

Arnaud Labelle-Rojoux
Je suis bouleversé

Sémirose éditions

Ne s'autorise que de lui-même : cette formule par laquelle Lacan caractérise l'entrée et la prise de position du psychanalyste dans le champ de la pratique et du savoir vaut sans doute aussi pour l'artiste. C'est du moins celle qui vient immédiatement à l'esprit à la lecture du bel essai qu'Arnaud Labelle-Rojoux consacre aux esthétiques du sentimentalisme. Sujet doublement ambivalent, en raison, d'une part, de la charge dépréciative de ce mot à une époque où les larmes et les émotions sont un ressort de plus en plus sollicité par les médias et les pouvoirs publics ; d'autre part, des allers et retours qu'il impose entre subjectivité personnelle et objectivation des œuvres. Cette double ambivalence, la façon dont l'auteur en joue sur un mode qui tient plus de l'association libre que de la dialectique font le charme du livre. On passe ainsi du drame et de ses variantes, comiques ou tragiques, à l'intimité d'un auteur qui nous ouvrirait la bibliothèque, la discothèque, la cinémathèque et le grand imagier de ses bouleversements. Qui vous dirait que le sentimentalisme est « l'attention de l'homme portée à lui-même » tout en concluant avoir, comme Nietzsche selon Gombrowicz, « l'âme d'une demoiselle ». Qui vous parlerait tout à la fois de Greuze commenté par Diderot et du *Guépard* de Visconti, de l'esthétique relationnelle et de Charlot, des Yé-Yé et de Barthes. Comme ces soirées sans fin où l'on s'épanche et disserte librement, où l'on sort d'un même geste livres, bouteilles, disques et verres. Sauf qu'il s'agit d'un livre, écrit et illustré par un artiste intempestif d'aujourd'hui : un de ces livres, qui seuls intéressaient Breton, « qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clé ».

Emmanuel Tibloux

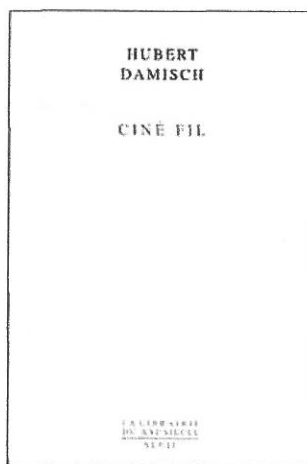


Gilbert Lascault
Écrits timides sur le visible

Éditions le Félin

Les deux ouvrages que Gilbert Lascault écrit cette année partagent une même approche. Il précise, dans la préface d'*Écrits timides sur le visible*, les modalités de sa méthode : en choisissant d'éviter la forme classique de la réflexion philosophique, il propose un autre type de pensée. Prenant en cela le contrepied de la tradition, Gilbert Lascault remplace les longues périodes par des observations incisives. Il évoque pour ces deux écrits une parenté avec le *poikilon* dont parle Platon, qui peut se traduire par bigarré, mélangé ou pluriel. Dans *Figurées, défigurées*, il s'applique à analyser les différents types de traitement que les artistes masculins ont fait subir au cours des siècles à l'image de la femme. Présentée comme un dictionnaire, cette étude captive par l'étonnante diversité des références utilisées. L'éclairage très particulier que ce sujet impose aux œuvres et aux pensées les plus classiques surprend par sa vigueur et son intransigeance. Le *poikilon* n'est donc pas pris dans le sens d'un nivellement par la demi-teinte. Les ouvrages de Gilbert Lascault, au contraire, sont faits de miniatures éclatantes, et c'est avec bonheur que nous suivons, par des routes nouvelles, les reflets changeants de sa pensée. La relecture qu'il propose, dans *Écrits timides sur le visible*, de ses articles de 1968 à 1978 met l'accent sur l'originalité de son regard sur le monde. Dans un système de notes et de contrepoints, il met en relation des pensées suscitées par des sujets aussi divers que le vêtement, la fête foraine, Steinberg et le maquillage. Pris dans ce réseau complexe où les vagabondages de l'esprit et les particularités du corps mêlent vue et pensée de la chose, le visible dévoile certaines parcelles de vérité.

Déborah Laks



Hubert Damisch
Ciné Fil

Éditions du Seuil

Dans ce recueil d'articles, Hubert Damisch propose une réflexion critique sur les enjeux du cinéma. C'est en tant que cinéophile qu'il s'emploie à en dénouer les fils. Comme pour en accuser la nature fondamentalement impure, Damisch crée des passerelles entre les arts, plaçant le cinéma au centre de pratiques parallèles et constitutives de sa spécificité : la littérature, la photographie et surtout la peinture. La pensée de Damisch sur le cinéma semble parasitée par l'histoire de la peinture et avant tout par la délicate question de la « fonction tableau » chère à Lacan.

À partir de films monographiques de peintres (*Munch* de Peter Watkins, *Van Gogh* de Maurice Pialat, *Pollock* de Ed Harris), Damisch se demande si l'on peut peindre en cinéma afin de mieux montrer que la peinture, comme le cinéma, est affaire de mise en scène d'une figurabilité sur un écran.

Damisch cherche à entrer au cœur du cinéma, c'est sans doute la raison pour laquelle il fait de longues descriptions de plans, comme s'il ressentait le besoin de pénétrer la substance même de la matière filmique. Il ne peut donc pas éviter la question du montage, de ce qu'il nomme le « montage du désastre » en référence à Maurice Blanchot : c'est le montage de l'image funeste, celle des camps de concentration. Damisch rouvre alors le débat qui eut lieu autour du film *Shoah* de Claude Lanzmann, portant sur l'utilisation ou non d'images d'archives des camps. Il ne tranche pas et continue d'interroger les « relations qu'entretiennent le dire et le montrer », la parole et le document, pour poser une question : l'image cinématographique est-elle capable de soutenir la vision de l'excès le plus infigurable ?

Léa Bismuth



Chris Marker
La jetée

Éditions Kargo / l'Éclat

« Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance. La scène qui le troubla par sa violence, et dont il ne devait comprendre que beaucoup plus tard la signification, eut lieu sur la grande jetée d'Orly, quelques années avant le début de la Troisième Guerre mondiale. » Fiction allégorique au titre explicite, la jetée étant le lieu où l'on peut observer, où s'offre au regard l'activité humaine la plus précisément réglée : mouvements mécanisés et opérations techniques. En l'occurrence, la jetée est aussi le lieu où se jouent le commencement et la fin, le départ et l'arrivée ; mais cela, on ne le comprend qu'au terme de l'histoire, lorsque se ferme la perspective d'une liberté par arrachement au présent. On saisit alors le sens des micro-événements qui précèdent la chute brutale et en déterminent les conditions. Si la jetée est une scène au sens physique, teintée d'étrangeté puisque l'expérience de se voir mourir résulte ici d'un improbable dédoublement de l'existence humaine, elle devient aussi scène spéculative, où celui qui ignore ce qui s'est déjà produit se précipite vers sa propre mort violente. Antinomie surmontée par une ruse de la fiction, puisque cet homme sans nom doit rêver pour revivre ce qui est advenu. C'est avec des images fixes que l'auteur, en 1962, a fait un film de ce récit métaphysique. Au moyen d'un montage très simple, il est parvenu à donner cet étrange relief, alternant des séquences sombres, souterraines et d'autres d'une douceur irréelle. Ce ciné-roman, fait de successives images fixes, n'était-il pas déjà conçu comme un livre ? Il l'est devenu et l'image, imprimée, conserve ici sa texture (grains, rayures, poussières...) accidentée dans une étrange luminosité.

Jérôme Lebrun