Premières critiques : Bonnard, la vidéo et Daney

Laurent Roth

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/entrelacs/6050>

DOI : 10.4000/entrelacs.6050

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Laurent Roth, « Premières critiques : Bonnard, la vidéo et Daney », *Entrelacs* [En ligne], 18 | 2021, mis en ligne le 13 décembre 2021, consulté le 15 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/6050> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/entrelacs.6050>

Ce document a été généré automatiquement le 15 décembre 2021.

Tous droits réservés

Premières critiques : Bonnard, la vidéo et Daney

Laurent Roth

Légende de la porte-fenêtre. Pierre Bonnard au Musée d'Art moderne

F O R M E S

L'exposition de la semaine

Légende de la porte-fenêtre

Pierre Bonnard au Musée d'Art moderne

PAR LAURENT ROTH

EN même temps que se poursuivait la rétrospective Bonnard au centre Georges Pompidou, le musée d'Art moderne vient d'acquiescer par dation une œuvre clé de Maître : *Porte-Fenêtre à Collioure* (1914).

La porte-fenêtre est un thème (constant) chez les deux peintres. Il inaugure la légende de l'art moderne : l'art du peintre au seuil de la représentation, son étonnement sur cette limite, où les signes sont en train de perdre, et de doubler l'univers en un intérieur et un extérieur. La légende de la porte-fenêtre change cette dissolution binaire de l'un dans l'autre par l'opération de la métaphore. C'est un don pour la peinture de ce début du XX^e siècle que de repérer le charme des ruines d'Elzéar ou « c'est un don leur nom, en leur en donnant un autre qu'il recréait les choses », dit Proust.

C'est par l'écran d'un mur, le cadre d'une fenêtre, la fente d'un miroir que Bonnard obtient ce mélange qui donne à la réalité familière l'impact de la surprise et du renversement.

La porte-fenêtre contigue la fenêtre (voir) et le mur (ne pas voir). Mais ne pas voir, c'est encore voir : sur le mur, le miroir et les miroirs du papier à fleur. Ce découpage brouille la réalité. On ne sait plus ce qui appartient à la chambre, au jardin, les naïfs indifférents, pleins du voyeur. Pour rester fidèle à sa « vision première », c'est à dire pour rester en deçà du réel, de l'objet, du motif, Pierre Bonnard doit préalablement causer la réalité et composer en plans. Dans ce cadre qui affirme sa distance face à l'immensité du monde, les choses peuvent retrouver leur plénitude, informelle.

Proche du photographe à la fois par son type de maître de l'espace et sa totale humilité devant les choses, Pierre Bonnard nous initie donc aux mystères de la Porte-Fenêtre : voir c'est cadrer cette science de Tchern, il la doit à son goût pour la décoration. Bonnard commença à gagner sa vie en faisant des lithographies et des affiches, ce qui lui valut le surnom de « japo-voisi ». Desapprouvant l'École, il découvre le défilé de la touche et de l'agile, et à l'instar de l'art japonais, il peint sur le vide, en juxtaposant les toiles sans avoir besoin de la continuité du modelé. « Le tableau est une suite de tâches qui se lient entre elles et finissent par former l'objet. »

Dans cette démarche personnelle, il y a une tâche philosophique de la peinture occidentale. Il s'agit de sauver les apparences pour elles-mêmes et de les extraire de la tyrannie du dire. Les choses n'ont rien à nous dire, il faut les laisser dire : au seuil de la porte-fenêtre, elles échangent leurs rythmes et leurs couleurs. Voilà. Rien de plus.

Ce n'est ni l'extérieur ni l'intérieur. C'est le jour et la nuit.

A la fin de sa vie, affecté par la guerre, veuf et solitaire au Carmel, Pierre Bonnard laisse cette composition en plans. Les cercles, les fenêtres disparaissent. La relève n'est plus matériellement représentée, elle adoucit la nature de la vision elle-même. Comme toute cette eau – toute cette pluie intérieure – qui rassemble dans les choses. C'est ainsi que l'élément, dont la houle porte des baigneurs et des amandiers en fleurs, envahit la totalité de la vision.

Au loin la mer est bleue, elle entraîne le poète dans le rythme et les affections.

Cette *George Pompidou*, pièce de 2^e main, jusqu'au 21 mai.

Le choix des Nouvelles

La Rime et la Raison
En gravures de l'Institut et de New York, un choix de plus de dix cents œuvres illustre la fabuleuse collection de la famille de Mendi. Une gigantesque promenade qui fait se croiser l'art polynésien à l'art minimal et le surréalisme parmi beaucoup d'autres. Galeries nationales du Grand-Palais. Jusqu'au 30 juillet.

Pierre Marcori : Photographies
Mendels et Raguens sacrifiés par le sculpteur et modelés par la lumière du photographe. Galerie Gillespie-Lange-Salomon, 24, rue Breteuil, 75003 Paris. Jusqu'au 2 juin.

Jacques Raboud : « Relié »
Un itinéraire photographique à travers la cité du patricien à Marseille de 1880 à 1883. Pour les photos de famille. Centre d'information et d'animation municipale, 6, rue Marie de sainte Catherine, Val Fourré, Mantes-Le-Jolie. Jusqu'au 19 mai.

Et aussi
● **Etienne Martin** : les « De-maures », centre Georges Pompidou, jusqu'au 11 juin.
● **Art espagnol actuel** au palais des Arts de Toulouse. Jusqu'au 27 mai.
● **Un art sans autre art**, les années 50. Artcurial, 9, avenue Montaigne. Jusqu'au 21 juillet.
● **Écriture dans la peinture**. Ville Amont, 10100 Nice. Jusqu'à la fin juin.

5 av 9 mai 1984 - LES NOUVELLES - 53

Légende de la porte-fenêtre. Pierre Bonnard au Musée d'Art moderne.

Credit : Laurent Roth.

- 1 En même temps que se poursuit la rétrospective Bonnard au centre Georges Pompidou, le musée d'Art moderne vient d'acquérir par donation une œuvre clef de Matisse : *Porte-Fenêtre à Collioure* (1914).
- 2 La porte-fenêtre est un thème (constant) chez les deux peintres. Il inaugure la légende de l'art moderne : l'arrêt du peintre au seuil de la représentation, son émerveillement sur cette limite, où les signes sont en train de prendre, et de dédoubler l'univers en un intérieur et un extérieur. La légende de la porte-fenêtre chante cette dissolution heureuse de l'un dans l'autre par l'opération de la métaphore. C'est un destin pour la peinture de ce début de XXe siècle que de rappeler le charme des œuvres d'Elstir où « c'est en ôtant leur nom, en leur en donnant un autre qu'il recréait les choses », dit Proust.
- 3 C'est par l'écran d'un mur, le cadre d'une fenêtre, la fenêtre d'un miroir que Bonnard obtient ce mirage qui donne à la réalité familière l'impact de la surprise et du ravissement.
- 4 La porte-fenêtre conjugue la fenêtre (voir) et le mur (ne pas voir). Mais ne pas voir, c'est encore voir : sur le mur, le miroir et les mauves du papier à fleurs. Ce découpage brouille la réalité. On ne sait plus ce qui appartient à la, chambre, au jardin. Ici naît l'indicible plaisir du voyeur. Pour rester fidèle à sa « vision première », c'est-à-dire pour rester en deçà du sujet, de l'objet, du motif, Pierre Bonnard doit préalablement cadrer la réalité et composer en plans. Dans ce cadre qui affirme sa distance face à l'ustensibilité du monde, les choses peuvent retrouver leur plénitude informelle. Proche du photographe à la fois par son type de maîtrise de l'espace et sa totale humilité devant les choses, Pierre Bonnard nous initie donc aux mystères de la Porte-Fenêtre : voir c'est cadrer. Cette science de l'écran, il la doit à son goût pour la décoration ; Bonnard commença à gagner sa vie en faisant des lithographies et des affiches, ce qui lui valut le surnom de « japonard ». Désapprenant l'École, il découvre le délié de la touche et de l'aplat, et à l'instar de l'art japonais, il peint sur le vide, en juxtaposant les tons sans avoir besoin de la continuité du modelé. « Le tableau est une suite de taches qui se lient entre elles et finissent par former l'objet. »
- 5 Dans cette démarche personnelle, il y va d'une tâche philosophique de la peinture occidentale. Il s'agit de sauver les apparences pour elles-mêmes et de les extirper de la tyrannie du dire. Les choses n'ont rien à nous dire, il faut les laisser être ; au seuil de la porte-fenêtre, elles échangent leurs rythmes et leurs couleurs. Voilà. Rien de plus.
- 6 Ce n'est ni l'intérieur ni l'extérieur. C'est le jour et la nuit. Des ustensiles de toilette au premier plan, porte-serviette, cuve et cuvette semblent en instance d'avancer. Et dans le cadre du miroir, le reflet des objets est plus réel que les objets eux-mêmes, dans l'intérieur de la chambre. Le cadre permet aux objets de venir à notre rencontre. Abordé par l'œil du peintre de trois-quarts et en surplomb, le miroir est lui aussi en vue plongeante sur les choses, il se détache du mur. C'est l'allégorie de l'œil. Rétine du peintre, œil qui cadre et renvoie la lumière sur les objets. Le miroir relève les choses, et prend leur relève ; il les arrache et les rend plus visibles. De l'œil et du miroir, comment faire la part ?
- 7 De même que la femme qui sort de la baignoire semble rappelée par ses couleurs, de même les chaises, les demi-chats et les demi-porcelaines s'avancent vers nous et reculent devant la vision. Entre la relève des objets et les choses révélées, il n'y a qu'un

pas, le pas de la porte-fenêtre, où le carrelage est la moire et la moire la pelouse au soleil.

- 8 À la fin de sa vie, affecté par la guerre, veuf et solitaire au Cannet, Pierre Bonnard laisse cette composition en plans. Les écrans, les fenêtres disparaissent. La relève n'est plus matériellement représentée, elle affecte la nature de la vision elle-même. Comme toute cette eau — toute cette pluie intérieure — qui ruisselle dans les choses. C'est ainsi que l'élément, dont la houle porte des baigneurs et des amandiers en fleurs, envahit la totalité de la vision.
- 9 Au loin la mer est bleue, elle entraîne le poète dans le rythme et les affections.
- 10 Critique publiée dans *Les Nouvelles littéraires*, en 1984 (p. 53).

La vie est belle

Comment j'ai découvert que la caméra numérique, devenant un magnétophone, révolutionnait le film de famille.

Crédit : Laurent Roth.

- 11 Longtemps j'ai tourné mes films de famille avec une petite caméra muette, une Chinon super 8. J'ai toujours considéré ces films comme des archives, sur lesquelles le travail de la mort était visible : ne serait-ce que parce que le support pellicule, à peine sorti du laboratoire, était aussitôt marqué de stigmates indélébiles : rayures, poussières, éclats, etc.
- 12 Tout ceci est bien connu. Filmer en film, c'est embaumer le temps, fixer l'image mortelle de ceux qu'on aime.
- 13 Il en va tout autrement en vidéo.

- 14 L'image digitale, celle que j'obtiens avec ma petite Sony, présente une finesse et une perfection qui l'apparente non plus à la momie, image éternisée d'une réalité périssable, mais à l'icône, image illuminée par une présence soustraite au passage du temps.
- 15 Cette image n'a pas d'âge. Mon fils a simultanément 2, 3 et 5 ans sur les premiers films que j'ai faits de lui, puis 5, 2 et 3 ans. selon l'ordre dans lequel je regarde mes cassettes. L'âge se trouve lui-même digitalisé : soumis à une succession aléatoire, dont les écarts ne signifient plus le vieillissement.
- 16 Ceci m'a semblé tout d'abord effrayant. Ce petit scandale ontologique m'a fait remiser ma caméra vidéo pendant une année.
- 17 J'ai continué à tourner mes films de famille en super 8, remplaçant à chaque aléa technique ma caméra par une nouvelle : c'est une logique de survie, puisque plus rien ne se répare en super 8. Seul Kodak continue — pour combien de temps ? — à approvisionner le dernier carré de cinéastes amateurs en cartouches de pellicule jaune et rouge.
- 18 Un jour, une rupture de stock chez mon marchand m'oblige à reprendre ma camera vidéo. J'ai alors pris conscience de ce que ma caméra, avec son micro canon qui capte les voix et les ambiances, était peut-être avant tout un magnétophone. L'image numérique, condamnée à la perfection, et ne nécessitant plus aucune intervention technique de ma part, me libérerait pour une autre aventure : l'aventure du son. Et plus précisément, l'aventure de la parole.
- 19 L'écran LCD, petit écran orientable et rabattable sur le côté, et qui remplace le viseur, renforce cette disponibilité à la relation. Je suis d'abord spectateur de mon image puisque je la visionne tout en la tournant. Cette sensation, très gênante au début — adieu l'œil, le cache, le hors-champ et ses mystères — m'a permis de me délester de la position toute-puissante, mais solitaire, qui est celle du filmeur-voyeur.
- 20 Je ne suis plus auteur de mes images, puisque j'en deviens l'un des acteurs. L'écran LCD me permet de m'écarter de l'appareil, de regarder et de parler avec mon fils, comme si la caméra n'existait pas. Je jette simplement un coup d'œil de temps à autre sur l'écran pour vérifier s'il est toujours dans le cadre.
- 21 Le 26 avril dernier, j'ai tourné une scène qui m'a confirmé que la vidéo numérique, considérée comme un magnétophone à haute résolution iconique, allait définitivement pour moi supplanter le cinéma.
- 22 La scène est en Bretagne, où se sont retirés mes parents. Mon fils aîné, Joannès, cinq ans, parle avec mon père sous la véranda. Il se livre à une curieuse leçon d'anatomie : détaillant d'abord les os croisés du bras et de la jambe, puis de la main, Joannès décrit ensuite le système digestif et respiratoire, pour en venir aux clavicules. « Ces deux petits os-là, comment ça s'appelle ? » Mon père, médecin, lui montre précisément sur son corps l'emplacement des deux clavicules, découvrant ainsi son bras nu. Joannès voit son tatouage et lui demande ce que c'est. A 16 838. « Ça, c'est quand j'étais prisonnier, on m'a fait des marques sur le bras. » Joannès s'enquiert de la manière dont on faisait les tatouages à Auschwitz et mon père lui répond. Puis ajoute à mi-voix : « Ton père t'expliquera ça, c'est difficile à comprendre... Ou bien je te l'expliquerai. » Joannès poursuit sur les fourmis, nombreuses dans la véranda, tandis que la caméra revient sur mon père silencieux.

- 23 Je n'imagine absolument pas cette scène en super 8. J'aurais sans doute pris quelques secondes muettes de l'entretien, ne valant guère plus qu'une photographie animée, destinée à jaunir, et à entretenir la nostalgie de ne pas avoir eu le son à ce moment-là. Il est même très peu probable que j'aurais pris cette scène : elle n'a au fond aucun intérêt spectaculaire.
- 24 L'image incorruptible de la vidéo numérique m'a libéré de la nostalgie du passage du temps. En super 8, comme avec Auschwitz, il était toujours, fondamentalement, trop tard. J'ai filmé mes parents avec la pellicule, croyant qu'elle serait leur linceul. Mais avec le numérique, je filme mes enfants qui semblent ne pas vieillir. La lumière, sur leur visage, se reconvertit en chiffres, et les chiffres donnent des lettres, ou plutôt des voix, à laquelle j'ajoute la mienne, dans les dédales de la transmission.
- 25 Ce sont aujourd'hui mes enfants qui questionnent mes parents. La cérémonie du film de famille bénéficie, avec quarante ans de retard, de la libération de la parole du cinéma direct. Je me souviens de Pierre Lhomme, opérateur de Chris Marker pour *Le Joli Mai*, qui disait : « La plupart du temps, je ne faisais pas de l'image, je faisais un document sonore. » Je suis né l'année où a été tourné ce film, qui cherchait déjà, quinze ans après les camps, la clef du bonheur. À chaque jour suffit sa peine.
- 26 J'ai vendu l'autre jour ma dernière caméra, une Agfa super 8, chez un brocanteur. C'en est fini, pour moi, du cinéma. Et avec lui de la nostalgie.
- 27 Critique publiée dans *L'Image, le Monde*, en 1999 (p. 69).

Serge Daney : *Persévérance* (P.O.L)

- 28 Boulevard Saint-Germain, mercredi 4 mai 1994. À la vitrine de « la Hune », à l'occasion de la parution de son livre posthume, une petite exposition de reliques est consacrée à Serge Daney. Sur une carte postale, agrandie à la photocopie couleur, on lit ces quelques lignes adressées à sa mère, un jour de l'été 1978 « À une pas normale et qui a raison de l'être. Je t'écris de ce mini village en pleine cambrousse, entre la France, la Belgique et le Luxembourg. Parlottes gaies et calme plat. Comolli est là. On voit des navets et on les critique comme des fous. Adios. S. » À côté d'autres cartes semblables, entre deux piles de livres, il y a le fameux sac de toile du critique pèlerin, dont on dirait qu'il est comme la tunique du Christ, d'une seule étoffe, et sans coutures. Sur la jaquette de *Persévérance*, on voit le critique assis contre une maison de thé, son corps, sa casquette et son sac, déposés, et mûrissant dans un improbable soleil. Au dos du livre, un enfant court, bras et jambes nus.
- 29 Et c'est bien d'un enfant qu'il s'agit. Terrifié par l'écho de ses jeux, où il s'avance les yeux bandés, comme l'Amour : « Que sait un enfant ? Et cet enfant Serge D., qui voulait tout savoir sauf ce qui le regardait en propre ? Sur quel fond d'absence au monde la présence aux images du monde sera-t-elle plus tard requise ? » Vouant au cinéma une adoration ambiguë, comme « le lieu des pères morts », l'enfant Daney entre dans le siècle sous le regard des films qui l'ont aidé à grandir. À la place du père manquant, les films lui destinent un sens, à lui ce fils manqué, hasardé dans le monde un jour de 1944. Sur la béance du père, se surimprime la béance de l'histoire, l'ouverture des camps... On ne s'étonnera donc pas de retrouver au début de *Persévérance* un texte fondateur, où Daney explorait une nouvelle fois la figure forclosée de la Shoah, à travers son impossible geste cinématographique. Figure envisagée comme la statue du

Commandeur, aux bras hésitants, l'un désignant le lieu nimbé de l'élection, l'autre renvoyant au cloaque de l'abjection, et régissant sur le cinéma à la manière des dieux antiques. Son métier de critique, Daney l'exerça en opérant au moyen de cette encombrante statue, tenant tout entière dans la possibilité exacerbée de ces deux gestes, le lob ou le smash, « j'écrase ou j'exhausse », sans jamais oublier la beauté du style et la limite du filet, où vient se barrer le réel.

- 30 À ce sport, la pitié sans pitié du « ciné-fils » Daney s'est dépensée sans compter, à travers ses critiques de film puis de tennis, aux *Cahiers* puis à *Libération*. Jeu donc, plus qu'idéologie (on remarque que le passage de Daney par le marxisme procédait plus d'une érotisation de la dialectique que d'une croyance aux fins dernières par la lutte des classes), mais jeu sérieux, de grande personne, où il s'agit, malgré tout, d'aborder le continent interdit de la majorité (le premier article de Daney, publié à dix-huit ans, ne titrait-il pas : « un art adulte » ?) sous le regard de ce cinéma qui se veut maintenant quitte du père et qui croit de moins en moins à sa faculté d'envoyer des signes. Âpre nostalgie. Avec Godard, Daney pourrait finalement dire comme son mentor secret dans *Soft and Hard* : « où est-ce que ça a disparu tout ça, le projet de grandir, de devenir des sujets ? »
- 31 Aussi, mimant le geste de l'abjection, Daney s'est-il avancé à visage découvert. Dans ces lieux où il n'y a plus personne pour répondre, sa critique des arts mineurs, la publicité, la télévision, a bien décrit ce retrait de l'altérité qui va de pair avec la virulence du maniérisme au cinéma. D'un côté, la toute-puissance du visuel qui met le corps en morceaux, de l'autre, le corps luxueusement embaumé des grosses machines, Saint-Barthélémy de bazar, chinoiserie accablantes et autres enclaves enguirlandées en panavision.
- 32 Avec le déclin de la croyance, dont la cinéphilie est la forme la moins avouable et la plus tenace, Daney commente cette mort du cinéma dont il dit : « Je me demande si ce n'était pas pour moi la condition à laquelle je pouvais enfin vivre à mon compte, écrire peut-être. » La mise à mort de l'enfant par ses fantômes mêmes est la cérémonie par laquelle se déclare la naissance d'un sujet, d'un homme, et d'un homme qui parle, qui sautille déjà plus qu'il ne marche, mais dont le jeu de jambe pourrait s'épuiser faute d'adversaire. Avec sa maladie, Daney a convoqué le partenaire ultime, celui dont il savait à l'avance qu'il gagnerait la partie, lui laissant ce répit, où s'élabora ce livre, *Persévérance*, qui est son éclatante revanche : celle de la parole sur la mort.
- 33 Celui qui, depuis la disparition elle aussi prématurée d'André Bazin, incarne plus que tout autre la mystique de la cinéphilie, nous envoie aujourd'hui la plus belle de ses cartes postales, écrite par-delà les limbes : « Je suis guéri, mais je ne suis pas là ». On retourne, et voici l'image : un enfant court, bras et jambes nus, s'avançant dans le siècle comme notre jeunesse, nourrie de décombres et de fleurs, et dans l'attente d'une adoption qui ne vient pas.
- 34 Critique publiée dans *Recueil* en 1994 (p. 167-168).

RÉSUMÉS

Cet ensemble réunit trois critiques inaugurales de Laurent Roth : « Légende de la porte-fenêtre. Pierre Bonnard au Musée d'Art moderne », critique publiée dans *Les Nouvelles Littéraires* en 1984 ; « La vie est belle » parue dans *L'Image, le Monde*, revue dont il est le co-fondateur, en 1999 ; « Serge Daney : Persévérance », un texte de 1994 qui figure dans *Recueil* — le lisant Serge Toubiana appelle Laurent Roth à rejoindre l'équipe des *Cahiers du cinéma* où il travaillera de 1995 à 1997.

This set brings together three inaugural reviews by Laurent Roth: "Légende de la porte-fenêtre. Pierre Bonnard au Musée d'Art Moderne", a review published in *Les Nouvelles Littéraires* in 1984; "La vie est belle", published in *L'Image, le Monde*, a magazine he co-founded, in 1999; "Serge Daney: Persévérance", a text from 1994 which appears in *Recueil* — reading it Serge Toubiana called on Laurent Roth to join the team of *Cahiers du cinéma*, where he would work from 1995 to 1997.

AUTEUR

LAURENT ROTH

Après des études de philosophie, Laurent Roth profite de son service militaire en 1986 au sein de l'établissement cinématographique et photographique des armées pour réaliser *Les Yeux brûlés* — un film qui est sorti en salles en 2015, après sa sélection au festival de Cannes, dans la section Cannes Classics. Suivront de nombreux courts et moyens métrages primés dans de grands festivals que La Huit a réunit dans un coffret paru en 2019. Depuis les années 2000, parallèlement à une activité d'écriture pour l'opéra et le théâtre, Laurent Roth poursuit son exploration des passerelles entre fiction et documentaire par une série de « fantaisies documentaires », selon ses termes, où il interprète son propre personnage comme dans *Une maison de famille* (2004), *J'ai quitté l'Aquitaine* (2005) ou *L'Emmuré de Paris* (2021), son premier long métrage actuellement en post-production. Laurent Roth est également scénariste et a collaboré à l'écriture des films de Jean-Daniel Pollet, Vincent Dieutre, Dominique Cabrera ou encore Stéphane Batut. Comme critique de cinéma, il a notamment travaillé aux *Cahiers du cinéma* et pour France culture. Il a publié une centaine d'articles et d'essais, ainsi que deux livres consacrés à Abbas Kiarostami et à Chris Marker. Enfin, Laurent Roth a également été pendant plusieurs années producteur au sein de la société Inthemood et directeur artistique de festivals (Festival International du documentaire « Fictions du réel » à Marseille, Ciné-citoyen à Paris).