

de ligne

en ligne

10

portrait

Sebastião Salgado

le magazine de la Bibliothèque publique d'information | janvier-mars 2013

dossier

la ville muse

actu

Cinéma du réel

interview

Jacques Roubaud

page 3 Vous avez la parole
En visite...

page 4 En bref

page 5 Portrait
Sebastião Salgado,
par Catherine Geoffroy et Pierre Moine

page 9 Actu
Maria et le Réel, interview de Maria Bonsanti
par Arlette Alliguié

page 11 Ligne d'horizon
Bibliothèques sans frontières: interview
de Jérémy Lachal par Philippe Berger,
Raphaël Casedessus et Florian Leroy

page 14 Au Centre
Eileen Gray: une modernité poétique
et sensible, par Marie-Hélène Gatto et
Catherine Geoffroy

page 18 Dossier: La ville muse

- La ville au cinéma: du visible à l'invisible,
par Thierry Jousse
- Liverpool for ever, interview de
Terence Davies par Catherine Geoffroy
- L'imaginaire de la ville en bande dessinée,
par Nicolas Beudon
- Un vagabond méthodique: Jacques Roubaud,
interviewé par Catherine Geoffroy et
Catherine Revest

page 31 Lire, écouter, voir
Du PaCS au mariage pour tous,
par Sylvie Colley et Philippe Colomb

page 34 Venez!
• Hors codes: Philippe Djian, par Catherine
Flohic
• René Passet, économiste du temps long,
interviewé par Marie-Hélène Gatto et
Catherine Geoffroy

page 39 Votre accueil
Sur nos écrans, on peut aussi lire des livres!
par le service des Ressources électroniques

édito

La ville comme une bibliothèque

La « ville muse » dont il est question dans ce numéro est un peu la métaphore de la bibliothèque, et réciproquement. Plus précisément, la bibliothèque est comme le résumé de la ville, à la fois son produit et son miroir.

Architectures mentales, accumulations de traces, institutions, mais aussi structures vivantes, sans cesse traversées par le flux des êtres humains, de leurs pensées et de leurs désirs. Toutes deux épousent le temps qui va et lui résistent.

On aurait pu imaginer qu'avec la montée en puissance des réseaux numériques et de la mondialisation, une humanité sans attaches émergerait. Or, plus que jamais, l'ancrage dans l'ici et maintenant s'affirme, comme par compensation.

La ville se densifie et condense tous les ingrédients physiques et mentaux que les réseaux, par ailleurs, suscitent. La bibliothèque, que l'on croyait soluble dans le web, devient le foyer où se nouent toutes les formes d'expression et toutes les appartenances.

Pour la Bpi, parler de la ville, comme elle le fait ici dans son magazine, c'est un peu parler d'elle-même.

Patrick Bazin

Directeur de la Bibliothèque publique d'information

vous avez la parole

EN VISITE...

Prendre le temps de visiter les différents espaces de la bibliothèque, de découvrir la variété des collections et des services, en compagnie d'un bibliothécaire: c'est ce qu'elles ont fait. Elles racontent...



Guislaine

43 ans, enseignante en BTS, venue avec ses étudiantes

C'était très intéressant. On a pu voir la diversité des services que vous proposez, la répartition des sources documentaires sur les différents étages, la variété des outils mis à disposition, informatisés, avec un aspect pratique. La gratuité est extraordinaire, surtout que notre école reçoit un public d'étudiantes en difficulté financière, qui doivent parfois travailler pour vivre.

Avec internet, elles ont l'habitude d'avoir énormément d'informations brutes, elles désertent complètement les centres de documentation, ne savent pas s'y repérer. Dans les CDI, l'information est infime par rapport à ce qu'on trouve sur internet. Mais ici, on a un très large panel, pas aussi vaste que sur internet, mais déjà énorme par rapport à leurs besoins.

Être en contact physique avec les collections, ça change la donne. Les étudiantes ne sont plus derrière un écran uniquement, elles matérialisent quelque chose qui est complètement dématérialisé dans leur démarche de recherche.

Quasiment aucune n'avait mis les pieds dans un CDI et la plupart vont revenir...



Julie

20 ans, en BTS Sanitaire et social, venue avec sa classe

On a fait la visite sur les trois étages. On a pu découvrir un espace discothèque, on ne pensait pas que « bibliothèque » pouvait rimer avec « plaisir et loisirs ».

Ensuite, ce qui était plutôt pas mal, c'étaient les catalogues: pas besoin de rester longtemps dans les rayonnages, au moins c'est direct, on prend la référence et on a accès directement à la publication.

Ce qui était intéressant aussi, c'était l'autoformation, parce que prendre des cours d'anglais sur internet ça coûte cher; là, c'est accessible à tous.



Enikő

25 ans, bibliothécaire hongroise

Étudiante Erasmus à Paris l'an dernier, j'ai passé beaucoup de temps ici.

J'ai vu le panneau hier qui annonçait la visite. C'est là que j'ai découvert l'autoformation, je vais essayer.

La visite, c'est bien: quand on entre seul, on ne regarde pas exactement où se trouvent les différents domaines, on ne voit pas tout.

Anne

professeur de mathématiques à la retraite

Je suis venue à l'autoformation pendant trois ans pour étudier l'informatique. La visite, ça m'a permis de voir d'autres parties de la bibliothèque: j'ai découvert les pianos, par exemple. Et puis, je ne connaissais pas l'intérieur des loges, je voyais des gens accompagner des aveugles, je regardais de loin, j'étais curieuse de voir ce qui se passait derrière. Je vais voir dans quelle mesure je pourrai participer comme guide bénévole.

Propos recueillis par **Cécile Denier** et **Catherine Revest**, Bpi

La Bpi vous propose:

- des visites de groupe le matin avant 12 h du lundi au vendredi (sauf mardi), sur rendez-vous
- des visites individuelles, sur rendez-vous
- des visites-découvertes tous les premiers vendredis du mois à 14 h et à 18 h, sans rendez-vous

Informations:

<http://goo.gl/0Gfzh>

Inscriptions:

01 44 78 13 83 ou visites@bpi.fr

en bref

Flickr - cc - Vanderlin



Flickr - cc - Antanith



D.R.



Notre pain quotidien de King Vidor

en bref

4

INTERNET EST-IL NOTRE NOUVEAU DOUDOU ?

Les geeks et les *no life*, ce sont les autres. Nous autres, internautes adultes et raisonnables, sommes convaincus que l'informatique nous libère en multipliant les portes d'accès vers le monde. Et si, au contraire, le numérique nous coupait du réel et nous rendait dépendants ?

**Rencontres
Cultures numériques
Internet est-il notre nouveau
doudou ?**

Avec **Yann Leroux,
Hubert Guillaud, Olivier
Maucó ...**

**Lundi 21 janvier - 19 h
Petite Salle**

PEUR DES MÉDICA- MENTS ?

Dites à votre médecin que le cholestérol est innocent, il vous soignera sans médicament; Guide des 4 000 médicaments utiles, inutiles ou dangereux; Mediator: combien de morts? Ce sont souvent des livres qui mettent le feu aux poudres, et leurs titres sont éloquentes. Depuis l'intérieur d'un système dont ils connaissent les méandres, des médecins alertent le grand public sur les effets secondaires mal connus, le manque de recul dans l'évaluation des produits, les contrefaçons, les conflits d'intérêt de l'industrie pharmaceutique. Faut-il se méfier des médicaments ?

Rencontre
animée par **Olivier Postel-Vinay**
en partenariat avec le magazine
Books

**Lundi 28 janvier - 19 h
Petite Salle**

NEW DEAL CULTUREL ?

Au plus fort de la crise des années trente, Roosevelt avait investi massivement dans la création: tout un pan du New Deal consistait à relancer l'économie par des commandes d'État passées aux artistes.

La Bpi ouvre la réflexion sur la relation entre l'art et la crise.

Comment les créateurs représentent-ils celle-ci? La crise économique actuelle justifie-t-elle un « nouveau New Deal » culturel ?

**L'art et la crise : du New Deal
à aujourd'hui**

• **Table ronde avec : Frédéric
Martel, Olivier Poivre d'Arvor,
Bernard Eisenschitz**

Animation : **Jean-Marie Durand**
**Lundi 11 mars -19 h
Petite Salle**

• **Deux séances de projections**
commentées par Bernard
Eisenschitz, dans le cadre du festival
Cinéma du réel :

• *Notre pain quotidien* de King
Vidor (1934)

• Choix de films projetés aux
USA dans les années trente

Dates et lieux à préciser

ERRATUM

En page 17 de notre dernier numéro (*De ligne en ligne 9*), nous avons fait une erreur concernant la présidence de l'Académie de la langue des signes française (ALSF). Le président de l'ALSF est M. Patrick Leven. Qu'il veuille bien nous excuser de nous être trompés de nom dans l'article.

La rédaction

Portrait

UN LÉOPARD ÉBLOUI SEBASTIÃO SALGADO

Un quai du canal Saint-Martin, face à l'Hôtel du Nord. Nostalgie romantique, Paris et son cinéma. Atmosphère, atmosphère... Au cœur du cliché: le studio du photographe.

Sebastião Salgado nous y reçoit longuement, généreusement. Il aime partager ses trésors. À soixante-huit ans, ce photographe de renommée internationale, lauréat des prix les plus prestigieux, a gardé l'émerveillement d'un enfant. Il parle un français parfait, modulé d'intonations brésiliennes... Déjà un voyage. Et dans ce parler chantant revient un refrain d'enthousiasme: « phénoménal! »

Ses yeux bleus se lèvent sur un ciel invisible, ses phrases sont ponctuées de « tu vois? »: quand il parle, Salgado regarde encore ce qu'il a vu, en demeure ébloui.

Éblouissante plus que tout: son enfance. Sebastião Salgado l'a passée dans la ferme de ses parents, dans l'État brésilien du Minas Gerais, plus grand que la France. La propriété, de dix kilomètres sur trois, était plus qu'à demi recouverte de forêt tropicale. Elle abritait une trentaine de familles et vivait quasiment en autarcie, produisant tous ses biens de consommation: céréales, sucre, lits fabriqués avec les arbres poussant alentour...

Jusqu'à l'âge de quinze ans, Sebastião grandit en pleine nature, chevauchant des jours durant, marchant de l'aube à la nuit aux côtés de son père, nageant dans le ruisseau avec pour compagnons de petits caïmans. Une fois par an, on allait à la ville pour y vendre les animaux: quarante-cinq jours de trajet à cheval, avec plus de mille têtes de bétail.



© Epi, Claire Mineur

5

portrait: Sebastião Salgado

Cette vie « phénoménale » prend fin lorsque Sebastião, vers quinze ans, quitte le paradis pour suivre ses études secondaires dans la grande ville de l'État voisin. Plus tard, à l'Université, il se spécialise en économie, ce qui le mène à São Paulo pour une maîtrise, puis à Paris pour la préparation d'un doctorat. Lors de ses années étudiantes au Brésil, il avait rencontré puis épousé Lélia, et c'est avec elle qu'il s'installe São Paulo, puis à Paris.

Une brillante carrière d'économiste s'ouvre alors à lui. Après avoir travaillé au Ministère des Finances du Brésil, il rejoint à Londres, en 1971, l'Organisation internationale du café.

La photographie, il l'a découverte tardivement, par hasard parce qu'à Paris, Lélia, étudiante aux Beaux-Arts, avait acheté un appareil pour faire des photos d'architecture. Sebastião le lui emprunte, et découvre soudain une liberté immense: « une autre manière de voir le monde, la possibilité de me relier aux gens, à tout! »

En 1973, il décide alors d'abandonner sa carrière d'économiste pour devenir photographe. Un revirement brutal, en apparence imprévisible, et qui trouve pourtant sa source dans le paradis de l'enfance.



Car, du plus loin qu'il se souvienne, Sebastião a toujours été sensible à la beauté des paysages vallonnés du Minas Gerais: « Ces lumières, ces volumes dans le ciel à la saison des pluies! Enfant, quand j'allais au bout du domaine de la ferme, je contemplais la ligne d'horizon, j'avais envie d'aller voir au loin, plus loin. Le tracé des pierres, des montagnes, me donnait l'impression que Dieu avait fini de dessiner le monde là-bas. »

Mais quand le photographe revient à la ferme familiale, après des années passées à l'étranger, c'est un choc terrible. Le paradis tropical de son enfance est dévasté, victime de la déforestation, de l'exploitation intensive du bois transformé en charbon pour la sidérurgie.

Aussi, lorsque son père leur transmet la ferme, en 1990, son épouse Lélia a l'idée de replanter la forêt, de transformer le domaine en parc national. Pour récupérer toute la surface initiale, il faut planter plus de 2,2 millions d'arbres. Aujourd'hui, on en est déjà à 1,7 million. C'est un des plus grands projets environnementaux du Brésil, une pépinière uniquement constituée d'espèces natives, « parce que les plantes natives ne produisent pas sur commande, une fois par an: certains arbres donnent des semences trois fois dans l'année, d'autres une fois tous les cinq ans. » Aujourd'hui, tout l'écosystème est rétabli, les animaux d'autrefois sont revenus, « même le jaguar! C'est plus grand prédateur donc s'il est là, c'est que tous les autres animaux de la chaîne sont revenus aussi. »

Le purgatoire aride est redevenu le paradis qu'il était, les cours d'eau y serpentent à nouveau. Ce paradis s'étend même sur toute la région puisque la pépinière fournit beaucoup d'arbres plantés dans le domaine public et comprend un important centre de formation à la gestion de l'environnement.

Plus que les récompenses et les honneurs accumulés, cette réalisation fait la fierté de Sebastião Salgado. C'est l'œuvre de sa vie, elle le dépasse et lui survivra même puisque, dit-il, « d'ici cinquante à cent ans, on devrait avoir récupéré une grande partie de la vallée qui avait été détruite – une vallée grande comme le Portugal. »

De cette re-création est né Genesis, le projet de parcourir la planète pour y prendre des photographies de paysages naturels, de faune et de flore intactes, d'hommes vivant comme il y a cinq ou dix mille ans, en équilibre avec leur environnement. Loin des reportages alarmants sur l'état critique de la Terre, Salgado rend hommage à la nature préservée: « L'homme moderne a l'impression que tout a été détruit, or quarante-cinq pour cent de la planète n'ont pas subi de modification depuis les origines. C'est ce que je veux montrer ».



© Sebastião Salgado - Amazonas

Genesis : Papouasie Nouvelle Guinée

L'aventure *Genesis*, pour laquelle Salgado a parcouru trente-deux pays de 2004 à 2012, est parrainée par l'UNESCO et le Programme des Nations Unies pour l'environnement (PNUE). Elle se conclura en 2013 par la sortie d'un livre, d'un film, et par une exposition qui aura sa première présentation au Musée d'Histoire naturelle de Londres.

En attendant, le studio parisien est bruisant des préparatifs, couvert d'images qui sont autant d'histoires: cette tribu de Nouvelle Guinée, « le chef était persuadé que j'appartenais à un clan qui venait d'une direction bien déterminée, car j'avais remonté la même rivière que l'autre Blanc, le seul avant moi, rencontré vingt ans auparavant »; ces indiens d'Amazonie qui ne veulent pas croire à l'avion qu'on voit briller dans le ciel, non parce que c'est une machine volante, mais parce qu'elle est censée contenir trois cents personnes, alors que le monde ne saurait, selon eux, excéder les quelque deux cent cinquante individus de leur tribu.

Genesis, ce sont pour l'instant des centaines d'images accumulées sur les tables du studio et collées aux murs: des brisures d'icebergs à la dérive, un guerrier Papou lové dans son sommeil, les yeux magnétiques d'un léopard flashé par les phares d'une voiture. On imagine Salgado, force de la nature et concentré d'énergie, face à ce grand fauve ébloui par la lumière qui le fige: le photographe et son double.

Pour se consacrer à la nature, Salgado a-t-il tourné la page des sujets sociaux ? Pour *La Main de l'homme* (1993) il avait parcouru des dizaines de pays, afin de rendre hommage aux sans-grade du labeur industriel – mineurs, sidérurgistes, ouvriers des chantiers navals: corps brisés et haute dignité... Dans *Exodes* (2000), il suivait les fuyitifs déracinés par les guerres et la misère, errants ou parqués dans des camps, travailleurs immigrés bâtissant les mégalofoles qui les broient. Chez les peuples sahéliens décimés par la sécheresse comme chez les villageois des Andes qui résistent à l'aridité brûlante et glacée du climat, l'objectif de Salgado dressait toujours le même portrait: sous toutes ses facettes, l'humanité.

Dès 2013, une fois *Genesis* achevé, Sebastião Salgado entreprendra à nouveau une plongée au cœur des peuples, avec un tour du monde de trois ou quatre ans consacré aux petits métiers. « Ceux

qui fabriquent le pain, ceux qui vendent les sorbets sur les plages, les petits agriculteurs, les artisans... produisent soixante pour cent de la richesse mondiale! » s'exclame l'ancien économiste.

La condition sociale de l'homme au travail l'intéressera toujours. En arrivant à São Paulo, en 1968, Salgado a découvert le passage brutal d'un pays agricole à une industrialisation capitaliste et l'inégale distribution des revenus. « L'évolution qui a pris quatre cents ans en Europe s'est faite chez nous en quarante ans ». De sa révolte contre les injustices et contre le déni de dignité infligé aux pauvres sont nés sa vocation d'économiste et son engagement politique à gauche.

Pour autant, Salgado se refuse à considérer ses photos comme des œuvres militantes. En tant que témoignages, elles peuvent favoriser la prise de conscience, « elles n'ont rien changé, elles peuvent avoir aidé ».



La Main de l'homme: Combattant du feu protégé par la vaporisation de produits chimiques. Burhan, Koweït, 1991



© Bpi, Claire Mineur

« **Ce sont des photos de la vie, de ma vie** ». Salgado ne se définit pas non plus comme photo-journaliste réalisant des reportages de commande. Lui choisit ses « histoires », s'y immerge totalement, pendant des années: cinq ans pour *La Main de l'homme*, sept pour *Exode*, huit pour *Genesis*. Les magazines avec lesquels il signe des contrats (*Paris Match*, *La Vanguardia*, *La República*, *The Guardian*), lui achètent à l'avance des photos, ils financent donc ses longues expéditions mais en lui laissant toute liberté.

Certains critiques l'ont attaqué, lui reprochant d'esthétiser la misère pour en tirer des profits commerciaux. Le noir et blanc qui met à distance, les cadrages parfaits, les sujets nimbés de lumière lui ont valu le grief « d'inauthenticité du beau ». À quoi Sebastião répond que les images restituent ce qu'il a vécu à tel moment, dans tel contexte, ce que nul autre n'a ressenti et ne peut donc juger.

Les noirs sculptés par la lumière, c'est son langage insiste-t-il. « Ma mère est d'origine suisse et je tiens d'elle une peau très blonde, des yeux clairs. Quand j'étais petit au Brésil, il fallait toujours que je reste à l'ombre pour me protéger de ces ciels incroyables, donc ce que je regardais était à contrejour. Je suis venu du contrejour. »

À l'inverse de la couleur, qu'il a beaucoup pratiquée dans sa vie professionnelle, le noir et blanc lui permet de concentrer ses effets sur les nuances de gris, d'aller à l'essentiel et d'y emmener le spectateur.

Il a adopté l'appareil numérique, mais en conservant le grain de l'argentique: « La qualité numérique est tellement bonne aujourd'hui que je suis obligé de la ramener un petit peu en arrière ». Ses images numériques sont transférées sur film négatif et tirées sur papier photo.

Son studio est une ruche. Au sous-sol, les tireurs s'affairent sur des ordinateurs; au rez-de-chaussée et sur les mezzanines, on prépare les livres, les expositions, les voyages, on écrit et on met en page. En comptant le guide qui l'accompagne dans ses expéditions, le laboratoire qui développe ses photos argentiques, Sebastião Salgado fait travailler une équipe de huit personnes.

« **L'avantage de la photo, c'est qu'on n'a pas besoin de prendre sa retraite, on peut continuer jusqu'au bout** » explique cet infatigable voyageur, qui envisage de continuer encore une vingtaine d'années ses périple autour du monde.

Catherine Geoffroy et Pierre Moine,
Bpi



© Sebastião Salgado - Amazonas

Genesis : Galapagos, Équateur, 2004

actu

MARIA ET LE RÉEL



Maria Bonsanti

Le festival Cinéma du réel accueillait en octobre dernier une nouvelle directrice artistique, **Maria Bonsanti**.

Portrait et projets d'une Italienne à Paris.

Vous avez co-dirigé le Festival dei Popoli (Festival des Peuples) à Florence jusqu'en 2012. Pouvez-vous nous en dire plus sur votre parcours? Êtes-vous une militante du cinéma documentaire?

Ma toute première collaboration avec le Festival dei Popoli date de 2000. J'ai été membre des comités de sélection des films, puis je suis devenue co-directrice aux côtés d'Alberto Lastrucci, l'actuel directeur. C'est là que je me suis formée, dans ce festival unique en son genre en Italie, qui se consacre exclusivement à la promotion des films documentaires. La situation du cinéma documentaire là-bas est assez différente de ce qu'elle est en France, c'est un genre plus confidentiel, peu documenté et presque invisible. S'y intéresser relève en effet du militantisme.

J'ai aussi collaboré avec le festival de Locarno, ce qui m'a permis d'élargir mes connaissances et mes contacts professionnels. J'ai découvert ainsi l'art vidéo et le cinéma expérimental dans les années 2006-2007. Toutes ces expériences ont renforcé mon intérêt pour le cinéma du réel, au sens de cinéma de la réalité.

En 2006 a eu lieu la rencontre avec Cinéma du réel. J'ai rejoint Marie-Pierre Duhamel et son équipe sur les trois derniers mois de la préparation du festival. Un moment intense. Le cinéma documentaire fait partie de ma vie depuis longtemps déjà. Dans ma région, en Italie, j'ai participé à un comité de sélection pour la distribution des aides publiques. J'ai fait aussi un peu de production, et ça, c'est vraiment du militantisme!

Cinéma du réel
Festival international de films
documentaires
du 21 au 31 mars

- Centre Pompidou : Cinéma 1, Cinéma 2, Grande salle, Petite Salle
- Centre Wallonie Bruxelles
- MK2 Beaubourg
- Cinéma Le Nouveau Latina

<http://www.cinemadureel.org/fr>

Pouvez-vous nous dire ce qui a guidé votre décision de candidater au poste de directrice artistique du Réel?

J'éprouve une réelle affection pour ce festival, une affection ancienne et qui s'est renforcée au cours de mes visites professionnelles. Il ne faut pas oublier non plus que Cinéma du réel et le Festival dei Popoli ont entretenu des relations fécondes tout au long de leur histoire. Ce que j'admire particulièrement, c'est la capacité qu'a eu le Réel de se forger une identité forte, en mêlant tradition, qualité et intérêt pour les évolutions formelles du cinéma documentaire. J'ai considéré que ma candidature était la suite naturelle de mon parcours. Mais j'ai été surprise d'être choisie! C'est intéressant que le choix se soit porté sur une personne qui n'est pas française; peut-être est-ce le signe d'une volonté de développer la visibilité du festival sur la scène internationale. Cinéma du réel s'est toujours ouvert au monde, c'est ce qui le rend si passionnant.

Ce festival est né et a évolué dans une bibliothèque, la Bpi. Est-ce que ce lien a un sens pour vous? Comment mieux intégrer le festival dans la bibliothèque et dans le Centre Pompidou?

La place singulière de Cinéma du réel dans une bibliothèque qui fait elle-même partie d'un centre d'art et de culture est un cas unique dans le monde. Aucun autre festival n'est si étroitement lié au cœur d'une ville qui est aussi le cœur d'un pays. Le nombre élevé d'accréditations offertes chaque année aux bibliothécaires français témoigne de la qualité des rapports avec la bibliothèque. Le lien existe, il faut le renforcer par un nombre accru d'actions menées en collaboration tout au long de l'année. En organisant des rencontres dans la bibliothèque par exemple, en imaginant des programmes pluridisciplinaires conçus dans la perspective d'une réflexion sur le cinéma documentaire.

Quant au Centre Pompidou, c'est un lieu symbolique que tout le monde connaît, où les publics de trois institutions se croisent. Il faut trouver une continuité dans cette circulation pendant les dix jours de projections. Cela passe par un travail fin sur l'intégration des bureaux d'accueil du festival au niveau -1, une attention particulière portée au design, à la scénographie, à l'ambiance. Pour que les visiteurs ne sortent pas du Centre et de la Bpi pendant dix jours, qu'ils vivent au rythme du festival.

On ne peut pas conclure sans évoquer la programmation 2013...

Je suis arrivée début octobre. Cinq mois pour préparer un festival comme Cinéma du réel, c'est très court. Pourtant, je suis confiante car j'ai une idée assez claire de la façon dont je veux travailler. J'apprécie beaucoup le travail de Javier Packer-Comyn, qui m'a précédée dans ces fonctions. Dès mon arrivée, je me suis posé la question: que faut-il garder, que faut-il, non pas changer, mais adapter à ma personnalité? Il y a évidemment des sections qui resteront, je pense par exemple à *Arrested Cinema*, un projet très ambitieux. Et je m'intéresse de très près à la création récente. Tout ce que j'ai appris au Festival dei Popoli m'a fait comprendre l'importance de faire du festival un lieu de rencontres, où les réalisateurs, les distributeurs, les producteurs et le public peuvent se rencontrer et se mêler. Je veux qu'il y ait beaucoup d'occasions de rencontres, pas seulement officielles, mais aussi des moments de convivialité, où l'on parle de cinéma. Afin de voir grandir dans les années qui viennent des projets de films nés pendant le festival.

Propos recueillis par **Arlette Alliguié**,
Bpi

Cette année, le festival Cinéma du réel fête ses trente-cinq ans. Rendez-vous privilégié avec la production la plus récente de documentaires internationaux à travers ses trois sections compétitives internationales (longs-métrages, premiers films et courts-métrages), le festival inaugure cette année une nouvelle section compétitive consacrée au meilleur de la création documentaire française de l'année.

Plusieurs sections parallèles feront découvrir au public et aux professionnels présents les rapports complexes et multiples entre tradition cinématographique et transformation à l'œuvre dans le travail des jeunes cinéastes. Du Chili de Salvador Allende au cinéaste indien militant Anand Pathwardan, du récemment disparu Stephen Dwoskin à une programmation autour de l'utopie et de l'identité imaginaire d'un pays, les sections thématiques, ateliers, rétrospectives, rencontres professionnelles et débats offriront pendant dix jours une occasion unique de rencontres et de réflexion sur le cinéma, et d'ouverture au monde présent.

D.R. The Lebanese Rocket Society, J. Hadjithomas & K. Joreige



The Lebanese Rocket Society, de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige
projeté dans la programmation sur les utopies et les pays imaginaires

ligne d'horizon

JE LIS, TU LIS, IL LIT, NOUS EXISTONS

Apporter sa pierre à la construction d'un monde aux cultures plurielles, voilà le credo de BSF, dont se fait l'écho son directeur, **Jérémy Lachal**



Photo Florian Leroy © Bpi

Comment est née Bibliothèques Sans Frontières ?

BSF est née d'une rencontre, celle entre Patrick Weil, historien et directeur de recherche au CNRS et moi-même, jeune diplômé de Sciences Po. Patrick entendait fréquemment des témoignages d'étudiants qui lui confiaient l'importance que les bibliothèques avaient dans leur parcours. L'absence de bibliothèques universitaires dans leur pays avait amené certains à venir en France pour leurs études, d'autres avaient appris à lire dans les bibliothèques de leur village ou dans des Instituts français: pour tous, les bibliothèques étaient des tremplins. Pour ma part, je m'étais intéressé à la question de l'accès au savoir et je m'étais rendu compte que le don de livres ne suffisait pas, qu'il fallait aller au-delà. C'est de ces deux approches qu'est née Bibliothèques Sans Frontières.



© BSF

Parlons du don de livres...

Le don de livres est un problème lorsqu'il constitue une finalité. En général, quand une bibliothèque désherbe, ce sont des bouquins obsolètes ou en mauvais état, qui ne correspondent pas plus à une bibliothèque française qu'à une bibliothèque d'un pays du Sud: inutile donc de les envoyer. Les Africains appellent d'ailleurs cela « les dons container ». Non seulement ils sont inadaptés, mais en plus, ils mettent en danger les éditeurs locaux et engendrent une forme de dépendance. C'est le même phénomène que pour l'aide alimentaire, lorsqu'elle détruit l'agriculture locale. C'est pourquoi nous préférons demander aux bibliothèques, quand elles en ont la possibilité, d'organiser des « biblio-braderies » au profit de BSF. Ces ventes solidaires permettent d'acheter des livres aux éditeurs locaux, et ainsi de faire vivre la filière du livre.

N'est-il pas indécent d'arriver avec des livres quand des populations ont faim, quand elles n'ont plus rien ?

Les livres ne sont pas superflus, ils accompagnent les reconstructions psychosociales et les processus de guérison. D'aucuns disent que la culture, ce n'est ni de l'urgence ni du développement. Les bibliothèques apportent pourtant beaucoup dans les deux types de situation. Elles apportent également un accès sûr à l'information. Dans les cas de conflits ou de catastrophes graves, par exemple, les gens qui sont au centre de l'actualité en savent beaucoup moins qu'une personne branchée sur CNN à l'autre bout du monde. J'ai rencontré **des gens**

suite

1 Désherber, dans le jargon des bibliothécaires, signifie éliminer des livres obsolètes ou abîmés, afin d'assurer le renouvellement de la collection mise à la disposition du public.

ligne d'

© BSF



12

BSF au Cameroun, en Haïti, en France

en Haïti, quelques jours après le séisme, qui ne savaient pas si le quartier à l'autre bout de la ville avait été détruit. Quand la catastrophe arrive, on ne sait pas si ça touche sa maison, son quartier, sa ville, son continent, ou le monde entier. Beaucoup d'Haïtiens étaient persuadés que c'était la fin du monde! Ce qui est compréhensible quand on a un black-out sur les moyens d'informations et de communication.

Quelles sont vos différences avec les autres ONG?

Notre particularité est la force de nos partenariats locaux. Nous travaillons sur place avec des institutions ou des personnes qui ont un projet culturel. Ces institutions ont des besoins de formation, d'accompagnement, de matériel, de dotation. C'est là que nous intervenons, en appui à ces partenaires locaux, qui sont réactifs et s'impliquent réellement. Ils sont persuadés, tout comme nous, que la culture peut avoir un impact important, que ce soit dans l'urgence humanitaire, aux moments de bouleversements sociaux comme en Tunisie, ou dans des situations d'extrême pauvreté comme au Niger.

Pratiquement, comment fonctionne BSF?

BSF a démarré dans l'appartement du fondateur. Nous avions dix mètres carrés comme bureau et la cave pour stocker les livres. Aujourd'hui, cinq ans après, nous avons des locaux à Paris, un centre de stockage qui contient près de trois cent mille livres, neuf salariés, et un fort engagement solidaire des jeunes, avec dix volontaires en « service civique », sans oublier les bénévoles. Nous avons des antennes en Belgique, aux États-Unis, au Canada, qui s'approprient des projets.

Quelle a été la première mission de BSF?

C'était un envoi de bouquins dans une bibliothèque de Batoumi en Géorgie, en août 2008. Juste après, les Russes ont envahi le pays: à ce moment-là on s'est dit que l'on serait voué toute notre existence à flirter avec l'actualité. Puis, on s'est retrouvé à Haïti juste avant le tremblement de terre, il y a comme ça des échos...

L'international est une des branches de BSF, l'autre est en France. Les objectifs sont-ils différents?

Non, les objectifs sont les mêmes. Que ce soit en Afrique ou à côté de chez nous, il y a des populations qui n'ont pas accès à l'information ni aux bibliothèques. En France, notre premier projet a été monté dans des centres d'accueil de demandeurs d'asile. Nous sommes allés chercher des livres dans les pays d'où étaient originaires les résidents de ces centres, pour les faire venir en France... Ça a été compliqué pour trouver des livres en tamoul, en arabe irakien ou en népalais. Ensuite, on a monté un projet qui s'appelle « Tourmons la page » dans les centres d'hébergement d'urgence et de stabilisation qui accueillent des sans papiers, de grands exclus, des gens qui vivent dans la rue depuis des années. L'idée n'est pas juste de mettre quelques livres dans ces centres, mais que la bibliothèque soit un outil pour les intervenants sociaux et les bénévoles autour de l'insertion: en formation informatique, recherche d'emploi, pour l'écriture de CV et l'apprentissage du français.



© Pierre Duyckaerts

Quelles sont vos relations avec les professionnels des bibliothèques françaises?

D'abord, de façon non institutionnelle, on a réussi très vite à agréger un réseau de bibliothécaires qui venaient à titre individuel pour travailler avec nous bénévolement. Leur rôle a été extrêmement important pour consolider l'association et l'asseoir auprès des institutions de la lecture en France. La légitimité s'est faite par la base, par les bibliothécaires qui ont fait remonter dans leur hiérarchie, auprès des institutions, l'existence de BSF. Enfin, on a des partenariats pour le don de livres et pour l'accueil de stagiaires étrangers qui vont faire des visites dans toutes les grandes bibliothèques de Paris et en région aussi.

Quelles sont vos perspectives d'avenir?

Notre principal projet est en Haïti et s'appelle « La Ruche » (Réserve Universitaire Centrale Haïtienne). C'est un projet pour la reconstruction des infrastructures documentaires universitaires à Port-au-Prince. Neuf des onze bibliothèques de l'Université d'État d'Haïti se sont effondrées pendant le séisme: une perte de capacité considérable pour la recherche et l'enseignement. Quelques mois après le séisme, on a travaillé sur le montage de bibliothèques de référence, composées d'usuels, de manuels, pour permettre très vite la reprise des cours. À terme, la Ruche, contiendra cinq cent mille documents. C'est notre principal projet actuellement parce que c'est évidemment le type de réalisation qui peut changer le pays demain.

L'autre actualité de l'ONG, c'est l'appel international sur l'accès à l'information, au livre et à la culture dans les situations d'urgence, que nous avons lancé en novembre dernier: l'« Urgence de Lire ». Dans ces situations, on parle souvent de l'accès aux soins ou aux abris, mais jamais d'accès à la culture, à cette dimension intellectuelle si importante pour le maintien de la dignité et la reconstruction des personnes. L'appel est soutenu par une centaine de grands intellectuels et écrivains dont quatre prix Nobel et nous militons auprès des organisations internationales pour que cette dimension intellectuelle de l'être humain en danger soit reconnue dans les situations d'urgence humanitaire.

Propos recueillis par
Philippe Berger, Raphaël Casadessus et Florian Leroy,
Bpi

au Centre

EILEEN GRAY: UNE MODERNITÉ POÉTIQUE ET SENSIBLE

Exposition
Eileen Gray

du 20 février au 20 mai
Centre Pompidou

Si modernisme signifie pour vous : fonctionnalisme radical et glacé, c'est que vous ne connaissez pas Eileen Gray. Courez voir l'exposition que le Centre Pompidou lui consacre.

Si vous aimez déjà Eileen Gray, courez voir cette exposition car c'est la plus riche rétrospective qui lui ait jamais été consacrée. Sa commissaire, Cloé Pitiot, nous l'a présentée pour vous.

Eileen Gray (1878-1976)

À l'orée du XX^e siècle, cette jeune Irlandaise issue d'une riche famille aristocratique étudie la peinture à la Slade School of Fine Arts de Londres. À la même époque, elle découvre les meubles laqués présentés au Victoria and Albert Museum, et décide alors de s'orienter vers les arts décoratifs. Fascinée par l'art du laque, elle s'initie à cette technique auprès d'un restaurateur de paravents chinois, D. Charles.

À partir de 1907, Eileen Gray s'installe à Paris; elle résidera en France jusqu'à sa mort. À Paris, le laqueur japonais Seizo Sugawara lui enseigne son art. Les objets laqués qu'elle crée alors, teintés de colorants naturels bleu vif et vermillon, souvent incrustés d'or, d'argent ou de nacre, connaissent un certain succès. Le couturier Jacques Doucet, collectionneur d'art, lui commande plusieurs pièces et en 1919, Eileen est chargée d'aménager l'appartement luxueux de la célèbre modiste Suzanne Talbot.

Le début des années 1920 est décisif dans sa carrière: c'est l'époque de sa rencontre avec l'architecte Jean Badovici. À son contact, elle fera la connaissance de nombreux créateurs (notamment les architectes Le Corbusier et Kiesler) et se familiarisera avec les courants avant-gardistes de l'époque (constructivisme, Bauhaus, De Stijl). En 1921, elle ouvre un atelier-boutique - la Galerie Jean Désert - pour réaliser, exposer et vendre ses créations: meubles, tapis et pièces en laque.

Encouragée par Badovici, Eileen se tourne ensuite vers l'architecture. Elle réalise avec lui, à Roquebrune-Cap-Martin, la villa « E1027 » (E pour Eileen, 10 pour la dixième lettre de l'alphabet: le J de Jean, 2 pour le B de Badovici et 7 pour le G de Gray). L'esprit en est résolument moderne, avec des lignes épurées, un mobilier modulaire et extensible.



Collection particulière, courtesy Galerie Vallois - photo : Galerie Vallois - A. Carpentier

Table aux chars, conçue pour Jacques Doucet, vers 1915
bois laqué rouge et noir, tiroir à poignées d'ébène et d'ivoire



Fauteuil aux dragons
(vers 1917-1919)

Les meubles escamotables à structure métallique tubulaire caractérisent alors le renouvellement total de l'artiste, qui a complètement abandonné les bois sombres laqués et le style « art déco ». Toute sa vie elle continuera à créer des meubles et des objets, mais en utilisant les matériaux nouveaux, comme le celluloïd.

En 1934, elle conçoit sa propre villa « Tempe a Pailla » dans les hauteurs de Menton, à l'ombre des montagnes. Combinaison d'architecture moderniste et vernaculaire, cette réalisation met en avant la relation intérieur/extérieur, architecture/paysage. Gray y développe de remarquables prototypes de mobilier, qui forment avec l'architecture et les aménagements intérieurs un tout modulable et adaptable aux besoins de la créatrice.

À partir des années trente, elle élabore plusieurs projets à vocation sociale: tentes de camping, centre de vacances, centre culturel, logements ouvriers. Plusieurs de ces travaux n'ont jamais vu le jour, d'autres ont peut-être été construits sans que l'on sache où, certains ayant peut-être été détruits. Les esquisses et documents préparatoires sont présentés dans l'exposition.

Eileen Gray commence en 1954 son dernier chantier, en aménageant « Lou Pérou », une bastide acquise près de Saint-Tropez. C'est à quatre-vingts ans qu'elle l'achèvera, ayant totalement remodelé l'espace intérieur et adjoint une extension.

Jusqu'au milieu des années trente, dans sa période de pleine créativité, Eileen Gray bénéficie d'une reconnaissance évidente. Puis, à partir de la Deuxième Guerre mondiale, elle présente ses œuvres beaucoup plus rarement et tombe pendant plusieurs années dans un oubli relatif.



Galerie De Vos
Photo Christian Baraja, Studio SLB

Fauteuil Bibendum

Eileen Gray est redécouverte d'abord en 1968 par l'historien Joseph Rykwert, puis en 1972, lorsque Jacques Doucet vend toute sa collection: les œuvres de Gray atteignent alors des prix colossaux. Leur valeur n'a pas cessé de grimper et lors de la vente Yves Saint-Laurent - Pierre Bergé en 2009, un fauteuil s'est vendu plus de vingt millions d'euros.

Qui était Eileen Gray?

Eileen Gray est aujourd'hui une référence dans les écoles d'art, et pourtant sa personnalité demeure entourée d'un certain mystère. Cette jeune irlandaise de très bonne famille qui a choisi de s'établir à Paris pour la liberté incomparable qu'offre la capitale au début du siècle, qui se promène dans les bars de la Rive gauche avec une amie peintre anglaise travestie en homme, reste très discrète sur sa vie personnelle.

Les pillages de son appartement à Saint-Tropez et de sa villa « Tempe a Pailla », pendant la Deuxième Guerre mondiale, ont fait disparaître nombre de ses archives. Elle-même n'a souhaité laisser que peu de traces. « Je pense qu'elle avait juste envie qu'on la connaisse à travers son œuvre; elle ne souhaitait pas mettre sa vie en avant » précise Cloé Pitiot.

Gray ne correspond donc pas au cliché de la femme artiste flamboyante résistant au sexisme de l'époque par une marginalité scandaleuse ou maudite. Par contre elle est née la légende d'une personnalité solitaire, timide et presque sauvage. Cloé Pitiot nuance: « Eileen a eu une riche vie sociale, mais elle était tout simplement discrète, n'avait rien d'une extravertie ». Même dans son art, elle ne cherchait pas à se mettre en avant et - à une ou deux exceptions près - elle ne donnait pas de titre à ses créations, ne les signait pas ni ne les datait: elle ne travaillait pas pour la postérité.



La maison E 1027, vue de la mer

Totale, et totalement libre

L'exposition est structurée selon les différents domaines dans lesquels Eileen Gray a créé: art du laque, tapis, mobilier, environnements intérieurs, architecture, peinture, photographie... L'image renvoyée est celle d'une créatrice totale, se renouvelant constamment, curieuse de créer sur tous les supports.

La légende veut que Gray ait brutalement rompu avec ses débuts « art déco », reniant ses laques chargées d'ornements pour se convertir à l'idéologie moderniste, ce qui expliquerait son passage aux meubles tubulaires et à l'architecture fonctionnelle. « C'est une vision erronée, explique Cloé Pitiot, il n'y a pas de rupture mais une évolution continue. Au départ, c'est une artiste-peintre, elle s'exprime donc sur un support à deux dimensions. Après sa découverte des laques, elle fait des panneaux, travaillant dans l'épaisseur du bois. Elle crée aussi des tapis qui, compte tenu de la hauteur des fils, prennent du relief. Puis ce sont des paravents: toujours des panneaux, mais disposés dans un espace à trois dimensions. Eileen Gray passe ensuite au mobilier, puis naturellement à l'aménagement intérieur. Lorsque, sur les conseils de Badovici, elle se lance dans l'architecture, c'est dans la même logique: une évolution continue de la toile à l'espace. »

De plus, souligne Cloé Pitiot, « si Gray fréquente les groupes d'avant-garde et participe à l'Union des artistes modernes (UAM), elle reste toujours en marge. Elle capte toutes les idées, expérimente tout, sans pour autant vouloir être embrigadée ni étiquetée. C'est une femme volontaire, indépendante, libre! »

Cette liberté, Gray l'exerce totalement dans sa manière de créer. En architecture particulièrement, selon Cloé Pitiot: « n'ayant aucune formation dans ce domaine, elle possède une indépendance conceptuelle certaine. Elle fait ce qu'elle veut, sans limite. D'où ses maisons hors du commun, que personne d'autre, peut-être, ne se serait autorisées. Elle n'est pas une architecte mais une artiste qui fait de l'architecture. »

Une Irlandaise... *so british!*

Eileen Gray échappe aux tentatives de classement, « on l'analyse avec une grille française alors qu'elle est profondément anglaise », explique Cloé Pitiot. « Les historiens l'ont souvent comparée aux modernistes français (comme Pierre Chareau, Charlotte Perriand, Le Corbusier), alors que son réseau était principalement anglo-saxon. Pendant ses premières années passées en France, elle est entourée d'artistes anglais, comme la poétesse Mina Loy, le portraitiste Gerald Festus Kelly, le poète occultiste Aleister Crowley, le peintre Wyndham Lewis, qui l'a même demandée en mariage... ». Plus tard elle reste proche du milieu anglo-saxon, côtoyant Natalie Clifford-Barney, Loïe Fuller, Isadora Duncan. Les vingt dernières années de sa vie, elle se rapproche de sa nièce la peintre Prunella Clough avec qui elle échange de façon hebdomadaire sur la peinture.



Intérieur du living room de E 1027

Par le biais de ces artistes elle vit les prémices de mouvements anglais comme l'imagisme et du vorticisme, et ne peut ignorer le groupe d'artistes Bloomsbury et ses ateliers Omega. C'est donc naturellement que, dans la continuité des Arts and Crafts, elle ouvre plusieurs ateliers à Paris dès 1910 et s'entoure des meilleurs artistes et artisans pour mener à bien ses créations.

L'exposition révèle ces sources d'inspiration anglo-saxonnes, mais aussi des traits typiques des Britanniques – sportifs, spartiates, goûtant le plein-air – reconnaissables dans les travaux d'Eileen Gray, comme ses esquisses de tentes de camping.

Autre trait typiquement anglais : l'humour. Ses œuvres sont parsemées de phrases et d'antiphrases – comme les mentions « Défense de rire », « Interdiction d'entrer » apposées dans « E1027 », ou cet escabeau qu'elle nomme « Porte-serviettes ».

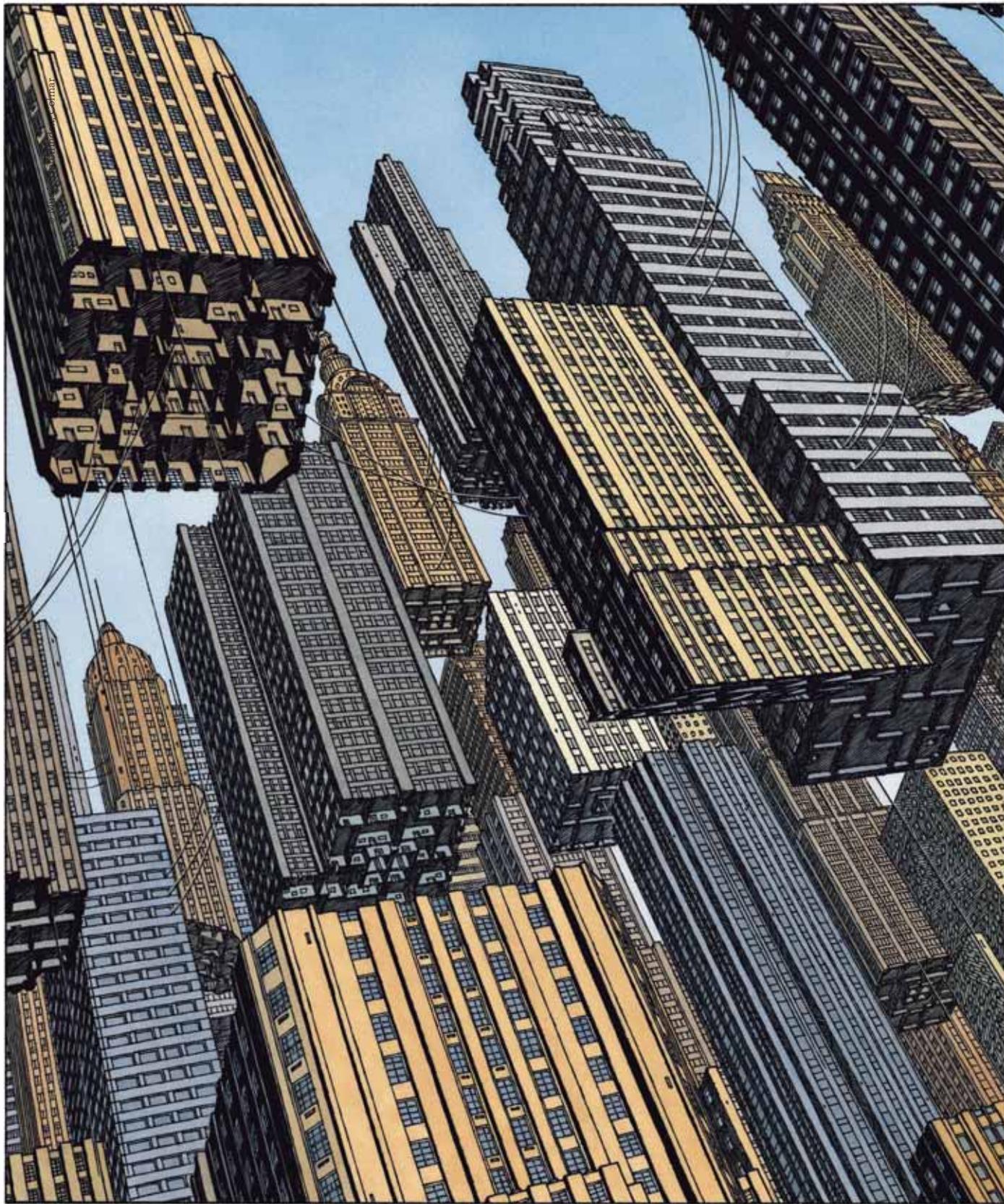
Sa villa « Tempe a Pailla » révèle profondément Eileen Gray : « elle est perchée dans la montagne, construite en fonction des schémas du vent et du soleil, avec des meubles extensibles en fonction des saisons, pleine d'astuces pour rentabiliser l'espace et faire en sorte que l'architecture et le mobilier accompagnent le mouvement du corps », précise Cloé Pitiot.

Pour Eileen Gray, le modernisme et le fonctionnalisme ne sont pas des buts à atteindre mais des moyens de contribuer à ce que l'Homme vive dignement, dans la joie et la beauté. Ce que Cloé Pitiot traduit par une formule qui résume la démarche de l'artiste : « une modernité poétique et sensible ».

Marie-Hélène Gatto et Catherine Geoffroy,
Bpi



Table roulante, vers 1929



GNNNN!!!

CES CORPES ONT L'AIR SOLIDES... ON EST OÙ, LÀ ?

JE N'EN SAIS RIEN ! IL Y AVAIT UN TÛPE ...

dossier

la ville muse

Espace discontinu et fragmentaire, sans horizon, vitesse, errance et perte de soi: la métropole moderne née au XIX^e siècle a bouleversé notre expérience perceptive.

Sur cette civilisation urbaine dont il captait l'essence, Baudelaire a bâti une esthétique nouvelle. Et depuis, cinéastes et écrivains, plasticiens, auteurs de BD ou de jeux vidéo n'ont cessé d'aimer la même muse: la ville. Car les métropoles ont la forme de notre imaginaire: toutes en épaisseur et en lignes, elles tracent les routes de nos déambulations intérieures – quête de soi ou parcours poétiques, plongée dans les souterrains du passé ou montée vers l'espace que pointent les gratte-ciel. À leur tour, les artistes conditionnent notre perception de la ville. En effet, loin de se réduire à sa matérialité, la ville est un mythe façonné de paroles et d'images. Ce dossier vous propose de musarder. À travers bande dessinée, cinéma et poésie, vous y découvrirez des villes imaginaires, des villes réelles, et vous verrez que ce sont les mêmes.

Imaginaire des villes
cycle de projections
et de rencontres

Jeudi 10 janvier
Liverpool
Of time and the City
de Terence Davies

Jeudi 14 février
Reykjavik
Reykjavik, des elfes dans la ville
de Solveig Anspach

Jeudi 14 mars
Tokyo
Tokyo Blue de Sylvain Garassus

Cinéma 1 et Cinéma 2

suite du dossier

LA VILLE AU CINÉMA: DU VISIBLE À L'INVISIBLE

Même dans un film de pure fiction, cet acte délicat qui consiste à planter sa caméra dans un milieu urbain pose d'abord la question du documentaire. Filmer une ville, c'est d'abord tenter d'en saisir la topographie, le cadre, l'ambiance, l'air du temps (ou de l'espace).

Quelques-unes des grandes révolutions esthétiques qui ont ponctué l'histoire du cinéma sont précisément liées à un geste de découverte, de révélation, de monstration de la ville, littéralement dévoilée par le cinéma sur un versant qui est avant tout documentaire.

Les visages de la modernité

Que ce soient les symphonies urbaines de la fin du muet – *Berlin Symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann ou *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov –, l'émergence du néo-réalisme avec *Rome Ville Ouverte* et *Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini, sans oublier l'irruption de Nouvelle Vague française et de ses dérivés en Europe ou ailleurs (USA, Brésil, Japon...), tous ces événements de cinéma se cristallisent autour de la représentation de la ville. De quoi s'agit-il, si ce n'est de donner un nouveau visage au monde urbain, de montrer la modernité qui est celle de l'homme contemporain à travers le milieu en perpétuelle mutation, dans lequel il vit?

Dans les symphonies urbaines, il s'agit de filmer la ville comme lieu de la machine et de la technique qui unifie les hommes entre eux: des gestes, des visages, des outils, des lieux, tout un ensemble de topiques qui révèlent le synchronisme de l'homme nouveau avec sa ville. Dans le néo-réalisme, c'est la ville en guerre, la ville détruite qui dévoile une faille dans la civilisation et dans la pensée. Et dans la Nouvelle Vague, c'est au contraire la reconquête de l'espace urbain comme espace de la moder-



À bout de souffle de Jean-Luc Godard, 1959

D.R.

nité par excellence, du plaisir, de la drague, des cafés et de la déambulation sans but – parfois sur un versant plus sombre, comme dans *Paris nous appartient* ou *Le Signe du Lion*, les premiers longs-métrages de Jacques Rivette et d'Éric Rohmer.

À chacune de ces époques correspondent donc une manière documentaire de se réapproprier la ville et, simultanément, des mutations esthétiques et techniques liées à des nouvelles manières de faire. L'apparition de caméras plus légères, d'appareils sonores plus maniables permettant une prise de son en direct expliquent les tournages légers dans la rue, la possibilité de suivre les personnages de près et l'instillation d'une bonne dose de documentaire, inspirée des méthodes du cinéma direct, au cœur même de la fiction. C'est le cas dans *À bout de souffle* de Godard et dans *Adieu Philippine* de Jacques Rozier, deux films qui représentent l'essence même de l'esprit et des méthodes de la Nouvelle Vague. De même, aujourd'hui, la miniaturisation des caméras numériques a permis de faire surgir une nouvelle manière, plus proche encore, plus tactile, de filmer la ville et ses habitants.

La ligne souterraine

Dans l'acte de filmer la ville, il y a donc une part importante de visibilité qui suppose un rythme, un tempo, une façon de se mouvoir, de se déplacer, toutes choses essentielles pour un cinéaste qui cherche à trouver un cadre dans le monde urbain. Mais il ne faut jamais oublier, sous peine de manquer une dimension essentielle, la part d'invisible qui gît au cœur d'une ville et de sa représentation. On peut l'appeler sa part imaginaire, sa part

fantasmagique, celle qui projette le spectateur dans la fiction et même, pourrait-on dire, bien au-delà.

La ville a bien un corps, que le cinéma s'est ingénié à composer, décomposer, recomposer, mais elle a aussi un cerveau. Cette dimension plus secrète, plus souterraine, cet *underworld* (pour reprendre le titre d'un classique du cinéma urbain signé par Josef von Sternberg en 1927, en français: *Les Nuits de Chicago*), c'est historiquement l'expressionnisme allemand qui l'a, le premier, révélée à l'écran. Le film noir en a par la suite repris l'esprit et l'a adapté au cinéma américain, par la grâce de cinéastes européens émigrés à Hollywood, comme Fritz Lang, Billy Wilder, Robert Siodmak ou Otto Preminger, tous venus de Vienne ou de Berlin pour fuir le nazisme. C'est une ville menaçante, angoissante, peuplée de créatures tapies dans l'ombre, qui se révèle alors au cinéma. Ce monde à la fois réaliste et fantastique va durablement marquer les formes de représentations urbaines.

De l'exil au rêve

Cette puissance d'attraction fantastique et fantasmagique, un cinéaste, y compris un documentariste, ne peut l'oublier lorsqu'il affronte une ville. Et si le film noir en a été, à l'âge classique du cinéma américain, le lieu d'expression privilégié, cette ligne souterraine a continué, bien après cette époque, à serpenter dans les formes les plus diverses de la modernité. Comment, par exemple, imaginer le cinéma de Roman Polanski sans cette attraction vers l'inquiétante étrangeté que la ville porte en soi? À Londres, à New York,

D.R.



Metropolis de Fritz Lang, 1927

à Los Angeles ou, bien sûr, à Paris, le Polonais Polanski, éternel expatrié, a transporté son fantasme venu tout droit de la Mittel Europa et des miasmes des ghettos de Varsovie et Cracovie.

D'ailleurs, l'exil, volontaire ou involontaire, produit presque toujours ce dépaysement, ce déplacement imaginaire dans la perception de la ville. Il suffit de penser au Londres filmé par Antonioni ou par Jerzy Skolimowski dans *Blow-up* ou *Deep End* ou au Paris de Bertolucci dans *Le Dernier Tango*, voire à celui de Joseph Losey dans *Monsieur Klein*, pour comprendre que la ville de l'exil est toujours une ville fantôme, une doublure étrangement décalée de la ville réelle.

Ces deux dimensions, réaliste et fantastique, documentaire et fictionnelle, on ne peut se contenter de les opposer. Il faut au contraire comprendre qu'elles doivent s'entrelacer, se nourrir l'une à l'autre, jusqu'à se confondre, jusqu'à annuler leur apparente antinomie. Ce que de très grands documentaristes, qui furent également de puissants essayistes, comme Johan Van der Keuken ou Chris Marker n'ont jamais oublié. C'est là, entre visible et invisible, que la ville se révèle pleinement et définitivement au cinéma.

Thierry Jousse,
réalisateur



À lire

La Ville au cinéma,
encyclopédie sous
la direction de Thierry
Jousse et Thierry Paquot
(éd. Cahiers du Cinéma,
2005)

cote : 791.041 JOU

suite du dossier



LIVERPOOL FOR EVER

C'était Liverpool, et c'était lui. Terence Davies, né en 1948, est resté l'enfant des *fifties*, dixième rejeton d'une famille catholique pauvre des faubourgs de la ville. Son père, tyrannique et violent, meurt lorsque Terence a sept ans: une délivrance, la porte ouverte sur un court paradis de quatre années. La porte se referme lorsque Terence, à onze ans, découvre confusément son attirance pour les garçons. Être homosexuel, dans ce milieu et à cette époque, c'est être la proie des autres, des coups et des brimades, c'est l'enfer.

Qu'il s'agisse de fictions autobiographiques, comme *Distant Voices*, *Still Lives* ou *The Long Day Closes*, ou du long métrage *The Deep Blue Sea*, tiré d'une pièce du dramaturge Terence Rattigan, tous les films de Terence Davies ressuscitent le passé. En 2008, la municipalité de Liverpool lui commande un documentaire destiné à promouvoir la ville. Ce sera *Of Time and the City*, un chant d'amour à la cité mal aimée. Liverpool, c'est du temps à l'état pur, du temps éternel de l'enfance. De notre enfance à tous.

Entretien avec Terence Davies

Dans vos films autobiographiques, comme *Distant Voices*, *Still Lives* et *The Long Day Closes*, Liverpool semble être plus que le décor, que le sujet. On a l'impression que Liverpool, c'est vous...

Quand on est enfant, chaque expérience est nouvelle, on découvre le monde chaque jour. C'était encore plus vrai dans les années cinquante où j'ai grandi: notre champ d'expérience était délimité par la famille, la rue, l'école, l'église. Le lieu où je vivais constituait tout mon univers et les autres endroits où je pouvais me rendre - en ville, dans un parc, qu'importe - en étaient juste des extensions. Et cet univers est devenu une extension de moi-même, tout simplement parce que j'y étais né. L'endroit où vous êtes né est profondément enraciné dans votre âme, vous ne vous en échappez jamais vraiment, c'est toujours une part de vous-même - comme d'être juif, ou catholique.

Alors comment expliquez-vous que *Of Time and the City* ait connu un tel succès dans le monde entier, ait pu toucher tant de personnes qui ne connaissent pas Liverpool?

Jamais je n'avais imaginé qu'il aurait un tel écho, jamais! Ce film venait de mon cœur, je l'ai fait comme une sorte d'adieu à la ville dans laquelle j'avais grandi, cette ville qui a complètement changé, qui n'existe plus. La seule chose qu'on puisse faire, je crois, c'est d'être fidèle à ce qu'on éprouve au plus profond de son cœur, c'est tout. Ce que les gens veulent, c'est de la vérité. Même si ça se passe dans une ville qu'ils ne connaissent pas, dans une langue qui n'est pas la leur, c'est la vérité qu'ils veulent. C'est la vérité qui les touche.



© photo : Bernard Fallon

Terence Davies

Je ne vis pas à Paris mais chaque fois que je regarde *Le Ballon rouge* d'Albert Lamorisse, je le trouve extraordinairement beau, extraordinairement émouvant. Ça se passe dans un pauvre arrondissement, c'est magnifique! Et le sujet du film, c'est la perte de l'enfance, qui advient au moment précis où le ballon éclate. Que vous soyez français, anglais, ou allemand, vous vous retrouvez dans cette vérité. Tout ce que peut faire un cinéaste - mais aussi un poète, un peintre, qu'importe - c'est livrer la vérité de son âme, de son cœur.

***The Deep Blue Sea* s'ouvre et se referme sur un même plan : une rue pauvre de Londres, des taudis, des petits garçons jouant dans un terrain vague. Cette rue, ces taudis, ce terrain vague semblent le commencement et l'aboutissement de tout, pour quoi?**

Imaginez l'état dans lequel se trouvait le pays en 1945, juste après la guerre. Toutes les grandes villes avaient été bombardées, l'Angleterre était ruinée. On voyait d'immenses trous partout, c'était naturel: il n'y avait pas d'argent pour reconstruire. Voilà dans quoi j'ai grandi.

Mais le plus important n'est pas que je sache ce qu'étaient les années d'après-guerre, c'est que je ressens ce qu'elles étaient. C'est très différent! Je ressens cette époque, alors que très souvent, ceux qui font des reconstitutions historiques ne la ressentent pas, ils savent juste à quoi elle ressemblait, et généralement ils font des erreurs. Je sais ce qu'était l'intérieur des maisons, je sais ce qu'étaient les appartements. À l'époque où mes frères et sœurs se sont mariés, les jeunes couples devaient déménager, se loger dans une seule pièce sans toilettes, sans salle de bains, avec le gaz à l'étage... Je sais ce que c'était, je le ressens!



Of Time and the City

Compte tenu des privations de l'après-guerre, nous n'avions pas grand chose, mais nous avions les autres, nous avions une communauté où les gens s'entraidaient, et ça, en soi, c'était une richesse. Quand vous n'avez rien, la moindre chose qu'on vous donne devient magique! Pour Noël, on ne pouvait s'offrir que des fruits, donc les fruits étaient merveilleux. À l'église, on recevait une grenade! Vous vous rendez compte comme c'était exotique, une grenade, en 1952?

Et malgré les destructions opérées par la Luftwaffe, il y avait l'espoir que ça irait mieux. Pendant longtemps, ça n'a pas été mieux, mais on avait le sentiment que l'ordre ancien devait disparaître. En fait, il a commencé à disparaître dans les années soixante, et non dans les années cinquante.

Je sais comment c'était, je le ressens, et j'essaie d'être aussi sincère dans cette vérité-là que dans l'histoire que raconte film.

Est-ce que vous regrettez le Liverpool d'autrefois?

Ah oui, je le regrette! Parce que cette courte époque, entre mes sept ans et mes onze ans, c'était le paradis. Je la regrette infiniment. Je suis toujours... mon foyer est toujours au 18, Kensington street, à Liverpool, qui a depuis longtemps été détruit, qui a complètement disparu. Mais c'est mon foyer spirituel, ça le restera à jamais, et j'en éprouverai à jamais un sentiment de perte.

Est-ce que vous préparez un nouveau film?

Plus je vieillis, plus ce qu'écrivait T.S. Eliot devient vrai: « Le monde devient plus étrange ». Il m'est de plus en plus étrange, je ne le comprends pas, je ne comprends pas comment les autres travaillent.

Quand j'étais dans mon petit paradis, entre sept et onze ans, c'était un monde merveilleux, je m'y sentais lié. Mais le fait de découvrir le monde chaque jour, d'être amené au cinéma, la simple joie de faire partie d'une famille nombreuse, tout ça c'est fini, ça ne reviendra jamais.

Pourquoi ce pessimisme alors que votre dernier film a eu tant de succès?

Le succès arrive comme une surprise. Dans ma jeunesse, j'ai perdu toute estime de moi-même. C'est pourquoi j'ai été sidéré que les gens aient aimé mon travail. Il a eu du succès, c'est vrai, mais la Grande-Bretagne reste ce qu'elle est: c'est difficile d'y trouver de l'argent pour un prochain film et je suis las de ce combat.

Propos recueillis et traduits par **Catherine Geoffroy**,
Bpi

IMAGES ET IMAGINAIRE DE LA VILLE EN BANDE DESSINÉE

La bande dessinée est née avec la ville moderne et les grandes mégapoles. Son apparition est également contemporaine des grands mouvements artistiques – comme le modernisme ou le futurisme – qui ont transformé la vie urbaine en une nouvelle icône. La bande dessinée est le témoin privilégié de cette transformation à la fois matérielle et symbolique : les représentations de la ville apparaissent toujours chez elle comme un composé, à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire.



Little Nemo in Slumberland de Winsor McCay
(*Chicago Herald-American*, 1907)

Architecture et bande dessinée

En architecture comme en bande dessinée, tout commence sur une planche à dessin. À partir d'instruments relativement rudimentaires (le crayon et le papier ou la règle coulissante), il s'agit d'inventer un monde habitable qui, dans un cas, restera à l'état de fiction et dans l'autre, aboutira à une construction tangible. L'architecte ou l'urbaniste sont d'abord des dessinateurs. Inversement, nombre d'auteurs de bande dessinée avouent une vocation avortée d'architecte. Comme Andreas, par exemple : « Vers six ans, je voulais devenir architecte et ce projet a tenu le coup jusqu'à mes dix-huit ans.¹ » Le cas des frères Frédéric et Olivier Bézian est intéressant, puisque le premier est auteur de bande dessinée, tandis que le second est architecte. Il arrive aux deux frères de collaborer : Olivier a ainsi conçu la villa qui sert de cadre à l'album *Les Garde-fous* dessiné par Frédéric.

L'architecture et la bande dessinée ne sont pas exactement des sœurs jumelles mais on peut sans doute les considérer comme deux cousines éloignées. Il y a en tout cas beaucoup de choses à dire sur leurs relations respectives. Ces dernières années, plusieurs expositions marquantes ont commencé à défricher cette question. Récemment, en 2012, « Mangapolis », à la Cité Internationale de la Bande Dessinée, se penchait sur l'image de la ville japonaise à travers les mangas. Plus tôt, en 2010, la Cité de l'architecture et du patrimoine proposait avec « Archi & Bd – la ville dessinée » une vaste exposition chronologique retraçant un siècle de dialogues et d'échanges entre l'architecture et la bande dessinée.²

« La vie au cœur de l'espace bâti »

Rares sont les auteurs de bande dessinée qui n'ont pas traité le thème de la ville. C'est un motif qui apparaît inévitablement, au moins en tant que toile de fond, comme décor ou comme cadre pour l'action. On peut distinguer deux grandes écoles chez les dessinateurs : si certains auteurs sont capables de créer de A à Z un univers imaginaire parfaitement convaincant, d'autres préfèrent au contraire travailler à partir d'images de référence. Tardi, par exemple, s'inspire souvent de cartes postales ou de photographies, qu'il s'agisse de reconstituer le New York des années 1980 ou le Paris de la Commune. Dans cette volonté d'adhérer au réel, on décèle parfois une ambition véritablement documentaire. La bande dessinée vire alors au carnet de voyage, à la reconstitution historique ou au reportage dessiné, comme chez Laurent Maffre lorsqu'il décrit, dans *Demain, Demain*, le quotidien du bidonville de Nanterre dans les années 1960.

Les mangas sont un cas à part. En effet, les dessinateurs japonais ont fréquemment recours à des modèles photographiques pour les décors, par opposition aux personnages qui sont représentés de façon stylisée. Au Japon, les catalogues d'images de référence constituent une véritable niche éditoriale destinée aux dessinateurs. Débordants de photographies, ils tracent un portrait particulièrement dépayssant des villes asiatiques ou européennes : bâtiments et salles vides, rues et paysages déserts ou fantomatiques, attendent d'être reproduits, peuplés de personnages et mis en mouvement par une histoire. Pour quiconque a feuilleté ces ouvrages, les propos de Francis Rimbart acquièrent un relief nouveau : l'enjeu de l'architecture et de la bande dessinée, dit-il, est le même, « tout est affaire de scénario pour installer la vie au cœur de l'espace bâti.³ »

¹ Yves Lacroix, Philippe Sohet, *Andreas – une monographie*, Mosquito, 1997

² Jean-Marc Thévenet, Francis Rimbart, *Archi & BD : la ville dessinée*, Monografik, 2010.
Mangapolis : la ville japonaise contemporaine dans le manga, Le lézard noir, 2012.

³ *Archi&Bd – La ville dessinée*, p. 12



Akira de Katsuhiro Otomo

Des villes inventées de toutes pièces

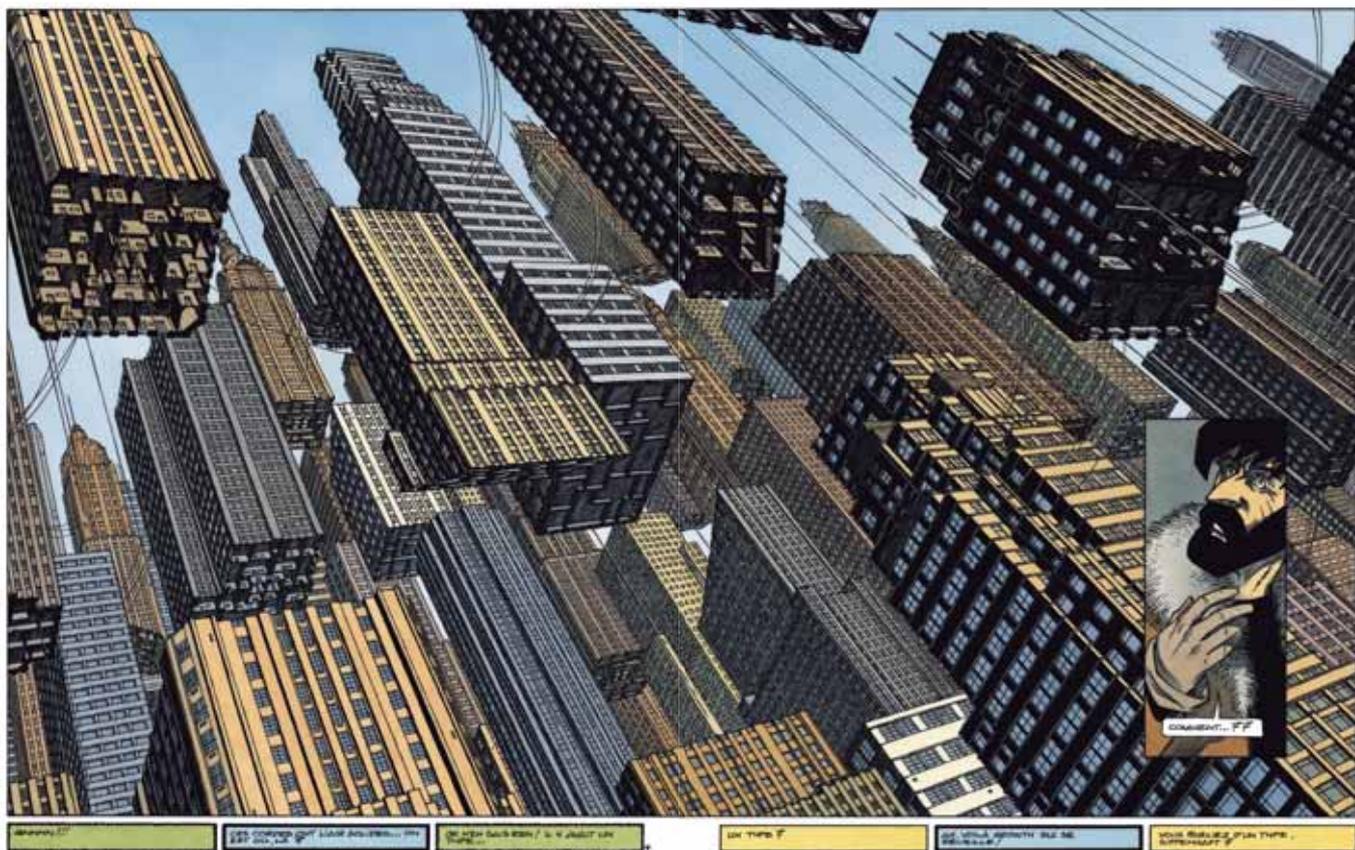
Les grandes capitales cosmopolites (New York, Tokyo, Paris) constituent les décors récurrents des récits d'aventure les plus populaires. Mais il ne faut pas se laisser tromper par ces toponymes. Dans la réalité, notre appréhension de ces villes est déjà nimbée de fictions, de clichés et de stéréotypes. Cette dimension quasi mythique tient lieu de licence aux yeux de certains auteurs, elle autorise toutes les réinventions, tous les glissements vers la fiction. Parfois, le nom de ces villes est le dernier lien qui les rattache au réel. C'est le cas du Paris ou du Sarajevo de Bilal, ou encore du New York d'Andreas dans la série *Capricorne*: « Cette immense ville dans laquelle je ne suis jamais allé, je peux fantasmer dessus à l'infini. Je l'invente maintenant, je n'ai plus aucun document quand je dessine New York. Donc c'est à chaque fois constamment inventé. ⁴ »

Ce n'est pas parce qu'une ville est inventée de toutes pièces que ses contours sont nécessairement flous ou incertains. Au contraire, il peut s'agir d'une parcelle d'un monde imaginaire vaste et cohérent. Dans les aventures d'Astérix, le village gaulois, bien

qu'il n'ait pas de nom, est ainsi doté d'une géographie tout à fait précise. On pourrait parfaitement en tracer une carte ou en éditer un guide. Aux États-Unis, on raconte que les éditions DC (qui publient notamment les aventures de Superman) ont poussé le perfectionnisme au point de modéliser entièrement la ville de Metropolis dans le logiciel Google Sketchup (habituellement utilisé pour créer des bâtiments en 3D dans *Google Maps*), afin de fournir un cadre de travail commun aux nombreux dessinateurs de leur écurie.

Bien entendu, les plans de la plupart de ces villes imaginaires nous demeurent totalement inconnus. Cela ne les empêche pas d'être immédiatement reconnaissables, moins en raison de leur topographie que d'une aura particulière, indissociable du héros qu'elles abritent. Les artères brumeuses, les tours et les gargouilles gothiques de Gotham City reflètent ainsi le caractère tourmenté de Batman. Gotham, tout comme Basin City (où se déroule la série *Sin City* de Frank Miller), s'inscrit dans une longue tradition héritée du polar et du film noir, qui fait de la ville moderne un labyrinthe dangereux en même temps qu'un reflet de l'âme humaine.

⁴ Laurent Carceles, « Et Dieu dans tout ça? » - Un entretien exclusif avec Andreas.
En ligne:
<http://bdandreas.chez.com/ne/entretien.htm>



Capricorne d'Andreas

La Cité rêvée

Pour les dessinateurs les plus virtuoses, les paysages urbains sont l'occasion de rêveries qui représentent de véritables tours de force graphiques. Dans les décors burlesques parcourus par Little Nemo et jusque dans les fresques apocalyptiques d'*Akira*, on a le sentiment d'un malin plaisir qui mêle la violence et l'étrangeté des rêves à la rigueur du dessin en perspective. Les immeubles d'*Akira* qui s'effondrent comme des dominos rappellent le jeu enfantin qui consiste à construire avec minutie un château de sable avant de le piétiner impitoyablement.

Chez certains auteurs, ces rêveries prennent un tour moins violent et plus intellectuel. Elles ressemblent d'avantage à des exercices de prospective. Dans *La Cité Saturne*, Hisae Iwaoka imagine dans ses moindres détails une vaste structure en orbite autour de la terre. La bande dessinée retrouve ici de vieilles lubies qui ont toujours habité l'architecture, avec ses fantasmes de Cité idéale, ses utopies urbaines ou ses chantiers pharaoniques restés à jamais à l'état de projet.

Si la bande dessinée s'est largement approprié cette veine spéculative et visionnaire, c'est souvent pour prendre à contre-pied les discours solennels de l'architecte ou de l'urbaniste. Dans *Les Cités obscures*, Schuiten et Peeters dépeignent un monde fantastique parallèle au nôtre, fortement inspiré des grands mouvements architecturaux du XX^e siècle (comme l'Art nouveau ou l'Art déco). À travers ces références, Schuiten et Peeters s'amuse à subvertir

l'image de la Cité idéale dont ces architectures étaient porteuses : « ce qui m'intéresse », déclare François Schuiten, c'est « le personnage pris dans un système. Comment un environnement nous construit, nous révèle ou nous détruit. Comment un environnement nous tisse avec nous, ces liens fractals qui se créent entre choses très petites et très grandes. La bande dessinée et l'architecture sont de bons outils pour en parler. ⁵ »

Le cauchemar urbain, la contre-utopie sont des figures récurrentes en bande dessinée, en particulier dans les récits de science-fiction. Dans *L'Incal*, Mœbius et Jodorowsky mettent en scène une cité-puits organisée en strates verticales (l'expression « bas-fonds » est prise au sens littéral), qui a largement marqué les esprits (on en retrouve la trace dans *Blade Runner* de Ridley Scott et dans *Le Cinquième Élément* de Luc Besson). Dans *Gunm*, Yukito Kishiro imagine une ville double : Jérusalem est une Cité suspendue dans les airs, qui déverse ses ordures sur sa jumelle, la ville de Zalem, immense dépotoir où survit la lie de l'humanité. Ces villes cauchemardesques forment des cadres pittoresques pour des aventures épiques, mais elles tiennent également lieu de métaphore. À travers ces outrances, ces exagérations et ces visions oniriques, c'est le monde réel, ce sont les villes où nous habitons, que la bande dessinée interroge.

Nicolas Beudon,
Bpi

⁵ Stéphanie Beaujean, Entretien avec François Schuiten, Du9.

En ligne :

<http://www.du9.org/entretien/francois-schuiten1285/>

UN VAGABOND MÉTHODIQUE: JACQUES ROUBAUD

Une ville, ce sont des lignes et des signes. Bariolés, clignotants, gravés ou graffés, ce sont des mots à lire. Des mots à écrire, aussi, pour lui car il est poète, des parcours soumis à contraintes car il est oulipien, des souvenirs et de la mémoire, car il est Jacques Roubaud.

Entretien

Composer en marchant puis restituer ces compositions de mémoire avant de les écrire: suivez-vous ce principe pour tous vos poèmes?

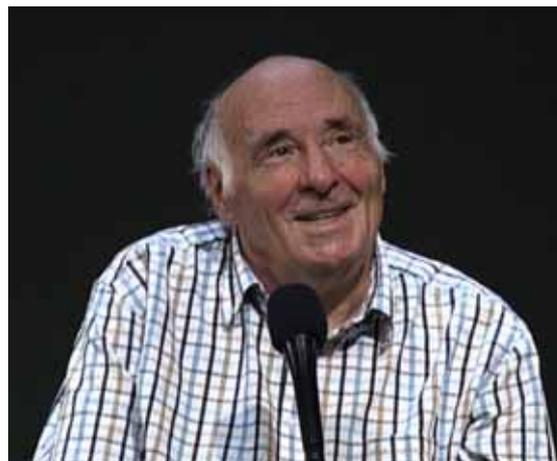
Oui, je fais ainsi depuis 1945, et peut-être même avant. C'est un principe général de composition: composer en moi-même et en marchant, toujours en marchant. C'est une manière de faire et une fois qu'on l'a adoptée, il est extrêmement difficile de faire autrement. Et ça s'est presque accentué du fait que je suis passé à l'emploi des ordinateurs: si j'ai un article à écrire, ou si je veux écrire de la prose, je le fais sur mon écran, chez moi. Mais pas pour la poésie, qu'en plus je dois écrire à la main.

Maintenant, j'ai beaucoup ralenti dans la mesure où, bien que je marche encore beaucoup, j'ai plus de mal à marcher, et où surtout j'ai beaucoup plus de mal à composer: composer en marchant, sans rien écrire, suppose que je ramène tout ce que j'ai fait chez moi avant de le noter, or je perds un peu la mémoire.

En plus de ce principe de composition, les parcours que vous effectuez en marchant sont soumis à des contraintes. Par exemple, n'empêcher que des rues ayant des noms géographiques, ou des rues dont le nombre de lettres composant leurs noms va croissant, comme une boule de neige. Ces parcours peuvent se tirer d'un répertoire, d'un index. Faut-il réellement parcourir les rues pour que naisse le poème?

Ah oui! C'est indispensable. Pour le principe de la boule de neige, par exemple, je commence par le nom de la rue qui a le moins de lettres possible (autant que je me souviens, c'est la rue du Coq, qui n'a que trois lettres); dans le vers suivant il faut que le nom de rue ait une lettre de plus. Quatre lettres: j'ai un choix. Forcément, je suis allé dans toutes les rues, pour pouvoir choisir vraiment quelle était la meilleure combinaison du point de vue du résultat à l'oreille, ou à l'œil, ou autre.

C'est encore plus net avec le poème « L'Heure », dans La Forme d'une ville... Il s'agit, comme disent les oulipiens, d'un poème « à démarreur », qui commence par: « l'heure de... » Et quand je dis « l'heure de l'ouverture de la charcuterie de la rue du... », j'ai été dans toutes les rues correspondant à cette possibilité. Sauf peut-être pour celle du dernier vers: « l'heure du souvenir de la disparition de la rue du moulin de beurre »!



Jacques Roubaud

Je vais dans chaque rue pour voir ce qu'il y a comme commerçants, comme chats, comme platanes... Pour voir quelque chose de la rue.

Ces rues ne sont donc pas réduites à leur nom, ou à la structure de leur nom. C'est le nom plus...?

Le nom plus ma présence dans la rue. Et cela s'accorde assez bien au principe général de ce livre, puisque la forme de la ville change, donc si je refaisais maintenant le parcours, certaines des choses qui s'y trouvaient il y a vingt ans n'y seraient plus. Une rue ne change pas forcément du fait qu'une maison y a disparu, qu'on y a construit un nouveau bâtiment ou que certaines boutiques ont été remplacées, ont fermé, etc. Il y a toutes sortes de signes, dans les rues, qui bougent beaucoup. Mon maître Raymond Queneau disait qu'il faut aller « lire les rues », c'était pour lui une consigne importante. Par exemple, si vous regardez les trottoirs, ils sont divisés en morceaux assez variables, plus ou moins raboutés les uns aux autres, et il y a toujours la date mise par les travailleurs de la voirie, qui indique le dernier moment où on a refait ce morceau du trottoir. Certaines rues n'ont pas été revues depuis au moins quinze à vingt ans...

Que représente la marche dans ce processus et pourquoi est-elle indispensable? Pour le rythme?

À vrai dire, je ne sais pas... Peut être en grande partie parce que si je compose en marchant, sans amener avec moi de quoi écrire, je dois mettre dans ma tête ce que je fais, donc le lien entre composition poétique et mémoire est essentiel. Je pense que c'est pour cette raison que, petit à petit, je me suis limité à cette manière de composer.

Pendant très longtemps, je partais et automatiquement je composais mon poème en marchant, puis j'essayais de le garder dans ma tête et de le ramener à la maison pour le noter. Puis, relativement tardivement, j'ai découvert la tradition ancienne des Arts de mémoire. Cela m'a amené à procéder ainsi plus systématiquement: en même



Photo Lorenzo Weiss

La rue Duguay-Trouin

temps que le poème, j'essaie de garder dans la tête les images du parcours que j'ai fait, qui peut n'avoir aucun rapport avec le poème. Et bien entendu, le lien entre un vers et un certain endroit du parcours aide à le conserver. C'est le principe des Arts de mémoire : on a un parcours, on choisit des points sur ce parcours et on associe à chacun de ces points la chose dont on veut se souvenir.

En fait, je n'utilisais pas forcément le parcours lui-même, puisque je m'étais développé un art de mémoire « portatif », qui est ma main. Ma main droite a un avantage : comme j'ai eu un accident quand j'étais adolescent, sa géographie est complexe, elle comporte beaucoup d'endroits différents identifiés. J'y ai défini cinquante-trois endroits et je peux associer à chacun quelque chose dont je veux me souvenir : quand je veux le retrouver, je refais le parcours. C'est tout à fait lié à la manière dont je compose, elle-même liée à la mémorisation.

Comme aujourd'hui j'ai des problèmes de mémorisation, j'ai été obligé de définir une forme très courte, qui n'a plus que trois vers, eux mêmes très courts : cinq, trois et cinq syllabes. Ça n'est pas long, mais je dois m'efforcer de dire quelque chose en trois vers ayant si peu de syllabes. Ainsi, j'ai des chances de pouvoir le garder jusque chez moi.

Votre mémoire, qui s'accroche aux points d'un parcours, est donc plus visuelle qu'auditive ?

Non, il y a toujours l'association entre un état visuel et un état auditif. En fait, je dirais qu'il y a quatre états différents du poème, deux versions écrites et deux versions orales.

Il y a le poème écrit tel qu'il va apparaître sur la page et le poème écrit tel que je peux le voir dans ma tête. Ça n'est pas la même chose. Dans ma tête, il y a une sorte de page idéale, sur laquelle

« La pénultième image était, aussi, celle d'une rue. Ce n'était ni celle de la rue que je descendais maintenant, ni celle que j'avais descendue autrefois, qui ressemblait à la première ou ne lui ressemblait pas, mais tendait vers moi son appel. Je connus que c'était elle, celle d'avant.



J'ai écrit le texte dont je me souviens et qui est un peu lié à cet art de mémoire puisque, éventuellement, je peux le voir écrit sur ma main. Je pense d'ailleurs que, pour tout le monde, il y a d'une part la page du livre de poésie dans lequel on lit le poème, et d'autre part le poème qu'on voit au moment où on s'en souvient.

Et puis il y a deux versions orales: celle du poème que l'on dit et celle du poème que l'on entend. Ça fait quatre manières d'aborder un poème, qui vont presque toujours ensemble, avec, bien entendu, parfois plus d'importance accordée à l'une qu'à l'autre.

Votre pensée semble procéder par embranchements, bifurcations. Est-ce pour cela que votre poésie est liée au cheminement?

Oui, c'est une forme de pensée « parenthésée ». D'ailleurs, j'ai fait beaucoup d'algèbre des parenthèses... À un certain moment – puis de manière de plus en plus consciente – je me suis rendu compte qu'il serait pour moi agréable, et peut-être nécessaire, de transposer à la manière dont je composerais de la prose (donc là, sans le faire en marchant) ce qui se passe quand on raconte quelque chose à quelqu'un. Si c'est quelqu'un qu'on n'a pas vu depuis six mois, on constate que l'interlocuteur ignore des choses qui se sont passées, par exemple, il y a trois mois. « D'ailleurs je dois te dire que... »: on ouvre une parenthèse. Disons que moi, j'ai tendance à en ouvrir beaucoup, petit à petit.

On pense à cette rue dont vous avez fait un poème dans *La Forme d'une ville*.. Une rue qui, comme une parenthèse, débouche par ses deux extrémités dans une même rue principale...

Oui, c'est la rue Duguay-Trouin... Il y a quelquefois des rues comme ça dans les villes, qui démarrent d'une rue, puis brusquement changent de direction et finissent par revenir à la rue dont elles étaient parties. J'ai été fasciné quand j'ai découvert ça à Paris, dans le sixième arrondissement, avec la rue Duguay-Trouin.

Toute ville, dans la mesure où elle est une structure, un cadre formel, peut-elle servir à composer de la poésie, ou faut-il y avoir séjourné, vécu, emmagasiné des souvenirs?

Plus on a passé de temps dans une ville, plus il s'y passe quelque chose quand on y marche: on constate des changements, on suit un parcours qui nous amène à une rue qu'on avait connue autrefois et dont on avait oublié qu'elle se trouvait là, etc. Donc, plus on a été longtemps dans une ville plus les parcours qu'on peut y faire sont pénétrés d'émotion.

Mais on peut aussi travailler sur une ville où l'on n'est jamais allé, en y séjournant seulement quelques jours. Ainsi, j'ai eu une commande de la ville de Lorient pour y passer huit jours et y écrire des poèmes. J'ai donc parcouru Lorient à pied, dans tous les sens, pour composer. Ce n'est pas, alors, la même manière de faire: je suis plus sensible à une tentative d'organisation de la ville liée à son onomastique.

Lorient est d'ailleurs une ville très étrange: très fortement détruite à la fin de la Deuxième Guerre mondiale et reconstruite sous forme de blocs de rues qui n'ont quasiment aucun rapport entre eux. Alors que dans Paris, il y a une imbrication totale de plusieurs centaines d'années de rues, qui ont existé là, ont été supprimées, refaites. La Mairie de Paris édite un livre, que m'avait recommandé mon ami François Caradec et que j'aime énormément. Il donne la nomenclature des rues avec des renseignements techniques: le nom de la rue, ses dimensions, la date d'ouverture de la voie, l'origine du nom,

Rue liquide,
sombre; les
mêmes arbres;
d'autres.
Mais au
moment
même où
je le sus,
je cessai de le
savoir. »

« La rue » (*La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*)



Photo Lorenzo Weiss

suite du dossier

etc. Et dans une deuxième partie, on trouve la liste des rues disparues, des rues mortes. C'est magnifique! Certaines ont des noms extraordinaires, comme la rue où Dieu fut bouilli – je vois exactement où elle est, ce serait maintenant un morceau de la rue des Archives, juste à côté du couvent des Billettes.

Et pourtant, vous dites vous sentir en exil à Paris...

Oui. Et ce n'est pas une situation défavorable pour la composition. Parce que cela crée une distance par rapport à la ville. J'ai une certaine hostilité, une certaine rancœur à l'égard de Paris. Cela s'est peut-être amélioré mais, très longtemps, j'ai constaté que les Parisiens n'étaient pas des gens très aimables. En plus, ils ne connaissent pas leur ville, ils ne connaissent que le trajet qu'ils font.

Vous n'aimez donc pas Paris?

Ce n'est pas ma ville.

Une ville nouvelle pourrait-elle vous inspirer?

Là, c'est un peu difficile... Dans un quartier entier, on va trouver la rue des Hortensias, la rue des Saules, etc. alors qu'il n'y a jamais eu ni d'hortensias ni de saules dans ces endroits-là.

Vous fréquentez beaucoup Londres, y composez-vous?

J'y vais beaucoup mais j'ai du mal à y faire quelque chose car c'est une ville très compliquée, beaucoup plus que Paris. J'ai travaillé plus systématiquement sur Tokyo, où j'ai passé au moins deux fois six semaines, en y marchant beaucoup.

Qu'est-ce qui vous a incité à y composer?

La possibilité d'expérimenter, de manière absolue, une ville où l'on marche en étant totalement analphabète, donc sans être troublé par autre chose que le parcours que l'on va faire. Ça, c'est superbe! À Tokyo, il y a des signes écrits qu'on ne sait pas lire. Sauf dans les grandes artères, dont le nom est inscrit aussi en anglais, et devant les boutiques qui ont des noms anglais ou français, sans aucun rapport avec ce qui est vendu. Une très belle boutique de vêtements très chics pour jeunes dames, par exemple, s'appelle « Barrique », par une sorte d'humour involontaire. Le propriétaire a dû trouver ce nom beau, il ne sait pas le lire mais se l'est fait écrire, et voilà...

Qu'appellez-vous « images-mémoire », comment naissent-elles et quel est leur rôle dans votre poésie?

Lorsque je marche dans une rue, il y a les images que je reçois directement, en regardant, et assez fréquemment chacune de ces images peut susciter, sans que j'y pense vraiment, un souvenir. C'est la première étape d'un processus et j'appelle cela une image-souvenir. Je ne suis pas toujours capable de déterminer l'origine de cette image-souvenir. Par exemple, une des maisons de telle rue suscite une image-souvenir d'une maison – soit la même, que j'ai vue il y a longtemps, soit une autre, qui lui ressemble ou qui est évoquée.

Une image-souvenir ne reste jamais toute seule. Elle suscite immédiatement toute une famille d'images-souvenirs. De cette famille d'images-souvenirs, le personnage qui est installé dans votre crâne et qui essaie de commander va faire une sorte de condensé, de reconstruction, que j'appelle une image-mémoire, qui va raconter les choses, dire: ça s'est passé à tel moment, c'est lié à ça, ça veut dire ça par rapport à telle chose que j'ai faite, etc. Un peu comme ce qui vous vient dans la tête au moment du réveil.

C'est du temps qui s'incarne dans de l'espace?

Oui, une sorte de condensé de temps.



Si les souvenirs sont très présents dans votre poésie, vos œuvres en prose livrent aussi une grande place à l'évocation de votre vie personnelle. Participent-elles du renouvellement de l'autobiographie?

L'intervention autobiographique n'est pas à intention autobiographique. Elle se produit par le système de composition avec parenthèses: à un certain moment de ce que je raconte s'introduit, dans une nouvelle parenthèse, quelque chose qui fait intervenir des éléments de ma propre vie. Je ne pense pas écrire une prose autobiographique mais plutôt, comme on faisait autrefois, des Mémoires: on mettait en évidence des moments de l'existence pour illustrer autre chose – une thèse philosophique, ou morale, ou de la prédiction... Il ne s'agit pas de raconter sa vie. Il s'agit de raconter quelque chose et, à cette occasion, éventuellement, de faire intervenir des moments de vie.

La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains: le titre de votre livre fait écho aux vers de Baudelaire: « la forme d'une ville/Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel ». Votre démarche consiste-t-elle, à l'instar de Baudelaire, à chercher l'éternel sous le fugitif?

Je n'ai pas une telle ambition... Un jour, on a demandé à Georges Perec d'écrire un poème sans contrainte – ce qui a été très dur pour lui! Parmi les choses qu'il avait trouvées, il y avait cette phrase: « Je cherche l'éternel et l'éphémère ». Ça répond à cette intention-là... Mais en fait, il n'y a que des e: c'est un monovocalisme en e!

Propos recueillis par Catherine Geoffroy et Catherine Revest

Bpi



À lire, de Jacques Roubaud

- *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains* (Gallimard, 1999)
- *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens* (Attila, 2012)
- *Tokyo infra-ordinaire* (Inventaire, 2005)
- *Le Grand Incendie de Londres, La Boucle, Mathématique: impératif catégorique, Poésie: le bibliothèque de Warburg* (Le Seuil, collection « Fiction & Cie », 2009)
- *La Dissolution* (Nous, 2008)



Portrait de Jacques Roubaud sur le site web de la Bpi

Fin du dossier

lire, écouter, voir

DU PACS AU MARIAGE POUR TOUS

Le Gouvernement a présenté le 7 novembre dernier un projet de loi visant à permettre le mariage des couples homosexuels. Ce texte était une promesse de campagne de François Hollande et il répond à une demande portée depuis des années par les associations lesbiennes, gays, bisexuelles et trans (LGBT). Il s'inscrit également dans un mouvement plus général, puisque plusieurs pays européens reconnaissent déjà l'union des couples de même sexe et célèbrent leurs mariages.

Le texte présenté par le Gouvernement prévoit d'autoriser les couples homosexuels à se marier et à adopter sous certaines conditions. Il permet de célébrer un mariage entre deux personnes de même sexe résidant en France et reconnaît également les mariages entre deux personnes du même sexe célébrés à l'étranger avant l'entrée en vigueur de la loi. Par ailleurs, le projet ouvre aux personnes de même sexe mariées la possibilité d'adopter (adoption conjointe d'un enfant par les deux époux ou adoption de l'enfant du conjoint). Il comprend également des dispositions d'adaptation, notamment pour la détermination du nom de l'enfant adopté et pour les termes désignant les personnes exerçant l'autorité parentale.



Le précédent du PaCS

Lorsqu'elle décide de proposer une nouvelle forme de reconnaissance légale de tous les couples avec le Pacte Civil de Solidarité (PaCS) en 1999, la France fait figure de précurseur et ouvre la voie à l'adoption de nombreuses dispositions similaires dans différents pays. À l'époque, cette nouvelle forme d'union répond à une forte demande sociale, notamment de la part des couples homosexuels touchés par le sida. Le PaCS permet, en effet, de gérer de façon plus juste les questions de succession et de transmission du patrimoine en cas de décès de l'un des partenaires.

La discussion autour du projet de loi sur le PaCS a été l'occasion d'un vaste débat sur la place de l'homosexualité dans la société française. Plusieurs intellectuels ont pris position pour ou contre cette forme de reconnaissance légale des couples de même sexe. Nombreux sont les citoyens qui ont alors découvert la réalité de l'homosexualité, les médias audiovisuels ouvrant de façon inédite leurs antennes aux témoignages de couples

suite

d'hommes ou de femmes évoquant simplement, et à visage découvert, leur engagement mutuel. Pour le sociologue Éric Fassin, ce débat marque le moment d'une « inversion de la question homosexuelle » en France, puisque l'on serait alors passé d'une situation où la plupart des homosexuels n'osaient pas s'affirmer en tant que tels dans l'espace public à une situation où il n'est plus accepté socialement d'exprimer publiquement son mépris des homosexuels. Le terme encore récent d'« homophobie » (qui date de la fin des années soixante-dix) entre à cette occasion dans le vocabulaire courant. Il fera l'objet d'un dictionnaire spécialisé publié quelques années plus tard aux Presses Universitaires de France.

L'une des caractéristiques du PaCS est son universalité, qui correspond au principe d'égalité entre les citoyens porté par l'idéal républicain. Et de fait, les couples hétérosexuels se sont très vite approprié ce nouveau dispositif juridique, souvent perçu comme une sorte de « mariage à l'essai » - au point que les PaCS liant des couples hétérosexuels sont devenus très largement majoritaires.

Mais pour les organisations LGBT, le PaCS n'était pas conforme aux stricts principes de l'égalité et de l'universalité républicaines: ce qu'elles revendiquaient, c'était l'ouverture du mariage civil à tous les couples, avec les droits afférents - dispositions adoptées, depuis, dans différents pays européens: Pays-Bas, Belgique, Espagne, Portugal...

La société française divisée?

Aujourd'hui, l'opposition au projet d'ouverture du mariage à tous les couples reprend une partie des arguments anti-PaCS, mais elle développe aussi une autre ligne d'argumentation. Certains opposants rappellent la dimension religieuse du mariage et insistent sur la condamnation de l'homosexualité par les grandes religions monothéistes. Mais l'opposition se structure essentiellement autour des questions de filiation et sur la possibilité ou non pour les couples homosexuels d'élever des enfants. Cette dernière position rencontre beaucoup plus d'échos, y compris dans les rangs laïcs de la majorité présidentielle. Ainsi la philosophe Sylviane Agacinski insiste-t-elle sur la « nécessité anthropologique » pour l'enfant d'avoir deux parents de sexes différents. Or, la stricte égalité et l'ouverture du mariage à tous les couples entraîneraient nécessairement la possibilité pour les couples homosexuels de devenir les parents d'un enfant adopté, puisque c'est un droit accordé aux couples mariés.

Un sondage réalisé par l'IFOP pour *Le Monde* montre que dans la société française, les inquiétudes ne portent pas tant sur la question du mariage que sur celle de l'adoption. Ainsi, 65 % des personnes sondées se disent favorables au mariage homosexuel. Le regard sur l'homosexualité a aussi beaucoup évolué depuis trente ans, puisque l'on est passé de 54 % d'opinions plutôt positives en 1986 à 87 % en 2012. L'adoption du PaCS a représenté une étape importante dans ce processus d'acceptation de l'homosexualité.





À lire

Livres

- Collin, Thibaud, *Le Mariage gay: les enjeux d'une revendication* (Éditions de l'Organisation, 2005) :
cote 300.6 COL
- Fassin, Éric, *L'Inversion de la question homosexuelle* (Amsterdam, 2005) :
cote 300.6 FAS
- Gross, Martine, *Homoparentalités, états des lieux* (Erès, 2005) :
- *Homosexualité, mariage et filiation: pour en finir avec les discriminations* (ouvrage collectif, Syllepse, 2005) :
cote 300.2 HOM
- Tin, Louis-Georges (dir.), *Dictionnaire de l'homophobie*, (PUF, 2003) :
cote 300.6 (03) DIC

Articles

- Agacinski, Sylviane, « L'homoparentalité en question », *Le Monde*, 22 juin 2007
- Mailfert, Martha, « Homosexualité et parentalité », *Socio-anthropologie* n°11, 2002
- Théry, Irène, « Le contrat d'union civile en question », *Esprit*, octobre 1997
- Dupont, Gaëlle, « L'adoption par les couples gays divise les Français » : commentaire du sondage IFOP, *Le Monde*, mercredi 7 novembre 2012

Projet de loi

- « Projet de loi ouvrant le mariage aux couples de personnes de même sexe », enregistré à la Présidence de l'Assemblée nationale le 7 novembre 2012.
En ligne :
www.assemblee-nationale.fr/14/projets/pl0344.asp

L'ouverture du mariage aux couples de même sexe pose des questions politiques fondamentales et interroge notre conception concrète de l'égalité. Car permettre aux couples homosexuels de se marier sans leur reconnaître le statut de parents des enfants qu'ils élèvent maintiendrait une inégalité de fait entre les couples. Cette inégalité se justifie par l'intérêt de l'enfant si l'on considère que son équilibre passe par le fait d'avoir des parents de sexes différents. Mais alors, reste entier le problème de la protection de l'enfant qui vit déjà avec deux personnes de même sexe (et ils sont nombreux dans ce cas), dont une seule est considérée actuellement par la loi comme son parent.

Dans toute leur richesse et leur complexité, la question du mariage pour tous et le débat qu'elle suscite ont un mérite: inciter tous les citoyens à s'interroger sur la manière dont le politique – qui les représente – peut concilier les idéaux républicains, les réalités anthropologiques et les évolutions sociétales.

Sylvie Colley et Philippe Colomb,
Bpi

venez !

HORS CODES: PHILIPPE DJIAN

Il le répète courtoisement depuis trente ans, citant Céline: « des histoires, il y en a plein la vie et les journaux et je n'écris pas des histoires... ». Dans ses livres, il y a de la vie et de la littérature. Pas des histoires. Philippe Djian est un auteur inclassable.



D.F.

Au début...

Au début, Djian habitait Fitou, dans l'Aude. Il passait autant de temps avec une pioche et un pinceau à la main qu'avec des biberons, ou des casseroles, ou une guitare, et il écrivait dans des cahiers, pour sa femme et ses amis. Ses livres, des sortes d'OVNIS publiés dès 1981, ont bouleversé l'ordre établi de la littérature française. Longtemps, Djian s'est tenu éloigné du milieu littéraire et médiatique. Il n'a rencontré son premier éditeur qu'après trois livres et trois années...

Tellement secret qu'il fallait l'inventer, Djian est alors devenu un mythe: un écrivain rock, un peu scandaleux. On lui a prêté les excès des personnages de ses livres. On méconnaissait l'homme.

Né à Paris en 1949, il a fui le poids de la France bourgeoise des Trente Glorieuses. Il a fait des études de journalisme et des petits boulots pour voyager (aux USA). Après quelques réussites de pigiste, il a choisi de vivre loin de Paris et d'être écrivain. Un écrivain avec femme et enfants, la même femme depuis quarante-trois ans. Il vit aujourd'hui beaucoup à Biarritz, et à Paris le moins possible.

« Djian, tu es le plus grand! »

Phénomène extrême et unique dans la production contemporaine, Djian est le seul écrivain « star » (depuis le film tiré de son livre *37°2 le matin*), que la critique dans le même temps éreinte et porte aux nues.

Dans *Le Figaro*, Angelo Rinaldi l'a qualifié d'« Henry Miller des salles de baby-foot » tandis que Yann Moix l'assassinait: « Philippe ne régresse pas dans le moyen: il progresse dans le nul ». Pierre Lepape, dans *Le Monde*, le classait parmi les grands: « son style est une morale, une manière de comprendre le monde et d'agir sur lui » et dans *L'Événement du jeudi*, Jérôme Garcin s'écriait « Djian, tu es le plus grand! »

Djian a aujourd'hui soixante-deux ans, il est deux fois grand-père, il a publié une vingtaine de livres sous l'étiquette « roman ». Écrivain tout à la fois populaire et étudié à l'université, il fédère déjà plusieurs générations de lecteurs.

Ses lecteurs et ses lectures

Depuis longtemps, il ne fuit plus les entretiens et les festivals, mais jamais il ne fait des dédicaces en librairie ni ne répond aux courriers. Il pense que la relation avec le lecteur est intime, de l'ordre d'une relation amoureuse.

Ses lecteurs, Djian leur fait du bien. Il ne les prend jamais en traître, ne les manipule pas. Derrière son clavier, il mesure l'invisible chaos de la vie contemporaine. Rien n'est sacralisé. Il a toujours écrit en laissant la porte ouverte sur la vie familiale, sans se couper de la réalité qui l'entoure.

Pour cela, on le dit plus écrivain américain que français. Ce n'est d'ailleurs pas en France qu'il trouve ses lectures personnelles, mais plutôt aux États-Unis, où beaucoup d'écrivains, à ses yeux, ont changé la littérature. Dans *Ardoise*, Djian évoque sa dette envers Salinger, Céline, Cendrars, Kerouac, Melville, Miller, Faulkner, Hemingway, Carver et le précieux Brautigan...

Pas d'histoires, pas de lieux. Pas de plan.

En 2012, avec la sortie de « *Oh...* », qui lui a valu le prix Interallié, Djian a pu dire que les histoires et les personnages, sur lesquels les journalistes toujours s'attardent, il s'en fichait absolument. « Ce qui doit faire avancer un livre, ce n'est pas l'histoire, mais le rythme de l'écriture. Comparons le rythme au courant d'une rivière et l'histoire au paysage défilant sur les rives. Lorsque le courant s'arrête, tout se met à pourrir¹. »

Pas de topographie, de lieux définis et identifiables. Pas de personnages aux psychologies préétablies, ni de logique d'intrigue, de cohérence dans la construction.

Pourquoi écrire? Pour découvrir quelle part d'eux-mêmes « ses personnages » vont réussir enfin à comprendre. Et quelle part de lui-même...

¹ Philippe Djian revisité, Les Flohic éditeurs, 2000



À lire sur Philippe Djian

- *Entre nous soit dit, entretiens avec Jean-Louis Ezine*, Pocket, 1995
- *Philippe Djian revisité, entretiens avec Catherine Flohic*, Les Flohic éditeurs, 2000



Le bureau, écriture de
Vers chez les blancs,
à Paris en 1999

D.R.

Pas de brouillons. Seulement une première phrase qui donne le départ et laisse se développer un motif, comme une basse continue, détermine peu à peu les personnalités, leurs rapports inattendus, les bouleversements insensés, les chutes imprévisibles. Lui, qui affectionne particulièrement les nœuds, il tire les ficelles, dénoue et renoue. Il écrit. Page après page, en pavés compacts sans marges. Comme un artisan dépose ses outils sur l'établi, il pose le soir une page sur une page de la veille. Djian ne tolère aucune correction sur ses manuscrits. Il a suffisamment tordu la langue, poli sa phrase. La phrase exacte qu'il s'autorise à écrire sur son clavier est définitive.

On vit, on souffre

On souffre beaucoup chez Djian, on affronte les pires cataclysmes naturels, les accidents. On disparaît fréquemment et on meurt souvent. Le monde est noir, les livres de Djian le sont aussi, à outrance. « On ignore quelle énergie secrète emmène l'écriture de Djian, presque indépendamment de sa personne, vers des noirceurs toujours renouvelées, comme s'il craignait d'être fade, de n'en jamais faire assez » souligne Didier Jacob dans *Le Nouvel Observateur*. Mais la nature est bienfaisante, et le ciel radieux. « J'ai tant de mal à croire qu'une telle chose me soit arrivée par un ciel si bleu, par ce si beau temps. » peut-on lire dans « *Oh...* ».

Chez Djian, cohabitent l'excès de violences, les paysages sublimés, les embrasades viriles, les tendresses conjugales et paternelles.

Le goût du risque

En France on ne plaisante pas avec la littérature. Et pourtant, Philippe Djian, le sombre, est l'auteur des passages les plus drôles et risqués de son époque, piquant dans ses récits des sortes de banderilles audacieuses. « Il découpait le silence en rondelles avec sa respiration » ose-t-il par exemple dans *Bleu comme l'enfer*.

Chez lui, les mots rares pimentent des espiègleries, délicieusement, comme dans ce passage d'*Échine*: « Ses jambes étaient repliées sous elle, ses bas brillantaient ses genoux, sa jupe était tendue comme un tambour et ensuite il y avait son corsage et la fine bretelle qui croisait sa clavicule et la perle qui pendulait à son oreille. »

Certaines images sont même éperdument « kitch », mais nécessairement apaisantes. Ainsi, dans *Assassins*: « [...] un filet d'or pur clignotait entre les cimes des sapins et l'azur, par-dessus les pavillons, rincé par le vent qui avait rugé toute la nuit, avait une douceur idéale. »

Philippe Djian ne se prend pas vraiment au sérieux mais il peut dire: « Quand je crée je suis enfin le maître de mon univers ». Alors, il s'autorise tout et, par exemple, n'écrit pas des bluettes.

Le goût du sexe

Il le dit, l'écriture du sexe, voire la pornographie, demandent la plus grande attention. Et il accumule des trouvailles érotico-comiques, obscènes, dramatiques et même romantiques. « C'était vraiment fantastique, sa fente s'est mise à mousser et je me suis occupé de ça rapidement, j'ai commencé à voir des petits points lumineux un peu partout. » (*Zone érogène*, 1984). Et, toujours, humour et dérision: « Quand ça vient, elle me presse les bourses avec douceur. Si bien que chacune de mes giclées menace de lui ressortir par les narines. » (*37°2 le matin*, 1985).

Il s'est vu décerner un prix littéraire pour « *Oh...* », un roman « total Djian » Il écrit des chansons avec Stephan Eicher, son « frère ». Philippe Djian est un écrivain plein d'avenir!

Catherine Flohic

venez !

RENÉ PASSET ÉCONOMISTE DU TEMPS LONG

Cycle de conférences Mots d'économie

- Lundi 14 janvier:
L'économie « immatérielle » par René Passet, Professeur émérite d'économie à l'université Paris 1-Panthéon-Sorbonne
- Lundi 11 février:
L'argent, la monnaie par Jean-Marc Daniel, Professeur à l'ESCP Europe, directeur de rédaction de la revue *Société*
- Lundi 25 février:
Spéculation et « dette souveraine » par Xavier Timbeau, directeur du département Analyse et Prévision de l'OFCE.

19 h - Petite Salle

• Séances suivantes: 8 avril, 5 juin

René Passet



Photo de Lorenzo Weiss © Bpi

Même les poètes et les rêveurs, René Passet les réconcilierait avec l'économie. Car avec lui, elle devient une discipline aussi morale que scientifique, liée à tous les autres savoirs, attentive aux évolutions de la longue durée, à la vie. Une science « humaine », au sens propre du terme.

Comment êtes-vous devenu économiste?

Au moment d'entreprendre des études supérieures, j'ai découvert, un peu par hasard, deux grands économistes français de l'époque: Gaëtan Pirou et François Perroux. À partir de là, tout s'est enchaîné.

À l'université, tout de suite après la guerre, on m'a d'abord enseigné l'économie néoclassique: une histoire de rouages bien huilés, censés nous ramener infailliblement à l'équilibre. Mais ce n'était pas l'expérience que j'avais de la vie. J'ai été très vite séduit par la pensée de Keynes: un monde d'« incertitude radicale » avec des individus imparfaits, dotés de passions et de pulsions.

Ensuite, je me suis intéressé au développement économique. Et à travers lui, je me suis heurté aux problèmes de l'environnement et de la biosphère relevant de sciences de la nature. Cela m'a conduit à me doter d'une culture transdisciplinaire.

J'ai rencontré alors le fameux Groupe des Dix, grâce auquel j'ai eu la chance de travailler avec des biologistes, des sociologues, des physiciens, des informaticiens, des anthropologues de réputation internationale.

Cette transdisciplinarité qui vous caractérise vous a valu la réputation d'« économiste hétérodoxe ». Vous définiriez-vous aujourd'hui encore comme cela, alors que l'économie a évolué pour se rapprocher d'autres sciences, notamment de la psychologie, de la psychanalyse?

Peu m'importent les étiquettes que l'on me colle. Je considère qu'une science est une façon d'interroger le réel. Ainsi, l'économiste britannique Kenneth Boulding constatait que Cromwell avait une verrue sur le bout du nez; pour le physicien, disait-il, cette verrue représente un conglomérat d'atomes et de molécules, pour le biolo-

giste, un dysfonctionnement des cellules nasales, et pour l'économiste, rien... sauf si Cromwell avait décidé de consacrer une somme d'argent à son extraction.

L'économie est le lieu d'où j'interroge le monde, mais je ne veux pas que ce soit ma prison. Pour répondre aux questions que je pose, j'ai besoin du savoir des autres disciplines et je ne vois pas au nom de quoi on m'interdirait d'y recourir. J'approuve donc tout effort de l'économie pour aller dans ce sens.

L'économie se présente comme une science, avec des modèles mathématiques. Pensez-vous qu'elle soit une science exacte?

J'ai enseigné les mathématiques économiques pour avoir le droit d'en critiquer certaines utilisations. Elles sont un instrument de formalisation et de déduction extrêmement puissant. Mais on s'égare

lorsqu'on en fait la logique réductrice autour de laquelle on reconstruit une discipline. Ainsi, dans le langage de l'axiomatique contemporaine, l'équilibre économique implique la « convexité » des fonctions (dont découle la substituabilité des biens). Mais il ne faut pas confondre, comme le font certains économistes, une condition mathématique avec une propriété du réel. Les vrais économistes mathématiciens, comme Debreu ou Allais, ne s'y trompent pas et ne nous trompent pas.

Cette dérive vers des mathématiques abstraites explique-t-elle que l'économie soit aveugle dès qu'il s'agit de prévoir, et en particulier de prévoir les crises?

À cette raison, il faut en ajouter une autre, plus profonde: le monde est en évolution permanente et passe par de grandes mutations – du paléolithique au néolithique, des sociétés agricoles à la révolution mécaniste industrielle du XVIII^e siècle, de celle-ci à la révolution énergétique amorcée au XIX^e siècle. Aujourd'hui, avec l'ordinateur, c'est encore un autre monde qui apparaît, un saut dans l'immatériel.

Les systèmes évoluent plus vite que les conventions auxquelles s'accrochent les théories économiques. On pense alors à cette image de Régis Debray: une pièce de théâtre antique dans laquelle les acteurs entreraient en scène en portant le masque de la scène précédente. Personne n'y comprendrait rien. Nous interprétons les crises du monde actuel avec les catégories mentales de la période précédente. Et nous n'avons aucune prise sur elles.

Vous parlez de « saut dans l'immatériel » alors que les hommes politiques prônent la réindustrialisation...

Chaque société véhicule à la fois les activités correspondant aux conditions du présent, des survivances du passé et les germes de l'avenir. Même dans un monde mù par « l'immatériel », beaucoup d'activités industrielles sont appelées à durer longtemps, à condition de s'adapter. Je suis persuadé, par exemple, que l'industrie automobile subsistera, grâce au développement de véhicules à faible consommation et à l'adoption de carburants respectueux de l'environnement. La recherche et l'innovation devraient donc occuper une place prépondérante dans nos sociétés.

Vous avez été le premier président du conseil scientifique d'Attac. Comment concilier économie et engagement politique?

Le militantisme est l'engagement par lequel chacun exprime les valeurs qui donnent sens à sa vie; la chaire est le lieu où l'on tient un discours qui se veut rationnel et exposé à la réfutation. En principe, les deux domaines ne se recourent pas. Mais que serait un idéal qui ne s'enracinerait pas dans une bonne analyse du réel? Et que serait une économie qui prétendrait traiter de questions comme le bien-être, les inégalités ou la place de la personne dans la société, sans jamais s'engager dans le champ des valeurs? Ces dernières sont à la fois incontournables et scientifiquement indémontrables.

Alors, que faire? L'homme de science doit se tenir aussi longtemps que possible dans les limites du discours réfutable, et lorsqu'il a conscience de franchir ces limites, dire clairement à ses auditeurs qu'à partir de ce moment, ses conclusions se rattachent à un système de valeurs, que chacun est libre de partager ou non. Le fameux TINA (« There is no alternative ») de Madame Thatcher est une pure ignominie.

Le Groupe des dix

Ce groupe informel a réuni, de 1969 à 1976, non pas dix intellectuels mais une vingtaine. Biologistes, psychologues, médecins, sociologues, philosophes, ils souhaitaient pratiquer entre eux la « fertilisation croisée » des connaissances et les articuler avec une réflexion sur le gouvernement de la Cité.

Le Groupe des Dix a compté notamment pour participants: René Passet, Jacques Robin, Henri Atlan, Joël de Rosnay, Henri Laborit, André Leroi-Gouhan, Edgar Morin, Michel Serres, Robert Buron et, de manière plus épisodique, Jacques Attali, Jacques Delors et Michel Rocard.

À lire à la Bpi :

Le Groupe des Dix ou Les avatars des rapports entre science et politique de Brigitte Chamak (Le Rocher, 1997)
Cote : 5.3 CHA

venez !

Pensez-vous que la situation actuelle soit comparable avec celle de 1929? Quel type de mesures devrait-on prendre?

Comparable, sûrement, par la répétition des erreurs conduisant à créer de toutes pièces les problèmes que l'on prétend résoudre. Par quel aveuglement peut-on croire que c'est en comprimant les revenus, et donc la consommation, que l'on va relancer la croissance et résorber les déficits? Comment ne pas comprendre que l'excédent commercial de certaines nations implique nécessairement l'existence de pays débiteurs? La rigueur plonge des populations parfaitement innocentes dans la détresse et aggrave les crises.

Il nous faut apprendre à penser le présent dans les temps longs de l'évolution. Si, nous dit David Brower en évoquant le récit de la Genèse, le monde a été fait en une semaine, la révolution industrielle est apparue il y a un quarantième de seconde. Notre économie, née avec cette révolution, est donc la science du quarantième de seconde. Elle ne nous livre ainsi qu'une vision des choses réduites à leurs seuls aspects immédiats. Cela conduit à des absurdités. Il importe de tirer les économies vers le haut plutôt que vers le bas, mais nous attendons toujours notre prochain Keynes.

Propos recueillis par
Marie-Hélène Gatto
et Catherine Geoffroy,
Bpi

René Passet

Né en 1926 à Bègles (Gironde), il a d'abord étudié l'économie à l'Université de Bordeaux. Devenu Professeur agrégé en 1958, René Passet a enseigné dans plusieurs universités, (Rabat, Bordeaux, Paris) et il est aujourd'hui professeur émérite de Paris 1-Sorbonne.

Spécialisé en économie du développement, René Passet est un pionnier de l'approche transdisciplinaire, prenant en compte tous les paramètres de l'environnement et du développement durable. Sa prédilection pour les approches en termes de systèmes complexes s'est exprimée dans ses enseignements de « bioéconomie » comme dans les travaux du laboratoire C3E (Centre Économie, Espace, Environnement), qu'il a créé au sein de l'Université de Paris 1.

René Passet est aussi un homme engagé, qui dénonce l'ordre économique actuel dominé par l'idéologie néolibérale.

À lire de René Passet :

- *La Bioéconomie de la dernière chance* (Les liens qui libèrent, janvier 2013)
- *Les Grandes Représentations du monde et de l'économie à travers l'histoire : de l'univers magique au tourbillon créateur...* (Actes Sud, 2012)
- *L'Illusion néo-libérale* (Fayard, 2003)
- *Le Monde n'a plus de temps à perdre*, de René Passet, Stéphane Hessel, Edgar Morin, Michel Rocard, Peter Sloterdijk, Mireille Delmas-Marty, Michael W. Doyle, Bernard Miyet (Les liens qui libèrent, 2012)
- *Pour un nouvel imaginaire politique*, de René Passet, Mireille Delmas-Marty, Edgar Morin, Riccardo Petrella, Patrick Viveret (Fayard, 2006)

votre accueil

SUR NOS ÉCRANS, ON PEUT AUSSI LIRE DES LIVRES!

La Bpi vous propose plus de 15 000 livres numériques. Ce terme désigne des livres en majorité déjà disponibles en version papier, mais cette dernière n'est pas forcément disponible à la Bpi. Actuellement, tous les livres numériques de la Bpi sont accessibles à l'intérieur de la bibliothèque sur tous les postes informatiques. L'accès est libre, gratuit et sans limitation de durée. Vous pouvez lire en toute tranquillité et les choix sont variés.

Vous aimez la bande dessinée? Venez découvrir les 3 000 albums en ligne sur Izneo. Tous les genres sont représentés, de l'aventure au fantastique en passant par l'humour, et bien évidemment les mangas. Vous pourrez ainsi relire les grands classiques de la BD franco-belge, découvrir les représentants de la nouvelle bande dessinée. Des nouveautés sont régulièr-

ement mises en ligne, avec des choix toujours éclectiques, depuis les *Bidochons* jusqu'au premier album de la série « Le club des 27 » : *Amy Winehouse*.

Si vous vous intéressez à la littérature contemporaine francophone, Publie.net met en ligne des textes inédits d'auteurs : François Bon, Eric Chevillard, Patrick Deville, Didier Daeninckx...

En informatique, les livres numériques sont indispensables pour disposer de données mises à jour. Dans ce domaine, la bibliothèque vous propose 250 ouvrages en anglais de l'éditeur américain O'Reilly, consultables sur « Safari Techbooks online ». Et sur la « Bibliothèque numérique ENI », le management côtoie l'informatique, avec des titres comme *Réussir votre projet e-learning* ou *Sécurité informatique: Ethical Hacking...*

Indispensables pour vos recherches et également disponibles en ligne, les incontournables encyclopédies « Que sais-je » et « Repères », deux collections qui vous offrent une documentation synthétique de qualité pour bien démarrer vos exposés et vos dossiers.

La Bpi vous permet aussi d'accéder de chez vous à Bibliovox: plus de 8 000 documentaires grand public en économie, sciences humaines, droit, développement personnel, vie pratique et professionnelle, ainsi que des titres pour la jeunesse. Pour y accéder, c'est très simple, créez un compte à partir de votre adresse mail quand vous êtes à la Bpi. Vous pourrez ensuite vous connecter à loisir dans cette offre de livres numériques, personnaliser votre bibliothèque et annoter vos lectures.

Le service des Ressources électroniques



Pour accéder aux livres numériques depuis les postes informatiques de la Bpi, allez sur « Recherche documentaire », puis « Sites web et bases de données » et tapez le nom de la ressource, « Que sais-je » ou « ENI » par exemple.

**Bibliothèque publique d'information
Centre Pompidou**

TÉLÉPHONE

01 44 78 12 33

HORAIRES

12h-22h tous les jours sauf le mardi

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

MÉTRO

Châtelet, Les Halles, Hôtel de Ville, Rambuteau

ADRESSE POSTALE

Bpi - 75197 Paris Cedex 04

SITE INTERNET

www.bpi.fr

Directeur de la publication

Patrick Bazin,

Directeur de la Bibliothèque publique d'information

Rédacteur en chef

Catherine Geoffroy

Équipe de rédaction

Arlette Alliguié, Philippe Berger, Nicolas Beudon, Sylvie Colley, Cécile Denier, Véronique Denizot, Marie-Hélène Gatto, Catherine Geoffroy, Florian Leroy, Pierre Moine, Catherine Revest

Comité d'orientation.

Emmanuel Aziza, Patrick Bazin, Marc Boilloux, Jérôme Bessière, Emmanuel Cuffini, Annie Dourlent, Régis Dutrémeé, Françoise Gaudet, Nelly Guillaume, Nathalie Nosny, Emmanuèle Payen, Philippe Revol

Ont collaboré à ce numéro

Maria Bonsanti, Raphaël Casadessus, Philippe Colomb, Terence Davies, Francine Figuière, Catherine Flohic, Thierry Jousse, Jérémy Lachal, René Passet, Cloé Pitiot, Jacques Roubaud, Sebastião Salgado, Florence Verdeille, le service des Ressources électroniques de la Bpi, ainsi que : Guislaine, Julie, Anne et Enikö

Conception graphique

Claire Mineur



Impression

Imprimerie Vincent

37 000 Tours

SUR PAPIER ÉCOLOGIQUE ISSU DE FORÊTS GÉRÉES DURABLEMENT

Couverture

Of Time and the City, film de Terence Davies

© Terence Davies

ISSN

2106-3664



Gratuit