Luc VIGIER, *Aragon et le cinéma*

Paris, Nouvelles Éditions J.-M. Place, coll. Le cinéma des poètes, 2015,
128 pages

Reynald Lahanque

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10630>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.10630

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2016

Pagination : 465-467

ISBN : 9782814302839

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Reynald Lahanque, « Luc VIGIER, *Aragon et le cinéma* », *Questions de communication* [En ligne], 29 | 2016, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10630> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.10630>

personnes réelles peut finir par sembler « accablante ». La force des robots tient à ce qu'ils nous invitent à nous attacher à eux. Et ces attachements modifient à leur tour notre façon d'être au monde, car ils ne posent pas de contraintes (comme les animaux de compagnie) ; ils permettent l'attachement sans la responsabilité. Ce qui manque est l'altérité, la possibilité de voir le monde à travers les yeux d'autrui.

En conclusion (pp. 429-455), Sherry Turkle, pose la question : que veut la technologie ? Que se passera-t-il si la technologie veut notamment tirer profit de nos désillusions et de nos fragilités émotionnelles ? Faisons-nous confiance aux personnes humaines ? Sommes-nous fatigués de la compagnie des humains (p. 434) ? Le défi actuel est de se demander si la technologie sert nos buts en tant qu'êtres humains. Les êtres humains ont besoin d'être touchés par d'autres, de voir leurs visages, d'entendre leur voix. En somme, ils ont besoin d'être entourés d'autres êtres humains. Mais l'auteure ajoute : « Les gens sont rares ou se font rares... faudra-t-il bientôt être riche et "bien dans sa peau" pour avoir le privilège de vivre avec son espèce » (p. 179) ? Sherry Turkle nous invite à rappeler aux jeunes (*digital natives*) que nous n'en sommes qu'aux débuts de la vie connectée, le *net* n'est pas encore adulte, et la technologie n'en est qu'à ses balbutiements ! Et comme l'internet fait partie intégrante de l'accès au savoir, à l'information et au travail, il nous faut repenser comment nous pouvons refaçonner nos vies sur écran pour trouver un nouvel équilibre. « Ralentir », ne sera pas suffisant. Il s'agit plutôt de trouver comment nous pouvons créer un réel espace de réflexion (p. 444). Selon l'auteure, la « *realtechnik* », c'est prendre de recul et considérer les récits triomphalistes de nos vies avec la technologie.

L'ouvrage se termine par un épilogue (pp. 457-470), une lettre de Sherry Turkle adressée à sa jeune fille. Ainsi revient-elle à Facebook et aux réseaux sociaux. Dans la culture numérique, « la vie se transforme-t-elle en une stratégie pour constituer une archive ?... Si nous savons que toute notre vie est enregistrée, commencerons-nous à vivre la vie que nous espérons archiver » (p. 462) ? Sherry Turkle reste convaincue que, pour vivre intensément, l'homme et la mémoire humaine ont besoin des souvenirs et des oublis, que nous choisissons nous-mêmes. C'est ce choix qui est nécessaire pour notre construction et une vie libre.

Hélène Papadoudi-Ros

Lisec, université de Lorraine, F-54000
helene.papadoudi@univ-lorraine.fr

Luc VIGIER, *Aragon et le cinéma*

Paris, Nouvelles Éditions J.-M. Place, coll. Le cinéma des poètes, 2015, 128 pages

Dirigeant actuellement l'axe « Aragon » de l'équipe « Écritures du xx^e siècle » de l'Institut des textes et manuscrits modernes (Item, Centre national de la recherche scientifique, École nationale supérieure), Luc Vigier est un spécialiste de l'œuvre de cet écrivain. À plusieurs reprises, il s'est aventuré sur des voies peu explorées dans le champ de la recherche aragonienne (la figure du témoin, l'art du journalisme, le musée imaginaire, par exemple). C'est aussi le cas de ce très stimulant ouvrage qui vient combler une lacune car, si l'intérêt de Louis Aragon (1897-1982) pour le cinéma était connu, il n'avait pas fait l'objet d'une étude systématique. Mais ce qui fait le prix de cette étude, c'est qu'elle ne se contente pas de relever et de commenter l'ensemble des références faites par l'écrivain au cinéma à travers des articles, des poèmes ou au gré de ses romans : elle tente de cerner ce que le processus même de la création doit chez lui à l'imprégnation par les images en mouvement. Luc Vigier dit avoir cherché « à suivre le film discrètement monté par Aragon d'une pensée du cinéma et de l'écran à travers près de soixante-dix ans d'écriture » (p. 11), puisque c'est dès les années 1910 que, dans le sillage d'Apollinaire, le jeune homme s'intéresse à la magie de ce nouvel art, et que jamais sa curiosité ne se démentira, du muet au parlant, des mélodrames de Louis Feuillade aux recherches de Jean-Luc Godard, en passant par les propositions esthétiques et politiques d'un Sergueï M. Eisenstein ou d'un Jean Renoir. Non sans souplesse, l'étude progresse donc de manière chronologique à travers douze chapitres (pourvus d'un titre, mais non numérotés), le premier, « Du ciné-poème à la métaphore vive » (pp. 7-12) faisant office d'introduction, et le dernier, « Cinéma de la pensée » (pp. 104-107), de conclusion. S'y ajoutent en fin d'ouvrage 155 notes (pp. 108-115) et une riche bibliographie réunissant textes d'Aragon et études sur son œuvre, articles et ouvrages sur les poètes et le cinéma, titres de films et d'émissions de télévision (pp. 118-123).

Au point de départ, il y a la fascination émerveillée pour « la révolution de l'image, dans toutes ses potentialités verbales, mentales et lyriques » (p. 13), provoquée par l'extraordinaire invention du cinématographe. Il y a aussi l'engouement partagé par bien des artistes du surréalisme naissant pour un art nouveau qui leur apparaît à la fois « ludique, burlesque, mystérieux, hypnotique et sulfureux » (p. 14). Aragon fait de Charlot, à propos duquel il écrit deux « ciné-poèmes » (1918), « un personnage-concept », car « la figure

animée dit le grotesque et le tragique d'une époque, il est la synthèse cinématographique des désarrois et des révoltes de toute une génération » (p. 17). Il va jusqu'à faire du cinéma « la meilleure hypothèse poétique pour l'explication du monde » (dans un article de 1920 sur Louis Delluc, cité p. 26). Dans deux articles pionniers, « Du décor » (1918) et « Du sujet » (1919), il s'efforce de penser la spécificité du nouveau médium, de « l'art du mouvement de la lumière » (cité p. 37), en le distinguant du théâtre, en mettant en relief sa force lyrique, la puissance d'évocation de ses procédés (accessoires, décor, arrière-plan, panorama, trucages divers), son invitation à repenser les rapports de l'illusion et du réel. Et dans son premier grand texte en prose, *Anicet ou le panorama, roman* (1921), il effectue une sorte de « concentré des arts de la représentation », en reversant « au dossier du cinéma mental toutes les catégories de création antécédentes » (p. 42), il y « reprend le principe de l'écriture du film pour l'incorporer au processus narratif » (p. 45). Aragon est donc bien de ceux qui ont immédiatement saisi l'ampleur de la révolution esthétique dont était porteuse « la magie lumineuse des cinémas » (*Anicet*, cité p. 43).

Luc Vigier ne manque pas de souligner les liens entre « le désir de cinéma » qui anime Aragon et « le cinéma du désir » (p. 48), la puissance d'effraction propre à cette nouvelle technologie de l'image, ce qu'elle permet d'atteindre « du sulfureux, de l'explosif, au centre de quoi les expérimentations sexuelles constituent un genre majeur, populaire, banal et transgressif » (p. 49). L'interdit est à portée de regard, « le grand orchestre des vices », et une nouvelle image de la femme, « héroïsée, sacrée aventurière », dit Aragon lui-même (1923), qui poursuivait : « L'idée que toute une génération se fit du monde, se forma au cinéma, et c'est un film qui la résume, un feuilleton. Une jeunesse tomba tout entière amoureuse de Musidora, dans *Les Vampires* » (cité p. 48). Le passage s'opérait aisément entre l'écran des salles obscures et l'obscurité de l'écran mental, entre les éclats de réalité projetés sur la toile blanche et la fabrique intérieure des fantasmes. Cette expérience était donc aussi celle d'une réalité fragmentée et composée selon les lois du montage : la division en vues successives, le pouvoir associatif contenu dans le flux des images, c'est là une autre leçon apprise du cinéma et dont Aragon a nourri sa création littéraire. Luc Vigier le montre à propos des écritures automatiques, mais aussi de textes comme *Le Paysan de Paris* (1926), en rappelant qu'à l'inverse un certain cinéma expérimental s'est inspiré des recherches surréalistes (pp. 51-60).

Quand il rejoint les rangs du Parti communiste français (pcf) et qu'il épouse la cause du réalisme en art, Aragon ne cesse pas de s'intéresser au cinéma. Il se prend d'intérêt pour sa possible fonction éducative, son refus de demeurer un divertissement, « ce délicat mensonge qui dérobe la réalité aux yeux des spectateurs » (cité p. 67). Mais traitant du cinéma soviétique (Eisenstein, Vertov, les frères Vassiliev), il ne sépare pas le contenu politique et les trouvailles techniques : ce qui demeure sa préoccupation, c'est le cinéma « comme art et comme poésie » (p. 68). C'est sur ce même terrain à la fois esthétique et politique qu'il favorise la liaison entre Jean Renoir et le pcf lors des projets qui aboutiront à la réalisation de *La Vie est à nous* (1936) et de *La Marseillaise* (1937). À défaut que le cinéma soit directement présent chez Aragon dans les années suivantes, c'est son goût persistant pour les montages optiques, pour « l'opéra des images » (p. 72) que Luc Vigier se plaît à souligner. Deux livres de poésie en témoignent : *Le Roman inachevé* (1956) met en scène un personnage de « montreur » chargé de faire défiler les « vues » d'une lanterne magique, sortes de « plans-séquences de la mémoire » (p. 75) ; *Les Poètes* (1960) réutilise ces procédés et dramatise le moment magique du « changement à vue », si bien que l'auteur de l'ouvrage est tenté de prolonger l'analogie avec le cinéma en envisageant l'écriture poétique d'Aragon comme « rythmée par des fondus au blanc, des ouvertures de focale, des interruptions, de vastes panoramas » (pp. 76-77). Il y aurait même là, selon lui, tout « un art du montage et du *cut* que l'on retrouvera dans les romans des années soixante » (p. 77). *La Mise à mort* (1965) et *Blanche ou l'oubli* (1967). Mais c'est aussi sur un autre terrain que l'auteur estime cette analogie féconde, celui de l'art de la composition et de l'illustration dans la fabrication d'un journal – en l'occurrence, l'hebdomadaire culturel dont Aragon a assumé la responsabilité pendant 20 ans (1953-1972), *Les Lettres françaises*. La part des images y est très grande, leur agencement y est pensé en termes de séries et de séquences, de façon à proposer au lecteur une manière de « panorama des arts » (p. 81). En outre, la place faite au cinéma et à la critique des films y est considérable, sous la conduite éclairée de Léon Moussinac ; les hommages qui lui sont rendus dans l'hebdomadaire à l'occasion de sa mort (mars 1964) font revivre près de 50 années d'histoire du cinéma.

Une autre facette de l'intérêt d'Aragon pour le cinéma au cours des années 60 concerne « la nouvelle vague », et plus spécialement Jean-Luc Godard. La curiosité des deux créateurs est réciproque, le cinéaste aime insérer des citations tirées d'œuvres du poète-romancier (*Les Poètes* dans *Bande à part*, *La Mise à mort* dans *Pierrot le*

fou), tandis que celui-ci porte aux nues des films comme *Le Mépris* ou *Pierrot le fou* et voit en celui qui les a réalisés un « génie » (cité p. 88), l'incarnation même de « l'art d'aujourd'hui » (cité p. 94). Luc Vigier suggère avec pertinence que les films de Jean-Luc Godard relancent les enjeux qui obsèdent Aragon « depuis ses premiers romans : l'insertion de la réalité, le collage, le montage, le réalisme, la voix, la théorie intégrée à la fiction, les figures de l'auteur, le double, les miroirs, l'identité, l'amour, la jalousie, le Mal, entre autres » (p. 96). Au terme de son étude, elle-même conçue comme une série de vues successives, un montage de séquences destiné à parcourir « les étapes d'une pensée » – ce qu'Aragon lui-même avait appelé, en 1922, « un cinéma cérébral » (cité p. 104) –, il peut estimer à bon droit avoir fait comprendre combien le cinéma a constamment innervé la recherche esthétique de l'écrivain. Et, de façon plus large, comment cet art neuf, fascinant, a nourri son projet d'élaborer quelque chose comme « une philosophie de l'imagination et de son langage, où la *toile* et l'*écran* sont lieux analogiques de transition entre le cinéma, le théâtre, la poésie et la peinture » (p. 105). Il convient d'ajouter que Luc Vigier s'est acquitté de cette tâche dans une langue riche et soignée, allusive parfois, pour ce qui est de la biographie et des écrits (si divers et si nombreux d'Aragon), mais suffisamment précise et éclairante pour n'exclure aucun de ses lecteurs potentiels.

Reynald Lahanque

Lis, université de Lorraine, F-54000

rlahanque@me.com

Histoire, sociétés

Éric BUSSIÈRE, Olivier DARD, Geneviève DUCHENNE, dirs, *Francis Delaisi, du dreyfusisme à « l'Europe nouvelle »*

Berne, P. Lang, coll. Euroclio, 2015, 266 pages

À première vue, Francis Delaisi offre un visage pour le moins paradoxal. Journaliste au sein du syndicalisme révolutionnaire avant le premier conflit mondial, il est un publiciste remarqué pour ses attaques contre le patronat. Durant l'entre-deux-guerres, il se fait le chantre du pacifisme et l'infatigable défenseur de l'union du continent. Il accède dans le même temps au rang d'expert des questions économiques accrédité auprès de prestigieuses institutions. Enfin, son engagement actif dans la Collaboration le marque du sceau de l'infamie et clôt un itinéraire militant débuté à l'heure des luttes en faveur d'Alfred Dreyfus. Fins connaisseurs de ces parcours atypiques dans la première moitié du xx^e siècle (Olivier Dard, dir., *Georges Valois, itinéraire et*

réceptions, Berne, P. Lang, 2011 ; Olivier Dard, Étienne Deschamps, Geneviève Duchenne, dirs, *Raymond de Becker (1912-1969). Itinéraire et facettes d'un intellectuel réprouvé*, Berne, P. Lang, 2013), les directeurs de l'ouvrage formulent le pari de trouver une « possible cohérence » chez Francis Delaisi en mettant l'accent sur les « milieux traversés » et les « idées défendues ». Leur deuxième objectif est d'étudier « les ressorts de la légitimité », en interrogeant le rôle d'expert qui lui est accordé par ses contemporains. L'attention portée à l'engagement européen du publiciste et à la réception de son discours à l'étranger permet enfin de dépasser le cadre national.

L'étude est divisée en trois parties, chacune soulignant les apparentes contradictions du personnage. Les premières livraisons suivent l'homme du dreyfusisme à l'antisémitisme. André Héland (pp. 27-42) offre le vivant récit du premier engagement de Francis Delaisi. Le lecteur découvre un étudiant rennais alliant courage et sens de l'organisation pour défendre autant l'intégrité physique de ses professeurs (Victor Basch, Henri Sée) que l'honneur d'Alfred Dreyfus. Cette période de découverte du militantisme précède une première rupture, l'échec à l'agrégation qui l'éloigne définitivement du monde universitaire. Après le premier conflit mondial, il voit sa renommée grandir et Emmanuel Naquet souligne sa capacité à « étendre son audience de part et d'autre du champ politico-social » (p. 47). Élu en 1931 au comité central de la Ligue des droits de l'homme (LDH), Francis Delaisi est devenu « une voix écoutée » au sein de la gauche. Sa position à la LDH témoigne des divisions de l'heure quant à l'attitude à adopter face aux dictatures. Mis en minorité au congrès de 1937, il refuse de démissionner. S'il condamne en principe les dictatures, il recommande de s'entendre à tout prix avec elles pour sauvegarder la paix. Michel Dreyfus (pp. 61-78) revient ensuite sur la contribution de Francis Delaisi au syndicalisme révolutionnaire. Le relevé des signatures établi par Benjamin Gérôme et présenté en fin d'ouvrage (pp. 227-252) permet de mesurer parfaitement l'ampleur de celle-ci : Francis Delaisi signe 104 articles entre 1906 et 1912 dans le journal *La Guerre sociale* de Gustave Hervé et 258 articles de 1911 à 1913 dans *La Bataille syndicaliste*. Francis Delaisi alimente alors un discours antisémite relativement répandu à gauche. Michel Dreyfus rappelle le contexte et les étapes de la rupture entre socialistes et syndicalistes. Il précise surtout quels sont les cadres conceptuels et les circonstances autorisant ou non cet antisémitisme. Dès lors, on comprend mieux pourquoi Francis Delaisi s'empare dans *La Guerre sociale* contre *L'Humanité* et l'accuse de trahir la cause des ouvriers en recevant l'argent des Rothschild