, Tao Tao (Chen Long). Dos courbé, yeux rouge sang, ton entre le désespoir et la rage, ce dernier rôle : son mariage lui coupe les ailes, il est donc l'heure d'aller noyer son chagrin au bowling, seul (son ami Mr. Ge déclinera l'invitation : sa défunte femme s'appelait Bao Ling...). Dans l'air, une chanson s'élève. Chao Chuan chante *I'm just a tiny bird*. D'un coup, Tao Tao se taît, se retourne vers son frère et, d'un geste vigoureux, relève le col de sa veste en cuir. A Bao lui retourne le geste, d'un mouvement élégant, la tête haute. On comprendra qu'on assiste là à

un rituel intime, un ancien salut fraternel. Trop lourd, le col de Tao Tao retombe aussitôt. L'air toujours aussi abattu, il esquisse pourtant un sourire. Là, sa voix retentit : "*Je suis un petit oiseau, malgré mes efforts je ne peux pas m'envoler...*". On tend l'oreille : ce sont bien les paroles de la chanson de Chao Chuan qui, dans cette voix fausse et brisée, trouvent un écho. Dans une scène solaire, la voix de Tao Tao, dans un double mouvement, s'écrase une fois de plus face à la justesse du son extradiégétique, tandis que l'harmonie hasardeuse entre les deux voix élève son chagrin à une dimension céleste, celle des espoirs brisés qu'on voit s'évaporer dans le ciel depuis la terre ferme. Quelques épisodes plus tard, retournement de situation : la femme de Tao Tao accouche et ce dernier, emporté, par un élan à nouveau céleste (la chanson de Chao Chuan revient à cette occasion), mais cette fois d'espoir, trouve pour la première fois le courage de regarder en face le visage de sa femme (jusque là toujours caché dans le hors champ) et de déployer des ailes à nouveau légères. Le désir est rallumé, mais certainement pas envers elle : c'est bien le fruit de leur union, l'incarnation dans un enfant de leur relation, de leur *affaire* commune, qui offre la possibilité d'avenir pour les deux partenaires. Envers de la pièce, car toute force appelle à son contraire, plus tôt dans le même épisode, Qiang Menjie (Huang Jue, magnifique, terrifiant, attachant, créature purement monstrueuse dans la digne lignée du Leslie Cheung des *Cendres du Temps*) invite Ling Zi (Ma Yili, d'une insolence remarquable) à une fondue chinoise, miroir déformant du dispositif mis en place par A Bao et Li Li pour leurs dîners d'affaires aux relents

de romance refoulée. Au menu de la discussion : *business, business, buisness*. En apparence, c'est tout ce qui compte pour Qiang, qui résume son ancien mariage à un "mauvais placement". Il y a pourtant quelque chose qui cloche : intensité du regard, assurance agressive dans la voix, déplacement de la discussion dans une petite pièce à l'éclairage rouge vif... Ce n'est pas d'affaires qu'on parle, mais bien de désir et de sentiments ardents. Pas dirigé vers une relation, ou un entre-deux, non, mais bien vers une femme. La froideur de l'homme d'affaires parfait cache en fait le personnage le plus sentimental de *Blossoms Shanghai*, homme complètement soumis à l'intensité de ses passions et pulsions, devenu animal, prédateur primitif, figure violente jusque dans l'image des reflets qui multiplie, tranche et déforme son visage. Dans l'univers du casino, la romance devient désir de possession, impulsif et brutal par nature. Sous l'ombre mélancolique de la traditionnelle passion romantique de Wong, c'est donc une nouvelle forme du sentiment amoureux, ajustée à un Univers nouveau, fondé moins sur le désir de l'autre que sur l'enthousiasme d'un geste de création ou de production partagé, qui se dessine.

Si le pacte qui scelle les relations dans *Blossoms Shanghai* est un pacte créatif et productif, je m'interroge nécessairement : mais quel serait donc le produit de *ma* relation avec la série ? Épisode 27, l'épisode des adieux. Le temps d'une séquence, Wang Mingzhu (Tiffany Tang, rayonnante, à l'élégance et la légèreté d'un papillon) se remémore sa relation avec son associé et ami, Mr Fan (Dong Yong). Assemblage de courts fragments de scènes, de flashes, bref, l'histoire d'une relation prise entre quelques battements de cils. C'est que, plus la série avance, plus on retrouve un montage fragmentaire,

emblématique de Wong Kar-wai. Pour Jean-Clet Martin, "*la ville est matière mise en mémoire*"<sup>4</sup>. Chez Wong, Shanghai est *mémoire* mise en *matière*. La série télévisée, presque par définition, produit des séries d'images, voire même des *images en série*. La plupart s'évanouissent, quelques unes restent. C'est là l'image manquante du cinéma de Wong enfin dévoilée, la fameuse carte de Lalanne qui s'effondre, mémoire qui s'érode à rebrousse-temps pour devenir usine à souvenirs, souvenirs qui s'associeront pour constituer un Univers, lui-même articulation d'une pluralité de mondes. Un *Plurivers* dont la matrice était là dès la première image de la série, imprimée dans le *générique*. Car *Blossoms Shanghai* est en fait toujours *en lutte contre son générique*. Le temps des premiers épisodes, succession de portraits des personnages et cartographie des décors, mélange de temps emmêlés et encore indéterminés, un assemblage purement wongien qui défile à vitesse éclair, océan de singularités en plein brassage, brouillé par un filtre doré homogène, le générique submerge et noie la continuité narrée qui se développe ensuite. Comment tenir tête face à une telle abondance sensible ? Puis, évidemment, l'habitude s'installe, la familiarité aussi. Je les connais, ces images : je les ai vues se déployer sous mes yeux, et dans toute leur durée. Prises à leur propre piège, les images du générique deviennent elles-mêmes génériques... Jusqu'au dernier tour de magie. L'effondrement. La *fin du monde*. L'avant-dernière scène de la série, montage d'images de la rétrocession. La dernière image manquante est là, à jamais matériau dans l'usine mémorielle où fleurissent les souvenirs. *Blossoms* se termine. Un désir, alors : revenir au générique, une dernière fois. Et cette fois, il n'aura bien sûr plus

rien de générique, chaque image cache un monde en puissance, le filtre doré, voile à percer pour pénétrer au coeur du flux d'images, convoque une palette de couleurs virtuelles, impossibles, je me rappelle, j'invente peut-être aussi, voire autant, la matrice devient conclusion et rebond. Nostalgie face à un Univers qui s'est définitivement éteint, l'air des voix d'une poésie spectrale de Jacky Cheung et Faye Wong encore en tête. Enthousiasme face à l'infinité de mondes-mosaïques possibles qui émergeront de ses éclats dispersés. Wong Kar-wai l'avait compris depuis toujours, *Blossoms* en fait la condition nécessaire et suffisante de son existence : le véritable montage est une affaire intime qui ne commence qu'une fois les lumières rallumées, en revisitant à l'infini les nappes brumeuses de la mémoire, alors que le point final devient un *cliffhanger* ne convoque que deux mots. **À suivre.**

<sup>1</sup> Wong Kar-wai, Jean-Marc Lalanne, Editions Dis Voir, 1997

<sup>2</sup> *Plurivers. Essai sur la fin du monde.* p. 17-18, Jean-Clet Martin, Presses Universitaires de France, 2015

<sup>3</sup> *À la découverte des lois de l'univers.* p. 137, Roger Penrose, Editions Odile Jacob, 2007

<sup>4</sup> *op. cit.* p.21



## ***Vintersaga* – Carl Osson** **par PAM**

Il est connu depuis Newton que les prismes, ces étranges morceaux de verre aux formes savamment étudiées, permettent de décomposer la lumière : de transformer une lumière blanche, en apparence unie et indifférenciée, en un dégradé chromatique. Propriété anodine en apparence, mais qui permet aujourd'hui, entre autres, de connaître la composition des astres. C'est un procédé de la sorte dont use Carl Osson dans son film *Vintersaga*. La caméra, objet optique par excellence, y est utilisée comme un prisme en charge de décomposer non la lumière émise par une étoile, mais cette superposition commune et indéchiffrable d'états d'existence et de pensée qui constituent la vie quotidienne. Le résultat n'est pas un spectre lumineux, mais une saga, comme l'indique le titre du film, une épopée faite de trajectoires humaines qui, contre toute attente, ne se croisent pas, ou alors juste symboliquement, sous l'égide de cet hiver protéiforme que la caméra s'amuse à éclater. Le geste est beau : ne pas chercher à unifier cette saison, à nous dire « voilà ce qu'est l'essence de l'hiver suédois », mais au contraire trouver une authenticité à travers des épisodes isolés.

L'idée pourtant ne vient pas du réalisateur, mais d'un chanteur, Ted Ström, qui en 1984 compose la chanson éponyme, dont Carl Osson décidera de tirer son film. La chanson dépeint l'hiver suédois à travers une série de 24 histoires, 24 situations simples et banales, mais toutes représentatives de ce que peut être la vie en cette

saison. Olsson met donc ces 24 fragments en images, mais évite l'écueil du film à sketch. Son prisme ne décompose pas en bandes distinctes, mais doit former un continuum : ainsi, il brise chacune des histoires en petits fragments qui s'enchaînent presque aléatoirement et ainsi forment un tout cohérent, quasi organique. Soyons-en certains : le film aurait perdu toute sa saveur sans ce montage éclaté et labyrinthique. Le réalisateur en est conscient : par leur volonté-même de capter la banalité de la vie quotidienne, aucune des histoires racontées n'est véritablement prenante. Les enjeux sont faibles, car il ne faut pas négliger le profond ennui qui peut se dégager de l'hiver nordique. Aucune des situations dépeintes ne semble assez riche pour pouvoir se développer en une réelle intrigue.

Alors plutôt que de nous le montrer simplement, le prisme brise l'hiver.

Temps : une après-midi morne. Lieu : un parking d'usine, tout aussi morne. Action : une voiture qui drifte. Une seconde, cinq secondes, dix secondes. Une éternité. Le spectateur s'amuse de ce spectacle absurde, de cette voiture qui tourne en rond. Le plan est large et permet de contempler ce paysage industriel grisâtre. Il réduit cette voiture à ce qu'elle est : un détail, une sorte de jouet bruyant et polluant. Mais après tout, on s'occupe comme on peut.

Temps : journée ensoleillée. Lieu : un restaurant, probablement dans la campagne.

Temps : journée ensoleillée. Lieu : un restaurant, probablement dans la campagne. Action : deux hommes attablés parlent du temps qu'il fait. Ils comparent les hivers précédents : quelle année a-t-il fait particulièrement froid ? Était-ce l'hiver dernier ? Ou bien non, l'hiver dernier, au contraire, il n'a pas neigé. On ne se rappelle plus. On évoque quelques anecdotes anodines. La caméra, quant à elle, se contente de proposer un plan statique. Le dispositif – dans cette scène comme dans tout le film – est particulièrement discret, mais non moins soigné : composition du plan impeccable, rigidité du cadre, absence de mouvement. Olsson cite ici de façon évidente Roy Andersson, mais sa réutilisation du style Andersson est justifiée par le propos : stylisation d'un quotidien plus que banal pour réveiller le regard du spectateur, lui faire voir l'invisible. Définition godardienne du cinéma.

Temps : après-midi, ou bien soirée, peut-être milieu de la nuit. Qu'en sait-on, après tout ? De même que nos deux hommes dans leur restaurant confondent les années, le spectateur confond les heures, quand la nuit s'allonge à n'en plus finir. Lieu : quelque part, probablement dans la campagne, ou en banlieue. La neige et la grisaille n'en peuvent de toute façon plus d'uniformiser les paysages. Action : deux adolescentes discutent de l'infini. Après tout, comment peut-on savoir que l'univers est infini ? S'il est infini, on ne peut jamais en atteindre la fin, donc jamais savoir qu'il n'y en a pas. Fulgurance métaphysique dans l'infini de l'ennui, dans l'indéterminé du temps et de l'espace. Fulgurance d'autant plus savoureuse qu'elle est réelle : si les situations – car situation semble être le mot approprié pour désigner ces non-histoires – sont toutes tirées de la

chanson de Ted Ström, le réalisateur s'est contenté de construire son cadre et de poser sa caméra. Le reste, c'est le travail des acteurs : vivre, échanger, communiquer. Tout est improvisé. Ce que nous montre Vintersaga, c'est le génie qui naît de l'ennui.

Temps : la nuit. Lieu : une ville, Stockholm probablement ? Action : un groupe de jeunes supporters braillent à tue-tête des chansons de supporters dans la nuit. D'abord dans un tunnel infini (après tout, on n'en voit jamais la fin !), puis dans les rues désertes. La caméra les suit, sans jamais nous montrer leurs visages. On rit avec eux, sans savoir de quoi. L'alcool a probablement un rôle à jouer là-dedans, mais on tue le temps comme on peut ! Ils braillent, on rit. Et là, moment de grâce : l'un d'eux voit une affiche, scotchée au mur du tunnel. En passant, il lui donne un coup. Geste anodin, mais si riche de vérité. Toute distance est alors abolie entre nous et eux. On comprend que, malgré ce travail de mise en scène soigné, le film nous montre la vie telle qu'elle est. Ces jeunes, c'est n'importe quel groupe de jeunes, ici ou ailleurs, qui s'amuse des mêmes bêtises, qui se réjouissent des mêmes actions insensées. Ces jeunes, ça pourrait être nous.

Temps : comment savoir ? Lieu : une salle de cinéma. Action : un public indéterminé regarde un film.e film, c'est Vintersaga, de Carl Olsson. Moment de réalisation : nous nous regardons nous-mêmes. La dernière barrière est abattue. Le film prend vie, nous faisons partie du film. À moins que ce ne soit le contraire, que

nous prenions de la distance par rapport à tout cela ? Conséquence de l'infini : pas de dedans, pas de dehors. Et comme chez Descartes le doute ne laisse de place qu'à l'être, ici l'infini ne laisse de place qu'au regard.

Temps : aujourd'hui, hier, demain, qu'importe ? Lieu : une île, laquelle ? Action : un couple assis sur un rocher observe des oiseaux, avec tout l'équipement requis. On sourit d'abord : ce professionnalisme amateur a quelque chose de touchant. Puis, on attend, avec ce couple, le regard rivé sur l'écran. Quiconque a déjà observé des oiseaux le sait bien : c'est une activité faite de vide, d'inaction. Alors nous contemplons ce couple suréquipé, occupé à ne rien faire, à l'affût de tout mouvement. Nous les suivons tout au long du film, à travers différents fragments disséminés de-ci de-là. Et que verront-ils, en fin de compte ? Pas grand-chose. Nous non plus d'ailleurs. Et c'est là le plus beau cadeau que nous fait Olsson : ne rien nous montrer, et en cela nous montrer l'essentiel.

*Vintersaga* – Carl Olsson (2023)

# Plaidoyer pour Sony, le Marvel Cinematic Universe doit disparaître.

par Jérémy

Prendre la parole n'est pas quelque chose de facile me concernant. A fortiori, encore plus pour parler de cinéma. Mettre des mots sur les émotions que me procure un film n'est pas un exercice avec lequel je suis à l'aise. Mais depuis quelques années, un phénomène m'amuse et s'est dernièrement exprimé de façon bien plus forte qu'à l'accoutumé. Finalement, il a peu à voir avec le cinéma tant les œuvres en question ont fait sécession avec l'idée même d'en faire. D'où la raison qui m'a poussé à écrire ? Peut-être.

Le 14 février 2024 sortait l'objet d'un crime dont nous cherchons les victimes, *Madame Web*, réalisé par S.J Clarkson dont c'est le premier film.

Ce crime n'est pas un acte isolé. Nous avons, selon ce qui transparaît sur Internet et les réseaux sociaux, affaire à un tueur en série. En effet, depuis 2018, Sony picture a produit 4 films estampillés Marvel. Tous mis en scène par des gens aux CV peu fournis en matière de cinéma. Rien de nouveau sous le soleil. Sauf à de très rares exceptions, peu de grands réalisateurs se sont frottés au genre.

Mais alors, de quel crime parlons-nous ? En matière cinématographique, rien ne permet de faire la distinction entre tel

ou tel film. Tous ont les mêmes qualités : ça fait oublier la mort pendant 2 heures, c'est agréable de communier et d'échanger sur un même sujet avec un nombre toujours plus grand de personnes et même parfois, c'est plaisant de tirer sur l'ambulance.

Mais ils partagent aussi les mêmes tares, le même formatage, la même absence d'idées de mise en scène, la même pauvreté d'écriture. La même abstraction totale du monde réel, créant des univers de plus en plus déconnectés de nous, isolant chacun des personnages dans une réalité où nous, humains peuplant la Terre, n'avons pas notre place. Tous ces films interchangeables n'ont rien à montrer. En outre, ils participent au même projet d'aliénation globale d'un public à visée toujours plus large pour engranger toujours plus d'argent. Ce processus fonctionne depuis plus d'une décennie, faisant de ces personnages de fiction, le vaisseau amiral d'une industrie toujours plus conquérante. Les « geeks » ont gagné. Leur culture est devenue hégémonique. Ils n'ont plus à se cacher. Tout le monde en parle, tout le monde consomme. Donc, le soleil brille pour tout le monde ? Chacun trouve son compte car tout est pareil ? Il n'en est rien.

Mais alors, pourquoi tant d'effervescence depuis plusieurs années à torpiller allègrement tout ce qui n'est pas identique à la grosse machine ? Pourquoi tant de saillies sarcastiques sur Internet, parfois même avant de voir une seule image ? Pourquoi se conditionner autant en amont pour être sûr de détester quelque chose qui n'aura pas à pâlir par rapport à ce

qui fut tant apprécié ? Pourquoi avoir érigé Sony en bouc émissaire, presque en incarnation du mal, empêchant une firme qui a déjà tout détruit sur son passage d'avoir encore plus de pouvoir ? De ce que nous avons pu voir, ces derniers agissent davantage comme quelqu'un copiant sur son voisin que comme une réelle concurrence. Alors où est le problème ? Il y aura toujours des gens pour vouloir plus de capital aux capitalistes.

Cela nous mène à *Madame Web*.

Qu'est-ce qui est reproché au film ? Et plus globalement, à cette franchise ? De ne pas avoir de but. De ne pas être finalement la même chose que nous consommons ad nauseam depuis dix ans. Enfin, consommons. Car depuis que le point d'orgue a été atteint en 2019, les salles se vident. L'intérêt est retombé, car il n'y a plus nulle part où aller. Quelle étrange façon de concevoir l'art. Celui-ci devrait forcément s'articuler avec une utilité qui n'est jamais définie, que le cinéma doit mener quelque part.

La réponse de l'industrie fut le basculement vers un cynisme toujours plus effroyable et vertigineux, nous jetant au visage nos propres fantasmes. À l'image du dernier *Spider-Man*, nous insultant au point de nous ramener nos souvenirs d'enfance pour le simple effet « wow », sans même avoir l'intelligence de s'amuser avec son concept. Face à un désamour naissant, ils remuent notre mémoire pour réanimer un intérêt qui fléchit. L'acmé de ceci est à glacer le sang. L'absence d'idées a fait basculer un cinéaste médiocre à un point de non-retour. La croyance des studios sur l'envie du public à ressasser ce qu'il connaît l'a poussé à ressusciter numériquement les morts. Le passé ne peut plus rester là où il est, il doit revenir sans cesse.

Fort heureusement, cette fois-ci nous n'avons pas été dupe.

Pourquoi ne pas s'autoriser à tordre des personnages pour en faire quelque chose ? Ne pas s'autoriser des tons différents ? « Why so serious ? » comme dirait l'autre. Une comédie noire avec *Venom 2* ? Certainement pas. Récupérer un personnage inconnu comme *Madame Web* et créer quelque chose avec ? Même une série B passable ? Pourquoi faire, c'est voué à l'échec. Pourquoi ? Parce que.

Quand est-ce que nous avons autant basculé dans la réaction pour s'arc-bouter à ce point vis-à-vis de films, finalement pas éloignés de ce, à défaut de les regarder, nous consommons habituellement ?

Mais alors, qui sont ces personnes aussi véhémentes ?

Ce ne sont pas des amateurs de comics. Car refuser en bloc tout ce qui paraît inconnu, différent, bizarre, est à l'opposé de l'essence même du médium. Ces univers florissants d'idées, de concepts, de personnages suscitent la curiosité, la créativité et l'ouverture.

Ce ne sont pas non plus des amateurs de cinéma. Le processus créatif majoritaire de ces films est la mainmise totale d'un individu, tel un show-runner d'une série télé qui banalisent les films, les aseptisent et les rendent vains, vides, jetables. Difficile de trouver son compte là-dedans quand nous aimons cet art tant ce dernier est absent de ces œuvres.

Il m'est impossible de comprendre ce qui anime les « fans de pop culture » prêts à tirer à boulet rouge sur ce qu'ils aiment et

plébiscitent d'habitude, sous prétexte que le packaging est différent.

La culture de masse dont le Marvel Cinematic Universe est le fer de lance a totalement aliéné les esprits et les a nivelés par le bas. Elle a refermé les gens sur eux au point de créer des frontières mentales qui n'ont aucune raison d'exister. Elle crée de vaines guerres de chapelle. Tout est du pareil au même là-dedans mais la nuance, aussi ténue et infime soit-elle, n'est plus acceptée. Il en résulte un climat mortifère où rien de fécond ne peut naître. Le fossé de la médiocrité se creuse de plus en plus. Cela nous antagonise et nous radicalise.

Pour cela, le MCU doit disparaître.

*Madame Web* – S. J. Clarkson (2024)  
*Spider-Man No Way Home* – Jon Watts (2021)

## Textes littérature

### Louis Aragon, le maître des poètes

par Jean Lett

Aragon, étrange Aragon, mille-visages-Aragon.

Poète-Aragon, amoureux Aragon. Elsa-Aragon qui que tu fus.

Tu écrivais que le Parti t'avait redonné les couleurs de la France<sup>1</sup> ; tu m'as redonné foi en mon pays, car ses poètes font sa grandeur — et les couleurs de la France sont les tiennes. Tu écrivais avoir aimé jusqu'à l'éclatement de tes prunelles<sup>2</sup> ; alors j'ai aimé sans fin, comme un enfant, comme un fou, comme un poète — quelque chose de ton amour est passé dans tes poèmes et, par là même, dans tes lecteurs. Tu écrivais, enfin, que la vie est belle<sup>3</sup> ; alors je t'ai cru et je l'ai aimée, cette vie — je l'ai aimée comme on aime un amant, une amante.

S'il est vrai que nous vivons tous des expériences intimes qui nous sont personnelles et exclusives, il me faut dire pourtant combien toutes se ressemblent et combien nous nous ressemblons : comme disait Jean-Luc Godard, « on vit tous la même chose.<sup>4</sup> » Il y a une tristesse commune à tous les mélancoliques ; et tous les amoureux s'aiment d'un amour commun, quoique « tous les amoureux pensent inventer quelque chose.<sup>5</sup> » Toute l'idée de la poésie est là. Il s'agit, pour elle, d'éveiller ou de réveiller en nous un feu présent de manière latente ; Aragon y parvient merveilleusement.

Il y a évidemment le Louis Aragon romancier, mais je ne parlerai pas de celui-ci aujourd'hui : le poète attire tous mes regards, toutes mes pensées, jusqu'à devenir ma marotte et ma lubie littéraire la plus poussée. Le poète est davantage ici que l'homme, puisque Aragon raconte ses amours, ses passions politiques et littéraires dans ses poèmes et ce jusqu'à la lie : en effet, son existence se retrouve transposée en vers, offerte aux lecteurs et lectrices, si bien que sa biographie peut y être lue de bout en bout : Aragon est davantage poète qu'homme et, par là même, nous devenons davantage des lecteurs que des êtres humains. La littérature devient la vraie vie, comme le prescrivait quelque homme alité, autrefois<sup>6</sup>, et Aragon nous invite à laisser derrière nous le fardeau de la corporalité, du terre-à-terre, de la matérialité des choses afin de plonger plus avant dans le bonheur de la poésie.

Je n'utilise pas innocemment le mot « bonheur » : je sais son poids et les difficultés qu'il implique ; mais je sais aussi que si, quelque part, dans quelque contrée lointaine et reculée, il est effectivement un Dieu, alors il est fait de poésie, il est de poésie. J'associe volontairement l'idée de la divinité, du bonheur et de la poésie car, même dans la poésie la plus sombre et mélancolique (comme, par exemple, celle du poète suisse Francis Jauque), ces vers ou cette prose vous appelle, vous rappelle à la vie.

*Le courage n'est pas de peindre cette vie comme un enfer  
puisque'elle en est si souvent un : c'est de la voir telle et  
de maintenir malgré tout l'espoir du paradis.<sup>7</sup>*

Ainsi, voici le rôle enfin découvert de la poésie, sous les amas de poncifs (« La poésie permet de voyager, de ressentir des émotions ! », etc.) se révèle une forme de vérité : la poésie doit tâcher, par tous les moyens mis à sa disposition, de faire jaillir le paradis (la lumière !) au milieu des enfers quotidiens, c'est-à-dire l'obscurité de nos banalités journalières. Nous nous réveillons, nous travaillons, nous nous

divertissons tant bien que mal et, ainsi, dans l'enchevêtrement de nos routines respectives, nous mourons : la poésie nous fait revivre. Car, comment justifier autrement le temps passé à versifier ou à lire, si ce n'est en soulignant l'aspect tout bonnement vital de la poésie ? « Que la poésie est scandale à ceux qui ne sont pas poètes, c'est de quoi en tout temps les poètes ont témoigné [...] »<sup>8</sup>, écrivait Aragon.

Les « ennemis de la poésie<sup>9</sup> » n'ont pas d'autre moyen que de dénigrer l'utilité de la poésie, simplement parce qu'ils ne la comprennent pas ou, plutôt, ne prennent pas la peine (ou la joie) de la comprendre.

Mais ce poète, loin d'écrire une poésie que l'on qualifierait de poussiéreuse, de désuète, rédige des vers d'une perpétuelle modernité : huit, douze, seize, vingt-quatre pieds ; des rimes inédites ; des enjambements ; l'absence de ponctuation, etc. Il renouvelle le genre en gardant des allures de classicisme, comme pour prouver que le cœur bat encore de celle (la poésie) qui fait battre le nôtre.

Et Elsa, dans tout ça ? Elsa est dans tout ça. Elle est tout ça.

*« Il y a des miroirs d'eau, de ciel (ou mirages)... mais sont les gens trop simples pour entendre qu'il y a des miroirs de mots (ou images). C'est pourquoi leur est mystère la poésie. Ces vers signifient puisque enfin le secret t'en importe, que dans ma poésie où parfois je semble parler d'autre chose il n'est image qui ne serve à montrer Elsa, il n'est image que d'Elsa. »<sup>10</sup>*

Elsa Triolet et Louis Aragon se rencontrent le 6 novembre 1928, à La Coupole, café parisien. Peu auparavant, il se sépare de Nancy Cunard suite à la découverte de sa relation avec un autre homme et tente de se suicider. Elsa le sauve, métaphoriquement. Il écrit, en exergue des Cloches de Bâle : « A Elsa Triolet, sans qui je me serais tué », c'est-à-dire : « sans qui je me serais tué ». Et, dans *Le Roman inachevé* :

*Il n'aurait fallu  
Qu'un moment de plus  
Pour que la mort vienne  
Mais une main nue  
Alors est venue  
Qui a pris la mienne  
[...]  
Moi qui frémissais  
Toujours je ne sais  
De quelle colère  
Deux bras ont suffi  
Pour faire à ma vie  
Un grand collier d'air<sup>11</sup>*

Ainsi, dans Louis Aragon, il y a nécessairement Elsa Triolet, étant donné que, même s'il a écrit avant leur rencontre, elle permet une lecture nouvelle de son œuvre. Indissociables l'un de l'autre, on en oublierait presque l'engagement communiste du poète qui, jusqu'au bout, aura été fidèle au « Parti ». Ce dernier l'aura conduit à quitter le surréalisme pour rejoindre, du moins dans le roman, le réalisme socialiste prôné par l'U.R.S.S.

On peut voir un point commun entre le combat communiste originel (dévoté longtemps par l'état soviétique) et la poésie : sortir l'être humain de son quotidien misérable et lui offrir quelque chose de plus grand que lui qu'il ne trouverait pas dans la vie quotidienne, c'est-à-dire dans le capitalisme. Ce parallèle peut sembler étrange, mais la biographie d'Aragon et sa pensée politique le permettent.

Il le précise bien :

*« Je me mets toujours dans une colère folle quand on me dit que je suis un écrivain engagé : je n'ai jamais été engagé. [...] J'écris ce que je pense et il n'y a pas besoin d'un adjectif nouveau pour exprimer le fait qu'on écrit ce qu'on pense !<sup>12</sup> »*

Pourtant, il écrit des recueils pleins de sa pensée politique, comme *Persécuté Persécuteur* où se trouve le fameux poème « Front rouge » :

*Descendez les flics*

*Camarades*

*descendez les flics*

*Plus loin plus loin vers l'ouest où dorment  
les enfants riches et les putains de première classe*

*Dépasse la Madeleine Proletariat*

*Que ta fureur balaye l'Elysée*

*Tu as bien droit au Bois de Boulogne en semaine*

*Un jour tu feras sauter l'Arc de triomphe*

*Proletariat connais ta force*

*connais ta force et déchaîne-la<sup>13</sup>*

*C'est en fait que « l'engagement » d'Aragon (terme que l'on peut utiliser sans parler d'une œuvre ou d'une littérature engagée) procède tant de la politique que de l'amour ou encore de la vie, tout simplement : la poésie est une part intégrante de l'être humain qu'il est, aussi (lui) est-il impossible de dissocier son écriture de sa pensée. De ce fait, lorsqu'il écrit, il fait comme un prolongement de Lui-même. Capable d'écrire la tristesse la plus profonde, son suicide heureusement avorté comme le désamour le plus profond (« Crachons veux-tu bien / Sur ce que nous avons aimé ensemble / Crachons sur l'amour / Sur nos lits défaits / Sur notre silence et sur les mots balbutiés / Sur les étoiles fussent-elles / Tes yeux / Sur le soleil fût-il / Tes dents / Sur l'éternité fût-elle / Ta bouche / Et sur notre amour / Fût-il / TON amour / Crachons veux-tu bien<sup>14</sup> »),*

il n'en reste pas moins un poète de la vie dans le sens de la joie de vivre : malgré tout, malgré les amours déçues, l'adultère subi, la guerre, les défaites politiques, malgré tout cela, il peut encore écrire :

*Il y aura toujours un couple frémissant  
Pour qui ce matin-là sera l'aube première  
Il y aura toujours l'eau le vent la lumière  
Rien ne passe après tout si ce n'est le passant  
[...]*

*Mais pourtant malgré tout malgré les temps farouches*

*Le sac lourd à l'échine et le cœur dévasté  
Cet impossible choix d'être et d'avoir été  
Et la douleur qui laisse une ride à la bouche  
[...]*

*Je dirai malgré tout que cette vie fut telle  
Qu'à qui voudra m'entendre à qui je parle ici  
N'ayant plus sur la lèvre un seul mot que merci  
Je dirai malgré tout que cette vie fut belle<sup>15</sup>*

*Tant que l'on pourra lire les vers de perfection de Louis Aragon, tant que ses recueils seront édités, transmis de main à main, de bouche à oreille, tant que le monde sera prêt à accueillir cette poésie merveilleuse, tant que les alexandrins ne seront pas vus comme une prose d'un autre temps, tant que la rime évoluera sous l'impulsion de ce poète, tant que la vie sera chantée et célébrée, tant que l'amour aura sa place ici-bas...  
...on entendra la chanson de France.<sup>16</sup>*

*Tant qu'on lira Elsa, Les Yeux d'Elsa, Le Fou d'Elsa, tant qu'Elsa Triolet*

*vivra dans les esprits par sa propre œuvre et celle de son compagnon, tant qu'on écouterà Ferré chanter « L'Affiche rouge » et Ferrat « Heureux celui qui meurt d'aimer », tant qu'on ne désespèrera pas de trouver un sens à toute cette étrangeté...*

*...on entendra la chanson de France.*

*Vraiment, Monsieur Aragon a redonné ses couleurs à la France.*

*Notes :*

1 « Mon parti m'a rendu les couleurs de la France

Mon parti mon parti merci de tes leçons

Et depuis ce temps-là tout me vient en chansons

La colère et l'amour la joie et la souffrance

Mon parti m'a rendu les couleurs de la France », ARAGON, Louis, «

Du Poète à son Parti », La Diane française.

2 « Les autres hommes mon amour

Eux ne t'ont pas aimée jusqu'à la haine

Jusqu'à l'éclatement de leur prune

Jusqu'à perdre le sentiment de la couleur du jour », ARAGON, Louis,

Elsa.

3 « Malgré tout je vous dis que cette vie fut telle

Qu'à qui voudra m'entendre à qui je parle ici

N'ayant plus sur la lèvre un seul mot que merci

Je dirai malgré tout que cette vie fut belle », ARAGON, Louis, « Que

la vie en vaut la peine », Les Yeux et la Mémoire.

4 « Pour n'importe quelle mère de famille qui se fait du souci pour son enfant, n'importe quel boucher qui doit vendre sa cargaison de viande : viendra-t-il quelqu'un ? On vit tous la même chose. », entrevue de Godard dans l'émission « Spécial Cinéma » de la RTS, le 28 mai 1990.

5 « Tous les amoureux ont-ils l'impression d'inventer quelque chose ? » SCIAMMA, Céline, Portrait de la jeune fille en feu.

6 « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. », PROUST, Marcel, Le Temps retrouvé.

7 BOBIN, Christian, La Lumière du monde.

8 ARAGON, Louis, « La Rime en 1940 », Le Crève-cœur.

9 Ibid.

10 ARAGON, Louis, « Le Miroir », Le Fou d'Elsa (An-Nadjdî, le poète, explique l'un de ses poèmes à son disciple, Zaïd).

11 ARAGON, Louis, « Il n'aurait fallu », Le Roman inachevé.

12 Entrevue avec Jean-Paul Thomas, en 1967.

13 ARAGON, Louis, « Front rouge », Persécuté Persécuteur.

14 ARAGON, Louis, « Poème à crier dans les ruines », La Grande Gaîté. Tout le recueil, publié en 1929, (dont le titre est antiphlastique) est d'ailleurs teinté d'un profond pessimisme.

15 ARAGON, Louis, « Que la vie en vaut la peine », Les Yeux et la Mémoire.

16 ARAGON, Louis, « Prose de Sainte Catherine », Le Nouveau Crève-cœur

## Exil artistique par Erwan Mas

Prendre un livre, l'ouvrir, le lire, se plonger dedans, c'est vouloir s'exiler dans un autre monde : celui de l'auteur. En faisant cela, nous prenons l'initiative de nous laisser guider par l'écrivain. C'est un exil à la fois spirituel, méditatif, mais aussi édifiant (à condition de se montrer intéressé par le propos et la plume de notre guide). La lecture est un moyen de s'évader du monde, de s'échapper par une brèche ouverte par une plume.

Cet exil est aussi visible dans l'écriture. On retrouve dans ce processus une sorte de recherche d'un certain paradis, d'un repos. C'est ce que fait Virginia Woolf lorsqu'elle écrit, tandis que la maladie l'éteint petit à petit, jusqu'à la pousser à tenter deux fois de mettre fin à ses jours.

L'Art, est en effet une sorte d'exil, il nous sauve, nous conforte et nous subjugué. Par exemple, une amie de Woolf, Dora Carrington a peint un tableau : *Mill*, qui nous offre la vue d'une maison, sa végétalisation, son petit lac décoré d'un cygne. On retrouve dans cette peinture un certain confort, celui d'une habitation, du bien-être, du calme. On se laisse alors transporter dans ce tableau...



*Mill*, Dora Carrington, 1918

## Georges Perec et la question d'Ellis Island par Erwan Mas

Georges Perec écrit, en 1979, un texte sur Ellis Island qui permet d'accompagner les photographies de Robert Bober pour créer un film en deux parties : L'île des larmes et Mémoires. Dans ce texte, Perec questionne, par un travail d'archéologue – dans le sens où il recherche des informations dans l'Histoire – la question de l'exil et celle de l'espoir d'une terre idéalisée, inspiration réprouvée par une profonde déshumanisation.

Georges Perec et Robert Bober ont une vision drastiquement opposée de la transmission de la culture juive.

*“Je n'ai pas le sentiment d'avoir oublié, mais celui de n'avoir jamais pu apprendre, c'est en cela que ma démarche est différente de celle de Robert Bober”*

Issu d'une famille juive, l'auteur distingue sa compréhension de “Être juif”, à celle de son camarade Robert Bober. Pour ce dernier, être juif, c'est s'insérer dans la tradition, la langue, la culture, la communauté juive, ce sont des valeurs qui se perdent à mesure que le temps et l'oubli avancent. Lorsqu'il vient sur Ellis Island, il recherche la pérennité, la permanence de son Histoire, de celle des juifs, pour lutter contre l'oubli. Les deux films qu'il produit avec Georges Perec ont ce même effet : lutter contre l'amnésie, comme le fait toute forme d'art depuis des millénaires.

*“Être juif, pour lui, c'est s'insérer dans une tradition, une langue, une culture, une communauté que ni les siècles ni le génocide systématique de la “solution finale” n'ont réussi à définitivement broyer”*

Perec, lui, en étant juif, se sent étranger à lui-même, il ne se reconnaît plus, ou pas, réellement dans ce collectif. Il n'a pas la même langue, culture, que ses parents avant qu'ils aient été raflés par les Allemands. Seul rescapé de sa famille, la culture juive ne lui a pas été transmise.

### **Terre d'exil, idée réprouvée par une profonde déshumanisation**

Georges Perec voit Ellis Island comme l'image même de la terre de l'exil, celle où l'on se perd pour oublier misère, guerre...

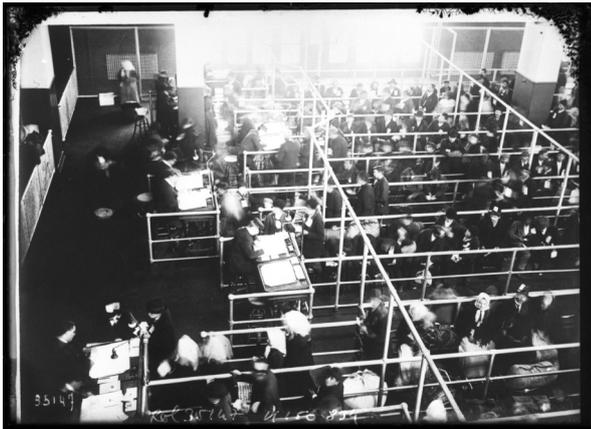
*“Ellis Island est pour moi le lieu même de l'exil”*

Cependant, la frontière entre la “terre de l'exil” et “l'île des larmes” comme fut surnommée Ellis Island, est très mince.

En arrivant sur les terres américaines et en regardant la Statue de la Liberté, les immigrants ne voyaient que de l'espoir. Seulement, la Statue ne cachait que des règles et formalités étouffantes, et les “conditions d'admission” transformèrent l'Amérique en une véritable terre hostile, fermée, et surtout contraire à ce que l'on disait de la “merveilleuse Amérique”.

“Les conditions d’admission devinrent de plus en plus strictes, et petit à petit, se refermèrent les portes de cette Amérique fabuleuse, de cet eldorado des temps modernes où, racontait-on aux petits enfants d’Europe, les rues étaient pavées d’or, et la terre si vaste et si généreuse que tout le monde pouvait y trouver sa place.”

Ellis Island accueille la misère sans pour autant dépayser les arrivants de cette souffrance pourtant, au vu de la déshumanisation constante que les Américains font de chaque bateau rempli d’émigrants. L’île des larmes industrialise



Emigrants [sur Ellis Island] attendant d’être examinés : [photographie de presse] / [Agence Rol] 1913 / Gallica

l’émigration, elle produit des Américains comme nous produisons des boîtes de conserve.

Pour accéder au pays, il fallait répondre à 29 questions lors d’un interrogatoire, et si le premier “juge” n’était pas favorable, le candidat devait passer un deuxième interrogatoire plus poussé. Les questions allaient de la plus singulière (nom, prénom…), à la plus personnelle (“Êtes-vous anarchiste ?”).

Les nouveaux arrivants se voyaient attribuer un nouveau prénom, oubliant toute forme d’humanité, ne devenant que du bétail pour l’Amérique. Ils n’étaient que des candidats à qui l’on faisait passer un test pour les faire – ou non – rentrer dans le pays.

*“En somme, Ellis Island ne sera rien d’autre qu’une usine à fabriquer des Américains, une usine à transformer des émigrants en immigrants, une usine à l’américaine, aussi rapide et efficace qu’une charcuterie de Chicago.”*

*PEREC, Georges, Ellis Island, Paris, Éditions P.O.L, 2019*

# Lire Gary Snyder aujourd'hui

## par Jacob-Mazon

*ndlr : Il est important de dire, avant de lire cet article, que toutes les traductions et citations de cet article proviennent de notre auteur, Jacob Mazon. Précision faite, place à l'article...*

Certains poètes d'aujourd'hui, et ce depuis quelques aujourd'hui déjà, essaient de nous faire croire qu'il faille, afin d'être moderne, ne plus chanter la nature et les oiseaux, ces vieilleries à la Francis Jammes, mais plutôt le bitume et le brouillard fade des villes (Paris et N.Y. de préférence). Mais déjà le refrain de l'urbanisme a quelques décennies derrière lui et son agonie n'a que trop duré. Bien évidemment, me diras-tu, lectrice, lecteur, la modernité du poème ne se fait pas à son sujet. Oui, mais le sujet peut faire modernité au poème.

Un poème, fût-il écrit il y a deux cents ans, fait peu neuve à la lumière du contexte historique et social de son lecteur. Lire ou écrire un poème sur les oiseaux aujourd'hui (où 32% des nicheurs sont menacés en France et que 50% des oiseaux du monde sont en déclin) est moderne : c'est même nécessaire. Écrire, et lire dans une moindre mesure, un poème tel que « le petit merle ne viendra plus/ chanter à ma fenêtre le matin », tout naïf qu'il puisse être, à l'heure où l'on coupe des arbres pour faire des parkings de magasins bio, ne résonne pas de la même manière que s'il eut été lu et écrit en 1820.

A l'heure où j'écris ces lignes, Gary Snyder, 93 ans, vit au cœur de la Sierra californienne dans une maison qu'il a construite de

ses mains.

Dans un sublime texte de 1995, Kitkitdizze : *a node in the Net*, il raconte comment il a acheté ces terres pour quasi rien avec des amis, dont le poète Allen Ginsberg. Ils ont passé les dix premières années à construire un lieu habitable en ayant le minimum d'impact sur la nature environnante. Le lieu devait rester sauvage. Il écrit à son sujet :

*« Vivre dans un tel lieu est absolument délicieux. La fugue de coyotes-hurleurs, les chouettes qui parlent aux cimes, voir des chevreuils quotidiennement, les frissons en voyant un serpent à sonnettes, traquer les animaux dans la neige, voir le cougar deux fois, courir sur d'énorme crotte d'ours, partager cela avec les enfants vaut mieux que tous les désagréments. »*

Nommé Kitkitdizze, en hommage au mot Wintuns qui désigne de jolis arbustes aromatiques qui peuplent les alentours, le lieu devient, après l'abandon progressif des premiers amis qui avaient accompagnés Snyder dans cette aventure, pionnier dans le bio régionalisme. Snyder et sa famille prennent soin des quelques cinquante hectares de forêt :

*« Un projet pour capturer et baguer les oiseaux chanteurs migrants durant la saison de la nidification s'est localisé dans les broussailles de Kitkitdizze, plutôt que dans une terre publique, simplement car c'est une excellente localisation. Il est dirigé par ma femme Carole qui est profondément touchée par l'esprit des vibrants petits oiseaux qu'elle bague. »*

*Nos efforts coopératifs peuvent être vus comme faisant partie intégrante du changement de gestion du territoire dans l'Ouest, qui favorise les partenariats privé-public à grande échelle. »*

Et la poésie dans tout ça ? Habiter poétiquement le monde on avait dit ! non ? Cela passe peut-être par baguer les oiseaux menacés. Respecter le vivant, vivre sans déranger l'autour. Ce vivre au monde imprègne les textes de Snyder. Mais quel monde ? Puisque :

*« Dans dix mille ans la Sierra  
sera sèche et morte, vouée aux scorpions.  
Plaques rayées de glace et arbres courbés.  
Ni paradis, ni chute,  
Seulement l'érosion de la terre  
La roue du ciel,  
l'Homme, avec son Satan  
Récurant le chaos de l'esprit. »*

La Sierra. Par elle, et par son éternel émerveillement face à la nature, Snyder s'inscrit dans la lignée de John Muir, naturaliste et écologiste écossais. Muir est capable, dans un livre qui raconte une transhumance à laquelle il a pris part en 1869, de rester de longues pages sur les pins, les mouches, et toutes ces autres espèces qui semblent sans intérêt. Cet émerveillement, cette émotion face à la nature est à l'origine de beaucoup de poèmes de Snyder :

*« A travers les tourbillons et les vagues  
escalier d'eaux-vives agitées.  
par-dessus le grondement  
entendre le chant du troglodyte des canyons. »*

Ce poème parle d'une virée en canot. Parmi le ressac et le brouhaha, il faut entendre et savourer le chant d'un oiseau. Ne faut-il pas y voir une leçon de vie ? Nous avons la chance en France d'avoir le merle, oiseau ayant un des plus beaux chants qui soit, qui vient chanter quasiment partout. Écoutons Snyder : écoutons le merle.

Je lis Snyder en anglais depuis la sortie chez la Library of America de ses *Collected Poems*, somme d'une vie de mille pages. Je le lis lentement, je cherche des mots sur internet, je saute les vers que je ne comprends pas pour y revenir plus tard, je lis à voix haute, mot à mot, vers à vers, poème à poème. C'est une bonne chose, car lire dans une langue étrangère demande des efforts que nous avons souvent perdus dans notre langue maternelle. En cela, la lecture est une communion plus profonde avec l'auteur, quasiment chamanique. Juste ce qu'il faut pour lire Snyder :

*« Dépose ces mots  
Devant ton esprit comme des rocs  
placés solidement, à la main  
En un lieu de choix, posés  
Devant le corps et l'esprit  
dans l'espace et le temps »*

... écrit-il dans le poème éponyme de Riprap. Bien sûr, je ne dis pas là que les traductions de Snyder soient forcément mauvaises, je dis que la démarche de lecture m'est facilitée, étrangement, par la difficulté de sa langue anglaise.

Pour finir, avant de donner à lire la traduction d'un poème tiré de *Turtle Island*, quoi lire de Snyder, en français, aujourd'hui ?

Voici mon conseil : commencez par *Riprap*, son premier, son plus accessible, disponible dans une sublime traduction de Jérôme Dumont, dans une sublime édition de chez Héros Limite. Ensuite vous pouvez continuer par la chronologie avec *Myths & Texts*, Poèmes pour les oiseaux chez Le castor astral, dont la traduction, hélas, est discutable à plus d'un point. Vous pouvez sinon passer directement à *L'arrière-pays*, œuvre la plus snyderienne qui soit disponible en français aujourd'hui. Les plus aventureux, ou ceux qui seront tombés amoureux de la poésie de Snyder, dans tout ce qu'elle a d'insaisissable, pourront enfin lire *Montagnes et rivières* sans fin, sans doute son plus étrange. Évidemment, ce programme est subjectif, mais c'est, je crois, le moyen de lire Snyder le moins dépayçant pour le lecteur néophyte.

Place au poème.

#### L'appel sauvage :

Le lourd vieil homme dans son lit de nuit  
Entend le Coyote chanter  
dans le pré derrière.

Toutes ces années il y a élevé, miné, consigné.

Un Catholique.

Californien natif.

et les Coyotes crient dans  
ses oreilles octogénaires.

Il fera appel au gouvernement

Trappeurs

Qui utilisent des pièges à loups contre les Coyotes,  
Demain.

Mes enfants perdront cette musique  
qu'ils commencèrent tout juste  
à aimer.

—  
Les anciens camés venus des villes  
Convertis au Goru ou au Swami,  
Faire pénitence avec des yeux brillants  
et stupides, mangeant vite leurs repas.  
Dans les forêts d'Amérique du Nord,

Terres du Coyote et de l'Aigle,  
Le rêve d'Inde, de  
l'éternelle félicité asexuée hauteur. Et  
dormir dans des dômes géodésiques chauffé à l'huile, coincé  
comme des verrues

dans le bois.

Et le Coyote chantant  
s'est renfermé  
par sa peur  
de l'appel  
sauvage.

Et ils vendent leurs cèdres rouges les plus grands arbres à des  
km,  
A un bûcheron  
Qui leur a dit,

« Les arbres sont pleins de punaises. » \_\_\_\_

Finalement, le Gouvernement a décidé De faire la guerre totale.  
Défaite est anti-Américain.

Alors ils ont pris les airs  
Leurs femmes à leurs côtés  
coiffures bouffantes

laissant du vernis à ongles sur  
les gâchettes des canons en sabords Et ils ne descendent jamais  
parce qu'ils trouvent  
le sol  
procommuniste. Et sale.  
Et les insectes sont du côté des Viêt-Cong

Alors ils ont bombardé encore et encore  
Jour après jour, toute la planète  
aveuglant les moineaux  
éclatant le tympan des chouettes  
troncs de cerisiers qui se brisent  
s'entortillent et volent  
intestins de cerf  
dans les rochers crasseux, secoué.

Tous ces américains dressés dans leurs gratte-ciels Déverser  
poisons et explosifs  
En Asie d'abord

Ensuite l'Amérique du Nord,

La guerre contre la terre.  
Quand ce sera fait, il n'y aura  
nulle part

Où se cacher pour le Coyote

*envoi*

J'aimerais pouvoir dire  
que le Coyote est pour toujours  
En vous.

Mais ce serait mentir.

## Bonus

### **Une exposition Picasso de plus, pourquoi faire ?!**

**par François Majesté**

Entre le 18 octobre 2023 et le 15 janvier 2024 se tenait l'exposition *Picasso – dessiner à l'infini* dans la galerie une, la principale galerie d'exposition du musée national d'art moderne au sein du centre Pompidou, dont un des commissaires est une femme (Anne Lémonnier), alors même que la société civile et savante se déchire autour des violences qu'un ordre patriarcal exerce chaque jour sur les femmes. Récemment, il nous fut rappelé par les milieux militants féministes les violences dont Picasso fut l'auteur, de son caractère tyrannique et égoïste, mégalomane, enfermant à clef ses maîtresses, les privant de carrière artistique, les violentant physiquement et sexuellement, le tout en frôlant avec la pédocriminalité. Conséquences sur son entourage : folie, suicide et alcoolisme. L'exposition très médiatisée sur le "phare" de la peinture du siècle dernier, figure populairement admise et dont on veut nous faire découvrir les dessins, organisant pour les cinquante ans de la disparition de l'artiste contraste avec une telle discours et les dynamiques de progrès dans la reconnaissance des violences sexuelles et familiales. Elle se veut pourtant une modalité de renversement de l'approche historiographique traditionnelle de sa production plastique en proposant d'autres approches loin des topos faciles associés à la figure de l'artiste génial.

C'est dans ce sens qu'un travail singulier de présentation des œuvres fut réalisé, raisonnant avec la politique du centre Pompidou, qui se veut espace d'Art total et en cela constitutif du débat démocratique. Ne sommes-nous pas en droit de se demander si un tel projet peut encore trouver une juste légitimité dans la place publique ainsi que chercher à savoir si la proposition que le musée se fait est une réussite.

Une recherche d'émancipation du spectateur face à une conception paternaliste du musée.

Le choix fut fait d'un parcours d'exposition décloisonné, l'exposition s'organise autour d'un système de cimaises flottantes, de panneaux dont les deux faces sont exploitées, de petites salles closes au centre, le tout relié par de larges ouvertures permettant la déambulation aléatoire du spectateur. Cela est censé permettre d'éviter le sentiment d'étouffement pour une exposition qui attend un nombre de visiteurs important et d'offrir un environnement d'immersion total au sein de la multitude d'œuvres. C'est un pari à moitié réussi, certains passages étant étroits et l'absence de sens peuvent entraîner une forme de confusion chez le spectateur habitué à être guidé, entraînant demi-tour et confrontation, stagnation devant une œuvre dans les espaces de passage. Cela peut aussi induire une forme de frustration, celle d'oublier des œuvres au vu de leur quantité importante et donc de ne pas profiter pleinement de l'exposition dans le délai souvent réduit de temps que l'on peut lui consacrer et au vu du prix assez élevé de celle-ci.

Cependant, l'ambiance environnante englobante du visiteur, renforcée la projection de vidéo en complément à l'exploitation quasi-totale des murs avec des œuvres de toute taille (les cartons de tapisserie côtoient les carnets) avec en fond, le panorama parisien à travers la baie vitrée lumineuse de la galerie offre un plaisant confort de visite à tout curieux. On peut cependant regretter le manque d'espace de repos assis. Cette scénographie en décroisement de l'espace s'était déjà manifestée dans les expositions Dada de 2005 ou Georgia O'Keeffe en 2021, et semble donc bien s'inscrire dans une politique continue ces dernières années du musée qui chercherait avant tout à faire voir plutôt que simplement montrer.

Mais cette organisation des œuvres en pôle thématique : est-elle une voie pour sortir des canons ? Anne Lemonnier, l'une des commissaires de l'exposition, déclare : "nous avons décidé de proposer un cheminement ouvert plutôt qu'un parcours académique qui passerait en revue les différentes époques". L'idée serait ainsi, par une organisation en pôle thématique (regroupant les dessins autour d'une pratique précise, d'un thème constant dans l'Œuvre ou d'un genre exploré) de sortir d'une grille de lecture figée dans la linéarité d'une histoire simplement relatable ou déjà enseignée. Ce serait ainsi contre l'histoire d'un "génie" et de ses "chefs-d'œuvre", de ses "muses" qu'il se serait attaché à dessiner jusqu'à que l'inspiration se tarisse (thème que l'artiste a lui-même répété et répété comme une partie de l'exposition le montre). Les commissaires argumentent ce choix en plus d'être dans la tendance de la recherche postmoderne par une prise en

compte des enjeux et débats de société actuels (par exemple, les critiques féministes autour des rapports plus que violents de Picasso avec ses différentes amantes). L'organisation en pôle permet ainsi de créer des échos entre différentes périodes au sein d'un même corpus d'œuvre exposée, de mettre en regard des dessins pour la première fois présentés et des chefs-d'œuvre reconnus et donc au final d'introduire de nouvelles chronologies complémentaires à la seule bibliographique. Tout pôle étant accompagné d'un texte d'explication en complément aux cartels d'œuvre (bien trop souvent absents dans l'exposition), cela amène le visiteur à ne plus être simplement passif d'une lecture, mais de se faire son propre récit de la création dessinée de l'artiste. Face à une telle attitude, le bourgeois ne peut s'empêcher d'y voir une sorte de relant de la théorie de Malraux du choc esthétique (moi, seul face à l'œuvre, je la ressens et la comprends subitement) en introduisant une familiarité avec le créateur dans ses obsessions créatives. Mais il y a là aussi une méthode efficace pour présenter clairement les mythologies de l'artiste tout en rendant la tâche difficile au novice pour arriver à se placer dans l'histoire de l'Œuvre sans un minimum de connaissance a priori, voir pour appréhender certaines œuvres comme celle de ces périodes cubistes (où une connaissance de la démarche et de son évolution me semble assez souvent indispensables pour initier une tentative de décodage par le spectateur). Une nouvelle fois, la tradition muséale du choc esthétique se pavane dans nos musées, privilégiant la rencontre directe du spectateur avec l'œuvre d'art au détriment des cartels explicatifs souvent désirés par le public au plus faible capital culturel. Ce n'est peut-être pas leur place d'être en ces lieux...

Se pose alors la question de la performativité de l'exposition pour le musée vis-à-vis du public extérieur, qu'elle cherche à rendre acteur. L'exposition doit-elle être un mode de mise en accès d'un patrimoine esthétique ou de mise en accès d'une éducation artistique ? La liberté offerte au visiteur est-elle source d'épanouissement individuel voir d'émancipation collective ? La lecture de Rancière et en premier du *Spectateur émancipé* pourrait nous éclairer sur ces interrogations : *"L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion"*. En organisant une exposition sur la thématique du dessin, un standard de l'histoire de l'art, le centre est donc ambitieux s'il cherche à appliquer un tel projet d'émancipation du visiteur, de son inscription dans le monde de l'histoire de l'art.

La quantité importante d'œuvres présentée est clairement affirmée comme élément de valorisation de l'exposition au sein de la presse ; c'est la plus grande rétrospective de dessin et gravure du peintre, un "millier" de dessin provenant du musée Picasso-Paris mais aussi du musée Picasso d'Antibes, de la collection Beyeler mais aussi de l'Orangerie ou encore du musée de Barcelone. C'est donc une exposition de prestige qui fait fonctionner les relations avec les institutions partenaires européennes ou françaises, permettant de dresser une cartographie également des œuvres de Picasso au sein des différentes collections, en aide à la recherche, surtout pour un artiste aussi productif.

Certains pôles regroupent des œuvres autour d'une technique de dessin particulière et sont ainsi nommés (par exemple "la ligne continue", sans lever le crayon). On peut noter un certain attachement au corps avec 4 espaces dédiés aux différentes variations stylistique de la thématique, rattachée à des périodes et toujours mis en perspective avec une histoire de l'art plus large. Ainsi, son travail autour de la ligne claire est ainsi présenté comme une interrogation du dessin classique auquel il est formé mais aussi comme un dialogue avec le médium photographique qui a remplacé l'œil et la main du peintre par l'objectif et le capteur de l'appareil). Un certain effort est fait afin de ne pas tomber dans la querelle académique du dessin contre la couleur, cherchant à témoigner de la modernité de l'artiste. Par exemple est exposé le célèbre Arlequin (qui avait fait tant parler par son culot) avec la production pastel (comprenant un ensemble des années 1900 et de 1920) rapidement visible par le visiteur dès son entrée, comme pour mettre dans le thème. Le dessin est présenté dans toutes ses sortes de modalité, fidèle figuratif ou pure jeu plastique : les dessins-codés en constellations se mélangent à la gravure, les dessins aux textes, parfois de Picasso même. Une telle diversité ne peut qu'être agréable pour l'amateur ou le novice, tout le monde pouvant y trouver son compte selon ses goûts. Cependant, cela peut également constituer comme souvent lors de la visite d'un musée une sorte de fatigue du visiteur par le long effort de concentration que la compréhension des objets proposés demande.

Les dessins sont ainsi proposés comme partie prenante plutôt qu'accessoire de la compréhension de l'Œuvre. La ligne et

le dessin sont les véritables sujet de l'exposition, présentés comme expérience plastique permanente de l'artiste, l'accompagnant quotidiennement : l'exposition comporte des carnets de tout type (calepins de petites tailles, carnet canson, les illustrations d'ouvrage d'amis) mais aussi des figurations sur cartons, des toiles avec papier collé ou des dessins exécutés sur le vif sur un bout de papier accessible. A la multiplication des supports est associé la multiplication des traits et figurations (qu'ils soient fait en série ou en variations), de leur portée et leur sens, en dialogue comme une pensée active, avec les autres pratiques qu'il a pu explorer durant sa longue vie : la sculpture, la photographie, le cinéma ou la peinture (le trait unique, à la base nouvelle manière de dessiner resurgit dans les light drawing à la frontière entre la performance et de la sculpture dans l'espace et résonne avec ses dessins de sculpture). Présenté en matrice de son œuvre, le dessin devient alors un mode de subversion de tous les a priori de représentation, dans l'immanence du processus créatif au sein duquel le spectateur est censé être plongé par la scénographie environnante et thématique. C'est ainsi perçu comme une activité compulsive et obsessionnelle, autour de sujets constants. L'intérêt de la projection du film de Clouseau, *Le Mystère Picasso* prend ici tout son sens : le processus de dessin montrer en surgissement spontané par transparence et absorption du papier montre les coulisses de la création alliant représentation stylisé et portée symbolique (je m'appuie ici sur le souvenir d'un dessin d'une colombe hybridé avec un visage).

Si la multitude des dessins est la grande force de l'exposition, on pourrait craindre un manque de continuité au sein de l'exposition au vu de la grande diversité des évolutions stylistique du

maître.

Il n'en est rien, rapidement nous sommes obligés par le mode de médiation mais aussi par la production même de constater que sous les crayons, Picasso s'affirme et se réaffirme, dans ses figures (taureaux, minotaure, peintre, roi, arlequin). Derrida dans l'ouvrage accompagnant l'exposition *Mémoire d'aveugle : Autoportrait et autres ruines* le saisit parfaitement, le dessin est une mémoire, celle d'une perte constante de son propre fond, d'une certaine sorte, hanté par son auteur.

Exposition pensée pour les 50 ans de la disparition du maître, elle s'inscrit dans la longue lignée historiographique consacrée à la fascinante révolution qu'il mena dans la constitution de l'art contemporain et dont l'ouvrage la plus révélatrice du phénomène est le siècle de Picasso de Pierre Cabanne. L'exposition tendrait malgré son refus d'une organisation linéaire bibliographique à s'inscrire dans cette lignée de "l'Histoire de l'art moderne Picasso" en marquant les temps et thèmes forts de son œuvre comme par exemple avec le fait de consacrer une salle particulière au *Femmes d'Alger*, tableau dont on ne peut ignorer la portée au sein de l'Histoire de l'Art et la multitude de dessin préparatoire et a posteriori dessus (isolant le spectateur de la vue d'autres œuvres, se voulant offrir une possibilité de retour réflexif du spectateur sur lui-même). La présentation d'œuvre sur des pans de mur entier donne l'effet d'une libre

pinacothèque, servant à activer la culture générale du spectateur pas forcément spécialiste : ainsi, lors de ma visite, j'ai entendu une jeune adolescente comparé les variations colorés d'un portrait de Rosa au série de Warhol. Postulat peut être naïf voir stupide pour un pédant connaisseur mais je ne peux m'empêcher d'y voir un fond de vérité dans le fait que l'ogre Picasso (comme il était souvent nommer par ces mêmes connaisseurs dans leurs discussions de salon) se retrouve partout après son passage. N'affirment-ils pas que personne ne peut plus peindre sans évoquer Picasso après Picasso ?

Le magazine Art in the city parle ainsi de l'exposition comme d'un ensemble de "chapitre d'un journal intime", expression poétique en vu de l'objet de l'exposition mais également signifiante par la présentation de dessin post-scriptum par Picasso même. C'est une exposition très publicisée (en témoigne l'édition spécialement consacrée par le le magazine Beaux-arts) mais une telle masse médiatique (ironiquement insuffisante face à la masse plastique de dessin) interroge : N'y a t'il par une perte de la qualité de l'exposition dans cette promotion ? Baudrillard mène un raisonnement similaire dans La Société de consommation avec sa critique de la reproductivité papier des oeuvres (et plus globalement par la vulgarisation de la culture par les magazines) qui ferait perdre leur statut mais également leur effet à l'oeuvre, le mode de la consommation orchestrant un changement de paradigme total dans la conception et l'usage de l'art dans la civilisation européenne.

Dans une entretien écrit, la co-commissaire Anne Lemonnier reconnaît le caractère clivant de l'artiste en remplaçant le débat contemporain dont il fait l'objet : d'un coté "les partisans d'une relecture de l'histoire de l'art à la lumière des enjeux actuels (égalité entre les hommes et les femmes, dénonciation des violences et déconstruction des phénomènes d'emprise)" et de l'autre "ceux qui martèlent que le musée est le lieu de la libre expression (où la recherche esthétique l'emporte sur toute considération morale, où la censure est proscrite, où l'art se donne à voir plutôt que les artistes)". Dispute traditionnelle autour de l'ambivalence des formes oeuvre-artiste et bien difficile en considération des antécédents autour de la figure de Picasso et dont les thématiques de l'oeuvre témoignent. Le musée semble cependant prendre le parti pris de la seconde affirmation en refusant une damnatio memoria impossible au vu de l'importante valeur accordée à l'artiste encore aujourd'hui autant dans l'enseignement, la recherche, le marché et l'opinion populaire (bien que cette dernière soit aussi le lieu d'apparition et de diffusion première des critiques). Le mode de présentation thématique accorde un panel à la thématique de la violence mais diffusant la violence sexuelle au sein de celle de la guerre. Elle est ainsi présentée comme une humaine condition que la figure autobiographique du Minotaure accompagne. N'est-ce pas un moyen d'excuser les comportements passés par la pulsion animale ? Cette violence instinctive se retrouve également dans les traits et les dessins. Les thématiques autour du corps, explorant la violence du traitement de celui-ci par l'artiste sont

pondérés autant par une présentation purement esthétique que le sujet des œuvres argumente (le corps est traité comme assemblé par la série de dessin autour de la crucifixion de Matthias Grünewald). Cet universalisme latent dans la réception des œuvres m'apparaît très critiquable dans ce qu'il ne choisi parmi tous les discours critique de l'histoire de l'art qu'une approche purement monographique que la recherche rechigne de plus en plus. L'exposition prend des airs d'oraison funèbre. Un hommage plus discret et bien plus percutant aurait été une approche comparative comme cela essaye de se faire au musée du Luxembourg avec l'exposition Gertrude Stein et Pablo Picasso, sans nier l'apport conséquent et indéniable de Picasso à l'Art (a minima à l'idée européenne que l'on s'en fait). Il y a presque un caractère ostentatoire de la direction du musée de démontrer sa capacité d'organiser une exposition monographique historique de la sorte.

“Une orgie de dessin” titre les échos au sujet de l'exposition. Difficile donc de remettre en question le mythe urbain du paiement de restaurant par un “gribouillage” sur une nappe de papier au vu de la présentation d'une telle quantité et qualité de dessin. Difficile également pour une institution aussi majeure dans la résonance de l'art contemporain que le centre Pompidou de faire page blanche ou juste l'impasse sur une date d'anniversaire d'un artiste aussi important. Nos musées sont avant tout employé en vitrine de notre nation et son rayonnement, d'un monde de l'art institué, s'auto-alimentant de ses propres désirs et références par ce type de grand évènement. Le parti pris scénographique et la réalisation de l'exposition est réellement révolutionnaire ou juste novateur ? Je ne

crois pas que ce soit l'un ou l'autre. Pompidou semble une exposition temporaire de plus, certes peut-être plus importante au vu de son objet (car l'école nous a bien appris à différencier un Dubuffet d'un Picasso). L'institution Picasso est ici à nouveau affirmée, alimentée par la simple présentation, sur un même plan d'une quantité massive de productions dessinées, toutes érigées au rang d'œuvre. Est-ce vraiment pour déplaire à l'esthète ? Je ne crois pas non plus.