

de ligne

En ligne

27

exposition

Riad Sattouf

le magazine de la Bibliothèque publique d'information | octobre - décembre 2018

éclairage

**L'intelligence
artificielle**

rétrospective

Les Films d'Ici

Bibliothèque



Centre

publique d'information

Pompidou

sommaire

édito

« Un espace de rencontre et de partage du monde sensible »

En cet automne 2018, la Bibliothèque publique d'information continue à creuser le sillon de la bande dessinée et du cinéma documentaire, avec deux événements majeurs : l'exposition Riad Sattouf présentée du 14 novembre au 11 mars 2019 et un nouveau cycle de films dans le cadre de la Cinémathèque du documentaire intitulé « Génération documentaire : 40 ans de cinéma aux Films d'Ici », du 7 septembre au 21 décembre.

Entre ces deux modes d'expression a priori si éloignés, un point commun : une tendance rémanente à les considérer comme des genres peu nobles ou en tout cas moins légitimes que la littérature d'un côté et le cinéma de fiction de l'autre. C'est même pour l'éditeur de Riad Sattouf, Guillaume Allary, un véritable cheval de bataille : « Il n'y a aucune raison de considérer la bande dessinée comme un genre mineur. C'est une de mes obsessions, j'ai la même pour le cinéma documentaire, qui n'est pas un sous-genre par rapport à la fiction ! » Éditeur de littérature générale, c'est autour de Riad Sattouf qu'il a créé sa maison d'édition, convaincu de la puissance littéraire de son travail.

Si la bande dessinée relève traditionnellement de la fiction, elle sait aussi incorporer des éléments de réel jusqu'à même s'aventurer parfois dans le champ du reportage. Les œuvres de Riad Sattouf puisent directement à la source du vécu - celui de son enfance en Syrie pour *L'Arabe du futur*, celui d'une petite fille qui lui livre son quotidien dans *Les Cahiers d'Esther*. Tout comme en littérature, la question de savoir ce qui dans le récit relève de l'invention et du réel devient secondaire. Ainsi, chez Blaise Cendrars, à qui la Bpi consacre trois jours de conférences et lectures, le roman côtoie le reportage et le récit autobiographique est truffé d'inexactitudes. Mais l'important n'est pas là : qu'elles soient de fiction ou « de réel », les œuvres, filmiques ou littéraires, ont cette capacité à transformer la perception du monde, à créer, selon les termes de Jacques Rancière, « un espace de rencontre et de partage du monde sensible ». C'est cet espace commun que nous vous invitons, tout au long de ce trimestre, à venir partager.

Christine Carrier

Directrice de la Bibliothèque publique d'information

vous avez la parole

Explorer sa voix

Pour chanter ou prendre la parole en public, poser sa voix est essentiel. Les ateliers proposés en juin dernier à la Bpi permettaient d'explorer les techniques de base, en une heure trente et en petit groupe.



Dédé

J'ai vu dans la bibliothèque un prospectus qui parlait de l'atelier. Cela m'a intéressé parce

que j'aime beaucoup chanter et c'était l'occasion de faire quelque chose de nouveau. On a exploré plein de thèmes : le souffle, l'articulation, les résonances dans les différentes parties du corps. J'ai l'impression d'avoir appris plein de choses d'un coup. La professeure avait une bonne énergie, elle était à l'écoute, très douce, très attentive. C'est ça qui a fait la qualité de l'atelier.



Thierry

C'est ma compagne qui a eu l'information et m'en a parlé. Je cherche depuis longtemps à faire un travail sur ma voix.

Je donne des cours de français à des migrants en tant que bénévole. J'ai remarqué qu'au bout de dix minutes, ma voix « part ». Mon objectif est de pouvoir m'exprimer en public assez longtemps sans que ma voix se casse. L'efficacité de l'atelier m'a vraiment étonné. Au bout d'une heure, j'ai senti que ma voix était différente, elle est devenue plus puissante. Si on pense à « parler en conscience », comme nous l'a dit l'intervenante, ça marche vraiment ! Après, il faut s'entraîner. Les gens du groupe étaient bienveillants. Il n'y a pas eu de gêne, alors que ce n'est pas évident de chanter devant les autres.

© Bpi



Bortolino

J'aime parler, mais je trouve que j'ai une voix « difficile ». L'atelier nous a permis d'acquérir

des notions sur la voix, en un temps record, et d'expérimenter. On a lu un texte et compris ce qui était important du point de vue du sens mais aussi de la voix, du souffle et de la tonalité pour intéresser l'interlocuteur. Je vois que je peux progresser pour parler en public. C'était un atelier d'introduction, il faudrait des ateliers d'approfondissement.



Sylvie

J'avais déjà fait un stage qui s'appelait « Prendre la parole » pour pouvoir argu-

menter sur des projets graphiques. La voix, c'est très important. J'aime bien chanter aussi et je pensais que cela m'aiderait. Cet atelier est très bien. Je suis aussi des cours de yoga, c'est intéressant de constater que tout est lié, le physique, le souffle, la voix.

Propos recueillis par **Sébastien Gaudelus** et **Florian Leroy**, Bpi

page 3

vous avez la parole
Explorer sa voix

page 4

éclairage
« L'intelligence artificielle transforme le monde »
entretien avec Jean-Gabriel Ganascia

page 8

en bref

page 9

rétrospective
La croisée des voix,
la production documentaire selon Les Films d'Ici

page 12

au Centre
Tadao Ando, la lumière d'en haut

page 14

dossier : Riad Sattouf
• Riad Sattouf, des histoires à sensations
• Bolos et beaux gosses : la vie secrète des garçons par Haude Rivoal
• Riad Sattouf et les éditions Allary : passé, présent et futur, entretien avec Guillaume Allary
• Dans l'œil du taureau, par Jean-Christophe Menu

page 25

ligne d'horizon
C'est quoi, une cinémathèque ?

page 28

lire, écouter, voir
Cendrars, baroudeur et conteur

page 30

venez !
• « La folie est une affaire de parole »
entretien avec Clotilde Leguil
• De Berlin à Bâmiyân, à quatre mains :
entretien avec Zeina Abirached
• À quoi sert l'Observatoire de la déontologie de l'information ?

page 35

votre accueil
Un vendredi très FLE !

éclairage

Cycle Intelligences artificielles

Chatbots : des robots empathiques ?

1^{er} octobre

Tous immortels avec l'intelligence artificielle ?

12 novembre

L'intelligence artificielle et ses fictions

3 décembre

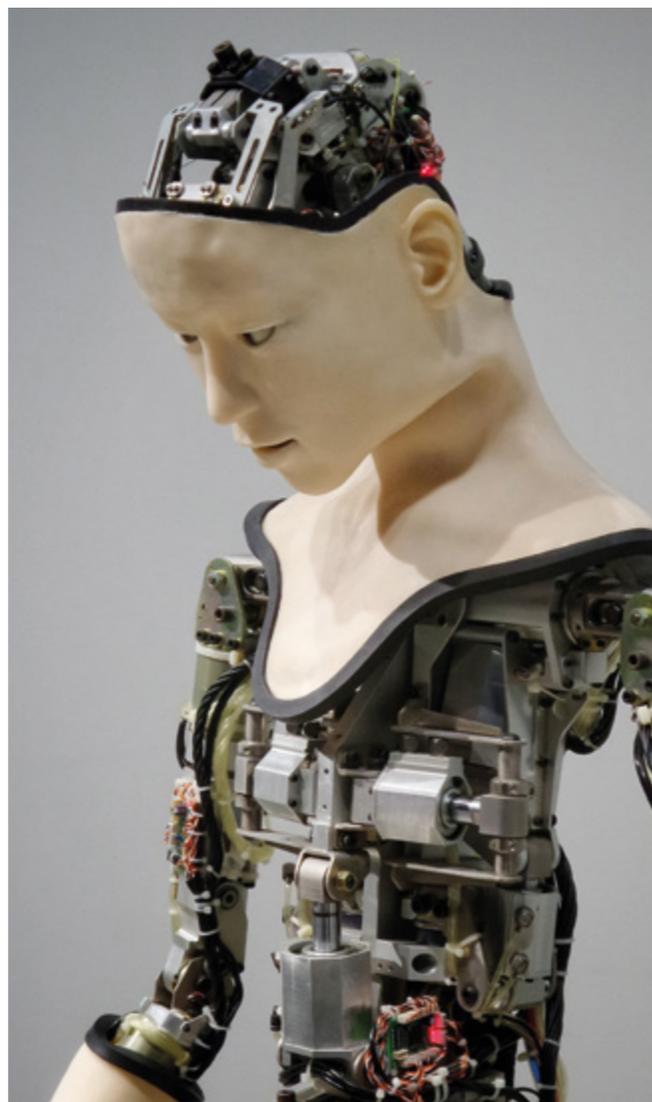
19 h, Petite Salle

« L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE TRANSFORME LE MONDE »

À la fin des années 1980, à la stupeur générale, Garry Kasparov, célèbre joueur d'échecs, était battu par un ordinateur. Depuis, nous nous sommes habitués aux performances exponentielles des machines, à recourir quotidiennement à leurs services, et même à dialoguer avec elles. Mais les processus à l'œuvre et les répercussions sur nos vies demeurent, pour la plupart d'entre nous, mystérieux et alimentent bien des fantasmes. Professeur d'informatique à Sorbonne Université et conseiller scientifique du cycle Intelligences artificielles, **Jean-Gabriel Ganascia** retrace le développement de l'intelligence artificielle et pose sur ces problématiques un regard distancié et confiant.

Que désigne l'intelligence artificielle ?

L'intelligence artificielle est une discipline scientifique qui naît en 1955. Le mot est inventé par deux jeunes mathématiciens, John McCarthy et Marvin Lee Minsky qui ont eu l'idée d'étudier l'intelligence en la décomposant en fonctions cognitives si élémentaires que l'on puisse les simuler sur ces objets nouveaux pour l'époque qu'étaient les ordinateurs. En soixante ans, cette entreprise a été poursuivie par de nombreux chercheurs qui en ont montré la fécondité : la perception, à savoir le passage de l'information enregistrée par des capteurs à une représentation, le fonctionnement de la mémoire, l'apprentissage, le raisonnement vu comme un calcul sur les représentations, la communication par la parole ou les gestes, etc. Toutes ces fonctions ont fait l'objet de beaucoup de simulations informatiques. L'intelligence artificielle concerne aussi les robots : la mise en œuvre des décisions sur une machine est aussi modélisée. Tout cela dessine un paysage assez vaste et nous permet de mieux nous comprendre en tant qu'humain. Une fois modélisées sur un ordinateur, les fonctions cognitives font l'objet d'applications pratiques. Par l'ampleur de son champ, l'intelligence artificielle transforme le monde. Par exemple, le web est lié à l'intelligence artificielle.



Unsplash - Franck V

C'est un modèle de mémoire, l'hypertexte, couplé au réseau de communication Internet. Autre exemple, la reconnaissance des visages. Cela peut être tout à fait ludique, ou pratique pour les gens peu physionomistes. Mais cela peut être un cauchemar si vous imaginez des policiers capables de vous retrouver automatiquement pour vous verbaliser parce que vous avez laissé tomber un papier par terre ou que vous avez traversé au feu rouge.

En quoi l'intelligence artificielle se distingue-t-elle ou se rapproche-t-elle de l'intelligence humaine ?

C'est une très bonne question, parce que l'objectif initial était de mieux comprendre l'intelligence humaine, de la modéliser, de faire quelque chose qui s'en rapproche le plus possible. En même temps, reproduire exactement le fonctionnement du cerveau est impossible.

C'est donc une simplification qui permet de rendre compte de processus cognitifs. À chaque fois qu'un modèle est créé, il est confronté à la réalité. Quand on s'aperçoit qu'il n'est pas tout à fait conforme et qu'il y a un écart avec les facultés intellectuelles humaines que l'on cherche à approcher, de nouveaux modèles sont introduits pour réduire cet écart. Comme pour la physique ou l'astrophysique, chaque difficulté aide à progresser dans la compréhension.

De quelle manière l'intelligence artificielle est-elle déjà présente dans notre quotidien ?

Dans nos vies, la première chose, c'est le web. Ensuite, ce sont nos téléphones portables, qui contiennent beaucoup d'intelligence artificielle : les techniques de reconnaissance vocale, digitale ou faciale. L'intelligence artificielle, c'est aussi le traitement de grandes masses de données, dans le domaine médical ou dans le domaine du marketing pour faire de la publicité ciblée. Ce sont quelques exemples, mais il faut savoir que toutes les sciences, aujourd'hui, sont transformées par l'intelligence artificielle. On procède à des expériences *in silico*, c'est-à-dire directement sur des données au moyen de calculs complexes informatisés ou de modèles informatiques. Les démarches expérimentales classiques passaient par la mise en place de dispositifs matériels destinés à valider telle ou telle hypothèse théorique en confrontant les données recueillies sur ces dispositifs avec celles qu'anticipait l'hypothèse de départ. Tandis qu'aujourd'hui, les biologistes, avec le séquençage du génome, les physiciens ou les astrophysiciens ou encore les psychologues, grâce à la prolifération de capteurs à bas coût, engrangent d'immenses quantités de données, sur lesquelles ils peuvent tester des hypothèses. Il est même possible de générer automatiquement tout un tas d'hypothèses, puis de les faire évaluer de façon systématique par une machine !

Pouvons-nous considérer qu'une intelligence artificielle, en particulier lorsqu'elle s'incarne dans un corps, peut avoir des émotions ?

Le principe des interfaces humain-machine repose sur la projection d'un agent imaginaire sur une entité artificielle. Cela a été théorisé par le philosophe Daniel Dennett, avec les systèmes intentionnels. On suppose implicitement qu'il existe un agent mû par des intentions, que cet agent possède des désirs et qu'il dispose d'un certain nombre de moyens d'action qu'il mobilise à sa guise en vue de réaliser ses propres désirs. Est-ce que nous pouvons considérer qu'il a des émotions ? Non, pas au sens propre, parce qu'une machine n'est jamais qu'un assemblage de dispositifs élémentaires, tous maîtrisables. Il n'y a pas d'organicité ; la machine n'a pas d'instinct de survie ; elle ne possède pas ce que Spinoza appelait le « conatus », à savoir la capacité à accroître d'elle-même sa puissance d'être. En tout cas, si elle avait des émotions, celles-ci seraient certainement très différentes des nôtres, parce qu'elles répondraient aux besoins de la machine qui n'ont rien à voir avec nos contraintes vitales, d'ordre biologique.

Quels sont les domaines dans lesquels l'intelligence artificielle se développe le plus actuellement, et dans lesquels elle peut avoir un impact très important dans notre vie quotidienne ?

Je crois que dans le domaine de la santé, l'intelligence artificielle a vraiment beaucoup d'importance aujourd'hui. En tout cas, beaucoup espèrent l'utiliser. Est-ce que cela aura un grand impact sur nos vies ? Je ne le sais pas, c'est une question ouverte. Dans le domaine des transports, il y a les essais de voitures autonomes, mais pas seulement. L'intelligence artificielle permet aussi de réguler la circulation des trains, des métros, des voitures, etc.

Dans le domaine des technologies financières, elle joue déjà un rôle important, pour anticiper les risques. Peut-être y aura-t-il de nouvelles formes d'assurance fondées sur l'exploitation systématique de toutes les données disponibles — par exemple de toutes les traces que nous laissons sur les réseaux sociaux et qui indiquent si nous fumons, si nous sortons le soir, si nous faisons du sport, etc. — pour déterminer le montant, plus ou moins élevé, de la prime que nous aurons à verser ?

Dans le domaine de la défense, certains s'inquiètent de « robots tueurs », à savoir de machines qui décideraient elles-mêmes qui sont les ennemis, et qui engageraient le tir sans consulter qui que ce soit. Cela relève toutefois d'un imaginaire nourri de mythes anciens. En revanche, l'intelligence artificielle a beaucoup d'autres applications dans ce secteur ; ainsi il existe d'ores et déjà des robots qui vont traquer les mines tous seuls, et évitent à beaucoup de soldats de se faire exploser. Le rapport Villani sur l'intelligence artificielle cite aussi les domaines de l'environnement, de l'agriculture, etc.

L'intelligence artificielle ne risque-t-elle pas de reproduire des discriminations produites par les humains ?

La machine est le reflet de ce que nous sommes. Les capteurs ne sont pas « objectifs ». Il y a toujours un biais : l'œil ne perçoit que certaines choses, certaines longueurs d'ondes, avec une certaine résolution. L'apprentissage machine va extraire automatiquement des connaissances à partir de traces physiques enregistrées, par exemple d'une photo. Là encore, il y a énormément de façons de paramétrer les systèmes afin d'extraire plutôt tel ou tel type d'informations. Il faut comprendre qu'il n'y a aucune objectivité dans l'apprentissage machine, contrairement à ce que beaucoup de technophiles fanatiques veulent nous faire croire.

Poser la question de la manière dont vous le faites laisse entendre que, parce que c'est une machine, il y aurait plus de neutralité que si c'était un humain. Je crois que ce n'est pas le cas. En revanche, c'est un outil très utile dans certaines circonstances, à condition de bien en comprendre les limites, et aussi de savoir quels sont les éléments d'informations qui ont été pris en considération pour parvenir à une décision. Sinon, on a ce que l'on appelle une « boîte noire », c'est-à-dire une mécanique aveugle qui nous impose un résultat en nous laissant complètement démunis.

Vous êtes président du Comets, le Comité d'éthique du CNRS, et membre de la CERNA, la Commission de réflexion sur l'Éthique de la Recherche en sciences et technologies du Numérique d'Allistene. Quelles questions soulève l'intelligence artificielle dans ces instances ?

L'éthique est directement reliée aux mœurs, aux usages, aux habitudes, à la vie en société. Progressivement, de nouvelles questions sont apparues avec la généralisation de l'usage du numérique. Par exemple, la notion de confiance évolue. Est-ce que c'est la même chose avec la *blockchain*¹ qu'avec la parole donnée ? Dans l'antiquité, un testament écrit était suspect, car falsifiable. Il fallait qu'il y ait des témoins pour « attester ». La parole valait donc plus que l'écrit. Maintenant, la machine est supposée être plus fiable que la parole ou l'écrit.

Avec l'intelligence artificielle, des automates vont pouvoir récolter les informations et prendre des décisions sans l'intervention d'humains. Donc, bien sûr, des questions de responsabilité se posent. Que se passera-t-il si cet automate a une action néfaste ou prend une décision contraire à ce qui avait été imaginé ? Qui est responsable ? Est-ce qu'il y aura une responsabilité propre des machines ? Quel sens cela peut-il avoir d'incriminer une machine ? Voilà autant de questions nouvelles qui se posent aujourd'hui.

¹ Dans une *blockchain*, les transactions ne sont pas contrôlées par un tiers de confiance - notaire, banquier - mais par un système décentralisé et partagé.



Unsplash - Franck V

Des androïdes, des intelligences artificielles incorporées, peuvent-ils avoir des droits au même titre que les humains ?

Le problème tient au statut juridique des robots. Un rapport du Parlement européen, écrit par la députée luxembourgeoise Mady Delvaux, a proposé d'étendre l'idée de personnalité morale, qui existe pour les sociétés, aux robots. Mais la notion de robot n'est pas clairement définie dans le droit.

Cela laisse entendre que les robots vont être considérés comme des personnes, ce qui fait peur, c'est d'ailleurs pour cela que tout le monde s'en émeut. En même temps, en analysant les choses de près, cela n'a aucun sens, parce que les robots n'ont pas vraiment d'autonomie. Leur donner une personnalité juridique permettrait sans doute d'indemniser les victimes en cas d'accident ; c'est d'ailleurs ce qui justifie cette idée qui paraît au premier regard un peu saugrenue. Cela correspond à ce que les spécialistes appellent une « fiction juridique ». A priori, cela semble une bonne idée. Cependant, à l'examen, je pense que c'est tout à fait critiquable. Pour que l'on soit en mesure d'indemniser les victimes, il faudrait que les fabricants ou les utilisateurs cotisent à des caisses d'assurance. De plus, cela voudrait dire que, pour certains accidents, il n'y aurait pas d'enquêtes. Certes, les victimes seraient indemnisées plus rapidement, mais sans enquête, la vraie responsabilité ne serait jamais établie. En réalité, le robot ne peut être responsable, car il n'est pas libre, au sens propre ; il y a toujours des humains derrière qui lui donnent des objectifs. Sans détermination précise de la responsabilité humaine, on ne saura jamais ce qui a causé l'accident ; de ce fait, la technologie ne pourra pas être modifiée, ni améliorée, donc, à terme, cela peut être très dangereux. De ce point de vue, je crois qu'il ne faut surtout pas donner de personnalité juridique aux robots !

L'intelligence artificielle fait évoluer les relations entre les individus. Mais peut-elle avoir des conséquences sur l'équilibre géopolitique ?

Beaucoup de gens laissent entendre qu'un jour l'intelligence artificielle va prendre son autonomie, qu'elle va constituer un danger pour l'existence humaine. À titre personnel, j'ai du mal à y croire, parce que nous sommes très loin de réalisations qui prennent vraiment leur autonomie au sens où elles auraient des volontés propres, distinctes des nôtres.

En revanche, je crois que des transformations politiques extrêmement importantes sont liées à l'intelligence artificielle et au numérique en général. Aujourd'hui, les territoires sont traversés d'influences diverses et l'intelligence artificielle joue un rôle majeur, parce qu'elle participe à la propagation des données et à l'analyse des informations ; il s'ensuit que la notion d'État de droit fondée sur la co-extension du territoire et de l'État, telle qu'elle a été théorisée au XVIII^e siècle avec les philosophes des Lumières, est remise en cause. C'est le premier point. Le deuxième, c'est l'importance de nouveaux acteurs que

l'on appelle les géants de l'Internet ou les GAFAs. Ils sont plus forts que les États et les défient d'ailleurs à bien des égards. Ils ont, je crois, une ambition politique qui va au-delà de la simple ambition économique. Ils veulent assumer un certain nombre d'attributs de la souveraineté qui relevaient traditionnellement de la fonction des États.

Les œuvres de fiction autour de l'intelligence artificielle peuvent-elles être le point de départ pour des développements technologiques ?

Comme toujours, c'est un aller-retour, parce que beaucoup d'œuvres de science-fiction se sont inspirées du développement de la technologie dans les années 1940 et 1950. En revanche, la notion de robot vient de la science-fiction. Le terme provient de la pièce de théâtre *R. U. R. (Rossum's Universal Robots)* de Karel Čapek. Les premiers automates sont réalisés au même moment. Le mot « robot » a été réutilisé par des ingénieurs pour désigner la discipline qui se consacre à la conception des automates, ce qui veut bien dire que la science-fiction sert de source. C'est un tressage de l'un à l'autre.

En général, les grands films de science-fiction aux États-Unis sont faits par des cinéastes qui demandent à des scientifiques de les aider. Par exemple : Marvin Lee Minsky, qui était à l'origine de l'intelligence artificielle, a lui-même été le conseiller scientifique de Stanley Kubrick pour *2001, l'Odyssée de l'espace*. L'étude de la science-fiction est très intéressante, parce qu'elle nous donne un très bon reflet de ce qu'est l'état de la science à un moment donné dans les laboratoires. *Minority Report* correspond à un certain nombre de choses sur les interfaces humain-machine. *Her* concerne les agents conversationnels, etc.

Il y a donc une stimulation mutuelle, réciproque, très ancienne entre la fiction et la science-fiction. Ce qui est très dangereux, c'est lorsque les deux sont mélangées sans qu'il soit possible de savoir si c'est de la science ou de la science-fiction. À ce moment-là, on a affaire à un discours qui se prétend rationnel, mais qui, en réalité, est fondé sur l'imaginaire. C'est très gênant avec les tenants de la Singularité technologique aujourd'hui. Ils se présentent comme ingénieurs, comme chercheurs, comme hommes d'affaires, et ils nous disent que cela va arriver, mais en réalité, ce n'est que de la fiction.

Propos recueillis par **Sébastien Gaudelus** et **Marie-Hélène Gatto**, Bpi

ILS OSENT LA RÉCUP'!

Ce nichoir est une des réalisations faites par les étudiants de l'EPSAA (École professionnelle supérieure d'arts graphiques de la ville de Paris) à partir de cagettes récupérées sur les marchés parisiens. Délicats et fragiles, ces abris veulent redonner une place aux moineaux chassés de la ville, car ils ne trouvent plus de lieux où faire leurs nids.

À l'occasion du week-end Osez la récup', découvrez ces nichoirs urbains, ainsi que les autres projets réalisés par les étudiants de l'EPSAA, futurs créateurs éco-responsables. Participez aux nombreux ateliers et événements proposés sur la thématique du réemploi et du recyclage.

Osons la récup' les 6 et 7 octobre
www.bpi.fr



Projet « Ça gazouille à la Bpi » © EPSAA

Fin

rétrospective

LA CROISÉE DES VOIX : LA PRODUCTION DOCUMENTAIRE SELON LES FILMS D'ICI

Génération documentaire
40 ans de cinéma aux Films d'Ici
du 7 septembre au 21 décembre
www.bpi.fr

Le catalogue de la société de production documentaire Les Films d'Ici contient à ce jour plus de 700 films. Unitaires ou en séries, pour la télévision et le cinéma, parlant d'art comme d'histoire, intimes ou politiques, les films de Stan Neumann, Patricio Guzmán, Éric Pittard ou Marie Dumora forment une vaste polyphonie documentaire. Cet automne, la Cinémathèque du documentaire permet de découvrir une cinquantaine de ces œuvres.

En 1968, Richard Copans est un jeune chef opérateur sortant de l'école lorsqu'il participe à la fondation du collectif Cinélutte. Le cinéma documentaire y est considéré avant tout comme une arme politique et éducative. La société de production Les Films d'Ici naît à la fin des années soixante-dix afin de poursuivre et de structurer le travail de production initié par Cinélutte, en proposant des films se déroulant ici et maintenant et qui s'affranchissent des utopies de l'époque. Fin 1979, Richard Copans rencontre Robert Kramer, réalisateur américain qui collaborera à plusieurs reprises avec la société de production. La démarche documentaire de ce dernier amène le producteur à un constat fondateur : « J'ai commencé à formuler consciemment qu'il n'y avait pas de dichotomie entre le désir de cinéma et le désir de changer le monde. » De ces envies mêlées de dramaturgie et de mémoire, de témoignage et de narration, d'esthétique et de politique, vont naître plus de 700 films, portés par une équipe de producteurs de plus en plus nombreuse.

Les territoires du cinéma

Beaucoup de ces documentaires ancrent leur propos dans un territoire donné dès leur titre, fût-il trompeur : *L'Horloge du village* (Philippe Costantini, 1989), *Le Ventre de l'Amérique* (Luc Moullet, 1996), *Le Ciel dans un jardin* (Stéphane Breton, 2003), *Retour en Normandie* (Nicolas Philibert, 2006), *Rue Santa Fe* (Carmen Castillo, 2007)... D'autres évoquent un déplacement : *Point de départ / Starting Place* (Robert Kramer, 1993), *Emmenez-moi* (Marie Dumora, 2004), *Mallé en son exil* (Denis Gheerbrant, 2017).

Tous ces films racontent donc que le cinéma est d'abord une question d'espaces. En fonction de la manière dont il est filmé, un lieu se charge de différentes histoires. La chambre sans âme du motel de *El Sicario, chambre 164* (Gianfranco Rosi, 2010) se révèle, par exemple, être un lieu de rétention et de torture. Lorsque Patricio Guzmán arpente le palais présidentiel ou le stade national de Santiago dans *Chili, la mémoire obstinée* (1996), l'histoire refoulée du coup d'État du 11 septembre 1973 et celle de la dictature se révèlent en même temps aux spectateurs et aux protagonistes. En filmant un lieu réel de manière singulière, chaque réalisateur le déplace vers les territoires de l'imaginaire, comme Luc Moullet tente de déplacer la capitale de la France dans des campagnes désertes dans *Imphy* (1995).

Pour la collection Architectures, Stan Neumann et Richard Copans font même des lieux les personnages principaux de leurs films en explorant, avec des dispositifs cinématographiques à chaque fois renouvelés, des bâtiments du monde entier. En déambulant dans les structures, en

suite

valorisant les matériaux, ils racontent comment chaque espace est investi de missions éducatives, culturelles, répressives, ou domestiques au sein de la cité.

Ces œuvres nées grâce à une société de production française racontent également que le cinéma se nourrit de circulations géographiques. Aux Films d'Ici, des réalisateurs étrangers viennent raconter leur quotidien lointain, comme Avi Mograbi filmant *Août, avant l'explosion* en Israël (2001). Certains vont explorer d'autres pays que le leur : c'est Robert Kramer au Viêt Nam dans *Point de départ / Starting Place* (1993), ou Richard Dindo suivant Mounia dans *Genet à Chatila* (1999). Et puis il y a ceux qui filment au coin de la rue, et dévoilent une réalité à la fois proche et éloignée : Marie Dumora accompagnant des enfants placés dans un foyer de l'Est de la France dans *Avec ou sans toi* (2001), ou Éric Pittard contant la mort d'un jeune homme dans une cité toulousaine dans *Le Bruit, l'odeur et quelques étoiles* (2002).

Un foisonnement d'images

Il ressort de ces films que le genre documentaire ne se réduit pas à un sujet, mais se définit par la manière de raconter une histoire vraie. Chaque auteur choisit alors le support visuel qui convient le mieux à sa narration. Dans *El Sicario, chambre 164*, Gianfranco Rosi filme les croquis et les notes qu'esquisse

un ancien criminel pour expliciter les histoires de drogue et de meurtres qu'il raconte anonymement. Hervé Le Roux explore le rapport d'Édouard Manet à ses muses en voyageant de tableau en pastel dans *À quoi pense madame Manet (sur son canapé bleu)* (2017). Éliane de Latour monte des photographies pour évoquer le quotidien et les rêves des détenus dans *Si bleu, si calme* (1995). Quant à la *Valse avec Bachir* dans laquelle Ari Folman tente de se remémorer sa participation à la guerre du Liban en 1982, il s'agit d'un film d'animation (2008).

Une attention plastique traverse, de fait, l'ensemble des films produits aux Films d'Ici. Chaque œuvre repose sur un parti pris cinématographique, adapté au sujet et reflétant le style de son réalisateur. Dans *L'Horloge du village* (1989), Philippe Costantini fait parler face caméra les habitants et vacanciers d'un village portugais, ils évoquent des petits riens. Le réalisateur construit ainsi une impression d'intimité, celle d'habiter un lieu pourtant inconnu. À l'inverse, Arnaud des Pallières rend irrépressiblement étranger un parc d'attraction familial dans *Disneyland, mon vieux pays natal* (2001). Les espaces sont filmés par bribes et des fragments d'histoires recueillies sur place sont simultanément susurrés à notre oreille par le réalisateur-narrateur. Le dispositif esthétique confère aux images une inquiétante étrangeté presque fantastique. Luc Moullet est sans doute le plus emblématique



© Les Films d'Ici

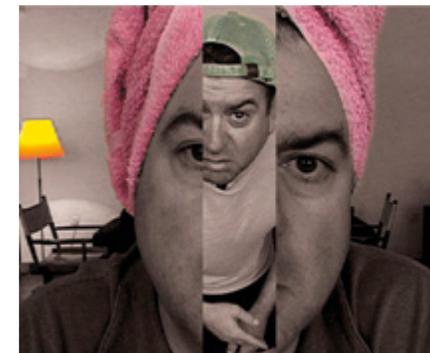
El Sicario, chambre 164 de Gianfranco Rosi



Chili, la mémoire obstinée de Patricio Guzmán



Disneyland, mon vieux pays natal d'Arnaud des Pallières



Août, avant l'explosion d'Avi Mograbi

© Les Films d'Ici

des documentaristes formalistes, lui qui découpe chaque plan précisément dans le temps et l'espace, et laisse toujours apparaître avec humour les mécanismes de la création. Avi Mograbi utilise également la mise en abyme pour approfondir la dimension politique de ses documentaires. Dans *Août, avant l'explosion*, il s'auto-filme chez lui en train de dissenter sur le film en cours et divise l'écran en plusieurs images pour faire dialoguer des personnages qu'il joue lui-même. Dans *Z32* (2009), il donne à voir sa réflexion sur la meilleure manière de filmer le témoignage d'un ancien soldat de Tsalal. En même temps qu'ils racontent une histoire, ces documentaires laissent entrevoir le film en train de se faire.

Les voix des conteurs

Si des réalisateurs comme Luc Moullet ou Avi Mograbi n'hésitent pas à se mettre physiquement en scène dans leurs films, ils sont plus nombreux encore à en être le narrateur par le biais d'une voix-off, comme Patricio Guzmán, ou à intervenir hors-champ pour poser des questions aux protagonistes, comme Denis Gheerbrant dans *Et la Vie* (1991). Ces narrateurs parlent à la première personne et ne revendiquent pas l'omniscience. Ils créent de ce fait avec leurs personnages et les spectateurs une relation d'égalité, voire d'intimité lorsque perce l'hésitation, par exemple quand Philippe Costantini accoste des vacanciers dans *L'Horloge du village*. La respiration du narrateur reste audible quand Edgardo Cozarinsky raconte la vie et l'œuvre du *Citizen Langlois* (1995). Loin de toute norme journalistique, ces voix de conteurs chaudes ou traînantes donnent de l'épaisseur au récit. Elles ne le confisquent pas pour autant, et laissent à d'autres le temps de raconter leur histoire. Dans *Si bleu, si calme*, Éliane de Latour fait de huit détenus les narrateurs du film. À la voix d'Éric Pittard s'ajoutent, dans *Le Bruit, l'odeur et quelques étoiles*, celles des amis de Habib, tué par un policier, et les chansons interprétées par le groupe Zebda devant la caméra. Ce dernier joue le rôle du chœur tragique dans ce documentaire en forme d'opéra, composé d'un prologue, de trois actes et d'un épilogue, de reconstitutions et de récits face caméra.

Une mémoire du monde

Le Bruit, l'odeur et quelques étoiles n'est pas le seul documentaire à traverser les territoires de la fiction pour mettre en scène son propos. Dans *Valse avec Bachir*, à la recherche de souvenirs manquants, Ari Folman réimagine les lieux et les faits grâce au dessin. Le narrateur de *Route One / USA* de Robert Kramer (1989), Doc, est un personnage fictif issu de son film de fiction précédent, *Doc's Kingdom*. Et qui pourrait dire jusqu'à quel point sont réelles les anecdotes, mêlées d'extraits romanesques, égrenées par Arnaud des Pallières au fil de *Disneyland, mon vieux pays natal* ? Plus que de la connaissance, ces films transmettent une mémoire du monde, en entremêlant de façon subjective les lieux, les images et les voix.

Le volume, la diversité et la singularité des documentaires produits par Les Films d'Ici rappellent enfin que le genre a été soutenu à partir des années 1980 par une politique culturelle volontariste, et notamment par le développement d'acteurs audiovisuels incontournables - avant tout La Sept, chaîne à vocation culturelle devenue Arte, et son unité documentaire, dirigée par Thierry Garrel.

Cette production impressionnante dit aussi que les œuvres ont été accompagnées, aux Films d'Ici, par une équipe de producteurs aux affinités diverses, prêts à monter des projets ambitieux : Richard Copans bien sûr, puis très vite Yves Janneau et Serge Lalou, avant d'être rejoints par d'autres. Bref, tous ces films racontent, par fragments, ce qu'a été un certain genre documentaire en France ces trente-cinq dernières années. D'ailleurs, Richard Copans reconnaît une forme d'unité, derrière la diversité des productions : « Le catalogue pris dans son ensemble a une cohérence. C'est une œuvre. Une œuvre à plusieurs voix, mais un corpus identifiable avec son identité. Dans un texte de catalogue, on se définissait comme un territoire : ICI. » Ici, lieu rare où peuvent dialoguer des voix singulières.

Marion Carrot, Bpi

au Centre

Tadao Ando, le défi
du 10 octobre au 31 décembre
Galerie 3, niveau 1

TADAO ANDO, LA LUMIÈRE D'EN HAUT

Tadao Ando est une légende vivante dans son pays, le Japon. Après un parcours atypique, il est devenu l'un des architectes les plus renommés au niveau international. Ses créations vont de la maison individuelle aux musées en passant par les édifices religieux. François Pinault lui a confié l'aménagement de l'ancienne Bourse du commerce de Paris pour abriter sa collection d'art contemporain. C'est l'occasion pour le Centre Pompidou de consacrer une grande rétrospective au maître japonais.

Tadao Ando est d'abord l'architecte de son propre mythe. Né en 1941, il est séparé de son frère jumeau et élevé par sa grand-mère. Il grandit à Osaka, la grande ville industrielle du Japon qui aligne des raffineries sur des dizaines de kilomètres de côtes. Au lendemain de la guerre, certains quartiers sont en ruine. Tadao Ando se passionne pour le travail des artisans qui ont leurs ateliers autour de la maison de sa grand-mère. Très jeune, il achète chez les bouquinistes de nombreux ouvrages d'architecture. C'est ainsi qu'il découvre l'œuvre de Le Corbusier, dont il devient un fervent admirateur.

Du ring à Sénanque

Tadao Ando commence une carrière de boxeur professionnel. Grâce à ses combats, il finance un voyage en Europe via le Transsibérien, bien décidé à rencontrer Le Corbusier. En 1965, après dix jours de voyage, il arrive en France. Il a alors vingt-trois ans. Le Corbusier vient de mourir. Malgré tout, Tadao Ando visite les bâtiments dessinés par son illustre aîné qui restera pour lui, comme pour tant d'autres architectes japonais, une source d'inspiration majeure. Tadao Ando visite également des abbayes cisterciennes, notamment Sénanque. Les espaces dénudés, le rapport entre la lumière et les volumes simples deviendront des éléments constitutifs de son style.



Tadao Ando

Debout face au ciel

De retour au Japon, Tadao Ando, sans aucun diplôme d'architecture en poche, reste trois ans aux côtés d'un groupe d'architectes autonomes. Ensemble, ils proposent des stratégies d'aménagement urbain en rupture avec l'architecture technologique majoritairement représentée à l'exposition universelle d'Osaka de 1970. Cette exposition a été le symbole

du redressement exceptionnel du pays après sa destruction massive pendant la Seconde Guerre mondiale, mais Tadao Ando et ses confrères désiraient eux, à travers l'architecture, retrouver l'expérience physique de l'espace. Pour cela, ils cherchent à instaurer un dialogue direct, vertical, entre la lumière et le corps. Tadao Ando baptise son premier essai théorique *Urban Guerilla House*, un titre qui dit bien qu'il est dans la ville comme sur un ring. Cela se traduit radicalement en 1975 par l'édification de son projet manifeste, la maison Azuma, dont la façade n'a aucune fenêtre, neutralisant ainsi le rapport à la ville. La lumière y est zénithale, provenant du ciel de la cour intérieure, pour retrouver un rapport vertical entre le corps et le cosmos. Tadao Ando s'inscrit ainsi dans la tradition shintoïste, purement japonaise.

Dialogue avec l'art occidental

Cette architecture tournée vers l'intériorité résonne en Occident avec les courants artistiques dominants à l'époque, comme le minimalisme et l'art conceptuel. Tadao Ando, en stratège avisé, sait conduire son agence, avec peu de collaborateurs, pour faire sa place dans ces milieux artistiques. Il devient un « starchitecte » dans le monde entier en tant que concepteur de musées. En 2001, il rencontre François Pinault, l'un des plus grands collectionneurs d'art contemporain au monde. Ce dernier lui confie d'abord la réalisation d'un projet sur l'île Seguin finalement abandonné, puis la transformation en galeries d'expositions de trois bâtiments à Venise. À Paris, une partie de la collection Pinault sera exposée sur le site de l'ancienne Bourse du commerce à l'horizon 2019, dans un écrin également dessiné par Ando.



Chichu Art Museum, Naoshima, 2004

Conception lumineuse

Cet automne, le Centre Pompidou consacre une rétrospective à l'architecte, conçue comme un testament par Tadao Ando lui-même. Sous les yeux émerveillés de Frédéric Migayrou, commissaire de l'exposition et de Yuki Yoshikawa, chargée de recherches, il a dessiné en quelques traits la scénographie qu'il imaginait. Un quart d'heure plus tard, un de ses collaborateurs rapportait la maquette réalisée d'après son dessin. L'espace était prêt à accueillir les œuvres.

Des photographies des bâtiments faites à la chambre par Tadao Ando sont accrochées aux cimaises. On peut également voir ses dessins à la mine de plomb, dont des relevés de chefs-d'œuvre du passé que l'architecte a visités et qui l'ont inspiré. Les maquettes d'une cinquantaine de projets sont également exposées.

Tadao Ando pense que l'architecture doit s'expérimenter physiquement et il souhaitait que la façade de l'Église de la lumière d'Ibaraki soit reproduite en taille réelle en béton. Devant la réalité du poids, ce désir a dû être adapté aux contraintes du musée ! On peut tout de même admirer cette façade à l'échelle 1:1 mais dans un matériau plus léger. Les trous du béton banché laissés bruts – devenus signature – sont reproduits comme pour rythmer ce dialogue du plein et du vide, en résonance avec celui de la lumière et de l'intériorité.

Maïta Lucot-Brabant et Lorenzo Weiss, Bpi

dossier

Riad Sattouf



© Riad Sattouf

Ce dessin a été réalisé pour la bande dessinée *Retour au collège*, dans laquelle Riad Sattouf, en immersion totale – il s’est d’ailleurs représenté à l’arrière-plan –, a croqué la vie et les mœurs des adolescents. Pour certains, Riad Sattouf est avant tout cet observateur drôle et cruel, le réalisateur des *Beaux Gosses*, l’auteur de *La Vie secrète des jeunes* ; pour d’autres, il est le créateur de Pascal Brutal ou le dessinateur bienveillant qui regarde, cahier après cahier, grandir Esther. Depuis qu’il s’est lancé dans le récit de son enfance avec *L’Arabe du futur*, best-seller international traduit dans vingt-deux langues, chacun s’accorde à reconnaître qu’il est un formidable conteur.

Exposition

Riad Sattouf

L’écriture dessinée

du 14 novembre au 11 mars

Espace Presse, Niveau 2

Rencontres

Riad Sattouf invite Émile Bravo

Lundi 10 décembre

Riad Sattouf et les jeunes

Lundi 17 décembre

Tu seras viril !

Le masculin en question

Lundi 21 janvier

La bande dessinée, témoin de son temps ?

18 février

19 h, Petite Salle

Tous les événements

www.bpi.fr

RIAD SATTOUF, DES HISTOIRES À SENSATIONS

Riad Sattouf garde des souvenirs très vivaces de son enfance. Ceux-ci sont d'autant plus forts et contrastés qu'il vivait entre la Syrie – pays de son père – et la Bretagne, où était installée sa famille maternelle. Avec humour, il a posté sur Instagram une photographie qui réunit ses deux expériences : un bol breton en faïence avec, calligraphié dessus, le prénom Riad. Pour de ligne en ligne, Riad Sattouf a accepté de partager quelques souvenirs qui éclairent son travail.

Hergé existe !

« Comme tous les enfants, j'ai été très tôt fasciné par les histoires, le fait de les entendre, et aussi par le fait de les transmettre. Mon père avait une façon très vivante de raconter les histoires, il le faisait avec un ton très habité. C'était hypnotisant.

Nous n'avions pas vraiment de livres à la maison, mes parents ne lisaient pas. Ma grand-mère m'envoyait des *Tintin* à chaque anniversaire ou Noël. Ces livres me fascinaient complètement. Je pensais qu'ils faisaient partie de la vie, au même titre que le vent ou le soleil. Puis un jour, j'ai appris qu'ils étaient faits par quelqu'un. Il était possible de dessiner et raconter ces histoires ! Je ne me suis jamais remis de cette découverte. J'ai voulu faire des histoires de bandes dessinées à partir de ce moment-là. »

Films pirates et séries Z

« Le cinéma a été très important. Nous empruntons des films pirates en Betamax dans un vidéo club à Homs, j'ai vu des quantités de films bien avant d'en avoir le droit ! J'adorais les films d'action post-apocalyptiques. Il y avait beaucoup de sous *Mad Max* à cette époque, des nanars italiens ou espagnols faits avec très peu de budget. L'histoire était en général toujours la même : un type solitaire et un peu civilisé essayait de survivre dans un monde détruit. Il luttait contre des hordes de barbares à crêtes juchés sur des engins mécaniques qui souhaitaient le tuer. La violence de ces films me fascinait. J'avais l'impression que le monde était destiné à finir comme cela : être détruit dans une apocalypse nucléaire. La guerre froide était très réelle et présente à cette époque-là. On se disait que ça pouvait arriver n'importe quand... »

Les sons, les couleurs, les odeurs de la nature

« J'ai été marqué par les différences qui existaient entre les champs infinis en Syrie, les ronces, l'odeur de la terre, de la paille, le soleil, et la Bretagne, avec cette mer omniprésente et son odeur enivrante... La pluie, l'herbe verte, le sable... J'ai eu très tôt la sensation d'être un animal qui vivait dans deux habitats différents, auxquels il fallait s'adapter. J'aimais beaucoup les histoires avec des sensations : *Tintin* va dans le désert (*Tintin au pays de l'or noir*), dans l'arctique (*L'Étoile mystérieuse*) ou dans les tropiques (*Vol 714 pour Sydney*) mais change peu. Il s'adapte. Il est important pour moi de mettre des sensations dans mes histoires. »

BOLOS ET BEAUX GOSSES : LA VIE SECRÈTE DES GARÇONS

S'il existe une question récurrente dans l'œuvre de Riad Sattouf, c'est bien celle du genre et en particulier, du genre masculin. De l'apprentissage des codes de la virilité à leur mise en pratique, la fabrique des garçons y est décortiquée avec humour et brio, explique la sociologue Haude Rivoal.

Pascal Brutal, « l'homme le plus viril du monde »

Avec cette série parue dans *Fluide glacial* avant d'être publiée en albums à partir de 2006, nous voilà prévenu.e.s : « Pascal Brutal donne des coups de poing aux méchants et des orgasmes aux gentils : ne l'oublie jamais ». Le monde dans lequel vit ce héros est un univers imaginaire où Alain Madelin est président de la République, où le centre de Paris est interdit d'accès aux pauvres et où la Bretagne est indépendante. Adidas Torsion 1992 vissées aux pieds, gourmette en argent clinquant au poignet et petit bouc parfaitement taillé, Pascal Brutal est un être dominé par ses pulsions. Son physique avantageux et son instinct de chasseur lui permettent d'aligner les conquêtes féminines (et masculines !). Alternativement, il séduit ou intimide les copains du quartier autant que les hommes d'État à qui il lui arrive de prêter main-forte. Fervent adepte de la baston, de la musculation et de la moto à grande vitesse, à coups de poing et de reins, Pascal Brutal s'impose. Même s'il ne possède pas le QI d'un astronaute, rien ni personne ne lui résiste. « La virilité, c'est mon métier » déclare-t-il. Mais Pascal Brutal n'est pas qu'un concentré de clichés grotesques sur la masculinité. À travers des récits fantasques, Riad Sattouf nous offre ici une démonstration, par l'absurde et la démesure, des codes sociaux d'une société ultra-libérale où seuls les plus forts s'imposent. L'ultra-libéralisme résonne en effet à merveille avec la virilité triomphante quand la loi du plus fort est aussi celle du plus costaud. Pourtant, dans certains épisodes, les règles du pouvoir sont modifiées de manière inattendue : la Russie devient, par exemple, une vaste zone de non-droit peuplée d'hommes des cavernes, et la Belgique, une gynocratie (un système politique violent de domination par les femmes) où les hommes ne peuvent sortir que s'ils sont couverts d'une combinaison anti-virilité, sous peine de devenir de potentielles proies sexuelles.



Arnold Schwarzenegger dans *Conan le Barbare*

L'inversion des rôles de genre

Voilà qui annonçait déjà une réflexion plus large sur les codes du pouvoir, conjugués habituellement au masculin. C'est le film *Jacky au royaume des filles* qui prolonge cette interrogation. Injustement boudé par le public et la critique à sa sortie en 2014, il dépeint une dictature gynocratique imaginaire, qui vénère le dieu Chevalin. Les hommes y sont dominés, cantonnés à des tâches domestiques et



© Kate Barry, Les Films des Tournelles

Dans *Jacky au royaume des filles*, les femmes sont dotées de qualités définies comme viriles

jugés sur leur apparence tandis que les femmes dirigent la République populaire et démocratique de Bubunne. L'inversion des rôles de genre est un procédé relativement classique de mise en lumière des stéréotypes genrés. Ce qui le rend particulièrement intéressant ici est que la puissance des femmes n'est pas représentée sous les traits d'une féminité sexy et conquérante (type Beyoncé) mais par l'attribution de qualités définies comme viriles : force, courage, autorité, puissance sexuelle, capital économique. Si les rôles de genre sont inversés, l'échelle de valeur entre les symboles du pouvoir et ceux qui sont culturellement dévalués (la douceur, la disponibilité, l'empathie) ne se modifie guère. Ce dispositif permet au film de pointer habilement que ce ne sont pas seulement les normes conjugales, les codes de la séduction ou de la disponibilité sexuelle qui interpellent. Ce qui fait réagir, c'est surtout *la légitimité* que s'octroient les individus en position de pouvoir d'exercer des formes de domination. Les situations comiques montrent que, dans notre société, la persistance du patriarcat est indissociable d'un éloge de la virilité. Elles nous permettent également de comprendre que la virilité n'équivaut pas à la masculinité. Assimiler l'une à l'autre résulte d'une construction sociale et d'un apprentissage.

Apprendre à être un homme

De même qu'«on ne naît pas femme, on le devient» pour reprendre la célèbre expression de Simone de Beauvoir, «on ne naît pas homme, on le devient». Dans *L'Arabe du futur*, récit autobiographique de l'enfance de Riad Sattouf en Syrie ou encore dans *Ma circoncision*, il est aisé de comprendre

que l'école, la famille et la société jouent un rôle fondamental dans l'apprentissage des codes de la masculinité. Apprendre à être un homme implique en premier lieu d'avoir des modèles, des figures viriles qui feront office de référence. Ces figures, qu'elles soient imaginaires (Conan Le Barbare, Han Solo, Goldorak) ou réelles (le père, l'instituteur, Mouammar Kadhafi, Hafez el-Assad) renvoient à des formes d'autorité auréolées de légendes. Le petit Riad écoute ainsi un des gardes du corps du président Assad narrer les exploits de ce dernier : «On raconte qu'à l'âge de six ans, il s'est circoncis lui-même pour aller plus vite». Les rites de passage constituent une deuxième voie d'apprentissage de la masculinité. La circoncision, les châtiments corporels infligés par l'instituteur, les jeux de guerre sont autant d'épreuves où l'on apprend, par la terreur, la douleur et la violence à devenir un homme, un vrai. Se démarquer du sexe féminin permet d'entériner définitivement l'affaire. N'est pas homme qui veut et certainement pas en se comportant comme une fille.

La préadolescence, âge sensible

À la sortie de l'enfance, à l'heure où le désir sexuel s'éveille avec force, l'affaire devient plus délicate. « Comment faire des choses sexuelles avec les femmes ? » interroge le *Manuel du puceau*. Surtout, comment survivre à cette ignoble période de laideur et de misère sexuelle qu'est, pour beaucoup, l'adolescence ? Riad Sattouf donne plusieurs pistes de réponses et dédramatise la sexualité des adolescents (les pulsions, la culpabilité, les fantasmes autour du sexe féminin). Il y bouscule aussi quelques idées reçues : les filles seraient

« plus matures » ou penseraient moins au sexe que les garçons, et il faudrait ressembler à un caïd hyper-testostéroné pour avoir des relations sexuelles. Les exemples de Napoléon « petit et vilain » ou encore d'Alain Souchon « très efféminé » nous rassurent sur ce point ! Une manière aussi de tranquilliser à un âge où, sous couvert d'humour cash, s'effectue une appréciation souvent cruelle des garçons entre eux, chacun évaluant sa masculinité à l'aune de celle de son voisin.

Des masculinités plurielles et hiérarchisées

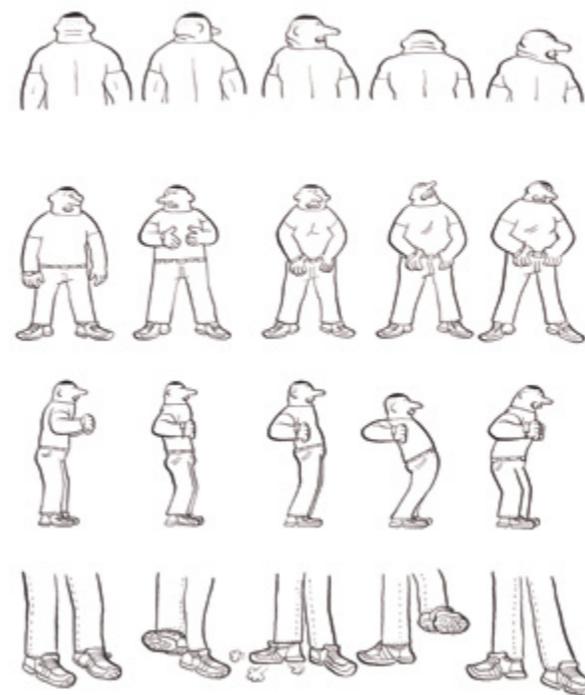
Dans toute société (humaine ou animale), se distinguent généralement des « mâles alpha », comme dans le *Manuel du puceau*, Loïc dans *Les Beaux Gosses*, Lucien ou Armand dans *Retour au collège*. Des « bogosses » en mobylette dont la masculinité s'évalue principalement au nombre de filles qu'ils « pécho » ou à la musique qu'ils écoutent. Mais qu'est-ce qu'être un homme lorsqu'on ne se reconnaît pas dans les codes traditionnels de la masculinité et dans les comportements virilistes des stars du quartier ? Comment naviguer dans un

univers hyper normé comme le collège, où « seuls les beaux sortent ensemble ! » et où l'intelligence et la sensibilité, « ça ne sert à rien, hélas » ? En retranscrivant des anecdotes du monde réel (*La Vie secrète des jeunes, Retour au collège*) ou de manière autobiographique (*Ma circoncision, L'Arabe du futur*), Riad Sattouf questionne ainsi une masculinité hégémonique qui semble aller de soi. Sans complaisance ni condescendance, en ethnographe du quotidien, Riad Sattouf rend sympathiques les « losers », les « cailleras » et les garçons un peu exclus. L'œuvre de Riad Sattouf est en ce sens touchante puisqu'elle pointe les errances et les interrogations de garçons plus « bolos » que beaux gosses, à la masculinité maladroite et moins triomphante. Les personnages masculins, d'origines sociale et ethnique différentes, posent aussi la question sensible de la classe sociale, notamment celle des petits caïds qui n'ont parfois que la virilité comme ressource à un âge où ils peuvent encore impressionner les fils de médecins. Du côté des beaux quartiers justement (*Retour au collège*) sous les apparences du politiquement correct (« Vous n'entendez pas beaucoup de "Nique ta mère" ici », prévient le proviseur), on découvre que le sexisme, le racisme et l'homophobie sont omniprésents. La classique « guerre de clans » sévit là aussi entre les beaux gosses, « le club des pédés » (dans lequel Riad Sattouf s'inclut), les obsédés, les boucs-émissaires, les binoclards, les emmerdeurs, les fayots, etc. En miroir (et sans jamais tomber dans le travers du masculinisme), Riad Sattouf n'hésite pas à construire des personnages féminins qui dominent les personnages masculins, économiquement et socialement (dans *Le Rêve de Jérémie*) ou simplement parce qu'elles décident de ce qui est bon pour elles sexuellement ou affectivement (*Les Beaux Gosses*).

Si Riad Sattouf revendique des dessins apolitiques, sans vocation pédagogique, ses prises de positions publiques (il s'est retiré de la sélection du jury du festival d'Angoulême en 2016 faute de femmes nommées) attestent pourtant d'une conscience aiguë que le féministe passe aussi par une interrogation sur le masculin. « Plus on sera fier que les hommes soient forts et musclés, plus le monde sera dans la merde », confie-t-il lors d'une interview. C'est peut-être la raison pour laquelle il dessine, a contrario, des histoires de gens banals ou ignorés et qui gagneraient à être vus. C'est là toute l'humanité d'une œuvre dans laquelle même les cons sont sympathiques, preuve que la virilité n'est pas incompatible avec la tendresse quand l'instinct se mêle à l'intelligence.

Haude Rivoal, docteur en sociologie de l'Université Paris-8, Centre de recherches sociologiques et politiques de Paris (CRESPPA-GTM)

Décomposés de mouvements physio-dominants



© Fluide Glacial, Riad Sattouf

Pascal Brutal plus fort que les plus forts

RIAD SATTOUF ET LES ÉDITIONS ALLARY : PASSÉ, PRÉSENT ET FUTUR

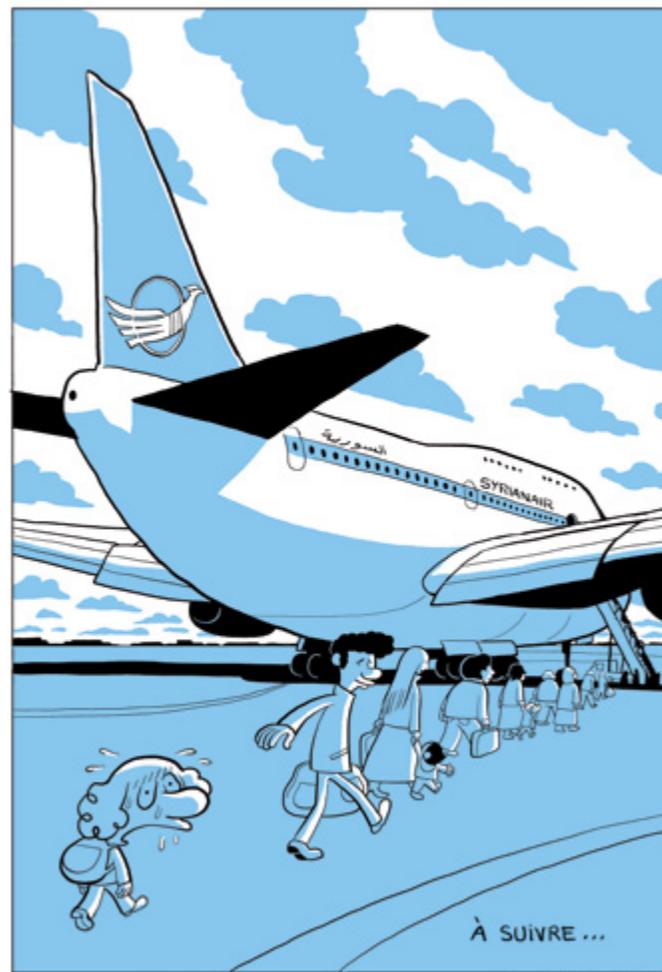
Depuis le premier tome de *L'Arabe du futur*, paru en 2014, Guillaume Allary publie toutes les bandes dessinées de Riad Sattouf au sein d'Allary Éditions, maison de littérature générale. Si leur collaboration et leur amitié sont antérieures, ce titre représente pour l'un comme pour l'autre l'aboutissement d'un projet essentiel.

Comment avez-vous rencontré Riad Sattouf ?

Nous nous sommes rencontrés par hasard, à la foire du livre de Brive en 2002. Je connaissais *Manuel du puceau* et *Ma circoncision*, publiés par l'Association. Cela me faisait hurler de rire et je me disais : « qui est cet auteur qui fait des livres pour enfants qui ne sont pas du tout pour eux ? » Je trouvais qu'il y avait quelque chose d'incroyablement littéraire dans ces livres. À cette époque, j'étais en train de créer une collection chez Hachette Littérature, à mi-chemin entre le roman graphique et la bande dessinée de reportage avec une forte dimension littéraire. C'est exactement ce dont Riad Sattouf avait envie. Notre première collaboration, *Retour au collège*, a initié la collection « La Fouine illustrée ».

En créant cette collection, vous donniez déjà à la bande dessinée une place dans une maison d'édition généraliste... Aujourd'hui, Riad Sattouf est le seul auteur de bande dessinée chez Allary Éditions.

Ce qui m'intéresse, c'est de faire reconnaître les auteurs de bande dessinée comme des auteurs à part entière. Il n'y a aucune raison de considérer la bande dessinée comme un genre mineur. C'est une de mes obsessions, j'ai la même pour le cinéma documentaire, qui n'est pas un sous-genre par rapport à la fiction ! C'est sur cette philosophie que Riad et moi nous sommes retrouvés et qu'a été créée la collection « La Fouine illustrée ». Je n'aime pas enfermer les auteurs dans un genre, c'est pour cela qu'Allary Éditions est une maison de littérature générale. Dès *Manuel du puceau*, j'ai vu que Riad avait une force littéraire, un sens de la dramaturgie, de la mise en scène, supérieurs à bien des romanciers. Des auteurs de cette qualité doivent être reconnus comme des auteurs littéraires.



L'Arabe du futur de Riad Sattouf, tome 1

Comment travaillez-vous avec Riad Sattouf ?

Je travaille avec lui comme avec n'importe quel auteur de littérature, avec des réflexes d'éditeur de littérature générale. Cela dit, avec Riad nous avons un mode de fonctionnement très particulier. *L'Arabe du futur* est un projet dont nous parlons depuis près de quinze ans. Il a bien sûr évolué au

fil des discussions. Pour chaque volume, quand Riad me dit : « je suis prêt », nous nous retrouvons dans un café. Il a absolument toute l'histoire en tête, toutes les séquences de l'album, et il me raconte les scènes. Parfois, il les mime, c'est un excellent imitateur ! Pendant deux heures, je ne l'interromps pas et le livre, qui n'existe encore que dans sa tête, prend vie devant moi, séquence après séquence. Ce sont des moments très forts. Ensuite, il y a toujours des discussions, par exemple, pour donner plus de tension à une scène. Parfois, une deuxième séance au café est nécessaire. Une fois le déroulé établi, Riad commence le *storyboard*, au crayon de papier, avec tous les découpages. Je le relis en entier en faisant surtout attention aux questions de rythme et de tension narrative. Avec le *storyboard*, le nombre de pages est déterminé, la date de sortie est fixée et un rétroplanning de fabrication est établi. Riad se met alors « en sous-marin », il s'enferme dans son atelier, ne voit plus personne et dessine les planches, une par une. Il me les envoie par paquets. Je regarde et corrige alors essentiellement les voix off. Là, c'est l'éditeur de littérature qui intervient. Ensuite commence le travail de Jeanne-Zoé Lecorche, la correctrice personnelle de Riad, une universitaire qui connaît toute l'œuvre de Riad par cœur, et Charline Bailot, la coordinatrice éditoriale. C'est cette équipe qui accompagne le livre tout au long du processus de fabrication.

Et pour *Les Cahiers d'Esther* ?

C'est différent puisque les planches paraissent d'abord, chaque semaine, dans *L'Obs*. J'essaie de ne pas les regarder pour les découvrir au moment de la constitution de l'album, même si je résiste rarement. Toutes les planches sont retravaillées : le tirage, les textes... Il y a un vrai travail éditorial. La matière première est bien la même que celle pré-publiée dans *L'Obs*, mais les albums ne sont pas des compilations. Riad est perfectionniste. Lorsqu'il revoit son travail, il cherche toujours à l'améliorer.

Riad intervient énormément à toutes les étapes de la phase de fabrication. Il fait les calages¹ chez l'imprimeur. C'est lui qui choisit le papier de couverture, les encres, le mode de reliure : tout est cousu. Le tome 4 de *L'Arabe du futur* est

imprimé à 200 000 exemplaires. Jamais un livre avec un tel tirage n'a une reliure cousue. D'ordinaire, c'est réservé aux livres de luxe, tirés à peu d'exemplaires. Tout cela fait que *L'Arabe du futur* et *Les Cahiers d'Esther* sont des objets de très grande qualité de fabrication. Le lecteur n'en a sans doute pas tout à fait conscience, mais avoir un bel objet entre les mains est extrêmement important et valorisant.

Ce sont des objets très différents. Publiés chez le même éditeur, ils existent de manière autonome...

Exactement. Chacun doit avoir sa forme propre. C'est l'œuvre qui prime sur les contraintes éditoriales. Les albums des *Cahiers d'Esther* n'ont pas un format standard, peu importe. Nous voulions que cela soit très coloré, très attirant et en même temps très classique, un peu comme un *Tintin*. Finalement, c'est la référence que nous avions.

Le succès de *L'Arabe du futur* vous a-t-il étonné ?

Je m'attendais à ce que ce livre soit un événement en lui-même. Quand j'ai voulu créer la maison d'édition, Riad est un des premiers auteurs que j'ai contactés. C'était simple : s'il acceptait de faire ce projet, *L'Arabe du futur*, dans cette maison, je la créais. Dans le cas contraire, je ne la faisais pas. Il a tout de suite répondu positivement. Pour moi, il s'agissait donc d'un livre fondamental. Cela faisait trop longtemps que nous en parlions, qu'il n'arrivait pas à l'écrire. Je m'attendais donc à ce que cela soit un livre très fort, peut-être son meilleur parce que c'était son histoire, mais je ne m'attendais pas à l'ampleur du succès. Comme pour *Retour au collège*, je tablais sur 30 000 exemplaires. Aujourd'hui, le premier volume s'est vendu à plus de 500 000 exemplaires, et nous en sommes à vingt-deux traductions dans le monde !

Propos recueillis par Jérémie Desjardins et Marie-Hélène Gatto, Bpi

¹ Le calage permet de régler les couleurs, l'encrage et sa densité avant à la première impression.





DANS L'ŒIL DU TAUREAU

Jean-Christophe Menu, auteur et éditeur de bande dessinée, a publié entre 2007 et 2012 trois volumes de *La Vie secrète des jeunes* de Riad Sattouf aux éditions de l'Association. Pour de ligne en ligne, il a choisi une planche de *L'Arabe du futur*. Il nous en propose une lecture complice et éclairante.

C'est en narrateur hors pair que Riad Sattouf aborde la bande dessinée. Ses histoires sont servies par un style simple, épuré, résolument contemporain. Si celui-ci est reconnaissable dans toute son œuvre, le protocole de départ diffère : pour *Les Pauvres Aventures de Jérémie*, Riad Sattouf a utilisé le classique quatre bandes par page en couleurs ; pour *Retour au Collège*, le noir et blanc et des cases sans cadres. Pour *L'Arabe du Futur*, son grand œuvre, dont les seuls trois premiers volumes totalisent déjà 450 pages, Riad Sattouf a opté pour un long « ruban » se déployant, à part quelques rares exceptions, au rythme de trois bandes par page.

Des couleurs qui font sens

L'usage de la couleur est innovant : chaque chapitre dispose d'une deuxième couleur principale, changeant en fonction du pays où se trouve l'auteur-personnage. Ainsi le jaune pour la Libye ne concerne que le premier chapitre, puis alternent le rose pour la Syrie et le bleu clair pour la France. Cette alternance d'atmosphères (et de climats) permet d'insister sur le va-et-vient entre les deux cultures, radicalement différentes, qui imprègnent l'enfance du petit Riad. Et régulièrement, cette fausse bichromie subit l'apparition de détails en d'autres couleurs, des hiatus de rouge ou de vert qui toujours font sens, reprenant les couleurs de couvertures qui font citation du noir-rouge-vert du drapeau syrien, aussi bien que du drapeau libyen. Ainsi l'irruption du rouge signale des moments violents, qu'il s'agisse de cauchemars, de souvenirs douloureux ou de la longue séquence de la découverte du film *Conan le Barbare* à la télévision, entièrement rouge. Dans la page 147 du tome 3, le jaillissement de la couleur rouge est aussi violent qu'explicite : « Voici ce que je vis », dit le cartouche de la case montrant un jet de sang exploser du zizi coupé du petit Riad qu'on vient de circoncire, sans anesthésie, dans l'appartement familial. Mais ce n'est pas la seule touche de « couleur signifiante » de cette page : en effet, le cadrage se rapprochant du taureau posé au-dessus de la télé révèle à l'enfant des yeux verts, rappelant les deux étoiles vertes du bandeau médian du drapeau de la Syrie.

Un étrange porte-bonheur

La figurine de ce taureau « en plastique noir porte-bonheur » apparaît en pointillé dans toute l'œuvre, et ce dès la page 12 du tome 1. Le poser sur le poste de télévision est la première chose que fait le père de Riad lorsque la famille emménage en Libye : « cela signifiait, pour mon père, qu'il était chez lui ». Plus loin dans le même tome (page 46), c'est de mauvaise grâce que le père confie le taureau en plastique à son fils : « fais attention à ne pas l'abîmer ». Sceptique, l'enfant regarde la figurine sans oser jouer avec. Le taureau apparaît sans cesse dans les trois tomes, notamment à chaque fois qu'il est fait usage de la télé. Par exemple, lorsque Riad et ses cousins regardent *Conan le Barbare* dont les cases rouges font écho au jaillissement de sang de notre page 147. Quant au taureau sur cette page, c'est la première fois qu'on le voit de si près, et qu'on lui voit ce regard vert inquiétant. Alors que Riad se fait littéralement mutiler, le taureau révèle soudain qu'il est peut-être habité, qu'il l'aurait toujours été insidieusement. On croyait regarder la télé mais on était observé par le taureau porte-bonheur devenu symbole du père et de son pays, et de ce qui est vécu comme une castration publique. Le couple hybride télé-taureau regarde maintenant le spectacle bien réel, subi par Riad, alors que Tarek, l'ami de la famille, se voile les yeux, et que le père, quelques cases plus tôt, s'est éclipse, ne pouvant soutenir le spectacle. Il a laissé son « porte-bonheur » regarder à sa place, avec les yeux verts du drapeau syrien.

Jean-Christophe Menu

ligne d'horizon

C'EST QUOI, UNE CINÉMATHÈQUE ?

Trésors du doc
un dimanche par mois, à 17 h

La Cinémathèque du documentaire a démarré ses activités en janvier 2018. À la Bibliothèque publique d'information, la programmation comprend entre autres des projections assurées en collaboration avec d'autres cinémathèques : celle de Toulouse au printemps dernier, la Cinémathèque française cet automne. Mais pourquoi existe-t-il plusieurs cinémathèques et à quoi servent-elles ?

La collecte des films, une question ancienne

L'idée de collecter les films apparaît dès la naissance du cinéma. La première raison est commerciale : à une époque où les contrefaçons sont nombreuses, déposer une copie originale au sein d'une instance légale permet d'assurer la propriété intellectuelle. Les pionniers Thomas Edison et William Dickson donnent ainsi des bobines de leurs films à la Library of Congress de Washington dès 1893. Les frères Lumière, de leur côté, confient plus de mille films à leur notaire en 1897. En 1920, la société Gaumont aménage des caves aux Lilas, près de Paris, pour protéger toutes ses copies originales dans un même lieu. Le journal *Cinémagazine*, qui visite le lieu en 1921, le nomme abusivement « Cinémathèque française » en raison de l'ampleur du fonds.

Les bobines sont également collectées pour éviter leur disparition. Dans les premiers temps du cinéma, les films sont en effet vendus et non loués, et deviennent rapidement introuvables. C'est entre autres parce que le celluloïd, support sur lequel sont imprimées les images, est alors vendu au kilo pour être fondu et fabriquer de nouvelles pellicules vierges. Par ailleurs, ce support en nitrate est fragile et inflammable, et les bobines se détériorent rapidement. Des collectionneurs privés se mobilisent pour préserver les films, tel Wilfred E. Day à partir des années dix ou Auguste Rondel après la Première Guerre mondiale. Du côté des pouvoirs publics, l'idée d'un dépôt d'archives cinématographiques est évoquée au conseil municipal de la Ville de Paris dès 1898, sans suite. En 1913, le sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts Léon Bérard évoque pour la première fois un projet national de « cinémathèque ». La Bibliothèque nationale recueille déjà depuis 1896 des scénarios et des fragments de pellicule, mais n'a pas encore trouvé le moyen de les communiquer à ses lecteurs.

Exposer le cinéma

En collectant des copies, il ne s'agit pas seulement de préserver les films, mais aussi de reconnaître une valeur au cinéma en rendant un patrimoine disponible au public. En 1900, Étienne-Jules Marey démontre d'abord la valeur scientifique de l'invention en organisant une exposition sur la chronophotographie (un procédé inventé peu de temps avant le cinéma), qui présente des fragments de films, mais aussi des appareils et des documents. En 1924 au musée Galliera, Henri Clouzot organise de son côté une exposition au titre explicite : « Exposition de l'art dans le cinéma français » proposant des maquettes, des manuscrits, des dessins, des costumes... Pour diffuser l'idée que le cinéma est bien un art, le précurseur Edmond Benoît-Lévy, fondateur de la revue *Phono-Ciné-Gazette* en 1905 et gérant d'une salle de cinéma depuis 1906, monte un ciné-club dès 1907. Celui-ci met à disposition de ses membres une salle de projection, mais aussi une bibliothèque et une exposition permanente. Les ciné-clubs se développeront dans les années vingt, en même temps que les premières salles qu'on dit « spécialisées » dans les programmations d'avant-garde et de patrimoine, à l'image du Studio des Ursulines à Paris. Henri Langlois, le fondateur de la Cinémathèque française, déclarera d'ailleurs que « toutes les cinémathèques du monde sont nées des ciné-clubs ».

La naissance des cinémathèques

Collecter et assurer la préservation des films mais aussi de tout l'univers du cinéma, et rendre l'ensemble accessible au public : les missions de base des cinémathèques sont esquissées par diverses instances dès la fin du cinéma muet. Cependant, à l'arrivée du parlant dans les années trente, le déferlement sur



© Riad Sattouf

Essai pour la couverture de *Pipit Farlouse*

Fin du dossier

suite

ligne d'horizon

© La Cinémathèque de Toulouse



© La Cinémathèque de Toulouse, photo Jean Jacques ader



© La Cinémathèque de Toulouse



© La Cinémathèque Française



© La Cinémathèque de Bretagne



© La Cinémathèque de Toulouse



le marché des films sonorisés accélère la disparition des copies muettes. On considère d'ailleurs aujourd'hui qu'environ 80% de la production cinématographique des premiers temps (1895-1914) a disparu. Dans ce contexte, la direction générale des Beaux-Arts décide enfin, le 10 janvier 1933, d'inaugurer une Cinémathèque nationale dans le palais de Chaillot. Néanmoins, cette nouvelle institution dirigée par la photographe Laure Albin-Guillot se dédie principalement à la collecte de films documentaires. C'était déjà le cas de la majorité des initiatives de sauvegarde de la période muette, focalisées sur la conservation de la « mémoire du monde » plutôt que sur la valeur artistique du cinéma.

En 1935, Henri Langlois décide donc d'œuvrer pour la préservation du cinéma muet de fiction. Le jeune homme de vingt ans crée alors le ciné-club le Cercle du cinéma, en collaboration avec le réalisateur Georges Franju, et avec l'aide du directeur de la revue *La Cinématographie française*, Paul-Auguste Harlé. Moins d'un an plus tard, le 2 septembre 1936, ils fondent la Cinémathèque française avec l'historien Jean Mitry. Cette association loi 1901 a pour ambition de collecter et de conserver les films, pendant que le Cercle du cinéma en assure la diffusion. En 1938, la Cinémathèque française possède déjà plus de 300 films, notamment grâce à un dépôt important de la société de production Pathé.

Durant la même période, de nombreuses cinémathèques voient le jour à travers le monde, d'initiative privée ou publique. En 1933, le British Film Institute est inauguré à Londres. En 1934, Joseph Goebbels fonde la Reichsfilmarchiv à Berlin. En 1935, c'est la Film Library du MoMA qui naît à son tour. En 1938, la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAPF) est fondée à Paris par ces quatre institutions.

Les relations ambivalentes entre la Cinémathèque et l'État

Durant la guerre, la Cinémathèque française bénéficie de la relative bienveillance du major Hensel, directeur de la FIAF et de la Reichsfilmarchiv, établi à Paris. Sous le contrôle du Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC) créé par le gouvernement de Vichy, l'association développe son influence sur la Cinémathèque nationale. De nombreux films seront cependant saisis, censurés, voire détruits, et d'autres sauvegardés sous de faux noms. En avril 1944, la Cinémathèque française possède environ 20 000 films et il n'est plus question de Cinémathèque nationale pour la concurrencer.

Après la guerre, la Cinémathèque s'enrichit d'une bibliothèque ainsi que d'une Commission des recherches historiques pour développer l'historiographie sur le septième art. Une collection d'objets commence mais le musée n'ouvrira qu'en 1972, même si quelques expositions sont proposées avant cette date. Henri Langlois personifie toujours l'association. Il défend l'idée d'un cinéma vivant, qui combat l'académisme et déborde les frontières de genre et de disciplines, en commandant des films à des peintres comme Pablo Picasso ou des poètes tel que Jacques Prévert, et en fondant une « Association internationale des amis du film documentaire ». Un vaste mouvement de ciné-clubs se crée en France à la même époque : ils sont 135 en 1947, pour 100 000 adhérents, et assurent la diffusion des films hors de la capitale. Henri Langlois les voit pourtant comme des concurrents, et rechigne à leur louer des copies issues des collections de la Cinémathèque. Après s'être longtemps contenté de verser des subventions, l'État prend davantage de place à la Cinémathèque française au début des années soixante. En 1965, à la suite d'un rapport

catastrophique de l'Inspection des finances, il exige l'inventaire complet des collections, jamais effectué jusqu'à ce jour. Des archivistes du Centre national de la cinématographie se mettent au travail dans les rayonnages de Bois-d'Arcy pour identifier, classer et trier les pellicules stockées dans le désordre et dans des conditions précaires. Henri Langlois s'insurge contre la mainmise de l'État sur « ses » collections. En conséquence, en février 1968, il n'est pas réélu à son poste de directeur artistique et technique. Son éviction cristallise le mécontentement des professionnels du cinéma contre la gestion autoritaire de la culture par le ministre Malraux, préfigurant les événements de mai 68. Des manifestations sont organisées et violemment réprimées. Henri Langlois reprend finalement ses fonctions en avril 1968, étant convenu que l'État ne verse plus aucune subvention à la Cinémathèque, mais lui laisse l'usage de deux salles, et s'occupe de l'entretien des collections de Bois-d'Arcy. Jusqu'à sa mort en 1977, Henri Langlois résistera sur ce dernier point.

À partir de 1981, grâce au partenariat noué avec l'administration de Jack Lang et dans le cadre d'une hiérarchie renouvelée au sein de l'association, les collections de films, d'ouvrages et d'objets sont enfin classées, sauvegardées et valorisées. Les querelles internes et le spectre d'une nationalisation ne disparaissent pas pour autant ; mais le cadre institutionnel de la Cinémathèque française se stabilise, lui permettant de mener à bien jusqu'à aujourd'hui ses missions de programmation, de conservation, et de muséographie.

Des lieux d'accueil et de valorisation variés

Dès les années soixante, d'autres associations voient le jour en régions pour développer la collecte et la diffusion du cinéma : la

Cinémathèque de Grenoble en 1962, celle de Toulouse en 1964... Plus tard, d'autres structures privées organisent leur travail de collecte, de projection, voire de distribution des films de manière thématique. Ainsi, à partir de 1982, la Cinémathèque de Bretagne récolte les images tournées dans la région. En 1975, Heure Exquise ! s'installe dans le Nord et se spécialise dans l'art vidéo. Quelques années plus tard, l'association Vidéo Les Beaux Jours défend à Strasbourg le cinéma documentaire. De son côté, l'État français institue à partir de 1977 l'obligation du dépôt légal des films auprès du CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée). Devenant ainsi un centre d'archives et de consultation primordial, il ne se substitue pas, pour autant, aux associations et à leur travail de valorisation.

Héritière de l'histoire de la Cinémathèque française et du travail titanesque effectué par Henri Langlois, la notion de « cinémathèque » recouvre donc des réalités diverses. Généralistes ou spécialisées, disposant ou non de lieu d'exposition ou de documentation, les cinémathèques prennent en charge à leur manière la collecte des films et des documents liés au cinéma, leur préservation, et leur valorisation.

La Cinémathèque du documentaire interprète le terme de manière encore plus radicale, puisqu'elle ne dispose pas de collections ni de lieu d'accueil propres, mais prend en charge la mission de valorisation du patrimoine documentaire en le projetant dans des institutions partenaires, publiques et privées. Toutes ces structures disposent d'un objectif commun, cher à Henri Langlois : réanimer les films, animer les séances, agiter le cinéma, afin qu'il reste un art vivant.

Marion Carrot, Bpi

lire, écouter, voir

28

CENDRARS, BAROUDEUR ET CONTEUR

Pendant trois jours, Jacques Jouet, Olivier Salon et Benoît Virot, membres de l'Oulipo, nous invitent à (re)découvrir Blaise Cendrars, qui a vécu et écrit la frénésie et les tourments de la première moitié du XX^e siècle. Fasciné par les villes-monde, la vitesse et les techniques, assoiffé de nouveaux territoires sur terre comme sur le papier, Cendrars est tour à tour poète, romancier à succès, reporter, critique d'art, homme de radio et d'images. Il est surtout un formidable conteur.

Frédéric Louis Sauser naît à La-Chaux-de-Fonds (Suisse) en 1887 dans une famille de négociants francophones. Bien que la famille suive régulièrement le père à l'étranger, il s'ennuie et commence à mener une vie désordonnée. À seize ans, il est envoyé à Saint-Petersbourg dans l'espoir d'en faire un horloger. Il y fréquente surtout la bohème révolutionnaire, tombe amoureux. Pour celui qui écrira ce vers : « Quand tu aimes, il faut partir », c'est le début de la vie de baroudeur.

Trois jours avec Blaise Cendrars
Samedi 13, dimanche 14
et lundi 15 octobre
ateliers d'écriture animés
par des écrivains de l'Oulipo,
de 10 h à 17 h
suivis de lectures,
à 19 h, Petite Salle

Aller jusqu'au bout

En 1912, après un passage à New York, il publie son premier recueil de poésie, *Les Pâques*, un des textes fondateurs de la poésie moderne, sous le pseudonyme de Blaise Cendrars. Formé sur les mots « braise », « cendre » et « art », celui-ci évoque le phénix, oiseau mythologique qui renaît de ses cendres. L'année suivante paraissent *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, et *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*. C'est la période où il fréquente l'avant-garde parisienne : Apollinaire publie le recueil *Alcools*, Stravinsky présente *Le Sacre du printemps*, Picasso travaille à ses *Demoiselles d'Avignon*. Blaise Cendrars sympathise notamment avec Marc Chagall, Fernand Léger, Moïse Kisling. Ces trois recueils jaillissent d'un souffle puissant. *La Prose du Transsibérien* contient ces vers qui ont marqué des générations de poètes :

« Pourtant, j'étais fort mauvais poète.
Je ne savais pas aller jusqu'au bout. »

L'écrivain Jacques Jouet raconte avoir découvert ce poème, et ces vers, à l'âge de quinze ans. « C'est une formule mystérieuse, une injonction de jusqu'au-boutisme qui m'a énormément marqué. Quand j'écris un livre, je me demande toujours moi aussi si je vais jusqu'au bout, jusqu'au bout du morceau de potentialité que j'ai essayé de mettre en œuvre. »

En 1915, l'énigmatique injonction trouvera un sens plus fort encore. Engagé volontaire dans la Légion étrangère pour combattre les Allemands – alors que rien ne l'y oblige, puisqu'il est encore citoyen suisse –, il perd par un tir d'obus son bras droit, son bras directeur. Celui que Cocteau surnomme « Blaise sans bras » sentira des douleurs fantômes toute sa vie. L'écrivain prendra sa revanche en allant au bout de l'écriture et de la vie. Il réapprend à écrire de la main gauche, « la main amie », noircit des milliers de pages, multiplie les allers et retours au bout du monde à coups de cargos : l'Europe, l'Amérique du Nord et plus encore l'Amérique du Sud. Il tombe amoureux du Brésil et se lie au mouvement anthropophage, courant artistique qui, à la suite du poète Oswald de Andrade, prône l'appropriation, l'assimilation des cultures étrangères, en particulier européennes. En 1952, le livre *Le Brésil*,



© Roger-Viollet

Blaise Cendrars

des hommes sont venus montre une nouvelle fois sa passion pour ce pays. Réalisé avec le photographe Jean Manzon, il témoigne également de l'intérêt que Cendrars porte à la photographie et aux arts graphiques.

Homme d'images et d'amitiés

Entouré d'amis talentueux, Cendrars comprend très tôt que la typographie et la mise en page permettent de matérialiser visuellement les inflexions sonores. Nombre de ses œuvres ont été conçues à quatre mains. Ainsi, le long poème *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913) est un livre-objet se dépliant sur deux mètres, illustré par Sonia Delaunay. Celle-ci perçoit parfaitement la musicalité et les couleurs des mots de Cendrars, qu'elle rend par des formes cycliques et une dominante jaune. Cendrars inspire les poètes, les romanciers, les peintres, et multiplie les collaborations prestigieuses. Il est portraituré par Pablo Picasso, Amadeo Modigliani, Jean Cocteau, Marie Vassilieff, la peintre moderniste brésilienne Tarsila do Amaral, le journaliste Carlo Rim et bien d'autres.

Conteur de génie

Les *Dix-neuf poèmes élastiques* (1919) sont parmi ses derniers vers. Cendrars se tourne ensuite vers le roman, et plus tard le reportage. Surtout, Cendrars est un formidable conteur. Impossible de distinguer le réel de l'imaginaire. Selon l'auteur Olivier Salon : « En

lisant Cendrars, on découvre l'aspect merveilleux du conteur. On a beau savoir qu'il nous trompe, qu'il nous dupe ou qu'il invente à moitié, on est happé par sa parole. C'est un peu comme les effets spéciaux des films d'action américains. Ce n'est pas du tout réaliste, mais peu importe. Les gens ont envie qu'on leur raconte des histoires de fées et de princes, capables de s'échapper de n'importe quelle prison ! » C'est bien l'effet que recherche Cendrars. Lorsqu'un journaliste lui demande pour la énième fois s'il a bien pris le Transsibérien, il lui rétorque, en colère, que le plus important n'est pas de vérifier ses billets de train, mais que lui, poète, ait fait voyager tant de lectrices et de lecteurs.

De fait, Cendrars a souvent recours à l'hypotypose, procédé littéraire donnant l'impression au lecteur de vivre la scène : vers courts, phrases incisives, usage du présent et du passé simple, mise en page et typographies dynamiques. L'écrivain nous plonge dans l'horreur de la Grande Guerre avec quatre textes majeurs : *J'ai tué* (1918), *J'ai saigné* (1938), *L'Homme foudroyé* (1945) et *La Main coupée* (1946). Le texte *J'ai tué* est probablement l'un des plus marquants. Il évoque la transformation de la matière en armes ou en cadavres, l'expérience du combat : « Je vais braver l'homme. Mon semblable. Un singe. Œil pour œil, dent pour dent. À nous deux maintenant. À coups de poing, à coups de couteau. Sans merci. Je saute sur mon antagoniste. Je lui porte un coup terrible. La tête est presque décollée. J'ai tué le Boche. J'étais plus vif et plus rapide que lui. Plus direct. J'ai frappé le premier. J'ai le sens de la réalité, moi, poète. J'ai agi. J'ai tué. Comme celui qui veut vivre. » Et Cendrars a vécu intensément. Une dernière anecdote qui fait partie de sa légende : Cendrars, Gitane Mais aux lèvres, son unique bras sur le volant, conduit à tombeau ouvert une Alfa Romeo, décorée par Georges Braque. Les routes françaises ne sont pas encore goudronnées. Lui est hilare, son passager moins. Savoir aller jusqu'au bout...

Aymeric Bôle-Richard, Bpi

À lire, à voir

Blaise Cendrars

Œuvres romanesques, précédées de Poésies complètes

La Pléiade, 2017

840 "19" CEND 1

Album Cendrars

La Pléiade, 2013

840 "19" CEND 1

Gabriel Umstätter

Blaise Cendrars au cœur des arts

Silvana Editoriale, 2015

840 "19" CEND 6

29

lire, écouter, voir : Cendrars, baroudeur et conteur

Fin

venez !

« LA FOLIE EST UNE AFFAIRE DE PAROLE »

Clotilde Leguil est psychanalyste et professeure des universités à Paris-8. Conseillère scientifique du cycle Psychiatrie, psychanalyse et malaise social, elle défend la place de la parole dans la prise en charge psychiatrique.

Quels sont vos principaux thèmes de recherche ?

J'ai été amenée à travailler sur la folie et le malaise dans la civilisation au XXI^e siècle, l'approche contemporaine du traumatisme psychique, l'avenir de la psychiatrie à l'heure de la souveraineté des neurosciences. J'ai traité ces questions notamment dans mon dernier essai « *Je* », *Une traversée des identités*, et nous les aborderons dans le cycle en évoquant la psychiatrie la plus contemporaine, celle du traumatisme de guerre, des addictions, des passages à l'acte et des errances des sujets contemporains.

Pour s'orienter dans l'expérience de la folie, les notions de sujet, d'inconscient, de désir et de pulsion, telles que Lacan les a introduites en psychanalyse et redéfinies après Freud, restent des boussoles. Considérer celui qui parle comme un sujet qui témoigne de ce qui lui arrive, quand bien même ce qui lui arrive l'amènerait à ne plus pouvoir trouver sa place auprès de l'Autre, relève d'une éthique qui est celle de la psychanalyse. Lacan a introduit une référence à la parole et au langage au sein même de la clinique psychiatrique pour défendre une approche inédite. La folie est une affaire de parole. On pourrait même dire avec lui que les maladies auxquelles on a affaire en psychanalyse sont des « maladies de la parole ». Il est donc question de parler avec celles ou ceux qui sont dits fous, afin de tenter d'apercevoir le point qui les conduit à se sentir exclus du langage et à délirer sur leur être. La question est de savoir si notre société, faisant valoir les neurosciences et le cognitivisme comme horizon indépassable, a encore envie de parler et d'écouter ceux qui ont affaire à cette béance au cœur de leur être qu'est l'expérience de la folie.

Cycle Psychiatrie, psychanalyse et malaise social

Quelle place pour la folie dans la civilisation ?

Lundi 8 octobre

La psychanalyse face au syndrome de stress post-traumatique

Lundi 26 novembre

19 h, Petite Salle

Comment la folie vous semble-t-elle être considérée aujourd'hui ?

Elle est de plus en plus considérée comme relevant d'un déterminisme organique (génétique ou neurologique). On navigue entre une approche purement comportementale (qui peut être complétée par l'idée d'un déterminisme sociologique) et une approche scientifique. Alors que Lacan a fait valoir la « causalité psychique » comme un type de causalité indépendant de l'organisme, le discours dominant actuel va plutôt dans le sens d'une disparition de toute causalité psychique.

La psychiatrie est en passe de perdre son autonomie, en même temps qu'elle se coupe de l'apport de la psychanalyse. Là où il y a le sujet, on voudrait aujourd'hui qu'il n'y ait plus que le cerveau. Suffit-il de traduire la folie en termes physico-chimiques pour la résorber ? Ce n'est pas certain.

La noblesse de la psychiatrie réside dans une clinique spécifique, capable de faire valoir la signification des symptômes et leur articulation avec l'histoire d'un sujet. Cette clinique s'apprend en allant à la rencontre du fou. L'approche des neurosciences revient, elle, à exclure la dimension du sujet et à faire du « fou » un malade ou un handicapé, qui n'a rien à dire en propre de sa maladie. Il suffirait qu'il se soumette à un protocole de soins médicamenteux, ou à un certain nombre d'examens permettant d'observer son fonctionnement cérébral, pour pouvoir continuer à vivre. Or l'usage des médicaments, nécessaires pour apaiser la douleur morale, ne signifie pas pour autant qu'il faille mettre la parole entre parenthèses. Nous avons tout intérêt à parler à ceux qui ne savent plus eux-mêmes ce qu'ils disent et ce qu'ils font, afin de leur permettre de se loger dans le monde. C'est peut-être cette démission-là qu'il s'agit d'interroger aujourd'hui. Qu'est-ce qui fait que la valeur de la parole disparaît au profit d'un rapport scientifique à la folie ?

Quels sont les apports de la psychanalyse à la psychiatrie ? Ils sont fondamentaux et ce cycle de conférences sera l'occasion de le rappeler.

L'apport inédit de Freud a été celui de « traumatisme psychique ». Freud a montré qu'il existait une forme de trauma, qui ne relevait pas de la causalité organique, mais qui relevait du psychique pur. Le traumatisme psychique ne peut s'aborder qu'à partir de la parole de celui qui en souffre. L'événement traumatique est celui qui laisse des traces ineffaçables. Il s'agit de savoir comment déchiffrer ces traces et les faire entrer dans le discours.

Freud a révolutionné le rapport au psychisme en découvrant l'inconscient, Lacan a montré que la dimension de l'inconscient s'abordait à partir de la parole et du langage. La clinique psychiatrique avec Lacan s'est orientée sur la parole du patient comme parole de vérité. Lorsque le fou parle de

ses hallucinations, il ne s'agit pas de savoir s'il sait que ce sont des hallucinations, mais de voir en quoi il est concerné personnellement par les phénomènes qui l'assaillent. Lacan a démontré que la folie, que Freud appelait la psychose, ne signifiait pas désadaptation à la réalité, mais faille dans le rapport au « symbolique », c'est-à-dire au sens que le patient donne à son discours.

La psychanalyse apporte donc à la psychiatrie des repères cliniques sur l'état du patient basés sur des troubles psychiques (névrose, psychose, perversion) mais aussi une orientation vers le sujet, inédite.

Se repérer sur des items du DSM (*Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*), ce n'est pas la même chose que de se repérer sur des signifiants, des bizarreries de l'énonciation, des discontinuités dans l'histoire d'un sujet, des mauvaises rencontres conduisant à des passages à l'acte. La psychanalyse conduit à une approche historisante, diachronique et subjectivante, qui restitue un sens là où il semblait qu'il n'y en eût aucun. Elle considère aussi que chaque être est responsable de ce qu'il fait de sa pulsion de mort et en ce sens que chaque sujet peut répondre de ses actes.

Propos recueillis par **Isabelle Bastian-Dupleix** et **Marie-Hélène Gatto**, Bpi



Lacan/Freud © Jazbeck

venez !

Cycle Littérature en scène
Lecture performée de
Prendre refuge de Mathias Énard
et de Zeina Abirached,
20 décembre
20 h, Grande Salle

DE BERLIN À BÂMIYÂN, À QUATRE MAINS

Dans leurs œuvres respectives, Mathias Énard et Zeina Abirached ne cessent de faire dialoguer Orient et Occident. Une passion commune qui les réunit aujourd'hui autour de *Prendre refuge*, un roman graphique politique et poétique écrit à quatre mains. À l'occasion de la lecture performée qui sera donnée le 20 décembre, **Zeina Abirached** revient sur cette collaboration, aussi évidente que stimulante.

Comment est née votre collaboration avec Mathias Énard ?

Nous nous sommes rencontrés en 2015, à l'occasion de la parution de son roman *Boussole* et de mon roman graphique *Le Piano oriental*. Comme nous déployons des thèmes communs, nous étions régulièrement invités ensemble, dans des festivals ou des tables rondes. Nous avons alors eu envie de proposer des lectures dessinées, de manière relativement improvisée. Nous avons commencé avec un poème de Mathias sur Beyrouth, que j'illustrais en direct. Je travaillais sur un grand rouleau de papier que je déplaçais comme une frise, dans la continuité du souffle du poème. Cette expérience a été très constructive, elle nous a forgé un territoire commun. Un an après, Mathias m'a proposé de faire une bande dessinée ensemble. Je lui ai répondu : « Chiche ! » Quelques jours plus tard, il m'envoyait un premier synopsis. Je ne m'attendais pas à ce qu'il aille aussi vite, et j'ai été immédiatement emballée !

Comment avez-vous construit *Prendre refuge* ?

L'histoire se compose de deux récits. Le premier se déroule à Berlin, au moment de la crise des réfugiés, et le second prend place en Afghanistan, à la veille de la Seconde Guerre mondiale. On se situe à un moment de bascule, que ce soit en Europe, au Moyen-Orient ou plus intimement dans la vie des personnages. C'était important que ces deux histoires soient liées. J'ai pris du temps pour développer les atmosphères, dégager des motifs que je pourrais reprendre dans l'une et l'autre partie. Généralement, Mathias m'envoyait des scènes

écrites que je découpais et dessinais, avant de les lui renvoyer. Nous avons travaillé les différentes séquences ainsi, toujours à deux, avec beaucoup d'allers-retours. Nous avançons au rythme de l'histoire, avec la liberté de pouvoir modifier les différents éléments jusqu'à la fin.

Qu'est-ce que cela a impliqué sur le plan du dessin et de l'écriture ?

Dès le début, Mathias a su se mettre au service d'un médium qui n'est pas le sien et il a tenu à ce que l'histoire soit entièrement dialoguée, sans recourir à une voix off. De mon côté, cette collaboration m'a amenée à représenter de nouvelles choses, comme des bouddhas ou des montagnes afghanes. Je me suis beaucoup documentée, j'ai consulté des archives, notamment pour le site de Bâmiyân (détruit en 2011 par les talibans), j'ai toujours ce souci du plan, de la topographie. Le dessin a permis de poser l'univers du récit, de nous y projeter rapidement. Je me souviens que Mathias était épaté de voir qu'une scène d'une quinzaine de lignes pouvait finalement se déployer sur trente pages ! C'est ce que j'aime dans le rapport texte/image, trouver des solutions graphiques qui donnent une créativité nouvelle aux mots.

Propos recueillis par **Martine Grelle**
et **Floriane Laurichesse**, Bpi



© Casterman, 2018

Prendre refuge de Mathias Énard et Zeina Abirached

venez !

Cycle Reportage, état des lieux
Journalisme et déontologie
19 novembre
19 h, Petite Salle

À QUOI SERT L'OBSERVATOIRE DE LA DÉONTOLOGIE DE L'INFORMATION ?

Patrick Eveno, historien des médias, est président de l'Observatoire de la Déontologie de l'Information (ODI). Il nous a expliqué le fonctionnement de cette association, ses actions et l'importance d'un organisme indépendant pour veiller à la qualité de l'information.



© Plantu

Préconisations

Dans son dernier rapport, l'ODI recense 488 cas problématiques pour l'année 2017. Depuis la création de l'Observatoire, l'augmentation est constante. Plus qu'une dégradation de la qualité de l'information, cet essor est dû au développement du réseau de « veilleurs déontologiques ». Les variations sont aussi liées à des facteurs conjoncturels, comme les élections présidentielles en 2017. « Parmi les cas recensés, tous n'ont pas la même importance », souligne Patrick Eveno, « certains relèvent de l'étourderie ou de la bêtise et n'appellent pas d'analyse. En revanche, pour d'autres, l'ODI mène son enquête, cherche à connaître les causes qui ont conduit aux dysfonctionnements et préconise de bonnes pratiques pour les éviter. »

L'attention de l'ODI se porte aussi bien sur les cas exceptionnels, comme le traitement médiatique des attentats de janvier 2015, que sur des exemples en apparence plus anodins, mais où les clichés, les métaphores sont sources d'amalgames et d'erreur. L'Observatoire a, par exemple, publié une plaquette d'information avec l'association Ajir-Psy, (Association des journalistes pour une information responsable), afin de sensibiliser les journalistes aux effets pervers qu'un vocabulaire médical mal maîtrisé peut avoir sur l'opinion publique.

Marie-Hélène Gatto et Caroline Raynaud, Bpi

Fin

votre accueil

UN VENDREDI TRÈS FLE !



À la Bpi, il est possible d'apprendre le français langue étrangère (FLE) au moyen de méthodes de langue dans les cabines individuelles de l'espace Autoformation, mais aussi, les vendredis, grâce aux nombreux ateliers collectifs de pratique de la langue française.

Comme souvent le vendredi, Parsis se rend à l'atelier de conversation en français. Le jeune homme a quitté le Bangladesh il y a six mois pour s'installer à Paris. Il compte reprendre ses études en sociologie, il perfectionne donc son français avant d'intégrer l'université. Marcos, lui, est brésilien : « je préfère venir ici plutôt que de suivre un cours, je peux m'exprimer sur différents sujets, je progresse mieux et je rencontre des gens de tous les pays ». Pendant une heure et quart, une quinzaine de participants discutent autour d'un thème simple ou lors d'un jeu de rôles proposé par le bibliothécaire-animateur de la séance. Bien loin des cours de grammaire ou de conjugaison, l'objectif est ici de permettre à chacun de parler le plus possible.

Mis en place en 2010 au sein de la bibliothèque, ce service rencontre très vite un succès considérable. D'autres formes d'ateliers de conversation sont alors proposées pour diversifier le contenu des séances. Par exemple, le Ciné FLE offre la possibilité d'assister à une projection en français, puis de converser autour du film. Depuis le printemps dernier, une fois par mois, un atelier, co-animé par une conférencière et un bibliothécaire, est délocalisé dans le musée, au milieu des œuvres. Un atelier d'écriture en français est également proposé. Les participants sont invités à produire et à lire un texte autour d'un mot ou d'un thème suggéré par l'animatrice. La discussion naît de la lecture des textes et des réactions qu'ils suscitent.

Enfin, des séances destinées aux grands débutants ont récemment vu le jour. On y aborde, à partir d'une méthode de langue, des situations concrètes : « se présenter », « réserver un billet de train », « à la boulangerie », etc. À la fin de la séance, les bibliothécaires accompagnent celles et ceux qui souhaitent poursuivre leur apprentissage dans l'espace Autoformation. Ils leur conseillent des méthodes pour approfondir, par exemple, la grammaire.

« Il n'y a pas de participant-type, tous ont des parcours de vie très différents. Tous les milieux sociaux et beaucoup de nationalités sont représentés, cette mixité contribue à la richesse des ateliers », explique Cécile Denier, la responsable de ce service. Plus de 1500 personnes ont participé aux ateliers en 2017. L'élargissement de l'offre devrait encore attirer davantage de public. La pédagogie singulière de ces ateliers, basée sur la bienveillance, l'entraide et la convivialité, en fait un service phare de la Bpi.

Camille Delon, Bpi



Renseignements au bureau Autoformation ou par mail : ateliers.conversation@bpi.fr

Fin

34 venez ! : À quoi sert l'ODI ?

35 votre accueil : un vendredi très FLE !

Bibliothèque publique d'information

Centre Pompidou

Téléphone

01 44 78 12 75

Horaires

12 h-22 h tous les jours sauf le mardi

11 h-22 h les samedis, dimanches et jours fériés

Métro

Châtelet, Les Halles, Hôtel de Ville, Rambuteau

Adresse postale

Epi - 75197 Paris Cedex 04

Site internet

www.bpi.fr

Directrice de la publication

Christine Carrier

Directrice de la Bibliothèque publique d'information

Rédactrice en chef

Marie-Hélène Gatto

Comité d'orientation. Équipe de rédaction

Arlette Alliguié, Angélique Bellec, Philippe Berger, Aymeric Bôle-Richard, Annie Brigant, Marion Carrot, Philippe Charrier, Ali Chihani, Jean-Arthur Creff, Nathalie Daigne, Camille Delon, Jérémie Desjardins, Régis Dutremée, Christophe Evans, Marie-Hélène Gatto, Floriane Laurichesse, Florian Leroy, Geneviève de Maupeou, Nathalie Nosny, Emmanuèle Payen, Monique Pujol, Caroline Raynaud, Catherine Revest, Lorenzo Weiss

Ont collaboré à ce numéro

Zeina Abirached, Guillaume Allary et Allary Éditions, Isabelle Bastian-Dupleix, Patrick Eveno, EPSAA, Jean-Gabriel Ganascia, Martine Grelle, Jacques Jouet, Clotilde Leguil, Maïta Lucot-Brabant, Jean-Christophe Menu, Frédéric Migayrou, Haude Rivoal, Olivier Salon, Riad Sattouf

Remerciements à Riad Sattouf et à Allary Éditions

Conception graphique

Claire Mineur

Maquette et accessibilité numérique

www.m-etmoi-studio.com

Impression

Imprimerie Vincent

37 000 Tours

SUR PAPIER ÉCOLOGIQUE ISSU DE FORÊTS GÉRÉES DURABLEMENT



PEFC™ 10-31-1087 / Certifié PEFC / pefc-france.org

Gratuit

Abonnez-vous à la version pdf feuilletable en ligne

www.bpi.fr

Couverture

Les Cahiers d'Esther, histoire de mes 10 ans de Riad Sattouf

© Allary Éditions

ISSN2106-3664