

de ligne

en ligne

15

dossier

Le cinéma de Duras

le magazine de la Bibliothèque publique d'information | octobre-décembre 2014

Mois du film documentaire

Lettres d'un temps de guerre

rencontres

Les mathématiques pour comprendre le monde

rétrospective

Julio Cortázar et l'Oulipo

page 3 **Vous avez la parole**
Écrits et chuchotements

page 4 **En bref**

page 5 **Éclairage**
• Les mathématiques ou l'aventure de l'abstraction, entretien avec Jean Dhombres
• Deux et deux font... quarte!

page 8 **Au Centre**
Malachi Farrell, l'homme qui fait danser les poubelles

page 10 **Lire, écouter, voir**
La finance, soluble dans l'éthique ?

page 12 **Dossier : Le cinéma de Duras**
• Marguerite Duras, littérature ou cinéma : « montre[r] ce qui n'est pas montrable », par Jean Cléder
• L'œuvre sonore de Marguerite Duras, par Daniel Deshays
• « Sauf des mots peut-être », entretien avec Michael Lonsdale
• Dérouler la bobine des films
• L'empreinte Duras, par Pascale Cassagnau
• « Une collision qui fait sens », entretien avec Thu Van Tran

page 25 **Venez!**
• Lettres d'un temps de guerre
- « Écris-moi des tas de petits mots pour multiplier les chances que ça arrive », par Benjamin Gilles
- Jean-Pierre Guéno, le stéthoscope sur la mémoire du peuple
• Les évangélistes du progrès
• Cortázar et l'Oulipo : départ d'un jeu, par Paula Klein
• À supposer..., par Jacques Jouet
• Sex (is) Power
• Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur la pornographie

page 35 **Votre accueil**
Un déclic à l'écriture

édito

Sublime, forcément sublime Bpi

Nouvelle directrice de la Bibliothèque publique d'information depuis juillet 2014, je souhaite en premier lieu saluer le public de la bibliothèque, vous toutes et tous qui lui donnez vie par votre présence quotidienne. Votre envie d'apprendre, de vous informer, de travailler mais également de vous détendre avec les collections et dans les espaces de la bibliothèque nous apporte tous les jours, quelle que soit l'attente à l'entrée, une confirmation de l'intérêt et de l'attrait exceptionnels que représente un établissement comme celui-ci au sein du Centre Pompidou, en plein centre de Paris.

Les équipes de la bibliothèque sont sans cesse en train d'actualiser les collections, d'inventer de nouveaux services, d'être vigilantes sur les conditions d'accueil afin de satisfaire aux mieux vos demandes et votre confort de séjour.

La médiation des collections, les ateliers de pratique et l'action culturelle constituent des moments de partage, de découverte et d'apprentissage indispensables au décryptage du monde d'aujourd'hui. C'est dans cette perspective que de nouvelles propositions de rencontres et de cycles de débats vous sont offertes pour cette rentrée.

Parmi les événements organisés par la bibliothèque cet automne, il faut bien sûr signaler un nouveau temps fort littéraire autour de Marguerite Duras, à l'occasion du centenaire de sa naissance. Cet hommage vous propose de (re)découvrir l'écrivain et son œuvre écrite dans le cadre d'une grande exposition, *Duras Song - Portrait d'une écriture* (conçue avec l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine), d'une programmation associée et d'un salon de lecture, mais également d'explorer son cinéma grâce à une rétrospective organisée en partenariat avec le Centre Pompidou. Une nouvelle preuve que la Bpi est un lieu particulièrement adapté pour explorer les multiples facettes d'un grand talent.

Partons sur les traces de cet écrivain de légende !

Christine Carrier

Directrice de la Bibliothèque publique d'information

vous avez la parole



ÉCRITS ET CHUCHOTEMENTS

Le 26 avril 2014, à 16 heures 15, des lecteurs de la bibliothèque ont révélé à haute voix ce qu'ils lisaient silencieusement. Un murmure de vingt secondes, orchestré par l'artiste Joris Lacoste, qui s'est répété tous les quarts d'heure, jusqu'à 21 heures.



Angelina
étudiante
en droit

J'ai vu l'affiche sur les tables, il y a un mois. Je trouvais ça intéressant : voir ce que les gens lisent à la Bpi. Parce tout le monde lit des choses tellement différentes. J'apprécie la démarche de Joris Lacoste. Finalement, c'est très simple. On l'a invité à lire un texte et il s'est dit : « Je préfère que ce soient les lecteurs de la Bpi qui lisent, eux, ce qu'ils ont envie. » Voilà. C'est aussi simple, je trouve cela tellement rafraîchissant.



Estelle
28 ans, prépare
un concours

Je suis très sensible aux gens qui parlent à la bibliothèque. Ça m'énerve beaucoup. Alors, je me suis dit : « Vas-y, essaie ! ». Au début j'avais très peur et puis, en fait, on s'habitue. À un moment, j'en avais marre de lire, mais je l'ai quand même fait. Après ça dépend de ce qu'on lisait. Moi, je ne faisais que lire mes cours de biologie !



Sharon,
21 ans,
étudiante en art

Je fais de la performance et je voulais voir comment Joris Lacoste allait s'approprier le lieu. Comment amener l'art dans un espace consacré au travail ? Est-ce qu'il allait « prendre en otages » les lecteurs, les intégrer à la performance ? J'aurais voulu que la performance aille plus loin, que les lectures soient disséminées dans tout l'espace, que tout soit contaminé. J'avais l'impression de ne pas aller au bout des choses. D'un côté, je perturbe mais en même temps c'est une perturbation très douce. Je suis quand même très contente d'y avoir participé. Une performance au sein d'une institution publique, c'est le désir de rendre la performance accessible au plus grand nombre, ça c'est intéressant. Ça reste encore aujourd'hui une pratique très mal connue du grand public. On va dire : « c'est l'art de l'instant », ce genre de truc...

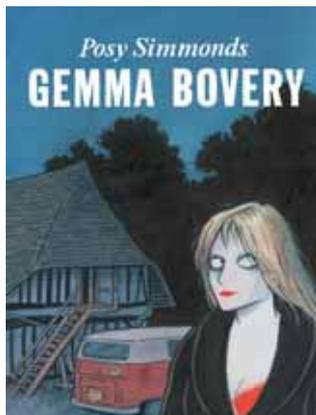


Charles
34 ans,
entrepreneur
indépendant

Au début, je pense que les gens étaient un peu étonnés, il y en a qui rigolaient. Mais aucun ne nous a demandé ce qui se passait. Je pense qu'ils croyaient que c'était très organisé tout ça, donc ils n'ont pas voulu... déranger. Rester imperturbable, c'était pas évident. Tu as un peu le trac quand même. On sait pas si tout le monde va jouer le jeu. Et vu qu'on pouvait se déplacer, tu te dis : « si moi je pars, est-ce que les autres seront assez pour prendre le flambeau ? ». On était solidaires de Joris. J'étais venu avec un ami. Je lui ai demandé ce qu'il avait perçu : « C'était bien. Des bourdonnements. On ne comprenait pas tout, on entendait un peu la voix des uns et des autres ». Donc c'était réussi.

Propos recueillis par **Sylvie Colley, Marie-Hélène Gatto** et **Florian Leroy**, Bpi.

en bref



© Dancœl Graphie



© Pierre Vanni



Nouvelles cartes de la République française © BnF

πραβια
vérité
ἀλήθεια
derecho
veritas

D'EMMA À GEMMA

Après Stephen Frears qui a adapté le roman graphique *Tamara Drewe*, c'est au tour d'Anne Fontaine de s'essayer à l'adaptation d'une bande dessinée de Posy Simmonds : *Gemma Boverly*, délicieuse variation autour du roman de Flaubert. Dessinatrice et cinéaste envisagent ensemble les convergences et divergences entre œuvre originale et film, les différents impératifs des personnages de papier et des acteurs de chair, les ambiguïtés du regard croisé France-Angleterre, les richesses et servitudes de l'adaptation.

Cycle Lire le monde

Autour de *Gemma Boverly* avec Posy Simmonds, dessinatrice, et Anne Fontaine, réalisatrice. Rencontre animée par Jean-Claude Loiseau, journaliste

Lundi 6 octobre
19h, Petite Salle

LA FOLIE DU SELFIE

Aujourd'hui, l'autoportrait appartient à tous ceux qui ont un smartphone ! La Bpi célèbre le selfie, une pratique qui mêle autoportrait et partage. Pendant la *Selfie Party*, objectifs, décors, dispositifs innovants, logiciels et accessoires sont à votre disposition pour réaliser les autoportraits les plus originaux. Chacun pourra repartir avec ses œuvres imprimées et participer au concours de selfies. Et, pour en savoir plus sur les problématiques de l'autoportrait, qu'elles soient artistiques, sociologiques ou techniques, une sélection d'ouvrages vous est proposée.

Selfie Party

Du 22 au 25 octobre, de 15h à 19h
Niveau 1, Salon Jeux Vidéo

FRANÇAIS ?

Que veut dire : « être français » ? Qui peut se prétendre tel ? Dans le « laboratoire colonial », puis dans le bouleversement de la Révolution, l'identité nationale se révèle plurielle, contradictoire et changeante. À partir de l'ouvrage dirigé par l'historienne Cécile Vidal, *Français ? La nation en débat entre colonies et métropoles* (éditions EHESS), nous ouvrirons un débat sur la citoyenneté française, en métropole et dans les territoires d'outre-mer, avec intellectuels, artistes et représentants de la société civile.

Cycle Lire le monde

Français, ici et là-bas ? Citoyenneté, colonies et décolonisation

Lundi 3 novembre
19h, Petite Salle

PHILOSOPHIE / FILOSOFIA

Quel rôle joue la traduction en philosophie ? Peut-on l'envisager comme passage « entre » les différents types de frontières : frontières entre les genres littéraires ou académiques, et frontières entre les langues et les cultures. Quel impact peuvent avoir les différentes pratiques de traduction sur le sens et l'organisation des humanités numériques ? Cette soirée, organisée autour des conférences de Michel Deguy et de Souleymane Bachir Diagne, sera ponctuée par des lectures de textes traduits ou en langue originale.

Philosopher en langues, traduction et porosité des frontières

Soirée d'ouverture du colloque international *Philosopher en langues*, qui se déroulera du 20 au 22 novembre au CNRS, à l'ENS (Ulm) et à la NYU Paris.
Mercredi 19 novembre
19h, Petite Salle

éclairage

LES MATHÉMATIQUES OU L'AVENTURE DE L'ABSTRACTION

Les mathématiques pour comprendre le monde

lundi 24 novembre - 19 h, Cinéma 2

lundi 8 et 15 décembre - 19 h, Petite Salle

«Il n'y a point de louanges que je ne donne aux grands Mathématiciens, pourvu que je ne le sois pas». Pour illustrer les réactions contradictoires et passionnées que suscitent les mathématiques et ceux qui s'y adonnent, Jean Dhombres, historien des mathématiques et mathématicien lui-même, aime citer le moraliste Saint-Évremond. Mais depuis le XVII^e siècle, l'emprise des mathématiques s'est étendue au sein de la société. Jean Dhombres analyse l'évolution récente des rapports entre le public et les mathématiciens.



© Grems

5

éclairage: Les mathématiques ou l'aventure de l'abstraction

Entretien

Avez-vous observé ces dernières années un engouement pour les sciences ?

Il est sûr qu'il y a un engouement et on peut l'expliquer de différentes manières. Il y a, tout d'abord, chez les intellectuels un retour extraordinaire vers la science. Quelques années en arrière, la science, c'était le positivisme, ce qui nous mène à la guerre, à la domination de l'Occident sur le reste du monde, etc. À cela s'ajoutait un second point de vue, essentiellement lié à la sociologie: la science est quelque chose qui prétend être objectif alors que ce n'est que le produit de la société dans laquelle on vit. Si l'on pousse ce raisonnement trop loin, cela voudrait dire que l'on a la science que l'on mérite... Ce grand mouvement qui considère que les produits scientifiques sont des produits comme les autres s'est arrêté. Et on constate que la plupart

des sociologues font des déclarations d'amour à la science. Même Bourdieu dans son dernier livre avait changé d'avis.

Ensuite, l'éducation est quand même fondamentalement marquée par la science. Les jeunes en font, en histoire, en physique, en biologie et même dans leurs cours littéraires. Et cela se diffuse dans la société.

Enfin, l'idée est acquise que le progrès est une réalité et qu'il est de nature scientifique. Évidemment, c'est la médecine qui emporte le morceau. Le progrès n'est plus le fruit de l'histoire, comme au XIX^e siècle, mais tient à la façon dont les gens agissent. Je crois que toute conscientisation de ce que l'on fait, en fonction de son environnement, est une bonne chose. Et le fait de dire a priori « ça me dépasse, je ne veux pas en entendre parler, c'est dangereux », c'est de l'obscurantisme.

suite

Comment la communauté scientifique a-t-elle réagi à cet engouement ?

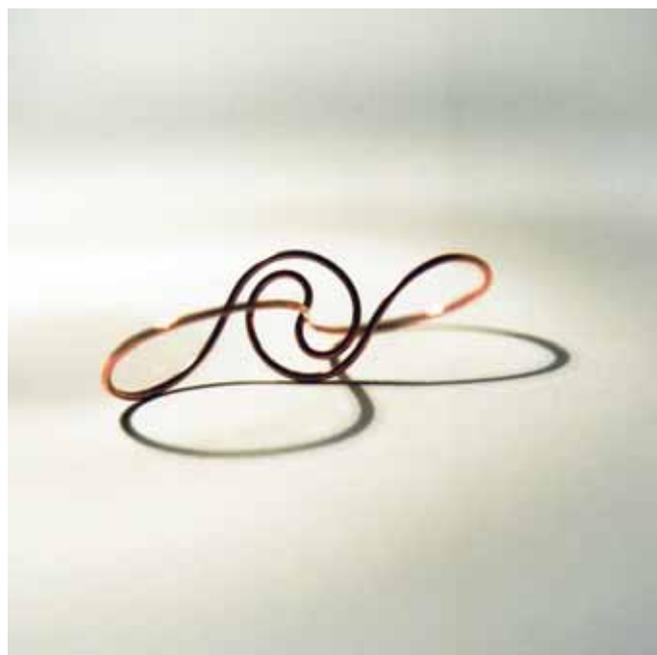
Elle l'a devancé. Elle a pris conscience de l'importance de la vulgarisation. Presque tous les scientifiques reconnaissent que c'est même une part de leur travail, que cela fait partie de la déontologie. Ce n'était pas le cas il y a encore quelques années. Il faut dire qu'aujourd'hui un scientifique patenté, c'est-à-dire qui reçoit de l'argent des organismes de recherche, doit faire pratiquement chaque année un rapport et s'il veut des fonds particuliers, il lui faut justifier de l'utilité de sa recherche. En rédigeant ces rapports, les scientifiques entrent dans cette problématique de la vulgarisation.

Mais demander à la recherche d'être utile ne risque-t-il pas de l'appauvrir ?

En effet, demander aux scientifiques à quoi sert leur recherche, et le demander tous les ans, peut avoir des effets pervers. Les régulations de ce qui fait vivre la recherche imposent, peut-être involontairement, une rentabilité immédiate. Or, toutes les recherches n'ont pas d'application immédiate mais toute recherche peut être intéressante. Par expérience, je peux vous dire qu'on ne peut pas prévoir ce que notre recherche va donner. La science est une aventure, il y a des échecs. La recherche en mathématiques n'est pas du tout comme celle en sciences expérimentales - qui, précisément, procède par des expériences. Si ces dernières donnent de mauvais résultats, c'est déjà un résultat en soi. En maths, si vous n'avez pas trouvé de résultat, que pouvez-vous dire ?

Malgré la prise de conscience du fait que les sciences sont une clé pour comprendre le monde, les mathématiques continuent de faire peur...

Je veux publier un livre sur la peur des mathématiques. J'ai l'idée que celle-ci est une affaire métaphysique. Si je vous montre un article en chinois, vous n'y comprendrez rien, mais vous ne direz pas avoir peur du chinois... Pour moi, la peur des maths est liée, surtout dans la civilisation occidentale, à Aristote qui a décidé que les maths sont le monde du pur abstrait. Pour lui, la seule réalité est celle que je touche avec mes sens. Les maths seraient donc une abstraction. Abstraire, c'est-à-dire couper. Si vous faites des maths, vous vous coupez du réel. Mais il existe également une autre forme de pensée. Descartes, par exemple, dit qu'en mathématiques au moins, je peux être sûr de ce que je suis en train de faire. Lorsque l'on a appris à faire une multiplication, on n'a plus besoin du maître. Si vous avez compris une démonstration d'un professeur du Collège de France, vous en savez autant que lui sur ce point. C'est cela qui singularise les maths. Cela ne veut pas dire que vous soyez capable d'inventer... Vous participez de quelque chose, c'est peut-être propre aux mathématiques, où vous êtes libre. Vous vous confrontez à une réalité, qui n'est pas la réalité physique. Vous choisissez : si ça ne marche pas vous pouvez tourner par là... Ce côté aventure est un danger, mais c'est aussi très attirant. Une fois que vous avez goûté à cette aventure, vous avez envie de la poursuivre.



Jérôme Pierre, *Larsen*, sculpture, 2007

DEUX ET DEUX FONT... QUARTE!

Moreno Andreatta est pianiste et mathématicien. Chercheur au CNRS, affecté à l'IRCAM au sein de l'équipe Représentations musicales, il explore comment la musique peut permettre de reformuler des problèmes mathématiques pour leur offrir des clés inattendues. Mais aussi comment des outils mathématiques créés à partir de problèmes musicaux peuvent aider à la composition musicale.



© Claire Mineur, Bpi

Moreno Andreatta dans la salle anéchoïque de l'Ircam, salle d'expérimentation dont les parois absorbent les ondes sonores ou électromagnétiques

Il y a 2500 ans déjà, Pythagore observait les propriétés harmoniques des divisions successives d'une corde que l'on fait vibrer. S'il y a échange et complémentarité permanents entre physique et mathématiques, les liens entre ces dernières et la musique ont également toujours semblé évidents sans que l'on sache forcément en quoi ils consistent.

Géométrie des gammes

L'équipe Représentations musicales s'attache à représenter symboliquement les structures rythmiques et harmoniques. Il s'agit de trouver le type de représentation algébrique, géométrique ou topologique le plus adapté pour décrire et formaliser les structures musicales, puis de généraliser l'objet étudié par des raisonnements mathématiques abstraits. On découvre alors qu'une question précise en musique peut donner lieu à une façon pertinente et inexplorée d'aborder une conjecture ouverte en mathématiques ou bien encore de démontrer un ancien théorème d'une nouvelle manière. Et l'on peut ensuite revenir vers la musique avec des outils mathématiques forgés pour la composition musicale. Gérard Assayag, qui dirige l'unité mixte de recherche, et Carlos Agon, professeur en informatique, sont à l'origine d'un logiciel, *OpenMusic*, outil graphique d'aide à la composition, dont l'utilisation semble très naturelle aux compositeurs.

Si l'on s'était contenté d'appliquer des recettes algorithmiques, on aurait eu peu de chances de produire une musique... musicale ! Prendre comme point de départ la musique pour aller vers les mathématiques puis redescendre vers la musique permet d'obtenir des résultats qui sont pertinents d'un point de vue musical et que l'on n'aurait pas imaginés par le seul recours aux grammaires musicales académiques.

Rafraîchir la musique populaire

Les deux disciplines sœurs deviennent alors des alliées qui s'enrichissent mutuellement. Et même la musique populaire peut s'en trouver gagnante, pas seulement la musique dite contemporaine que l'on s'attend à entendre dans l'enceinte de l'Ircam.

Les chansons utilisent en effet toujours les mêmes progressions harmoniques, nous explique Moreno Andreatta. Il souhaite offrir aux musiciens un matériau renouvelé par ses recherches. Le chercheur nous montre comment transformer la chanson des Beatles *Hey Jude* par un simple jeu de symétries. Il choisit d'abord de représenter la progression harmonique du morceau dans un espace géométrique. Ensuite, il fait subir au motif tonal une rotation dans cet espace. Tous les accords majeurs de la partition sont ainsi transposés en accords mineurs et réciproquement. Le résultat est étonnamment musical, simplement plus mystérieux que l'original...

Caroline Raynaud et Lorenzo Weiss, Bpi

au Centre

Surround

Galerie des enfants, niveau 1

18 octobre – 23 mars



© Delphine Nicolas, Bpi



© Claire Mineur, Bpi

MALACHI FARRELL, L'HOMME QUI FAIT DANSER LES POUBELLES

Les installations de Malachi Farrell immergent le spectateur dans des chorégraphies de machines et d'objets articulés, accompagnées de sons et d'effets de lumière. Leurs titres évoquent des faits de société, des événements politiques ou historiques. Il expose aujourd'hui dans l'Atelier des enfants, espace du Centre Pompidou dédié aux 6-12 ans.

On avait imaginé le rencontrer dans son atelier, à Malakoff. Mais Malachi Farrell, regard acier dans un visage émacié, est là, au Centre Pompidou, pour l'installation d'une de ses formidables machines: *O'Black (Atelier clandestin)*. Reflet des activités alentour, l'œuvre met en scène une forme d'exploitation contemporaine et est emblématique de son travail. L'artiste prépare également son exposition: *Surround*, à l'Atelier des enfants. Ce jour de mai, le ciel est gris et il faudra composer avec la pluie. On s'installe quand même en terrasse. «Un thé au lait», demande-t-il, «parce que je suis irlandais». Aucun accent décelable chez lui qui, né à Dublin en 1970, a passé toute son enfance à Paris.

Lorsqu'on l'interroge pour savoir si son travail s'adresse à des enfants, Malachi Farrell balaye la fumée de sa cigarette avant de répondre : « ça fait des années que je pense que j'ai un travail qui peut intéresser "le jeune public" mais, jusqu'à présent, l'opportunité ne s'était jamais véritablement présentée ». Il a pris en tout cas cette proposition très au sérieux, d'autant que celle-ci a, par hasard, rencontré ses autres projets en cours. Pendant l'année scolaire passée, Malachi Farrell a été artiste en résidence dans une école primaire du 18^{ème} arrondissement de Paris, et invité à intervenir dans un collège de Seine-Saint-Denis. Son « challenge » : regrouper toutes ces expériences. Son Atelier des enfants n'est donc pas une proposition artistique créée spécialement pour les enfants, mais a été conçu avec eux. Il a dû pour cela adapter son mode de production. Usinées en amont, les pièces ont été assemblées dans les écoles. Certaines des machines fabriquées ainsi sont présentes dans l'exposition.

Rendre sensible à ce qui nous entoure

Avec les enfants, Malachi Farrell a choisi de travailler sur l'environnement. Un thème présent depuis toujours dans son œuvre mais qui, selon lui, est mal compris par ceux qui s'intéressent à son travail. Engagé, il refuse de l'être au sens politique du terme. Surtout, il ne veut pas être un donneur de leçons. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas de dénoncer mais de rendre sensible à ce qui nous entoure. D'où le titre, *Surround*. Aujourd'hui, dans la mer, on trouve autant de déchets en plastique que de poissons. Une fois ce constat établi, qu'est-ce qu'on fait ? Des poissons en plastique qui s'agitent comme les feuilles aux branches d'un arbre. Un « recyclage » poétique pour parler joyeusement de notre malheur.

Sur la table de bistrot en partie mouillée, Malachi déroule les planches du projet. Il a imaginé un parcours avec trois ambiances. À l'entrée, la mer, origine de tout, accueille les visiteurs. Par analogie, Malachi Farrell installe des transats et dix *Ocean Drums*. Inspirés des tambours ancestraux, ces instruments restituent le bruit des vagues grâce aux mouvements de billes en métal. Mais, comme toutes les autres installations, ils ne s'animent qu'en présence du spectateur. Suit une forêt mouvante en PVC qui, avec ses « poissons-feuilles », semble issue de la mer. Enfin, dernière ambiance : l'urbain. « Ici, c'est : danser avec les poubelles », résume Malachi Farrell. Pour lui, la ville est en crise. L'artiste, tout juste rentré de Mexico, raconte la mégapole grandie trop vite, ses écrans lumineux omniprésents et ses câbles à même le sol. Il veut rendre sensibles l'environnement urbain, sa vie et ses mouvements, par la danse frénétique de tubes de plastique et la chorégraphie silencieuse de casseroles.

Contourner les contraintes

Silencieuse ? D'ordinaire, les installations de l'Irlandais sont accompagnées d'une bande-son métallique, rugueuse, stridente. « Je n'ai pas le droit de faire du bruit », explique-t-il. Les contraintes du lieu, ouvert, et les normes de sécurité pour accueillir les enfants s'additionnent ici. La différence avec une exposition « classique » dans un musée est peut-être là : monter une exposition pour enfants s'avère bien plus compliqué. Mais si ces contraintes influent sur le cours de son projet, rien ne semble pouvoir réfréner l'enthousiasme de Malachi Farrell. Il rêve de faire venir du Salvador des musiciennes « scientifiques » dont il se sent proche : quarante violonistes qui ont fabriqué leurs instruments à partir de boîtes de conserves.

Volubile, l'artiste une fois lancé ne s'arrête plus. Il explique s'être formé à tous les corps de métiers : fraiseur, tourneur, ... Il peut ainsi fabriquer ses machines tout seul. Comprendre le fonctionnement d'un appareil l'émerveille ; l'application, « la mise à mort de l'engin » dit-il, presque pas. Peut-être parce que toutes les potentialités se réduisent, d'un coup, à une seule. Derrière l'esthétique pauvre de ses installations, Malachi Farrell a recours à une technologie sophistiquée qui allie informatique, électronique et mécanique. Mais la perfection aseptisée d'une machine ne l'intéresse pas. « J'essaie », dit-il, « de trouver des caractères dans les machines », pour ensuite les mettre en scène et créer des ambiances.

Au moment de se quitter, il interroge à son tour. Il voudrait voir la bibliothèque. On improvise au pas de course une visite des trois niveaux. Malachi Farrell se souvient d'être venu là, étudiant, pour voir des vidéos mais il avait oublié l'immensité des lieux. « C'est un monstre ! », s'exclame-t-il. Un compliment dans la bouche de celui qui fabrique de si monumentales machines.

Marie-Hélène Gatto, Bpi



À voir :

• *O'Black (Atelier clandestin)*,
2004-2005, installation présentée dans
les collections contemporaines du Musée
(niveau 4).

Jusqu'au 30 décembre 2014

• Malachi Farrell et Doctor L,
Collateral Fiction

24 et 25 octobre, 20h30

Grande Salle

<http://www.malachifarrell.com>

lire, écouter, voir

LA FINANCE, SOLUBLE DANS L'ÉTHIQUE ?



Au moment où les choix économiques induisent des crises financières et écologiques, la question de la responsabilité éthique des investisseurs est régulièrement posée.

L'ouvrage collectif intitulé *Finance et éthique* s'ouvre sur un rappel historique de la critique de l'enrichissement, notamment de la condamnation du prêt à intérêt par les religions monothéistes, au nom de l'unité et de la solidarité du corps social. Cette conception morale de l'économie s'oppose à la conception libérale affirmant le primat de l'intérêt individuel.

Par ailleurs, des juristes insistent sur la nécessité d'un droit relayant la morale. Le droit pénal des affaires est ainsi censé donner un code aux acteurs de la vie économique. Le même ouvrage consacre un long chapitre aux questions de blanchiment et de corruption.

Étanchéité ou porosité des économies

De fait, empêcher que soit recyclé, via les paradis fiscaux notamment, dans l'économie générale l'argent qu'on qualifie de « sale », celui qui provient des économies parallèles – trafics de stupéfiants, d'armes, d'êtres humains –, essayer de mettre en place une réelle étanchéité entre l'économie souterraine et l'économie légale, c'est un peu le premier degré d'une économie éthique. C'est aussi ce que rappellent Bruno Gizard et Jean-Pierre Deschanel dans *Déontologie financière: brèves leçons*. À cet effet, une structure internationale a été mise en place en 1989, le GAFI (Groupe d'action financière). En 2005, à la parution de l'ouvrage, elle ne comptait que vingt-neuf pays. Elle en compte trente-quatre en 2014. En France, les lois des 13 mai 1996 et 15 mai 2001 définissent le blanchiment comme une infraction à double détente : il suppose une infraction première et, en tant qu'argent clandestin, il est généralement dissimulé au fisc, ce qui représente une deuxième infraction.

Mais les actions des organismes internationaux sont pour le moins contradictoires. Alors que *Finance et éthique* rappelle que les États ont conclu sous l'égide de l'OCDE en 1999 des conventions pour lutter contre la corruption des agents publics (qui va de pair avec les opérations de blanchiment), la presse s'est fait l'écho récemment de la demande du Parlement européen aux États membres de chiffrer les revenus provenant de l'économie souterraine dans le calcul du PIB. Ceux-ci sont évalués selon les États de 19 à 30% du PIB. Cette demande a été faite au nom de l'équité : la législation (sur les stupéfiants ou la prostitution par exemple) n'étant pas la même d'un pays à l'autre, les statistiques ne seraient pas comparables. Pour l'instant l'INSEE s'y refuse. Mais les observateurs de la délinquance financière, comme Christophe Soulez, soulignent la porosité de plus en plus grande entre économie légale et économie illégale.

L'investissement responsable

De manière plus générale, depuis 2006, les Nations unies ont posé des principes pour définir ce qu'on appelle « l'investissement responsable ». Ces principes rappellent les entreprises au respect des droits de l'homme, au respect des droits du travail (liberté d'association, négociations collectives, élimination des formes de travail forcé, abolition effective du travail des enfants, suppression des discriminations), ils leur demandent de se préoccuper de l'environnement (principe de précaution, responsabilité environnementale), et de lutter contre la corruption. Dans son livre *Finance éthique : le grand malentendu*, Gaëtan Mortier, membre du collectif « Sauvons les riches », parle, lui, d'oxymore tant le rapprochement des deux termes « finance » et « éthique » lui semble improbable. Il montre que « l'investissement socialement responsable » malgré son succès apparent, est en trompe-l'œil : le label ne s'obtient pas sur des investigations

quant au fond, mais sur le formalisme de certaines procédures, notamment le recours à des agences de notations. De plus, alors que la première génération d'agences éthiques fonctionnait avec des listes d'activités exclues (OGM, armement, tabac,...), ces entreprises ont pour la plupart été reprises, par le biais de restructurations, par des entités plus importantes et moins regardantes, pour lesquelles il s'agit d'obtenir un label porteur, de se placer sur un marché comme un autre, et non de conjuguer morale et investissements.

L'éthique contre le droit ?

Dans l'ouvrage intitulé *Finance éthique* Michel Roux n'hésite pas à l'affirmer : « Les entreprises se sont progressivement accaparées l'éthique pour se garantir l'INSEE s'y refuse. Mais les observateurs de la délinquance financière, comme Christophe Soulez, soulignent la porosité de plus en plus grande entre économie légale et économie illégale. »

La moralisation de la finance semble encore pour demain. Deux économistes français, Arthur Cohen et Emmanuel Rocque, ont proposé en juin 2014 un rapport aux Nations unies intitulé *Éthique et finance : recherches de solutions pratiques pour l'assainissement des comportements financiers et la réalisation des objectifs du millénaire pour le développement*. Ils y définissent la finance éthique comme « l'ensemble des pratiques financières accomplies par un ou plusieurs acteurs qui s'astreignent à se conformer à des principes et des procédures visant à garantir en toute rationalité que tous les autres acteurs concernés soient traités équitablement avec respect et responsabilité ». Après quoi ils font des préconisations concrètes pour moraliser l'ensemble des opérations financières : les activités de *trading*, les allocations de crédits et de conseil en investissements financiers, etc. Mais pour l'instant, le rapport, partiellement dévoilé par ses auteurs, n'est pas repris à son compte par l'ONU.

Catherine Revest, Bpi

À voir :

- Vidéo d'Arthur Cohen présentant son rapport sur le site La Bourse et la vie <http://goo.gl/mgft5P>

À lire :

- Christophe Soulez, « Criminalité et économie : un mariage efficace et durable » dans *Regards croisés sur l'économie*, 2014/1 (n°14 Lumières sur les économies souterraines) Consultable sur Cairn info
- Bruno Gizard et Jean-Pierre Deschanel, *Déontologie financière : brèves leçons des règles de bonne conduite à la lutte anti-blanchiment*, Revue Banque éditions, 2005 333 GIZ
- Gaëtan Mortier, *Finance éthique : le grand malentendu*, FYP éditions, 2013 333 MOR
- Jean-Michel Poughon, « Éthique et finance : oxymore ou ambiguïté » ; Richard Routier, « De l'ISR au FSR : un passage obligé par les banques ! » dans *Finance et éthique*, sous la dir. de Chantal Cutajar, Jérôme Lasserre Capdeville et Michel Storck, Lamy, 2013 333 FIN
- Michel Roux, *Finance éthique : structures, acteurs et perspectives en France*, Revue Banque édition, 2005 333 ROU



Marguerite Duras sur le tournage de *Nathalie Granger*

dossier

Le cinéma de Duras

« Je pense que tous les cinéastes passent par un livre occulté, refoulé : le cinéaste se tient après le livre, l'écrivain avant », confiait Marguerite Duras avant d'ajouter, « mon cas à ceci de particulier, que j'ai écrit des livres ». C'est peut-être cette particularité qui rend son cinéma si singulier.

Exposition

• *Duras Song - Portrait d'une écriture*

Du 15 octobre au 12 janvier

Espace Presse, Niveau 2

Lecture

• Dominique Blanc lit Marguerite Duras

20 octobre, 20 h

Grande Salle

Rencontre

• Écrire après Duras

15 novembre, 16 h

Petite Salle

Soirée

• Vidéo et après, Marguerite Duras

17 novembre, 19 h

Cinéma 2

Rétrospective

• Marguerite Duras, cinéaste

Du 28 novembre au 20 décembre

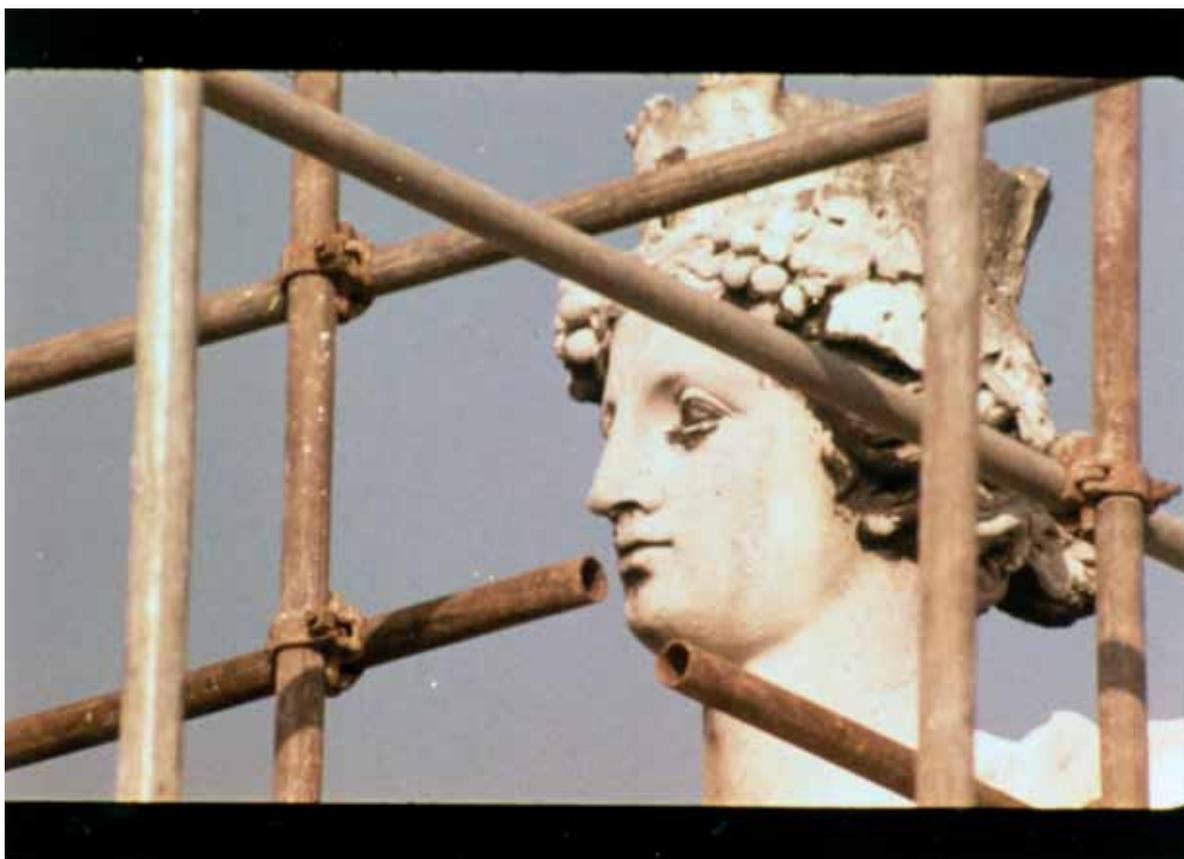
Cinémas 1 et 2

Et notre dossier sur www.bpi.fr

MARGUERITE DURAS, LITTÉRATURE OU CINÉMA : « MONTRE[R] CE QUI N'EST PAS MONTRABLE »

Insatisfaite des adaptations cinématographiques réalisées à partir de ses livres, Marguerite Duras passe derrière la caméra en 1966. En moins de vingt ans, elle réalise dix-neuf films. Une période intense qui n'est pas une parenthèse. Au cinéma comme en littérature, Marguerite Duras est la même.

Pendant l'été 1987, le grand écrivain Marguerite Duras discute avec le grand producteur Claude Berri de la possibilité d'adapter pour le cinéma *L'Amant*, prix Goncourt 1984 et succès mondial. S'opposent alors de manière spectaculaire deux conceptions de l'économie, de l'art et de la culture, de la littérature et du cinéma. Initialement, Marguerite Duras est sollicitée pour écrire scénario et dialogues de cette adaptation, mais l'échange révèle l'impossibilité pour elle de plier son histoire aux règles du cinéma grand public, aux nécessités commerciales de « l'illustration »¹. Marguerite Duras, ayant cédé les droits du livre, quittera ce projet réalisé finalement par Jean-Jacques Annaud.



© Éditions Benoît-Jacob

Césaire

¹ Toutes les expressions entre guillemets sont empruntées à Marguerite Duras.

Que nous apprend cette anecdote? Tout simplement l'extrême ambivalence des positions de Marguerite Duras face au cinéma : très critique à l'égard de ce « spectacle infantile », elle a régulièrement vendu les droits de ses romans pour des adaptations qui l'ont beaucoup déçue, mais elle a également écrit elle-même des scénarios et réalisé une vingtaine de films. On peut essayer d'éclaircir ces ambiguïtés – qui me semblent donner à sa pratique artistique une singularité mais aussi un charme parfaitement exclusifs dans l'histoire de la littérature et dans celle du cinéma.

De la littérature au cinéma : un trajet ambigu

Pour commencer, on pourrait rappeler qu'assez tôt dans la carrière de l'écrivain, le cinéma s'est intéressé à ses textes pour les transporter à l'écran avec son consentement au « seul moyen pour un écrivain de gagner de l'argent ». Ce seront par exemple *Moderato Cantabile* (Peter Brook, 1959), *Dix heures et demie du soir en été* (Jules Dassin, 1966) ou *Le Marin de Gibraltar* (Tony Richardson, 1967). Parallèlement, Marguerite Duras se met à écrire pour le cinéma : *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), *Une aussi longue absence* (Henri Colpi, 1961) ou *Nuit noire Calcutta* (Marin Karmitz, 1964). Elle passera elle-même derrière la caméra en 1966 pour *La Musica*, assistée d'abord de Paul Seban, avant de prendre son autonomie de cinéaste avec *Détruire dit-elle* (1969).

Cette chronologie pourrait laisser penser que le déplacement vers le cinéma suit une évolution naturelle – surtout si l'on considère que, dans le même temps, le style de Marguerite Duras en littérature se simplifie en dérégulant la grammaire et la narration traditionnelles – pour optimiser la dimension visuelle des représentations, au point qu'on a pu parler de l'*écriture filmique* de Marguerite Duras. D'ailleurs elle s'en expliquera dans un entretien publié aux *Cahiers du Cinéma* en 1969 : le passage au cinéma correspond pour elle à l'impossibilité de continuer à écrire des romans après 1968.

Pour autant, vers le dehors que constitue le cinéma, c'est armée de préventions très fortes qu'elle va s'aventurer. À ses yeux en effet, le cinéma commercial (ou « capitaliste ») est accusé de domestiquer, voire d'aliéner les populations (et le « prolétariat ») à travers des divertissements anodins inhibant toute forme d'action politique. Dans de telles dispositions, on peut comprendre que Marguerite Duras se prononce très sévèrement contre les règles de la narration cinématographique traditionnelle, qui lui semblent ridicules – en ce qu'elles traitent le spectateur « comme un enfant arriéré, comme s'il était taré, qu'il faille tout faire à sa place ». Autre facteur de réticence, ce qui intéresse Marguerite Duras au cinéma n'est pas la frontalité de la représentation analogique, ou la force illustrative de l'image ; c'est plutôt, comme en littérature, « ce qui n'est pas montrable » – les seuils de l'expérience et ses points culminants, l'impensable et l'indicible de la passion amoureuse, etc. Le travail de Marguerite Duras au cinéma se construit sur cette contradiction – déterminant une position frontalière entre littérature et cinéma.

Une pratique transgressive et captivante

Cette frontière, Marguerite Duras l'a investie comme un territoire vierge où développer une pratique personnelle : libérée par sa notoriété d'écrivaine, et n'ayant « rien à prouver » au cinéma, l'auteur s'autorise assez rapidement, à partir de *Détruire dit-elle*, à transgresser les règles narratives afin de « reprendre le cinéma à zéro [...], tout recommencer. » Qu'est-ce que cela signifie? D'abord solliciter les ressources de l'imaginaire au détriment de la conduite explicite du récit. Le cinéma de Marguerite Duras, refusant au spectateur les images pleines et illustratives, comme les histoires jugées trop linéaires du cinéma commercial, lui présente le matériau de construction d'un récit – que celui-ci assemblera en fonction de son économie affective et de son imaginaire personnel. C'est pourquoi la présence des personnages à l'écran est constamment fragilisée : leurs voix ne s'articulent pas sur leurs visages (*India Song*, 1975), ils sont figurés par des statues (*Césarée*, 1979), des photographies ou des silhouettes anonymes (*les Aurélia Steiner*, 1979), quand ils ne disparaissent pas totalement de l'écran (*Son Nom de Venise dans*



© photographie de Jean Mascolo

Nathalie Granger

Calcutta désert, 1976)... Ainsi le personnage fantomatique, évanescent, évolue dans une brume sonore et visuelle qu'il revient au seul spectateur de dissiper (comme cela se produit dans une lecture). Pour ce qui concerne l'action, elle subit très vite un processus d'émiettement – que fait-on d'autre que parler dans *Détruire dit-elle* et *Jaune le soleil* (1971) ? où vont si lentement les personnages d'*India Song* ? –, de raréfaction ou d'évacuation : l'action principale d'*India Song* (le cri du Vice-consul) s'accomplit hors-champ ; et la rencontre entre les deux amants à strictement parler n'aura *jamais lieu* dans *Le Navire Night* (1979).

La force de captation du cinéma durassien ne tient donc pas dans la capacité de raconter *convenablement* une histoire, mais ne se réduit pas non plus à sa poussée transgressive : il s'agit plutôt d'assortir autrement les composants de la représentation cinématographique en faisant le pari que, une fois brisés les enchaînements naturels de la grammaire classique, le spectateur consentira au voyage textuel, musical et sonore proposé par ses poèmes cinématographiques. On comprend alors que « ce n'est pas la peine » d'aller aux Indes pour filmer *Calcutta* : un coucher de soleil sur une colline blafarde, des cris d'oiseaux, et la musique de Carlos d'Alessio, ces éléments soigneusement ajustés nous y transporteront plus entièrement que des images illustratives.

Si le cinéma de Marguerite Duras est indémodable, c'est parce qu'il ne ressemble à rien dans la production contemporaine et successive. Il ne peut en conséquence être évalué en rapport à telle ou telle *manière de faire*. De fait, la cinéaste a déverrouillé certaines articulations automatiques (dialogues / images / musique / narration) afin de mobiliser la représentation dont elle redoutait la « fixation définitive » par l'image cinématographique. Les combinaisons nouvelles mises au point par l'auteur peuvent être considérées dans cette perspective : en modifiant les façons d'assortir les mots et les images, les images et les sons, la musique et l'action, les corps et les voix, les mouvements de caméra et la gestuelle des acteurs, Marguerite Duras teste la plasticité des techniques traditionnelles en optimisant les possibilités du récit.

En ce sens, on peut dire que son cinéma *est* et *n'est pas* un cinéma littéraire : c'est un cinéma littéraire parce que ses possibilités ont été augmentées par la littérature ; ce n'est pas un cinéma littéraire, parce que c'est en *reprenant* les principes de base du langage cinématographique qu'elle a élaboré son propre style. On peut d'ailleurs mesurer la force et l'autonomie de ce style à deux phénomènes évidents : dans les années 1970, le processus génétique ordinaire (de la littérature vers le cinéma) s'est inversé – ce sont ses films qui deviennent des livres. D'autre part, tous ses lecteurs ont pu l'éprouver : sa pratique du cinéma a accéléré les processus de dé-grammaticalisation de ses textes.

Jean Cléder, maître de conférences en littérature générale et comparée, Université Rennes 2



L'ŒUVRE SONORE DE MARGUERITE DURAS

© photographie de Jean Mascolo



La Femme du Gange

Marguerite Duras n'a jamais fait du cinéma. Elle a fait des films : pas comme le cinéma industriel le veut, mais en inventant les procédures qui lui furent nécessaires.

« On parle et on pose l'écrit sur de l'image »

Marguerite Duras élève ses écrits à leur mise en voix, dans une énergie habitée, intemporelle. Elle entrecoupe ses paroles de musiques, Brahms ou Beethoven : « la musique, c'est le mutisme du film ». Souvent un piano au timbre fané parfois lointain ; plus rarement et pris de trop près, le violon d'Ami Flammer. Placer *India Song* version radio face au film éponyme révèle l'épure accomplie : une musique de bal comme lieu, un lieu qui passe avant les rôles et la musique avant les dialogues. Le premier jour du tournage, sur le plateau, elle diffuse en cassette la musique de Carlos d'Alessio et demande aux acteurs de jouer dessus. L'ingénieur du son l'arrête : ce n'est pas possible d'enregistrer ainsi les voix. Elle tranche, choisit la musique contre la parole et place les voix au montage sur les corps muets, rompant la tradition du synchronisme. Elle tourne sur de la musique, dans le bruit du Caméflex.

« Moins à voir et plus à entendre »

Ses films, nourris d'*Hiroshima mon amour*, se construisent « en donnant moins à voir... et plus à entendre », jusqu'à la saturation musicale de *Baxter*, *Vera Baxter*. Mais c'est la voix de l'écriture qui baigne son cinéma : celle qui fit advenir l'écrit

et celle qui en est issue. Ce cinéma qu'elle n'ose nommer « différent » met en scène les conditions d'existence de la parole face aux images. Elle montre à l'image la caméra, le pianiste ou elle-même, c'est à dire les acteurs de son cinéma. *Le Camion* disloque les constituants du film. Le dialogue mis en scène dans l'un de ses lieux d'écriture devient voix off sous des images qui s'autonomisent peu à peu. Dans *L'Homme atlantique*, elle finit par abandonner les images pour les voix et quelques sons de mer.

Des entrebâillements de temps

La vie matérielle du son direct est écartée d'emblée de ses films. La maison-sujet de *Nathalie Granger* inclut ses habitantes et accessoires : un piano, une radio déversant des faits divers oppressants qui semblent ne pas sortir du poste. Ce sont des entrebâillements de temps : d'une information radiophonique, d'une danse comme d'une image. Ce n'est pas ce qui bouge dans l'image que prend en charge le son, mais c'est le son qui produit d'autres images, mentales cette fois – le chant de la mendicante d'*India Song* – et qui met en vie notre mémoire. Des états sonores confirment les lieux : corbeaux, mouettes, ressac, sirène, sans aucun développement, les sons comme la musique ont valeur de silence.

Daniel Deshays

« SAUF DES MOTS PEUT-ÊTRE »

Michael Lonsdale a la vocation d'être acteur lorsque enfant, au Maroc, il découvre le cinéma. Mais c'est par le théâtre qu'il entre, en 1968, dans l'univers de Marguerite Duras, comme interprète de *L'Amante anglaise*. Quelques années plus tard, il incarne le Vice-consul d'*India Song*, film qui réinvente le cinéma en sublimant la voix des acteurs.

Comment Marguerite Duras était-elle vue dans le milieu du cinéma ?

Il y a des gens qui l'aimaient beaucoup et d'autres qui ne pouvaient pas la supporter.

Pour aller voir un film de Marguerite Duras, est-ce qu'il faut beaucoup de curiosité ?

Il faut aimer la littérature. Il y a des gens fanatiques de Marguerite, beaucoup ont été bouleversés par tout ce qu'elle faisait. Nous parlions souvent cinéma, elle était très critique. Il y a un seul film dont elle me parlait très souvent, *La Nuit du chasseur* avec Mitchum, oui, elle était folle de ça ! Mais Charles Laughton n'a plus rien fait après ce chef-d'œuvre parce que, pour les Américains, ce n'était pas du cinéma.

Se sentait-elle reconnue comme cinéaste ?

Elle était contente parce que beaucoup de choses ont très bien marché. Surtout à partir d'*India Song*, qui est un film tout à fait à part de ce qu'on faisait d'habitude. Ce n'était plus du cinéma. Nous étions installés dans un hôtel particulier du 16^{ème} arrondissement, qui donnait sur un jardin. C'est là qu'a été tournée la fameuse scène du bal, avec ce miroir qui l'a tellement fascinée. On répétait la scène où nous dansions, le Vice-consul et Anna Maria Guardì, et puis... « Moteur ! ». Alors on s'est mis à

dire le texte et l'ingénieur du son a arrêté tout de suite en disant « non, non, qu'est-ce que vous me faites, là ? Je ne peux pas enregistrer une musique qui sort d'un haut-parleur » - « Ah bon ? », a dit Marguerite, « alors qu'est-ce qu'il faut faire ? » - « Ou ils parlent et il n'y a pas de musique, ou il y a de la musique et ils ne parlent pas ». Elle a réfléchi trente secondes, et elle a dit « Eh bien, ils ne parleront pas ». C'est comme ça qu'il y a eu toutes les voix off. Cela a été l'occasion pour elle d'écrire différemment. Ça s'est fait comme ça, d'une décision tout à fait imprévue ! C'était drôle.

Ce qui est tout à fait extraordinaire quand on voit ses films aujourd'hui, et quand on entend la façon dont vous parlez dans ses films, dans *India Song* en particulier, c'est cette qualité de présence...

Je n'ai pas fait ce travail pour le cinéma, mais pour une émission de radio, *India Song*, réalisée par Georges Peyrou. Il y avait Viviane Forrester, dont Marguerite aimait beaucoup la voix et Nicole Hiss. C'étaient les voix qu'elle employait toujours. Et c'est là que j'ai poussé les cris, les hurlements, pendant toute une après-midi, jusqu'à l'extinction de voix tellement j'ai hurlé et crié ! On a fait ça dans le studio, et dans les corridors de la Maison de la Radio. Les gens qui passaient par là disaient « Oh là là, que se passe-t-il ? Il faut appeler une ambulance ! ». Ça lui a tellement plu qu'elle l'a gardé et qu'elle a mis dans le film ce qu'on avait fait pour la radio.

Il y a eu ensuite *Son nom de Venise dans Calcutta désert* qui est un autre film mais exactement sur la même bande-son.

Je n'étais pas content parce qu'elle l'a fait sans nous le dire. Je parlais avec des amis qui m'ont appris qu'elle

était en train de monter un film, et j'ai dit « Tiens ? Elle a tourné un film ? » - « Non, je crois qu'elle fait *India Song*, mais sans les acteurs ». Elle allait de plus en plus vers cet écran noir, elle disait « c'est la parole qui compte avant tout ». C'était sa croyance totale.

Était-elle très directive avec les comédiens ?

Il se passait une chose électrique entre nous, on se comprenait très bien, moi elle ne m'a jamais demandé grand-chose de précis, elle me laissait faire et elle était contente. Non, elle n'était pas du tout directive.

Elle commence à faire des films en 1966, et elle arrête en 1984. Ça fait 19 films en 18 ans. Elle a encore douze ans de vie devant elle, elle n'arrête pas d'écrire, pourquoi arrête-t-elle de tourner ?

Parce qu'elle pensait que c'était la parole et l'écriture qui étaient les plus importantes. Elle est arrivée à faire des films sans rien sur l'écran, sauf des mots peut-être... La vie de Marguerite, c'est une espèce d'orage incroyable, il y a une époque où elle a bu, elle était saoule, mais c'était quelque chose d'incroyable ! Elle a bu par tristesse, parce que le fameux amour dont parle le Vice-consul, elle ne l'a jamais rencontré. Vous pouvez aller avec qui vous voulez, cela n'a aucune importance, nous sommes ensemble et nous serons un jour dans quelque chose qu'elle n'osait pas nommer le Paradis... Moi, je ne sais pas mais... Qu'est-ce que c'est « un jour nous serons ensemble » ? Comme une espèce de folie amoureuse, presque invivable sur la Terre, et d'une telle exigence !



Marguerite Duras, Michael Lonsdale et Nicole Hiss pendant le tournage de *Détruire dit-elle*

Elle ne parle pas de religion, elle parle de politique...

Elle a dit « Tout est politique », j'ai dit « Non, tout est poésie ». Quand elle parlait dans la politique ou dans le féminisme, moi je m'écartais, parce que ce n'était pas mon lien avec elle. Elle était très injuste. Un jour, elle a reçu un livre de poésie qu'elle a trouvé très bien, mais elle trouvait que c'était dommage que ce ne soit pas une femme qui l'ait écrit. Elle ne parlait pas de ses contemporains. Elle n'aimait personne. Si, elle aimait Virginia Woolf, ce que je comprends très bien. Je m'en suis aperçu un jour, parce qu'elle est venue à la maison et

j'avais le livre *Les Vagues* sur la table. Elle a dit « Ah Virginia... », d'une voix comme ça. C'est un peu la même famille, avec une espèce de folie sous-jacente. Je l'aime beaucoup Marguerite, je lui dois tellement. On a dépassé pour moi les limites de ce qu'on peut faire comme expression dans ce métier. *India Song*, ce n'était plus un film, c'était autre chose.

Propos recueillis par **Arlette Alliguié** et **Lorenzo Weiss**, Bpi

À propos des origines radio-phoniques d'*India Song*, un dossier en deux parties sur France Culture :

<http://goo.gl/5EKMvQ>

DÉROULER LA BOBINE DE FILMS

Essayer de se repérer dans l'œuvre cinématographique de Marguerite Duras, c'est dérouler une bobine de films, entrelacés de textes, qui génèrent d'autres textes, d'autres films. Avec la cinéaste pour guide, tentons d'y voir plus clair.



India Song

© photographie de Jean Mascolo

Après *La Musica* (1966), *Détruire dit-elle* (1969), *Jaune le soleil* (1971), adaptés de ses propres textes, Marguerite Duras conçoit *Nathalie Granger* directement pour le cinéma. À l'origine, la maison de Neauphle-le-Château. « Je peux dire que j'ai fait *Nathalie Granger* à partir de cette maison, de cette maison qui m'enchanté. »

« Ici, le son règne complètement »

Sur le canevas de *L'Amour* publié en 1971, Marguerite Duras réalise *La Femme du Gange* (1972 - 1973). « *La Femme du Gange*, c'est deux films : le film de l'image et le film des Voix. » Le second « n'a pas été prévu. Il est arrivé une fois le film de l'image monté, terminé ». Ni commentaires, ni voix off, les Voix « ne facilitent pas le déroulement du film, au contraire, elles l'entravent, le troublent ». Marguerite Duras revendique leur autonomie : « On ne devrait pas les raccrocher au film de l'image. Elles sont sans doute échappées d'un autre matériau qu'un film. Et aussi elles auraient pu sans doute arriver vers un tout autre film que celui-ci. À condition qu'il fût vacant, pauvre, fait avec des trous ».

Écrit en 1972 pour le théâtre, le texte *India Song* est d'abord enregistré pour la radio en 1974, avant de devenir un film la même année. Marguerite Duras y reprend la matière du *Vice-consul* (1966) : « Voilà que je reprends cette histoire et que je la fais raconter par des voix ». Publié dans la foulée, le livre *India Song*, sous titré « texte théâtre film », lui, abolit les genres.

Jumeau sonore, *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976) associe la bande-son d'*India Song* à de nouvelles images. « Si on veut réellement entendre *India Song*, si on veut entendre la portée, l'amplitude exacte de *India Song*, c'est *Son nom de Venise dans Calcutta désert* qui le rend, c'est pas *India song*. J'ai le sentiment d'entendre ce texte pour la première fois [...]. Dans *India Song* ou dans *La Femme du Gange*, il y a quelque chose dans l'image qui empêche le son d'aller jusqu'au bout de lui-même, de prendre toute sa place, ici c'est fini, le son règne complètement. »

Le désastre du film

Les films suivants : *Baxter, Véra Baxter* (1976) et *Des journées entières dans les arbres* (1976), sont adaptés de pièces de théâtre. Avec *Le Camion* (1977), Duras innove à nouveau. Assis autour d'une table, feuillets à la main, Gérard Depardieu et l'auteure lisent leur rôle. « *Le Camion*, c'est seulement la représentation de la lecture elle-même. » Le film donne la primauté au texte et annonce les expérimentations à venir. « Je dis toujours qu'on emploie le spectateur à 20 % d'habitude et j'essaie de l'employer à 80 %, utiliser le spectateur à 100 % serait lui proposer une bande noire. Ça me tente. »



Agatha et les lectures illimitées



Son nom de Venise dans Calcutta désert

Le Navire Night (1979) met en scène une relation téléphonique où les amants ne se rencontrent jamais. En voyant les rushes, Marguerite Duras est catégorique : « Cinéma, fini ». « Au matin, nous nous sommes retrouvés et j'ai dit à mes amis qu'on allait abandonner le découpage et tourner le désastre du film. Que dans la journée, on tournerait le décor et le maquillage des comédiens. On l'a fait. Peu à peu, le film est sorti de sa mort. » Il renaît même sous forme de deux courts métrages : « *Césarine* (1979) et *Les Mains négatives* (1979) ont été écrits à partir de plans non utilisés du *Navire Night*. Puis faits avec ces plans. »

La même année, encore, Marguerite Duras tourne les deux *Aurélia Steiner*. Trois textes portent ce titre, distingués par : Melbourne, Vancouver, Paris. Les deux premiers ont donné lieu à un film. « Quand j'ai écrit *Aurélia Steiner Vancouver*, je n'étais pas sûre de pouvoir le tourner après. Je l'ai écrit dans le bonheur de ne pas le tourner après. Je l'ai écrit. Si on ne m'avait pas donné les cinq millions pour le tourner j'aurais fait un film noir, une bande optique noire. Je suis dans un rapport de meurtre avec le cinéma. »

L'écran noir

Issu d'un roman, *Agatha et les lectures illimitées* (1981) parle de l'amour entre un frère et une sœur. Le film a pour interprètes Yann Andréa, le dernier compagnon de Marguerite Duras, et Bulle Ogier, silencieuse. « On m'a demandé pourquoi j'avais pris Bulle Ogier pour faire *Agatha* et qu'elle ne dise rien, qu'elle se taise. Je pense que c'était pour la séparer de sa voix, pour qu'on la voie, que sa voix soit la mienne, tenue par moi. »

La même année, à partir de plans non utilisés de ce film, Marguerite Duras réalise *L'Homme atlantique*. La voix off de Marguerite interpelle Yann Andréa, unique acteur. Et le noir envahit l'écran, par intermittence puis en continu. « Alors j'ai employé du noir, beaucoup. Ce noir, je l'ai voulu comme tel parce que je savais depuis le début que je n'avais pas assez d'images pour recouvrir le film *L'Homme atlantique*. Et en découvrant cela, cette insuffisance-là, j'ai découvert le plein emploi du texte que j'avais écrit pour ce film. »

Marguerite Duras tourne encore *Dialogue de Rome* (1982) puis, avec Jean Mascolo et Jean-Marc Turine, *Les Enfants* (1984) tiré de *Ah! Ernesto*. Elle a atteint ce qu'elle recherchait. « Je crois que le noir est dans tous mes films, terré sous l'image, à travers tous ceux-ci, je n'ai fait qu'essayer d'atteindre le cours profond du film, une fois débarrassé de la permanence de l'image. Le noir, il est dans *La Femme du Gange*, dans *India Song*, dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, dans *Le Navire Night*, dans *Jaune le soleil*, dans les *Aurélia Steiner*. Il n'est pas dans *Baxter*, *Véra Baxter*. Il est également dans tous mes livres. Ce noir, je l'ai appelé "l'ombre interne", l'ombre historique de tout individu. J'appellerai encore ainsi ce magma toujours génial, sans exception aucune, qui "fait" la personne vivante quelle qu'elle soit, dans quelque société que ce soit, et dans tous les temps. Je crois que j'ai recherché dans mes films ce que j'ai cherché dans mes livres. »

M.-H. G., Bpi

suite du dossier

L'EMPREINTE DURAS

Radical dans sa forme et dans son modèle économique, le cinéma de Marguerite Duras trouve des échos dans de nombreuses œuvres contemporaines. Pascale Cassagnau, critique d'art et spécialiste des nouveaux médias au sein du ministère de la Culture, en donne quelques aperçus en forme d'hypothèse.

Dans les films de Marguerite Duras, les images, textes et sons ne cessent d'échanger leurs potentialités et leurs qualités. L'écrivain y expérimente les passages entre les récits, les textes lus, les bandes-son. Au cinéma, comme dans son œuvre littéraire, Marguerite Duras réinvente temps et réalité selon son propre imaginaire, au fur et à mesure que son œuvre se développe. Elle partage cette conception «kaléidoscope» de l'écriture avec les artistes contemporains, pour lesquels l'écriture de la réalité, la notation du temps, les jeux complexes des images, des textes et des sons constituent les problématiques fondamentales.

Détruire un film

En 1970, l'artiste argentin David Lamelas réalise : *Interview with Marguerite Duras*. Revenant sur cette expérience en 2004, il raconte : «Elle m'intéressait parce que j'avais vu ses films et lu ses livres. Je voyais alors un lien entre l'art conceptuel et la littérature, par la manière dont elle utilisait le texte. Ce n'était pas le personnage Duras



Marylène Negro, *L'Homme atlantique*, 2008, vidéo couleur 33'07"

qui m'intéressait. Ce n'est pas un portrait d'elle. Ce qui m'intéressait, c'était son travail sur le texte». Menant l'entretien autour de *Détruire dit-elle*, David Lamelas invente une forme singulière d'entretien. Il réalise pendant celui-ci des photographies de l'écrivain, puis retranscrit le texte de l'entretien, afin de décomposer les images et d'arriver au langage écrit.

Face à la route

Olivier Bardin s'intéresse, lui, depuis plusieurs années, à la constitution des discours socialisés, interrogeant aussi bien l'espace radiophonique, cinématographique que télévisuel. Il invente des plateformes d'échange, de lecture, de partage d'expériences, qui concernent le langage et l'usage des images. Dans *Le Camion* (2001), adaptation – bien plus que remake – du film de Marguerite Duras, Olivier Bardin ramène le dispositif du film de 1977 à quelques éléments simplifiés pour en éprouver la radicalité : un jeune homme lit le texte de Duras à une jeune fille qui l'écoute en le regardant ; ils sont de trois quarts ; l'image vidéo est ralentie,

sans son. Un sous-titre permet de lire le texte que prononce le garçon, et de suivre exactement le mouvement des lèvres. Avec cette œuvre, Olivier Bardin poursuit sa réflexion sur le partage de la parole, la place du spectateur et le dispositif scénique.

Atmosphère cotonneuse

La vidéaste Christelle Lheureux interroge dans ses films les relations que le cinéma et l'art contemporain entretiennent. Elle imagine, avec *Non Ricordo Il Titolo*, la rencontre improbable d'Ingrid Bergman, perdue sur les pentes du Stromboli, et de Marcello Mastroianni, sorti de *Fellini Roma*. Tous deux sont interprétés par des sosies. La vidéo en noir et blanc invente une matière filmique «cotonneuse», celle d'un épais brouillard, pour placer la rencontre dans une atmosphère irréelle. Parlant de ce film, l'artiste a des accents durassiens : «C'est un rêve, une fable. C'est impossible. La fumée du volcan enveloppe tout. Nos souvenirs de cinéma se mélangent. Vous ne vous souvenez plus très bien. Moi non plus».

« UNE COLLISION QUI FAIT SENS »

Entretien avec Thu Van Tran, plasticienne et directrice artistique de l'exposition *Duras Song - Portrait d'une écriture*.

Quelle a été votre première rencontre avec l'œuvre de Marguerite Duras ?

J'ai lu *Un barrage contre le Pacifique*, il y a plusieurs années. J'ai été saisie par la manière dont Duras transfigure son histoire personnelle et à travers cela une histoire collective, celle de l'occupation française en Indochine. Sans doute l'acte d'écrire commence motivé par l'injustice que subit sa mère (volée par les autorités françaises), mais très vite cet acte emmène ailleurs. Le « déliage » se produit, on pourrait même dire que les affects et les aliénations passés se transforment, voire se transcendent, en une expérience esthétique que permet l'écriture. Plus tard, j'ai réalisé plusieurs œuvres en travaillant d'après son recueil *Écrire : Le Nombre pur selon Duras, Écrire Duras, D'emboutir à lire*. Une même recherche qui s'est déclinée sur plusieurs propositions. Dans son livre, Duras revient sur ce qu'est, pour elle, l'acte d'écrire, entre la solitude et l'engagement politique, une manière d'être au monde, d'être au présent. Un présent dont l'écriture aura été le liant.

Connaissez-vous son cinéma ?

Pas beaucoup. C'est un de ses courts métrages, *Césarée* qui m'a permis de mieux le comprendre. Je ne suis pas, a priori, attirée par le cinéma de la contemplation et de l'ennui ou plutôt du vide, de la vacuité. Dans *Césarée*, ce qui m'a happée c'est le rapport de l'image à la sculpture, et celui de la sculpture à la langue. Filmer des sculptures en révélant leur charge historique rejoint mes

préoccupations. En tant que sculpteur, l'incarnation de toute mémoire dans un matériau m'intéresse. Dans *Césarée* tout cela est très parlant.

En réalité, je suis davantage sensible à la radicalité de son écriture qu'à celle de son cinéma. Néanmoins, je trouve qu'il doit exister une contemplation à toutes choses, enfin des degrés de contemplation face à toutes choses... Une forme se donne à voir autant dans sa beauté que dans le débat qu'elle suscite. Ce pourrait être un point de vue sur le cinéma de Duras : du formalisme primaire et du texte qui sublime.

Comment avez-vous articulé l'exposition avec votre travail ?

Dans mon travail je réfléchis à la forme plastique que peut prendre une écriture, un texte, une phrase, etc. Pour l'exposition *Duras Song*, il s'agissait pour moi d'en faire autant. Exposer des archives est finalement un acte contre nature, la question de l'exposition d'archives est intéressante dans ce sens. Je voulais aller à contre-courant des protocoles qui tendent à rejouer le statut d'archive. Selon moi, nous pouvons dégager de tout texte la forme, le mode de présentation, l'émotion, la couleur, en sorte que ces textes se livrent dans l'expérience. Il s'agit de donner la chance à l'expérience de la contemplation, tout du moins à l'idée d'apparition.

Dans l'œuvre de Duras il y a entre l'écrit, l'image, le son et l'espace, une collision qui fait sens et que l'on a tenté de reproduire dans l'exposition.



© Olivier Bardin / ADAGP, 2002

Olivier Bardin, *Le Camion*, vidéo 120', 2002

Lente déambulation

Chez Marylène Négro, la référence à Duras est explicite dès le titre des œuvres : *Les Roches Noires* (2008), *L'Homme atlantique* (2008). Celles-ci invitent le spectateur à une lente déambulation. Comme l'écrit le critique Raphaël Brunel, « *Les Roches Noires* et *L'Homme atlantique* mettent en scène la temporalité de l'absence et au-delà, de l'œuvre projetée. La première est composée d'images du hall où Marguerite Duras vécut. Elles se superposent avec lenteur et disparaissent en même temps qu'une autre apparaît. Le présent contient encore son passé et déjà son futur ». Les images coulissent, se superposent. Avec son interprétation de *L'Homme atlantique*, Marylène Négro invente un double dispositif : un long zoom progressif dans le plan qui reprend le motif du hall et l'inscription du texte lui-même. L'image et le texte sont ici placés dans la réciproque injonction à apparaître et disparaître, dans le même temps. Le film est ce mouvement, joué perpétuellement, de la proximité et de l'éloignement du texte et de l'image.

Pascale Cassagnau



Thu Van Tran, *Encre assassine*, 2014. Livre, bleu de méthylène. 26 x 42 cm.
Portrait de M. Duras issu de la collection Jean Mascolo

L'exposition est divisée en *Inside* et *Outside*...

Oui. Pour l'*Inside*, en plus de cette réflexion sur la collision des médiums, nous avons travaillé à la retranscription d'un lieu réel de Duras, le hall des Roches-Noires, l'hôtel de Trouville, dessiné par Mallet Stevens. Ici la question de l'intime, du vécu, du domestique est abordée notamment par le biais d'une architecture. Par exemple, dans l'exposition seront reconstruites trois grandes fenêtres du hall d'où Duras regardait le monde extérieur.

Pour la partie *Outside* (le monde extérieur justement) j'ai proposé une œuvre murale afin de recevoir l'ensemble des textes que Duras a regroupés et nommés autour du mot *Outside* (articles de presse, réactions face aux injustices sociales, tout le champ politique...). Je réalise un papier peint qui reproduit une imbibition au bleu de méthylène¹. Une sorte de contamination, d'une encre sur une autre. Celle de l'écriture subjective, face au monde extérieur, et face à l'encre de la censure.

Propos recueillis par **Marie-Hélène Gatto** et **Catherine Revest**.

¹ le bleu de méthylène est utilisé pour tacher les livres destinés au pilon

venez !

« ÉCRIS-MOI DES TAS DE PETITS MOTS POUR MULTIPLIER LES CHANCES QUE ÇA ARRIVE »

Mobilisé comme des milliers d'autres hommes en ce début d'août 1914, le jeune normalien Marcel Étevé demande qu'on lui écrive régulièrement et beaucoup. Il doit affronter, dans les premières semaines de la guerre, la désorganisation des services postaux.

Même s'il ne participe pas aux premières batailles en Belgique et sur la Marne en septembre 1914, Marcel Étevé rencontre les mêmes difficultés que les combattants. Ceux-ci ne reçoivent pas les lettres de leurs proches et se plaignent amèrement auprès de leurs officiers de cette absence qui mine leur moral. Aussi, l'état-major comprend rapidement la nécessité de mettre en place un système efficace de poste aux armées. En décembre 1914, ce sont ainsi près de quatre millions de lettres qui partent chaque jour du front, et probablement autant expédiées de l'arrière. L'ampleur de cette correspondance – un soldat écrit une lettre par jour en moyenne – témoigne du besoin de maintenir un lien avec les familles, de donner des nouvelles, d'informer de sa vie dans les tranchées et de rassurer.

Ces lettres sont un des résultats tangibles de l'accélération des progrès de l'alphabétisation qui marque la société française depuis la fin du XIX^e siècle. Le commandement militaire ne tarde pas à s'inquiéter de ce mouvement épistolaire.



Cartes postales envoyées du front

Lettres d'un temps de guerre,

cycle de films documentaires

du 7 au 27 novembre, Cinéma 1 et 2.

Organisé en collaboration avec la BDIC (Bibliothèque de documentation internationale contemporaine), dans le cadre du Mois du film documentaire et de la Mission du centenaire de la Première Guerre mondiale. Programme complet www.bpi.fr

Au début de l'année 1915, il prend de premières dispositions concernant le contenu des correspondances écrites par les soldats. Craignant que des informations d'ordre militaire ne tombent entre les mains de l'ennemi et soucieux de ne pas trop révéler l'ampleur des pertes subies, le général Joffre, commandant en chef de l'armée, demande à ce que les courriers écrits par les soldats soient lus avant de quitter le front. Dans les faits et en raison de la masse quotidienne d'envois, seule une lettre sur deux cent cinquante est effectivement ouverte et lue par les commissions de contrôle postal qui opèrent dans la zone des armées. Mais en demandant à ce que la mesure soit connue de tous les combattants, l'état-major crée les conditions de l'autocensure. Les combattants se sentent désormais épiés et le contenu de leurs missives s'en ressent. Il faut bien sûr largement nuancer cette affirmation. Les correspondances éditées depuis 1915 montrent très souvent que les mobilisés ne cachent rien de la réalité tragique de leur sort et de leur souffrance. L'autorité militaire se sert d'ailleurs de ces lettres pour mesurer, à partir de 1916, le moral de ses troupes.

Benjamin Gilles, Conservateur à la BDIC et commissaire de l'exposition *Vu du front : représenter la Grande Guerre*. Paris, BDIC-Musée de l'Armée. Octobre 2014 - janvier 2015.

À lire

• *Lectures de poilus. 1914-1918. Livres et journaux dans les tranchées*, Autrement, 2013
930.722 GIL

• *Une guerre des images. France-Allemagne 1914-1918*, (avec Arndt Weinrich) Paris, La Martinière, 2014
930.72 GIL

suite

« LE STÉTHOSCOPE SUR LA MÉMOIRE DU PEUPLE »

Jean-Pierre Guéno aime se décrire comme un passeur de mémoire. En 1998, il a publié *Paroles de poilus*, une première anthologie épistolaire. Depuis, il continue de donner la parole à ceux qui sont trop souvent écartés de la grande Histoire.

L'aventure de la collection *Paroles de...* a commencé il y a seize ans, Jean-Pierre Guéno était alors directeur des éditions de Radio France. Mais son goût de la transmission et son intérêt pour la Grande Guerre ont des origines bien plus anciennes. Collégien, il partage sa chambre avec son grand-père. Cet ancien poilu, qui a vécu les quatre années et demi de guerre active, relate chaque soir à son petit-fils, sa guerre. « Il lui fallait deux heures pour me raconter une journée de guerre. Cette année-là, je ne fais plus mes devoirs, chaque soir je l'écoute. Je suis en sixième et je redouble ». Mais le petit garçon a bien appris. « Je me dis alors que tout le monde a une idée fautive de la Grande Guerre, tout le monde croit que ceux qui font l'Histoire sont les têtes d'affiche dans les livres de classe alors que ce sont tous ces obscurs, ces sans-grade, nos grands-parents, nos arrière-grands-parents, nos ancêtres ».

Le mythe de « la fleur au fusil »

Depuis, Jean-Pierre Guéno a toujours pensé que la vision collective de l'ancien combattant était discutable et qu'on a trop souvent oublié que « les poilus de 14, quand ils ont vécu leur calvaire, avaient pour la plupart entre 17 et 23 ans. » Il lance un appel sur les ondes de Radio France pour demander aux auditeurs de lui envoyer leurs plus belles lettres. Ces documents uniques confirment son pressentiment. « J'ai découvert une guerre vue à hauteur d'homme, qui n'avait plus grand-chose à voir avec toutes les images d'Épinal que j'avais pu croiser sur les bancs de l'école ». Jean-Pierre Guéno reçoit 10 000 lettres. Écrites au crayon ou à la plume dans les tranchées, elles sont difficilement lisibles, il faut les transcrire. La majorité d'entre elles datent du début du conflit. « À partir du moment où je demandais les plus belles, c'est normal. Parce que quand les gens vont vivre leur baptême du feu, au début du conflit, ils vont vivre ce qu'il y a de plus intense. Les lettres qui concernent le premier mois de la guerre, août 14, sont donc plus nombreuses. C'est là que l'impact est le plus terrible, que l'affect est le plus touché. C'est le plus fou, le plus impressionnant, c'est l'inconnu. »

Armé de ce trésor incroyable, Jean-Pierre Guéno va ainsi contrer toutes les idées reçues. « La fleur au fusil, c'est un mythe. C'est l'État qui veut ça, qui prend ses désirs pour des



Le Capitaine Garnier et le « Mammifère », le 29 mai 1916.
photographie de Loÿs Roux.

réalités. C'est un peuple de paysans qui est mobilisé, les gens n'ont rien vu venir, n'ont rien prévu, n'ont pas eu le temps de s'organiser. Leur cri du cœur c'est : qui va vendanger ? qui va moissonner ? Dans ces lettres, ils disent vraiment ce qu'ils ont sur le cœur, vident leur sac et c'est tout à fait passionnant. »

La guerre, côté pile et côté face

La démarche de Jean-Pierre Guéno ne plaît pas forcément aux historiens, qui ne relèvent pas l'importance et la richesse de ce corpus. Certains l'accusent « d'avoir donné de la guerre de 14 une vision de Gauche et d'avoir victimisé les poilus ». Mais pour lui, son travail est de chercher des pièces à conviction. Amoureux des traces, il veut donner des clés aux gens pour qu'ils comprennent et qu'ils se fassent leur propre idée. Selon Jean-Pierre Guéno l'Histoire doit rester une science de l'éveil, une science de la vie. « L'Histoire, depuis que l'homme est sur Terre, tous les pouvoirs ont toujours eu tendance à vouloir la réécrire, la manipuler, pour faire de l'enfumage. » Pour lui, Verdun en est l'exemple type. Cette bataille a servi de paravent. « C'est l'arbre qui cache

la forêt. Avant Verdun, il y a eu la guerre de mouvement et on a tué en deux, trois mois l'équivalent de ce qu'on a tué en dix mois à Verdun. Verdun avec toute la force que l'on sait, la valeur que l'on sait, a servi à cacher ce qui précède. Et c'est là que les choses commencent à devenir discutables. Je considère qu'un fait historique a toujours deux côtés, comme une pièce de médaille, un côté pile et un côté face. Quand les gens regardent trop le côté face, je les incite à regarder le côté pile et réciproquement. Au bout du compte, c'est à eux de se faire leur idée, on n'est pas là pour penser à leur place. Il ne faut rien prendre pour argent comptant, y compris mes propos d'ailleurs. Tout mérite toujours d'être soumis à l'esprit critique, et discuté, et vérifié et approfondi.»

Poursuivre le dialogue intergénérationnel

En cette année commémorative, Jean-Pierre Guéno veut continuer son rôle de passeur. Après avoir enrichi la collection *Paroles de...*, réalisé un film documentaire à partir de lettres d'enfants adressées à leurs pères partis au front, il lance le grand projet «Bleu mémoire». Il propose aux communes de

transférer sur leurs sites web le nom et prénom de tous les soldats inscrits sur les monuments aux morts et d'y ajouter les documents que les familles auraient en leur possession: lettres, photos... pour un hommage qu'il veut rendre plus vivant. «Bleu mémoire», c'est aussi une part non virtuelle : éclairer chaque monument aux morts d'une flamme, d'une bougie bleue.

Jean-Pierre Guéno est infatigable et passionné. Aujourd'hui directeur de la culture aux Musée des Lettres et Manuscrits, il continue d'œuvrer pour que le dialogue intergénérationnel se fasse, et il a trouvé dans la Grande Guerre un fabuleux champ d'action. «Après *Paroles de poilus*, j'ai pris goût à ce type de travail très particulier qui consiste à poser son stéthoscope sur la mémoire du peuple. Puisque le peuple, depuis l'école pour tous de Jules Ferry, sait lire, écrire, il est donc capable d'écrire lui-même son Histoire.»

D'après les propos de **Jean-Pierre Guéno**, recueillis par **Florence Verdeille**, Bpi.

Ces photographies ont été réalisées par les frères Joseph et Loÿs Roux. Prêtres tous deux, ils s'engagent comme infirmiers dans l'infanterie dès 1914 et s'improvisent reporters. Leurs photographies, les carnets de tranchée de Loÿs Roux, entrés récemment dans les collections du Musée des Lettres et Manuscrits et présentés dans l'exposition *Entre les lignes et les tranchées*, constituent un apport inestimable à l'iconographie de la Première Guerre mondiale.

© Coll. privée / Musée des Lettres et Manuscrits - Paris



Joseph et Loÿs Roux à la Fontanelle, Vosges, 21 juin 1915

À lire

• *Paroles de poilus : lettres de la Grande Guerre*, édition intégrale, Taillandier, 2013 930.723 PAR

La collection *Paroles de*, regroupe des anthologies de lettres écrites pendant la Première et la Seconde Guerre mondiale : *Paroles d'étoiles*, *Paroles de l'ombre*, *Paroles de la Shoah*, *Paroles du jour J* et *Paroles de poilus*.

• *Entre les lignes et les tranchées. Photographies, lettres et carnets, 1914-1918*, catalogue de l'exposition, Musée des Lettres et des Manuscrits, 2014 930.722 GUE

À écouter :

• *Paroles de poilus : lettres et carnets du front 1914-1918*, Frémeaux & Associés, 2005, 2 disques compacts 930.72 PAR

À voir dans la programmation de films

• *Lettres d'un temps de guerre : Mon papa en guerre*, réalisé par Jean-Pierre Guéno et Axel Clévenot, 2005 Samedi 22 novembre — 20h Cinéma 1

venez !

IA et robots, l'intelligence
artificielle

jeudi 18 décembre,
19 h - Cinéma 2

LES ÉVANGÉLISTES DU PROGRÈS

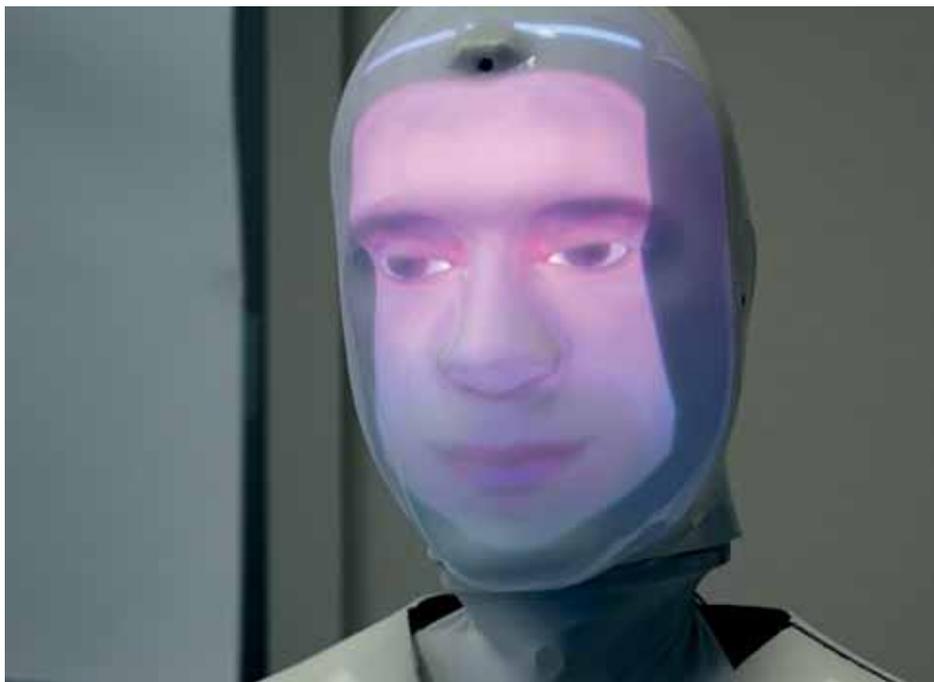
Pour beaucoup d'entre nous, un robot évoque R2-D2, la sympathique boîte de conserve à roulettes dans *Star Wars*, ou les humanoïdes inquiétants du film *I-Robot*. Pour d'autres, un robot c'est déjà une réalité. À la tête de la start-up Synthelligence, Frédéric Delaunay et Guillaume d'Herbemont dessinent le futur avec Lighty, une tête bien pensée, capable de transmettre des émotions.

Leur constat est simple : « on a de moins en moins besoin de machines spécialisées, mais de plus en plus de machines multitâches ou capables de rendre compatibles entre elles toutes les autres ». L'avenir est donc à un super robot, avec qui la communication serait naturelle. Car, le but avoué de ces deux jeunes entrepreneurs est de « moderniser la façon dont les humains communiquent avec les machines ».

Faire évoluer les relations homme-machine

Pédagogues, ils rappellent les évolutions des interfaces informatiques depuis DOS, le premier système d'exploitation grand public, l'arrivée de la souris puis du « double clic » jusqu'aux écrans tactiles. Aujourd'hui, annoncent-ils, « on est à la prochaine génération d'interactions. Pour nous, l'idéal, c'est vraiment que ce ne soit plus vous qui deviez faire l'effort de comprendre comment fonctionne la machine mais que la machine vous comprenne directement ».

Pour cela, ils ont choisi d'imiter la communication entre humains, et de s'orienter vers un robot humanoïde, bien plus efficace pour faire passer une émotion qu'un avatar 2D. Leur prototype est une tête translucide dans laquelle est rétro-projeté un film en temps réel. Lighty, tête lumineuse et légère, a bien des avantages par rapport à ses concurrents mécaniques. Mélanges de mécanique et d'électronique, ceux-ci sont lourds, chers et réclament beaucoup de maintenance.



© Delphine Nicolas, Epi

Lighty, le prototype développé par Synthelligence

Échanger en mode non-verbal

Copier la communication entre humains suppose de s'intéresser au langage mais surtout au non verbal qui constitue une part essentielle de notre manière de communiquer. Et c'est ce que cherche à reproduire la société Synthelintelligence. Actuellement, les synthèses vocales sont constituées de morceaux de voix, collés ensemble, lissés. Au final, un résultat complètement dénué d'émotion. « D'ici cinq ans », promet Frédéric Delaunay, « on aura vraiment quelque chose de très expressif dans la voix ».

Les expressions du visage sont également très étudiées. Le film projeté sur le masque de Lighty est réalisé grâce à un monteur graphique qui permet de reproduire tous les muscles du visage en temps réel. « En agrégeant chacun des muscles, on peut refaire toutes les expressions faciales de l'homme et même les exagérer ». Mal à l'aise devant le sourire patibulaire de Lighty, nous acquiesçons. Guillaume d'Herbemont s'en amuse : « Vous avez toujours le problème de la *Uncanny Valley*, la vallée dérangement. Soit on a des robots-jouets et, dans ce cas-là, il n'y a pas de problème, on ne s'identifie pas ; soit au contraire les robots sont très réalistes et cela devient vite très dérangement. On n'a pas envie de communiquer avec eux. Avec notre technologie, on est capable de bouger le curseur de "très peu réaliste", en projetant juste deux traits, un peu comme un *stickman*, à quelque chose d'extrêmement réaliste sans avoir de contrainte mécanique ».

Le souci du détail

Autre effet de réel, Lighty est capable de bouger ses yeux. Pratique pour indiquer une direction. Et contrairement aux autres robots qui intègrent des caméras dans leurs yeux, les pupilles de Lighty, comme celles des hommes, se dilatent. La vidéo permet de le faire vieillir, rajeunir, de lui donner un aspect maladif, de faire apparaître des gouttes de sueur. « Mais dans quel contexte le faire transpirer ? », s'interrogent ses créateurs.

Intégrer l'environnement, les codes sociaux, c'est tout l'enjeu d'une communication naturelle réussie. Pour identifier et s'adapter à son interlocuteur, Lighty est bourré de capteurs. Ainsi, il est capable de savoir s'il a affaire à un enfant, un adolescent ou une personne du troisième âge, et d'adapter son discours.

« Tu peux me faire un petit résumé de la journée ? »

Dans leurs prédictions, Frédéric Delaunay et Guillaume d'Herbemont imaginent un robot entièrement personnalisable. Tels Dupont et Dupond, quand l'un affirme : « Demain, vous rentrerez chez vous et vous direz à votre robot : Tu peux me faire un petit résumé de la journée ? Non, ça je ne veux pas le savoir, dis-moi juste si ... », l'autre renchérit : « Moi, j'irais plus loin. Votre robot vous connaîtra tellement bien qu'il sélectionnera les informations qui sont les plus importantes pour vous ».

Mais pour faire accepter ce robot majordome qui résume les événements quotidiens et vous apporte votre boisson préférée, Frédéric Delaunay et Guillaume d'Herbemont savent qu'ils devront vaincre bien des réticences. « L'aspect culturel est très important. Notre culture judéo-chrétienne interdit de créer quelque chose à notre image. Les asiatiques n'ont pas ce problème-là. Eux sont dans le mimétisme. Quant aux États-Unis, il y a même un courant de pensée, le trans-humanisme, qui prône la fusion de l'homme et de la machine ».

Acteurs avec Lighty d'une transition qu'ils jugent inévitable, Frédéric Delaunay et Guillaume d'Herbemont « évangélistent » beaucoup. Ils rassurent : « c'est un robot collaboratif, qui a pour but de vous aider ». Pragmatiques, ils affirment : « il y a déjà des tas d'environnements dans lesquels les machines exécutent des tâches de manière totalement autonome ». Pour eux le danger vient d'ailleurs, des modifications d'ADN, de l'inquisition de Google ou Facebook dans nos vies privées, etc.

Mais n'existe-t-il pas d'autres risques ? Dont un qui viendrait, paradoxalement, de la simplicité d'appropriation d'une technologie. Plus celle-ci est aisée, moins l'utilisateur lambda s'interroge sur les logiques à l'œuvre, et moins il en a la maîtrise.

Philippe Berger et Marie-Hélène Gatto, Bpi

En 1970, le roboticien japonais Masahiro Mori théorise le concept de la « vallée dérangement ». Selon lui, plus les robots ressemblent à des êtres humains, plus ils suscitent de la sympathie. Il existerait cependant une zone où la ressemblance provoquerait gêne et rejet. Mais ce malaise pourrait être surmonté en accentuant encore la similitude.

venez !

CORTÁZAR ET L'OULIPO : DÉPART D'UN JEU

Julio Cortázar n'a jamais été un oulipien. Pourtant, son œuvre, par l'utilisation de contraintes d'écriture, l'exploration de l'espace et la fantaisie, entretient une grande proximité avec les recherches de l'Ouvroir de Littérature Potentielle (OuLiPo). Relire *Le Grand Cronope* avec les oulipiens, c'est découvrir des chemins que l'œil n'a pas encore balisés.

Né à Bruxelles en 1914, Julio Cortázar passe son enfance et son adolescence en Argentine. Définitivement installé à Paris en 1951, l'écrivain ne tarde pas à s'approcher du Collège de 'Pataphysique. L'œuvre d'Alfred Jarry, considéré comme le fondateur de ce mouvement littéraire, est une source d'inspiration pour une grande partie de son œuvre : *Un certain Lucas, Cronopes et Fameux*.

Un « Plagiaire par anticipation » ?

L'Ouvroir de Littérature Potentielle fondé en 1960 par les écrivains Raymond Queneau et François Le Lionnais est lui-même à son origine une sous-division du Collège. Aujourd'hui, le caractère intergénérationnel et même transnational de ses membres le situe à une place d'exception dans le champ littéraire contemporain. Avec un projet littéraire commun, un discours collectif et une praxis — les réunions mensuelles, les séances publiques des « Jeudis de l'Oulipo » à la Bibliothèque nationale de France, les ateliers d'écriture —, la quête des « plagiaires » reste une démarche centrale du groupe. Dans la liste des écrivains qui ont travaillé avec des contraintes, de façon plus ou moins consciente, avant la création de l'Oulipo, l'écrivain argentin tient une place de choix. La littérature comme jeu, l'expérimentation avec les mots — des mots croisés à l'écriture sous contrainte —, l'*ethos* 'Pataphysique, le goût pour la flânerie, les topographies et l'exploration de la ville sont quelques unes des caractéristiques communes à son œuvre et à celle de l'Oulipo. De fait, en 2004, l'Ouvroir consacre une séance des « Jeudis » en hommage au Grand Cronope. Jacques Jouet rédige à cette occasion une *Lettre de Cortázar à l'Oulipo* où il analyse la possible filiation de ce « membre pressenti » au groupe.

Trois jours avec le Grand Cronope et l'Oulipo
Pour fêter Julio Cortázar

avec Jacques Jouet, Olivier Salon, Frédéric Forte
11, 12 et 13 octobre – 19h, Petite Salle

« Écoute, Georges... je ne sais pas »

Cortázar n'est pourtant jamais formellement devenu un membre de l'Oulipo dans le Paris des années 1960. La recherche documentaire suggère toutefois que Georges Perec aurait été en charge de le contacter. David Bellos et Karine Berriot, biographes respectifs de Perec et de Cortázar, ne donnent pas exactement la même version de cette tentative de cooptation, qui reste infructueuse.

Quelles qu'aient été les raisons de cet hypothétique refus, les circonstances de cette rencontre mythique entre les deux écrivains constituent matière à fiction. Dans *Le Voyage des rêves*, Frédéric Forte utilise la possible réunion entre Cortázar et les oulipiens comme matériel romanesque. Si l'on en croit cette nouvelle, l'Argentin aurait été invité à participer à une saga littéraire rocambolesque autour d'un manuscrit fantôme : « C'est Georges Perec qui se lança. Il voulait parler à Julio d'un projet, un projet "d'hyper roman polyglotte" qu'il avait avec Harry Matthews et Italo Calvino [...] Il en tira alors un livre qu'il tendit solennellement à Cortázar [...] Julio se mit à tourner les pages de plus en plus fébrilement ».

Lire pour écrire : voici un des enjeux de la démarche oulipienne.

Nos jeux de grands enfants

« Comment, mieux que par le emploi, amorcer un exercice d'admiration ? », voilà la proposition qu'avance Jacques Jouet dans son texte *Destination des petits papiers* (1986). L'auteur y fait de la lecture du conte *Fin d'un jeu* de Cortázar le moteur d'une réflexion qui montre comment la littérature et la lecture peuvent dessiner des rencontres inattendues, tracer des chemins de vie.

Comme dans la conception dynamique du littéraire de l'Oulipo, la lecture est pour Cortázar « un jeu à deux » : un combat entre le lecteur et l'écrivain, un puzzle où « l'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre » (Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*) ou bien une marelle dont le parcours menant au ciel n'est jamais définitivement tracé. Croyons la réflexion cortazarienne de Jouet : ces « petits papiers » – la littérature – nous sont parfois destinés. Les déchiffrer et en faire la source des nouveaux textes devient le pari du lecteur.

Paula Klein

À SUPPOSER JULIO CORTÁZAR

À supposer qu'on me demande ici, à moi lecteur depuis quarante ans des œuvres de Julio Cortázar traduites en français, de dire mon mot sur cet auteur à partir d'un des siens, un seul et qui serait le mot unique de son dictionnaire personnel (tous les autres de la langue n'en étant alors que des synonymes, des rimes, des paronymes, des antonymes, des anagrammes, des palindromes, etc.) je m'arrêteraï sur le mot « continuum », qui, tout en justifiant dans la même foulée le recours à un *À supposer...* qui est un texte à phrase unique continue, évoquerait, me semble-t-il au mieux la véritable fascination qui fut la sienne pour les lignes continues faisant réseaux en vue de voyages extra- ou infra-ordinaires, chemins, routes, autoroutes, métros, rues des villes, lignes de tramway, de chemin de fer ou aériennes même (lire par exemple les contes *Fin d'un jeu*, *L'Île à midi*, *Anneau de Mœbius...*, c'est-à-dire pas seulement *Continuité des parcs*, et dont la figure mathématique-ludique serait celle de l'anneau ou ruban de Mœbius annulant les contraires de façon aussi magique que concrète et rationnelle (un seul côté et un seul bord au ruban torsadé recollé par ses deux bouts), cette curiosité scientifique étant fondamentale dans l'esthétique, l'imaginaire et la technicité de la narration cortázarienne, reliée qui plus est à l'idée de jeu, valorisé comme rarement, la marelle presque initiale de l'œuvre faisant pour moi écho de façon claire au jeu de go de Jacques Roubaud, aux tarots d'Italo Calvino, au puzzle de Georges Perec (sans oublier le jeu de l'oie de Jules Verne dans *Le Testament d'un excentrique*) et qui le rapproche à coup sûr — sans aucune volonté d'annexion de notre part — de l'univers oulipien qui ne sait que trop, lui aussi, que le jeu est chose grave.

Jacques Jouet



© R. Mosner

Julio Cortázar par Ricardo Mosner

« Un *À supposer...* est un texte en prose (mais peut être un poème en prose) composé d'une phrase unique très développée, initiée par la formule : « À supposer qu'on me demande ici de... ». Pas de ponctuation forte au milieu de la phrase, qui laisserait entendre qu'il y a plusieurs phrases. Un *À supposer...* sérieux compte au moins 1 000 signes (200 mots). » www.ouliipo.net

suite

venez !

SEX (IS) POWER

En élaborant la théorie dite de l'échange économico-sexuel au début des années 1980, l'anthropologue italienne Paola Tabet jette un pavé dans la mare. Les relations sexuelles d'un couple traditionnel ne seraient finalement pas si éloignées de celles, tarifées, d'un client et d'une prostituée. Trente ans plus tard, où en sommes-nous avec ce concept ?

Dans la présentation de leur ouvrage *L'Échange économico-sexuel, études de cas*, les auteurs Christophe Brocqua et Christine Deschamps donnent une définition assez claire de la notion d'échange économico-sexuel : « contre la propension des sciences sociales à distinguer la sexualité dite "commerciale" et la sexualité "ordinaire", la théorie de l'échange économico-sexuel élaborée par l'anthropologue italienne Paola Tabet dans les années 1980 a permis de repenser les rapports de genre à partir d'une gamme très diverse de configurations relationnelles qu'elle situe sur un même *continuum* allant du mariage à la sexualité marchande ». Il s'agit donc bien d'étudier, dans cette notion, l'ensemble des relations sexuelles entre hommes et femmes impliquant une transaction économique, explicite ou non. Et, surtout, de ne pas mettre de frontières étanches entre ces différents types de relations, qu'elles soient supposées « légitimes » dans certaines sociétés, comme le mariage, ou au contraire condamnables, comme la prostitution.

Du mariage à la prostitution : un simple continuum ?

L'aspect le plus provocateur et innovant de ce concept réside dans ce *continuum* supposé. Il s'agit de dépasser l'opposition binaire entre mariage et prostitution. Pour étayer son hypothèse,

Colloque : *Bordeline, les économies du sexe pornographie et prostitution*

vendredi 12 et samedi 13 décembre

Petite Salle



Vers le sud, un film de Laurent Cantet, avec Charlotte Rampling et Ménéty César, 2005

Paola Tabet a parcouru le globe et fait beaucoup d'observations ethnographiques, notamment en Afrique (Mali, Niger, Ouganda). Elle a ainsi mis en évidence de nouvelles formes d'ethnocentrisme autour du genre et de la sexualité, en particulier féminine. Dans l'entretien qu'elle a donné à Mathieu Trachman dans la revue *Genre, sexualité & société*, elle précise sa pensée : « cette scission entre une sexualité légitime (pour laquelle on nie l'existence d'un échange) et les autres relations est le propre des sociétés occidentales actuelles. Par contre, dans beaucoup de sociétés – et, dans le passé, aussi dans les sociétés occidentales – on dit de façon claire et nette que le sexe est le capital des femmes, leur terre, et qu'elles doivent bien l'utiliser ». Son propos est donc finalement d'étudier les rapports sexuels comme des rapports de classe,

où la notion de domination, ici de nature patriarcale, est centrale. En cela, son approche est totalement contemporaine de certains mouvements féministes.

Une variété de contextes, de relations et de situations

Cependant, Paola Tabet a développé cette notion exclusivement autour de la sexualité hétérosexuelle, dans le cadre d'une domination masculine patriarcale. Volontairement, elle ne prend pas en compte un certain nombre de situations, comme la relation homosexuelle bien sûr, mais aussi les relations, tarifées ou non, où la femme est en situation de domination (prostitution masculine notamment). Mais aujourd'hui, les facteurs de race, de génération, d'orientation sexuelle ou de classe sociale sont aussi pris en compte dans ce cadre théorique de base pour étudier les relations

sexuelles. On étudie aussi bien les stratégies matrimoniales que le tourisme sexuel, l'escorting que la prostitution de rue plus traditionnelle. Le champ des objets d'études s'est en fait considérablement élargi.

Dans l'ouvrage qu'ils dirigent, Christophe Broqua et Christine Deschamps proposent justement un cadre plus large: celui de la transaction sexuelle en général, dans les situations les plus diverses.

La sexualité comme transaction

La notion d'échange économico-sexuel permet finalement de distinguer le champ moral du champ politique ou intellectuel en matière de sexualité féminine. En bonne féministe, Paola Tabet disait en 2009: «la catégorie "putain, prostituée, prostitution", en fait ne se distingue pas par des traits spécifiques, ni par un contenu concret; elle est définie par une relation. [...] Il s'agit donc de définitions politiques. Ce sont des discours émanant du rapport social du pouvoir des hommes sur les femmes, des discours sur l'usage légitime ou illégitime qui peut être fait du corps des femmes».

« Money is power, sex is power; therefore, getting money for sex is just an exchange of power! ¹ »

Samantha dans *Sex and the City*

¹ L'argent est pouvoir, le sexe est pouvoir; donc l'argent pour le sexe est juste un échange de pouvoir !

Paola Tabet est une anthropologue italienne, née en 1935. Son travail apparaît comme un ensemble d'outils théoriques et politiques dont l'objectif est de comprendre et de déconstruire les rapports sociaux de sexe et les fondements de la domination masculine. Après s'être intéressée à la division sexuelle du travail, en l'analysant à partir de l'appropriation par les hommes des outils les plus performants, Paola Tabet a travaillé sur la question de la reproduction. À partir des années 1980, elle a développé le concept d'échanges économico-sexuels. Elle s'est également beaucoup intéressée aux questions d'inégalités, de race et de transmission culturelle.

À lire

- Paola Tabet, *La Construction sociale de l'inégalité des sexes. Des outils et des corps*, L'Harmattan, 1998 300.1 TAB
- Paola Tabet, *La Grande Arnaque. Sexualité des femmes et échange économico-sexuel*, L'Harmattan, 2004 300.63 TAB
- Christophe Broqua et Catherine Deschamps, *L'Échange économico-sexuel, études de cas*, EHESS, 2014
- Mathieu Trachman, « La Banalité de l'échange, entretien avec Paola Tabet », *Genre, Sexualité & société* 2, automne 2009 <http://gss.revues.org/986>

TOUT CE QUE VOUS AVEZ TOUJOURS VOULU SAVOIR SUR LA PORNOGRAPHIE...

La pornographie est un champ d'études relativement récent dans le domaine des sciences humaines et sociales. Encore faut-il savoir ce que l'on entend par pornographie... Les Porn Studies se proposent depuis une dizaine d'années aux États-Unis, et maintenant en France, d'en explorer le paysage sans se fixer de limite ou de définition a priori.

L'objectif des Porn Studies, sur le modèle des Gay and Lesbian Studies ou des études sur le genre, est d'étudier les représentations sexuelles, qu'elles soient véhiculées par le texte, l'image ou le son. Mais il s'agit aussi, et surtout, de réfléchir à l'origine de ces représentations, et à leur impact sur les pratiques.

Dans son ouvrage *Introduction aux Porn Studies*, François-Ronan Dubois avertit des écueils d'une tentative de définition : « la pornographie est un exemple typique de ces objets culturels dont le discours public s'empare volontiers sans jamais en produire une connaissance un tant soit peu détaillée ». L'étudier, la connaître, c'est ce que se proposent de faire les Porn Studies. Une revue scientifique internationale, éponyme, a d'ailleurs vu le jour en avril 2014.

Qu'est-ce que la pornographie ?

La distinction traditionnelle entre pornographie et érotisme, à l'épreuve de l'étude historique, n'est ni évidente, ni naturelle, que ce soit dans les fresques romaines de Pompéi ou dans la littérature de gare la plus contemporaine. Souvent, le chercheur va se contenter d'une définition a minima où une représentation explicite de la sexualité suffira à parler de pornographie.



La Technique du périnée de Ruppert et Mulot

© Dupuis, 2014

Texte, photo et cinéma

Les objets pornographiques, et donc des Porn Studies, sont eux-mêmes très variés. Le texte est toujours présent, mais n'est pas forcément exclusivement pornographique. Quant aux images fixes et animées, elles ont subi de plein fouet la mutation des usages et des modèles économiques liés à Internet (après d'autres mutations comme la VHS) qui sont également l'objet de nombreux travaux universitaires.

Comme le dit François-Ronan Dubois : « Étudier la pornographie, pour la condamner ou la défendre, c'est aussi adopter une position politique et morale ». En somme, avec l'émergence des Porn Studies, il s'agit de distinguer « études sur la pornographie » et « études pornographiques ». En s'inscrivant clairement dans le second champ, ces chercheurs prennent également position dans le débat public.

Jérémie Desjardins, Bpi



À lire

• François-Ronan Dubois,
*Introduction aux Porn
Studies, Les impressions
Nouvelles, 2014 300.6 DUB*

votre accueil

UN DÉCLIC À L'ÉCRITURE

Depuis janvier 2014, la Bpi vous propose des permanences d'écrivain public pour vous aider à rédiger vos écrits. Line Cognat-Bertrand, une des intervenantes, nous parle de ces moments d'échange.



© photo Lorenzo Weiss, Bpi

Line Cognat-Bertrand

Pourquoi offrir ce service ?

Les bibliothécaires ont constaté des demandes pour une aide de ce type. Nous avons donc mis en place avec la Bpi des permanences de deux heures et demie découpées en entretiens individuels d'une demi-heure. Et dès le premier jour le service a rencontré un vrai succès : toutes les places ont été utilisées !

Pourquoi une demi-heure ?

Par expérience nous savons que ce temps est suffisant pour traiter une demande tout en limitant l'empathie. L'écriture est en effet une porte d'entrée possible dans l'intimité des personnes et il faut manier ce moyen d'expression avec beaucoup de délicatesse. C'est aussi pour cela que le roulement des différentes intervenantes est préférable. En une demi-heure on arrive à identifier le besoin exprimé puis à trouver la réponse adaptée, en proposant d'écrire ou d'aider à écrire. À la Bpi, nous avons constaté que les lecteurs étaient très soucieux de respecter le temps auquel ils avaient droit.

Quels types de demandes rencontrez-vous ?

Plus que de l'écriture, on nous demande souvent ici une relecture et un avis critique. On a eu par exemple beaucoup de lettres de motivation à remanier pour qu'elles deviennent plus percutantes. La plupart des personnes ont surtout besoin d'être rassurées sur leur écrit. On corrige les fautes mais on essaie surtout d'éveiller l'intérêt du destinataire. On aide qui le souhaite à mieux exprimer ce qu'il veut dire, sans dénaturer son écriture ni lui inventer un style !

Quel matériel avez-vous à votre disposition ?

Un ordinateur connecté à Internet et à une imprimante. Les lecteurs viennent souvent avec un fichier sur une clé USB et on peut ainsi le modifier immédiatement. D'autres viennent avec un document manuscrit. On peut aussi aider les personnes dans leurs différentes démarches, administratives, de recherche d'emploi ou même pour l'écriture de lettres personnelles, simplement en discutant.

Quelle différence entre le public de l'après-midi et celui du soir ?

Il est plus détendu le soir, comme si la pression sociale diurne retombait et permettait de souffler un peu. Le temps du soir est ressenti comme un cadeau, les personnes nous remercient beaucoup plus en soirée.

Propos recueillis par **Cécile Denier** et **Lorenzo Weiss**, Bpi

Prochaines permanences d'écrivain public :

Le 9 octobre et le 27 novembre de 14h30 à 17h

Le 23 octobre de 19h30 à 22h

Inscriptions :

1h30 avant la permanence au bureau 5/6, niveau 2

Renseignements :

gislaine.zanos@bpi.fr

Les trois intervenantes appartiennent à l'association Mots sur mesure, collectif parisien issu du GREC, Groupement des Écrivains Conseils en France.

<http://www.motsurmesure.fr>

**Bibliothèque publique d'information
Centre Pompidou**

Téléphone

01 44 78 12 33

Horaires

12 h-22 h tous les jours sauf le mardi

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

Métro

Châtelet, Les Halles, Hôtel de Ville, Rambuteau

Adresse postale

Bpi - 75 197 Paris Cedex 04

Site Internet

www.bpi.fr

Directeur de la publication

Christine Carrier

Directrice de la Bibliothèque publique d'information

Rédactrice en chef

Marie-Hélène Gatto

Comité d'orientation, équipe de rédaction

Arlette Alliguié, Emmanuel Aziza, Angélique Bellec,

Philippe Berger, Jérôme Bessière, Marc Boilloux,

Aymeric Bôle-Richard, Emmanuel Cuffini,

Cécile Denier, Cécile Desauziers, Jérémie Desjardins,

Annie Dourlent, Régis Dutremée, Christophe Evans,

Marie-Hélène Gatto, Nelly Guillaume, Florian Leroy,

Nathalie Nosny, Emmanuèle Payen, Caroline Raynaud,

Philippe Revol, Catherine Revest, Lorenzo Weiss

Ont collaboré à ce numéro

Moreno Andreatta, Pascale Cassagnau, Jean Cléder,

Line Cognat-Bertrand, Sylvie Colley, Frédéric Delaunay

et Guillaume d'Herbemont, Daniel Deshays,

Jean Dhombres, Malachi Farrell, Benjamin Gilles,

Grems, Jean-Pierre Guéno, Jacques Jouet, Paula Klein,

Michael Lonsdale, Ricardo Mosner, Delphine Nicolas,

Jérôme Pierre, Ruppert & Mulot, Thu Van Tran,

Florence Verdeille

Conception graphique

Claire Mineur

Maquette

Charlotte Collin

Impression

Imprimerie Vincent

37 000 Tours

sur papier écologique issu de forêts

gérées durablement



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

Pour ne rater aucun numéro, abonnez-vous à la version pdf feuilletable en ligne sur www.bpi.fr

Couverture

Photographie prise sur le tournage d'*Agatha et les lectures illimitées* © Jean Mascolo

ISSN

2106-3664



Gratuit