



Fragments¹ d'un discours sur le Tango, Arte Profugo² STRUCTURES

*L'Art, Anima³, émancipation et résistance
Vers une définition de l'Art*

Sous la direction d'Arnaud Deparis

Remerciements à Arnaud Deparis, Véronique Balmont, Manuel Liminiana, François Villet, François de la Pattelière, Florian Biguet, aux coordinateurs, professionnels, étudiants de Factory qui m'ont permis de m'émanciper artistiquement et personnellement, pour leur soutien. Aux personnes du milieu tanguero, musiciens, compositeurs, danseurs que j'ai pu rencontrer et qui m'ont inspiré pour ce mémoire, s'impliquent et se sont impliqués dans la performance Anima.

Merci à tous ceux que j'ai rencontré et qui ont nourri ce mémoire sans le vouloir et le savoir, avec qui j'ai pu déjà travailler, qui sont inspirants, Hugo, Guillaume, Arthur, Clémence, Aline, Mary... A mes parents même s'ils n'ont rien fait du tout. Aux artistes qui m'inspirent dans mon travail, Kawase, Tarkovski, Paradjanov, Pasolini, Tarr, Gitai, Angelopoulos, Part, Piazzolla, Solanas, Viola... Khalil Gibran, Victor Hugo, Patti Smith, Janis Joplin, Peter Brook, Louise Brook, la philosophe Simone Weil, Basquiat, Frankétienne, Koffi, Bouvier, Deborah De Robertis, Milo Moiré, Teresa d'Avila... et tant d'autres...

1. Le titre et plus spécifiquement la notion de *Fragments* font ici référence à l'ouvrage du philosophe et sociologue français Roland Barthes *Fragments d'un discours amoureux*, ouvrage composé, agencé comme un montage de pensées, réflexions, remarques sur l'état amoureux de l'auteur et son expérience personnelle en tant qu'être amoureux. Dans l'ouvrage, se répètent parfois des pensées. L'oeuvre n'est pas un roman, ni un récit autobiographique, mais une œuvre faisant part d'une expérience singulière, personnelle, subjective et à la fois, d'une expérience universelle, objective car il tend à observer l'art, la condition de l'artiste en questionnant l'histoire même du tango, son évolution d'un art des déclassés, marginaux, art du quotidien vers un art du spectacle, du divertissement, une pratique de loisirs, faites de spécialistes.

Ce mémoire peut être lu par fragments, il n'a ni début, ni fin, son début et sa fin, chaque lecteur qui le lira les choisira, chaque partie, sous-partie, renvoyant elle-même à d'autres parties et sous-parties parfois.

2. En latin. Traduire par *art sans maison* ou *art des exilés, des déracinés*. Comprendre ici une référence au tango des origines, au jazz et à d'autres arts nés dans la rue, créé par des non-artistes, spécialistes de l'art. Un art qui n'a pas de maison, de famille artistique. Inclassable. Unique. Arte Profugo un art qui a ses propres codes artistiques, original par son caractère unique et universel par son caractère inclusif, non élitiste, élitiste à entendre comme étant réservé à des spécialistes, exclusif. Paradoxe de ce qui est unique et à la fois universel. Arte profugo, art sans classes sociales, art du brassage culturel.

3. Se renvoyer à la page *Artiste mode de vie : ni besoin, ni morale, Elévation spirituelle, accouchements de soi et questions*

Note de l'auteur

Inspiré de la pensée spiraliste¹ et des œuvres d'auteurs Haïtiens tel que Frankétienne, Guy Régis Jr. et des œuvres du franco-ivoirien Koffi Kwahulé², ce mémoire a été conçu dans sa structure, sa forme et son écriture comme un tango libre, sans code, avec une rythmique propre à elle-même. L'écriture n'y est pas académique et elle ne suit pas une structure classique. Elle fait participer le lecteur à son déchiffrage, à y avoir sa propre lecture. Ce mémoire ne tend pas à faire un historique du tango, mais avant tout à démontrer le caractère de la pensée qu'il véhicule : « *une pensée triste qui se danse* »³, qui a choqué, et à faire lien avec l'état de l'art depuis ces cent dernières années...

Peut-être un tango piazzollien⁴ provocateur.

Peut-être un écrit baudelairien⁵.

1. Se référer à la partie **L'art: émancipation, politique et social sans spécialistes ni catégories- Haïti**

2. Se référer à la partie **L'art: émancipation, politique et social sans spécialistes ni catégories- Jazz et Artistes hors-"normes"...**

3. Citation d'Enrique Santos Discépolo, poète et compositeur argentin de tango (1901-1951)

4. En référence au compositeur de tango et bandonéoniste argentin Astor Piazzolla reconnu comme un artiste d'avant-garde, ayant décodifié le tango. Se référer à **L'art: émancipation, politique et social sans spécialistes ni catégories- Artistes hors-"normes", marginaux, émancipés et déconstructeurs dans l'Histoire de l'Art**

5. En référence à l'art poétique et aux images poétiques. Se référer à **L'art: émancipation, politique et social sans spécialistes ni catégories- Fin d'un siècle et bouleversements dans l'art et Artistes hors-"normes". Glossaire de la 2ème partie- Art poétique**

PROLOGUE

Trois années à l'école Factory m'ont permis de m'interroger profondément et longuement sur l'art, ce qu'il est, la place de l'artiste dans la société et s'il était uniquement réservé à une élite. Ce que l'acte de création signifie. J'ai toujours fait acte de création depuis toute petite sans jamais sentir que c'était un acte exceptionnel, que ce soit la musique, le dessin, l'écriture... il fait partie de mon quotidien, un moyen d'émancipation dans une société dans laquelle je n'arrivais, n'arrive pas à faire ma place, à me sentir libre. Un milieu social dominé par d'autres préoccupations que l'art, la culture, l'intellectualisme, la création, l'imagination, l'inventivité... Un mal-être dans lequel je ne me sentais pas libre d'être moi-même. Ce que l'art me permet. Factory a aussi déconstruit l'image que j'avais à l'idée de me dire que j'allais devenir « artiste » de façon officielle, d'en faire ma profession, mon étiquette. Un moyen de juger si je l'étais ou non, si je pouvais l'être, en avais la légitimité de m'en revendiquer. De confirmer ou non ce doute-là. L'artiste était un fantasme de celui qui réussit une ascension sociale, qui est reconnu pour son art par un public... Une revanche sur la société, paradoxalement, aussi une peur de la liberté, de prendre des risques artistiques pour être moi-même, m'affirmer dans mon art. Une peur de demeurer aussi un être du passé. De ne pas s'émanciper. De demeurer uniquement déterminée par le déterminisme social. J'ai alors chercher à trouver ma place d'artiste, à savoir quelle genre d'artiste je serais. Qui suis-je? C'est quoi l'art? Peut-on être artiste sans être artiste, en porter l'étiquette officielle, le nom? Etre reconnu en tant que tel. Un artiste est-il obligatoirement soumis à des règles, codes, à un système industriel? A cette idée de sectarisation de ses compétences? Est-ce une profession ou bien plus que cela? Pourquoi être artiste c'est faire acte de résistance contre soi-même, une lutte perpétuelle pour l'émancipation? Pourquoi est-il si marginal et marginalisé?

C'est alors faire un état actuel de l'art dans nos sociétés. Observer son état. Questionner le mot artiste, son sens. A travers l'histoire du tango et son évolution. L'art peut-il ne pas avoir de maison, être un vagabond, un sans domicile fixe, n'appartenir qu'à lui-même, avoir ses propres codes? Etre autre que consommation pure pour le public dans nos sociétés capitalistes?

SOMMAIRE

I. LA HISTORIA DEL TANGO, qu'est-ce qui fait tango : sa structure même..... p 8

A. Des histoires et cultures riches (1810-1895)..... p 16

Entre linguistique et ethnologie

1. Portrait d'une Amérique, terre d'immigration
D'une Argentine, d'un Uruguay et d'un XIXème
Portrait d'une Afrique
Portrait d'une Europe

2. Histoire d'un mot, sémantique mystérieuse..... p 18

3. Etude d'une pensée originelle et d'un art du quotidien..... p 27

B. Une histoire de spécialisation embourgeoisée et d'occidentalisation (depuis 1895)..... p 29

1. Réappropriation (1895), exportation (1900) et importation en Europe (1905)

2. Age d'or des années troubles et guerrières 1925 à 1950.... p 30

3. Déconstruction "piazollienne" et tango nuevo 1970..... p 39

4. 1980-90 tentative de réexportation d'un tango argentin, mort et codifié..... p 41

INTERLUDE-2018: POR QUE PERDICON? POR QUE EL TANGO ESTA MURIENDO? POR QUE FALTA DE ALMA TANGO EN EUROPA?

Le tango mais pas que...

II. POUR UN ART PROFUGO : L'Etre artiste ?..... p 46

L'art: émancipation, politique et social sans spécialistes ni catégories

1. Artaud et la pensée de Debord, Socrate et Aristote..... p 49

2. Emergences de danses et musiques qui bouleversent (la fin d'un siècle)..... p 54

3. Haïti, URSS & libertés (depuis 1950)..... p 58

4. Artistes hors-normes, marginaux, émancipés et déconstructeurs dans l'Histoire de l'Art..... p 61

III. L'ART DANS NOS SOCIETES ACTUELLES OCCIDENTALES.... p 73

A. Uniformisation de l'art ? Systèmes, consumérisme, fachisme..... p 74

1. Exemples des fausses popularités devenues élitismes

2. L'art marchandise commerciale et l'Art institutionnalisé, académique..... p 75

B. Fonction & Rôle social de l'artiste dans la société..... p 81

1. Libéral et capitaliste: utilitarisme

2. Pur intellectuel spécialiste: éducateur et moraliste..... p 87

3. Artiste mode de vie: ni besoin, ni morale..... p 88
Élévation spirituelle, accouchement de soi et questions

INTRODUCTION

Tango anonimo sin nombre⁶

Tango.
L'Exil.
L'Exil de Gardel⁷.
Mais pas seulement: celui de tous les déshérités, des immigrés.
Artaud, art quotidien⁸.

C'est en cela que le tango est un art universellement émancipatoire,
social
et
politique
au sens premier du terme.

Il est l'expression d'un désespoir qu'on ne nomme pas.
Désespoir que le corps tente de masquer par un langage corporel provoquant,
Choquant, érotique, explicitement sexuel.
Sale.
Impropre.

Maintenant on tend à le rendre propre.
Politiquement correct.
Codifié.
Occidentalement acceptable.
Moment de son exportation vers l'Europe.

La pensée tango c'est le corps qui se libère des codes;
Brassage culturel;
candombé, milonga, habanera, mazurka,
Un peu de flamenco, de polka

...
Une recette complexe qu'on souhaite voir simplifiée.

Malheureusement, je ne pense pas que le tango s'apprend
Parce que ce n'est pas une mécanique
Mais une âme.

La danse: un rituel.

L'art à tendance à se codifier dans nos sociétés occidentales
et ce depuis des décennies.
Il n'est pas libre véritablement.
Ne naît pas de la contrainte qui force l'inventivité.
Un besoin viscéral d'exprimer un désir de créer.

Comme chez le muet
qui souffre
de ne pouvoir
s'exprimer
Comme chez l'opprimé
l'oppressé
qui
lutte.

Fanny CH

6. Poème tango contemporain écrit par Fanny CH, auteure inconnue, anonyme et à l'identité non révélée

7. Référence au film *Tangos, l'exil de Gardel* (1985) de Fernando Solanas (1936-). Voir *Artiste hors- « normes »...* et *Artiste mode de vie : ni besoin, ni morale...*

8. Voir le passage **L'art: émancipation, politique et social sans spécialistes ni catégories-** *Artaud et pensée debordienne, Socrate et Aristote* et **Glossaire 2ème partie : Art quotidien**

Tango & Arte profugo⁹

L'art comme moyen d'émancipation et de résistance

Tango: mystère. Des mystères: mystères de musiques et de danses qui paraissent un moyen d'émancipation corporelle et de création absolues. Un mot, non, une chose qui exerce en moi une fascination empreint de mystère, de fantasmes. Danse et musique tango sont captivantes: sensation, sentiment d'une vraie liberté. La seule liberté. Celle du désespéré. La seule qu'il puisse avoir. En jouant du tango, une fiévreuse nervosité m'envahit, moi, musicienne. Je fais corps avec l'instrument, quelque chose qui circule en soi, en moi. Charnel, érotique. Un vide. Du vide. Il n'y a pas de lieu, pas de temps. Mysticisme. Transe du musicien. Zazen¹⁰ du musicien, de l'interprète. Paix. Cela devient un rite, une drogue. Jouer, jouer de la musique, avec son corps, avec ses doigts. Avec tout son être. Pas d'yeux, pas de cerveau. Battre le rythme. Vivre la musique, sentir la musique à l'instant. Ne vivre que la musique pour être. Etre véritablement et librement. En plein amour. Communion divine. Anima¹¹. David Helfgott. Glenn Gould. Arvo Pärt¹². D'autres même.

Piazzolla par exemple, Astor Piazzolla¹³. Un tango particulier, non conventionnel et indéfini. Ses propres codes... Tango or not tango? Déconstructeur des conventions, des traditions. Tango indansable. Peut-être un tango autre, du tango pour un corps libre, affranchi des codes. Déconstruire les codes pour être véritablement libre, libre du qu'en dira t-on.

Occident, juillet 2016, milonga: tango figé et bourgeois, faussement populaire. Du moins tango dit des classes moyennes argentines. Tango dansé comme à « l'origine ». Toujours des blancs. Pseudo art, pseudo danse, pseudo musique. Histoire de spécialistes, d'intellectuels, d'initiés. Mais tentative du tango social. Tango social fermé à, aux ignorants, aux désireux, aux curieux, aux libertaires, aux corporellement émancipés et libres. Aux pauvres tout simplement, aux pauvres qui ne peuvent prendre de cours, qui ne peuvent ou ne veulent s'habiller uniformément pour se mêler à la masse, aux pauvres qui ne veulent ou ne peuvent s'embourgeoiser. Fachisme. Respect du machisme, pas de tango queer. Pas d'ouverture à tous.

Rio de la Plata, 1870. Tango: art politique et social, naissance d'une culture, d'un art poétique, politique et social. Ni seulement danse, ni seulement musique, ni seulement poésie et texte, ni seulement Argentin, Uruguayen. Mais art des désespérés, des exclus, des laissés pour compte, des prostituées, des immigrés, des *nadies*, des communautés noires, des gauchos, des compadritos. Un moyen d'émancipation, un moyen d'exister absolu. Création d'une culture politique, d'un art social. Choquer. Chanson où l'on parle de sexe, de mauvaises filles, vulgaires. Séduire. Corps libre. Art méprisé par les classes dirigeantes.

Diffusion et voyage, immigration du tango, 1905: Art devenu bourgeois, appropriation de la pensée et de la culture occidentale, politiquement correct, codifié. Divertissement à l'état pur. Domination d'un tango de salon, bourgeois. Nouveauté, attrait du changement, de l'exotisme. Consumériste. Altération. Rendre beau le tango, plaisant à et exportable pour la société occidentale et bourgeoise. Beau? Art beau? Doit-être beau? Y a-t-il un sens? Art beau et rentable? Art: plaire à? Figure de l'artiste: un amuseur?

Non. Résistance. Absolu liberté du moi qui crée. Emancipation par l'art de celui qui n'est pas forcément artiste mais qui le devient en faisant acte de création. L'opprimé créateur.

Quel art? Quel art? L'art doit-il être un objet de consommation, utile à l'être matérialiste¹⁴ que l'artiste est, qu'un public pourrait être -c'est quoi le public?- ou bien peut-il nourrir autre chose, l'être spirituel¹⁵, l'esprit? L'artiste est-il un chercheur de lui-même, en quête de lui-même, de sa propre liberté avant tout?

9. Renvoie à la note 1 et au titre du mémoire, voir la partie **Des histoires et cultures riches (1803-1895)**

Entre linguistique et ethnologie et L'art: émancipation, politique et social sans spécialistes ni catégories

10. Du japonais *Za*, assis et *Zen*, méditation. Renvoie à la mystique et à la pratique de la méditation dans le bouddhisme. Voir plus loin, le passage **Fonction & Rôle social de l'artiste dans la société- Artiste mode de vie: ni besoin, ni morale, Elévation spirituelle, accouchement de soi et questions**

11. Référence à Jung et à la psychanalyse. Voir passage **Glossaire de l'art-2ème PARTIE- Anima et Artiste mode de vie : ni besoin ni morale**

12. Compositeur contemporain estonien (1935-). Sérialisme et minimalisme.

13. Voir *Déconstruction piazzollienne et tango nuevo 1970*

14. Voir **Glossaire de l'art-2ème PARTIE- Etre matérialiste et Libéral et capitaliste : utilitarisme**

15. Voir **Glossaire de l'art-2ème PARTIE- Etre spirituel et Artiste mode de vie : ni besoin ni morale**

I. La historia del tango

**Définition du tango : Art né informel, marginal et déprécié,
devenu loisir formel, conforme, conventionnel, normé et apprécié**

Poésie émancipatoire d'un art quotidien

Poésie du mouvement anarchique de la vie dans le temps et l'espace

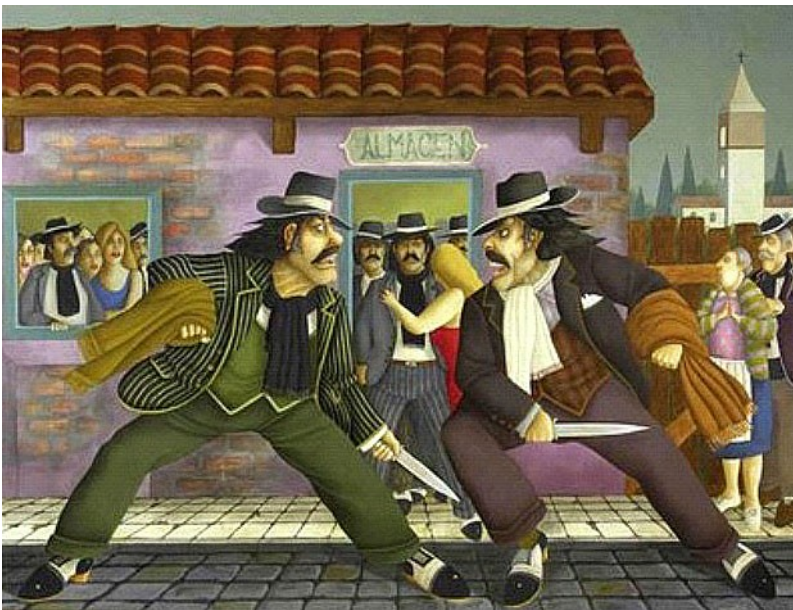
Poésie de la rencontre

Poésie de la relation

GLOSSAIRE DU TANGO

Compadrito¹⁶: désigné aussi par le mot *guapo*- le petit caïd, jeune homme de Buenos Aires au XIXème siècle. Habitant la périphérie du Rio de la Plata, quartiers populaires, au bord du fleuve. C'est le descendant du gaucho rural qui s'est sédentarisé et s'est installé dans les périphéries au moment de l'urbanisation du Rio de la Plata, vers 1860. Il devient ainsi un urbain et se revendique gaucho. Jeune homme d'origine créole d'abord. Travaillait dans des tâches comme charretiers, abatteurs... Décrit comme querrelleur, bagarreur. Orgueilleux, prétentieux. Préjugés sociaux. Hormiga Negra. Ovidio José Bianquet. Doué pour les duels au couteau. S'apparente aussi plus largement aux termes de proxénète, de danseur de milonga ou tango et de guitariste. Physiquement, le compadrito essaie d'imiter les codes vestimentaires des bourgeois: chapeau gris, chemise grenat ou rose, bagues, pantalon droit, veste ouverte, bottines noires bien polies... dans les années 20 et 30. Un film: *Naked tango*. Un autre: *Grease* (pour l'aspect mauvais garçon) traduit en Argentine et en Uruguay par *Grease El Compadrito*, par *Brillantina* au Chili et en Colombie (*Brillantine* au Québec) et enfin dans le reste de l'Amérique hispanique par *Vaselina*.

Importance: certains font cependant une distinction entre le *guapo* et le *compadrito*, le premier ayant un code moral, un sens de l'honneur et des valeurs; le deuxième plutôt son antinomie, une *guape* (*guapo* en espagnol rioplatense) ratée (cf: les compadritos sont « *les enfants dégénérés des gauchos (...), des hommes éduqués aux alentours des villes pour qui boire, chanter en s'accompagnant à la guitare, se battre et danser avec des hommes de leur condition sont les seuls plaisirs* »¹⁷.) Il y a le bon caïd (*taita*) qu'on admire et qui est apprécié de la population parce qu'il ne se bat que pour son honneur, il est le gardien de l'ordre dans le quartier, il est mystérieux, discret, humble dans ses exploits au couteau, il est garant de la sécurité dans le quartier. Et il y a le parrain raté qu'on n'apprécie pas parce qu'il se vante de ses exploits au couteau, il cherche querelle, il est orgueilleux, il est extraverti... Nous en reviendrons plus loin sur cette différenciation pour l'analyser.



Milonga de calandria de Carlos Ferreyra- peinture à l'huile (2006)

Alfredo Alcón dans *Un guapo del 900* (1960), film de Leopoldo Torre Nilsson et de Samuel Echelbaum



16. Voir plus loin, passages *Etude d'une pensée originelle et d'un art du quotidien* et *Age d'or des années troubles et guerrières*

17. Gutiérrez, citation prise dans le livre d'Horacio Salas, *Tango*, traduit par Annie Morvan, Actes Sud, 2014

Voici un poème tango écrit en lunfardo, écrit à la première personne. Ce tango nous décrit le comportement social d'un compadrito ("faux" guapo):

Soy el taita de Barracas/de aceitada melenita/y camisa planchadita/ cuando me quiero lucir./ Si me topan me defiendo/ con mi larga fariñera/y me le dejo a cualquiera/como carne de embutir./ Y se trata de alguna mina/la meneguina/le hago largar./ Y si resiste/ en aflojarla/con asustarla/ no hay más que hablar.¹⁸

Je suis le caïd de Barracas/ aux cheveux bien gominés/ à la chemise bien repassée/ et toujours bien habillé./ Qu'on ne s'avise pas de me provoquer/car je sors mon couteau à découper/ et je refroidis sans hésiter/quiconque veut m'enquiquiner./ Et si je tombe sur une poulette/faut qu'elle allonge la galtouse.

Ce qui est intéressant c'est que de nombreux tangos de l'époque d'avant la Guardia Vieja (même jusqu'en 1900), glorifient les exploits et surtout le comportement incivil de ces jeunes hommes « orgueilleux et dangeureux ». Ce qui contribua à inscrire cette image d'art vulgaire, à mystifier les protagonistes du tango. Même s'il était décrié par les bourgeois et les familles des conventillos, le compadrito est représentant de l'irrévérence, de la marginalisation et de la désobéissance devant la société civile. Une figure libertaire, d'anarchique, sans filtre social. Ce qui fait de lui une figure légendaire de la recherche de liberté dans le tango, un être grotesque, lâche, brutal certes, mais attachant.

Son pendant plus civilisé, gentil et moral, la guape est altruiste, généreux, désintéressé, amoureux, courageux... Comment expliquer ces stéréotypes sociaux dès la naissance du tango. Est-ce vrai, y a-t-il une part de vérité ? Ou est-ce simplement que dès le début l'on a voulu s'amuser à créer une mythologie inspirée de la réalité sociale ? Est-ce une façon pour les déclassés de se sentir exister dans un milieu où beaucoup de choses les oppriment, à commencer par le manque affectif, le déracinement, l'animalité contenue, des désirs inasouvis, réprimés. Entre espoir et désespoir.

Ces figures-là en tous cas, s'imposent dès le début comme des exemples, des héros et anti-héros.

Gaúcho¹⁹: Apparu au XVIIIème siècle. Homme rural habitant la pampa, gardien de troupeaux et dresseur de chevaux. Etymologie: langue quechua ou bien du caló (langue romani de l'Espagne, du Portugal, du Sud de la France et d'Amérique Latine). Au Chili ce mot s'apparente à celui de *huaso*. Selon les activités qu'il fait, on utilise différents qualificatifs au *gaúcho* comme le *baquiano*; le *chasque*; le *payador*; le *domador*; le *resero*... et encore d'autres. Les vêtements, typiques, sont appelés les *pilchas* (nous avons la *chiripa*, la *rastra* et les *boleadoras*, éléments de costumes et armes, qui proviendrait des tribus guaranis évangélisées au moment de la Conquista).



Chiripa, rastra et boleadoras

Auteurs de la culture gaucho: Domingo Faustino Sarmiento, José Hernandez avec son poème *Martin Fierro* (figure héroïque de la résistance gaucho), Ricardo Güiraldes. Peintres de la culture gaucho: Prilidiano Pueyrredon, Florencio Molina Campos...

Avant 1870, le gaucho est très déprécié, on le dit violent, sanguinaire, sans pitié, la faute au fait que le gaucho

18. Tango écrit par Angel Villoldo en 1903 et composé par Alfredo Gobbi

19. Voir le passage *Etude d'une pensée originelle et d'un art du quotidien*

est un vagabond solitaire, né du métissage entre Indiens natifs (quechuas et guaranis), Blancs (espagnols venus pendant la *Conquista*) et Noirs (descendants d'esclaves venant du Royaume de Kongo essentiellement). Il représente la sous-race de l'Argentine (victime de préjugés sociaux et d'idées déterministes), le bâtard issu de l'immigration, l'avorton d'un brassage culturel. Il est le premier représentant du brassage culturel en Argentine. Un nomade.

L'origine même de son nom reste mystérieuse. Il pourrait tenir son nom du quechua, *huachu*, qui signifierait vagabond ou orphelin, ou bien même de l'arabe, *chaucho*, ce qui désignerait un fouet pour animal, utilisé dans les charrues.²⁰



Gauchos, photographie prise en 1860, auteur inconnu



Gauche payador-1830

Longtemps utilisé et asservi lors de guerres civiles contre les indiens et pendant la guerre d'Indépendance pour servir de chair à canons de première zone, outil utilisé lors de conquête de territoire et de pouvoir entre *caudillos*²¹, le gaucho fait maintenant parti d'un folklore au même titre que le cow-boy états-uniens et est respecté pour son apport dans la culture Argentine et sa richesse culturelle.

Payada²²: art poétique musical typique de la culture hispanique dans le *Cono Sur* (Argentine, Uruguay, Chili, Sud du Brésil et une partie du Paraguay) et surtout de la culture gaucho. Le *payador* (poète de la payada) improvise un récit en rimes accompagné au son d'une guitare. La payada naît en 1788 à Montevideo et s'apparente à l'oeuvre de Bartolomé Hidalgo, un écrivain, poète uruguayen de culture gaucho.

Conventillos²³: signifie *petit couvent* du fait de leur configuration: une cour entourée de petites chambres, rappelant les cellules des nonnes. C'est ici que se mêlaient les populations et les langues. Les premiers conventillos naissent suite à l'épidémie de fièvre jaune au Sud de Buenos Aires en 1870 venue du Brésil via Montevideo (la ville n'était pas équipée d'égoûts, n'avait pas d'eau courante et l'eau du *Rio Riachelo* était putride, ce qui permit la propagation de l'infection). Cette épidémie décima la quasi totalité de la population noire des quartiers sud et une bonne partie des immigrés italiens. Les familles aisées du Sud abandonnèrent leurs demeures luxueuses pour se réfugier dans les quartiers du Nord. C'est ainsi que les immigrés et les populations pauvres s'y installèrent, essentiellement dans les quartiers de Montserrat et de San Telmo. L'afflux d'immigrants se fit grand dans les quarante dernières années du XIXème siècle. On construisit alors des conventillos sur le même modèle. Les chambres sont très petites; dans chacune d'elle, se regroupe en générale une famille entière ou bien alors six-sept hommes célibataires.

La cour est le lieu de vie commune, chacun fait sa cuisine, les odeurs de pot-au-feu créoles se mélangent avec celles de la cuisine piémontaise, celle des galiciens... on lave son linge, la sociabilité se crée. On entend même les musiques et chants de chacun se mêlant avec ceux des autres. Y vivaient *tanos* (italiens), espagnols, basques, créoles, turcs, juifs d'Europe centrale, français... on y trouve aussi bien des familles vertueuses que des voleurs, escrocs, *levantores de quiniela*, des *cirujas*... 1905: 15 % de la population urbaine de Buenos Aires vivait dans ces conventillos. Un poème: *Poema del Conventillo* de Raul Gonzalez Tunon. Août 1907: grèves dans les conventillos, suite aux réclamations abusives d'argent des propriétaires. Affrontements sanglants. Rôle déterminant des femmes qui résistaient la journée et défendaient leurs habitations. Demande de diminution des loyers et demande d'amélioration des conditions sanitaires. Marque les mémoires et

20. <http://miguel.diel.pagesperso-orange.fr/elgaucho.htm> et <https://www.britannica.com/topic/gauche>

21. Leaders militaires des provinces Argentine au XIXème siècle

22. Voir plus loin, *Histoire d'un mot, d'une sémantique mystérieuse et Etude d'une pensée originelle et d'un art du quotidien*

23. Voir plus loin, *Etude d'une pensée originelle et d'un art du quotidien*

l'histoire de l'Argentine.

Ce sont les premiers lieux autres que le bordel des bas-fonds, dans lesquels le tango se propagea et fut finalement admis, la cour devient un lieu où l'on fait acte de création: après la chute du dictature Rosas en 1853, les Unitarios, font la promotion de la culture Européenne. On importe alors le théâtre espagnol: la *Zarzuela*, la *Revista*, on joue des saynètes (*la Sainete*) qui raconte l'histoire et la vie dans ces conventillos. 1856: premier tango chanté de l'auteur espagnol Santiago Ramos: *La cabana del tío Tom*, d'inspiration andalouse. 1857: le premier tango argentin (dont le nom n'est pas encore tango): *Toma mate, che*, chanté dans la Sainete *El Gaucho de Buenos Aires*. Le principe théâtral de la Sainete est de transmettre des valeurs moralisatrices et d'amuser. Celui qui illustra le genre est le dramaturge Alberto Vacarezza, notamment avec sa saïtene *El Conventillo de la Paloma* (1911). Il devint le parolier de treize tangos chantés par Carlos Gardel. Le tango s'y immisça lors des bals du dimanche après-midi et fut accepté petit à petit, car il fut d'abord mal vu par les familles d'ouvriers et les classes les plus humbles²⁴. Ce sont les jeunes filles qui l'importèrent dans ces conventillos, d'abord timidement et secrètement, à cause du caractère érotique et vulgaire de cette culture tango, boudée par les parents.

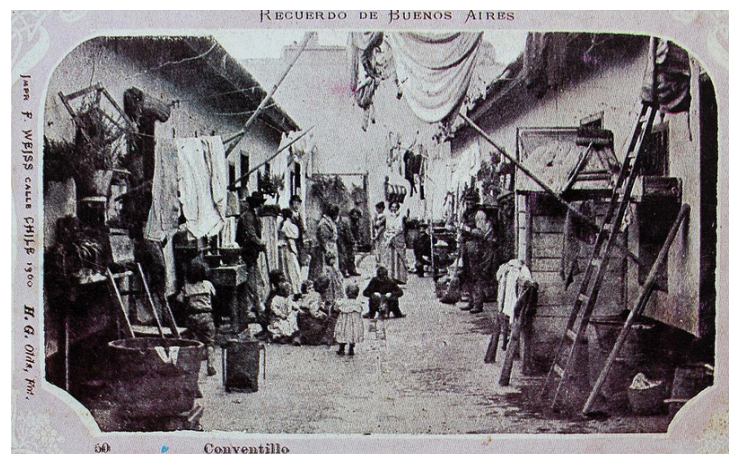
Le tango est-il finalement accepté grâce à son caractère libertaire, émancipatoire, d'indépendance et de résistance? Cet art quotidien qui raconte le quotidien, un réalité, la poétisation du réel.

Quartier et conventillos de La Bocca: vers 1840, melting-pot, où commerçants, prostituées, aubergistes, compadritos, marins de toutes origines et nationalités se croisent. 1882: le quartier, majoritairement composé d'italiens génois entra en rébellion et proclama son indépendance en hissant le drapeau génois. Synonyme d'autonomie et de protestation pour résister, le drapeau symbolisa leur désir de refuser de se faire nationaliser. Le président de l'époque vint en personne abaisser symboliquement le drapeau.



Quartier de San Telmo pendant la fièvre jaune, photographie de 1870, auteur inconnu

Quartier de San Telmo, cours d'un conventillos, début du XXème siècle



Lunfardo²⁵: l'argot né dans les quartiers périphériques de Buenos Aires, vers 1850. Très emprunté de la

24. *Tango* de Horacio Salas-Chapitre *Les cours des conventillos et les salons familiaux* et le site *Une Histoire du Tango*: <http://www.histoire-tango.fr/grands%20themes/Conventillos.htm>

25. Voir plus loin le passage, *Histoire d'un mot, d'une sémantique mystérieuse* et *Etude d'une pensée originelle et d'un art du quotidien*

linguistique et de la culture de Lombardie, de mots d'origines africaines et gaucho. Peut-être des mots d'origines occitanes aussi. Lien avec la mafia peut-être; fin XIXème: mafia marseillaise très active sur le Rio de la Plata. S'apparente à *lumbardo* qui signifie *lombard*, référence à la langue régionale et aux habitants de la Lombardie. Langage typique du tango, parlé dans les poèmes et chansons tangos. S'est ensuite diffusé dans le castillan Argentin et Uruguayen. Dès le début du XXème, toutes les couches sociales l'utilise. Une œuvre: *Versos Rantifusos* de Felipe H. Fernández.

Porteño: *portègne* en français- qualificatif de l'enfant d'émigrants arrivés à Buenos Aires, Montevideo, Valparaiso et des habitants de certaines villes portuaires d'Amérique du Sud. En opposition aux natifs, les amérindiens et indigènes, celui qui est un habitant immigré.

Rio de la Plata -littéralement *Fleuve de l'argent*: Estuaire de deux fleuves, le Rio Paraná et le Rio Uruguay, il marque la frontière entre les deux capitales, celle de l'Uruguay et de l'Argentine, avec à l'Est Montevideo et à l'Ouest Buenos Aires. Une forte activité portuaire et une forte concentration urbaine. Classes sociales modestes. C'est par ici que s'est exporté le tango via les marins en 1906. Premières partitions de tangos exportés qui arrivèrent d'abord au port de Marseille puis à Paris: *El Choclo* et *La Morocha*²⁶.

Espagnol *Rioplattente*: Parlé sur les berges du Rio de la Plata, l'une des variantes de l'espagnol employé en Argentine et Uruguay, très influencé par l'italien à cause de l'immigration d'un grand nombre de ceux-ci à la fin du XIXème siècle et du début du XXème. Vient du *lunfardo*. Certains mots origine: dialectes andins, guaranis et autres langues, européennes. D'autres mots: sens détourné de l'espagnol. Autres variantes de l'espagnol en Argentine: le *Norteno*, le *Guaranico*,... le *Litoraleno*, le *Patagonico*...

Canyengue²⁷: mot d'origine africaine, signifie *marcher en cadence*- c'est l'un des plus anciens « styles » de tango dansé. Très proche rythmiquement du Candombé²⁸. Style de danse burlesque, dit « canaille ». Partenaires proches physiquement, ancrés dans le sol. Déplacements surtout en ligne droite. Se danse à Canaro en Italie et au moment de la période de la *Guardia Vieja* (1895-1925) au Rio de la Plata. Caractéristique: musicalité. Serait né dans les *academias*²⁹ (notamment celle de San Felipe à Montevideo) pour se moquer et caricaturer les danses candombé des descendants d'anciens esclaves noirs kongos.

Orillero: contemporain du Canyengue. Né dans les *orillas* et *arrabales* du Rio de la Plata. Demande beaucoup d'espace pour les figures, contrairement au Canyengue, les déplacements se font principalement sur le principe de tour. En musique: Rodolpho Biagi et Juan d'Arienzo. En danse: *El Cachafaz* (un *guapo tanguero*), Carlos Alberto « El Petroleo » Estevez, El Virulazo, El Pibe Palermo...

Vida orillera y arrabal: littéralement *rivages* et *banlieues, faubourgs*. Les populations d'immigrés pauvres de Buenos Aires étaient concentrées en périphéries du centre ville, c'est-à-dire dans les banlieues situées en zones portuaires qui se trouvaient en bordure de l'estuaire, le Rio de la Plata.

La Guardia Vieja (1895-1925)³⁰: mouvement artistique et musical qui englobe la période du début de l'histoire du tango, de sa propagation dans toutes les couches sociales, puis de sa formalisation et enfin de son exportation hors du continent Sud Américain (ver l'Europe). Période des premiers enregistrements phonographiques par des artistes, chanteurs et musiciens dits professionnels. Période de professionnalisation, de spécialisation et de codification du tango.

Pampa: *plaine* en quechua- 1.une des provinces administratives de l'Argentine. 2. vaste plaine qui recouvre une région géographique en Amérique du Sud. 750 000 m2. Recouvre les provinces argentines de Buenos Aires, La Pampa, Santa Fe, Cordoba, la totalité de l'Uruguay et le Grande do Sul du Brésil. Rejoint presque la Patagonie. Propice aux activités agricoles. Faune et flore riches. Populations rurales. Gauchos et arborigènes.

26. *Un siècle de Tango, Paris-Buenos Aires* de Nardo Zalko, Editions du Felin, 2016, p 21

27. Voir plus loin le passage *Histoire d'un mot, sémantique mystérieuse*

28. Voir plus loin, *Histoire d'un mot, sémantique mystérieuse*

29. Originellement, sorte de dancings, clubs de mauvaises réputations, dans lesquels des prostituées dansaient essentiellement. Maintenant, lieu où l'on apprend le tango.

30. Voir plus loin, le passage **Une histoire de spécialisation embourgeoisée et d'occidentalisation (1895-2018)- Réappropriation (1895), exportation (1900) et importation en Europe (1905)**

Milonga³¹: 1. style de musique sud-américaine, antérieure à l'apparition du tango, né dans la pampa, typique de la culture gaucho (Argentine, Uruguay, Grande do Sul au Brésil). Rythme typique de la milonga. Milongas *pampas* et Milongas *ciudadanas*. Une milonga: *Milonga sentimental*. 2. Composition de musique et de danse. Rythmique rapide et gaie. Dérivée d'un style de chant: *payada de contrapunto*. La milonga est une *habanera*³² excitée. Style de flamenco en Espagne dérivé de la milonga argentine, mais tout à fait différente maintenant. 3. Désigne lieux typiques populaires où l'on danse le tango. Est apparu vers 1900-1910 en Argentine et Uruguay, d'abord dans les cafés des quartiers populaires, lieux de rassemblements et dans les *bastringues*. Maintenant: tango de salon, de bals, des règles et codes sociaux régissent les milongas: dress code, même sens de circulation sur la piste de danse. Changement de partenaire entre chaque danse. Composition de la milonga: *tandas* (trois à cinq musiques, danses, tangos, valse tango et milongas) entrecoupées de *cortinas*. N'y dansent que ceux qui savent, les initiés qui ont pris des cours de tango.

Almacenes et pirigundines: littéralement *entrepôt*-café-épicerie souvent malfamés, de mauvaises réputations servant de façade à de petites maisons closes accueillant 3 ou 4 pensionnaires, premiers lieux où naquit et se développa le tango. Ces lieux connaîtront un développement et une croissance accrue suite à la vague migratoire de jeunes hommes pauvres venus d'Europe en 1870.

*Academias ou pensiones*³³: maisons de distraction et de divertissement servant de façade à des maisons closes plus grandes en pensionnaires et clients que les *almacenes* et les *pirigundines*. Lupanars de mauvaises réputations, malfamés, premiers lieux où naquit et se développa le tango. Ces lieux connaîtront un développement et une croissance accrue suite à la vague migratoire de jeunes hommes pauvres venus d'Europe en 1870. Par rapport aux pensionnaires des *Almacenes* et *pirigundines*, certaines pensionnaires des *academias* sont aussi de bonnes danseuses, pas forcément belles et jeunes ("*souvent blanches ou mulatresses*"). Lieux des premiers bals populaires.

Ranchas de la chinás: maisons de plaisir.

Pulperias: lieux d'échanges typiques d'Amérique latine. Sorte de café-épicerie locaux des classes sociales modestes. Elles favorisèrent le développement de la prostitution car elles permettaient les rencontres éphémères, la création de liens sociaux et de relations humaines.



Pulperia en Argentine (1900)

31. Voir passage *Histoire d'un mot, sémantique mystérieuse*

32. Il y a deux types de habanera: la cubaine et l'andalouse (style de flamenco, étant la plus ancienne des deux). Voir *Histoire d'un mot, sémantique mystérieuse* et *Etude d'une pensée originelle et d'un art du quotidien*

33. Horacio Salas, *Le Tango* chapitre *Académies, Bastringues, Lupanars et Marlous*, p 100-101. Voir : *Etude d'une pensée originelle et d'un art du quotidien*

Bolicho: Bar en Amérique Latine.

*Zwi Migdal*³⁴: organisation criminelle de juifs ashkénazes sous couvert d'une œuvre de solidarité et d'assistance sociale et religieuse. Créée en 1906, elle est une organisation internationale spécialisée dans la traite des Blanches. Elle fut active jusqu'en 1939 et particulièrement en Argentine. Au début, appelée la *Varsovia*, elle avait pour but de venir en aide aux immigrés pauvres de toutes nationalités, fuyant pogroms (1881-1921) et autres persécutions de l'Empire Russe et de l'Europe afin de les aider à s'installer dans le Nouveau Monde. Or, l'organisation, constituée de proxénètes et de prostituées dès sa création asservit rapidement des jeunes filles juives polonaises et les contraignit à la prostitution en Amérique Latine après qu'elles furent séduites dans leur pays par des hommes et vendues aux enchères en Amérique Latine à des maisons closes des bas-fonds, modestes. Cette organisation put se développer internationalement car les lois en Amérique Latine ne régulaient pas encore la prostitution. L'Argentine et sa capitale était encore une toute jeune nation et son système juridique n'était pas encore tout à fait abouti, la prostitution était nouvelle ainsi elle n'était pas illégale ou réglementée par des lois officielles, ou bien même interdite.

Prostibulo: restaurant, café, lieu de rencontre entre amis, où l'on vient pour boire un verre, jouer aux cartes, voire participer à une réunion politique. Endroit assidument fréquenté par des hommes politiques prestigieux tels qu'Alejandro Alem ou Ippolito Yrigoyen dans le but de recruter des hommes de main parmi les souteneurs et autres habitués de ces lieux mal famés. Lieu où l'on y danse, où l'on y écoute de la musique, et notamment beaucoup de tango.



Un prostibulo en 1932 à Pichincha, province de Buenos Aires

34. Voir plus loin, le passage *Etude d'une pensée originelle et d'un art du quotidien*

A. Des histoires et des cultures riches (1810³⁵-1895) Entre linguistique et ethnologie

Là où un historien aurait décrit les faits d'un point de vue strictement et purement historique du tango, j'ai décidé d'aborder l'histoire du tango sous un angle anthropologique et sociologique en démarrant mon étude en dressant un portrait, le plus précis possible, d'une Europe du XV^e siècle (date des premières conquêtes et de la découverte de l'Amérique), d'une Amérique du Sud pré-colonialisme, d'une Amérique du Sud colonisée (XIX^e siècle surtout) et d'une Amérique post-colonialisme ainsi que d'une Afrique de l'Ouest pré-colonialisme. Il s'agit de démontrer que cet art a toujours été mouvant, en mouvement et qu'on ne peut le définir de façon simple.

1. Portrait d'une immigration passée

D'une Amérique

D'une Argentine, d'un Uruguay et d'un XIX^e siècle

Portrait d'une Afrique

Portrait d'une Europe

L'Amérique Latine: l'Amérique centrale et du Sud, environ vingt pays: Argentine, Belize, Bolivie, Brésil, Chili, Colombie, Costa Rica, Cuba, Equateur, Guatemala, Haïti, Honduras, Mexique, Nicaragua, Panama, Paraguay, Pérou, Porto Rico, République Dominicaine, Salvador, Uruguay, Venezuela. J'ajouterais: Cap-Vert³⁶. Iles Canaries: *El Hierro, Isla del Meridiano*, Ile de Fer. Tout comme l'Amérique du Nord: terres d'immigration. Et Caraïbes. Nouveau Monde. *Nuevo Mundo*. Colonialisme. Esclavagisme. Diversité culturelle, ethnique, linguistique.

1492. Christophe Colomb. Espagne. Découverte de l'Amérique. Pardon: d'abord le Canada en l'an 1000, découvert par les vikings. Mais il n'y eu pas de colonisation. Juste une installation.

Les natifs du continent américain sont des peuples indigènes. Pour être plus précise, les Amérindiens, eux-mêmes divisés en différentes ethnies, peuplades. Leurs langues: différents dialectes. Les ethnies les plus connues: Cherokees, Sioux, Apaches... pour les Etats-Unis. Incas, Mayas, Aymaras, Quechuas... pour l'Amérique du Sud. Pour l'Argentine et l'Uruguay: Guaranis, Mapuches, Patagons et Fuégiens qui se divisent en plusieurs peuplades: Selknam, Alakaluf, Manekenk, Tehuelche, Yagan.

La colonisation a lieu alors en moins d'un siècle. Colonisateurs: Couronne d'Espagne surtout, les *Conquistadores*, des hobereaux *hidalgos* (des nobles peu fortunés) venus d'Estremadure dont la déchéance sociale commençait à se faire. Mais aussi des colonisateurs venus de la couronne du Portugal, d'Angleterre (pour le Nord), de France et de Hollande. Un peu du Royaume du Danemark et du Groenland.

Pendant cette période s'ensuivent et s'enchainent guerres, épidémies de maladies jusqu'à lors inconnues sur ce continent (typhus, grippe, variole, diphtérie, rougeole...) dans la population Amérindienne: domination par l'asservissement et d'autres moyens. En un siècle: 90 % de diminution de la population amérindienne. La population décimée.

Immigration forcée d'une faible minorité de la population du Cap-Vert, une colonie portugaise. Puis, au 16^e siècle: réduction à l'esclavage des populations africaines, environ 11 millions de personnes venant d'Afrique de l'Ouest, de l'Afrique Centrale et Australe. Traite des populations d'Afrique, naissance: Dès 1422, le prince du Portugal Henri Le Navigateur finança l'exploration des côtes maritimes atlantiques d'Afrique de l'Ouest. 1442 et 1452, les papes Eugène IV et Nicolas V approuvèrent les conquêtes du roi Alphonse V de Portugal. 1441 première déportation de captifs; 1444 première vente de captifs razzés, à Labos, Portugal vers les Caraïbes et l'Amérique du Sud.

Afrique pré-coloniale: nombreuses peuplades, royaumes, pas d'Etats.

Afrique de l'Ouest (Angola, République démocratique du Congo, République du Congo): d'abord populations

35. Date de l'indépendance de l'Argentine

36. Les premiers peuples réduits à l'esclavage et emmenés en Amérique du Sud furent les Cap-verdiens.

Bochimans (Sans), de langues khoïsan, venus d'Afrique Australe, puis, populations Khoïkhoï de langues khoïsan, puis populations de langues bantoues (Ovambos, Sud de l'Angola, et Ovimbundu, plateau central de l'Angola et région cotière à l'Ouest de ce plateau) et un peu des ethnies Yoruba et Ewe et des différentes ethnies kongos dont la langue est le kikongo.

Afrique de l'Ouest: commerce triangulaire des esclaves vers l'Amérique.

Plurialité.

Contexte mondial des premières traites des communautés africaines:

L'Europe au 15ème siècle commence le début de sa Renaissance. Peu avant cette période de renouveau, elle a été marquée par la peste noire de 1347-1352 qui a décimé 15 à 25% de la population européenne. L'Europe veut alors conquérir le monde pour se redresser.

Sur le continent américain en 1500, c'est la fin de l'Empire Maya-Tolthèque au Yucatan et l'apogée d'un nouveau Empire, celui des Incas au Pérou et Bolivie.

La Renaissance, la période qui la précède et la suit sont marquées en Europe par des guerres, des ruptures entre royaumes, de nouvelles unifications... toutes ces périodes historiques sont ponctuées par des périodes courtes de paix.

La Renaissance est aussi marquée par l'humanisme, un courant de pensée qui englobe aussi bien l'art, la culture, la philosophie... Il s'agit pour les intellectuels de l'époque de remettre au cœur des préoccupations l'homme et non pas Dieu. C'est s'intéresser à son anatomie, à son épanouissement. C'est un retour aux textes antiques, à la glorification du corps, de l'humain. C'est la recherche d'un idéal politique (Erasme, *l'Eloge la Folie*, Rabelais, *Pentagruel* et *Gargantua*, Montaigne et ses *Essais*...) et un retour aux connaissances fondatrices de l'homme, l'Antiquité et les premiers textes chrétiens grâce à l'invention de l'imprimerie par Gutenberg en 1454, ce qui permit la diffusion de textes anciens. C'est veiller au bien-être de l'humain en aspirant à rendre meilleure l'humanité.

Tous ces changements politiques, sociaux, philosophiques amenèrent l'Europe à redécouvrir son rapport au monde, aussi bien de façon positive que de façon négative (avec l'esclavagisme).

Les premières immigrations forcées en Amérique Latine sont d'abord des populations cap-verdiennes déplacées par les portugais.

Cap-Vert: île découverte en 1456 par les colons portugais (des Açores et de Madères). Immigration forcée d'esclaves venus d'Afrique de l'Ouest. Puis, immigration d'Européens, entre autre communauté de juifs espagnols et portugais fuyant l'Inquisition. Cap-vert, population: Créoles, Africains et Européens.

Puis, dès début 16ème siècle, immigration des populations africaines de l'Ouest asservies: venus de l'Angola, de la République Démocratique du Congo et de la République du Congo.

Amérique Latine fin 16ème siècle: Amérindiens natifs (Mapuches, Quechuas...), Européens (Portugais, Espagnols, Français, Anglais), Africains (Angolais, Congolais, peuples de langues Bantoue...) et Cap-Verdiens (Créoles).

1516: Découverte du Rio de la Plata par l'Espagnol Juan Diaz de Solis. Missions jésuites.

Population Argentine 16ème siècle: Guaranis, Mapuches, Patagons, Fuégiens, Cap-Verdiens, Kongos, Bantous, Portugais, Espagnols.

Population Uruguayenne 16ème siècle: Guaranis, Charruás, Cap-Verdiens, Kongos, Bantous, Espagnols.

1726: face à l'expansion des Portugais en Amérique Latine, édification de la ville de Montevideo.

Le tango est-il argentin, uruguayen, créole, africain, européen? N'est-il pas un peu de tout cela à la fois: tout et non pas tout cela. Une hybridation. Personnel et universel. Il est. Il n'appartient à personne et appartient à chacun. Il est avant tout une âme, une *anima* et une pensée.

2. Histoire d'un mot, sémantique mystérieuse

L'Argentine ainsi que le Rio de la Plata émergent dans leur économie et leur urbanisme et se développent à partir de 1870. Un peu avant cette date le Rio de la Plata est un estuaire dont la population est composée majoritairement de créoles et d'aristocrates européens. Buenos Aires veut devenir une capitale bourgeoise, intellectuelle à l'image de Paris, la capitale française qui ne manque pas de faire rêver d'envie les aristocrates argentins. La ville s'urbanise, s'étend, alors on décide de la rendre attractive et on invite les européens à venir s'y installer, pensant que les populations européennes riches et bourgeoises s'y installeront, or, l'immigration se fait mais ce ne sont que des immigrés pauvres et surtout des hommes seuls et jeunes qui viennent découvrant une ville en pleine expansion qui pourraient leur offrir des opportunités. Ils abandonnent famille, femmes pour s'installer au Rio de la Plata.³⁷

En plus de cette immigration, le Rio de la Plata vit une transformation interne, gauchos venant de la pampa décident eux aussi de s'installer en ville. Le gaucho (avec sa milonga et sa guitare) et le *porteño*, italien surtout (avec son alto) deviendront les premiers *guapos* et *compadritos*, porteurs du tango.

Le tango des origines ne serait au début qu'une danse et musique inspirées du candombé afin de caricaturer les danses des descendants d'esclaves noirs affranchis.

L'Argentine créole, composée essentiellement de descendants d'esclaves des peuples kongos et d'elanges bantoue (Nord de l'Angola, enclave du Cabinda, provinces du Bas-Congo, Bandundu, Kinshasa, en République du Congo, région du Sud-Ouest jusqu'à Brazzaville, Sud du Gabon) inspirera le tango dans sa structure rythmique et dans la manière de le danser. En effet, les premiers tangos (styles canyengue et orillero) puisent leur inspiration du candombé afro-argentin et afro-uruguayen. La rythmique en 2/4 est très imprégnée aussi de la façon de danser : les partenaires sont proches, face à face, et dansent de manière lascive (<https://www.youtube.com/watch?v=IYUJmoNq78c> et <https://www.youtube.com/watch?v=vmUHJBTR0A>).

Elle est une danse de transe, de rituel, de célébrations en extérieur. Elle est dansée lors de fêtes religieuses et sacrées (marquées entre panaganisme africain et christianisme), Noël, *San Baltasar* (roi mage africain, fête le 6 janvier, les communautés africaines se regroupaient ce jour-là pour invoquer leurs entités spirituelles), Notre-Dame du Rosaire, San Bedito... Ces danses effrayaient par leur caractère et mouvement à connotation sexuelle (car dansées par des femmes essentiellement lors de rituels pour invoquer les Déeses de la Fertilité), elles furent alors interdites.³⁸

Le tango des origines semble être marqué par la transe, l'aspect ritualisé de la danse, de la musique et teinté de mysticisme, d'un aspect libertaire, émancipatoire. Dès les balbutiements le tango porte en lui une dimension psychologique et sociale.

Pour ce qu'il reste du tango comme il aurait peut être en 1870, à présent, on retrouve ces traces du Canyengue dans le chamamé de la province de Corrientes.

Cette considération nous en vient à s'attarder sur le mot même tango, sa sémantique. Que veut dire tango,

37. *Un siècle de Tango*, Nardo Zalko, 2016, Editions du Félin, chapitre L'Offrande faite à Paris, p 23 : « *Le tango n'était pas le fruit d'une génération spontanée. Son apparition et son évolution accompagnèrent pas à pas la transformation subie par Buenos Aires. Les mouvements incontrôlés de la ville en expansion lui donnèrent vie et, en germant, le tango modela à son tour sa matrice, lui léguant une consistance, une couleur, un caractère incomparables et formant une toile de fond qu'il garda pour toujours. Cette ville donnait vie au tango en se convulsant comme dans les douleurs de l'accouchement : à partir du milieu du XIXème siècle, une irrépressible concentration du pouvoir économique dans la zone du littoral avait entraîné une extraordinaire croissance démographique autour du port de Buenos Aires. Venues d'Europe mais aussi des provinces d'Argentine, des foules démunies -dont beaucoup d'hommes seuls- convergeaient vers le nombril du pays à un rythme qui se transformera musicalement en un rythme tango, par un processus qui durera plusieurs décennies.* »

38. <http://www.histoire-tango.fr/histoire%20danse%20tango/situation%20anterieure%20copie.htm>

ce mot ? Et surtout d'où vient-il ? Peut-il nous permettre d'affirmer qu'il vient, qu'il tire son origine d'un lieu géographique, d'une période historique précises ou bien même d'une communauté ou ethnie spécifique ?

Le candombé est la première piste. Le mot tango signifierait en kikongo (langue des ethnies kongos) « lieu fermé », « lieu où l'on est initié » ou bien même désigner les tambours de candombé eux-mêmes (*tambor*).

D'autres théories affirment que le mot tango tirerait son sens, son origine, son histoire de la habanera cubaine et de l'espagnol : « *Depuis la première moitié du XIXème siècle, la habanera cubaine était devenue populaire à Buenos Aires, où vivait encore une importante communauté noire libérée de l'esclavage en 1813. Cette danse avait été répandue autour du Rio de la Plata par les marins qui acostaient à Buenos Aires et Montevideo dans le cadre des échanges commerciaux entre l'Argentine, l'Uruguay et les Antilles.*

Quelques spécialistes considèrent que la habanera, avec son rythme de 2/4 -déjà celui du tango- qui se développa à Cuba au début du siècle passé, a pour origine la contredanse adoptée par la bourgeoisie parisienne, transportée par les courtisans français dans leurs colonies d'Amérique et dansée dans les bals de Port-au-Prince. Les conflits qui éclatèrent à Saint-Domingue entre 1791 et 1793 et l'insurrection en Haïti provoquèrent l'arrivée à Cuba de nombreux fugitifs et de leurs esclaves noirs qui apportèrent leurs rythmes avec eux.

D'autres pensent que la habanera était une mutation de l'ancienne contredanse espagnole en même temps qu'un produit de ce que l'on appelle les tangos andalous.

*Le grand musicologue argentin Carlos Vega, explorateur des origines du tango, écrit, dans son livre Danses et chansons argentines (1936) : "Au milieu du siècle dernier, surgit en Andalousie, avec une énorme diffusion, une sorte de chanson populaire appelée tango. Le texte était fait de quatrains d'hexasyllabes ou otosyllabes, alternant avec pentasyllabes. La guitare accompagnait les chanteurs, avec des accords invariables, et, après le refrain, on écoutait un bref interlude pincé, la *falseta*. Le tango andalou se dansait aussi ; au début, par une femme seule, ensuite par un ou plusieurs couples. L'homme et la femme, face à face, battaient la mesure avec les pieds, faisant des demis-voltes et jouant des castagnettes avec les doigts."*

*Un français, Jacques Boulenger, dans son livre De la Walse au Tango, publié à Paris, où il retrace l'itinéraire de la danse mondaine du Premier Empire à nos jours, l'avait évoqué dès 1920 : "Il existe encore en Espagne, et surtout en Andalousie, une danse qu'on nomme le tango, laquelle est de la famille des *flamencas*, qui, elles-mêmes, descendent des danses picaresques introduites dans la péninsule par les gitanos. Ces pas flamencos sont exécutés par un seul danseur ou par une seule danseuse à la fois. Par ailleurs, le tango espagnol se rattache sans doute aux danses des Maures d'Andalousie."*

Selon Boulenger, ce tango andalou est originaire de Cadix : "Dans cette ville, a lieu pendant le carnaval un concours de tangos chantés et dansés par des masques ; et, par conséquent il se peut, à la rigueur, qu'il ait quelque parenté avec les danses des ballerines de Cadix, célèbres dans l'Antiquité. Mais ce tango espagnol, ce pas flamenco, quelle qu'en soit l'origine, ne ressemble plus en rien au tango argentin." »³⁹ uniquement dans son fond ajouterai-je.

On en trouve aussi les traces -de ce mot- en Espagne bien avant l'apparition de la danse et de la musique (en Argentine) et ce dès 1836, en voici la définition que fait Enrique Corominas dans son Dictionnaire étymologique⁴⁰ : « *Danse argentine. Apparaît d'abord hors des Amériques comme nom d'une danse de l'île de Fer puis en Amérique même où il signifie réunion de Noirs pour danser au son d'un tambour ; nom du tambour lui-même.* » Salas en conclut : « *Ces analogies forment son sens primitif. Il s'agit d'une onomatopée.* »

Quelques décennies plus tard, l'académie Royale espagnole indique que le tango est une fête et danse de Noirs ou de gens du peuple en Amérique en donnant une deuxième définition : « *Musique utilisée pour ces fêtes* ». Au XVIIIème siècle, on retrouve aussi le terme tango, cette fois pour désigner une danse mexicaine.⁴¹

Qu'il venne de la habanera cubaine, du candombé, de la milonga, le tango est une manifestation politique et social, un rite païen, un art quotidien. Alors faire tango signifierait, dans une définition primaire⁴² : manifestation sociale de transe, célébration en danse et musique, fête.

39. Un siècle de tango, Paris-Buenos Aires, Nardo Zalko, Editions du Felin, 2016, p 24-25

40. Voir Le Tango d'Horacio Salas, chapitre *Toca Tango* p 38-39

41. *Le Tango* de Horacio Salas, chapitre *Toca Tango*, p40

42. Ici, le terme n'est pas à entendre dans un sens péjoratif, mais par la désignation première

Lunfardo. Langue des bas-fonds, des maisons closes de basses classes et des conventillos. Compagnon d'enfance du tango. Premiers tangos écrits en langage poétique du lunfardo. 1915: diffusion du lunfardo dans les classes populaires. 1920: diffusion dans toutes les couches sociales du Rio de la Plata. 1930: censure de la poétique tango du lunfardo et utilisation d'un langage poétique plus châtié par les auteurs cultivés. Disparition progressive du lunfardo. Réapparition dans les textes tango dits lunfardesques. Disparition d'une richesse culturelle et d'un langage propre au tango... d'un langage poétique, beau; langage des déshérités, des immigrés, des désespérés, des marginaux, des minorités...

Le lunfardo est le langage du tango, l'argot de l'époque. Il est parlé dans les maisons closes et surtout utilisé pour chanté les textes des tangos. Il est parlé par les couches populaires du Rio de la Plata, par les gauchos, créoles et immigrés, guapos et compadritos. Il est né du mélange de l'espagnol rioplatense (mots empruntés à l'espagnol, au créole, au guarani, au romani et surtout à l'italien). Ce langage particulièrement vulgaire et cru fut utilisé par les paroliers et chanteurs de tango tout simplement car le lunfardo était leur langage quotidien, leur façon de s'exprimer couramment. Parmi les plus connus et les premiers, on peut citer Rosendo Mendizabal, un compositeur d'origine créolle et son tango *El Entrerriano* en 1897. On retrouve aussi Ernesto Ponzio, fils d'immigré napolitains, qui dû jouer très jeune du piano tout en mandiant et qui, tel un vagabond, allait de bordel en bordel. Ce violoniste décrit de mauvais caractère et à la réputation de dur se comportait comme un compadrito, ce qui lui valut quelques séjours en maisons d'arrêt.⁴³

Un autre compositeur de poèmes tango connu au début du XXème siècle fut Angel Villoldo, lui aussi d'abord charretiers à ses débuts et musicien *payador* puis guitariste portègne, il s'imposa comme une figure du tango de l'époque de la Guardia Vieja.⁴⁴

El Choclo, ce tango classique de la période de la Guardia Vieja, l'un des premiers chantés avec *Mi noche triste*, porte le titre l'Epi et fait référence à l'Epi de maïs (en quetchua), qui de façon métaphorique et dans la poétique lunfardesque évoque le sexe masculin. Il a même été repris en jazz par Louis Amström sous le titre de *Kiss of fire* (https://www.youtube.com/watch?v=gVxwN3Eaf_U).

Paroles de Angel Villoldo (1905)

De un grano nace la planta
que más tarde nos da el choclo
por eso de la garganta
dijo que estaba humilloso.

Y yo como no soy otro
más que un tanguero de fama
murmuro con alborozo
está muy de la banana...

Hay choclos que tienen
las espigas de oro
que son las que adoro
con tierna pasión,
cuando trabajando
llenito de abrojos
estoy con rastrojos
como humilde peón.

De lavanda enrubia
en largas guedejas
contemplo parejas
si es como crecer,

con esos bigotes
que la tierra virgen
al noble paisano
le suele ofrecer.

A veces el choclo
asa en los fogones
calma las pasiones
y dichas de amor,
cuando algún paisano
lo está cocinando
y otro está cebando
un buen cimarrón.

Luego que la humita
está preparada,
bajo la enramada
se oye un pericón,
y junto al alero,
de un rancho deshecho
surge de algún pecho
la alegre canción.

43. Le Tango, Horacio Salas, p 128-129-130

44. Le Tango, Horacio Salas, p 119

Español

Vieja milonga
que en mi horas de tristeza,
traes a mi mente
tu recuerdo cariñoso
y encadenandome a tus notas.
Dulcemente,
siento que el alma
se me encoje poco a poco.

Hoy que los años
han blanqueado ya mis sienes,
tango querido,
viejo tango que me embarga,
con la cadencia
de su musica sentida,
recuerdo aquella epoca,
tan linda que se fue.

Paroles de Enrique Santos Discépolo (1947)

Español

Con este tango que es burlón y compadrito
se ató dos alas la ambición de mi suburbio.
Con este tango nació el tango y como un grito
salió del sórdido barrial buscando el cielo.
Conjuro extraño de un amor hecho cadencia
que abrió caminos sin más ley que su esperanza,
mezcla de rabia, de dolor, de fe, de ausencia
llorando en la inocencia de un ritmo juguetón.

Por tu milagro de notas agoreras
nacieron sin pensarlo las paicas y las grelas,
luna de charcos, canyengue en las caderas
y un ansia fiera en la manera de querer.

Al evocarte...
tango querido...
siento que tiemblan las baldosas de un bailongo
y oigo el rezongo de mi pasado.
Hoy que no tengo...
más a mi madre...
siento que llega en punta del pie para besarme
cuando tu canto nace al son de un bandoneón.

Carancanfunfa se hizo al mar con tu bandera

Français

Vieille milonga
qui dans mes heures de tristesse,
apportes à mon esprit
ton affectueux souvenir
et m'attaches à tes notes.
Doucement,
je sens mon âme
se rétrécir peu à peu.

Maintenant que les années
ont blanchi mes tempes,
cher tango,
vieux tango qui me maîtrise,
avec la cadence
de sa musique ressentie,
je me rappelle de cette époque,
si jolie qui s'en est allé.

Français

(© Une anthologie bilingue du tango argentin -
Fabrice Hatem)

Avec ce tango moqueur et voyou
l'ambition de mon quartier s'est donné deux ailes.
Avec cette chanson le tango est né comme un cri
qui sortit du quartier sordide pour chercher le ciel.
Etrange exhortation d'un amour devenu cadence
qui traça son chemin sans autre loi que son
espérance,
mélange de rage, de douleur, d'espoir, d'absence,
qui pleure l'innocence sur un rythme enjoué.

Par le miracle de tes notes magiques
naquirent sans y penser les minettes et les greluches,
lunes dans les flaques, canyengue dans les hanches
et une fierté inquiète dans la façon d'aimer.

Quand je t'évoque...
tango chéri...
je sens que tremblent les carreaux d'un bal
et j'entends l'écho de mon passé.
Maintenant que je n'ai plus...
ma mère près de moi...
je sens qu'elle arrive sur la pointe des pieds pour
m'embrasser
quand ton chant naît au son du bandonéon.

45. Les deux traductions et écritures du tango *El Choclo* sont tirées de: <http://www.bailando-tango.com/tango-musique-el-choclo.php>

y en un perno mezcló a París con Puente Alsina.
 Triste compadre del gavión y de la mina
 y hasta comadre del bacán y la pebeta.
 Por vos shusheta, cana, reo y mishiadura
 se hicieron voces al nacer con tu destino.
 Misa de faldas, querosén, tajo y cuchillo,
 que ardió en los conventillos y ardió en mi corazón.

Carancanfunfa a pris la mer avec ton drapeau
 et dans un Pernod a mélangé Paris et Puente Alsina.
 Tu as été l'ami du tombeur et de la nénette
 et aussi l'entremetteuse du riche et de l'ouvrière.
 Pour toi les cocottes, les flics, les taulards et les
 paumés
 se firent personnages et grandirent avec ton destin.
 Messe de jupons, de kérosène et de coups de
 couteaux,
 qui brûla dans les conventillos et brûla dans mon
 cœur.

La poésie particulière des textes tangos tournent autour de thématiques et sémantiques de mots spécifiques et reconnaissables, au-delà de la langue, des expressions argotiques et intraduisibles du lunfardo, c'est tout ce qu'il évoque d'une époque, d'un quotidien. Avant que les chansons tangos ne deviennent des hymnes à l'amour romantique, à la patrie que l'on quitte... avant toute cette image d'épinal véhiculée à partir des années 1910-1920 et perpétuée au cinéma par des artistes tels que Gardel mais aussi dans la bourgeoisie et l'intelligentsia des années 1920.

Le langage y est provocant, vulgaire, on y fait des allusions explicitement sexuelles, les mots sont violents, « *La violence est omniprésente dans le tango. Elle est une mise en scène de la mort et fait donc partie des préliminaires. Dans les textes dont la thématique est la danse, elle la décrit dans sa pratique. Dans ceux qui évoquent l'amour, la violence représente sa fougue.* »⁴⁶

Le manque d'amour y est dit mais dans la danse, les gestes sont sensuels, érotiques et n'évoquent pas l'amour, mais la soif de rencontre corporelle. Un absolu de l'union, de la rencontre avec l'autre. Le désespoir, l'exil sont aussi des thèmes récurrents mais ce n'est pas l'exil hors de Buenos Aires ou d'Argentine qui est dit mais celui de l'Europe, de sa terre natale, le sentiment de se sentir déraciné.

Les femmes aussi chantent le tango en lunfardo, par exemple Tita Merello dans le film *Mercado de abasto* (1955) de Lucas Demare, qui chante dans une séquence du film le tango *Se dice de mí...* composé en 1943 par Francisco Canaro sur des paroles de Ivo Pelay.⁴⁷

Se dice de mí
 Se dice de mí
 Se dice que soy fiera
 Que camino a lo malevo
 Que soy chueca y que me
 nuevo
 Con un aire compadrón
 Que parezco leguizzamo
 Mi nariz es puntiaguda
 La figura no me ayuda
 Y mi boca es un buzón
 Si charlo con luis
 Con pedro o con juan
 Hablando de mí
 Los hombres están
 Critican si ya

 La línea perdí
 Se fijan si voy
 Si vengo o si fui

Ce qu'on dit de moi...
 Ce qu'on dit de moi..
 On dit que j'suis teigneuse,
 Que j'ai l'allure d'un voyou,
 Que j'suis tordue et que je marche
 Avec des airs de matamore.
 Que j'ai l'air de Leguisamo
 Que j'ai l'bout du nez tout pointu,
 Que la figure ne m'aide pas
 Qu'ma bouche à l'air d'une boîte aux
 lettres.
 Si j'cause avec Luis,
 Ou Pedro, ou Juan,
 Tous les hommes sont là
 À parler de moi
 Ils critiquent aussi
 Si je perds la ligne.
 Ils guettent où je vais.
 Où j'passe, où j'étais.

46. *La violence, la mort dans le tango* de Gabriela Rodriguez (I.R.I.E.C Université Montpellier)

47. Traduction de Fabrice Hatem. Intégralité du texte en annexe.

Tango golpea⁴⁸

Tango
Cuando fui una chiquilla me agarré
A mis...
a mis más profundos deseos
Me permitieron por un momento olvidar la amargura de la realidad
Fui una niña de puta,
abonada a mi nacimiento
y me plantó a un orfanato de niños porteños
bien o mal ciudadano por monjas
Que una odor muy arrugada apestó, embalsamó

Conventillos
Conventillos

Malavida, dura, desolladura,
torturada, atormentada,
Un torbellino de cabeza,
lo mejor pudiese ser querer quedarse loco como los que viera a las angustiosas esquinas sombras,
desconfiadas,
Los locos que espararon que el tran les atascó, les engulló
O bien
La cara haciendo frente a la tierra, desplomado, corredizo sobre la acera húmeda de las mierdas de perros, de
los salvajes animales errantes, borrachín, -que digo?- borracho de muerte, hediondo, entregado como un
precioso regalo a la fealdad de los nadies sin dignidad.

Soy comparable a estas jovenes mujeres judías polacas victimas del Zwi Migdal!

Pero yo, idiota hija de porteño, mitad, mulata, de una mujer tan querida
Cual fue mi dignidad?
Amarrar bajo del farola, de descubrir mi corsé, abrir la piel para alpagar alguien, marineros de la Boca o
aristócratas con tan poco de consideración o bien un compadrito sin delicadeza que me dijera: « Dame el
golpe, gratis! »

Es una miseria sin nombre! Arcaica!

De boliches en pulperías humildes, yo vagabundeo buscando, esperando encuentros...

Pero yo puedo expresarme, yo que soy abajo, enrollada, timada, agobiada para el peso de la culpabilidad.

Expresar, escupir, vomitar
Todo
Porque yo tengo nada y yo tengo todo: la libertad
La que grita, que aulla, que molesta, demente, que hace mal, que se contiene.

Tango, tango, tango
Te amo!
Te amo tanto!
Tanto, tanto!

48. Littéralement *Tango frappe*. Poème tango contemporain écrit le 11 janvier 2018. Il raconte l'émancipation d'une prostituée, fille d'un portègne et d'une créolle. Elle n'a rien mais a tout grâce à l'amour qu'elle voue au tango qu'elle compare à Dieu, à un amant inaccessible auquel on fait don de soi, sacrifice de soi. La danse, la musique tango y est transe, rituel. Ce tango n'a pas de traduction en français.

Que yo podría matarme
Para tí, me asfixiar, me rematar

A fuerza de estallar en mis palabras, mi boca
Al amor apasionado que te consagro!

Tu eres mi esposo

Tanto, tanto!

Mi amante

Tanto, tanto tango

Tu eres mi hermano

El desconocido que no se atreve mirar en los ojos o con fogosidad, ardor besar langurosamente pero que se
cruzó con te, que se envuelve con te, sin olvidar, tú

Tanto, tango

Me estoy muriendo

Tanto tanto

Estoy fallaciendo

Extenuada, agotada a fuerza de gritar, vociferar que yo te amo

Pero no me viste, no me ves, tú me descuides

Tú eres impasible como un hombre inaccesible, absolutamente intocable

Ausencia

Un Dios

Que no accedo,

yo lo alcanzaré solamente en la muerte

la liberación,

yo lograría, después que mis entrañas se serán derrumbadas a tus pies

Locamente yo gritaré como si yo estuviera dando a luz

Y después me hundiré, me abro y yo me abandono

Tanto, tanto

A tu corazón, en tuyo

Tanto, tanto

Mi tango amoroso...

Tanto, tanto, tanto, tanto... (X2)

Tango tú haces de mi...

(la palabra que viene en la boca del cantante)

una mujer libre

Fanny CH

Tango del amor

Timida, con pudor me recuerdo a las sensaciones de tu cuerpo

Pero yo tengo miedo,
miedo de la violencia,
de la pasión que puede sumergirnos

De la violencia masculina, de mi padre. De la destrucción del ser que soy.

Tan fuerza,
tan rigorista,
un traumatismo tan traumatista,
violencia, violencia, violencia, violencia, violencia, mía,
Que me empujó, me atropelló !
Que me ha encerrada !

Violencia, violencia, violencia,
Soy febril, calenturienta de rabia !
Una mujer rabiosa como una puta que se rebelde contra el patriarcalismo, el machismo !

Soy una puta de lupanar de Buenos Aires, el caballa jefe no me mató !

Revivo gracias a tu amor, tu delicadeza, tu atención, tu dulzura !

Suavemente siento las sensaciones de tu cuerpo que tu me das,
está una invasión en mi cuerpo, en mí corazón que me embriaga de una demente fiebre.

Siento, siento una puisante emanación de tu cuerpo.

Quiero abandonarme en tú !

Siento mile sensaciones !

Me recuerdo tu odor, tu calor,
Recuerdo a tus tiernas caricias,
A tus reconfortantes abrazamientos,
A la timidez, a la tibieza incierta
de nos cuerpos que se confundieron, que intentaron confundirse en lo del otro, en la calor de estes noches de
invierno, en este pequeño dormitorio.

Quiero abandonarme en tú !

Y tú ?

Yo amo entenderte decir el silencio de tu alma !

Yo te amo, yo lo siento en mi corazón,
En mi cuerpo,
En mi alma !

Siento nuestra pudor, nuestra timidez, nuestro respeto al otro...

Somos febriles,
el miedo del otro,
la incertidumbre de lo que se paso entre nuestras almas !

Yo contengo mi ardor, mi fevor, mi tierna pasión !

Soy nerviosa de no poder decirte mis sentimientos, puros...
Pero amor no se dice, se sentí, solamente, tú le me has murmurado,
Y yo lo siento!

Yo quiero olvidar a mi pasado, a mi antigua vida,
Para ser contigo... al presente, al momento...

Tu delicadeza,
tu ternura,
tu dulzura,
tu afectión,
tu misterío,
tu amor que siento a través del contacto de tu cuerpo sobre lo mío,
No me hacen fallacer en la desesperación
Me emergen de las profundas tinieblas !
Tu eres como un tango,
Este, es como un tango amoroso y enamorado...

Siento la sensación de tu piel,
de tu mano en mi mano, tus caricias que dicen todo...
O tan maravilloso... yo veo tu sensibilidad, yo sentí tu miedo, tu febrilidad...
Quiero abandonarme, olvidarme, confundirme, desaparecer...
En tú...
Mi existencia se borra...

Me recuerdo las sensaciones de tu cuerpo sobre lo mío...
Sensaciones inconfesables...
Ahora vuelven las mías, sensaciones...
Sin tiempo, no pertenecen al tiempo...
Pero a nosotros... Son nuestras...
Un tango amoroso,
Nuestro tango amoroso...
Enamorados
Un secreto, un misterío con tan pudor
Una cosa bellísima...
Que nos pertenece !

Tu eres un tango, las sensaciones de tu cuerpo sobre mi cuerpo,
Es tango !

Yo te sentí, yo te amo,
Me recuerdo las sensaciones tímidas y húmedas,
Una fiebre transpirada toda en delicadeza, en dulzura,
Quizás la fiebre del deseo enamorado...

Tango de los enamorados
Que saben sin decirse nada...

Nuestro tango de amor!

3. Etude d'une pensée originelle et d'un art du quotidien

Le tango naît dans les rues, dans les bordels des quartiers pauvres de Montevideo et de Buenos Aires. L'afflux massif d'immigrés européens, pour l'essentiel des hommes célibataires permet l'accroissement des bastringues et lupanars. Pour la plupart des prostituées, ce sont des jeunes femmes de familles pauvres venues des pays d'Europe de l'Est. La majorité d'entre elles sont juives, polonaises ou bien russes victimes de la Zwi Migdal, une organisation mafieuse azhkenaze spécialisée dans la Traite des Blanches.

La Zwi Migdal⁴⁹, cette organisation mafieuse polonaise, créée en 1860 sous le nom de la Varsovia, avait pour but d'apporter une aide financière et sociale aux familles victimes des polgroms en Europe pour s'installer sur le continent Américain. Or, cette organisation ne comprenait que des proxénètes ainsi que des prostituées dont le but était de repérer des jeunes filles et par un mariage frauduleux de les contraindre à l'esclavage en Amérique latine, surtout en Argentine, pays dans lequel la demande en prostituées était énorme. Cet accroissement des maisons closes est essentiellement dû au fait que l'Argentine était encore un pays en émergence et que peu de lois régulaient la prostitution.

L'afflux d'immigrés européens favorise le commerce, l'urbanisme, l'économie et les organisations mafieuses se développent elles aussi, Buenos Aires étant une capitale émergente tant d'un point de vue économique que culturelle, elle ne possède pas encore de quoi se protéger de la pègre florissante.

La ville veut être la cousine de Paris. Les quartiers bourgeois et intellectuels et une classe moyenne naissent dans le centre ville, mais les quartiers pauvres demeurent en expansion dans la périphérie et l'on construit conventillos sur conventillos pour pouvoir loger les immigrés sans que la ville ne dépense trop⁵⁰.

En 1904, le quart de la population de la ville habite ses conventillos insalubres ainsi que dans des *fondas* et *bodegas*.⁵¹

Les lupanars deviennent des lieux de rencontres entre immigrés, de débauches, mais aussi de création fertile (au même titre que les conventillos). Pour pouvoir séduire les prostituées, les clients, guapes, s'entraînent, avec ce qu'ils ont de bagages musicales (pas improvisés inspirés de la mazurka pour les polonais, habanera cubaine issue de la *contradanza*⁵² pour les espagnols et créoles, milonga pour les gauchos créoles, un peu de candombé pour moquer les descendants d'esclaves noirs,...). Chacun improvise des pas au son des instruments de ceux qui savent à peu près jouer d'un instrument; flûte, guitare du gaucho et alto au début. « Dans ces endroits jouaient des petits orchestres non professionnels, parfois seulement composés d'une guitare, d'un violon, d'un harmonica. L'alcool et le tango ne faisaient qu'un. Pour les criminels, gouapes, marginaux, voleurs, proxénètes qui remplissaient ces lieux, le tango était une "chose d'hommes forts, comme un double verre d'absinthe ou un coup de poignard." Cette musique nouvelle, dit Tallon, "aidait à pleurer à l'intérieur de soi." »⁵³

L'une des figures phares du tango dans ces conventillos et bordels est le compadrito, la gouape. Juan Sebastian Tallon dans son livre *El tango en sus etapas de musica prohibida*, la met en scène avec *El Cívico* et sa femme, *La Moreira* : « Son activité comprenait à la fois l'exploitation de sa propre femme, *La Moreira*, et la pêche et le trafic, payé comptant, de nouvelles pensionnaires. La première clé de son succès, raconte Tallon, était la séduction, séduction ensorceleuse fondée sur sa beauté ; la deuxième, l'astuce, la froideur criminelle, l'art de la dague et le courage ; et la troisième, la sympathie qu'il dégagait, ses manières d'homme riche capable d'employer un langage différent selon qu'il s'adressait à des voleurs ou à des hommes distingués, ses gestes raffinés et ses compétences notoires de danseur. »⁵⁴

49. Se reporter *Glossaire du Tango*

50. « Quiconque a pénétré une fois dans un de ces antres de misère qu'on appelle à Buenos Aires un conventillo, en a rapporté une si douloureuse impression que jamais il ne pourra l'oublier. Rien n'est plus immonde, plus répugnant que ce tableau de pauvreté, de saleté, d'immoralité, dans lequel le naturalisme s'étale au grand jour dans toute sa laideur... En général, cinq ou six individus dorment là, sur des lits pliants cassés, ou à même le sol, au milieu des chats, des chiens, des coqs et des perroquets, dans une promiscuité qui fait horreur. Grands et petits, jeunes et vieux, hommes et femmes, mélangés dans un même lit, s'empoisonnent dans une atmosphère que nous n'avons pas besoin de qualifier. Ces étales à cochons, infectes, constituent la critique la plus éloquente des inégalités sociales. », Docteur Samuel Gache dans un livre paru à Paris en 1900, *Les logements ouvriers à Buenos Aires*.

51. *Un siècle de tango*, Nardo Zalko, p 20

52. la *contradanza* cubaine est un genre musical et de danse inventée en 1791 à Santiago de Cuba, variante de la contredanse anglaise

53. *Un siècle de tango*, Nardo Zalko, p 27

54. *Un siècle de tango*, Nardo Zalko, p 20

« Les trois bandes primitives de compadres étaient incarnées par trois types reconnaissables au premier coup d'oeil. Le compadrón, sûr de lui, la tête haute et d'une arrogance de matamore ; le compadrito avec ses airs de candombé et ses rêves d'être un jour le poids lourds du quartier ; et le compadre tout court, mélange charitable des deux autres. »⁵⁵

Certains historiens, écrivains pensent que les pas de tango seraient d'abord utilisés lors de violents duels au couteau entre gouapes et sont convaincus du caractère violent et primitif du tango des origines⁵⁶. Cette considération renforce l'idée que le tango se danse, se chante, se joue pour une occasion bien précise, le duel. Le tango devient donc un rite, une cérémonie sociale pendant laquelle on assiste à deux hommes qui se défient au couteau, jusqu'à la mort. Le tango apparaît avec cette considération comme une célébration de la violence, un requiem peut-être. Peut-être une transe, un rituel mortuaire. Cependant, il est impossible de prouver cette hypothèse ou bien même de la démentir car le tango a toujours cultivé ses origines mystérieuses car il est né de brassages culturels et surtout qu'il n'a pas été formalisé immédiatement, il a fallu attendre 1895 pour cela, la période de la Guardia Vieja.

Malgré tout, il est fort probable que les premiers pas de tango furent esquissés lors de ses duels car l'on retrouve dans des textes tango des références au duel, mais aussi dans sa chorégraphie même lorsqu'il est dansé. Les deux partenaires sont face à face, font des tours, les corps s'approchent, s'éloignent, les corps s'unissent et se désunissent.

Tango que j'ai pu voir danser
Devant un soleil couchant d'or
Par ceux qui étaient bien capables
De l'autre danse du couteau ;
Tango de ce Maldonado*
Qui charriait moins d'eau que de boue,
Tango qu'on sifflait en passant
Depuis le siège du cocher.
Imperturbable et effronté,
Toujours tu regardais de face.
Tango qui étais le bonheur
D'être un homme et d'être vaillant.
Tango qui jadis fus heureux
Comme je l'étais, moi aussi,
Selon le souvenir que j'ai ;
Le souvenir devint l'oubli...
Mais que de choses depuis lors
Nous sont arrivées à tous deux !
Les départs et puis le chagrin
D'aimer et de ne l'être pas.
A ma mort tu persisteras
A accompagner notre vie.
Buenos Aires ne t'oublie pas,
Tango qui fus et seras.

* Nom d'un ruisseau

J L Borges « Quelqu'un parle au tango »

On parle d'une pensée triste qui se danse pour évoquer, qualifier le tango. Mais pourquoi ? Cet art -car il ne s'agit pas seulement d'une danse, d'un style de musique ou bien de poésie- à ses débuts se présentait plutôt comme les balbutiements d'une façon de vivre, d'être artiste sans avoir hérité de règles, de codes artistiques. La mort (celle en amour et celle suite à un duel), l'exil, la violence... sont des thèmes qui parlent à l'âme mais aussi au corps. C'est évoquer beaucoup de maux, de souffrances, exuter des pensées négatives, des sentiments qui font le quotidien de ces hommes blessés par la vie. Se libérer, s'émanciper des codes sociaux qui interdisent l'évocation de l'animalité en l'homme, de cet instinct sauvage.

55. Hector Saenz Quesada

56. *El tango, Cuatro conferencias* de Jorge Luis Borges

B. Une histoire de spécialisation embourgeoisée et d'occidentalisation (depuis 1895)

1. Réappropriation (1895), exportation (1900) et importation à Paris et en Europe (1906)

La prostitution aida le tango, dès 1880-1890, à se diffuser dans toutes les classes sociales au même titre que les conventillos qui furent un premier tremplin dans l'acceptation du tango par la "masse" et les classes populaires, et moyennes qui l'adoptèrent pour leur bals du dimanche en plein air, dans les cours, sans pour autant l'accepter totalement et pleinement.⁵⁷ C'est le début de la Guardia Vieja marquée par les tangos d'Angel Villoldo, fondateur du tango chanté dont la connaissance de la *payada* improvisée donna une grande liberté dans les rimes.

C'est essentiellement de cette façon -grâce aux lupanars- que la bourgeoisie remarqua le tango bien qu'elle en fut d'abord révoltée.

Les fils venus des quartiers bourgeois, n'ayant pas beaucoup d'argent pour se rendre dans les bastringues les plus huppées se rendaient dans les bastringues de mauvaises réputations dans les quartiers plus défavorisés. Ainsi, le tango se diffusa dans les couches sociales plus aisées pour parvenir ensuite dans les milieux intellectuels, artistiques et ainsi s'exporter en Europe.

Les premiers tangos composés n'étaient pas même l'oeuvre de musiciens, d'artistes de professions (la plupart était de médiocres instrumentistes) ou de compositeurs ayant reçu une formation académique. Pour la plupart, ils étaient *payadores*, a commencé par Villoldo, Mendizabal (d'origine créole), Ponzio, Greco, Canaro pour ne citer qu'eux. Tous étaient fils d'immigrés (italiens pour la majorité) et se mettaient à jouer pour gagner un peu d'argent. Ils allaient de bordels en bordels, vagabondant, improvisant au début. Et leurs professions étaient homme de tête, charretiers, gardes du corps...

1890: importation du gramophone. Diffusion accélérée du tango et formalisation. L'apparition à la toute fin du XIXème siècle de cette invention permet à des artistes professionnels composant et interprétant de s'intéresser à cette mode artistique du tango. Les disques gramophones se vendent, plaisent aux bourgeois qui écoutent et découvrent du tango chez eux. Le tango ne s'écoute plus de la même façon, il devient commercial, un objet de consommation. C'est pour cette raison que peu de tangos d'avant 1890 sont encore connus. « *On connaît les titres de quelques mélodies que, vers 1880, on écoutait dans les théâtres du Rio de la Plata sous le nom de tangos. Il ne s'agissait en général, que de simples habaneras. Les témoignages font d'autant plus défaut qu'à l'époque les authentiques tangos n'étaient pas édités : rares étaient les musiciens qui savaient lire une partition et bien souvent ils ne faisaient qu'improviser. Dans le meilleur des cas les instrumentistes, maladroits, répétaient des mélodies qu'une fine oreille leur avait permis de retenir.*

Toutefois, on sait qu'une poignée de thèmes, apparentés tantôt à la habanera, tantôt à la milonga, faisait parties des répertoires habituels des premiers trios pour flûte, violon et guitare, et de ceux des croques-notes qui grattaient quelques accords dans les bras des faubourgs ou le soir autour d'un feu »⁵⁸ On passe d'un art informel, où tout est éphémère à un art, une musique qui se codifie, se fige dans le temps et devient objet (partitions, disques...). Les trios, quatuors dans lesquels l'on se permettait d'être imparfaits dans la technique d'exécution, font place à des orchestres plus grands, formés de musiciens plus qualifiés.

Fin XIXème siècle: cafés musicaux. Le plus connu: Chez Handsen, près du Parc Palermo. Clientèle familiale l'après-midi. Clientèle distinguée et huppée en soirée. Clientèle plus sulfureuses en deuxième partie de soirée, clientèle dansant un peu le tango.

C'est aussi une période pendant laquelle le lunfardo se diffuse dans les autres classes sociales argentines et du Rio de la Plata.

Après 1900: tango dans les spectacles de théâtre-bouffe, au music-hall, et dans le cinéma muet. L'émergence d'un autre art, qui lui aussi se popularise, se commercialise et se diffuse, le cinéma, va suivre un chemin tout

57. Le tango, Horacio Salas, Les cours des conventillos et les salons familiaux, p 112 : « *Lors d'un mariage ou à l'occasion d'une fête, en dépit de la prohibition dont le tango était frappé, il n'était pas rare qu'un audacieux en réclame un aux musiciens et esquisses quelques figures, sans aller, bien-sûr, jusqu'aux déhanchements et aux inflexions tels qu'on les exécutait dans les bordels. Les jeunes filles refusèrent longtemps de danser le tango devant leurs parents indignés par l'irruption au sein de leur famille d'une musique de maison close, mais peu à peu- et une fois éliminées les contorsions tenues pour les plus scandaleuses-, on s'habitua au tango qui devint le compagnon inévitables des bals improvisés le dimanche après-midi. »*

58. *Le tango*, Horacio Salas, *Bartolo avait une flûte*, p 65

aussi similaire au tango.

Ce serait en 1906 par des officiers de marines du Sarmiento que les partitions de *La Morocha* et de *El Choclo* s'importèrent en Europe, d'abord à Marseille. A nouveau, l'on ne sait si, mais il est possible, le tango fut introduit peu avant par des artistes, musiciens expérimentés et dans la possibilité de voyage qui l'introduire d'abord dans des bals, dont Alfredo Gobbi⁵⁹ qui dû être chanteur de variété afin de gagner sa vie en Europe. D'autres chanteurs, compositeurs et musiciens tentèrent leur chance sur le vieux continent, en fondant des académies de danse, mais le tango enseigné fut un tango plus édulcoré : « *le tango, exotique, impudique, à demi-mondain, commença à rallier à lui des couches de plus en plus élevées de la société. Il avait l'attrait de l'interdit et du tabou, d'autant plus convoité qu'il est empreint d'érotisme. Cependant, les professeurs qui l'enseignaient à Paris avaient pris soin d'en édulcorer la sensualité.* »⁶⁰

2. Age d'or des années troubles et guerrières (1925-1950)

1910 et 1920 Argentine et Uruguay, salon de danses bourgeois: interdiction de choquer. Société bien-pensante. Ecriteaux : « *Ici, pas de corte et de quebradas* ». Pas d'enlacements.

Abrazo: lascif et indécent. Révolution. Né avec la milonga (danse et musique) dans les années 1860-1870. Très serré: considéré comme une sorte de préliminaire obscène à l'accouplement. Bouleversement pour les conservateurs et bourgeois.

Abrazo dans le film *La leçon de tango*



Corte: Arrêt momentané du mouvement. La femme tourne autour de son partenaire. Suggestif. Séduction.

Quebrada: posture dans laquelle l'homme fait plier sa partenaire en arrière tandis qu'il s'allonge légèrement sur elle. Vulgaire. Erotique. Charnel.



Rudolph Valentino dans *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse* de Rex Ingram (1921)

Gancho: mouvement de quebrada dans lequel la femme enroule sa jambe autour de celle de son partenaire. Posture sexuelle. Signifier l'acte sexuel. Caractère impudique. Sentiment de rejet de la part de la société bien-pensante et des milieux populaires souvent très marqués par la morale religieuse.

59. Compositeur et chanteur uruguayen de tango, de l'époque de la Guardia Vieja, il contribua à diffuser le tango en France et en Europe en enregistrant de nombreuses pièces et disques, et enseignèrent la danse tango.

60. *Le tango*, Horacio Salas, *Pour l'Europe s'en est allé et en monsieur s'est transformé*, p 149



Gancho avec Pablo Verron, célèbre danseur argentin de tango

Jusqu'aux années 1910: réglementation restreignant la pratique du tango. Interdiction du tango en plein air et dans les lieux non prévus pour la danse comme les cafés.

En Europe, tango importé : différent de celui des origines. De salon. *« Le tango que nous avons exporté et qu'en France on appelle « le tango » n'a rien de traditionnel. Certains danseurs, parmi les plus consciencieux, ont trouvé à cette danse argentine un je-ne-sais-quoi la rendant indigne à la bonne société qui fréquente les « thés tangos », les « soupers tango » ou les « déjeuners tangos » de Paris. Cela signifie que lorsque les danseurs annoncent aux spectateurs qu'ils vont danser un tango « comme on le danse dans les salons de l'aristocratie de Buenos Aires », ils lui ont oté toute sa saveur au point que n'importe lequel de nos faubouriens aurait honte de le danser ainsi. Le tango de nos bastringues, avec son déhanchement et son galop, n'est plus qu'une vieillerie à côté des petits pas gracieux et des virevoltes des danseurs parisiens qui dansent en dégustant de la crème Chantilly au lieu de boire le classique genièvre de nos bastringues. »*⁶¹
Divergences, perte de liberté.

Les deux premières décennies du XXème siècle: expansion de Buenos Aires, urbanisation et entrée au rang de capitale riche et cultivée (influence de la culture française et parisienne, bourgeoise et intellectuelle). Climat stable politiquement. Economie prospère. Vitalité des activités de loisirs et de la création artistique. Ainsi qu'acceptation du tango par toute les couches sociales après codification et transformation du tango vers un tango politiquement correct. Boudé par les politiques de gauche comme de droite ; Leonidas Barletta, écrivain, défenseur du puritanisme de gauche, déclara dans les années 1920 : *« Le tango est une jérémiades pour efféminés, le réveil tardif d'une femme inconsciente de sa féminité. C'est la musique de quelques dégénérés qui refusent de porter des vêtements de prolétaires et dont les compagnes à la chevelure grasseuse quittent l'usine pour entrer au bordel... Le tango est malsain. La sensualité qui prévaut en lui est celle de l'inhibition, de la timidité et de la peur. Dans d'autres pays, la musique est franchement sensuelle, ingénieusement sexuelle. La sensualité du tango est factive et artificielle. »*⁶²

Reprise du tango pour en faire un art bourgeois, rentable, attrait de la nouveauté. Un art qui plait à. Lucratif. Etablissements avec quelques liens avec des organisations de malfaiteurs et des maisons closes.

Premiers musiciens et compositeurs de tango: gauchos, créoles, immigrés jouant dans les maisons closes. Domingo Santa Cruz. Rosendo Mendizábal. Ernesto Ponzio. Vicente Greco. Angel Villoldo. Juan Maglio Pacho. Eduardo Arolas. Destins tragiques. Souvent enfants d'immigrés, nés de métissage entre porteño et natif.

Francisco Canaro: figure de la transition d'un tango prohibé et marginal à un tango respecté et triomphant. Francisco Canaro: le chef d'orchestre le plus prolifique du tango. Il connut le tango des débuts, marginal et rejeté, puis le tango à la mode. Il fonda en 1935 l'équivalent de la SACEM en Argentine. Il fut le plus

61. Revue P.B.T, le 22 septembre 1913

62. Le tango, Horacio Salas, *Critiques, déconvenues et craintes*, p 157-158

prolifère des chefs d'orchestres du tango avec des milliers d'enregistrements de tango sur disques entre 1910 et 1950 et connut la période de l'âge d'or du tango (années 1920, 30 et 40). Le nombre de ses enregistrements dépasserait ceux de Duke Ellington, grande figure du jazz américain. Figure de l'ascension sociale du tango et de la sienna.

1915: tango largement joué et dansé dans les cafés du centre-ville, les *peñas*. *Teatre Olympia*. Anciens théâtres. Salons de danse. Danses de salon. Maison de Maria la Vasca. Carnavals. Rodriguez Peña. Epanouissement des danseurs et danseuses professionnelles.

Auto-censure du tango. Tango prude et « raffiné ». Le rendre plaisant à. Plus d'allusions vulgaires, au sexe, plus d'obscénités... allusions patriotiques à Buenos Aires, romantisme amoureux, évocation nostalgique à la jeunesse perdue... Tango qui se moralise pour conquérir le public bien pensant.

1920: bals et lieux de danse présents dans tous les milieux sociaux. Augmentation de l'activité nocturne de Buenos Aires, croissance des cabarets. Buenos Aires: métropole trépidante.

1927 et années 30: radio et cinéma parlant. Diffusion encore accélérée du tango.⁶³

Années 1930: embourgeoisement du tango. Paroles grivoises, salaces ainsi que fanfaronades sont bannies. Tango, musique décente. Sentimentalisme larmoyant des paroles. A la place. Incorporation de nouveaux instruments: bandonéon, contrebasse et piano. Académies de musique apparaissent : forment des interprètes sachant lire les partitions et à la technique plus raffinée que les musiciens autodidactes et instinctifs des origines. Musiciens non spécialistes, dit non artistes professionnels disparaissent. Tango: loisir bourgeois qui perd de son âme originelle au profit d'une idée d'un tango codifié, de professionnels artistes et spécialistes. Dancings luxueux: El Velodromo, le Palais de Glace, l'Armenonville, le Maipu Pigall, le Royal Pigall... Avenue Corrientes et quartier de la Recoleta. Clientèles très huppées. En règle avec les mœurs et les lois.

Prostituées pour les clients huppés: souvent françaises venues de leur plein gré. Cocottes exerçant de façon autonomes, indépendantes. Librement. *Coperas*. Les frères Lombard. Figures centrales des chansons tango des années 1930.

Prostituées pour clients modestes: russes, polonaises, juives et slaves victimes de la traite des Blanches. Dépendantes. Soumises.

Un tango de la prostitution: *A media luz*.

Années 30: nouvelle poésie des chansons tangos, jeunes auteurs cultivés et littéraires. Manzi. Cadícamo. Discepolo. Castillo. Exposito. Abandon du lunfardo.

José Gobello explique: « *Homero Manzi (...) s'éloigne du vocabulaire sauvage du Lunfardo, comme le fait également Discépolo dans ses dernières années.* »

Egalement censure sur les paroles de Tango imposée dans les années 30 et 40. Idéologie à la fois nationaliste et moralisatrice. Reproche: contamination de l'espagnol par les langues étrangères et l'atmosphère sordide des chansons de Tango: femmes de mauvaise vie, gouaille faubourienne, drames passionnels...

Plus de provocation ni de liberté de s'exprimer librement. Le tango devient une culture, expression d'une identité nationale argentine. Frénésie de l'activité nocturne: expansion des grands cabarets.

Années 20-30-40: tango globalisé. Succès. Consommation du tango. Profusion. Tango à la mode dans le monde. Starisation, icône du monde tanguero. Vedettes de cinéma. Ascension sociale. Gardel. Artistes et spécialistes de la danse, de la musique tango. Phénomène. Tango, l'âme de l'Argentine. Intérêt des dirigeants politiques pour le tango: important pour la formation de l'opinion. Utilisation intéressée: pour l'argent, pour la politique, la reconnaissance, le nationalisme, la fierté nationale...

Censure sur les paroles indécentes pendant les années 1930. Exaltation par Perón en tant qu'expression populaire pendant les années 1940.

63. Voir passage, *Le tango et le cinéma dans les années 30*

L'histoire du cinéma, comme affirmé plus haut, est très liée à celle du tango, en effet, ils voient le jour tous les deux à la fin du XIX^{ème} siècle. La naissance du cinéma parlant en 1927 permit au tango de se diffuser avec un nouveau médium. Le premier artiste de tango à avoir saisi l'importance que le cinéma pourrait avoir dans la diffusion hors Argentine du tango est Gardel interprétant de nombreuses chansons dans des courts-métrages.⁶⁴

Pour voir quel lien le tango entretient avec le cinéma et connaître l'ampleur au moment de sa diffusion, de sa « popularité » et du prestige qu'il put acquérir, il faut peut-être se pencher plus précisément sur des films produits par l'Argentine elle-même et mis en scène par des réalisateurs argentins. La période la plus intéressante pour le tango au cinéma est très certainement la période du cinéma post 1927, date à laquelle sortit le premier film parlant de l'histoire du cinéma, pour rappel il s'agit du *Chanteur de Jazz*. Cela tombe bien car les années 20-30-40 et le début des années 50 sont les trente glorieuses pourrait-on dire de l'Amérique (même si la crise de 1929 eut des répercussions sur l'économie mondiale), et surtout du tango et de l'Argentine, jeune nation. Ces décennies furent fastueuses pour le tango et l'arrivée du parlant aida les films incluant des scènes musicales et chantées d'être mis en avant... Cette arrivée fut très propice au tango, ce qui renforça sa popularité dans la culture argentine. C'est aussi l'accroissement des acteurs, chanteurs et tangueros, danseurs tels que Carlos Gardel, Tita Merello, Libertad Lamarque, Alberto Gómez, Sofía Bozán, Juan Sarcione... Les films argentins de cette époque en majorité, si ce n'est pour dire la quasi-totalité, sont des films musicaux où l'on chante et danse beaucoup, et dans lesquels musiciens célèbres, compositeurs, chefs d'orchestre populaires et connus... jouent leur propre rôle, on peut citer Juan D'Arienzo, Azucena Maizani, Mercedes Simone, Juan de Dios Filiberto, Edgardo Donato, Osvaldo Fresedo, Pedro Maffia, Pedro Láurenz, les frères de Caro... Le film devient alors le moyen de diffusion du tango, fierté et identité nationale. On montre le tango, on le donne à entendre, à voir. On le met en scène. Le cinéma devient un moyen de communication, de divertissement, de popularisation mondiale du tango.

Pour les films dont j'ai décidé de parler dans les paragraphes suivants, vu sur Youtube dont la qualité d'image et du son semblent avoir été détériorées, je ne saurais dire si ces films étaient plus destinés au public argentin tout d'abord, voir peut-être au public d'Amérique du Sud, qu'à un public plus *européen*, mais j'en doute et je vais expliquer pourquoi.

Tango! Film de 1933 réalisé par Luis J. Moglia Barth (premier film argentin, avec son optique c'est-à-dire, le son et l'image sont sur la même pellicule, l'invention de ce procédé est déposé par la Fox sous le nom de *Movietone*).

Ce film, première production de la société Argentina Sono Film, réalisé pour un budget de \$20 000 en 1933, c'est-à-dire environ 310 000 euros aujourd'hui, soit un petit budget, même pour l'époque, regroupe quelques vedettes de cinéma, humoristes et compositeurs en vogue à l'époque tels que Juan D'Arienzo⁶⁵.

Effectivement, en cherchant un peu, on peut se rendre compte que le film a été réalisé en Argentine et au Portugal et n'est sorti qu'au Portugal -ce qui explique pourquoi je ne le trouvais que sous-titré en portugais.

Le film est plutôt modeste, humble dans sa mise en scène et même dans l'histoire qu'il raconte. Il s'agit de l'histoire d'amour entre un triangle amoureux Tita (jouée par Tita Merello)⁶⁶, Alberto, le

64. Le tango et le cinéma : Un siècle d'amours tumultueuses, de Fabrice Hatem- <https://www.youtube.com/watch?v=XOk-u2GEW9o>

65. Compositeur argentin de tango, célèbre et populaire à partir de l'année 1935. Il représente une nouvelle catégorie de compositeur et musicien de profession, ayant suivi une formation technique à la composition musicale. Contrairement à Villoldo par exemple, D'Arienzo provenait de la classe moyenne aisée de Buenos Aires et poursuivit des études supérieures en parallèle de sa formation de violoniste. Cependant, ce choix de la musique comme métier, fut décrié par son père. <https://milongaophelia.wordpress.com/2012/02/25/juan-dariento-ou-lartiste-de-la-renaissance-du-tango/>

66. Cette chanteuse de tango représenta par ses textes et ses manières un peu irrévérencieuse, le tango des premières années. Elle vécut dans un conventillo enfant et raconte certains des épisodes de son enfance, avec un argotique qui ne mâche pas ses mots, et non sans une pointe d'ironie et d'humour dans ses chansons. Elle devint ensuite actrice (très appréciée pendant la période péroniste) puis finit sa vie dans un cirque, après que le dernier film dans lequel elle avait joué en 1958, *La Morocha*, fut interdit d'écran. (Le Tango, Horacio Salas, p 308). En analysant ses textes, il semblerait qu'elle portait un message politique au sens premier du terme (évocation de la vie misérable, de la douleur, des souffrances,...), la personnemême qu'elle était se montrait comme une femme libre et indomptée : « *Dónde hay un mango, viejo Gómez ? Los han limpiado con piedra pomex. Dónde hay un mango que yo lo he buscado con lupa y linterna y no le he encontrado- trad. Où trouver un sou, mon vieux Gomez ? On les frotte à la pierre ponce. Où*

compadrito, le guapo (Alberto Gomez) et le fiancé de Tita, Berretín (Luis Sandrini). Dans ce film, où tout est raconté plus en chansons qu'en dialogues -attention ici rien de péjoratif, le film n'est pas une comédie musicale qui verse dans le pathos et dont le but des chansons est d'illustrer l'histoire. C'est plus subtil, bien que la plupart des chansons sont larmoyantes, sentimentales et romantiques, mais il s'agit de l'image véhiculée à l'époque par les argentins du tango, du moins par les classes dirigeantes et bourgeoises.

Tita est une jeune femme courtisée par deux hommes, son fiancé et un compadrito, Alberto, avec lequel elle est amie. Ce gouape se montre très attaché à Tita, et plus attentionné que Berretin qui la néglige un peu, qui se montre jaloux, possessif et un peu volage. Le lien qui se crée entre Tita et Alberto se renforce d'autant plus que les deux protagonistes partagent ce même amour à chanter le tango. Ils fréquentent les bals populaires, ce que Berretin ne semble pas apprécier et voir d'un bon œil. D'autant plus, qu'après avoir abandonné sa fiancée pour aller courtoiser une autre femme, il se rend compte qu'Alberto et Tita échangent des mots tendres. Fou de rage, il décide de le provoquer dans un duel au couteau, chose qu'il ne maîtrise pas car le compadrito réussit à le blesser assez facilement.

Alberto, désespéré, car il pense que les fiancés sont partis à Paris, réfugie son désespoir dans le tango et désire réussir malgré tout, dans son art et part pour Paris afin de chanter le tango, chanter son désespoir dans l'espoir de croiser Tita. Finalement, il se retrouve à New York, chante des tangos dans des nights clubs et bals assez bien huppés dans lesquels on l'admire pour son talent, notamment les femmes et Elena qui est amoureuse de lui (jouée par Libertad Lamarque).⁶⁷

Parallèlement à cette situation, Tita connaît le même destin mais à Paris, elle chante et est courtisée notamment par un vieux Monsieur du nom de Malandra (jouée par Juan Sarcione) qu'elle décide de fréquenter plutôt par manque d'amour que par réel amour pour lui.

Lassés par cette vie, qui finalement les éloigne l'un de l'autre mais aussi de qui ils sont, de l'image qu'ils véhiculent d'eux à travers ce tango bourgeois, ils se retrouvent l'un et l'autre à Buenos Aires, Alberto apprenant que Tita l'attend patiemment depuis un certain temps dans la ville. Elena souffrira de savoir qu'Alberto préfère retourner à Buenos Aires.

Les deux protagonistes, non contents de se revoir, sont aussi heureux car ils ont pour eux la liberté de faire le tango qu'ils aiment, dans les *orilleras* et *arrabales*, dans leurs bals populaires.

On peut peut-être voir dans ce film non pas la revendication, le mot serait trop fort et inapproprié, mais la volonté de présenter le tango comme un art purement argentin et populaire. Un art simple et non pas bourgeois.

A noter que le film est tout de même connoté de romantisme, édulcoré, politiquement correct. A l'image des films sentimentaux et pathétiques comme on en fait encore aujourd'hui.

Luces de Buenos Aires-1931 réalisé par Adelqui Migliar (premier long métrage argentin parlant)

Encore un film romantique et musical, mais cette fois, sans pouvoir néanmoins trouver nulle part le budget de ce film, mais cette fois un film avec un plus gros budget semblerait-il car le film a pour vedette et acteur dans l'un des rôles principaux Gardel. *Luces de Buenos Aires* marqua l'ascension de Gardel et son accès au rang de vedette internationale. Le film soutenu financièrement par la Paramount, tournés dans les studios de la même compagnie à Joinville-Le-Pont, en France, mais aussi à Buenos Aires, à Los Angeles, à Madrid, en Finlande et au Portugal sortit en 1931 en Argentine, au Brésil, en Grèce, ainsi qu'en Finlande et au Portugal. C'est

trouver un sou, j'en ai cherché un avec une loupe et une lanterne et je n'ai rien trouvé. », *Dónde hay un mango?*-écrit et chanté dans le film *Idolos de la radio*. Pour son humour gouailleuse, de fille des conventillos : « *Er botón de la esquina de casa cuando sargo a barrer la vereda se me acerca el canalla y me dice : Pss... Pipistrela!Pss... Pipistrela ! Tengo un coso ar marcao que me mira es un tano engrupido de criollo. Trad : L'poulet du coin de la rue quand j'sors balayer l'trottoir s'approche de moi et, canaille, y m'dit : Pss... Pipistrelle ! Pss... Pipistrelle ! Au marché y'en a un qui me regarde, c'est un Rital qui s'prend pour un criollo... » Elle est connue aussi pour son thème provocant, celle d'une femme qui se moque bien de se qu'on pense d'elle, *Se dice de mi...**

<https://www.youtube.com/watch?v=LsKc9iliHnA>

67. différente du franc parlé de , Libertad Lamarque représenta la figure de la chanteuse et actrice « féminine », qui se plait à imiter les manières de la grande bourgeoisie, de la classe moyenne argentine. Son répertoire plus dramatique, chantait les souffrances de la femme mariée qui acceptait de souffrir, de se soumettre. (Le Tango, Horacio Salas, p 299)

pourquoi il semblerait que ce film-ci ait pu obtenir un budget plus colossal.

Ce film qui semble faire l'apologie de la vie citadine faite de divertissement, raconte l'histoire de deux sœurs Elvira (pour l'aînée) et Rosita (pour la cadette) qui décident d'aller en ville afin de devenir chanteuses et danseuses dans un music-hall. Elvira éprise d'Anselmo, un gaucho (joué par Gardel), l'abandonne pour suivre son ambition avec sa sœur. Elle réussissent à percer dans le milieu artistique, se créent des relations avec des spectateurs aussi bien intéressés par leur charme que riches.

On se pose la question de savoir si ce film est uniquement un film disons de propagande, visant à faire l'apologie de la société du spectacle, du divertissement, comme dirait Guy Debord, ou bien si au contraire c'est l'inverse, une critique ironique de cette société car le personnage de Rosita, extrêmement admiratrice de la vie nocturne, d'une image de la vie d'artiste qu'elle se représente, se voit être une bien burlesque et maladroite danseuse de music-hall malgré elle. Elle véhicule inconsciemment l'image d'une jeune femme idiote, vulgaire, simple d'esprit... ce qui semble plaire au public durant le spectacle dans lequel elle n'en fait qu'à sa tête, et se ridiculise involontairement. Pour l'autre sœur, dont toutes ces fêtes et réceptions usent, elle tombe dans le vice pourrait-on dire car son fiancé, venu pour la retrouver, la trouve en tenue légère, alcoolisée pendant l'une de ces soirées. En fin de compte, on voit le mal-être d'Elvira, qui finit par rentrer chez elle -capturée par deux gauchos venus exprès pour la kidnapper et la ramener au bercail- mais qui l'accepte pleinement.

Autre point paradoxal, ce sont ces deux gauchos qui semblent être aussi grossiers, idiots, sots, simples d'esprit que Rosita voir pire, car arrivés dans un hôtel de la ville pour kidnapper Elvira, ils sont observés comme des énergumènes par l'un des clients, et surtout ils s'affolent lorsqu'on les conduit dans un des ascenseurs, ce "gag", laisse entendre qu'ils ignorent la modernité. Il en est de même pour la façon dont le kidnapping se passe, kidnapping comique voire très burlesque. On peut se demander si cette comédie grand public a eu pour unique propos que de faire du déterminisme de classes, de défendre des stéréotypes un peu grossiers, car finalement celle qui voulait être artiste finit par retourner là d'où elle venait. Est-ce un échec pour elle ou plutôt du pain béni? Ce film est-il plus profond que sa lecture au premier degré peut laisser penser? S'agit-il de dénoncer l'aspect très superficiel de ces sociétés du spectacle dans lesquels la culture du Sud, gaucho est reprise de façon folklorique, en vue d'être purement un divertissement, un exotisme pour divertir les classes huppées de la ville? S'agit-il de dire il vaille mieux être un gaucho qu'un bourgeois (propos assez réducteur en fin de compte même s'il tend à défendre le "bon et un peu rustre" gaucho)? Vaut-il mieux être le bon et romantique gaucho? C'est une image en tout cas qui imprègna la carrière de Gardel qui grâce à son interprétation de *Tomo y obligo* le rendit encore plus célèbre.

En tout cas, en Argentine, le film fut un succès commercial énorme, au point que le public demanda au machiniste de rembobiner la pellicule pour repasser le passage dans lequel Gardel chante *Tomo y obligo*.⁶⁸

El Día que me quieras (1935), film états-uniens de John Reinhardt

El Día que me quieras marque un nouveau tournant dans la carrière de Gardel qui décide d'aller aux Etats-Unis poursuivre sa carrière de chanteur et acteur populaire.

Ce film narre le destin d'un artiste idéaliste qui devient célèbre et s'embourgeoise. Julio, un artiste habillé en simple *payador* lorsqu'il chante dans les cabarets, décide d'épouser, contre l'avis de son père qui est un milliardaire, une danseuse Margarita, dont il est épris. Malgré le fait que leur vie d'artiste ne leur permettent pas de vivre confortablement, ils s'aiment et ont deux enfants. Margarita se voit contrainte d'arrêter à cause d'une grippe et malgré les recommandations de son mari, car elle veut danser, faire ce qui l'anime au plus profond d'elle, elle décide de se rendre dans un théâtre pour une audition, tandis que son mari se rend dans le bureau de son père pour lui voler de l'argent et soigner Margarita. Ne pouvant danser, car trop affaiblie, elle est ramenée chez elle et meurt au soir. Julio reste seul avec sa fille, Marga. Plusieurs années plus tard, exilé avec sa fille, il rentre par bateau à Buenos Aires. Marga s'éprend d'un jeune homme mais le père de celui-ci ne veut pas, trouvant la jeune femme trop vulgaire et libre, d'une classe trop modeste. Julio réussit donc à faire entendre raison au père, évoquant sa propre histoire qui lui obligea de voler son propre père afin de sauver sa

68. Le tango et le cinéma: un siècle d'amours tumultueuses, Fabrice Hatem, <https://www.youtube.com/watch?v=XOk-u2GEW9o>

femme. L'homme se rappelle alors que Julio était le jeune homme qu'il avait vu entrer par effraction dans les locaux de l'entreprise pour voler de l'argent.

Bien qu'intéressant, le film est typique de l'image romantique et patriotique, voire même embourgeoisée que le cinéma donna dans les années 30, 40 et 50 du tango. A l'époque Gardel était déjà connu et mondialement reconnu comme chanteur de tango, il avait déjà joué dans quatre films et ce cinquième lui permet de s'imposer encore plus dans le star system hollywoodien, comme icône du tango argentin, icône embourgeoisée qui jouait au gaucho. On l'entend interpréter *El día que me quieras* et *Volver*, deux tangos à présent classés dans le répertoire classique. Ce sont deux tangos typiques de la période car ils vouent un sentimentalisme larmoyant et désespéré à la femme tant aimé et à la patrie d'où Julio a dû s'exiler (pour ne pas sombrer dans le souvenir de sa femme décédée prématurément). Les deux chansons sont pathétiques dans le sens qu'elles font appel aux sentiments exacerbés de celui qui la chante et l'incarne. A noter que le film est produit par la Paramount et réalisé aux Etats-Unis, Gardel étant en contrat avec la compagnie. Cependant, la réalisation du film fut confiée non pas à Louis J. Gasnier pourtant réalisateur des deux précédents films dans lesquels Gardel avait les rôles principaux, mais un réalisateur d'origine Autrichienne, John Reinhardt, ayant réalisé un peu moins d'une dizaine de films et sensible à la culture latino-américaine. Le film se démarque un peu de d'autres films du même genre, traitant de la population d'Amérique du Sud, par son ton et son caractère qui jouent moins avec les stéréotypes. Le film ne semble pas se diriger vers un public Etats-Uniens mais bien vers ceux des pays hispanophones d'Amérique et le Brésil (le film n'est visionnable sur internet qu'avec des sous-titres en portugais). Le film semble vouloir s'éloigner des clichés des films musicaux hollywoodiens dans lesquelles les chansons, enregistrées en post-production rajoutent un effet superficiel aux films. Ici, Gardel chanta pendant la prise, même prise qui ne fut pas doublée en post-production. Le film revêt alors un caractère sensible, plus sincère dans ce que les chansons incarnent.

Il est certain que le lien entre tango et cinéma à cette période contribua à donner à cet art un caractère patriotique, romantique, larmoyant et honnête, embourgeoisé, de divertissement aussi paradoxalement. Le tango est l'art du bon, du gentil et non pas du voyou, de l'immigré comme cela était le cas dans la réalité historique du tango. Ce tango de cinéma donna une image méliorative et contribua très certainement à donner une nouvelle image politiquement correct tout à fait différente que ce qu'était le tango des origines. Il s'agit de faire du tango un art national, bourgeois et surtout d'en faire l'emblème d'une société citadine, consumériste, aimant la nouveauté, le folklore et se divertir. Le tango devint à cette période non plus un art mais un loisir qui se consomme, consommer par une élite qui peut se permettre de consommer de l'art dans une période de crise économique. On peut alors dire que le tango devint l'arme d'une propagande pour une culture de masse.

Dans tous les cas, ce que ces deux films ont en commun c'est cette idée du tango qui voyage, du désespoir de celui qui le chante, d'un amour presque impossible et perdu. L'exil du déraciné.

Gardel lança alors la machine du tango au cinéma en tournant dans dix films pendant la première moitié des années 1930, suite à cela, sur la seconde moitié des années 1930, un florilège de film argentins mais aussi et surtout Etats-Uniens, s'emparèrent du sujet tango au cinéma, le public étant avide, adepte à présent du tango. C'est aussi une période où naissent de nombreuses figures du tango (chanteurs, musiciens, acteurs...) qui jouent dans ces films (*El Cachafaz*⁶⁹ et Tita Merello dans *Tango, 1933*). Hugo de Carril.⁷⁰ Luis Sandrini. Ce furent ensuite 20 années de prospérité pour le tango et le cinéma argentin (drames, comédies, films historiques...). Une centaine de films argentins vont être tournés jusqu'au milieu des années 1950. Luis Cesar Amadori. Homero Manzi.⁷¹ Manuel Romero⁷². Luca Demare.

A cette période le tango est une arme politique en Argentine car on voit qu'il peut se rendre utile dans la moralisation des masses: Gardel l'utilise dans les années 1930, dans de nombreux tangos pour glorifier la patrie en chanson dans *Viva la patria !* célébrant la révolution militaire de 1930 initiée par le putchiste conservateur José Félix Uriburu avec les armes. Gardel tout au long de sa carrière fut l'ami de politiques

69. El Cachafaz fut une figure emblématique du tango des années 1920 et 1930. Un compadrito très bon danseurs qui tourna dans de nombreux films.

70. Acteur argentin et chanteur de tango populaire dans les années 1940, connu pour s'être engagé dans le péronisme.

71. Poète et journaliste engagé à gauche, il fut réalisateur de *El último payador*

72. Réalisateur le plus prolifique de l'époque, avec notamment la production de fresques historiques de belles qualités sur l'histoire du tango dont *Los muchachos de antes no usaban gomina* ou *La Rubia Mireya*

aussi bien de gauche que de droite, pour l'ensemble des radicaux, notamment le président du Parti de l'Union Civique Radical de Gauche Yrigoyen dans les années 1920. On peut citer le tango Union Civica qui devint en 1938 l'hymne du Parti Civique ; à l'origine il avait été écrit en l'honneur du caudillo Manuel J. Aparicio. Perón le glorifie comme art populaire dans les années 1940. Pendant toutes ces années de gloire du tango, il fut utilisé tour à tour par les partis politiques pour en faire de la propagande nationale, entre coup d'états et dictatures politiques de tout bords, et même tour à tour boudé par les politiques eux-mêmes lorsqu'il ne leur est pas utile ou qu'il leur échappe. Pour exemple, Carlos Ibarguren, homme politique qui perdit les élections en 1916 face à Yrigoyen, le décria vigoureusement en affirmant que le tango n'avait rien d'argentin.⁷³ Et vice-versa, des artistes apolitisés ou même libertaires dénonçaient déjà la réappropriation politique faite et la politique elle-même.⁷⁴

Plus anciens encore, beaucoup de tangos évoquaient avec nostalgie l'époque du dictateur Rosas.⁷⁵

Années 50: Age d'or d'un tango acceptable, de loisirs, de spectacle. Puis déclin rapide en 1960.

Hors d'Argentine

Max Linder. Buñuel. Eisenstein.

Cendrillon de Paris (1930) de Jean Hémard, le tango *Ta voix* chanté par Nitta Jo⁷⁶.

Dans les années 1930-1940, le tango se diffuse dans d'autres pays d'Europe, on assiste à des mutations, à la naissance de nouveaux tangos dansés notamment le tango finlandais, et en musique à des tangos argentins mêlés à des musiques populaires italiennes, polonaises, russes, allemandes, et même yiddish...

Ce que porte le renouveau de ces tangos larmoyants joués avec de petits ensemble (flûte, violon, guitare) c'est le désespoir de déracinés, ceux russes, polonais⁷⁷, allemands et juifs surtout, pauvres, artistes aussi contraints de fuir pour les uns le stalinisme et pour les autres le nazisme.

Nazisme qui ne se cacha pas d'utiliser l'amour que certains déportés vouaient à la musique, pour leur faire chanter ces tangos avant des exécutions ou bien même d'en faire composer eux-mêmes par des artistes argentins.⁷⁸

Beaucoup de tangos naissent dans les nombreux ghettos juifs et camps de concentration : à Vilnius et Kovno (Lituanie), à Varsovie (Pologne)... On y retrouve de nombreux artistes, compositeurs, chanteurs et musiciens... dont le violoniste et compositeur polonais Artur Gold (il joua pour les casinos nazis et décéda en 1943 à Treblinka), le musicien, pianiste et compositeur polonais Zygmund Bialostocki (il fut entre 1925 et 1930 le directeur musical du théâtre municipal de Łódź et sera tué en 1942 ou 1943 par les allemands dans le ghetto de Varsovie), le pianiste et chef d'orchestre russe d'origine lettone Oskar Strock dont les compositions et musiques furent interdites après la guerre en Union Soviétique car considérées trop occidentales et décadentes, le compositeur et pianiste polonais Jerzy Petersburski⁷⁹, le poète russe Moshe Broderson, le violoniste polonais Dovid Beygelman, le chanteur russe Pjotr Leschenko, surnommé « *le roi du tango russe* », Isroel Sabeschinski, le poète, parolier et acteur polonais Igor S. Korntayer (il écrivit de nombreux tangos dont *Kum tsu mir*, traduit par *Viens à moi*, il mourut à Auschwitz en 1941), le poète et écrivain lituanien juif

73. « *Un produit bâtard qui n'a ni le parfum sauvage ni le charme naturel de la terre et possède l'allure sensuelle du faubourg. (...) Le tango, n'est pas réellement argentin ; c'est un phénomène de faubourg, hybride, métissé, un mélange de habanera tropicale et de milonga frelatée* »-Le tango, Horacio Salas, p 156

74. Par exemple *Política Chica* ou *Al pie de Santa Cruz*

75. Dictateur argentin de 1835 à 1852

76. Qui chanta en 1932, *Cocaïne, je n'aime que toi !*

77. <https://www.youtube.com/watch?v=BNE0FHFtWPU>

78. Référence à *Plegaria* (Prière ou Tango des morts), tango composé par Eduardo Bianco et joué par des musiciens juifs pour accompagner les déportés dans les chambres à gaz dans le camp de concentration de Janowska (Pologne). Tango évoqué par le poète roumain Paul Célan : <https://www.youtube.com/watch?v=VUDtqMbo4ko>

79. Il né dans une famille de musiciens et fonde avec son cousin Artur Gold, le Petersburcki & Gold Orchestra. Il est reconnu pour ses tangos dont le fameux *To Ostatnia Niedziela* (Le dernier dimanche), composé en 1933.

Shmerke Kacerginski (il fut un membre actif de la résistance juive au sein du ghetto de Vilnius et contribua à la vie culturelle du ghetto), le compositeur lituanien Avrom Brudno (il mourut dans le camp de concentration de Klooga en Estonie), la compositrice russe Fanny Gordon...⁸⁰

Art: acte de résistance. Jusqu'à la fin. Liberté de création.

Shpil zhe mir a lidele in yiddish⁸¹

Play a song for me in yiddish

*Shpil zhe mir a tango in yiddish
Der ve kn zol es freyd un nit keyn khidush
Az ale groys un kleyn zoln kenen dos farshteyn
Fun moyl tzu moyl dos lidele zol geyn*

Play me a tango in the jewish spirit
it should awake pleasure instead of grief
that all old and young could understand it
from mouth to mouth it should be sung

*Shpil shpil klezmer shpil
Veyst dokh vos ikh meyn un vos ikh vil
Shpil shpil shpil a nigdl far mir
Shpil mit hartz un mit gefil*

Play play musician play
about my thoughts and desires
play play play a tune for me
play with heart and soul

*Atango an ziftzen un an trem
Shpil azoy az ale zoln hem
Az ale zoln zen ikh leb un zingen ken
Sheyner nokh un beser vi geven*

Atango without sighs and tears
play so that all should hear it
that all should see me still alive and singing
more beautifully and even better than was

*Shpil shpil klezmer shpil
Veyst dokh vos ikh meyn un vos ikh vil
Shpil shpil shpil a nigdl far mir
Shpil mit hartz un mit gefil*

Play play musician play
about my thoughts and desires
play play play a tune for me
play with heart and soul

*Lomir zingen s'tango tuzamen
Vi gute fraynd vi kinder fun eyn mamen
Mayn eyntziker farlang s'zol klingen fray un frank
In aler mens gezang oykh mayn gezang*

Let's sing this tango together
as good friends as children of one mother
my only wish it should sound honest and free
in everybody's singing, and also in mine

Wiera Gran (actrice et chanteuse polonaise qui fuit le nazisme à plusieurs fois, puis rentre à Varsovie, elle se produira dans les cafés du ghetto, puis échappa à la déportation... et fut accusée de collaboration). Eugeniusz Bodo (réalisateur, acteur, scénariste, chanteur polonais qui fuit le nazisme puis fut déporté au Goulag, accusé d'espionnage). Il travailla avec Igor S. Korntayer sur le film *Piece wyzej* (Upstairs), qui en écrivit le tango yiddish *Sex Appeal* (1937), repris en version foxtrot par Adam Aston⁸².

Et parallèlement.

Le cinéma Etats-Uniens fait du tango

« le marqueur d'une sensualité extravertie »

avec notamment *Les chevaliers de l'Apocalypse* avec Rudolph Valentino.

« Erotisme kitch » dans les années 1920, 1930, 1940 et 1950.

Ce qui vaudra beaucoup de moqueries, dans des comédies burlesques :
Chaplin, Laurel and Hardy, même Mickey en gauch.⁸³

Années 1950, nostalgie d'une époque révolue. *Sunset Boulevard*.

Some like it hot. Dérision et ringardise.⁸⁴ Préjugés.



Some like it hot

80. informations extraites de: <http://holocaustmusic.ort.org/music/yiddish-tango/>

81. https://www.youtube.com/watch?v=DRAU_2-ngk et https://www.youtube.com/watch?v=rY_Rp4O87Cs tango polonais yiddish composé dans le ghetto lituanien de Kovno (dit Kaunas aussi) par Henech Kon et paroles de Rufen Tsarfat (journaliste et écrivain), date de composition vers 1940

82. Acteur, pianiste et chanteur polonais d'origine juive, très célèbre pendant l'entre-deux guerres.

Années 1960 : creux, vide

3. Déconstruction "piazzollienne" et tango nuevo fin 1960- 1970

Astor Piazzolla: tango, exil. Dictature. Argentine. Refus de l'avant-garde. Tango. Art politique. Dictature traditionaliste. Tango or not tango? Déconstruction de codes, de conventions, du conservatisme. Chaos. BouleversementS. Révolution. Tango: art d'Etat. Tango Piazzollien: tango libre, sans Etat, tango de l'art. Arte profugo. Celui de Piazzolla. Renouveau. Tango Nuevo. Année 60. Dérangements. Tango dit indansable. Tango fait pour un corps corporellement émancipé, hors des codes, du fachisme du tango bourgeois et occidental. Politiquement correct, propre. Piazzolla: tango des *nadies*, exclus, exilés, marginaux, sans maison, des immigrés, artistes profugo, créateurs profugo, opprimés créateurs. Liberté. *El Sur. Visceralidad. Nervosidad. Fiebre furiosa. Furiosidad. Fugosidad.*⁸⁵ Déconstruction qui dérange, heurte. Solanas. *Il pleut sur Santiago. Le Pont du Nord. Cadavre exquis. Armagedon. A intrusa.*⁸⁶



« A partir de 1955, il y a quelque chose d'autre qui est né, le tango pour écouter. La musique, l'évolution du tango, c'est quelque chose d'autre, c'est pas pour danser,... » Astor Piazzolla.

« Il élargit sa musique au jazz, à la musique klezmer, Bach, Stravinski, Bartok »

« En 1960, j'entendais qu'on parlait de moi à la radio. Certains me traitaient d'assassin, d'autres de dégénéré et encore d'autres de meurtrier. J'ai trouvé ça drôle et ils m'ont rendu populaire. Le dernier taxi que j'ai pris à Buenos Aires, quand il m'a vu, il s'est mis à crier, à m'insulter, il m'a traité de communiste. Et il est parti. J'ai fait une drôle de tête, comme les chiens quand ils font ça. Je me suis dit : « Pourquoi ? J'ai rien fait !... j'ai juste changé le tango. »

Piazzolla né à Mar del Plata en 1921 (ville d'immigrés et de pêcheurs pauvres). Enfant, sa famille migre à New York dans un quartier pauvre en pleine période de prohibition. Son premier bandoneon c'est son père que le trouve par hasard chez un prêteur sur gage du quartier juif de New York et qui l'achète.

1935 : Rencontre avec Carlos Gardel pour lui donner une sculpture que son père "Nonino" a faite pour lui. Gardel lui propose de jouer dans *El dia que me quieras*. Gardel lui propose ensuite de venir avec lui en tournée, Astor ne peut pas, l'avion de Gardel s'écrase en Colombie.

1936 : Astor sait jouer du Gershwin et du Bach au bandoneon. Audace.

Après un concert de Rubinstein, le jeune Piazzolla apporte à Rubinstein un concerto pour piano composé à son honneur, Rubinstein rétorque : « c'est bien mais il manque la partie orchestrale ! »

Il envoie Astor suivre des cours avec Ginastera.

Met en musique 4 poèmes de Borges.

Fait partie de l'orchestre de Troilo : sur 100 notes qu'il écrit Troilo en garde 20. Forme son propre orchestre de 46 pour être libre dans sa création. Gagne un concours étudie la composition à Paris avec Nadia Boulanger :

83. Court-métrage de 1928, *Mickey Gallop's Gaucho*: <https://www.youtube.com/watch?v=8mHmLDzBec>

84. <https://www.youtube.com/watch?v=4-qdvZDua9k>- film de Billy Wilder (1959) avec Jack Lemmon et Joe Brown

85. *Astor Piazzolla, Tango Nuevo*, documentaire de Daniel Rosenfeld (2016)

86. Piazzolla composa de nombreuses bandes originales de film, surtout des films argentins dont ceux de Fernando Solanas ; *Tangos, l'exil de Gardel, Le Sud, Le Voyage*, des comédies dans les années 1950 et 1960 de Fernando Ayala, Luis García Berlanga, David José Kohon... le film *Il pleut sur Santiago* réalisé en 1975 par Helvio Soto, *Le Pont du Nord* de Jacques Rivette en 1981, *Cadavre exquis* réalisé par Francisco Rosi en 1976, *Armagedon* réalisé en 1977 par Alain Jessua, *A intrusa* en 1979 par Carlos Hugo Christensen, d'après l'oeuvre de Borges, *Henri IV, le roi fou* réalisé en 1984 par Marco Bellocchio... en tout il composa une trentaine de bandes-originales de films.

« C'est bien écrit mais je ne vois pas Piazzolla. Je veux savoir qui est Piazzolla. Qui est Piazzolla ? » Il joue un tango au bandonéon et... « *Ca c'est du Piazzolla* ». Piazzolla dira : « *Elle a entendu un style, sur le plan harmonique et rythmique. Elle n'a pas entendu le chac, chac, chac, le chim pum commun à tous les tangos. Elle a entendu un tango nuevo.* »

Alors il compose beaucoup de tango, c'est un bouillonnement créatif. Il accouche à lui-même.

Ensuite, il rentre au pays pour se battre avec sa musique.

1955 : renversement politique, « *Perón tombe, et le tango tombe. On ne joue plus, ne danse plus le tango, mais au même moment je nais.* »

Il forme un Octeto qui provoque une polémique ; son tango nuevo déclenche une résistance farouche et obstinée. Les journalistes, de front, l'accusent de ne pas faire du tango : « *Avec ton octeto, ce n'est pas du tango.* »

« *On a souvent dû jouer gratuitement, car personne ne voulait de l'Octeto* »

Il s'exile à nouveau à New York, sans ressource, ni moral, où il survit en volant sur les marchés.

« *On lui a proposé un poste dans un banque, personne n'était d'accord, on préférerait crever de faim. Un matin, il a mis son costume bleu et y aller. Et au soir : je suis resté planté devant la porte, je ne voulais pas y entrer... Mon Dieu, on a fait une sacrée fête !* »

Finalement et à contre-cœur, il est contraint de faire du tango traditionnel pour accompagner des spectacles de tangos dansés, ce qu'il déteste.

Son père Nonino meurt en 1959 à Mar del Plata : il rentre, demande à ce qu'on le laisse seul et en une demi-heure, il compose *Adios Nonino*, il voulut composer d'autres *Adios Nonino* mais, "ça ne sortait pas". Il vendit la partition pour pouvoir rentrer à New York, "pour quatre billets sur un bateau".

« *Je suis parti, je me fichais d'avoir une maison, l'important pour moi, c'était écrire. C'est cet égoïsme qui m'a donné la force de continuer à avancer.* »

Il reprend le Quinteto mais est toujours mal payé alors il participe à un concours qui provoque à nouveau la polémique en présentant *Balada para un loco*. La direction générale de la culture, ne lui offre que la deuxième place et Piazzolla sait pourquoi : « *Les gens disent ce n'est pas du tango. C'est du tango, parce que c'est le Buenos Aires d'aujourd'hui.* »

En Europe, il est déjà reconnu et collabore avec des artistes italiens, français tels que Georges Moustaki, Bellocchio, Gerry Mulligan...

Il forme un nouveau groupe l'Octeto Electronico inspiré par le Free Jazz avec son fils puis dissout impromptuément le groupe après 4 ans de tournée.

Il retourne à Buenos Aires. Une nouvelle dictature est en place, celle de 1976-1983. Interdiction de bals et persécutions d'artistes tanguero de gauche.

Années 1979-1980 : période tranquille dans sa vie, sa musique n'est plus agressive, mordante, violente, mais tendre, romantique. Période requin. Il pêche la journée en pensant à ce qu'il fera après, il rentre et se met à écrire.

1987 : enfin l'Argentine l'autorise à jouer avec un orchestre à l'âge de 62 ans.

1990 : trombose. Paralytie. Il ne peut plus écrire.

Peut-être ceux qui parlent le mieux du tango, plutôt l'évoque, le crée, le recrée le mieux, dans son aspect le plus essentiel, sont ceux qui ont connu l'exil et ceux qui ont été expatriés de la société, de la masse, de force? Qui ne se sont peu ou pas assimilés au conservatisme ? Ils semblent saisir l'essence, l'âme du tango et en extraire précieusement le cœur, l'émotion. La déconstruction est-ce la solution ?

Bertolucci, *Le dernier tango à Paris* (1972), l'irrévérence d'un Brando pendant un bal de tango mené par un jury composé de vieux.

En Argentine et dans le cinéma, le tango intéresse à nouveau les réalisateurs de la Nouvelle Vague du milieu des années 70, un retour aux sources : « *Ils expriment un intérêt pour les cultures populaires de leur pays dans un contexte marqué par les revendications politiques et les luttes idéologiques. Une des premières manifestations marquantes de cette quête identitaire sera le film Martin Fierro⁸⁷ adaptation à l'écran de l'oeuvre mythique du grand poète José Hernandez et tourné en 1968.* »⁸⁸ Le tango, la culture tango devient une arme pour lutter contre la dictature.

Fierro est un gaucho vivant dans la pampa avec sa femme et ses enfants. Il est recruté par l'armée et est

87. poème épique relatant la destinée du personnage éponyme (1872)

88. Fabrice Hatem in *Le tango et le cinéma : un siècle d'amours tumultueux*

obligé de combattre les indigènes. Il finit par quitter l'armée, désertre et rentrer chez lui mais sa famille est partie. Il devient alors hors-la-loi et décide de lutter contre les injustices sociales de son pays. Figure du cowboy de la pampa ou du Robin des Bois Sud-Américain ce poème est un ode à la résistance et à la justice.

Mais c'est Solanas qui le remet véritablement au cœur de ce qu'il représente: l'exil, l'oppression subite, l'amertume du pays, de la dictature. Un art du quotidien, émancipatoire et libertaire. En collaborant avec Piazzolla. Solanas réalisa lui aussi un film inspiré du poème épique, en 1972 : *Les fils de Fierro* (*Los hijos de Fierro*).

Mais aussi le film *Tango-Bar* (1987)

Du côté de la musique, de jeunes musiciens s'intéressent à la valeur mémorielle du tango, le tango devient transmission entre vieille et jeune génération.

L'acrobate (1976). Quête d'indentité. *Shall we dance ?* Quête d'émancipation. *Dance with me*. Quête de socialisation.

India song (Marguerite Duras, musique de Carlos d'Alessio). *Henri IV* (Marco Bellochio, musique de Piazzolla).

Au Etats-Unis, le tango a toujours cette image de danse que l'on exécute pour séduire et recoller les morceaux d'un couple en perdition.

4. 1983 à nos jours, tentative de réexportation d'un tango argentin, mort et codifié

Tango Argentino, spectacle. 1983. Fin dictature Argentine. Nouveau intérêt pour le tango en Europe et en Argentine.

Mais avant d'être « *le support d'une paralobe politique* »⁸⁹, c'est d'abord un art, danse et musique. La compagnie Tango Kinesis, créée en 1992 par Ana Maria Stekelmann, contribua à ce renouveau, explorer les possibilités expressives corporelles du tango. Ana Maria Stekelman, mais aussi Julio Boca en associant tango et danse contemporaine. C'est le moment de la réintroduction d'un tango populaire.

En danse : Tango Nuevo plus dynamique, terrien et souple avec des techniques de danse contemporaine et des figures un peu plus sportives.

A présent: tango dansés et écoutés par des classes moyennes assez cultivées dans des bals, milongas. Activité de loisirs de masse « moyen de gamme ». Eloignement de l'esprit, de la pensée originelle tango. Pas de liberté.

Jeunes des milieux populaires argentins: *Cumbia villera*⁹⁰. Paroles vulgaires. Activités délictuelles. Drogues. Sexe. Lunfardo moderne. Pas de tango. Mais pensée, esprit tango. Liberté. Liberté du corps. Peut-être quand même marchandisation.

« *Sus amigos y parientes
hoy lo ban a visitar
hace solo un par de meses
que esta preso por robar
el se enamoro perdidamente
sin pensar que lentamente
sin pensar que lentamente
se vida se iba a arruinar. [...] »-
El prisionero*

« *Entre rejas y alejado de su gente
El preso está con un lápiz y un pedazo de papel
Escribiéndole a su madre que está triste
Que lamenta y se maldice por haberla hecho llorar
Entre rejas y alejado de su gente
El preso está con un lápiz y un pedazo de papel
Escribiéndole a su madre que está triste
Que lamenta y se maldice por haberla hecho llorar [...] »-
Entre Rejas*

89. Fabrice Hatem in *Le tango et le cinéma : un siècle d'amours tumultueuses*

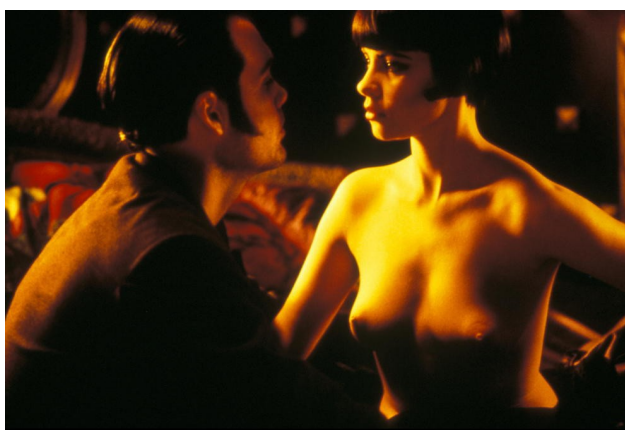
90. *Los Pibes Chorros* est l'un des groupes pionniers du genre, il marie cumbia traditionnelle et textes évoquant la réalité sociale de l'Argentine. *Entre rejas*: <https://www.youtube.com/watch?v=nbl4ahpNpow>

Maisons closes: *Cuarteto* et *Reggaeton*. Pas de tango. Mais pensée, esprit tango. Liberté. Liberté du corps. Peut-être quand même marchandisation.

Peut-être faut-il être totalement marginal et seul pour être véritablement libre?

Culture morte. Folklorisation. Traditions et coutumes du tango. Archaïsme. Passéisme. Archétypes. Régression. Tango bourgeois et occidental, assimilé à la culture européenne. « *L'homme guide et la femme suit* ». Machisme. Manque de liberté. Rôle. Traditionalisme, patriarcalisme, conservatisme, codification. « *L'homme propose, la femme est à l'écoute*. » Leader, guideur, suiveur, dominant, dominé. Et pourquoi pas équilibre, égalité? Changement? Pourquoi pas l'un et l'autre est guideur et suiveur? Et le tango queer? Quelle relation? Rapport de domination et de soumission? L'homme qui doit inviter la femme. La *mirada*. *Cabeceo*. Parité? Au début, former des couples, institution marieuse du bal. Pourquoi ne pas bouleverser, déconstruire ces codes, hérités de la société? Intensité relationnelle qui n'engage à rien. Charge sulfureuse. Relation hors temps avec autrui. Logos hors langage.⁹¹

A propos de *Naked Tango* (1990), film anglais réalisé par Leonard Schrader-film underground



On voit en ouverture de ce film la fameuse scène de tango du film avec Rudolph Valentino, *The four horsemen of the Apocalypse* (1921, réalisé par Rex Ingram). Un gaucho, Julio, dansant avec une jeune femme française mariée, Marguerite.

Ce film *Naked Tango*, n'ayant pas eu un grand succès commercial et critique est très intéressant dans son traitement du tango. C'est l'âme même, la pensée du tango qui est ici abordée avec plus ou moins d'habileté et d'adresse. Nous sommes loin évidemment du tango de Gardel si larmoyant, romantique et patriotique et de films traitant du tango en chanson et l'évoquant de façon politiquement correcte et embourgeoisée.

Ce sont dans les années 20, dans un Buenos Aires de seconde zone, où pululent compadritos, l'insécurité, corruption de la police, prostitution, traite des blanches instaurée par la Zwi Migdal, que nous plonge le film. L'ambiance est inquiétante, l'esthétique de la photographie nous font pénétrer dans un monde dans lequel prime l'animalité des êtres, le déterminisme, la violence, le machisme, un monde dans lequel la loi du plus fort est la règle. Ce film nous montre ce que signifie cette dualité que l'on retrouve dans le tango, Stéphany à la double identité qui rêve de s'émanciper des hommes puis, tantôt tenter de retrouver son ancien mari et son ancienne vie, confortable, pour échapper au déterminisme, à la férocité de la vie qu'elle mène dans les faubourgs. Elle désire fuir la réalité, la vie qu'elle a choisi de mener, c'est-à-dire, la vie d'une autre, elle sait

91. Christophe Apprill sociologue et danseur. France Culture, émission Pas la peine de crier-*Argentine* (3/5) : *Un tango nommé désir*.

qui était l'autre jeune femme et à peu près à quelle vie elle s'apprêtait à rejoindre en lisant le journal intime d'Alba. Cette dualité du tango, c'est aussi celle de Cholo lorsqu'il danse, il dirige, Alba (Stephany) mais c'est pour mieux cacher son amour, sa sensibilité à la jeune femme.

Il en est de même lorsqu'elle danse avec lui pour l'avant dernière fois, lorsqu'elle est retournée auprès de son mari, elle n'ose dire qu'elle l'aime. Le tango rend compte d'une tragédie, d'un destin désespéré vers lequel le héros tend (le compadrito, l'immigré, la femme, tous ces déclassés, marginaux). Le tango est un langage pour Cholo, le compadrito, qui ne sait montrer ses sentiments, sa solitude à Alba. Il veut qu'elle le devine peut-être. Le corps exprime ce que la voix, les paroles ne peuvent dire, exprimer. Le tango est cruel et sensible à la fois, laid et beau à la fois, ce sont toutes ses contradictions de l'âme tango que ce film laisse voir. C'est montrer le trop, le provocant, le choquant, la violence, le machisme, l'érotique, la nudité, le sexuel, pour signifier un sentiment plus profond, plus subtil, un désir sincère d'aller à la rencontre de l'autre. Le tango est l'art de ceux qui ne savent s'exprimer, exprimer quelque chose de profond par les paroles et qui le font avec le corps. Le tango c'est entrer en contact avec l'autre, à la rencontre de l'âme de l'autre. Le tango est un art sensible, du monde invisible, il se ressent. Lorsqu'il danse le tango avec Alba, Cholo bande les yeux de sa partenaire et les musiciens ont eu aussi les yeux bandés, il lui dit : « *The answer is in the tango* » et plus tard « *Feel the music* ». C'est ça le Naked Tango, tango nu n'est pas à entendre dans son sens premier mais plutôt comme tango révélateur, celui qui révèle la vérité, la vraie nature du compadrito, de Cholo qui est tout simplement un être doté de sensibilité, de sentiment comme n'importe lequel être humain. Les apparences sont trompeuses. Le tango dénude les danseurs et musiciens car ils jouent avec leur âme, la profondeur de leur âme, ils sentent la musique, la danse vibrer en eux, et surtout le tango permet d'être dans une vérité du moment, d'eux-mêmes, de leur propre sensibilité. Le tango révèle la nudité de l'âme humaine qui s'émancipe, le tango devient rituel, transe pour libérer l'être de ses codes, carcans sociaux. Ainsi, Cholo n'est pas un sang le cœur, un homme si brutal que cela, si machiste (même s'il est un peu), froid, inquiétant, il se révèle dans le tango, sa nature s'y révèle.

Concernant le machisme et la violence faite aux femmes, surtout la violence sexuelle, qui est un caractère du tango, du moins à l'origine, même si encore domine le caractère de guideur dans le tango moderne. Concernant le machisme, on peut voir chez Cholo que ce machisme, contrairement au mari d'Alba, Torres, ce machisme et cette violence ne sont qu'une façon sociale de se comporter, de se montrer. Plusieurs fois déjà, il épargne la mort à Alba et ce dès leur première rencontre, alors que tuer une prostituée rebelle, ayant soif de respect et de liberté, car Alba refuse de se prostituer, de prostituer sa liberté en échange de prestations sexuelles forcées, alors que tuer une prostituée refusant de se soumettre aux hommes, même avec la violence et la menace, semble être une chose tout à fait banale et presque rédibitoire. Elle échappe donc à des règles qui semblent édictées.

Le deuxième point qui permet de dire que le machisme et la violence de Cholo ne sont qu'apparences, que des manières, attitudes hérités de codes sociaux, c'est qu'il danse avec elle, et pour l'avant dernière danse qu'ils partagent ensemble, Alba décide de ne plus se faire guider, elle s'émancipe en se dissociant de lui et librement, se dirige, Cholo tente de la rattraper, mais elle lui échappe. Il comprend sa soif de liberté, et, se retrouvant face à elle, presque en position de duel, il lui tend un couteau de compadrito et lui-même en prend un, ainsi, ils avancent face à face, sans que l'un n'agresse l'autre, il y a équilibre, une confiance règne dans la défiance. Un équilibre que Cholo accepte, accepte qu'Alba, une femme puisse avoir en main un couteau, sans lui-même l'agresser. Il accepte donc qu'il n'y ai plus de rapport de dominé à dominant et tout simplement accepte Alba à son égal, il reconnaît en elle un être humain, digne de respect. L'équilibre se fait, cet équilibre il l'accepte sans tenter de la soumettre et d'étouffer sa liberté. C'est donc un signe de l'amour, l'estime qu'il lui porte que de vouloir accepter de déconstruire ses propres codes. C'est là qu'il est allé à la rencontre de l'autre, pour oublier les codes qui le guident. Les codes sociaux sont cassés, l'Être est face à l'autre.

Concernant l'allure très Louise Brook de Alba, ce n'est pas un hasard. On sait que Louise Brook était une femme très libre, rebelle, indépendante et féministe pour son époque, même provocante, qu'elle avait des talents de danseuse et que sa carrière de danseuse fut un peu difficile car elle était plutôt libre dans ses meurs, qu'elle jouait dans des comédies érotiques, qu'elle lança la mode de la coupe à la garçonne, et qu'elle fut la première comédienne à incarner le rôle d'une lesbienne dans un film de Georg Pabst, *Loulou*. Caractère sulfureux, avide de liberté. Tous les films dans lesquels elle joua furent censurés car ils affichaient un traitement de la sexualité assez ouvert et critiquaient de façon acerbe la société. Louise Brook était l'icône de la liberté et du féminisme pour les flappers et femmes de l'époque, j'irai même plus loin elle était une artiste

très libre. La figure de Louise Brook a en tous cas pleinement son sens dans le film et surtout dans l'âme, la pensée tango. Sa personnalité est celle du tango même.

Ce film est dans un sens un ode à l'émancipation féminine, à la femme sauvage, à la femme qui réveille sa part de masculinité, son *animus*, à la lutte d'une femme partagée entre une vie confortable mais contraignante et une vie difficile mais libre.

Pourquoi le tango n'intéresse t-il pas les jeunes générations ainsi que toutes les couches sociales en Europe et en France? Pourquoi entendons-nous dire que le tango est un loisir pour les vieux et pour les bourgeois? Ce qui est vrai. Pourquoi le tango véhicule t-il une image si élitiste encore? Et pourquoi reste t-il encore si fermé à la nouveauté, si conservateur, si exclusif? Il ne s'ouvre pas à tout le monde.

Mais à une petite partie de la population bien pensante, aimant le loisir.

C'est un drame, du suicide, le suicide du tango et de la pensée qu'il véhicule. On devrait plutôt mettre en avant la pensée tango, son histoire avant de mettre en avant, de façon décontextualisée, la façon dont on le danse et ses codes.

Il mourra de lui-même sinon; il n'a déjà plus de sens en Argentine et Uruguay, sauf celle du goût de la saveur de la nostalgie, du passé, du folklore, alors qu'il devrait en avoir encore, car sa pensée est contemporaine et très universelle. Cependant, on préfère le voir inchangé et il se meurt.

Il n'est pas accessible à toutes les cultures, à toutes les couches sociales: les fervents défenseurs d'un tango Argentin dit des origines ne permettent pas le tango queer, ni même autoriser de bouleverser ses codes machistes, en faisant par exemple de la femme celle qui guide le couple dans la marche. La majorité des personnes que l'on voit aux milongas sont blanches. Les femmes sont habillées de façon excessivement féminines et élégantes, il y a peu de femmes en jeans qui dansent. Peu de personnes venant de classes sociales modestes, c'est évident vu les prix d'un cours, pardon, d'une saison de cours à l'année car seuls selon eux, les *vrais* initiés savent danser. Il faut compter 17 euros tarif normal à Tango de soie et 9,50 euros pour les maginaux de la société (étudiants, chômeurs, RSA... avec présentation d'un justificatif, attention le plus important). Ils ne se rendent pas compte qu'ils n'attirent pas les personnes venant de classes modestes. Le tango n'attire ni les jeunes, ni les classes modestes parce que la façon dont les danseurs de tango, les adeptes du tango l'ont défendu à contribuer à lui donner une image de loisir, capricieux, prétentieux et bobo. Il a été très tôt retiré à sa mère le Rio de la Plata. Il ne fait rêver, fantasmer que par le lien mystérieux que l'on observe chez les danseurs. Mais, il n'est pas accessible à tous et ne semble pas se vouloir accessible à tous. C'est un fait.

Aller voir un film au cinéma revient moins cher c'est certain.

La danse de couple: accessible à tous?... Altération. Transmission. Nomadisme. Exemple de la valse: danse institutionnalisée avec des écoles, académisme. Est-ce que la formalisation, la formation n'enferme pas la liberté? Limite t-elle l'expression corporelle de l'individu? L'empêche t-il de s'émanciper? Pourquoi ne pas créer son propre tango, sa propre valse? Formalisme, élitisme qui fait rêver les basses classes qui veulent copier les codes bourgeois. Bourgeoisie est toujours synonyme d'idéal, d'élévation. Mais l'art n'a pas de classes et ne devrait ne pas en avoir. Formalisation. Cérémonial. Tradition... tradition... tradition... Rien n'a changé depuis plus de deux siècles. Fonctions sociales de la danse, du bals, relations humaines mais patriarcalisme. Rencontre homme et femme. Années 60-70 déclin. Liberté corporelle, sexuelle. Révolution culturelle, contre-culture underground.⁹²

Qu'est-ce alors la liberté dans l'art ? L'art quel est-il et qu'est-ce un artiste ?

92. *Le Monde en piste- 2/4- Danser à deux : La danse de couple: accessible à tous?* émission France Culture

Court historique du tango

« Estuaire du Rio de la Plata, 1870. L'Argentine, nation indépendante depuis quelques décennies, sa capitale Buenos Aires ainsi que Montevideo la capitale de l'Uruguay sont en pleine expansion et émergence. Buenos Aires mène une politique d'immigration afin de faire venir une population cultivée et riche, cependant, c'est l'effet inverse qui se produit. Ce sont beaucoup d'hommes célibataires ou bien des familles nombreuses et pauvres qui viennent s'y installer: Italiens pour la majorité, juifs, polonais, français, espagnols, allemands, créoles... Rio de la Plata devient le terreau fertile d'un brassage culturel.

C'est d'abord dans les bordels de bas étages, dansé et chanté par des hommes dits gauchos et gouapes (des petits caïds garants de la sécurité des quartiers et ayant un code moral⁹³), qu'il naît. Chacun apporte son instrument (guitare, flûte et alto au début), chacun apporte ses pas de danse (mazurka, habanera cubaine, milonga...). L'apport du candombé, venu des descendants d'esclaves du Cap Vert et du Congo donne naissance aux premiers styles de tango Canyengue et Orillero.

Le tango danse sensuelle, provocante, vulgaire, érotique pénètre dès 1880 les conventillos (des ghettos dans lesquels vivaient dans la misère les populations immigrés et natives).

Avec l'arrivée de chanteurs et danseurs professionnels, et du gramophone, le tango commence à pénétrer les autres couches sociales et à se codifier, il devient affaire de spécialistes et d'artistes (cependant, il subira des modifications évidentes: prohibition de l'emploi du lunfardo, l'argot de l'espagnol rioplatense, dans les poèmes et disparition de celui-ci dans les années 20, interdiction dans les bals de certains pas de danse et gestes, interdiction de chanter les obscénités que l'on retrouve dans les almacenes et perigundines).

Le tango dès 1906 traversa l'Atlantique, via le port de Marseille et les marins, pour se populariser dans les milieux bourgeois, intellectuels et artistiques de Paris puis d'Europe.

Tout comme le jazz, il devient politiquement correct, très populaire dans les milieux bourgeois et clubs (années 20 et 30), Gardel lui donnera un air patriotique, romantique et nostalgique (Volver), notamment grâce à ses apparitions dans des films tels que Les lumières de Buenos Aires (Las luces de Buenos Aires). Le président Perón, dans les années 40, s'enthousiasma pour cette danse et musique populaire. Le tango devient alors un loisir, un art du spectacle faste et lucratif.

Les années 60 et 70 voient le déclin de l'engouement pour ce divertissement, il n'y a qu'en Europe que la musique et le poème tango résistent (beaucoup dans des pays d'exil, en guerre: Pologne, Russie, tangos Yiddish...).

Piazzolla dans les années 1960, redonna au tango son aspect libertaire en le décodifiant, en déconstruisant la tradition musicale du tango. En le faisant sien sans pour autant nier ce qu'il a de passé. Ce qui lui vaudra de choisir de se déraciner, de s'exiler, de s'ostraciser de "volonté" à New York, en Europe, en France, en Italie plusieurs fois pour être libre de déconstruire et d'exprimer son tango, de s'émanciper. Les plus enthousiastes diront: c'est de l'avant-garde. Les conservateurs diront: ce n'est pas du tango.

Le renouveau du tango et sa redécouverte se fait à la fin de la dictature militaire en 1983 grâce à la représentation de la mythique revue Tango Argentino présenté à Paris au théâtre du Châtelet à l'occasion du Festival d'Automne.

Depuis les années 90, le tango revit en Europe, seulement ce n'est pas en tant qu'art politique et social mais en tant que art du spectacle, loisir réservé à des initiés, un loisir apprécié surtout par les milieux intellectuels et bourgeois. Classes moyennes. Il n'est plus accessible à tous et il est toujours très codifié notamment dans les milongas (bals de tango), il respecte des codes dont celui qui impose l'homme comme guide et la femme comme suiveuse. Tandis que dans son berceau il fait à présent parti du folklore, de la tradition patriotique, les classes modestes et populations immigrés préfèrent la Cumbia Villera pour exprimer ce dont on n'a pas le droit d'évoquer (drogues, sexe, alcool, violence, désespoir, mal-être, mais aussi épanouissement, émancipation dans le fait de s'exprimer librement...). »

93. *Le Tango* d'Horacio Salas traduit de l'espagnol par Annie Morvan, Edition Actes Sud, 1994

II. Pour un art profugo :

L'Etre artiste ?

L'art pour l'art et l'artiste pour l'artiste ?

Art politique: Art à entendre dans son sens premier; art comme expression d'une liberté absolue. Art défait de toutes contraintes. N'importe qui peut faire art politique et d'abord ceux qui ne sont pas admis comme artistes et qui n'en portent pas l'étiquette (comme on pourrait définir actuellement le terme artiste de manière classique). Art politique: art dénué du principe de savoir-faire particulier, d'apprentissage de codes. Connaissances, savoir par soi-même. Art politique: l'art des non-artistes, des marginalisés, des personnes lambdas... bref, ce n'est pas un art de ceux se revendiquant comme spécialistes ou intellectuels, théoriciens de l'art. C'est de l'art à l'état brut⁹⁴. Spontané. Art comme état de résistance, sans code. Expression d'une liberté de s'affirmer en tant que personnalité, individu, sensibilité particulière. Notion liée au désir d'émancipation et à l'acte de résistance. Travail et processus pour accoucher de soi-même, dépassement de soi. Désir viscéral. Accomplissement de soi: Aristote⁹⁵. Dans le champs social. Construction active d'une identité. Maïeutique⁹⁶ et Socrate. Art au quotidien. Art politique: un art qui n'appartient pas à un système, un marché. Art non soumis et libertaire. Art qui exprime le tout. Art du tout. A la fois personnel et universel.

Art social⁹⁷: N'est pas uniquement réservé aux spécialistes et initiés. Art qui crée du lien. Un vrai. C'est-à-dire: la création en elle-même est sociale. Art relationnel. Art comme état de rencontre. Nicolas Bourriaud⁹⁸. Interraction avec l'autre. Social dans son sens large: à avoir avec l'art politique, créer un lien avec absolument tout le monde. Tout le monde est actif dans l'oeuvre, c'est une oeuvre collective, notre oeuvre. Le résultat n'est pas le principal, c'est le concept, le précepte en lui-même qui fait acte de création. Voir: Guy Debord, l'art performance, happening et art conceptuel pour aller plus loin. Art quotidien.

Art poétique: ici, on parle d'esthétique, de beauté dans l'art, mais d'une beauté, d'une esthétique à l'état brut, hors des codes de beauté dits classiques, beauté non artificielle, non pas fabriquée, créée pour plaire, beauté qui ne s'intéresse pas au goût, au « *bon goût* », de rentrer dans les codes du « *bon goût* ». En poésie par exemple: Baudelaire et Rimbaud⁹⁹ qui ont rompu avec les codes de la poésie classique et bourgeoise. *Les fleurs du Mal*: provocant, choquant. Ne plus être rivé à un savoir-faire, le laid peut être beauté. « *La modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent* » Baudelaire. « *Ecrire c'est plus que connaître analytiquement: c'est refaire* » Francis Ponge. « *Un langage qui coupe la respiration, qui racle, raille, tranche* » Octavio Paz. Surréalisme. André Breton, Paul Eluard, Aragon. Spectateur actif, choqué, perdu: où sont les codes, où est la beauté? Une oeuvre est dite poétique lorsqu'elle donne à voir, à lire, à entendre un langage artistique particulier, singulier, libre et personnel rendant compte d'une sensibilité qui est propre à l'artiste¹⁰⁰. Il s'applique à toutes formes d'arts. L'art dit poétique s'affranchit des codes existants, il peut impliquer le spectateur, il peut jouer avec les limites du spectateur, c'est un art libre qui offre une oeuvre originalement et particulièrement unique. Une vision subjective. Mais qui atteint l'objectivité de l'Être. C'est un art qui ne prend pas en compte le pseudo avis du « *public* » dans le résultat artistique de l'oeuvre réalisée. Baudelaire: « *L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon ce qu'il voit et ce qu'il sent. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature.* »

Quotidien: Art quotidien, est un mode de vie, celui de l'artiste. Démarche selon laquelle l'art, l'acte de création peut se faire n'importe où, en n'importe quelle circonstance, ainsi il n'appartient à aucun espace, ni à aucun temps, temporalité et donc il appartient à tout espace et à tout temps¹⁰¹.

94. Voir passage *C'était qui ou c'était quoi Raymond Raynaud?* p. - III. A. 2. *L'art marchandise commerciale et l'art institutionnalisé, académique*

95. Pensée développée plus loin, **L'art : émancipation, politique et social sans spécialistes ni catégories-** *1.Artaud et pensée débordienne, Socrate et Aristote*

96. Art brut et maïeutique. Jean Dubuffet et Raymond Reynaud. Voir partie **L'art: émancipation, politique et social sans spécialistes ni catégories-** *Artaud et pensée débordienne, Socrate et Aristote et Artiste mode de vie : ni besoin ni morale*

97. Notion approfondie dans *Artaud et pensée débordienne, Socrate et Aristote et Art performance et Haïti, URSS et libertés 1950 à nos jours*

98. Critique d'art et historien de l'art, spécialiste de l'art contemporain (1965-). Théoricien de l'art relationnel ou de l'esthétique relationnelle. Voir partie **L'art: émancipation, politique et social sans spécialistes ni catégories-** *Haïti, URSS & libertés 1950 à nos jours*

99. Se reporter à *Artistes hors-"normes", marginaux, émancipés et déconstructeurs dans l'Histoire de l'Art*

100. Voir passage *C'est quoi le cinéma de poésie ?* p.

101. Voir *Spiralisme, C'était qui ou plutôt c'était quoi Basquiat ?*, *Bill Viola*

l'Être matérialiste: philosophie- présent en chacun de soi. Être qui ne s'attache qu'aux biens matériels, aux plaisirs matériels. Très étendu dans nos sociétés occidentales: s'assimile au consumérisme et à l'utilitarisme. Très lié aux sociétés capitalistes et libérales. Par extension: la réalité visible, faite de matière. N'accorder d'intérêt qu'à la matérialité du monde. Prépondérance de l'être de passions. Peut être lié au rationalisme, au déterminisme, à l'essentialisme, au cartésianisme... Subjectivité subjective. S'oppose par certains points à l'être spirituel.

l'Être spirituel: philosophie- présent en chacun de soi. Être qui ne s'attache qu'aux besoins de l'esprit, de l'âme. Ce qui est intellectuel, spirituel, réflexion, méditation. Mais aussi direct. Qui touche spontanément. L'âme. Synonyme de perte de temps dans nos sociétés occidentales. Très lié aux sociétés orientales. Par extension: la réalité invisible, l'esprit. Préférer l'intérêt de l'esprit, de la pensée, de la spiritualité du monde. Prépondérance de l'être de la pensée et de la sensibilité profonde. Peut être lié au stoïcisme, à l'ataraxie, à la catharsis. Atteindre l'objectivité par la subjectivité. S'oppose par certains points à l'être matérialiste mais ne sont pas incompatibles ensemble. Recherche d'équilibre.

Anima¹⁰²: Eros et Logos. Imaginaire, rêve, fantasmes et inconscient. Représentation archétypale de la femme dans l'inconscient masculin. Viscéralité, animalité. Ame, souffle. Lien corps, âme et esprit. Psyché. Persona: image extérieure. Anima: image intérieure. Animus équivalent pour l'inconscient féminin de la représentation archétypale de l'homme.

102. Notion développée dans *Artiste mode de vie : ni besoin ni morale-Élévation spirituelle, accouchement de soi et questions*

L'art : émancipation, politique et social sans spécialistes ni catégories

1. Artaud et la pensée de Debord, Socrate et Aristote

Le tango est une transe.

Celui qui ne sent pas la transe, l'émotion, le vide du tango lorsqu'il le danse ou bien qu'il le joue, ne connaît pas le tango.

Le tango est un lâcher-prise puissant, envoûtant, enivrant, puissant,
il fait émaner de soi mille émotions, complexes.

Qu'il soit dansé dans la rue, qu'il soit mal dansé,
celui qui ne le ressent pas et ne le vit pas avant de savoir l'exécuter correctement ou bien comme il se le faut,
ne connaît pas le tango.

Le tango peut se danser seul, dans la rue, ou bien chez soi.

Le danseur non-spécialiste du tango, non artiste, simplement en recherche d'émancipation,
ou bien le musicien amateur, simplement en recherche d'émancipation,

peut bien mal jouer ou danser,
il ne sera jamais véritablement seul car il sera toujours accompagné de l'âme tango.

En dansant seul dans sa chambre de 10m²,

sur une bande-son d'un tango piazzollien,

en lâchant prise,

en s'émancipant de codes moraux et sociaux,

en étant libre corporellement,

on ne peut que se sentir accompagné par la musique,

en se laissant aller à l'âme tango et faire tango,

bien que beaucoup de spécialistes et danseurs diront:

« Ceci n'est pas du tango car il ne correspond pas aux codes du tango. »

Mais le simple amoureux du tango répondra:

« J'ai fait du tango car j'ai senti le tango et

je me suis laissé guider par mes émotions, par la musique,

et l'âme du tango.

J'ai senti mille choses,

mille sensations,

mille émotions,

une transe mystérieuse et singulière,

hors-temps,

sans déterminisme,

que peut-être vous ne connaissez pas et que peut-être vous ne connaîtrez jamais.

L'âme du tango, faire tango ne s'apprend

mais se sent dans la profondeur de son âme.

C'est une liberté corporelle, une émancipation que l'on sent,

viscérale.

Une fièvre, une transe, zazen, rituel mystique.

Le tango est respiration, sans codes, du tout. C'est inné, spontané.

Un art brut, instinctif, intuitif.

Le tango n'est pas intellectuel, l'affaire de spécialistes, de connaisseurs, d'initiés.

Le tango est liberté.

Il n'appartient pas à ceux qui se déclarent artistes du tango

Mais à ceux qui sont artistes, penseurs du tango sans le savoir, sans le dire.

L'art est une pensée, une manière de vivre libre.

Artaud.

Fanny CH

Artaud tout au long de sa vie cherche à définir ce qu'est l'art. A chercher comment exprimer, donner à voir le for intérieur, l'esprit. Pour lui, le langage n'est pas ce qui donne à sentir le for intérieur. Pour lui, c'est l'art qui peut le permettre. Pour lui, l'art a valeur exutoire de ce qui est invisible. A propos des œuvres de Dufy et de Matisse, il dit que « *les formes disent toute l'étendue d'une âme qui a su sentir* »¹⁰³

« *Briser le langage pour toucher la vie* » Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*.

« *Très jeune, que ce soit à travers le théâtre, le cinéma, la poésie ou la peinture, Antonin Artaud fait preuve d'une extraordinaire force de création qui dépasse vite le champ de l'expérimentation. À travers ces différentes disciplines, il aspire à une voix unique, à un art total dans lequel il puisse s'incarner corps et âme, dans lequel il soit à la fois acteur et spectateur, observateur et dessinateur mais aussi texte et corps, musique et décor, en un même mouvement de sublimation métaphysique. Ainsi que le souligne Évelyne Grossman, c'est dans l'étendue et la diversité de ses engagements qu'il faut comprendre Artaud, dans son « harmonieuse discorde » ou « discorps », dont la quête est une réincarnation en un être qui « n'est pas de chair mais d'une matière qui [...] soit un être entier de peinture, de théâtre, d'harmonie ». Son objectif est d'atteindre à l'essence de l'art, à la « parole originelle, « la Parole d'avant les mots », une parole active pour une culture active en réaction à la passivité des consommateurs de culture qui ne savent tirer de l'art qu'un « profit artistique et statique, un profit de jouisseur et non un profit d'acteur » ; l'art comme la littérature comme la peinture comme le théâtre constituent un seul acte, une lutte contre la rupture qu'il voit entre les choses et les signes, l'art et la vie, le réel et sa représentation. Cette lutte doit aboutir à un nouveau langage, un langage de la fureur et de la révolte, un langage de la douleur pour exorciser la séparation de l'être, un langage originel et universel enfin qui puisse réconcilier corps et esprit en une œuvre infinie. »¹⁰⁴*

« *Tout ce qui n'est pas un tétanos de l'âme ou ne vient pas d'un tétanos de l'âme comme les poèmes de Baudelaire et d'Edgar Poe n'est pas vrai et ne peut pas être reçu dans la poésie. [...] J'aime les poèmes des affamés, des malades, des parias, des empoisonnés : François Villon, Charles Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval, et les poèmes des suppliciés du langage qui sont en perte dans leurs écrits, et non de ceux qui s'affectent perdus pour mieux étaler leur conscience et leur science et de la perte et de l'écrit. Les perdus ne le savent pas, ils bêlent ou brament de douleur et d'horreur. [...] J'aime les poèmes qui puent le manque et non les repas bien préparés* » Lettres de Rodez, 1946

La projection du véritable corps (1946)

Mine graphite et craie de couleur grasse sur papier
53,5 x 75 cm

Inscriptions :

*D.B.DR. : 18 novembre 1946//tarabut rabut
karviston rabut rabut kur a
vitctron/kro/em/krem//en tarabut rabut karvizon
rabut/
rabut kar a viton/ger mat tarta karvilon/soarvila
kortri la/
ko/mar/da/var/ker/nim//nenti/nizam/taber/kembish/
kra/nam/
terzi/brou/mish ter/mi/o nam/dermi/toman/tarabut
rabut karvizon/rabat karvizon/a ut karazon/krubat
korozon a ra vi
lernti*

Réalisé à la maison de santé du Dr Delmas, à Ivry



103. Antonin Artaud : *Tentatives et apories d'une réflexion sur l'art*, Carine Alberti, 1999 in Revue Le Philosophoire numéro n°7, *L'art*, Editions Association Le Lisible et l'Inlisible

104. <http://classes.bnf.fr/rendezvous/pdf/artaud2.pdf>

« Le sujet importe peu et aussi l'objet. Ce qui importe, c'est l'expression, non pas l'expression de l'objet, mais d'un certain idéal de l'artiste, d'une certaine somme d'humanité à travers les couleurs et les traits. Pourquoi le peintre déforme-t-il ? Parce que le modèle en lui-même n'est rien, mais le résultat, mais tout ce que le modèle implique d'humanité, mais tout ce qui, à travers le modèle, peut être dit de vie battante et trépidante, angoissée et lénifiée. » Article, 1921

« Dans plusieurs de ses textes, Artaud évoque le fantasme d'un « corps sans organes » : « le corps [...] n'a pas besoin d'organes » ; si « l'homme est malade [c'est] parce qu'il est mal construit / il faut se décider à le mettre à nu [...] car liez-moi si vous voulez, / mais il n'y a pas plus inutile qu'un organe. / Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, / alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes / et rendu à sa véritable liberté » (Pour en finir avec le jugement de dieu, 1948¹⁰⁵). Il s'agit pour Artaud de se libérer de ce corps qui l'a fait tant souffrir depuis l'adolescence, de la même façon qu'il faut libérer l'art, la littérature et le théâtre de tous leurs artifices pour atteindre à l'authentique langage de l'esprit. C'est par le moyen de l'art qu'Artaud pense pouvoir refaire un corps éternellement vivant et « substituer aux formes figées de l'art des formes vivantes et menaçantes ». Le nouvel instrument à atteindre, qu'il soit langage « de l'esprit », de la fureur, de la douleur, est un langage qui doit passer par le corps, qui désormais devient scène de théâtre, théâtre de la parole, un « corps- œuvre » (Évelyne Grossman) « d'un écrivain qui tousse, crache, se mouche, éternue, renifle et souffle quand il écrit » (notes pour une « Lettre aux Balinais », 1947). Car « de toutes les manières possibles, le corps appelle l'art, requiert ses transformations dans l'ordre du théâtre mais aussi dans la perspective de la peinture ou du dessin – pour se développer, s'accomplir, se refaire, atteindre son infini ou même pour se guérir » (Jean-Michel Rey). Tous les corps mutilés qui peuplent les dessins d'Artaud (membres sectionnés, ossements, têtes détachées du corps, etc.) témoignent de l'obsession de destruction d'un corps que l'art seul peut reconstruire avec les derniers instruments dont il dispose, c'est-à-dire « la main et la voix, la main qui écrit et dessine, qui ne peut plus dessiner sans écrire, ni écrire sans dessiner » (Paule Thévenin). »

Il s'agit avec le corps sans organe, d'aller au-delà du moi, et ce n'est pas combler manque ou fantasme, mais bien un besoin, un désir profond de l'âme commun à chacun. L'Être est vide est plein d'une force intérieure, organique.

« Non, Van Gogh n'était pas fou, mais ses peintures étaient des feux grégeois, des bombes atomiques, dont l'angle de vision, à côté de toutes les autres peintures qui sévissaient à cette époque, eût été capable de déranger gravement le conformisme larvaire de la bourgeoisie Second Empire et des sbires de Thiers, de Gambetta, de Félix Faure, comme ceux de Napoléon III.

Car ce n'est pas un certain conformisme de mœurs que la peinture de Van Gogh attaque, mais celui des institutions. Et même la nature extérieure, avec ses climats, ses marées et ses tempêtes d'équinoxe ne peut plus, après le passage de Van Gogh sur terre, garder la même gravitation.

A plus forte raison sur le plan social, les institutions se désagrègent et la médecine fait figure de cadavre inutilisable et éventé, qui déclare Van Gogh fou.

En face de la lucidité de Van Gogh qui travaille, la psychiatrie n'est plus qu'un réduit de gorilles eux-mêmes obsédés et persécutés et qui n'ont, pour pallier les plus épouvantables états de l'angoisse et de la suffocation humaines, qu'une ridicule terminologie, digne produit de leurs cerveaux tarés. »¹⁰⁶

« [...] je crois au crime érotique dont justement tous les génies de la terre, les aliénés authentiques des asiles se sont gardés,

ou, alors, c'est qu'ils ne furent pas (authentiquement) des aliénés.

Et qu'est-ce qu'un aliéné authentique ?

C'est un homme qui a préféré devenir fou, dans le sens où socialement on l'entend, que de forfaire à une certaine idée supérieure de l'honneur humain. »

105. <https://www.youtube.com/watch?v=EXy71sGNZ5A>, création radiophonique d'Artaud, enregistrée fin novembre 1947, censurée pendant près de 20 ans. La notion fut développée par Gilles Deleuze.

106. *Van Gogh, le suicidé de la société*, Antonin Artaud, Quarto Gallimard, 2004, p. 1440

Artiste : un être fou et marginal ? Limite du conformisme, de la bien-pensance¹⁰⁷

Folie force de vie, de création : « *Alors oui, je suis un fou authentique* »

Au delà des limites de la raison. Surréalisme.

Révolution spirituelle et non pas matérialiste.

Donner existence à ses poèmes. Droit à être lu. Alors j'existe. Déperdition de la pensée. Emmoragie.

Délire fécond.

Corps atomique, psychotique. Et non pas corps anatomique, organique.

Vous voulez redresser ma poésie avec la sismothérapie mais ma poésie est explosive.

Van Gogh, de Nerval, Nietzsche : suicidés de la société.

« *Dénoncer un certain nombre de saletés sociales reconnues et recommandées* »¹⁰⁸

La folie : affaire sociale ? *L'anti-Oedipe*. Deleuze. Institution. Normalité. Politique.

Lacan. Guattari. Structuralisme.¹⁰⁹

*Guy Debord*¹¹⁰

International situationniste naît en 1952 à la suite du mouvement lettriste (fondé par Isidore Isou, néo-dadaïsme, reconstruire et non détruire l'art). D'abord artistique puis politique. Rôle en mai 1968.

Action artistique doit intensifier la vie quotidienne, la construire, le transformer, permettre de sortir de l'aliénation du capitalisme.

« *Les situationnistes envisagent l'activité culturelle du point de vue de la totalité comme méthode de construction expérimentale de la vie quotidienne développable en permanence avec l'extension des loisirs et la disparition de la division du travail à commencer par la division du travail artistique.* »¹¹¹

Révolution dans la vie quotidien.

La société du spectacle. Détournement d'images.

L'expérimentation, la créativité, le jeu doivent permettre une émancipation révolutionnaire.

Le jeu doit passionner la vie mais se distingue de la compétition et des loisirs qui au contraire renforcent l'« *abrutissement du prolétariat par des sous produits de l'idéologie mystificatrice et des goûts de la bourgeoisie* ». Le jeu doit répandre une véritable révolution dans la vie quotidienne. « *Mais l'application de cette volonté de création ludique doit s'étendre à toutes les formes connues des rapports humains, et par exemple influencer l'évolution historique des sentiments comme l'amitié ou l'amour* », explique Guy Debord. Tous les aspects de la vie doivent devenir un jeu.

Guy Debord élabore une ébauche de la notion de spectacle associé à la passivité et à la non-intervention, dans la culture ou dans la politique. La séparation des différentes activités et la spécialisation subissent également sa critique. « *Dans une société sans classes, peut-on dire, il n'y aura plus de peintres mais des situationnistes qui, entre autres choses, feront de la peinture* », explique Guy Debord qui semble détourner une citation de Marx.

« *Opposer concrètement, en toute occasion, aux reflets du mode de vie capitaliste, d'autres modes de vie désirables ; détruire, par tous les moyens hyper-politiques, l'idée bourgeoise du bonheur* » devient l'objectif immédiat des situationnistes. « *On a assez interprété les passions : il s'agit maintenant d'en trouver d'autres* », conclue le texte.

107. Emission France Culture du 13/12/2016 : *Les chemins de la philosophie, Sommes-nous tous fous ? (2/3)-Antonin Artaud le Môme*. Invitée : Evelyne Grossman.

108. *Pour en finir avec le jugement de dieu*

109. émission France Culture, *Sommes-nous tous fous ? (3/3)- L'Anti-Oedipe de Deleuze et Guattari*. Invité : Florent Gabarron-Garcia

Contre la domination marchande s'affirme « *le projet inverse d'une créativité libérée, le projet de domination de tous les hommes sur leur propre histoire, à tous les niveaux* ».

« *Le rôle révolutionnaire de l'art moderne, qui a culminé avec le dadaïsme, a été la destruction de toutes les conventions dans l'art, le langage et les conduites* » Mais cette contestation artistique semble désormais récupérée, muséifiée et perd de son tranchant critique pour devenir une mode culturelle.

Art dans le quotidien. Idée libertaire. Art pour l'émancipation.

Socrate

Chez Socrate c'est la philosophie et l'art de la maïeutique, celle d'accoucher l'esprit des hommes qui les délivre de la vraie ignorance. Que l'âme se souvienne du savoir, qu'elle sait déjà mais qu'elle a oublié avec le corps. Trouver la vérité, le savoir en soi-même. L'art permet de se révéler à soi-même, de même que certains artistes, œuvres d'art, exercent en le regardeur¹¹² des émotions de l'âme, de l'esprit, il réveille une chose, tirée des profondeurs de l'âme. Que dire de certaines œuvres qui bouleversent, convertissent parfois certains artistes, certains regardeurs d'œuvre ? Certains artistes se révèlent à eux-mêmes grâce à l'art, vivent une expérience mystique, sanctificatrice, vivificatrice en créant. Rencontrer une âme singulière qui me renvoie à moi-même pour le regardeur et l'artiste. Le moi de l'artiste se révèle dans l'art, c'est aller au-delà du moi (Deleuze et corps sans organe). Maïeutique¹¹³ : émergence de la vérité, activité carthatique avec soi et non pas contemplation esthétique.

Aristote

Pour Aristote l'art doit avoir une place centrale dans les activités humaines car elle est une finalité pour l'homme, l'accomplissement, la réalisation du soi. Il permet d'atteindre la liberté et la catharsis. Il entend l'art dans son sens large ; arts mécaniques (peinture, sculpture, architecture, agriculture, confection de vêtements...), arts libéraux (essentiellement se qui renvoie à des objets intellectuels : dialectique, grammaire, arithmétique, astronomie, musique...)

« *Si l'on considère le fait de vivre dans son activité et dans sa fin, il est évident qu'il consiste à sentir et à connaître, de telle sorte que la vie en commun consiste à partager sensation et connaissance. Mais le fait de sentir en lui-même et le fait de connaître en lui-même sont très désirables pour chacun en particulier ; aussi le désir de vivre est-il implanté chez tous, c'est que le fait de vivre doit être posé comme une sorte de connaissance.* »¹¹⁴

L'art provoque catharsis pour le regardeur, notamment le regardeur de tragédie dans laquelle les passions s'expriment.

Mimésis. Praxis. Poïésis. Techné.

110. Extraits de : <http://www.zones-subversives.com/article-critiquer-l-art-pour-passionner-la-vie-103079279.html> et de l'émission France Culture : Guy Debor (2/4)- *L'internationale situationniste : rendre la vie plus intense*. Invité : Patrick Marcolini

111. Guy Debord, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, court métrage de 1959.

112. Et non spectateur simplement car la notion de spectateur induit la passivité de celui qui regarde l'œuvre. Cette notion est développée par Georges Didi-Huberman dans *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Notion aussi abordée par Aby Warburg lui-même. La véritable œuvre d'art touche celui qui la regarde et qui n'est plus passif devant l'œuvre mais actif ; « *l'image doit donc toucher son regardeur et peut-être plus encore, être de l'ordre d'un véritable rapt, d'un emportement. Aby Warburg, en s'intéressant aux représentations des nymphes, "belles créatures drapées, venues de loin, marchant dans le vent, toujours émouvantes, presque toujours érotiques, inquiétantes quelque fois", découvrit que cette forme si particulière d'image ne sollicite pas seulement son regard mais sa totalité, psychologique, sociale, et sensorielle.* »-Jean-François Bert ÉRASE, université de Metz, Notes de lecture in *Questions de communication*. Pour aller Marcel Duchamps : « *C'est le regardeur qui fait le tableau* ». Voir passage *L'art marchandise commerciale et l'Art institutionnalisé, académique*.

113. Notion que l'on retrouve en art chez l'artiste Raymond Reynaud et le mouvement art singulier maïeutique. Voir passage *Artiste mode de vie : ni besoin, ni morale-Élévation spirituelle, accouchement de soi et questions*

114.L'Éthique, Aristote

2. Emergences de danses et musiques qui bouleversent (la fin d'un siècle)

Ici, nous allons aborder ces musiques et mouvements musicaux qui ont bouleversé la fin d'un siècle, le XIXème siècle. Ces bouleversements sont déconstructeurs d'une manière de faire de l'art, de la musique, mais pas seulement. Ils ont aussi eu des répercussions sur la société, des répercussions sociologiques.

Fin XIXème siècle dans l'art et la politique: fin d'un millénaire. Industrialisme. Indépendances des colonies Américaines durant tout le XIXème siècle dont celle de l'Argentine en 1816 et de l'Uruguay en 1830. Affaiblissement de l'Europe à la fin du siècle notamment à cause des pertes de certaines colonies après la prospérité avec l'esclavagisme aboli. 1865: Etats-Unis. Début XXème siècle: interdiction de l'esclavagisme dans presque tous les Etats du monde. 27 avril 1848: France. 1er janvier 1838: couronne d'Angleterre. Brésil: 13 mai 1888. Amérique Latine et du Sud: abolition de l'esclavage lié aux mouvements indépendantistes. Emergences économiques et indépendances de nouveaux états dont l'Argentine. Buenos Aires, fin XIXème siècle: expansion urbaine et enrichissement.

Inventions. Photographie, cinéma.

En art et philosophie: Nietzsche, Marx, Rimbaud, Baudelaire, Dostoïevski, Leopardi, Zola, Tolstoï, Sand, de Nerval, Wilde, Hugo; Claudel, Gauguin, Delacroix, impressionnisme; Wagner, Albéniz, Dvořák, Grieg, Mahler, Saint-Saëns, Tchaïkovski...

Mais aussi: tango, jazz...

La fin du XIXème siècle est marquée par une période de libération des peuples, notamment ceux asservis par les puissances coloniales européennes, et l'art se modernise, se décodifie. C'est une période de renouveau.

Début XXème siècle: musique moderne, musique tonale, musique modale, musique atonale. Sérialisme: Schönberg. Seconde école de Vienne. Mahler.

Sur le jazz

Il est tant que je fasse, que je tisse un lien étroit entre le tango et le jazz. C'est important. Ces deux cultures, arts sont nés sur le même continent, l'un au Sud, l'autre au Nord, à peu près à la même période (fin XIXème, début XXème siècle), ils tirent leur origine de descendants d'anciens esclaves noirs, ils sont nés dans des milieux modestes, se basent sur l'improvisation, abordent le désespoir, l'exil, mais aussi la liberté, ce sont des arts politiques, sociaux, émancipatoires, de résistance, aux aspects ritualisés à l'origine... d'abord boudés, rejetés par la société, les bien-pensants puis, accepté, diffusé dans toutes les couches sociales à condition d'être politiquement corrects et rentables, lucratifs. Phénomènes de mode, de nouveauté.

Il n'y a que trop de similitudes non pas artistiques mais structurelles entre ces deux arts et aussi historiques, sociologiques. Deux pensées qui se ressemblent, deux hisoires qui se ressemblent. Exil. Censure. Bouleversements.

Le jazz remodèle totalement la culture Nord Américaine, né à la Nouvelle-Orléans, ce genre musical a traversé toutes les couches sociales états-uniennes pour s'exporter sur le Vieux Continent et partout dans le monde.

Le jazz est symbole d'une manière de vivre, de penser la vie, d'exprimer sa liberté. C'est tout une pensée héritée des descendants des esclaves noirs en y mêlant le métissage de la culture des colons européens. Le jazz est le fruit d'un métissage de la Nouvelle-Orléans, ville de Louisiane au passé marqué par les colons français, espagnols et anglais. La Nouvelle-Orléans est composée d'Afro-Américains, de créoles, ainsi que de descendants de colons français. Cett ville connaît dès le début du 20ème siècle un bouillonnement artistique, musical.

« Bon dieu, quel blues c'était, se souvient Bechet (...) la femme de l'un avait quitté la ville ; une autre était partie vivre avec un autre homme ... ». Bref c'était l'essence même du Blues, cette musique qui exprime

*l'infinie tristesse de ce peuple noir pauvre du sud, confronté au cauchemar quotidien du racisme, de la violence, de la misère, de l'échec. Et Bechet comprit alors que le chanteur ou le joueur de blues « n'est pas seulement un homme. Il incarne tous les hommes à qui on a fait du mal. En lui, il y a toute la mémoire du mal qui a été fait à mon peuple. »*¹¹⁵

Il est évident que tango et jazz partagent de nombreuses similitudes. Tout deux nés d'un brassage culturel riche. Le jazz né du mélange des influences musicales européennes que les créoles hériteront des français (cadiens ayant immigrés de force en Louisiane) et de la culture afro-américaine des descendants des esclaves noirs. Il naît à la Nouvelle-Orléans plus précisément dans le quartier malfamé de Storyville. Ce quartier est déclaré en 1897 le seul quartier dans lequel est autorisée la prostitution dans toute la Nouvelle-Orléans. Ainsi, se développe dans ce quartier, déjà réputé pour sa violence, sa délinquance, une prostitution à profusion et ce jusqu'en 1917, date à laquelle le quartier fut fermé à cause de la guerre. Il deviendra alors le quartier chaud de la ville, à l'image des quartiers de villes portuaires telles que Amsterdam ou bien celles d'Allemagne du Nord.

C'est dans cette atmosphère de débauche, de libertinage, de vice total qu'évoluera le jazz et ses *bands* grâce aux bordels, premiers lieux dans lequel le jazz fut joué et apprécié.

Quartier marqué par la ségrégation raciale et le brassage culturel, on voit dans les bordels, des artistes créoles, mulâtres, par exemple Jelly Roll Morton¹¹⁶, ou bien des blancs-les descendants d'esclaves noirs n'étant pas autorisés-, connaissant la musique et ayant eu un peu de formation musicale académique et écrivant leur partition. Contrairement à cette situation, se développe parallèlement un jazz de rue (qui n'en est pas encore), une manière de jouer très inspirée des fanfares, *negro spirituals*, *blues* rural... laissant place à l'expression d'un désespoir, celui du déraciné, des populations opprimées, mais aussi une liberté de s'exprimer dans la rue. Cette façon de penser la musique se forme autour de musiciens venant de classes plus modestes, qui improvisent et qui ne sont pas forcément musiciens de profession et qui ne se revendiquent pas artistes ou spécialistes, étant plutôt des voyous, bagarreurs. Ce genre de *band* éphémère est plus fréquent dans les bals populaires, bals pour lesquels les musiciens sont peu ou pas payés car essentiellement afro-américains et exerçant des métiers tels que ouvriers, peintres, charretiers ou bien bouchers... On peut citer des artistes tels que Louis Armstrong, Sidnet Bechet et Buddy Bolden considéré comme le premier jazzman avec son groupe le *Bolden Band*.

La fusion de ses deux cultures musicales, la rencontre dans les dancings de ces deux genres d'artistes donna alors les premières prémises du jazz. Comme le tango, il souffrit du rejet des classes bien-pensantes de la ville, un rejet racial, moral et musical.

Le quartier se vit infliger des censures, interdictions et restrictions, notamment en 1907 avec la fermeture de nombreuses maisons de danse, la restriction des ventes de boissons, une politique ségrégationniste dans les relations sexuelles interraciales (qui jusque là avaient épargné le quartier), une offensive de la presse conservatrice contre le jazz...

Avec ce déclin de l'activité nocturne, de nombreux musiciens vont alors immigrer vers des villes du Nord (Chicago, New York) afin de jouer dans des nights-clubs et pour d'autres -les plus modestes- ce sera partir vers le Sud en *tournée* avec des troupes de vaudeville pour trouver à jouer...

C'est en 1917 que toutes les activités liées au quartier vont s'effondrer; la municipalité conservatrice, soutenue par les autorités militaires va fermer le quartier après minuit afin de ne pas empêcher l'effort de guerre des soldats de se faire correctement (en effet, de nombreuses maladies infectieuses pouvaient se transmettre sexuellement dans les lupanars).

Durant les années 20 et 30, les villes du Nord Est connaissent une grande activité nocturne et les nights-clubs prolifèrent. C'est la période de la prohibition et se développe une culture underground, motivée par la mafia, qui permit au jazz de s'épanouir et de se diffuser, ainsi qu'aux artistes noirs d'enfin jouer et de s'épanouir.

115. *Le Jazz : des bordels de la Nouvelle-Orléans aux clubs branchés du quartier Latin* de Fabrice Hatem

116. « *inventor of jazz* », comme il se surnommait, Jelly Roll Morton est parmi l'un des premiers chanteur et pianiste de jazz.

Mafia juive et italienne, afin de devenir puissantes, développent des activités illégales; prostitution, jeu, alcool, nights-clubs... pour ces derniers, ils n'hésitent pas à embaucher en masse des jazzmen noirs dont Joe King Oliver et Louis Armstrong. Ces lieux de divertissements, nouveaux en Amérique, vont remplacer les vieux saloons irlandais du Sud et de l'Ouest du pays, saloons pouilleux, qui n'accordent pas d'importance à la musique, ne serait-ce que pour y créer une ambiance musicale, car les saloons servaient essentiellement à la bagarre et à la beuverie.

Avec les mobsters, dirigés par des hommes d'affaires, certes aux activités moins licites, le jazz, le raffinement, l'embourgeoisement, le spectacle sont au centre des préoccupations. Il s'agit de créer une société du divertissement, inciter les clients à consommer... paradoxalement en se diffusant, le jazz devient un art, une musique plus raffinée, qui sert aux commerces, aux divertissements de populations plus huppées et européennes... Consumérisme et capitalisme. Ce lien peut être nuancé, car de nombreux teneurs de mobsters dont Al Capone, semblèrent être très attachés au jazz, à cette pensée qui pouvaient avoir des similitudes avec la musique yiddish et napolitaine, ainsi qu'avec les destins pratiquement identiques de ces communautés rejetées par la société anglo-saxonne dirigeante, victimes du racisme, d'une intégration difficile et surtout de cohabitation entre ces communautés dans des quartiers pauvres et difficiles.

Le jazz devient donc lucratif dans les établissements, les cabarets qui florissent. Le jazz devient *jazz de spectacle* avec un public aisé.

On peut notamment citer parmi ces établissements qui accueillait un public fait d'artistes et de politiques, le très réputé Cotton Club. C'est dans ce lieu que Duke Ellington ainsi que Cab Calloway purent faire entendre leur jazz pour la première fois. S'y trouvait un grand orchestre de jazz, de nombreuses troupes de danse, de chanteurs s'y succédaient, faisant du Cotton Club un lieu incontournable de la vie nocturne à Harlem, un quartier de Manhattan, connu pour la richesse de sa culture afro-américaine, importée à la fin du XIX^{ème} siècle par des populations fuyant les lynchages du Sud.

Le jazz se diffuse aussi dans les populations plus modestes grâce à la pègre de la population noire qui tenait ses propres clubs mais cela se développa en marge.

Le jazz réussit à se diffuser dans le Nord Est, dans les villes de Chicago, New-York, Kansas City... mais reste plus limité dans le Sud et dans son berceau natal où l'on continue à le jouer dans des *honky-tonks*¹¹⁷ miteux des quartiers dangeureux. Sur la côte Ouest, près de Memphis, le jazz se joue tout de même dans quelques clubs.

La pègre nord-américaine donne au jazz la possibilité de redorer son blason en étant joué dans des lieux luxueux, sécurisés, ce qui donne aux artistes de jazz l'impression d'une sorte de prestige social, de reconnaissance en étant grassement payés par les propriétaires (qui devenaient presque des imprésarios), et de jouir d'une liberté de création au début (liberté qui sera petit à petit limitée). On pourrait voir cette attitude ou bien cet accroissement de la popularité du jazz comme un commerce florissant, un attrait pour l'exotisme, la nouveauté, une sorte d'asservissement capitaliste de la société du spectacle mais il semblerait que beaucoup de mobsters se montrèrent bienveillants, généreux par amicalité, bien qu'ils pouvaient demeurer racistes, brutaux et primaires.

C'est un paradoxe: le jazz atteint enfin la respectabilité et maintenant devenait une musique écoutée par une classe sociale bourgeoise et blanche. Le jazz dû alors se codifier et épouser les codes moraux bourgeois pour pouvoir se diffuser pleinement. Le jazz devint une musique politiquement correcte, correspondant à des codes.

Où est l'art libre, sans codes? Est-ce de l'art? Le jazz n'est-il devenu plus qu'un divertissement voué à demeurer politiquement correct? Le jazz n'est-il que art du spectacle? Une industrie? Une nouvelle façon d'asservir les populations minoritaires descendantes d'anciens esclaves noirs? Un loisir? Contraint-il la liberté de l'artiste, son expression artistique? L'artiste est-il soumis à un employeur?

On connaît Jelly Roll Morton qui fut black-listé par la mafia pour son manque de docilité et d'obéissance dans les nights-clubs et qui ne souhaita pas ou peu se soumettre à l'industrie musicale qui émergeait dans les années

117. bars typiques du Sud-Ouest des Etats-Unis dédiés aux divertissements, à la musique et à la danse.

20 et 30. D'autres comme Fletcher Henderson et King Oliver finirent eux aussi leur vie marginalisés, marginaux pour ne pas avoir voulu faire de compromis, avoir voulu rester indépendants dans leurs choix artistiques et ne pas s'être pliés aux systèmes qui pouvaient leur permettre d'accéder à la reconnaissance, à l'ascension sociale... A quel point l'artiste est-il prêt à se prostituer lui-même pour accéder à la félicité immédiate, à l'hédonisme? Quel est son désir d'émancipation? Doit-il quitter des codes sociaux et moraux pour aller vers d'autres codes sociaux et moraux qui l'enfermeront aussi bien que ceux qui l'avaient d'abord formaté? Où est la place de l'artiste de jazz entre les producteurs, les éditeurs de partitions et les propriétaires de night-clubs?

Le début des années 1930 constitue une période charnière pour les night-clubs qui connaissent des difficultés financières dues aux changements d'habitudes de la population, d'autant plus que la crise de 1929 n'arrange pas les choses. Ce système longtemps prospère et lucratif s'effondre, la fin de la prohibition se fait et des réformes anti-mafia jaillissent afin de faire tomber des démocrates ayant des liens étroits avec des mafieux. La venue du gramophone, de la radio modifient considérablement le rapport du public avec la musique. Le Cotton Club ferme ses portes en 1940, les mafias sont désorganisées, démantelées et leurs chefs se retrouvent devant la justice, Lucky Luciano, ainsi qu'Al Capone finissent en prison. C'est la fin de l'activité nocturne des villes du Nord-Est des Etats-Unis et avec, la fin de l'âge d'or du jazz.

Le jazz s'est ensuite alors développé sous de nouveaux styles : Be-Bop, Free Jazz... des genres qui ont fait du jazz un art élitiste, ambitieux d'un point de vue de sa recherche artistique. L'émergence de d'autres genres musicaux et danses dans les années 40 et 50 poursuivent et accélèrent le déclin du jazz, notamment le mambo, le rock'n roll...

3. Haïti, URSS et libertés (depuis 1950)

Haïti & Spiralisme (né en plein dictature Duvalier, 1957-1986)

Le cas de l'art Haïtien est intéressant. Il émerge dans les années 1960 le spiralisme un mouvement artistique fondé par l'auteur Frankétienne et René Philoctète. Il s'agit avec le spiralisme de capter le réel. De capter son mouvement sans le tuer. C'est ce que Frankétienne fait dans ses œuvres. C'est un artiste pluridisciplinaire qui met au centre de son œuvre le principe de vie, le mouvement, l'art dans le quotidien comme une totalité faisant partie de la vie elle-même. Ces écrits sont inspirés de son enfance, poétisés, transformés.

« Il y a une nette différence entre roman et spirale, même s'il y a eu flottement dans la désignation des textes. Je crois que j'aurais pu appeler toutes mes œuvres après **Mur à crever**, spirales. La spirale est un genre total ou je me permets de passer la poésie à une atmosphère romanesque ou à une scène de théâtre. Mais on peut écrire un poème spirale, un roman spirale... La spirale est une œuvre ouverte au sens ou l'a décrite Umberto Eco. De même qu'on peut avoir une œuvre picturale qui est spirale. La physique moderne a montré qu'il n'y ni temps ni espace enfermés quelque part, mais qu'il un continuum appelé espace-temps. C'est dans cet aspect que se déploie la modernité dynamique ».¹¹⁸



Drip painting (2008)



Dieu a besoin de moi
pour la manifestation
éclatante de sa puis-
sance infinie et de sa
gloire immense éternelle.
Ainsi je deviens moi-même
Dieu en partie et en
totalité.
 $1+1 = \text{INFINI}$
Alors je marche
contre la Mort et
j'efface le Néant.

Écrire
ne pas écrire
that is the QUESTION.
Mais il y aura toujours
le CRI.
Puis le si du SILENCE

Untitled 3 (2009)

« Là où il n'y a pas de chaos, il y a la mort. C'est la mort qui est plate. Et la vie, c'est le chaos. »¹¹⁹

118. Propos tirées d'une interview réalisée par Yves Chemla et Daniel Pujol de Frankétienne à Paris en 1999

119. Frankétienne : «Je suis un survivant de la misère, des Duvalier, de l'alcool» », Delphine Peras, *L'Express*, 16 juillet 2010

« Le vaudou est la religion qui accorde une place primordiale au corps. Le corps devient le lieu de la pensée totale, de la vie totale. Les gens ne pensent pas qu'avec leurs neurones, ils ne vivent pas qu'avec l'intellect. C'est l'un des reproches que j'adresse à l'enseignement occidental dispensé en Haïti. L'Occident a contribué à la fragmentation de l'être, de la pensée. Je crois au contraire que sortir de la fragmentation de l'être, c'est s'ouvrir à la lumière de la totalité de la vie. Je crois que la politique, ou l'idéologie, bref la démarche du compartimentage, est à l'origine d'une crise de civilisation, responsable de tous les malheurs de la planète. »

« Je crois que nous sommes tous interconnectés avec l'univers, que nous avons d'immenses possibilités avec l'univers qui n'ont jamais été exploitées parce que nous avons été empoisonnés par une rationalité à outrance qui a tué l'intuition, atrophié l'imaginaire. »

Ainsi, il défend un art proche de la vie elle-même, du corps, de la matière. Il ne pense pas l'art comme seulement un moyen pour l'artiste de réfléchir, penser, interroger mais aussi comme un moyen pour le corps de vivre, s'émanciper de codes, règles qui régissent l'art. Pour lui, l'art est déconstruction de l'uniformisation, d'une idée de l'art véhiculée par l'occident, l'idée que l'art est purement intellectuel et qu'il est détaché de la vie, du quotidien même. Totalité. A l'image du tango.

URSS

C'était qui Alexeï Guerman ?

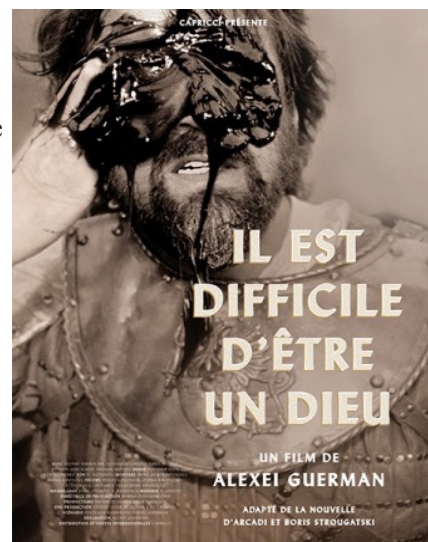
A propos de *Il est difficile d'être un Dieu*, de *Khroustaliou, ma voiture!* d'Alexeï Guerman

Il est difficile d'être un Dieu et *Khroustaliou, ma voiture!* sont deux films d'Alexeï Guerman réalisés en 2013 et 1998. On ne peut pas dire que ce ne soit pas des œuvres politiques car ces deux œuvres parlent de liberté au sein d'un système répressif dans lequel l'Etat a un immense pouvoir. Les personnages évoluent dans une dictature, pour l'un une dictature fictive et dystopique (bien que ce ne soit pas tout à fait vrai car largement inspiré de l'époque du Moyen-Age), œuvre inspirée d'un roman des frères Strougatski, publié en 1964; le deuxième relate une histoire fictive aussi mais sur fond de réalité historique, la Russie de 1953.

Dans le premier, l'on assiste dans une société figée au Moyen-Age, sur une planète nommée Arkanar, à l'éradication des *raisonneurs* (intellectuels et artistes), éradication perpétrée par un régime tyrannique, concrètement semblable à notre Moyen-Age, dans lequel l'Etat faisait preuve d'une grande sévérité et d'autoritarisme à l'encontre de la population.

Dans le deuxième, il s'agit de la société soviétique dans les années 50, avec tout ce qu'il peut y avoir d'éléments relatifs à cette époque, notamment le communisme stalinien qui avec réalisme et naturalisme s'incorpore à l'histoire de Glinski, le médecin-général juif de l'Armée Rouge de l'hôpital de Moscou. On y retrouve le complot des blouses blanches dans laquelle se retrouve mêlé et victime Glinski. Seul le personnage de Glinski semble être fictif, mais, ce qu'il incarne est réel, véridique.

Ces deux films se font témoins d'une époque, d'une période de l'histoire soviétique. Le premier pouvant faire référence non pas uniquement à l'URSS communiste de Staline mais à d'autres périodes de l'histoire dans d'autres pays. Bien qu'étant réalisés et sortis à des périodes post-URSS, ces deux films n'en sont pas moins politiques par leur contenu et rendent compte d'une vraie liberté. Notons qu'actuellement la Russie est encore un pays sous le joug d'un régime très autoritaire avec l'art, qu'il a encore beaucoup d'emprise sur la liberté de chacun, et Poutine n'est pas un tendre dirigeant, président dictatorial depuis presque vingt ans, pourrait-on dire. D'autant plus que dans les dernières années de l'URSS, les trois dernières œuvres réalisées par Guerman sous ce régime (*La Vérification* en 1971, *Vingt jours sans guerre* en 1976, et *Mon ami Ivan Lapchine* en 1984) ont été censurées et n'ont pu être autorisées qu'après réhabilitation en 1986 de Guerman.





Requiem pour un massacre- Elem Klimov (1985)

*Libertés*¹²⁰

Concernant *Joint Security Area* de Park Chan-Wook, ce film traite d'un sujet délicat et politique très actuel.

Les tensions entre Nord Coréens et Sud Coréens, très vivaces depuis la cission des deux Corée, sont ici abordées sous une vision pourrait-on dire très objective et neutre. Le film a été réalisé dans une période plus pacifique, dans les années 2000.

Le film narre l'histoire d'une affaire nébuleuse qui fait rejaillir l'animosité entre les deux Etats, affaire qui s'est produite dans la zone de la Joint Security Area. Un sergent sud coréen rescapé d'une tuerie qui a eu lieu dans le poste de surveillance Nord-coréen cherche à cacher la vérité sur ce qu'il s'est réellement passé dans ce poste de surveillance. L'incident, pour lequel il est accusé d'avoir tué deux soldats Nord-Coréens et d'en avoir blessé un troisième, ne semble pas s'être passé comme il le déclare après une enquête interne des deux Corées qui chacune glorifie et défend son soldat rescapé. Côté Nord-Coréen, le soldat ayant réchappé, clame que sa version est la vérité: le soldat du Sud a bien été capturé puis a réussi à s'échapper après avoir tué deux de ses camarades.

La narration mêlant flashbacks astucieux et retour au présent, donne au film une structure, une construction très précise des faits. Il ne s'agit pas d'entrer dans un pathos larmoyant et naïf visant à dire la guerre c'est mal, soyons tous frères, au contraire, on pénètre dans des images poétiques qui nous permettent de sentir la confusion de la situation, la complexité des émotions et sentiments traversés par les protagonistes et personnages, notamment les quatre soldats; les deux Sud-coréens et les deux Nord-Coréens qui se lient d'amitié dans ce poste de surveillance au fil des jours malgré les tensions entre les deux Etats et la dangerosité de ce que les deux soldats Sud-Coréens font en traversant la frontière, chose qui devient même un acte politique.

Park Chan-Wook ne prend pas parti pour l'un ou l'autre des Etats, il ne juge pas ses personnages, il garde un peu de distance et de neutralité comme les deux personnages chargés de l'enquête externe de la commission de supervision des nations neutres, dont Sophie E.Jean, suisse d'origine coréenne par son père qui, à l'issue de la Guerre de Corée, prisonnier de guerre, ne souhaite pas choisir vivre entre les deux Corées et s'exila en Suisse.

Il rend compte seulement de la situation absurde d'affront et de méfiance permanents entre les deux Corées. Cet incident qui pourrait sembler tout à fait anodin dans un climat de stabilité politique et diplomatique entre deux Etats, se transforme en véritable tragédie grecque. Pour ne pas dire la vérité et aussi par culpabilité pourrait-on penser, le caporal Sud-Coréen Nam, pendant un interrogatoire, se suicide en sautant par une fenêtre. Concernant le sergent Sud-Coréen Lee qui a tué le soldat Jeong avec presque une dizaine de balles tirées sur lui et qui le cache depuis le début, rongé par les remords, il se suicide à la toute fin du film tandis qu'on allait le ramener à l'hôpital.

120. Dans ce paragraphe, il s'agit d'évoquer d'autres exemples de pays dans lesquels la notion de liberté est encore très liée à ce que représente l'Être artiste.

C'était qui ou plutôt quoi le *Tango* de Carlos Saura ?

Le ballet des opprimés¹²¹

Le ballet des immigrants¹²²

Notes de production¹²³

Carlos Saura :

« Qui peut imaginer un film sur le tango, sans passion ? Non seulement comme composante de l'intrigue mais aussi comme élément du processus de création lui-même. C'est pourquoi ce ne fut pas une surprise d'entendre Carlos Saura répondre passionnément « oui » à l'idée du producteur argentin Juan C. Codazzi de faire un film sur le tango.

Carlos Saura dont l'amour pour le tango ne s'est jamais démenti depuis Carlos Gardel et la prime enfance, a commencé par entreprendre la tournée des bars et des milongas (lieux où se danse le tango), a écouté des dizaines de disques, a visionné des dizaines de films : « Ce projet n'avait de réel intérêt », explique t-il, « que si j'avais la possibilité de m'imprégner complètement de l'esprit du tango : il était hors de question que je me contente simplement de tourner un film musical. » La difficulté était de combiné le côté terre à terre du tango, une musique de rue, une danse populaire, et le côté symbolique du tango. Un mélange étonnant de minimalisme et d'extrême complexité.

« J'étais persuadé que les ingrédients essentiels devaient être la chorégraphie et la lumière : l'impact visuel s'avérait déterminant. Il me fallait un cadre et des décors qui ne détournent pas l'attention du public de la musique et de la danse » poursuit Saura. « Si le scénario était indispensable, il devait être le plus élémentaire possible afin que lui aussi ne se substitue pas à la musique. Hormis le chorégraphe, le chef opérateur, le corps de ballet et les musiciens, il n'y a fondamentalement que trois personnages fondamentaux dans cette histoire. »

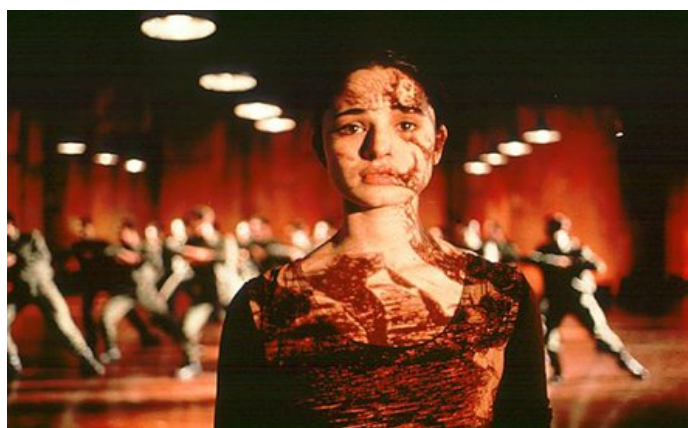
Lalo Schifrin :

« Lalo Schifrin qui débuta comme pianiste et conseiller musical d'Astor Piazzolla, constituait un choix idéal pour un tel projet : « nous savions en gros dans quelle direction nous voulions aller mais nous n'avions pas la moindre idée de la façon dont tout cela se terminerai. C'était un défi particulièrement excitant », se souvient Lalo Schifrin. La bande originale comprend des airs d'Osvaldo Pugliese, de Juan D'Arienzo, de Francisco Canaro, d'Horacio Salgan, Astor Piazzolla et d'autres compositeurs argentins attitrés mais aussi des morceaux inédits composés pour l'occasion par Lalo Schifrin : « j'ignore à quel point j'ai été capable d'échapper à l'influence de musiciens que j'admire mais je me suis efforcé de produire quelque chose de personnel en utilisant le son, sinon le style des grandes formations orchestrales des années 40 et 50. En plus des instruments traditionnels, j'ai également fait appel à des ensembles philharmoniques et à un chœur de quatre-vingt chanteurs. Ce n'est pas la règle dans ce genre de musique, mais à la fin, c'est cependant du tango. »



Noir et blanc

Le ballet des opprimés



121. <https://www.youtube.com/watch?v=trnNrLFD9uY>

122. <https://www.youtube.com/watch?v=HDX0Vet61A4>

123. Tirées du DVD du film *Tango* réalisé par Carlos Saura (1998), édition Film Office (2005)

Vittorio Storaro¹²⁴ :

« Vittorio Storaro, le virtuose italien de l'image et de la lumière, est le troisième mousquetaire de cette histoire. Son premier voyage à Buenos Aires a été un voyage initiatique dans l'empire des sens. « J'étais curieux de comprendre pourquoi le tango était aussi profondément émouvant, comment il possédait un aspect mythique aussi puissant, où se trouvaient ses origines et de quelle façon il avait débuté ». La réponse à cette question était à deux pas de chez lui, dans les propos de son père : « Du jour où le cinéma a appris le langage des mots, il a perdu sa dimension poétique », et le fils de prolonger, « on raconte généralement les histoires avec des mots, ce qui se fait toujours au détriment de la musique et de l'image... j'utilise la lumière comme un moyen de ce qui relève de la réalité, l'ombre de ce qui émane de l'inconscient. »

C'est qui ou plutôt c'est quoi Solanas ?

Films de Fernando Solanas: Art émancipé. *La hora de los hornos*. *Los hijos de Fierro*¹²⁵. *Tangos, el exilio de Gardel*. *Sur*. *El viaje*. *La nube*. *Memoria del saqueo*. *La dignidad de los nadies*¹²⁶.

Libertad de expresarse. L'oeuvre traversée de la pensée tango, parsemée de la pensée tango. Art politique.

Documentariste. Histoires de dictature sans liberté artistique. Se croisent dystopies et états totalitaires.

Attentat contre l'artiste politique¹²⁷. Cinéma mêlant musique, danse, poésie tango. Oeuvre totale. *Exilio*.

Siempre exilio. *La libertad, la libertad del artista matada por la opresión política*. *Muerte*. *Muerte del tango, de la mente, de la espiritualidad, del espíritu del tango*. *Tango está siempre*. *Medio por los desesperados, de hacer entiendo su libertad oprimada*. *Tango está soledad y exilio*.



Sur- 1988



Tangos, el exilio de Gardel- 1985

124. directeur de la photographie de films réalisés par Bernardo Bertolucci, Carlos Saura, Woody Allen, Francis Ford Coppola...

125. Ce film est le premier film de fiction réalisé par Solanas en 1976, inspiré du poème épique Martin Fierro, il narre l'histoire des "fils" à c'est à-dire descendant gauchos de Fierro, de ce qu'il représente (figure héroïque qui résiste à l'oppression et lutte contre les injustices sociales), dans la société argentine des années 1970

126. Ce film documentaire est deuxième d'un dyptique consacré à l'histoire politique et social de l'Argentine et à la crise argentine du début des années 2000

127. En 1991, Solanas fut victime d'une tentative d'assassinat politique

« On touche là à ce que l'art a de plus essentiel, précieux, de pur. On touche à son essence quand l'art provoque des émotions profondes.

L'art état de rencontre. Les musiciens sont allés vers les auditeurs pour leur faire faire de la musique ou simplement ils déambulèrent dans l'auditorium dans les espaces vides, couloirs.¹²⁹ Et les gens y sont réceptifs. Art : Etat de rencontre. Art : relationnel.

C'est ainsi que l'art saura véritablement aller vers les plus mis à l'écart de l'art en général, je parle bien-sûr de nous, ceux de la campagne et de la basse classe, les sans-dents, déclassés, marginalisés par la société. Exclus. Si la musique, si décodifiée, permet à ses musiciens de se lever, d'aller à la rencontre des auditeurs/spectateurs et autorisent à des non spécialistes, non initiés à la trompette, au violon, au violoncelle, au hautbois d'en jouer, un instrument que peut-être jamais dans leur vie ils ne retoucheront, rejoueront, alors là on touche au véritable art, humble. Mais peu de gens sentent cette capacité de l'art à toucher tout un chacun.

Malheureusement, l'art est encore réservé à une élite sociale, il n'est pas matériellement accessible à tous, pas aux classes populaires.

Je suis comme une gosse face à un rêve, la première fois confrontée à un orchestre, à 20 ans. Moi qui ai dû courir après l'art pour l'atteindre. Une chose qui me semblait inatteignable.

Je crois profondément que l'art émancipe l'être, le sauve.

Peu partagent sans doute mon avis. Peut-être faut-il avoir vécu un passé semblable au mien pour le comprendre et le sentir.

Beaucoup de personnes sont ignorantes de cette capacité transcendante de la musique, de l'art.

Je suis émue, émue lorsque j'assiste à ce concert : entendre le Psaume de Mickaël Levinas ou bien The Riot of Spring de Kourliandski, l'art m'apparaît beaucoup plus pur, honnête, universel.

Entourée de ces bobos qui se racontent entre eux leurs tribulations, triomphes et peines de vie, conquêtes sexuelles entre deux soirées alcoolisées et un rire éminemment grotesque, qui se moquent à moitié, si fades ou bien qui sont collés à leur portable tandis qu'a commencé le concert, envoyant par message à leurs amis une photo de l'orchestre pour dire: « Regarde je suis à un concert à l'auditorium, c'est beau ». Il me semble alors que les gens passent à côté de l'essentiel de la vie, de l'art. Ils ne le voient pas. Ils sont de pauvres ignorants orgueilleux et insensibles à la vie, à l'art. Ils sont ignorants de la vie.

Je crois que l'art dans son essence n'est pas démonstration, ou consommation mais un besoin spirituel profond de l'âme, une chose qui bouleverse l'âme. Mais les gens sont vides, creux dans leur âme. Ils n'ont pas de cœur, ils sont hypocrites dans leur démarche vis-à-vis de l'art et se posent en spécialistes, en personnes cultivées, intelligentes, élevées, supérieures et civilisées... mais ceci n'est qu'un ramassis de prétentions dégoulinantes d'orgueil!

L'art doit devenir honnête, viscéral! Il doit déconstruire l'être, la société, l'être social.

Une utopie sans doute mais l'art doit être cela sinon il sera méprisé! »¹³⁰

Sur la Voix Humaine à proprement parlé, c'est un monologue qui a été écrit en musique par Poulenc avec la collaboration de Denise Duvall. Leur relation dans l'art est tout à fait état de rencontre, Poulenc ne la dirige pas, ils échangent des idées, Poulenc lui fait confiance lorsqu'elle ne sent pas la partition pour son interprétation. Tout deux ont écrit *La Voix Humaine* tandis qu'ils vivaient tous les deux une dure période sentimentale. Ce sont deux artistes autodidactes, non spécialistes pourrait-on dire et Duvall était comédienne et chanteuse mais non pas chanteuse lyrique car n'ayant pas eu une formation, un apprentissage de la technique du chant lyrique. Ce qui intéressait Poulenc dans sa recherche musicale et dans la voix de Duvall c'est qu'il privilégiait l'interprétation, la sincérité, l'imperfection, l'émotion, à la technicité vocale. Cette œuvre

128. A la suite d'un concert à l'auditorium de Lyon le 2 mars 2018

129. Après avoir assistée à *The Riot of spring* de Dmitri Kourliandski. Fait penser à l'oeuvre de Stravinski *The Rite of Spring* (1913), qui fut un scandale.

130. Ecrit pendant l'entracte du concert, le 2 mars, vers 21h.

est humble, elle ne tend pas à impressionner l'auditeur, mais à le faire plonger avant tout dans la profondeur d'une âme en réel tourment. C'est ce qui manquait à l'interprétation entendue hier soir, on sentait encore beaucoup trop la technique de la chanteuse et on entendait pertinemment qu'elle avait hérité d'une formation lyrique et qu'elle n'avait pas osé la déconstruire, aller à contre-sens des codes lyriques. Ici, Poulenc et Duvall déconstruisent le lyrique, un monologue dans lequel la voix parfois chante à capella, parfois est parlée. La musique de la voix. Non pas de la vocalise ou de la vocalité. La musique n'illustre pas le chant, elle est dialogue avec le chant, un tout. A noter, que le livret est de Jean Cocteau et que la tragédie lyrique a donné lieu à la réalisation d'un film, d'un vrai. Ingrid Bergman aussi en 1966 a incarné l'amante abandonnée ainsi que l'actrice Anna Magnani, cependant sans chanter.

The Neon Demon¹³¹

« Vous savez, le cinéma de nos jours, est dans un état de stagnation. C'est une machine financière... parfaitement bien huilée. Si vous vous intéressez à l'origine du cinéma, si vous regardez son histoire, le film était projeté accompagné par un violon ou un piano. La musique et l'image étaient co-crées, d'une certaine façon, comme un outil de communication pour les masses. Ensuite le cinéma est devenu un outil artistique. Les scénarios et les acteurs sont entrés en scène. Et c'est devenu un produit. Un produit pour les masses. Le son est arrivé et a changé le cinéma. La télévision est arrivée avec ses changements. La vidéo est arrivée. A chaque fois, les mutations se succèdent. Mais plus on avance, plus on se rend compte qu'il ne s'agit finalement que d'un investissement financier lucratif. Le cinéma génère des revenus sans précédent. En même temps, on fait moins de films. Cette tendance va continuer. Parce que le modèle commercial en place a été pensé à la perfection. Ça ne bougera pas. Donc, dans un sens, la mort du cinéma tel que nous l'avons connu est là. En même temps, c'est une renaissance. Parce qu'aucune forme d'art ne disparaît jamais. Mais la révolution numérique nous offre une toile toute neuve. Non plus la toile du cinéma que nous connaissions, mais une toile gigantesque, pleine d'opportunités. Cela fait toujours partie du cinéma. Les salles de cinéma ne disparaîtront pas. La télévision effectuera sa mutation vers le monde numérique. Tout va être lié numériquement. Mais une salle, c'est comme un concert pour un groupe de rock. C'est essentiel. Mais ce n'est pas le seul endroit où l'on peut regarder un film. C'est le meilleur endroit à mon avis, mais ce n'est pas le seul. Et on doit s'adapter. Mais en s'adaptant, on entre dans le monde de la révolution numérique. C'est un monde où il n'y a ni contrôle, ni hiérarchie, ni club fermé. Les clubs fermés du cinéma où il était si difficile d'entrer, d'obtenir le droit de faire un film, d'être distribué. Toutes ses règles ne s'appliquent plus. Les critiques, ces gardiens qui contrôlent, préviennent et protègent la société, qui disent ce qui est bien ou mal. Leurs opinions ne comptent plus. Parce que finalement, le marché accepte tout. Donc, maintenant, faire la critique d'un film consiste plus à donner son point de vue. Mais le point de vue doit être basé non pas sur ce que l'on voit mais sur ce que cela représente. Parce que la particularité de l'avenir du monde numérique concerne l'individu. L'individu en tant qu'artiste, comme marque de fabrique. [...] De nombreux films vont être créés. Parce que c'est un capitalisme totalement pur, déterminé et artistique. Aucun contrôle, aucune règle. Rien. Les personnes qui continuent à appliquer les anciennes règles vont disparaître. Elles seront éliminées, supprimées, ou elles disparaîtront simplement. Cette année à Cannes, la différence était flagrante. D'un côté, une majorité de films classiques. De l'autre côté mon film, qui représentait la modernité. Les gens qui voulaient du classique ont vu leur monde s'écrouler. Ainsi, la guerre a éclaté. La guerre de la créativité. C'est ce qu'on fait en sortant ce film « Anéantissons ensemble l'ordre établi ! ». Le combat dans lequel je m'inscris n'a rien à voir avec un duel. Il s'agit de se battre ensemble. Utilisons cette rage dans la création. Tout ce que j'ai fait jusqu'à présent, m'a mené jusqu'à The Neon Demon, Neon Demon est la quintessence du voyage cathartique que j'ai effectué depuis mes débuts. Au cours du voyage, surtout au début, j'ai fait des erreurs de parcours, Mais ces erreurs m'ont permis de revenir dans le droit chemin. J'ai failli, une fois, terriblement mais j'ai tiré de cet échec une grande force. Avec Bronson, j'ai commencé à faire des films basés sur moi. Mes fantasmes, mes obsessions, mes fétichismes. Et j'ai décidé de ne faire que des films basés sur ce que je suis. J'ai commencé à faire des films pour être reconnu. Par amour pour cette forme d'art. Pour être accepté dans le club des grands cinéastes. Pour être reconnu, respecté. Mais je n'ai pas été satisfait. Ce que j'ai obtenu, je n'en voulais pas. Donc, j'ai décidé de faire exactement le contraire. Je n'allais pas faire des

131. Entretien avec le réalisateur du film Nicolas Winding Refn, DVD, Wild Side Video, 2016- *The World of Neon Demon*. Le film évoque la recherche de la Beauté parfaite et la jalousie que la perfection, que cette idée d'être le meilleur, le plus performant est fatale parfois. Le film glorifie aussi d'une certaine façon l'individu, sa particularité et son incapacité à lutter face à l'oppression, la jalousie de la société occidentale consommatrice, fabricante de concurrence, fachiste dans un sens aussi.

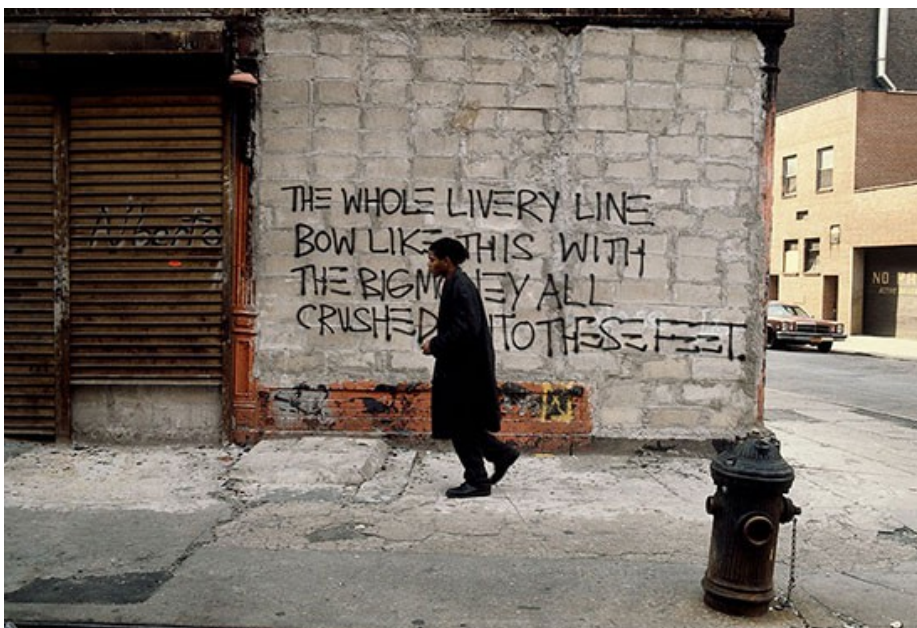
films comme un peintre, un romancier, un musicien ou un sculpteur. J'allais faire uniquement des films concernant mon for intérieur. Que les gens adorent ou détestent, je m'en contrefiche. J'aime qu'on apprécie, j'aime qu'on déteste. Mais, ce n'est pas ce qui me motive. Ce n'est plus ce à quoi j'aspire, au contraire. Je cherche la confrontation. Ce n'est pas que je cherche à provoquer. Je suis devenu plus censé avec l'âge. Je suis persuadé que la nature humaine a besoin de voir qu'être unique, être soi-même n'est pas tout. C'est l'unique chose que l'on ne peut pas vous retirer. Etre soi-même et en être fier et ne jamais céder. Seul un idiot voudrait être « normal ». Ainsi, *The Neon Demon* est en partie une célébration du narcissisme. Il célèbre l'amour de soi, l'acceptation de ce que l'on est. Donc, les principes moraux des êtres humains sont basés sur leur éducation, sur leur vision du monde. Pour moi, cela a un côté plus chaotique. Mais, en même temps c'est l'évolution humaine. C'est ce qui fera de nous une espèce plus intéressante. »

C'était qui ou c'était quoi Jean-Michel Basquiat ?

Jean-Michel Basquiat un artiste qui, lorsqu'on lui demande par quel moyen d'expression il s'exprime, il répond : « *large* ».

Un artiste attendant le bus n°1 dit à Basquiat : « *Nous artistes, devons perpétuer les notions d'intelligence et de beauté. Et avant qu'elles ne s'en aperçoivent, la laideur et la bêtise se piétineront l'une l'autre.* » Basquiat répond : « *Elles ne piétinent pas tout accidentellement ?* »¹³²

« *I don't think about art when I'm working. I think about life.* »¹³³



Basquiat dans *Downtown 81*

« *The whole livery line bow like this with the big money all crushed into these feet* »

Art spontané. Faire de l'art public.

« *L'explosion du marché de l'art suscite l'apparition d'un grand nombre de galeries, dont certaines travaillent avec plus d'enthousiasme que de sens artistique. A la fin des années 80, la Mecque des collectionneurs d'art s'installe pendant une courte période en bordure de SoHo, à East Village, où vit alors la scène alternative. Cette installation coïncide avec la commercialisation du « Graffiti Art ».*

Contrairement à ce qu'on se plaît à affirmer, le graffiti n'était pas



132. Extrait retranscrit du film indépendant *Downtown 81* de Glenn O'Brien réalisé en 1981. Ce film docu-fiction suit le parcours d'un jeune artiste New-Yorkais, Jean-Michel Basquiat dans son quotidien, marqué par la culture underground de l'époque. Art quotidien.

133. Trad. *Je ne pense pas à l'art quand je travaille. Je pense à la vie.* Voir Frankétienne et Tarkovski.

l'art des enfants noirs du Bronx protestant contre leur exclusion sociale à coups de tags et de noms signés sur les façades d'immeubles et dans le métro, mais un phénomène ignorant les barrières de race autant que de classe. Si l'on veut associer le graffiti à une couche sociale particulière, il faut citer en premier lieu celle des descendants d'immigrés du tiers-monde et d'Europe, dont les parents appartiennent à la couche inférieure des classes moyennes. Au moment où Basquiat commence à écrire des graffitis sur les murs de SoHo sous le pseudonyme SAMO, l'émergence du mouvement en tant que phénomène de masse anarchique a déjà dépassé son apogée et est en voie de commercialisation par le marché de l'art.

Kenny Scharf et Fred Brathwaite, Lee Quinones et Rammellzee ne sont déjà plus des adolescents, mais des artistes mûrs possédant chacun leur identité propre.

Au cours des années 1980, la valeur artistique et la valeur marchande de l'oeuvre sont devenues indissociables, et souvent même se confondent. L'oeuvre d'art est interchangeable avec les médias non artistiques et des stratégies publicitaires telles que l'affiche et les mises en scène photographiques, qui recèlent une charge sémantique équivalente à celle de l'oeuvre d'art elle-même. Concernant Basquiat, on ne peut considérer qu'il ait jamais eu le moindre contrôle sur la commercialisation de son oeuvre. D'ailleurs, la commercialisation englobe aussi la personne Basquiat, le seul artiste noir à avoir jamais connu une ascension dans l'olympes des stars internationales de la peinture, un olympes défini, lui aussi, par les prix. Une grande part de son succès et de son échec doit être rapportée à sa négritude et au racisme latent de la scène artistique new-yorkaise. »¹³⁴

Comme le tango, on s'approprie le tag, art du quotidien, politique et social.

Composer, décomposer, re-composer¹³⁵



Jean DUBUFFET

(1901 – 1985, France)

Le déchiffreur, 1977

Collage de 28 pièces d'acrylique, marouflé sur toile, 178 x 214 cm

Au centre du tableau, un personnage hébété se détache sur fond clair. Il esquisse un mouvement timide. Autour de lui, tout n'est que chaos. Des figures se juxtaposent sans logique narrative, ni unité dans la forme. Des graffitis s'enchevêtrent composant « un paysage mental » qui invite au déchiffrement. Ces gribouillages enfantins apparaissent comme les pièces disparates et dispersées d'un curieux puzzle.

Le tableau *Le déchiffreur* fait partie d'une série de plus de 90 oeuvres réunies sous le titre *Theatres de memoires*. Dubuffet réadapte le principe de l'assemblage en découpant et en collant de grands morceaux de papier peints à l'acrylique. Ils représentent des fragments de vie éclatés, des souvenirs enfouis dans la tête de tout un chacun, emmêlés, confus, surgissant tout à coup. Cet ensemble d'oeuvres lui a été suggéré par la lecture de *l'Art de la memoire* de Francis Yates, consacré aux méthodes mnémotechniques.

Comme à son habitude, Dubuffet fait fi des conventions et du bon goût, élaborant son travail dans le plaisir de la destruction et de la Recomposition.

Extrait Dossier Pédagogique-Considérer le monde

134. p9 *Basquiat* de Leonhard Emmerling, édition Taschen, 2016

135. Suite à la visite du musée d'Art Contemporain de Saint-Etienne, *exposition Considérer le monde*

Portraits imaginaires



Jean DUBUFFET

(1901 – 1985, France)

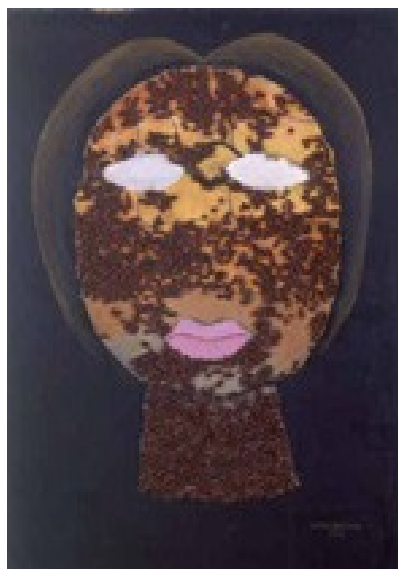
Gymnosophie, 1950

Huile sur toile, 97 x 146 cm

Sur un fond dont la texture rappelle un mur terreux se détachent deux femmes nues représentées de manière enfantine. Leurs corps ont un caractère grotesque, aux disproportions expressives. Dubuffet néglige ici tous les codes académiques de la nudité féminine. Il choisit de s'exprimer comme un artiste sans culture, ni formation et de faire un art qui paraît ne correspondre à aucune norme de la culture occidentale, bien que ces figures évoquent les Vénus de la fécondité de la Préhistoire.

Gymnosophie, le titre du tableau, vient du grec « gymno » qui signifie nu et de « sophie » qui signifie sagesse. Les philosophes grecs font état de sages indiens qui vivaient en ascète, les gymnosophistes ; ils allaient nus et s'adonnaient à la contemplation de la nature. Ils faisaient profession de vivre dans la retraite et de mépriser la douleur. Cette oeuvre est contemporaine d'un ensemble de dessins et de tableaux réalisés à l'encre, rassemblés sous le titre *Corps de dames*. Dans l'immédiat après-guerre, alors que la grotte de Lascaux vient d'être découverte, l'artiste, au travers de ces corps-matrices primitifs, semble conjurer la mort et la destruction.

Extrait Dossier Pédagogique - Considérer le monde



Victor BRAUNER

(1903, Roumanie – 1966, France)

Portrait comestible, 1938

Tempera à l'oeuf, huile et collage de lentilles, 73 x 60 cm

Dès 1927, comme d'autres artistes surréalistes, Victor Brauner peint les images du subconscient.

L'artiste recherche, au fil de sa démarche artistique, de nouvelles techniques : peinture à la cire, à la paraffine, collages de papiers, de carton mais aussi de substances étonnantes. Dans cette oeuvre, la tempera (pigments mêlés à de l'oeuf) est utilisée de manière légère et transparente. Elle recouvre à peine les traces de dessin au crayon et soutient un envahissant collage de lentilles. Brauner utilise ces éléments dans une période marquée par les privations, pour créer un portrait dit « comestible ». Celui-ci relève de l'imaginaire. Ces expérimentations se développeront pendant la pénurie de la guerre, apportant dans cette oeuvre une diversité infinie de formes, de matériaux et de techniques, bien éloignés des formes académiques Traditionnelles.

Extrait Dossier Pédagogique - Considérer le monde

La tentation de l'absolue



Yves KLEIN (1928 – 1962, France)

Monochrome bleu sans titre, 1957

Pigments purs et résine synthétique,
50 x 50 x 5,5 cm

Attiré par la philosophie zen et la pratique du judo, Yves Klein réfléchit à un objet d'art réinvesti d'énergie spirituelle à l'époque de la « société de consommation ». Il opte, dès ses premiers essais picturaux, pour le monochrome dont la pureté des couleurs répond à cette quête d'absolu. Avant même d'en exposer, il publie en 1954, à Madrid, un recueil de dix planches monochromes de couleurs différentes intitulé *Yves Peintures* doublé d'un autre recueil identique intitulé *Hague nault Peinture*. En 1957, date du *Monochrome bleu sans titre*, il conçoit l'*International Klein Blue* qu'il déposera en 1960, dont l'intensité et la profondeur étaient censées abolir la distance entre l'oeuvre, l'espace et le spectateur. La peinture est passée au rouleau pour éliminer toute marque, sur une toile aux bords arrondis et légèrement détachée du mur. Ainsi, « la présence du tableau envahit cet espace et le public lui-même » (Klein).

Muriel Caron, Catalogue Collection du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole, 2000

C'est qui ou plutôt c'est quoi Sharunas Bartas ?

Few of Us (1996) de Sharunas Bartas: saisir le temps, non pas celui du plan, mais le temps de ce qu'il se passe dans le plan. Filmer une réalité du temps. Un cinéma humble, simple. L'histoire d'un peuple tofalar, qui vit dans des paysages nus, ceux des Monts Saïan. La simplicité d'un monde. Filmer une, des humanités sans pathos, avec objectivité. La caméra témoin de la vie. Il n'y a pas de dialogues, la place est laissée au silence des âmes qui se meuvent dans les plans, avec leur rythme propre. Le rythme des acteurs, de ce qu'ils dégagent, de ce que leur corps, leur visage donne d'émotions à la caméra, au regardeur. Une caméra en plan fixe, plan d'ensemble fixe sur un homme qui passe sur un chemin boueux et cabossé, gros plan fixe sur le visage d'un vieil homme, marqué par l'âge et la dureté de la vie, qui fume. La caméra s'oublie dans les images. Elle disparaît. Aller à l'essentiel du cinéma. Créer le temps. Recréer le temps. Un temps suspendu. Planant. Une poésie dans les images, donner à voir la subjectivité de la sensibilité du cinéaste. Entrer dans des souvenirs, un rêve. Des sensations. Des expériences sensibles. Cinéma poétique.



Seven Invisible Men- 2005, film inspiré d'un poème

« Ce que je veux d'un acteur c'est qu'il soit lui-même. C'est ça l'essentiel quelque soit l'acteur. Il doit tout faire comme il le sent lui-même, sans essayer de se cacher derrière un personnage de bande dessinée. Encore plus s'il n'y a pas de dialogue, car tout est alors visible. Avec tous ces gros plans, il ne peut pas fuir où que ce soit, il ne peut pas se cacher. Il ne peut pas faire semblant d'être celui qu'il voudrait être. Il voudrait être différent mais il est comme il est. Qu'il le veuille ou non, il est forcé de se montrer tel qu'il est. Il commence à fouiller en lui-même et il est déboussolé. Une tempête intérieure peut alors se déclencher, c'est assez courant. L'acteur s'expose, il est son propre matériau. Il est forcé de se demander qui il est, en vérité, distinguer là où

il ment, là où il est vrai. On peut réussir à faire semblant devant un autre acteur; mais, devant le public, c'est très pénible. Car on dit que l'acteur joue mal car il essaie d'être un autre. Pour ne pas faire semblant, il doit répondre à une question, très profonde, qui vient du fin fond de son cœur : « qui es-tu en vrai ? » Pas moyen de faire semblant. L'acteur ne trouve pas ce derrière quoi il pourrait se cacher, car il n'a pas de dialogues etc... Il ne peut pas simplifier le personnage ni faire le clown. J'appelle ça « faire le clown », en russe on dit « chanter », ce qu'on voit aussi au théâtre. Les spectateurs le sentent, au théâtre comme au cinéma. Et quand tu ne laisses pas l'acteur faire ça quand il le comprend, il peut arriver un moment où il croit qu'il ne peut plus rien faire du tout. Il fallait beaucoup de personnages, des visages intéressants, bizarres, toutes sortes. Même s'ils ne font pas semblant, beaucoup sont paralysés quand on les filme. Il y en avait dans *The House*, parmi les figurants, des visages très intéressants qu'on ne peut filmer qu'en gros plan, car ils étaient tellement crispés qu'ils faisaient comme ça... (il mime leurs yeux roulants de gauche à droite nerveusement). Si tu leur dis de regarder ailleurs, plus loin, ils n'y arrivent pas. Il y a des comédiens comme ça, qui ont peur de la caméra. Toute leur vie, ils essaient de vaincre cette peur. Comme d'autres acteurs ont peur de la scène, des spectateurs, de se retrouver devant le quasi-tribunal qu'est le public. Beaucoup d'acteurs arrivent à se débarrasser de cette peur; d'autres ne l'ont jamais connue mais beaucoup ne sont pas expressifs. Ils ne sont pas intéressants à regarder. Ils peuvent très bien parler, être très intelligents, même être très profonds, seulement, ils n'ont pas les caractères physiques pour qu'en les regardant, on sente quelque chose, qu'on voit ce que l'acteur ressent. Si ce qu'il ressent n'est pas visible entre les 4 angles de l'écran, alors il n'y a rien à regarder... Donc, pour chaque acteur, la question se pose : a-t-on envie de le regarder ? »¹³⁶



The House-A casa- 1997



Few of us- 1996

Trois jours- 1991



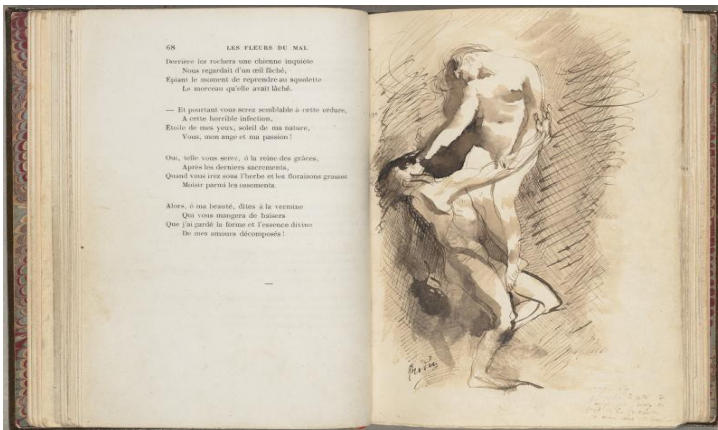
136. Extrait entretien DVD *The House*, Le sfilms du Paradoxe, 2010, Bonus-Entretien avec Sharunas Bartas

C'était qui ou quoi Baudelaire ?

Baudelaire est connu pour son recueil *Les fleurs du Mal*, recueil publié en 1857, ce qui lui vaudra censure et procès. Il romps avec les codes de la poésie classique, dont les règles ont été établis par Boileau en 1674 dans son poème *L'art poétique*, inspiré par les théories d'Aristote. Dans ce poème, Boileau édicte les règles fondamentales pour que la poésie approche la perfection, l'idée de beauté absolue.

L'ouvrage de Baudelaire casse complètement avec cette tradition. La poésie ne devient plus expression de la beauté, de la perfection mais de la vie, de sensations physiques, de ce que le poète sent et retranscrit dans son écriture (*Le Spleen*). Les perceptions sensorielles parlent, s'expriment et non plus l'intelligence de l'écriture.

Baudelaire mêle le langage savant et le langage parlé du quotidien dans ses poèmes et ses thématiques évoquées sont la souffrance endurée sur Terre (dans sa conception chrétienne), le dégoût du mal, de soi-même, l'obsession de la mort, l'accession à un monde idéal par des mystères. Par sa façon de rompre avec le classicisme, Baudelaire inspirera Mallarmé, Rimbaud, Hugo et encore d'autres...



Une charogne, poème extrait de *Les fleurs du Mal* de Charles Baudelaire, dessin de Rodin

Surréalisme

Les tours d'Eliane, dyptique extrait de l'ouvrage *Les Mains Libres*



Un espoir insencé

Fenêtre au fond d'une mine

C'est quoi le cinéma de poésie ?

Pour un art spirituel et poétique:

Tarkovski. « *Pour être libre, il suffit de l'être, sans en demander l'autorisation à personne. Il faut se faire une hypothèse sur son propre destin et s'y tenir, sans se soumettre ni céder aux circonstances. Une telle liberté exige de l'homme de véritables ressources intérieures, un niveau élevé de conscience individuelle, et le sens de la responsabilité devant lui-même et par là devant les autres.*

La tragédie est hélas que nous ne savons pas être libres. Nous réclamons une liberté qui doit coûter à l'autre mais sans rien lui abandonner en échange, voyant déjà là comme une entrave à nos libertés et à nos droits individuels. Nous sommes tous caractérisés aujourd'hui par un extraordinaire égoïsme. Or ce n'est pas cela

la liberté. La liberté signifie plutôt apprendre à ne rien demander à la vie ni à ceux qui nous entourent, à être exigeant envers soi-même et généreux envers les autres. La liberté est dans le sacrifice au nom de l'amour. »
Le temps scellé.¹³⁷

« Nous sommes crucifiés dans une seule dimension, quand l'univers, lui, est multidimensionnel. Nous le sentons et souffrons de ne pouvoir connaître la vérité. Mais connaître la vérité n'est pas nécessaire. Ce qu'il faut, c'est aimer. Et croire. Car la foi, c'est la connaissance par l'amour. » -Tarkovski, Le Temps scellé.

Amour. Art & Spiritualité. Se préparer à la mort.

Quand l'art est poétique et va au-delà de l'image cinématographique:

« L'artiste, dès lors, est non seulement explorateur de la vie, mais aussi créateur de valeurs spirituelles et de cette beauté que seule la poésie peut faire naître »-Tarkovski, Le Temps scellé.

Images poétiques dans le cinéma: « Quand tout n'est pas dit, on peut réfléchir et deviner encore par soi-même. »-Tarkovski, Le Temps scellé.

Comparaison avec des artistes utilisant dans leur art les liaisons poétiques ou au caractère poétique: « Pensez à Mandelstam, à Pasternak, à Chaplin, à Dovjenko, à Mizoguchi,... et vous comprendrez quelle immense charge émotionnelle est contenue dans leurs images qui ont l'air de planer au-dessus de la terre. »

« ... même quand elle prétend à la vraisemblance, la vie sur l'écran reste schématique et conventionnelle. C'est que l'auteur peut donner l'illusion de la vie, sans pour autant en avoir exploré les profondeurs. »

« Au cours de mon travail sur L'Enfance d'Ivan, nous nous sommes heurtés aux autorités responsables du cinéma toutes les fois que nous avons tenté de transformer des liaisons de dramaturgie traditionnelle en liaisons poétiques. Des essais pourtant bien timides et tâtonnants, encore loin de la formulation explicite des principes qui allaient guider tout mon travail ultérieur. Mais dès qu'une brève nouveauté était décelée dans la structure dramatique de mon film, ou un rien de liberté par rapport à la logique courante, j'avais droit à des remontrances affirmant que le spectateur avait besoin d'un récit au déroulement régulier, parce qu'il ne pourrait comprendre un film dont le sujet n'était pas clair. »

Harun Farocki. Desnos. Deleuze. Aby Warburg.

Chklovski *L'art comme procédé* (1927). Concept repris par Brecht, le procédé de singularisation. Forme et matière. Poésie et prose au cinéma. Dziga Vertov. Un film composé, monté est un poème. Epstein, Clair, Man Ray... Pasolini (1965). « Un poète doit être philosophe jusqu'au bout. »

En 1965, Pasolini, poète, écrivain et réalisateur, décrit le « cinéma de poésie »¹³⁸. Didi-Hubermann « La concomitance d'un point de vue anthropologique, poétique au sens strict, littéraire, côté anthropologique, il y a l'argument fondamental, l'objet premier du cinématographe, ce sont les gestes humains. .. Le cinéma retourne les morts, retourne ses morts, retourne les gestes. Pasolini avait fondé son article, sur ce qu'il appelle le patrimoine commun des signes mimiques... "Les images qui défilent au cinéma sont inséparables du monde de la mémoire et des rêves. Ce qui explique la profonde qualité onirique du cinéma, inséparable pourtant de sa nature objectuelle, absolument et nécessairement concrète. Manière d'affirmer la nature foncièrement artistique du cinéma, sa violence expressive et sa matérialité onirique." »¹³⁹

137. *Le Temps scellé*, Andreï Tarkovski, 2014, EditionsPhilippe Rey

138. Ce terme est utilisé pour la première fois dans un article publié par Pasolini ; *Le cinéma de poésie*

139. Conférence de Didi-Hubermann à l'ENS sur *Le cinéma de poésie dans le cadre des lundis de la philosophie*, 10 mars 2014



Nostalgia d'Andreï Tarkovski (1983)



L'enfance d'Ivan d'Andreï Tarkovski(1962)

Parmi les cinéastes du cinéma de poésie, on peut citer Tarkovski, Pasolini, Dovjenko, Farocki, Kusturica, Tarr, Angelopoulos, Bresson, Mizoguchi, Kawase...



Satantango de Bela Tarr (1994)



Damnation de Bela Tarr (1988)



L'éternité et un jour de Theo Angelopoulos (1998)

III. L'art dans nos sociétés occidentales (depuis 1950)

A. Uniformisation de l'art ? Systèmes, consummérisme, fachisme

1. Exemples des fausses popularités devenues élitisme

Le jazz devient élitiste en coupant avec son histoire de musique de diversion et de danse, ainsi qu'avec ses origines populaires. Il devient recherche artistique pour un public de connaisseurs et d'initiés. Le jazz devient intellectuel, esthétisé. On recherche à étonner celui qui l'écoute, à penser la partition.

Où se trouve donc à présent la pensée du jazz? Qu'est-ce alors le jazz? Est-il l'expression d'une liberté, d'un désespoir, de l'oppression? N'importe qui peut-il le jouer, le vivre? Un musicien qui ne se revendique pas musicien spécialiste, qui ne l'est pas, qui ne se revendique pas artiste, peut-il, a-t-il le droit d'en jouer et dira-t-on que son jazz est du jazz? Les codes prédominent-ils ou alors la liberté de l'artiste à s'exprimer prédomine-t-elle dans le jazz? Quel est le plus important, que la musique, cette musique créée par le musicien ressemble à du jazz, corresponde au mieux aux codes jazziques ou bien que cette musique soit plutôt inspirée par le jazz, la pensée libertaire jazzique? Y a-t-il uniquement les initiés et connaisseurs qui peuvent prétendre jouer du jazz et savoir en jouer, le penser? Le jazz ne peut-il pas être un art brut, inspiré par une force créatrice personnelle et sensible, propre à chaque musicien, artiste de jazz? Une intuition créatrice, un instinct vivant, pulsionnel de vivre le jazz?

On peut poser cette question pour le tango que l'on tente depuis les années 1990 de réintroduire en Europe et en France notamment.

Où sont le jazz, le tango émancipatoires, libertaires et universels? Qui n'enchaînent pas, n'enferment pas l'être dans des codes? Où est l'esprit de création, d'art quotidien, d'émancipation personnelle?

Ces deux arts ne seraient peut-être pas élitistes et si peu aux bords du gouffre de l'oubli et de la mort s'ils n'étaient pas défendus par une majorité d'intellectuels, qui se revendiquent spécialistes, connaisseurs de « leur » art... Aucun art n'appartient à personne, tout art appartient à tout le monde, à n'importe qui, n'importe qui peut faire de l'art sans être connaisseur ou spécialiste de... il s'agit d'humilité. Celui qui se dit artiste, spécialiste de... à autant à apprendre de son art que de l'autre qu'il rencontrera. Il y a des tangos, des jazz. Le tango est tien, est mien. Le jazz est tien, est mien. Si cette attitude bourgeoise ne s'était pas appropriée jazz et tango, ils seraient peut-être plus universaux car il ne s'agit pas de comprendre un art pour y être sensible, pour s'y intéresser et être animé de curiosité. Un artiste est avant tout un curieux, un être sensible, qui s'interroge, non pas qui édicte des codes, il n'est pas plus digne qu'un ignare qui s'intéresse aux choses, à un ignare qui aime découvrir, faire des états de rencontre.

Il n'y a aucun orgueil à en tirer que de se dire artiste. L'artiste est d'abord un état d'esprit, un mode de vie, celui du vagabond, du marginalisé, de l'insoumis, du libertaire, de l'indompté, de l'inclassable, un aède de connaissance, d'expériences, qui se questionne, est empris aux doutes... Socialement il n'a pas de classe, ni de famille, sinon seulement ceux qui accepte sa singularité, sa différence, sa richesse, son individualité originale.

La connaissance s'acquiert par l'expérience sensible, un cosmos et non pas par un héritage de codes seulement et uniquement. Il faut savoir casser ses propres codes, se déconstruire. L'artiste est un être qui perpétuellement apprend, il se déconstruit, pour se reconstruire car il s'enrichit indéfiniment, s'interroge, son art évolue, sinon il est obsolète, fade et tiède. Un artiste qui ne veut pas se détruire, se déconstruire, apprendre des autres avant d'apprendre aux autres, n'est pas un artiste mais une personne qui se revendique de l'étiquette d'artiste.

Rap

Hip-Hop

2. L'art marchandise commerciale et l'Art institutionnalisé, académique

Institutions. Art institutionnalisé. Musées d'Etat et musées Privés, en soi la même chose. Intérêts d'Etats ou bien intérêts d'entreprises: intérêts du capitalisme et du libéralisme. Marchandisation. Museum of Modern Art. Alfred Barr. Art futur et passé. Faire que le musée ne s'intéresse pas qu'à l'art contemporain occidental, maintenant. Viutton: art désintéressé? Herman Daled. Jalousie des musées français. Collection immuable, conservatisme. Collection changeante, nouveauté permanente. Quel choix? Cession d'oeuvre ou non? « *Vendre l'histoire pour acheter l'avenir.* » Punchline. Commerce et industrie. Acquisitions et cessions. Musées: entreprises dont le but est de conserver des œuvres d'art, services.¹⁴⁰

Qu'est-ce pour un artiste prendre des risques et surtout, lesquels et comment? Une œuvre est-elle plus intéressante si elle est emprise aux risques ou bien si elle est confortable, réalisée avec tranquillité, tranquillité à entendre dans le sens de sécurité de la création artistique en elle-même, d'un parti pris artistique simple et efficace pourrait-on dire (plus ou moins en vérité), qui ne remet pas en cause l'artiste et son art mais qui le conforte dans une position de certitudes face à ce qu'il produit? Est-ce cela le vrai artiste? Celui qui se conforte, se formate, ne va pas prendre de risques artistiques et qui se cantonne à jouer d'une seule partition, d'une seule corde bien accordée? Joue-t-il la facilité, la simplicité de ce qu'il est capable de produire? Ne cherche-t-il pas autre chose, une quête de quelque chose ?

Institution opératique

Le cas de l'opéra est très intéressant. Depuis Wagner, depuis près de deux cents ans, l'opéra donne l'impression de ne pas avoir changé, tant dans sa mise en scène, que dans sa narration, sa manière de narrer une histoire, et même dans son interprétation aussi bien par les chanteurs que par les musiciens... Les codes sont les mêmes, codes édictés par l'art de Wagner lui-même. C'est une manière qui semble obsolète face à un opéra avant-gardiste comme celui de Philip Glass et Bob Wilson: *Einstein on the beach*¹⁴¹.

Les codes opératiques n'ont pas été déconstruits ou bien même un peu malmenés depuis des dizaines d'années. On n'ose toucher au grand opéra qui fait tant rêvé. L'opéra en lui-même est devenu obsolète et ne regroupe plus qu'une sorte d'élite bourgeoise, on parle de démocratisation pour qu'il puisse être accessible budgétairement aux classes plus modestes,... mais quelle accessibilité? On demande à ceux qui n'appartiennent pas à ce monde de copier des codes bien ancrés et établis... La liberté du public y est opprimée car l'opéra est une société du spectacle comme l'a décrite la pensée debordienne. C'est spectaculaire, grandiose, grandiloquent mais tout cela manque d'humilité artistique et budgétaire... où sont alors les risques artistiques et ce principe d'image poétique?

Il y a nullement de risques artistiques dans l'opéra ou bien quand il y en a, ils sont timides, on ne discerne pas la sensibilité artistique du metteur en scène. Il en est de même dans l'interprétation orchestrale de Verdi, Wagner, Mozart, Rossini etc... pourquoi un chef d'orchestre n'expérimenterait-il pas de déconstruire *Le Barbier de Séville* en gardant la trame narrative, *La flûte enchantée* de Mozart ou bien encore *Aïda* de Verdi et encore d'autres...? Pourquoi ne pas aller à l'essence artistique de ce, de ces opéras; le propos lequel est-il dans *La Force du Destin*? Dans *Carmen*? Ne faudrait-il pas donner une image moins naturaliste, réaliste mais dans le mauvais sens du terme, moins fastueuse, moins aguicheuse...? Rendre l'opéra plus profond, plus dépouillé peut-être? Cela dit en passant, il en est de même pour le théâtre que l'on joue et fait dans les grandes institutions. Peter Brook ainsi qu'Antonin Artaud en parlent.

Les metteurs en scène au même titre que les décorateurs et chefs d'orchestre, ne semblent pas avoir le souci de l'efficacité du propos, de la mise en scène et se noient dans des élucubrations, des surenchères peu intéressantes. Les œuvres sont « *bien* » diriger musicalement, artistiquement... mais c'est tout. Elles n'intriguent pas, ne questionnent pas, ne rendent pas curieux, ne sont pas époustouflantes avec simplicité, elles manquent de profondeurs. On se dit: « *Une énième représentation, adaptation de tel opéra d'un tel, ça doit être beau, bien exécuté* », mais il manque ce brin de folie, cet écart qui donne du piment, un goût, une saveur particulière à l'oeuvre énième. Il manque un peu de saleté, de modernité, et nous n'avons que de la poussière.

C'est le cas avec l'adaptation de *Le Barbier de Séville* mis en scène par Sam Brown et toute une équipe. Il y

140. Emission France Culture, *L'art est matière, Etre moderne...* (15.10.2017)

141. Opéra mise en scène par Bob Wilson et orchestré par Philipp Glass, compositeur états-uniens de musique minimaliste, présenté la première fois le 25 juillet 1976 à l'occasion du Festival d'Avignon.

a des tentatives artistiques, mais rien d'affirmer vraiment dans les petits risques pris. Ca ne vaut pas les risques des spectacles d'Alain Platel, de Sidi Larbi Cherkaoui si l'on veut un pendant pour le ballet. Mais j'évoquerais ces deux chorégraphes et leur démarche plus tard dans ce mémoire.

Les femmes du quartier dans la mise en scène de Sam Brown sont remplacées par des hommes déguisés en celles-ci. Les costumes sont un mélange d'anachronismes assez intéressant. Le choix de l'opéra-bouffe est peut-être plus propice à ce genre de prise de risques. La comédie permet plus de liberté peut-être que le genre "tragédique"... Les décors sont plutôt épurés dans leur style mais ils prennent de la place malgré tout... Il y a une tentative de modernisme mais en demi-teinte, elle ne semble pas très poussée, il semblerait qu'on se soit dit un peu mais pas trop, c'est tiède, pour ne pas trop bousculer les codes, les habitués, les conservatistes et traditionalistes d'un opéra en bonne et due forme, et un peu, pour se démarquer et réactualiser l'oeuvre. Rien de tranché, de vraiment osé.

Le barbier de Séville au Théâtre de Genève, mise en scène de Sam Brown



Grand Théâtre de Genève, *Il Barbiere di Siviglia* de Gioachino Rossini, septembre 2017 à l'Opéra des Nations
Lena Belkina (Rosina), Marco Spotti (Basilio), Bruno Taddia (Figaro), Bruno de Simone (Bartolo) & Bogdan Mihai (Il Conte di Almaviva)
Photo libre de droits, mention obligatoire : © GTG / Magali Dougados

Et pourquoi maintenant l'opéra ne retournerait-il pas à cette idée de provoquer, d'être une réelle expérience, nouvelle, qui bouscule le spectateur-auditeur comme il a dû l'être à ses débuts dans l'Italie du XVIIème siècle?

Peut-être qu'un vrai artiste, s'il existe à présent dans nos sociétés occidentales, bourgeoises et capitalistes, n'a pas de limite dans sa liberté et que son oeuvre, ses oeuvres peuvent lui valoir censures, exils, peurs, de véritables risques pour lui-même et ses oeuvres.

Il semblerait, je dis bien semblerait, que nous vivions nous Européens, nous occidentaux -bien que je n'aime pas cette appellation d'Occident et d'Orient qui tend plutôt à nous opposer qu'à nous unir- nous occidentaux de l'Ouest, que nous vivons préservés des malheurs, de la misère, de la dictature, du totalitarisme, de la guerre... car nous sommes là où la liberté des peuples a d'abord émergée, France pays de la liberté et de la Révolution, Etats-Unis, pays garant de la liberté de tous les peuples et grand frère... se dire cela, ce n'est pas toujours voir la réalité, certes par rapport à d'autres pays, non, Etats, le pouvoir exécutif à moins d'emprise sur l'art, la culture, et artistes jouissent de libertés. Mais, nous ne voyons pas cette opportunité-là de pouvoir créer avec beaucoup de liberté, nous nous interdisons d'être libres, peut-être car nous savons que nous n'avons pas besoin de montrer cette liberté. Or, l'art n'a pas d'état, ni de patrie, il ne fait pas attention à savoir si oui ou non il peut jouir de sa liberté, où est-ce qu'il doit placer sa liberté et se dire : « *Dans ce pays je suis libre donc je n'ai pas à prendre cette liberté, je vais me contenter de cela.* » Bien-sûr, dans un pays où la censure est grande, l'artiste ne va pas jouer avec le feu inutilement, quoi que cela dépend de son désir de créer librement, ce qui lui est propre et intrinsèque. Mais, sachant pertinemment qu'il sera censuré, il ne va pas se jeter, je me permet l'expression, dans la gueule du loup, il va intelligemment la contourner... et c'est là que l'on touche à la vraie liberté de l'artiste, malgré la contrainte, le vrai artiste réussira toujours à résister, à exprimer sa liberté par d'ingénieux choix artistiques. C'est là où l'artiste est intéressant, son *talent* nécessaire. Un artiste n'est pas quelqu'un qui donne tout à voir immédiatement, tout n'est pas compréhensible, il sait laisser du mystère, son oeuvre est empreinte de mystère. On ne comprend pas tout, c'est pour cela que l'artiste doit peut-être être un intellectuel avant tout mais un intellectuel en accord avec son désir de création libre, à la différence d'un

philosophe pour qui le papier et son intellect sont les seuls supports, l'artiste a la matière.

En Europe *occidentale*, nous nous sommes endormis à être des artistes intelligents, fins, gardant du mystère, gardant pour nous-même le mystère de notre, de nos créations. Tout est si limpide que cela en devient ennuyeux. Il n'y a plus de mystère car nous nous disons peut-être: « Je n'ai rien à cacher, je suis libre, alors je donne tout à voir, à comprendre, je communique, je fais démonstration de ma liberté... » mais, il n'y a plus de nécessité à cet art alors puisque c'est montrer que l'on jouit de la liberté chacun de faire ce que l'on veut, peut, sans intelligence, ni finesse... Andreï Tarkovski parle d' *exhibitionnisme effrené* de l'art contemporain. Je cite dans Le Temps scellé: « *En effet, l'art de la seconde moitié du XXème siècle manque singulièrement de mystère. Aujourd'hui l'artiste attend une récompense immédiate pour ce qui relève du domaine de l'esprit. Dans ce contexte, la figure de Kafka est tout à fait étonnante, car non seulement il n'a rien publié de son vivant, mais il chargea de plus son exécuteur testamentaire de brûler tous ses écrits. L'univers moral de Kafka appartenait au passé. Sa souffrance immense provenait de son incapacité à s'accorder avec son époque. Ce qui passe pour être de l'art de nos jours, n'est souvent qu'une mise en avant de soi-même. Or, c'est une erreur de croire que la méthode puisse passer pour le sens et le but de l'art. La plupart des artistes contemporains pourtant s'adonnent, avec un exhibitionnisme effrené, à la démonstration de leurs méthodes.* » Peu avant ce paragraphe, Tarkovski évoque une tendance du cinéma et plus particulièrement des réalisateurs à vouloir absolument rendre compte des expérimentations, méthodes, recherches etc... qui leur ont permis d'arriver à l'oeuvre finale. C'est cette notion de communiquer ses intentions, de tout expliquer, de communiquer sur les expérimentations qui enlèvent de ce mystère à l'oeuvre d'art, qui en fin de compte semble anecdotique. Il semble que pour certains expliquer l'oeuvre semble plus essentiel que l'oeuvre en elle-même. Alors, l'oeuvre est dénuée de son mystère, de son charme inexplicable... c'est effectivement une tendance encore, celle d'expliquer. A quoi cela sert-il d'expliquer ce qui ne devrait pas être explicable, l'art, la création née d'un désir intrinsèque personnel et viscéral alors pourquoi l'artiste devrait-il se transformer en psychanalyste ou bien en philosophe, ou que sais-je en anthropologue, sociologue de son oeuvre...? Ce n'est pas son métier! L'artiste fabrique et c'est tout, il fabrique car il y a en lui un mystérieux désir de créer, un désir inexplicable.

Pour en revenir à cette idée d'artiste libre et surtout sur cette notion de liberté qu'on assimile souvent au matérialisme, à une chose excessivement vile et peu profonde -matérialisme à entendre dans son sens le plus radical. On s'imagine que l'artiste libre est celui qui jouit d'une liberté matérielle; il a le budget pour, il dispose d'un matériel hyper performant et moderne... souvent liberté est assimilée à profusion, à pleine satisfaction, jouissance immédiate, richesse etc... une sorte d'hédonisme vulgaire pour parler en terme philosophique. Or, ce serait une erreur de penser qu'on ne pourrait faire de l'art uniquement avec beaucoup d'argent, des biens matériels immenses, avec des éléments de qualité supérieure et en quantité... ce serait donner à l'art une dimension purement élitiste et déterministe, mais aussi matérialiste, cartésienne... l'art peut se faire avec peu de choses. C'est son aura, mystère qui compte. Non pas le résultat brut et observé avec un œil purement rationnaliste. Il serait absurde et surtout ce serait avoir une vision fachiste de l'art, que de penser que les non-initiés, les non-spécialistes et les artistes sans argent, sans moyens, ne peuvent faire un art véritable, ne peuvent prétendre à en faire, et à faire un art *bien* comme il faut, comme on le fait, comme il doit se faire. Ce serait réduire l'art à une valeur purement qualitative, quantitative et dire: « *On peut objectivement déterminer ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas* ». Or, tout est plus complexe et difficile à définir. On pourrait plutôt dire il y a plusieurs arts, plusieurs définitions, c'est certain il y a différents arts mais peut-être ne sont-ils pas inspirés de la même façon, par les mêmes désirs (certains font de l'art pour accéder à l'ascension sociale, atteindre la reconnaissance d'un public, la célébrité, d'autres uniquement dans un esprit matérialiste, d'autres encore sont dans un entre-deux selon les périodes, et encore d'autres se fichent bien d'être connus ou bien de vivre de leur métier comme par exemple des artistes comme Kafka...)

Mais il existe autant d'arts que d'artistes peut-être, certains, il est sûr étant plus louables, plus désintéressés dans leur démarche que d'autres pour les véritables risques qu'ils prennent au nom de l'art, au nom de cet absolu.

L'art conceptuel

L'art conceptuel né dans le courant des années 60-70, sous l'impulsion de plusieurs artistes. Il s'agit de questionner l'art lui-même : l'art est-il esthétique ? C'est ainsi que l'on parle d'art concept. L'art est objet de réflexion dans le rapport qu'il entretient avec la société et le spectateur.

Il ne s'agit pas de faire du beau ou du politiquement correct mais de partir du postulat : qu'est-ce l'art institutionnalisé ? Un art qui n'est pas esthétique et que l'on met dans un musée.

« À l'époque l'idée était de faire des objets sans valeurs, de sortir la valeur de l'œuvre d'art, pour peut-être fabriquer autres choses sous le chapeau d'art conceptuel. On est loin du chef d'œuvre, mais on est tout près de l'archive. À la première exposition d'art conceptuel, vous aviez tout ce que les organisateurs ne savaient pas ranger autrement. » explique Daniel Buren.

« Les œuvres n'étaient pas de très grandes tailles, pas très intéressantes visuellement, mais on a tout de même créé une esthétique ,» constate Herman Daled, une quarantaine d'années plus tard.

« J'ai surfé sur la vague de ce mouvement essentiel qui a marqué la seconde moitié du XXe siècle. Dans les années 60 - 70, il y avait un centre de gravité, c'était à peine une douzaine d'artistes qui s'intéressaient à l'art conceptuel : une remise en question de l'objet, mais pas seulement. « Ma collection s'intéresse à des objets qui se sont dématérialisés. J'ai été porté par la vague. Au XXe siècle, qu'y a-t-il eu à part DADA, un peu le pop-art et l'art conceptuel. Les grandes vagues sont rares. », ajoutent Herman Daled.

Précurseurs: Magritte, Duchamps et Ad Reinhardt.

Yoko Ono. Nam June Paik. Yves Klein. Daniel Buren.

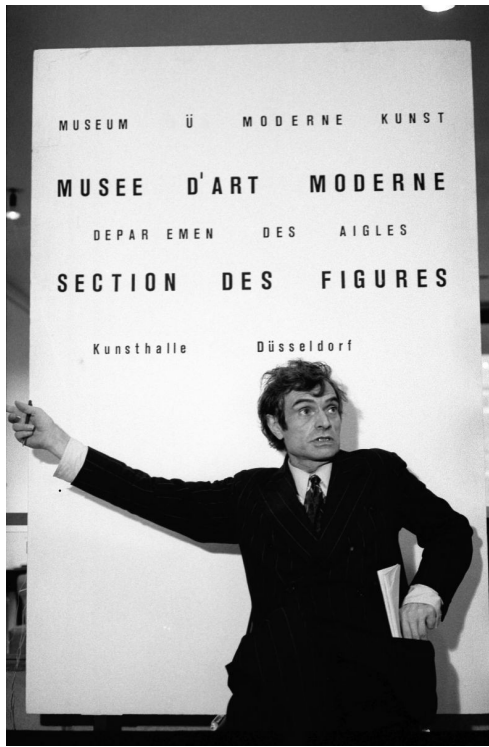


Niele Toroni at Swiss Institute Contemporary Art New York. In 1967 at the Salon de la Jeune Peinture, la première exposition du Groupe BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni)

Pour Herman Daled et ses amis, l'art était un sujet de développement philosophique. Comme le dit le commissaire du MOMA dans le film de Joachim Olender, le couple Daled était des collectionneurs d'idées. « Une salle blanche dans un Musée, où vous n'êtes pas saturé par des couleurs et des formes, mais par des questionnements extrêmement précis. On vous demande de lire une phrase dans un espace où il n'y a que cela à faire, cela a une véritable force. C'est un effet de rupture par rapport à ce qu'un Musée expose. »

"Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. Cela fait un moment déjà que je ne suis bon à rien. Je suis âgé de quarante ans... L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit et je me mis aussitôt au travail."

Marcel Broodthaers, Bruxelles, 1964



Marcel Broodthaers devant le département des aigles de son Musée d'Art Moderne fictif en 1968 à la Monnaie de Paris



Pop-art



Marilyn series

« La commercialisation de l'art est l'étape qui vient après la création. J'ai commencé comme artiste commercial, et je veux terminer comme artiste. » Andy Warhol

« Ce qui est formidable dans ce pays, c'est que l'Amérique a inauguré une tradition où les plus riches consommateurs achètent en fait la même chose que les plus pauvres. On peut regarder la télé et voir Coca-Cola, et on sait que le président boit du Coca, que Liz Taylor boit du Coca et, imaginez un peu, soi-même on peut boire du Coca. Un Coca est toujours un Coca, et même avec beaucoup d'argent, on n'aura pas un meilleur Coca que celui que boit le clodo du coin. Tous les Coca sont pareils et tous les Coca sont bons. Liz Taylor le sait, le président le sait, le clodo le sait, et vous le savez. »¹⁴²

Green Coca-cola Bottles (1962)



142. Andy Warhol. *Rétrospective*, Centre Georges Pompidou, 1990, pp. 457-467



Fontaine de Marcel Duchamps
(1917)

Arte povera

« Le choix d'une expression libre engendre un art pauvre, lié à la contingence, à l'événement, au présent, à la conception anthropologique, à l'homme "réel" (Marx). C'est là un espoir, un désir réalisé de rejeter tout discours univoque et cohérent (...) car l'univocité appartient à l'individu et non pas à "son" image et à ses produits. Il s'agit d'une nouvelle attitude qui pousse l'artiste à se déplacer, à se dérober sans cesse au rôle conventionnel, aux clichés que la société lui attribue pour reprendre possession d'une "réalité" qui est le véritable royaume de son être. Après avoir été exploité, l'artiste devient un guérillero : il veut choisir le lieu du combat et pouvoir se déplacer pour surprendre et frapper. »¹⁴³

« [...]Ma marche actuelle est ainsi latérale.
Chaque production est pour moi libération, ce n'est pas une construction qui veut me représenter. Je ne me contemple pas non plus sur mes travaux et nul ne peut se réfléchir sur moi, à partir de mes productions. Chaque œuvre réalisée est destinée à poursuivre seule sa route, elle ne m'entraîne pas à sa suite dès lors que je m'active déjà sur un autre terrain. Le problème posé par l'actualité immédiate n'a plus de sens dans les formes choisies. Pas question de changer les formes tout en laissant le système intact, il faut plutôt emmener intactes les formes, hors du système. Pour être à même de le faire, il faut être absolument libre. Considérer l'actualité des formes revient à ne pas être libre de considérer les formes du passé. Comme nul ne possède les formes de l'avenir, à l'intérieur du système, la liberté consiste à pouvoir faire qu'une seule chose. »¹⁴⁴



Untitled metarmorphosis (1976) de
Michelangelo Pistoletto

143. GERMANO CELANT, "NOTES POUR UNE GUÉRILLA", FLASH ART, MILAN, NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1967 (EXTRAIT).

144. MICHELANGELO PISTOLETTO, EXTRAIT DE "LE ULTIME PAROLE FAMOSE", TURIN, 1967, Traduction française dans *Arte Povera*, Art Editions Villeurbanne, 1989, pp. 231-234.

Fonction & rôle social de l'artiste dans la société

1. Libéral et capitaliste : utilitarisme

Un artiste est peut-être un être paradoxal, il exprime ce qu'il n'oserait exprimer vraiment à haute voix ce qu'il exprime par l'art ; des questionnements profonds, des peurs, des craintes. C'est un être contradictoire qui préfère dire les choses en images (même si ce n'est pas seulement cela), pour le cinéaste, en couleurs et formes pour le peintre, en mots pour le poète ou l'écrivain, il pose des questions mais parfois ne sait pas pourquoi il se les pose parce qu'il part à la recherche de lui-même dans sa démarche d'artiste, s'il choisit d'être un artiste engagé dans son travail, un travail de chercheur de quelque chose, de lui-même. Je pense que l'on devient artiste pour accoucher de soi-même. Un long accouchement.

C'est dans ses œuvres qu'il se dévoile en général (certains artistes peuvent faire le choix d'entrer librement dans un système économique qui entoure l'art matérialiste -il faut entendre dans ce mot matérialiste un rapport purement rationnel, utile à la raison, à la loi du marché).

L'art sert-il à quelque chose et s'il est utile -c'est-à-dire qu'il contribue à une économie- peut-il être autre chose, disons quelque chose d'inutile économiquement parlant (une valeur marchande nulle), pour dire franchement, peut-il bien ne pas être une marchandise ?

Il est clair que l'art est devenu un moyen lucratif pour certains de gagner de l'argent, de devenir célèbre, d'accéder à l'ascension sociale. Il est sûr qu'il serait un peu utopiste de vouloir que tous les artistes deviennent des personnes intentionnellement désintéressées. Si le marché de l'art (économique et de travail) -cinéma, peinture, théâtre, musique, édition...- ne faisait pas tant rêver ceux qui souhaitent entrer dans ce marché, y en auraient-ils autant qui aspireraient à « être artiste » ? Peut-être pas.

Il faudrait peut-être aussi éclairer ce terme nébuleux : être artiste. Qu'est-ce que cela signifie t-il ? Maintenant, ce terme ferait sans doute rire plus d'un parce qu'il sonne romantique, désué, beaucoup trop prétentieux. Maintenant, on est peintre -du dimanche parfois-, écrivain parce qu'on a publié un nombre X de livres qui ont eu du succès, et pour le cinéma, on est acteur, monteur, directeur photo, réalisateur, producteur... Et pour ceux qui sont un peu touche-à-tout, il n'y a pas de qualificatif mis à part celui d'énoncer tous les postes, toutes les fonctions et toutes les professions, métiers qu'ils ont occupés et exercés. Cela devient d'un coup très déterministe, rationnaliste et... carré. Cela signifie qu'on admet une hiérarchie héritée de la société et d'une formation sociale de ce « milieu » et au moins qu'on admet des catégories, des cases.

Aussi, il y a les techniciens et les artistes, tous rémunérés selon un système du travail, les techniciens gagnent moins que les artistes. Il y a les chefs et les sous-fifres : salaires cadres et non-cadres, le taux de CSG n'est pas le même, ni même la cotisation à la retraite. Sur papier, chaque « artiste » est déterminé selon des codes et des règles, même des lois d'Etat. Que dire à celui qui sera tantôt-ci, tantôt-ça, tantôt « cadre » et tantôt « non-cadre » sur un projet. Prions pour que le dernier poste qu'il occupe avant sa mort soit celui le plus convoité et qui rapporte le mieux, celui de cadre. Nous sommes donc, pré-déterminés à occuper un poste. Il en est de même lorsque nous entrons en formation (il en est de même de partout, dans les facs mais le métier de professeur de français, par exemple, ne nécessite pas d'apprentissage et de curiosité perpétuels, du moins c'est ce que l'on essaie de nous faire croire).

Ce système peut paraître absurde pour les plus « indécis » et « curieux » et même pour ceux qui estiment que l'art doit être un « milieu » où la liberté de chacun s'exprime absolument et inconditionnellement, en allant d'un désir à un autre, en apprenant de chacun. Ce système, classique et conservateur, peut-être un peu fachiste, peut révolter les plus libertaires, les partisans de l'égalitarisme et de l'anarchisme et pour les amoureux de la liberté et de la volonté de demeurer indépendant dans leurs désirs et choix d'artistes les freiner dans leurs aspirations de carrière.

Rien -en théorie- ne devrait empêcher un directeur photo, soudainement pris d'un désir curieux, d'amour de devenir comédien et de vouloir l'être profondément, de faire une « *reconversion professionnelle* » pour le devenir. Et pourtant, c'est compliqué, la reconversion professionnelle dans l'industrie et le système du cinéma, de l'art, paraît impossible, voire peut-être folle car risquée.

Pour exemple : une étudiante de mon école était en formation (pas encore déterminée car en formation, former à, formater à être comédienne, un apprentissage en vue de la déterminer à être...) dans la filière comédien (peut-être le métier le plus ingrat et le plus laid dans l'art, car les comédiens sont souvent considérés comme des têtes creuses, narcissiques et uniquement bon à faire de la « figuration », c'est-à-dire : bouge ton corps, joue ça et puis, c'est bon. Il en est peut-être plus vrai pour les femmes qui aspirent à ce métier, car leurs rôles sont grandement déterminés par leur physique et l'on préfère une comédienne à celle-ci car elle correspond plutôt à un modèle de femme établi, fantasmé, idéalisé, elle est plus belle, plus parfaite (plus

occidentale?), elle correspond à une catégorie de physique dont toute femme rêve de ressembler et dont tout homme rêve d'avoir dans son lit pour un soir à la place de sa femme, de sa petite amie. C'est un discours fachiste, il est vrai. Et c'est ainsi que la plupart des comédiennes, actrices surtout celles issues du star system hollywoodien dans les années 40-50, en viennent souvent à interpréter le même genre de rôles, s'enfermant dans une image... il est parfois peut-être mieux, pour ces femmes-ci, d'avoir plusieurs casquettes autres qu'uniquement celle de comédienne afin de s'assurer du travail, surtout pour celles qu'on pourrait juger laides, trop grosses, sans charme, sans charisme de façon arbitraire et subjective).

Pour en revenir à l'exemple, cette étudiante en formation comédien, désire avidement, consciencieusement et curieusement (car elle n'avait jamais formulé l'envie ultérieurement) de réaliser un court-métrage. Que lui répond t-on ? Il y en a marre de ces acteurs qui veulent faire des films (plus ou moins explicitement). Alors est-elle artiste ou ne l'est-elle pas ? Est-elle seulement comédienne et le sera t-elle à vie ? Est-elle vouée indéfiniment à *être* comédienne parce qu'elle suit un cursus de comédienne ? N'y a t-il pas de chance pour elle d'être autre que déterminée à être comédienne ?

Tilda Swinton envisage son métier d'actrice comme de la performance pure, c'est-à-dire qu'elle ne voit pas l'art de l'acteur-elle qui ne se considère d'ailleurs même pas comme une actrice- comme un métier. Ce qui l'intéresse c'est s'oublier dans le rôle, qu'on ne la reconnaisse pas, « *rentrer dans le cadre d'un réalisateur en particulier et d'un film en particulier* »¹⁴⁵.

Pour elle, la meilleure performance est celle de l'âne dans *Au Hasard Balthazar*, le film de Robert Bresson : « *Une présence pure, qui invite à se projeter sur elle. Évidemment, lui, c'est un âne. Mais lui ressembler peut être un bel exercice : il apparaît comme s'il n'était pas observé, comme s'il n'y avait pas de caméra. C'est difficile de s'abstraire de la caméra et c'est cette qualité d'inconscience que je recherche.* »

C'est quoi alors un artiste si ce n'est pas un acteur, un réalisateur, un producteur ? Une entité qui n'existe pas ? Et un fou qui se met à peindre, n'est-il que fou et ne deviendra t-il jamais que fou ? Et pas artiste ? Et Pascal Duquenne n'est-il que trisomique et acteur ou bien que trisomique ou alors que acteur ou bien encore d'abord acteur puis trisomique ou inversement ? Quelle est donc la logique pour dire qu'une personne est déterminée à être seulement et uniquement cela ? Et qu'elle *est* plus habilité à être ceci que cela ?

L'artiste est-il voué à disparaître pour n'être plus qu'un sujet exécuteur d'ordre au sein d'un système financier et économique largement matérialiste, utilitariste, rationnaliste et déterministe ? Se retrouverait-il comme l'ouvrier du XIXème, non plus un artisan dans une manufacture qui conçoit et exécute son propre travail mais un ouvrier dans une fabrique ? L'artiste serait-il seulement ouvriers, techniciens et non plus artisan de son travail ? Et le producteur, réalisateur, le patronat capitaliste et libéral ?

Peut-on alors voir l'art comme quelque chose qui se détacherait d'un premier temps de tout un système, pour que l'artiste, les artistes ne soient que eux face à l'oeuvre dans un premier temps, sans penser à l'argent, au temps, au poste qu'ils occuperont dans le projet, leur salaire... au public aussi (ce qui est agaçant car le public « potentiel » représente, si l'on avait l'orgueil et l'ambition de faire une oeuvre universelle et qui toucherait tous les êtres humains de la Terre, -chose impossible car il semble que, surtout nos homologues américains -états-uniens-, surtout eux car ils sont avides de créer des oeuvres qui seraient lues, vues, admirées, par le plus de monde possible, dans le cinéma ; les blockbusters, films à gros budgets,... il semble que l'on oublie que certains pays restent en marge du marché de l'art déjà, et surtout de son accessibilité, pour parler en terme très occidental- rationnellement tout le monde n'aura pas la chance d'aller voir ce film *universel*, d'autant plus qu'il y a autant de sensibilités artistiques, de sensibilités humaines, tout simplement d'êtres, que d'habitants sur Terre, soit 7 milliards et « réussir à toucher tout le monde », tout ça dans quels buts ? Ajoutons qu'il serait un peu orgueilleux de se dire que telle oeuvre puisse mettre tout le monde d'accord et qu'un simple réalisateur dise qu'il puisse prévoir que la plupart des gens apprécieront son film, qu'il est donc capable de savoir qu'un pourcentage X de gens seront émus, indignés, choqués en le voyant. Un artiste au sens large n'est pas un devin, ni même un savant et encore moins un spécialiste des nombres, des probabilités et des statistiques, à moins qu'il ait une bonne raison de s'amuser avec des chiffres.)

Pour l'aspect financier, beaucoup pourraient s'insurger contre cette provocation qui néglige l'importance de l'argent dans tout système capitaliste et libéral qui se respecte. L'argent n'est pas mauvais, mais il paraît souvent comme une fin et non comme un moyen, ce qui est propre à nos sociétés occidentales. Sans doute pense t-on que l'argent est indispensable et que le rôle du producteur, pour parler du cinéma, l'est tout autant car il a capacité à gérer l'ensemble pour que l'équipe ne s'engouffre pas dans un méandre infini temporel au

145.http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18668018.html

moment du tournage et un borbier financier car le temps c'est de l'argent comme dit le dicton. Il est à la fois extérieur et intérieur au projet, il plane comme un Dieu, un décisionnaire Tout-Puissant (Dieu merci, il ne semble pas qu'ils soient tous comme cela et Dieu paraît même moins effrayant à côté parfois). Ce n'est pas faux, mais il ne faut pas sous-estimer les autres êtres humains (l'équipe), leur sens du raisonnable et leur raison car, si l'on ne faisait pas la course au film le plus cher, le plus techniquement performant, ni au blockbuster, du film à succès (ce qui est très propre à notre cinéma occidental un peu en mal), peut-être que les réalisateurs, acteurs, pour ne citer qu'eux car souvent décrits comme très « avarés » ayant un comportement « d'artistes » rêveurs, sans sens du raisonnable ni même des réalités, peut-être qu'ils auraient moins d'ambition et de volonté de faire exploser le budget du film mais aussi le cachet qu'ils toucheront à la fin et feraient leur travail en se préoccupant rationnellement du résultat final, du produit fini. Rien est à prévoir, tout est à faire. Producteur, réalisateur, acteur... ne devraient peut-être être que des postes ou des rôles ponctuels pour un ou des projets, non pas des professions fixes, car le réalisateur peut être le producteur du film et gérer le budget (s'il sait le faire et s'il en a la capacité, le temps aux moments X).

Car un film avec beaucoup de moyen ne signifie pas forcément un film intelligent (qui a de la réflexion personnelle ou collective, une démarche artistique réfléchie), intelligent car dans l'art il ne s'agit pas de plaire, d'être le meilleur ou d'être forcément beau, réussi car que signifie ces mots beau et réussi ? Le laid peut être beau, non ? Et l'artiste qui réussit est celui qui a engendré le plus de recettes, qui a amassé une fortune ? Pour certains oui, pour d'autres non. Cest deux mots sont connotés de subjectivité, une subjectivité que nous admettons et revendiquons dans nos sociétés occidentales car nous les admettons comme normes et surtout comme des données objectives.

En demandant à un Ivoirien ce qu'il pense de ces mots peut-être qu'il ne dirait pas la même chose. Petite parenthèse, il m'est arrivé de croiser un prêtre Ivoirien qui me disait que nous européens nous étions très pessimistes et que nous nous plaignons beaucoup et que nous ne voyions dans nos échecs et malheurs que le mauvais côté, ce à quoi il a rajouté qu'en Afrique les personnes étaient très positives quant à l'avenir, à leurs soucis... parce qu'elles savaient ce que c'est souffrir de la faim, de la pauvreté, des maladies et tout simplement ce que signifiait le mot avoir des emmerdes dans la vie pour parler grossièrement.

Ainsi, peut-être qu'en banissant et en oubliant un peu ces mots réussite et beauté (en les rendant moins catégoriques dans leur définition et plus large dans leur sens), les réalisateurs (ou artistes) arriveraient à rendre leurs œuvres plus efficaces (dans leur propos, non pas dans leur ambition du nombre de recettes qu'ils souhaitent engranger ou bien même, ce qui semble naïf, l'idée de toucher, d'émouvoir le plus de monde possible), plus humbles, honnêtes et plus intelligentes pour que ce soient des œuvres « belles et réussites » pour les amateurs de mots génériques.

Cette réflexion sur ce cinéma européen, occidental en « crise », cinéma qui semble très éloigné des cinémas « mineurs » sur le marché, fait penser à tous ces films réalisés -disons de façon indépendantes- et très précieux et rares, réalisés dans des circonstances dans lesquelles les contraintes de budget, de moyens, de personnes,... forcent à plus d'inventivité, d'ingéniosité, d'originalité etc... vis-à-vis de ce qui se fait couramment. Demander à un scénariste, un réalisateur qui ne rêve pas ces films et qui a conscience que le capitalisme revient cher, il vous fera un scénario, un film avec une humilité de budget, avec cette conscience d'être économique, efficient dans le propos, de ne pas s'égarer avec des scènes, des effets superflus, des moyens techniques onéreux... il ira à l'essentiel. Le problème de notre art occidental, c'est que nous faisons de l'art paresseux (on fait ce qui se fait le plus, ce qu'on voit le plus, il n'y a pas ou peu de prises de risques). On a peur des contraintes, de s'en imposer pour risquer des choix, on n'a pas envie de choisir, tant on est indécis, capricieux.

Je pense à tout un pan du cinéma russe et des Etats satellites de l'URSS au moment du communisme tour à tour léniniste, stalinien..., mais aussi des pays où la présence de leur cinéma sur la scène internationale n'est pas encore tout à fait établie, reconnue... (Parenthèse : ne devons-nous pas en tant qu'artistes, réalisateurs, être curieux, avides de connaître, de voir, d'apprendre des autres, de l'art de l'autre, rechercher des pépites du cinéma, dans l'art, chercher de nouveaux « talents », même si tout n'est pas « réussi », et dire c'est le sujet qui compte, cette interrogation-ci d'artiste qui fait acte au lieu d'attendre passivement que ces films arrivent à nous et deviennent « réussis » ? Petite parenthèse, y a-t-il alors de bons et de mauvais artistes (en parlant des éventuelles maladroites, faiblesses... de parcours qu'un artiste peut faire dans ses œuvres... ?) Y a-t-il ceux qui réussissent, qui deviennent connus, avec une maîtrise parfaite, sans faille, les bons, et ceux qui ne réussissent pas car oubliés, médiocres dans leur technique... mourant sans être « connus » de tous et surtout de la majorité des « occidentaux », les mauvais... ? En Occident, on recherche un art de performance, parfait, le meilleur, celui qui saura atteindre une pseudo-perfection, spectaculaire : des mouvements de caméras à couper le souffle, un nombre de caméras X, record battu du nombre maximum de caméras pour un tournage, le

record du nombre d'entrées, le record du budget le plus onéreux...) Il semblerait que dans une société en crise, financièrement, économiquement, peu d'artistes aient compris la signification du mot économie et cela ne leur semble pas une occasion de faire de l'art pour presque rien-une sorte d'*arte povera*-, que l'art peut être humble mais puissant dans sa résonance. Il semble à beaucoup d'artistes que faire un film, pour reprendre l'exemple du cinéma, un film à petit budget signifie film forcément médiocre, de seconde zone, c'est faux, il faut juste savoir être ingénieux, intelligent et surtout pas paresseux.

Ceci est une provocation semblerait-il mais cela n'empêche pas que souvent nous décidons -cela dit en passant, cela ne fait pas de nous des êtres totalement libres car il n'est pas sûr que nous le décidons avec libre arbitre- d'accorder plus de crédit, de crédibilité à un artiste établi (ayant eu de nombreux prix à des festivals par exemple), parfois bienséant dans ses œuvres, ni trop provocant, ni trop timide, original mais pas trop pour ne pas être à la limite de ce que l'ensemble de la communauté peut accepter et admettre dans l'originalité. La tièdure, peut-être, de l'artiste qui ne sait pas encore se positionner et qui veut peut-être plaire à tout le monde ou bien écraser tout le monde sans tout à fait s'imposer ?

La pauvreté d'un pays (ou bien même des artistes quand ils sont eux-mêmes sans argent ou quand il n'y a pas de subventions possible par l'Etat lui-même, ce qui existe encore notamment en Asie : Thaïlande, Philippines... ou bien dans des pays en guerre ou bien soumis à un régime politique totalitaire), son instabilité politique, le régime politique auquel il est soumis, sont des facteurs à l'inventivité, c'est pourquoi depuis quelques temps je me passionne à voir ces films tchécoslovaques, russes, estoniens, israéliens, géorgiens, macédoniens, grecs, arméniens (contemporains ou plus anciens)... ces films réalisés dans des pays où le cinéma est encore soumis à des restrictions, des contraintes. On pourrait croire que la liberté dont ils jouissent est bien moins présente, visible, ressentie que dans nos films occidentaux. Et bien, c'est faux ; on pourrait croire que cinéma Américain, plutôt étatsunien, rime avec liberté, cinéma Français aussi, deux démocraties reconnues, du moins par ceux qui admirent la République et la Démocratie. Il me semble que la vraie liberté dont jouissent ces films vient avec la contrainte qui oblige à plus d'ingéniosité dans l'acte de création et le moyen d'arriver à cette création qui est fervemment espérée. Sans doute cela s'en ressent car pour ces artistes-là, la notion d'art est toujours et très fortement liée à l'idée de liberté tandis que chez nous c'est un moyen de faire entendre notre pseudo-liberté d'expression, notre fantaisie (dans ce cas-là on pourrait dire que nous n'avons pas besoin de l'art, mais cette idée est fautive) ou bien nos pathos, le but est maintenant, pour le cinéma, le théâtre, la musique, l'opéra... à exprimer un pathos collectif et dit *universel*, on fait du cinéma pour émouvoir les personnes, les faire pleurer, rire... (universel dans le thème peut-être, à la limite, mais surtout pas au niveau des émotions et sentiments qu'une œuvre d'art pourrait susciter car nous sommes 7 milliards)

Et si, malencontreusement, notre œuvre (faite pour émouvoir, faire rire, faire pleurer, surprendre, en mettre plein les yeux, à moins que ce soit une expérience, une démarche de réflexion incluant le spectateur dans le projet artistique) n'arrivait pas à être distribuée ou tout simplement si les rushs finissaient perdus, supprimés : tout le monde serait triste (à commencer peut-être par les spectateurs), le producteur et tous les investisseurs auraient perdu de l'argent pour rien et il n'y aurait aucun bénéfice matériel à en tirer. Ce serait une perte de temps pour ceux qui seraient uniquement des artistes en phase avec une société matérialiste. Or, des artistes qui seraient peut-être plus philosophes et plus spirituels dans leur démarche d'artiste en tireraient un avantage, plutôt un bienfait, celui d'y avoir mis un pas de plus vers leur liberté et la découverte d'eux-mêmes et des autres, d'un apprentissage, d'un enrichissement personnel et professionnel. Ils seraient contents d'avoir accouchés d'un objet qui, malheureusement, a fini disparu, on ne sait où. Y a-t-il pire chose que perdre de l'argent ?... C'est peut-être le jeu -le risque qu'on accepte en faisant ces métiers- que l'on peut parfois assimiler aux fluctuations et variations de la bourse. Il ne reste plus qu'à recommencer. Peut-être vaut-il mieux faire le pari du prêtre Ivoirien, celui de voir le positif dans ce qui est négatif et semble être un échec cuisant, un malheur ?

Le bénéfice qu'on tire d'une œuvre que l'on crée -même si elle n'est pas parfaite dans sa réalisation, mais aboutie, même si une œuvre non aboutie reste toujours une œuvre, certes, non achevée-, que l'on concrétise, que l'on rend réelle me paraît d'abord être un bénéfice, un bienfait spirituel et non matériel et plus tard, éventuellement, matériel si les artistes se trouvent en mal d'argent pour vivre ou pour réaliser une prochaine création. L'inverse paraît très déplacé peut-être, autant être homme politique, avocat, chirurgien plastique ou autre pour gagner beaucoup et surtout rapidement.

Mais, la vision que l'on a de l'artiste, et que j'avais comme beaucoup d'enfants peut-être lorsque j'étais moi-même petite, est erronée : on s'imagine gagner beaucoup, rapidement, grimper l'échelle sociale et jouir d'une totale liberté, c'est un métier que l'on fantasme au début, que l'on rêve, c'est pourquoi beaucoup souhaite devenir « artiste » et se trouvent désillusionnés quand ils se rendent compte qu'il faut être travailleur, avide de

connaissance, désirer être intelligent, curieux, opiniâtre, qu'il faut savoir se sacrifier, faire des sacrifices au profit de l'accouchement de soi, que c'est un marché du travail très concurrentiel (pour les comédiens, scénaristes et réalisateurs surtout) et qu'aussi il ne s'agit pas d'être un bon scénariste, réalisateur, comédien pour « réussir » et être « original ». Il ne s'agit pas d'être tout cela à la fois, mais plutôt le fait d'être obsessionnel de l'art et du monde qui nous entoure (le monde ne se réduisant pas bien-sûr à ce que l'on connaîtrait déjà, ni même à une géographie se réduisant aux Etats-Unis, à la France et à une petite partie de l'Europe Centrale et de l'Ouest). L'art est un absolu qu'on ne peut pas détacher de la vie quotidienne.

Quand je fais une rétrospective du cinéma que je connaissais avant le début de ma formation, c'était : cinéma des Etats-Unis (films disons de l'époque contemporaine), cinéma français (celui des années 50-60-70 et contemporain), quelques films anglais, trois ou quatre hispanophones, peu en italien; surtout des films de super-héros, de grands succès publics, des westerns, des films d'actions... quelque chose de pauvre en soi, puis, j'ai découvert des films plus rares et plus... surprenants, intelligents et étrangement, ils me touchaient plus et évoquaient en moi une aspiration que j'avais peut-être toujours voulu connaître. Une sorte de liberté, d'émancipation. Il est certain que notre -celui des enfants, adolescents et jeunes adultes occidentaux de maintenant peut-être surtout car nous avons peut-être une plus grande facilité à nous instruire, à être curieux et à avoir accès à ce qu'on appelle la culture- spectre cinéphilique (s'il en existe un lorsqu'on ne va pas essayer d'être curieux et de voir tous les cinémas), est largement influencé par notre passif ; la société dans laquelle nous vivons et l'environnement familial dans lequel nous vivons : l'éducation, la classe sociale, la profession des parents et encore d'autres choses... Ce qui m'a toujours frappé, c'est qu'il semble que, dans le retard que j'ai engendré dans mes connaissances en matière de cinéma, art, culture (n'ayant pas eu la possibilité d'accéder facilement à ce savoir culturel dans ma jeunesse) ... il me semble à présent avoir dépassé ce stade d'avoir hérité d'un cinéma et d'un cinéma qui m'a influencée dans ma vie, s'il m'a influencée. Chose qui me paraît paradoxale en constatant que ceux que je fréquente et qui m'entourent restent eux toujours sous l'influence de ce cinéma occidental (alors qu'apparemment il semble qu'ils aient hérité d'un cinéma plus « large », « ouvert »), car ils ne semblent pas être pris d'intérêt (être curieux) pour un Emir Kusturica, ni un Abbas Kiarostami, un Tarkovski, un Kieslowski, un Kore-Eda... des auteurs et réalisateurs intéressants au même titre qu'un Hitchcock, qu'un John Huston, qu'un Clint Eastwood pour ne citer que des états-uniens...

Il en est de même pour les musiques, les théâtres, les littératures qui me semblent plus *sincères* (même si le mot est mal choisi), ces arts, oeuvres me paraissent non pas être faites, créés pour plaire à... mais parce qu'elles proviennent d'un être unique, de lui-même, des êtres uniques qui se révèlent véritablement dans leur art, dans une profonde inspiration de créer, de puiser en soi et de s'interroger. C'est une chose qui peut-être se raréfie en Occident.

Cette volonté d'uniformiser l'art, pour faire de chaque œuvre, des œuvres « accessibles » à tous, qui parlent à tous, touchent tout le monde est absurde. C'est fachiste dans un sens. Qui peut dire tel art est meilleur que celui de son voisin, plus universel ? Et de quel droit surtout ? Au nom du bon goût ? Des conventions ? D'une pseudo-connaissance supérieure de la vérité ? Peut-être vaut-il mieux une œuvre avec moins de bon goût et plus de recherche, un vrai regard, qu'une œuvre de bon goût pauvre en recherche et qui nous sert du déjà vu, une sauce pré-chauffée, pré-cuite et resservie ? Du bourrage de crâne.

Cela me rappelle une anecdote à laquelle j'ai assisté à un moment du Festival d'Avignon. Une sorte de bienséance hypocrite.

Le Festival d'Avignon est certes le moment où les compagnies se font de la publicité, éventuellement montrent qu'elles existent, mais c'est aussi l'endroit qui génère le plus de recettes pendant l'été aux théâtres et compagnies. C'est une chasse commerciale où le spectateur veut voir absolument le plus de spectacles sans s'imposer de filtre « objectif », ni une sélection exigeante et hétéroclite et hétérogène surtout alors il choisit d'aller vers ce qu'il connaît : Tchekhov, le bon Molière, les bons classiques français... Combien d'entre nous n'ont pas fait la course aux spectacles sans avoir le temps de manger, boire, respirer, se poser entre deux spectacles ? Sans doute ceux qui se disent amateurs du théâtre et qui ont une certaine suffisance quant au fait d'être performant, le meilleur en voyant tel spectacle, et en voyant X nombre de spectacle en une journée. Mais de quel théâtre ? Le théâtre de divertissement ? Fort probable. Un théâtre du consumérisme matérialiste.

La place laissée aux spectacles de « recherche », où l'on sent une réflexion qui a généré une mise en scène, une forme spécifique (le théâtre, la danse, la musique), un choix artistique réel, particulier, original sont rares. A Avignon on ne découvre pas, on n'y vient pas pour être curieux mais d'abord pour vivre et se divertir, dépenser. On a l'impression que le festival devient maintenant un lieu comme la bourse, dans lequel se font de perpétuels échanges continuels d'argent. Et il faut remplir le théâtre, certes, mais l'idée de faire tourner un théâtre H24 7J/7 est tout sauf raisonnable et humain. C'est une conception matérialiste et consumériste de l'art. Les gens deviennent des bêtes, désagréables, sur les dents, nerveux... animés de matérialisme et

consumérisme, c'est certain. Il n'y a pas d'esprit de vivre en artiste ou avec les artistes. Tout se retrouve cloîtré dans des institutions. Il faut faire de la communication. Il n'y a pas de place pour la création, un processus de création ne s'installe pas, c'est toujours la même chose, le jeu est figé à chaque représentation et c'est ennuyeux. On croirait être dans un cinéma UGC. Le seul mot qu'on nous serve est rentabilité, pour la programmation il faut penser au public qu'on a et mettre du théâtre qui est susceptible de le faire venir, de lui plaire. Mais qui sommes-nous pour autant déterminer le public ? Parce qu'il habite à tel endroit, qu'il est monégasque, il ne pourra pas être sensible à tel spectacle ? Sommes-nous, artistes, des mathématiciens, sociologues, devins... ? A quand la déconstruction de ces déterminismes ?

Avignon n'est pas de l'art, ni de l'art libre, mais une société de consommation matérialiste. La preuve : les seuls spectacles qui fonctionnent et qu'on va voir, sont des spectacles ultra franco-français, culturellement parlant ou du moins adapté au public « pseudonymement » parlant populaire français, on recherche le spectateur lambda, celui de tous les jours, le « médiocre », ni trop bête ni trop intelligent pour comprendre l'art -pour médiocre, ce mot n'est pas à entendre dans un sens péjoratif mais plutôt à entendre comme un consommateur et amateur moyen d'art, un spectateur « classique »-, français des classes moyennes.

Les spectacles proposés sont tellement classiques, même parfois conservateurs, obsolètes (dans le jeu, dans la mise en scène...), il n'y a pas d'hybridation, de recherche, de curiosité artistique et culturelle. Beaucoup de spectacles sont faits pour le Festival d'Avignon ou en vu du Festival, du moins ils semblent vouloir tous se ressembler par hasard. Il en est de même pour les théâtres et le public, passé le 30 au soir, plus rien n'existe. Il n'y a plus d'artistes. La plupart des théâtres du Festival ferment à ce moment et ce pour tout le reste de l'année. Et Avignon devient une ville fantôme, un désert culturel. Les compagnies s'en vont dans les deux jours, pour une autre tournée ou bien pour rentrer -souvent, car elles sont des compagnies venues de cette région- sur Paris. Alors, le Festival est-il une vitrine artificielle de ce qu'est la « vie » d'artiste ? Quelque chose d'artificiel ? Dans les théâtres, on ne croise pas les compagnies, elles ne viennent qu'au soir, elle discute peu avec les spectateurs sur la genèse de leur spectacle ou bien leur propos et parti pris artistique. Il n'y a pas de dialogue autour de la création artistique en elle-même. Les « artistes » ne prennent pas le temps de discuter de leur projet, c'est une perte de temps. Il n'y a pas de lien artistes/public. Et pourtant, souvent c'est le plus intéressant de savoir ; comment une compagnie s'est formée, à monter son spectacle, a réfléchi à la mise en scène, à sa démarche d'artiste tout simplement. Comment se positionne t-elle dans ce monde, qu'elle est sa réflexion sur ce monde, sur nos comportements humains... ? Mais tout cela semble souvent creux. Les « artistes » eux-mêmes ne semblent pas avoir d'objectivité, de recul vis-à-vis de ce qu'ils créent. Il semble que le doute d'interroger son œuvre, n'est pas. Le spectacle est bien comme il est et il n'évolue pas ou peu.

Donc, tous ces éléments qui prouvent ce vrai vide culturel dans cette ville pendant le reste de l'année, est-il révélateur d'une sorte de micro-société un peu parasite qui vient se greffer au moment du Festival ? Ce Festival Off, devient un peu anecdotique, c'est peut-être la raison pour laquelle, il s'exporte peu hors-frontière du Vaucluse. C'est une sorte de In, fermé. Rien ne se passe à l'extérieur d'Avignon, pas d'affiche, pour entrer, il faut être habitant du intra-muros et encore... Pourquoi ne vont-ils donc pas chercher un nouveau public ? S'ils tiennent tant à se démarquer des autres spectacles.

Ce qui semble absurde aussi, c'est la concentration de théâtres intra-muros, la concurrence, qu'on le dise ou non est immense, le spectateur est noyé dans les flyers, dans la publicité des affiches, des discours... Il y a au minimum un théâtre dans toutes les rues. Comment le spectateur peut-il choisir ? Il ne peut pas, alors, il s'engouffre dans le méandre du consumérisme et de la course aux nombres maximum de spectacles qu'il aura vu. Il en est de même dans notre cinéma occidental, chaque semaine des dizaines de film sortent dans les salles obscures. Et souvent, les films qui ont le plus de visibilité sont ceux qui ne lésinent pas sur la publicité et la communication autour du film.

Concernant ces spectacles qu'on croirait créés pour le Festival, par comparaison, un film, est-il écrit pour les Festivals ? En principe non. Son but n'est pas de faire de la pub ni de la communication.

Et le théâtre ? En théorie, ce devrait être la même chose. Combien de fois, les compagnies demandent-elles tous les jours à combien en est leur jauge ? Combien de fois nous dit-on de surbooker les représentations ? Ils ont tous cette névrose, cette obsession de remplir la salle ; ne font-ils pas assez confiance à « leur » public -même si le public n'appartient à personne-, à l'originalité de leur projet, à sa capacité à se détacher de la masse ? Me direz-vous, c'est un risque normal de ne pas être sûr, cela fait parti du métier d'artiste, le doute perpétuel et beaucoup ne semblent pas l'avoir compris, ni assimilé. Cela fait parti du jeu, c'est un risque que la salle ne soit pas pleine et l'on devrait l'accepter, d'autant plus que la concurrence est énorme et que le spectateur est noyé sous des tas de spectacles, il croule sous un amas d'affiches. Ou peut-être ne sont-ils pas assez philosophes ? Ou bien nient-ils le fait qu'être artiste est avant tout un métier précaire, instable sur le plan financier car un jour l'artiste peut être riche et le lendemain tout perde et vivre pauvre ? (Notons que certains

artistes, par exemple Orson Welles ou bien Piazzolla sont de vrais artistes en ce sens qu'ils ont tout risqué pour leurs projets, et certains artistes sont allés jusqu'à hypothéquer leur maison, ce qui semble fou dans notre société matérialiste et capitaliste).

C'est un système capitaliste, libéral, mais c'est tout sauf humain. Bonjour consumérisme matérialiste. Le spectateur devient du bétail à consumer du spectacle, il mange passivement le spectacle. Quelle est donc ce désaide infantile qui gagne tout le monde pendant cette période ?

Revenons en à cette anecdote, franchement amusante et absurde qui prouve que notre société occidentale dans l'art est malade, malade car elle se pense supérieure à l'art de l'autre, et qu'elle n'a aucune philosophie ni spiritualité. Le Festival d'Avignon est un bon exemple, tous les spectacles sont entièrement créés avec une vision artistique pauvre, très occidentale, où est le théâtre d'Artaud ? Celui de Shakespeare ? Celui de Wilde ? De Peter Brook ? Lorsque se sont des adaptations, on a l'impression que le metteur en scène s'est servi du texte de l'auteur et qu'il n'y a pas eu de mariage artistique entre l'auteur et le metteur en scène. Le metteur en scène s'est juste servi du texte et l'a survolé on dirait, il n'a pas décortiqué le texte en profondeur pour en tirer l'essentiel. Tout est fait avec superficialité.

Tout est fait dans la bienséance, le politiquement correct, le clas-si-que ; le texte, la mise en scène ne sont pas tordus, essorés, déconstruits, c'est plat. Peu d'artistes prennent des risques, si peu. L'artiste occidental a donc peut-être peur.

Cette anecdote, je vais finir par la raconter mais d'abord, rassurons-nous, ceux qui brillent par leur inventivité, leur avant-gardisme, leur contemporanéité, ce sont souvent les spectacles venus de l'étranger, d'Asie surtout. Les Taïwanais sont forts, bien que des bienséants, bien pensants pourraient trouver leurs spectacles tordus, inutiles, incompréhensibles et encore d'autres qualificatifs méprisants, dédaigneux. C'est que la plupart des spectateurs et artistes sont restés au 20ème siècle. Il est possible que certains artistes souhaitent rester au 20ème siècle, l'art y était peut-être plus simple, mais ils n'ont peut-être pas compris que le monde change, évolue et l'art aussi. Les enjeux ne sont plus les mêmes.

C'est peut-être pour cette raison que le Festival d'Avignon Off (précisons) s'essoufle et n'intéresse guère que les francophones ou bien les provençaux.

Concernant les tawanais, on peut voir qu'ils offrent des spectacles de danse digne d'un Sidi Larbi Cherkaoui, d'un Alain Platel, d'un Eko Supriyanto etc... des performances dignes de Ian Fabre, de Matthew Barney... parce qu'ils sont véritablement libres de ce qu'ils choisissent de faire et se "*moquent*" du spectateur, jouent avec sa patience, ses limites, ce qu'il peut endurer, admettre dans sa conception si codifiée de l'art-ils ne le consultent pas au moment de la création-, ils prennent des risques, et s'autorisent à être fous dans leur art, peut-être à être à contre-courant. Ils ne s'intéressent pas à être dans ce qui se fait, dans les conventions, ils n'ont pas de limites et c'est en ça qu'ils sont de véritables artistes. Le reste n'est que superflu, le public peut exister, mais il ne doit pas s'imposer et imposer comme un client imposerait des exigences. L'art n'a comme limite que lui-même, si ce n'est rien du tout et l'oeuvre d'art se suffit à elle-même, elle existe déjà sans public. Elle a une existence propre. L'artiste véritablement libre est peut-être celui dont l'oeuvre, les oeuvres ne sont pas conditionnées, du moins déconditionnées du reste, d'une société éventuelle à laquelle il appartiendrait.

Voici donc l'anecdote : un théâtre, une directrice de théâtre capitaliste. Trois de ces spectacles sont des spectacles taiwanais ; un spectacle de marionnettes construits avec de la récup', une performance artistique conceptuelle et une performance artistique de danse paiwan déconstruite et interrogeant la notion de répétition et de rituel. Une homme lui dit dans la rue qu'il aime sa programmation mais que par contre les spectacles des asiatiques sont nuls et ennuyeux... elle répond avec mépris et impudence : « *vous avez raison, j'assume toute ma programmation qui est exigeante, belle, diversifiée, sauf ces spectacles taiwanais parce que ce n'est pas moi qui les ai choisis.* »

Je demeure consternée en entendant cette réflexion qui prône un discours d'ouverture d'esprit hypocrite.

2. Pur intellectuel spécialiste : éducateur et moraliste

Platon estimait que *L'Illiade* et *l'Odyssée* d'Homère n'étaient pas des oeuvres morales. Dans son ouvrage *La République*, Platon juge que l'aspect moral doit primer sur l'aspect artistique d'une oeuvre d'art. Pour lui, il n'y a pas d'art sans morale.

On ne compte plus les œuvres, artistes, qui par le passé mais encore aujourd'hui dans certains pays où l'art est marginalisé, censuré, si l'oeuvre ne correspond pas à des codes édictés par une autorité x ou y, censurés ou condamnés à l'exil. C'est le cas dans des pays qui vivent au rythme de régimes totalitaires, d'institutions puissantes.

L'Eglise catholique par le passé à exercer beaucoup d'influence sur l'art dans l'Europe du Moyen-Age et de la Renaissance, périodes où elle était la plus puissante institution. Par exemple, sur le Milan du milieu du XVIème siècle, elle exerça son autorité sur les artistes de la ville, notamment Le Caravage lors de la Réforme.

Baudelaire et Flaubert quand à eux ont fini devant les tribunaux, l'un à cause des *Fleurs du Mal*, l'autre pour *Madame Bovary*.

L'artiste doit-il se préoccuper de la politique ? Doit-il se faire le détracteur, le moralisateur de l'Etat, de l'autorité étatique ?

Zola et son *J'accuse*, Hugo et ses poèmes incisifs à l'égard de Louis-Napoléon Bonaparte, l'artiste doit-il juger ?

Et l'art de propagande celui nazi, celui que les Etats-Unis voulait imposer avec le code Hays ? Le réalisme socialiste ?

Cela reviendrait à dire l'art a-t-il des limites à ne pas dépasser, des codes à respecter ?

3. Artiste mode de vie : ni besoin, ni morale

Élévation spirituelle, accouchement de soi et questions

L'artiste véritablement libre: celui qui est ostracisé de lui-même et par lui-même. Au-delà de ses propres limites, codes. Comme l'acteur qui s'efface en incarnant, en étant une autre personne. Frôler une sorte de folie, d'abandon de soi. Ne plus exister.

C'est pour cela que l'artiste est comparable à un mystique, il cherche à atteindre un absolu, l'Art, en s'oubliant lui-même dans ce qu'il fait, dans sa création. Il laisse place en lui à la création qui le dépasse. C'est du zazen, une méditation, l'artiste est le vecteur de l'oeuvre d'art qu'il crée, l'instrument, c'est pourquoi Tarkovski dit: *Le cinéaste appartient au cinéma et non le contraire* ou bien que *Le cinéma utilise le cinéaste et non l'inverse*.

L'artiste a une bien drôle et dure vie. Il fait des sacrifices, beaucoup de choix. Il ne peut vivre sans l'art parce qu'il appartient à cet art. Son désir d'émancipation prend de la place. Il abandonne parfois un peu les autres mais ce n'est pas par volonté réelle, l'art est un absolu qu'il faut combler. C'est un amour. Viscéral, passionnel, obsessionnel, aux limites de la folie. Il faut l'accepter, ce choix de se donner à l'art, de s'y oublier, s'y abandonner.

Tempo di viaggio : « *Aujourd'hui, n'importe qui prétend pouvoir faire un film... Je n'aime pas donner des conseils, mais ce que je suggérerais aux novices, est de ne pas séparer leur travail, leurs films, le cinéma en somme, de leur quotidien. Il ne doit pas y avoir de fracture entre nos œuvres et nos actes. Le cinéaste est un artiste, comme un peintre ou un musicien. Il doit se donner entièrement à son art. Je suis étonné de voir des réalisateurs pour qui le travail est une sorte de privilège, fruit du hasard, et qui se contentent d'explorer leur propre passé. Pour eux, le cinéma n'a rien à voir avec la vie. Je voudrais dire aux jeunes cinéastes qu'ils doivent être responsables des films qu'ils montrent. C'est essentiel. Deuxièmement, ils doivent accepter l'idée que le cinéma est un art sérieux et difficile, qui demande des sacrifices. Le cinéaste appartient au cinéma et non le contraire. Le cinéma utilise le cinéaste et non l'inverse. Il faut apprendre à se mettre au service du cinéma, sans se sacrifier. J'ai moi-même beaucoup réfléchi à cet aspect, et j'ai remarqué que mon regard sur mon métier avait changé.* »

Tonino Guerra, lisant une lettre d'une spectatrice, adressée à Andreï: « *La science-fiction est-ce un monde qui*

vous passionne ou une façon de fuir la réalité ? »

Andrei: *« Ni l'un, ni l'autre. Je n'aime pas particulièrement la science-fiction et je n'aima pas fuir la vie. Lorsqu'un film se cantonne dans un genre, c'est du cinéma commercial, dans le mauvais sens du terme. Je ne suis pas contre la recherche du succès, mais je m'oppose au cinéma commercial. Je n'ai jamais considéré mes films comme de la science-fiction. En ce sens, j'aime moins Solaris, car je n'ai pas réussi à transgresser le genre en évitant certains petits détails fantastiques. Alors que Stalker, inspiré d'un roman de science-fiction, échappe aux lois du genre et ne contient aucun indice de science-fiction. J'en suis très content. Le découpage du cinéma en genres est une aberration. Pour moi, le cinéma est un art qui peut tout exprimer : le tragique, le drôle, la tristesse, la gaieté. C'est quand il est tout cela qu'il reflète la vie. Je n'aime pas le cinéma commercial. Et je ne suis pas amateur de science-fiction. Quand je réalise un film, je m'applique à le priver du moindre détail qui le relierait à un genre déterminé. »*

Tonino Guerra: *« Quels sont les films que tu n'as pas réussi à faire, et pourquoi ?*

Andrei Tarkovski: *« Tous les cinéastes ont des films restés à l'état de projets. Ça permet à un réalisateur de rester libre. Avoir des idées que l'on garde en réserve, même si on ne peut les filmer. J'ai eu un très beau projet pour lequel je garde espoir, car il me plaît beaucoup. Un homme brûle sa femme car c'est une menteuse. Elle lui met à propos de choses banales... Beaucoup de mes films sont restés des projets. »*

Le Temps scellé: *« Celui qui ne veut pas de la vérité ne voit pas non plus la beauté. Celui qui juge l'art au lieu de s'en imprégner manque profondément de spiritualité. Il ne veut pas comprendre le sens ou le but de son existence, qu'il remplace par de simples : « Je n'aime pas ! », « C'est ennuyeux ! ». Des arguments sans doute incontestables, mais qui pourraient tout autant être ceux d'un aveugle-né à qui on décrirait un arc-en-ciel ! Avec de tels critères, l'homme contemporain est incapable de s'interroger sur la vérité, et demeure totalement sourd à la souffrance qu'endure l'artiste pour exprimer la vérité qu'il a trouvée.*

Mais qu'est-ce au juste la vérité ?

Je pense qu'un des aspects les plus tristes de notre temps est la destruction dans la mentalité des hommes et de tout ce qui avait un lien conscient avec le beau. La culture de masse, destinées à des « consommateurs », dans notre civilisation toute en prothèses, rend nos esprits infirmes. Elle nous empêche de nous tourner vers les questions fondamentales de l'existence et de nous assumer en tant qu'êtres spirituels. Pourtant, un artiste ne peut rester sourd à l'appel de la vérité qui, seule, forge, organise sa volonté créatrice, et le rend capable de transmettre sa foi aux autres. Un artiste qui n'a pas la foi : autant parler d'un peintre qui serait aveugle de naissance.

C'est une erreur de dire qu'un artiste « cherche » son sujet. Celui-ci mûrit en lui, comme la gestation d'un enfant jusqu'à l'accouchement. L'artiste n'est pas le maître, mais le serviteur d'une situation. La création est pour lui seul la forme d'existence possible. Chacune de ses œuvres est en lui comme une poussée irrésistible. Et l'enchaînement de ses actes ne trouve sa légitimité que s'il a foi en son sujet, car seule la foi cimente les images en un système, voire en un système de vie ».

L'art aussi n'est pas politique à proprement parlé, il ne défend pas une propagande, une politique, bien qu'il est politique dans son essence: s'y exprime une liberté, des libertés qui peuvent déranger.

L'art exprime, provoque d'abord des émotions profondes et non pas des sentiments. Attention, ne pas confondre avec le pathos qui ne vise qu'à créer un bouleversement immédiat dans la sensibilité d'autrui, les émotions profondes sont l'expression de l'âme, qui interroge notre propre existence en tant qu'être humain et non pas en tant qu'homme ou personne ou bien individualité. Une œuvre d'art dite spirituelle, interroge notre spiritualité, ce n'est pas de la consommation comme cela peut être dans un art matérialiste, commercial et pathétique. C'est toute la différence avec l'art poétique qui est beaucoup plus profond, qui n'appartient à aucune culture, aucun temps...

La leçon de tango de Sally Potter: Le meilleur film sur le tango que je n'ai jamais vu; il interroge profondément cette notion d'existence, de création. C'est un film métaphysique qui va beaucoup plus loin que *Je ne suis pas là pour être aimé* de Stéphane Brizé ou bien *Assassination tango* de Robert Duvall. *La leçon de tango* a saisi la philosophie, la pensée tango et non pas la danse en elle-même. Le tango n'y est pas montré

comme un loisir. Et ce n'est pas non plus l'amour dans son sens commun: je tombe amoureux parce que j'ai dansé du tango avec toi. C'est beaucoup plus profond, le couple Sally Potter-Pablo Veron est beaucoup plus intéressant, c'est sur l'état de rencontre, c'est sur la liberté que chacun doit se trouver. Le tango, le cinéma, l'art est sublimé par leur amour. Pablo dira à Sally: « *Je crois qu'il faut sublimer l'attraction que l'on a l'un pour l'autre dans le travail. Ça pourrait être intéressant.* »

Sally se rend à Saint-Sulpice, voit le tableau de la *Lutte de Jacob avec l'Ange* d'Eugène Delacroix. Elle lui laisse un message vocal après qu'ait éclaté entre eux une violente dispute: « *Pablo tu es là? Peut-être pas. Je vais te raconter une histoire. Une histoire juive. Jacob, seul dans la vallée rencontre un étranger. Ils se battent. Ils se battent et luttent tout au long de la nuit... A l'aube, Jacob réalise qu'il ne le vaincra jamais. Car l'étranger est un ange. Ou Dieu. Ou peut-être Jacob a-t-il lutté contre lui-même. C'est l'aube, et je veux cesser de me battre. Repartons à zéro...* » Elle demande, lui demande de la rejoindre à Saint Sulpice, ce qu'il fait. Il se rencontre en-dessous du tableau et Pablo prend la pose de l'ange et Sally de Jacob. C'est un film profond tout en finesse, d'une beauté immense. Qui interroge même cet absolu de l'art et de l'amour. L'art y est un état de rencontre. « *Je t'ai suivi dans le tango. Pour faire un film, tu dois me suivre. Tu es prêt?* » dit-elle ensuite.

Elle fait le choix de réaliser un film qui lui plaît, dans lequel elle est libre de créer, contrairement à ce qu'Hollywood lui demande de faire sur un scénario qu'elle a écrit; on lui demande de transposer l'histoire du couturier français à celle d'un couturier New-Yorkais, pour qu'il n'y ait pas de perte de marché sur les spectateurs américains. On lui demande aussi de changer son personnage du couturier qui devait être un homme-tronc, afin d'y mettre des stars et d'ouvrir les castings. Elle abandonne le scénario qui ne lui plaît pas de modifier parce qu'il perd sens. Elle préfère faire un film sur le tango, elle ne sait pas encore comment, mais elle sait qu'elle veut en faire un.

Ce film interroge la création artistique; comment créer à plusieurs? Comment une rencontre fait acte de création? Comment l'art est-il un état de rencontre?

Plus en amont dans l'histoire du film, Sally et Pablo sont dans un café assis, ils discutent:

Pablo: « *Tu crois qu'il y a une raison qui fait que deux personnes doivent se rencontrer?* »

Sally: *Ca dépend si tu crois au hasard ou au Destin.*

Pablo: *Mais toi, en quoi tu crois?*

Sally: *Je crois que le hasard nous donne la possibilité de créer notre Destin.*

Pablo: *Comment?*

Sally: *Par notre volonté.*

Pablo: *Une question.. tu crois en Dieu?*

Sally: *Ah, la petite question. Je doute que nos vies soient écrites, je ne crois pas en une force supérieure qui contrôle nos actes. Je dois sans doute être athée. Mais je me sens juive. Et toi?*

Pablo: *Je suis danseur... Et juif.* »

A la fin du film, voici leur discussion après s'être rendus à la synagogue:

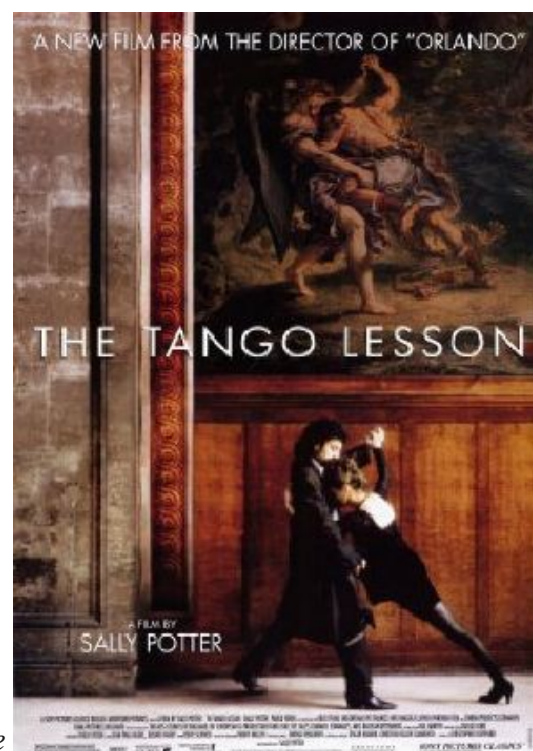
Pablo: « *Dis-moi Sally, c'est quoi, se sentir juif? Parce que je ne me sens pas chez moi dans une synagogue. Et encore moins dans une église. Sally en réalité je ne me sens pas chez moi en France, je ne me sens pas chez moi ici non plus. J'ai peur...* »

Sally: *Tu as peur de quoi?*

Pablo: *D'être quelqu'un sans racine. Je ne sais pas d'où je viens, je ne sais pas où je vais. J'ai peur de disparaître sans laisser aucune trace.*

Sally: *Alors, c'est peut-être pour ça que nous nous sommes rencontrés.* »

Elle entame sa chanson et ils se mettent à danser sur le quai du port: « *D'où viens-tu? D'où? De la terre, de*



l'eau, du feu ou de l'air? Quand nous dansons, je suis certaine que je t'ai déjà rencontré dans le passé. Tu es moi et je suis toi, deux personnes qui ne font qu'un. »

A noter que le film a été réalisé avec peu de moyens.

Tarkovski-Le Temps scellé- Chapitre *Fixer le temps*: « *La réalisation d'un film ne commence pas dès la première rencontre avec l'auteur du scénario, ni par le choix des acteurs, ou celui de la musique. Tout commence quand le regard intérieur de celui qui fait le film, qu'on nomme réalisateur, voit apparaître l'image de son film. Elle peut être une succession détaillée d'épisodes, ou rien que le sentiment général du film, son ambiance émotionnelle, mais qui devra tout entière se retrouver à l'écran. Seul celui qui a cette vision claire, et qui sait avec son équipe de tournage la porter jusqu'à son expression finale, en veillant toujours qu'elle reste fidèle à elle-même, peut être appelé un réalisateur. Tout cela n'excède pourtant pas encore les limites de la simple profession. Toutes sortes d'aspects divers trouvent là leur place, sans lesquels cet art ne pourrait se réaliser. Mais le fait d'exceller entre ces limites ne suffit pas pour appeler un réalisateur un artiste.*

L'artiste apparaît quand surgissent à l'intérieur de sa vision, ou directement dans son film, un ordre particulier d'images, une certaine interprétation du monde qu'il offre au jugement de ses spectateurs, comme s'il voulait partager avec eux ses rêves les plus chers. C'est en créant sa propre vision, en devenant une sorte de philosophe, qu'il devient un artiste et le cinéma un art. La comparaison avec un philosophe est bien sûr toute relative. Rappelons-nous les mots de Valéry : "Dire que les poètes sont des philosophes, c'est prendre un peintre de marines pour un capitaine au long cours" ».

« Qu'est-ce qui conduit les gens au cinéma ? Pourquoi entrer dans une salle obscure où, deux heures durant, est projeté un jeu d'ombres sur un écran ? Un besoin de distraction, une sorte de drogue ? Il y a certes des trusts et des organismes de loisirs dans le monde qui exploitent le cinéma et la télévision comme n'importe quel autre forme de spectacle. Mais l'important n'est pas là. Il faut partir du principe de base du cinématographe qui a quelque chose à voir avec le besoin qu'éprouve l'homme de maîtriser, de connaître le monde. Je crois que la motivation principale d'une personne qui va au cinéma est une recherche du temps: du temps perdu, du temps négligé, du temps à retrouver. Elle y va pour chercher une expérience de vie, parce que le cinéma, comme aucun autre art, élargit, enrichit, concentre l'expérience humaine.

Plus qu'enrichie, son expérience est rallongée, rallongée considérablement. Voilà où réside le véritable pouvoir du cinéma et non dans les stars, les aventures ou la distraction. Et c'est aussi pourquoi, au cinéma, le public est davantage un témoin qu'un spectateur. »

« Les scénaristes ont pourtant des problèmes énormes à résoudre, et qui exigent un réel don d'écrivain. J'entend avant tout les problèmes psychologiques, un domaine où peut s'exercer une influence authentiquement utile de la littérature sur le cinéma, sans pour autant risquer que celui-ci perde de sa spécificité. Rien, dans le cinéma contemporain, n'est en effet plus bâclé et plus superficiel que la psychologie. Je veux dire la compréhension réelle de la vérité des états à travers lesquels passe un personnage. Elle est très largement négligée. Et pourtant, c'est bien elle qui peut convaincre un homme à se figer dans la plus inconfortable des postures, ou au contraire à se jeter du haut d'un immeuble de cinq étages... »

Pourquoi l'art doit-il être si insincère, pourquoi ne doit-il pas rendre compte d'une âme, de sa sensibilité, de l'expression de cette âme de celui qui crée, du créateur... pourquoi doit-on se soumettre au marché, au capitalisme, à des codes? Pourquoi l'art ne peut-il pas être anarchie? Quel est l'intérêt de faire de l'art une chose baillonnée, correcte etc...?

Lorsque l'on étudie Arvo Part et sa musique, la liberté de s'exprimer dans son art lui a valu censure, exil... l'occident doit-il connaître cela pour comprendre qu'on ne peut et ne doit pas codifier l'art? Quelle est alors la valeur de l'art? Y a-t-il un seul art, une seule manière de faire de l'art, celle qui correspond à des codes, conventions que la société, l'état établi? L'art doit-il être la pute de systèmes politico-économico-financiers?

Lorsqu'on a conscience, qu'un artiste a conscience que la liberté, s'exprimer pourrait lui valoir censure, exil et autres contraintes dans un autre pays que le sien, il ne fait pas de l'art pour plaire, ni un art soumis à des intérêts, à une industrie, à des systèmes. Il fait son art. Un art libre. L'art est une manière de s'exprimer, un autre langage... que cela vaut-il de baillonner, taire une personne qui s'exprime (à ne pas confondre avec communiquer) et de s'auto-baillonner? S'y trouve la censure derrière cela.

Tangos, l'Exil de Gardel raconte l'exil des argentins à la fin des années 70 et au début des années 80. On suit aussi une troupe d'exilés de comédiens, danseurs et musiciens qui, malgré les épreuves réussissent à monter une tanguédie, un spectacle musical sur le tango. Le film même raconte cette histoire de l'exil, cette tanguédie que cette troupe réalise. Tout comme le film de Sally Potter, *La Leçon de tango*, le film parle en lui-même de la création et de l'état de rencontre. Etat de rencontre d'exilés à Paris qui peut-être ne se seraient pas rencontrés en Argentine, dans d'autres circonstances, s'il n'y avait pas eu la dictature, s'ils ne s'étaient pas exilés. Ils ont choisi de créer ensemble. Art social. Art politique. Art poétique. Comment le hasard permet la création? Faire état de rencontre pour créer ensemble.

Ces deux films racontent l'histoire de la création artistique, celles de leurs auteurs et de leurs personnages.

Le temps dans le plan donne le rythme au film, la perception même que l'auteur a du temps, ce n'est pas la durée d'un plan, des plans qui fait le rythme mais la perception du temps qui s'y passe dans le plan même. Le montage ne fait pas le temps, ni le rythme. (p 135 à 147 *Le Temps scellé* de Tarkovski).

« Le rythme au cinéma se transmet au travers de la vie visible et fixée de l'objet dans le plan. Et de même que le tressaillement d'un jonc peut définir le courant d'un fleuve, de même nous connaissons le mouvement du temps par la fluidité du cours de la vie reproduit dans le temps.

C'est avant tout à travers ce sens du temps, à travers le rythme, que le réalisateur exprime son individualité. Le rythme colore l'oeuvre de traits stylistiques. Le rythme n'est ni pensé ni construit par des procédés arbitraires purement intellectuels. Le rythme d'un film naît spontanément de la perception profonde que le réalisateur a de la vie, de sa « recherche du temps ». Je crois, pour ce qui me concerne, que le temps doit s'écouler dans un plan d'une manière digne et indépendante. Les idées alors trouvent d'elles-mêmes leur place, sans agitation, sans bavardage ni hâte excessive. Ressentir le rythme d'un plan, c'est avoir le sentiment du mot juste dans un texte. Un mot impropre en littérature comm un rythme inexact au cinéma détruisent l'authenticité. (Cette notion de rythme, bien-sûr, peut aussi s'appliquer à la littérature, mais dans un sens différent.)

Mais c'est ici que resurgit une complication inévitable. Supposons que j'aie envie que le temps s'écoule dans un plan d'une manière digne, indépendante, pour que le spectateur ne se sente pas agressé et qu'il se livre de son plein gré à l'artiste, s'identifiant au film, l'assimilant et se l'appropriant comme une expérience nouvelle, la sienne. Et, tout de suite, la contradiction refait surface ! Le sens du temps du réalisateur reste, là encore, une forme de viol du spectateur, au même titre qu'il lui impose son monde intérieur. En effet, soit le spectateur tombe dans votre rythme, dans votre monde, et il est des vôtres. Soit, il ne le fait pas, et aucun contact n'a lieu. C'est ainsi que le public se partage en celui qui vous est acquis, et celui qui vous est étranger. Ce qui est non seulement naturel, mais hélas inévitable.

Je vois donc comme mon dessein professionnel la création d'un flux de temps qui me soit distinct et individuel, de transmettre dans le plan ma propre perception de son mouvement, du plus lent au plus impétueux. Et à l'un, il apparaîtra de telle manière, à un autre, de telle autre...

Le montage perturbe le cours du temps, l'interrompt et, simultanément, lui rend une qualité nouvelle. Sa distorsion peut être un moyen de son expression rythmique. Sculpez le temps !

Toutefois, l'articulation de plans à intensité temporelle volontairement différente ne doit pas être dictée par le hasard, mais par une nécessité intérieure, être organique au film tout entier. Car aussitôt le cours organique des transitions perturbé, les accents de montage que le réalisateur aurait voulu cacher deviennent évidents, visibles. Toute accélération ou tout freinage artificiels du temps, sans rapport avec un développement endogène, toute inexactitude dans le changement du rythme intérieur, aboutissent à des raccords faux et criards.

Monter des morceaux à valeur temporelle inégale mène nécessairement à une cassure du rythme. Pourtant, si cette rupture est amenée par la vie intérieure des plans montés, elle peut alors être indispensable à l'élaboration du tracé rythmique. Pour désigner ces intensités intemporelles inégales, prenons les métaphores du ruisseau, du torrent, du fleuve, de la cascade, de l'océan, lesquels, articulés ensemble, constituent un tracé rythmique unique, une nouvelle formation organique, reflet de la perception du temps qu'à l'auteur.

Pour autant que le sens du temps, chez un auteur, s'intègre réellement à sa perception de la vie, et que la pression rythmique à l'intérieur des morceaux montés dicte le choix de ses raccords, le montage révèle l'écriture du réalisateur. Il exprime son attitude à l'égard de l'idée de base du film, il est la représentation ultime de sa conception du monde. Je pense qu'un réalisateur qui monte ses films avec facilité et de façons variées est superficiel. On reconnaîtra toujours le montage d'un Bergman, d'un Bresson, d'un Kurosawa ou

d'un Antonioni. Il est impossible de les confondre, car la perception que chacun a du temps, et qui s'exprime dans le rythme de ses films, est toujours la même. Quant aux films hollywoodiens, ils ont tous l'air d'avoir été montés par le même individu, tant ils sont indistincts du point de vue de leur montage...

Il s'agit, bien-sûr, de connaître toutes les règles du montage, de même qu'il faut posséder toutes les lois de sa profession. Pourtant, le travail créatif ne commence qu'au moment où ses lois sont déformées et transgressées.

Le fait que Tolstoï n'ait pas été un aussi brillant styliste que Bounine, que ses romans n'aient pas l'élégance et la perfection de n'importe quelle nouvelle de ce dernier, ne signifie pas pour autant que Bounine ait été plus grand que Tolstoï. Non seulement, en effet, on pardonne à Tolstoï ses longueurs et ses phrases sentencieuses ou maladroitement, mais, au contraire, on les aime comme des traits de sa personnalité. Mis en présence d'une grande figure, on l'accepte même avec ses défauts, qui deviennent des caractères particuliers de son esthétique.

Si l'on essaie de sortir les personnages de Dostoïevski de leur contexte, on se retrouve bien embarrassé : ils sont « beaux », avec de « pâles visages », des « bouches éclatantes », etc. Cependant, cela n'a pas beaucoup d'importance, parce qu'il ne s'agit pas d'un artisan, mais d'un artiste et d'un philosophe. Bounine, qui avait un infini respect pour Tolstoï, considérait qu'Anna Karenine était mal écrit. Comme nous le savons, il essaya de le réécrire. En vain.

Il en est de même du montage qui ne doit pas être une performance virtuose, mais correspondre à un besoin organique du mode d'expression personnel. Il s'agit, avant tout, de savoir pourquoi on est venu au cinéma et ce qu'on veut dire avec les moyens de sa poétique. A cet égard, il y a de plus en plus de jeunes gens, ces dernières années, qui, à peine sortis d'une école de cinéma sont déjà prêts à faire « ce qu'il faut » en URSS ou (ce qui paie davantage!) en Occident. C'est dramatique ! Les problèmes du métiers sont secondaires : tout peut s'apprendre, sauf à réfléchir avec dignité et indépendance, à être une personnalité. On ne peut contraindre quelqu'un à prendre sur ses épaules un poids qui n'est pas seulement lourd, mais parfois même impossible à porter. Pourtant, il n'y a pas d'autre voie.

« Le vin est tiré, il faut le boire. » Celui qui trahit une seule fois ses principes perd la pureté de sa relation avec la vie. C'est pourquoi le cinéaste qui dit faire un film de transition, comme pour accumuler des forces en vue de pouvoir enfin réaliser le film de ses rêves, trompe. Pire, il triche avec lui-même, et il ne fera jamais son film. »

C'est quoi ou c'est qui Patti Smith ?

Ecouter du Patti Smith, le morceau *People have the power* donne une rage de vivre libre. Ca réveille l'âme. C'est un souffle. Cela m'en vient à aborder la Beat, ce caractère libertaire de Patti Smith et à la Beat Generation.

La Beat née dans à la fin des années 1950 dont Liverpool est le point culminant. De nombreux groupes se forment, dont les Beatles, groupe emblématique de l'époque. Ce genre musical qui mêlent rock et pop, regroupe à la fois des groupes qui revendiquent des influences rythm and blues (The Rolling Stone, The Who, The Animals, The Kinks...) mais aussi des groupes préférant privilégier la mélodie et les harmonies (The Hollies, The Zombies...).

Albums *Banga* et *Horses*.

Patti Smith, poète, peintre, musicienne et photographe est surtout connue pour être la chanteuse de nombreuses chansons rock dans les années 60 et 70, chansons dont elle est elle-même l'auteur. Sa musique mêle rock, garage rock et la poésie Beat, ce qui lui vaut d'être reconnue comme marraine du mouvement punk. Artiste libre, anti-conformiste. Libertaire dans l'âme. Engagée. En dehors des codes classiques de l'art bourgeois, occidental. Culture underground.

La musique Beat est très liée au mouvement littéraire de la Beat Generation de la fin des années 50.

Mouvement Beat, lancé par Jack Kerouac. Sur la route. Etre à la rue. Etre béat. « *It's a be-at, le beat à garder, le beat du cœur* » « *C'est un être à, le tempo à garder, le battement du cœur* ». Rythme. Jazz.

Libera me domine- Requiem for a dead past

I was on the ground
Losing my mind
On prison, can't be free
My mental room
I needed breath
I was dying on my little room
I was tormented by this image.
Dead was inside me.
Inside Me.
I needed, i needed breath.
Breath.
Losing my mind,
Becoming mad, mad, mad, crazy thing.

You helped me, I'm alive.
Right on my way.
I'm like Basquiat, Smith, Jopling.
Right on my way.
Freed of my fears.
I've resisted against me.
My own prison.
Freed. Freed. Alive.
I'm facing you.
Sufferings, pains, I'm not scared anymore.
I hurled blood. My bones were broken. My skin was cut to bits. Torn.
Now,

I need, I need breath.
Breath.

Losing my mind,
Becoming mad, mad, mad, crazy thing.
Mad of freedom.
My craziness. My own.
It's mine, mine, mine, mine, mine.
You helped me, I'm alive.
Right on my way.
I'm like Louise, Khalo, Rimbaud.
Right on my way.
I'm spiting words, words, words. I feel good, feeling my rage in my body. I'm flesh.
My rage of living, is here. I'm born again. This is my birth.

This was a hard fight. I touched the absolute Heaven, the grace!

I resisted against me to be free.
You heard, resisted in the
Shits.
My own demons, my own prison.
I say you: fuck off.
I want t'be free.
Freed. Freed. Alive.
I'm facing you.
Free jazz, free Beat, free soul, free artist.
I give you my soul, giv'you my body in the sacrificial altar.

Mortifications for freedom. To be free.
Violence, resistance against me.
Between madness and reality.
Fantasis. Like ectasy. Mysticism. A mystic crisis. For freedom.

An AVE VERUM CORPUS. And GLORIA.

Oh! God! It's like a Requiem, a Libera Me Domine, a pray. Liberate me from the past Lord. The shame. The fear. I'm going on. I've got the right to live in peace. To be me. I'm not a fucking loser, prisoner.

Cause I'm free, that's my treasure! My strenght! I need cry!

(shot) Now, fuck off. You heard: Alive. Free. Alive. Free. Alive, alive, alive... (still exhaustion, then murmuring).

Requiem for a dead past...
God, Libera me domine...

Now, silence! Peace inside me.

The mystical crisis, the mystical transe is over.

END.

Fanny CH

Inspirations: Patti Smith. Her freedom. Her rage to live. Her beat poetry. Her libertarian nature, character. And Un Doux murmure de silence. And Jazz.

Break it up-Patti Smith (Album Horses)

Car stopped in a clearing
Ribbon of life, it was nearing
I saw the boy break out of his skin
My heart turned over and I crawled in
He cried, "Break it up, oh I don't understand
Break it up, I can't comprehend
Break it up, oh, I want to feel you
Break it up, don't talk to me that way
I'm not listening"

Snow started falling
I could hear the angel calling
We rolled on the ground, he stretched out his wings
The boy flew away and he started to sing
He sang, "Break it up, oh, I don't understand
Break it up, I can't comprehend
Break it up, oh, I want to feel you
Break it up, don't look at me"

The sky was raging, the boy disappeared
I fell on my knees
Atmosphere broke up, the boy reappeared
I cried, "Take me please!"

Ice, it was shining
I could feel my heart, it was melting
I tore off my clothes, I danced on my shoes
I ripped my skin open and then I broke through
I cried, "Break it up, oh, now I understand
Break it up, and I want to go
Break it up, oh please take me with you
Break it up, I can feel it breaking
I can feel it breaking, I can feel it breaking
I can feel, I can feel, I can feel, I can feel."

So break it up, oh now I'm coming with you
Break it up, now I'm gonna go
Break it up, oh, feel me, I'm coming
Break it up, break it up, break it up
Break it up, break it up, break it up
Oh, break it up, break it up, break it up
Break it up, break it up, break it on up
Break it up, break it on up, up, up
Break it, break it, break it, break it
Break it on up, break it up
Break it up, break it up, break it up

Brise-le-Patti Smith

La voiture s'arrêta dans une clairière,
Du ruban de la vie, on n'était pas loin.
J'ai vu le garçon sortir de sa peau.
Mon coeur était tout retourné et j'ai accouru.
Il s'écriait : "Brise-le, oh, je ne comprends pas,
Brise-le, je n'arrive pas à comprendre.
Brise-le, oh, je veux te sentir.
Brise-le, ne me parle pas comme ça,
Je n'écoute pas".

La neige se mit à tomber,
J'entendais l'ange qui appelait.
Nous roulions sur le sol, il déploya ses ailes.
Le garçon s'envola et se mit à chanter.
Il chanta : "Brise-le, oh, je ne comprends pas.
Brise-le, je n'arrive pas à comprendre.
Brise-le, oh, je veux te sentir.
Brise-le, ne me regarde pas comme ça".

Le ciel grondait, le garçon disparut,
Je tombai à genoux
L'atmosphère se brisa, le garçon réapparut.
Je m'écriai : "Je t'en prie emmène-moi !"

La glace, elle brillait.
Je sentais mon coeur, il fondait.
Je déchirai mes vêtements, je dansai sur mes
chaussures.
Je m'écorchai et puis j'eus une illumination.
Je m'écriai : "Brise-le, oh, à présent je comprends.
Brise-le, et je veux m'en aller.
Brise-le, oh, je t'en prie, emmène-moi.
Brise-le, je le sens se briser,
Je le sens se briser, je le sens se briser,
Je le sens se briser, je le sens se briser.

Alors brise-le, oh, je t'accompagne à présent.
Brise-le, je vais partir à présent.
Brise-le, sens-moi, j'arrive.
Brise-le, brise-le, brise-le,
Brise-le, brise-le, brise-le.....

C'était qui ou plutôt c'était quoi Sergueï Paradjanov?

A la suite du film biopic non biopic, mais poétique, surréaliste, fantasmagorique *Le Scandale Paradjanov* de Serge Avedikian (2013)

Sergueï Paradjanov était un documentariste, cinéaste, peintre, artiste plasticien (ces collages sont connus pour mêler art conceptuel et folklore) qui se définit avec provocation de cette façon: « *Je suis un Arménien né en Géorgie accusé d'être un nationaliste ukrainien* » (par rapport à son film *Les chevaux de feu* (version courte des *Ombres des ancêtres oubliés*), réalisé en 1964, mettant en scène des bergers et bûcherons Carpates ukrainiens, il fut jugé par le régime stalinien pro-nationaliste). C'est l'histoire d'une œuvre particulière, en effet, Paradjanov est adapté d'images poétiques, des plans fixes dans lesquels se développe avec simplicité le vrai mouvement de la vie. Ces films mettent souvent en scène des contes (par exemple la vie du poète Sayat-Nova), dans un récit non linéaire et présenté en véritables tableaux. La totalité de son œuvre s'inspire de la réalité sociale de son pays, de sa diversité ethnique, du folklore, des légendes et du chamanisme.

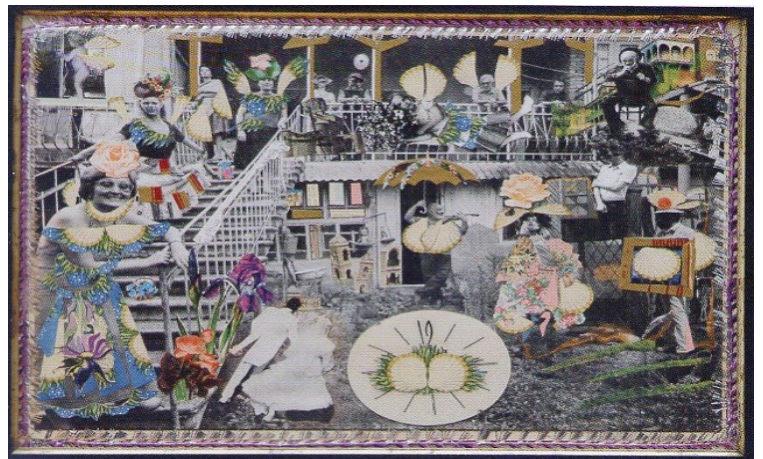
Artiste insoumis, c'est en cela que son œuvre rejoint celles de Pasolini et de Tarkovski, trois artistes qui défendent un *cinéma de poésie*¹⁴⁶, s'inspirant des rêves, des leurs, et qui ne font pas de différence, dans la manière de concevoir leur œuvre, entre un tableau et un film. Pour eux, le cinéma est un tableau vivant, en mouvement. L'essentiel du rythme, du mouvement se fait dans le plan en lui-même est non pas dans la quantité totale de plans qui forment le film ou dans le montage en lui-même.

« *Il m'a semblé qu'une image statique, au cinéma, peut avoir une profondeur, telle une miniature, une plastique, une dynamique internes...* »

« *Désir de faire des films, de filmer la beauté* »



The Last Supper-collage de Paradjanov



Collage *J'ai vendu ma datcha* (1985)

Paradjanov est un anti-conformiste, qui ne voulut pas se plier au régime soviétique et qui défendit ses œuvres avec impertinence et ferveur. Il présenta une projection des *Chevaux de feu*, en dialecte houtsoul non doublé en russe, ce qui provoqua l'animosité du régime qui décida de lui nuire en menant une enquête contre lui afin de trouver un motif d'arrestation et d'emprisonnement. Il subit les contraintes budgétaires, ses scénarios étant systématiquement refusé par le comité. Il pousse l'impertinence jusqu'à envoyer une lettre, arrogante au ministère afin d'expliquer pourquoi il veut tourner avec l'actrice Géorgienne Sofiko Tchiaourelï pour interpréter le poète arménien Sayat-Nova et non un acteur arménien.

Malgré le fait d'avoir fait acte de résistance, de ne pas avoir renoncé à son absolue liberté, il est arrêté pour des motifs nébuleux en 1973: commerce illicite d'objet d'art, homosexualité et agression sur le fils d'un haut dignitaire du régime... Cet emprisonnement lui valut un soutien de la part d'artistes occidentaux: Godard, Mastroianni, Saint-Laurent, Françoise Sagan, Louis Aragon...

146. Se référer aux films de Pasolini, Fellini et Tarkovski. Chris Marker. Gilles Deleuze, cours n°6 (Université de Paris 8) *Cinéma Poésie*, du 12/01/1982.

La prison ne l'empêche pas de poursuivre ses collages.

« *Je ne suis pas un détenu, je suis un otage* »- Paradjanov (Serge Avékidian) dans *Le Scandale Paradjanov*
Il est libéré au bout de quatre années de travaux forcés. Seul, personne ne l'attend. Il erre en mendiant, en vagabond dans Tbillissi, comme un glaneur, comme Agnès Varda, il récupère des choses pour ses collages. Il continue à créer mais quand son ami Laerte vient lui rendre visite, il dit : « *Tu penses que je vais refaire du cinéma, c'est un art triste et ennuyeux* ».

« *Quand j'étais en prison, ma vie avait un sens. C'était la réalité qu'il fallait affronter. Ma vie d'aujourd'hui n'a aucun sens.* »

Il fit deux autres derniers films, dont le dernier fut réalisé en hommage à Andreï Tarkovski, son ami.

En 1988, au Centre Pompidou:

« *Je n'ai pas de titres officiels, ni de médailles, je ne suis rien. Je vis à Tbillissi dans la maison de mes parents dont le toit fuit. Et quand il pleut, je dors avec un parapluie. [...] Parce que ça ressemble à des films de Fellini, Tarkovski, le cinéma pour moi c'est un grand muet. Moins il y a de mots, plus il y a de beauté, d'esthétique.* »

Le dernier plan du film est un travelling arrière sur Paradjanov (Serge Avékidian) allongé sur un banc en costume traditionnel, babouches en guise d'oreiller, qui laisse découvrir derrière lui le tumulte de la vie, dans un parc semble-t-il, avec une fontaine dans laquelle des œuvres d'art sont installées. Il s'endort.

Il se définit lui-même comme un génie : « *Pour être un grand génie, il faut avoir fait un ou deux ans de prison. Sans ça, tu ne peux pas devenir un grand cinéaste soviétique. Et un peu homosexuel aussi!* » Dans une lettre à son ami Tarkovski.

Reconnu de son vivant ni par les russes, ni par les ukrainiens, ni par les géorgiens, ni par les arméniens. Car il abolit les frontières. A contre-courant des nationalismes des années 80. Comme Sayat-Nova un poète arménien qui n'écrivait pas qu'en arménien.

Il est seulement reconnu à titre posthume.



Une sorte d'inclassable fantasque et baroque, aimant choquer, déconcerter, provoquer, amoureux de liberté à l'image de Picasso, Neruda, Basquiat, Pasolini, Tarkovski

« *Cinéma lapidaire, mouvement dans le plan, poésie au sens large* » Serge Avékidian

Un tisserand d'images poétiques

France Culture- Emission La Grande Table: Qui était Sergueï Paradjanov?

« *Un dérangeur d'esprit, une interface vivante* »

« *Symboliseur des rencontres culturelles, dans sa vie, son oeuvre* »

« *Une avidité vers tout. Je ne peux pas passer devant une décharge sans récupérer une poupée, une bouteille vide... je suis amoureux des poupées, des collages. Tout cela évoque en moi convoitise, tout désir de posséder et de l'exprimer.* »-Paradjanov évoquant son désir d'artiste une fois libre en 1979, dans *Paradjanov, comment il est devenu réalisateur?* (INA, 1989)

C'était qui ou quoi Raymond Reynaud? Et l'art singulier maïeutique?¹⁴⁷



Jean de Florette
(1981-1985, gouache
sur papier marouflé
sur panneau de bois-
207 x 411cm)-photo
de Pierre Schwartz

Il commence en tant que peintre en bâtiment, à 15 ans, il entre aux Beaux-Arts de Salon-de-Provence. Rempporte le premier prix en anatomie.

Outsider Art.

Pour définir son art singulier maïeutique :

« Son travail, profondément original, se situe aux confluences de l'"arte povera" (son goût de la récupération), de l'art brut (le musée de l'Art brut de Lausanne a acquis plusieurs de ses sculptures), de l'art roman (son approche mystique de la peinture), des arts primitifs »¹⁴⁸

Tryptiques, polyptiques, mandalas¹⁴⁹, sculptures.

Pendant plusieurs années il s'est arrêté de travailler pour des raisons de santé. Raymond Reynaud, outsider art a été en contact avec Jean Dubuffet mais plus précisément avec Michel Thévoz qui était le conservateur de la Collection d'art Brut à Lausanne. Dans cette période il découvre le travail de Gaston Chaissac lui-même un temps soutenu par Dubuffet) et des naïfs yougoslaves.

*Ces découvertes ont été déterminantes et il s'est remis au travail avec énergie. Il disait d'ailleurs se lever tôt et s'astreindre à travailler deux à trois heures. Il comparait cette discipline à un sacerdoce. D'ailleurs c'est cette discipline qui permettait à **Raymond Reynaud, outsider art** de traverser les mauvais jours, quand l'inspiration ne vient pas. Travailler toujours.*



Affiche de mandala tibétain en papier népalais

147. Jean-Michel Zazzi (2001) : *Raymond Reynaud, La Force en dedans*, <https://www.youtube.com/watch?v=Mqc9mIsC-uk>

148. Film documentaire.fr

149. Du sanskrit Kilkor, signifie cercle, communauté. Dans le bouddhisme, support spirituel pour la méditation. Plus largement, elle est l'ensemble des rayonnements de nos consciences sensorielles et mentales. C'est une "cartographie" de la psyché éveillée. Chez les moines tibétains bouddhistes et chez les hindouistes, la mandala est réalisée pour être ensuite offerte aux divinités, détruite (le sable est rassemblé). C'est une pratique, un rituel quotidien.

A la suite du visionnage de divers documentaires sur des artistes

Le Hibou et la Baleine, Patricia Platter (docu sur Nicolas Bouvier, écrivain, photographe, iconographe suisse)
La Part de l'ombre, Olivier Smolders (sur Oskar Benedek, photographe hongrois)
Rien ne s'efface, Laetitia Milkes (sur Naomi Kawase, documentariste et réalisatrice japonaise)
Kya Ka Ra Baa, Katatsumori, Tsutsumarete embracing, Naomi Kawase (sur elle-même)

Nicolas Bouvier, Ecrivain Voyageur: « Ceylan c'était la connaissance par les gouffres » Toucher la folie et la déraison lui a permis d'écrire un ouvrage original: *Le Poisson-Scorpion*. A propos du Japon : « J'ai passé quatre ans et demi au Japon et je peux prétendre que leur culture est tout à fait compréhensible » « Il n'y a pas d'âme japonaise. » « On peut très bien se taire et passer une bonne soirée » Au Japon, rural, « c'est là que je suis vraiment devenue photographe, je me suis pris de ces visages d'une candeur merveilleuse ! » « Je ne voyage pas pour écrire, ils y a des voyages qui demandent à être racontés et des voyages qui ne laissent ni un mot ni un adjectif, qui se brûlent littéralement sur place. » Pour l'écriture de la poésie : « Je reçois un poème comme on reçoit de la visite. Elle se confirme ou ne se confirme pas. » « La prose c'est plutôt une visite qu'on rend par des chemins cahoteux et c'est pour ça qu'il faut du temps continu. » Dans l'écriture, il n'y a pas de talent mais du courage, l'essentiel est là : « Le talent est une notion très spéieuse, pour moi c'est le courage. » « Je considère la vie comme un grand tremblement. » Citation de Vladimir Holan: "Il y a le destin, et ce qui ne tremble pas en lui n'est pas solide". Il vaut mieux laisser des plumes, savoir pourquoi et où on les a laissés que fait la roue comme un paon devant la tombe. La vie est un risque, des risques, il faut y perdre des dents, des plumes, la raison, approcher la folie pour savoir ce qu'elle est, la sentir.

« Un voyage se passe de motifs. Il ne tarde pas à prouver qu'il se suffit à lui-même. On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait ».

« On ne voyage pas pour se garnir d'exotisme et d'anecdotes comme un sapin de Noël, mais pour que la route vous plume, vous rince, vous essore, vous rende comme ces serviettes élimées par les lessives qu'on vous tend avec un éclat de savon dans les bordels. On s'en va loin des alibis ou des malédictions natales, et dans chaque ballot crasseux coltiné dans des salles d'attente archi-bondées, sur de petits quais de gare atterrants de chaleur et de misère, ce qu'on voit passer, c'est son propre cercueil. Sans ce détachement, comment espère faire voir ce qu'on a vu? Devenir reflet, écho, courant d'air invité muet au petit bout de la table avant de piper mot. »¹⁵⁰

La part de l'ombre s'intéresse au photographe énigmatique Oskar Benedek disparu mystérieusement en 1944, à Budapest, le soir même du vernissage de l'exposition de ses photographies. Photographe qualifié d'obscènes, de dégénérés par les nazis, ces œuvres mettaient en scène des femmes nues, mais aussi des scarifications chirurgicales effectuées par le médecin nazi Heinrich Gross dans la clinique de Vienne. Ce film interroge la photographie et plus largement l'art, car... en effet, il s'agit d'un faux documentaire, Oskar Benedek n'ayant pas existé ! Cependant, ce personnage est tout à fait intéressant, intéressant dans ce qu'il représente, la figure de l'artiste marginalisé et marginal, du vrai artiste.

Le véritable artiste sera toujours un être incompris et marginal, marginalisé, car il ne mettra peu ou pas en péril sa liberté de créer, son désir de créer. Il sera toujours un original.

Pour en revenir à ce film, l'art est en question, qu'est-ce que l'art fait, qu'est-ce qu'il donne ? La réalité, le beau ? Ou rend compte t-il aussi du laid, du morbide, de la mort, du mystérieux ? Qu'est-ce qu'il fabrique ?

Jean-François Spricigo: l'art de faire apparaître des fantômes.



« On ne peut pas ordonner la poésie, seulement y être disponible »

150. *Le Poisson-scorpion*, Nicolas Bouvier, édition Gallimard, 1996

Les premières œuvres de Naomi Kawase sont des œuvres personnelles, intimistes et autobiographiques. Il s'agit de documentaires, trois documentaires *Kya Ka Ra Baa-Dans le silence du monde* (2001), *Katatumori* (1994) et *Ni Tsutsumarete embracing- Dans ses bras* (1992).

Elle filme son quotidien, on l'entend, on l'a voit peu devant la caméra, elle interragit avec ses proches. *Ni Tsutsumarete Embracing* aborde la quête du père, un père qu'elle n'a jamais connu et qu'elle contacte par téléphone, des bribes d'images, de sons, des photographies aussi. Il n'y a ni voix off, ni adresse direct au spectateur. On sens que la réalisatrice veut capter la réalité, la spontanéité de la vie. Poésie des fleurs, de l'eau. De la quête d'identité de Naomi Kawase alors âgée de seulement 24 ans. Des bribes filmées en caméra 8mm.



Katatumori de Naomi Kawase, 1994
(image extraite de culturopoing.com)

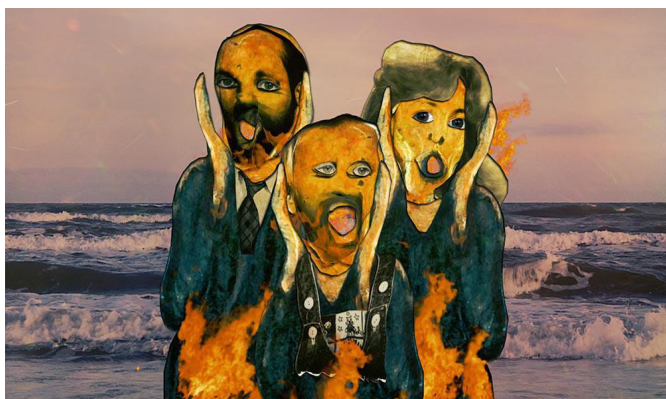
Naomi Kawase part à la recherche de son passé, elle cherche à comprendre, s'interroge sur son existence. Elle filme la vie, cherche à faire un lien entre le passé et le présent. Quelle est sa place, la place des autres dans sa vie? Partir à la connaissance, à la rencontre de soi.

Il en est de même dans les deux autres documentaires dont l'un *Katatumori* a pour personnage principal sa grand-mère qui l'a élevée, elle fait des gros-plans qui déroutent sa grand-mère qui semble ne pas trop apprécier le fait qu'on la filme. La cinéaste veut entrer dans l'intimité de sa grand-mère qu'elle veut toucher, littéralement. Toucher l'être humain qu'elle aime d'un amour qui lui est réciproque. Le troisième *Kya Ra Ka Baa*, est une réflexion métaphysique personnelle sur le monde. On touche à l'essentiel du cinéma, filmer une réalité et l'interroger. L'art quotidien.

« L'art doit faire partie de la vie quotidienne sinon il n'est pas honnête. » « Le véritable lieu où l'oeuvre existe ne se trouve pas sur l'écran ou à l'intérieur des murs mais dans l'esprit ou le cœur de la personne qui l'a vu. »
Bill Viola



Triptyque de Nantes, 1992,
installation composée de trois écrans
sur lesquels défilent des images d'une
femme accouchant, d'un homme
plongeant dans l'eau en apnée et
d'une vieille femme mourant (image
extraite du site de la Ville de Nantes)



Film de fin d'étude réalisé à partir de dessins d'enfance, Alexandru Petru Badelita évoque son enfance difficile et marquante.

« Faire ce film à ce moment de ma vie me paraît nécessaire pour moi. J'ai toujours ressenti une grande honte à parler de mon enfance, même si cela m'a toujours rendu triste. »



Yayoi Kusama

« Au beau milieu d'une famille aussi toxique que celle-ci, la seule chose pour laquelle je vivais était mon art. Et comme je manquais de sens commun dans mon rapport aux gens et à la société, les conflits avec mon entourage se sont aggravés plus encore. La pression mentale et mon anxiété naturelle se faisaient de plus en plus présente à mesure que les critiques me visaient, et l'avenir commença à me paraître sombre et répugnant »¹⁵¹

151. Kusama Yayoi, *Mugen no ami : Kusama Yayoi jiden* 無限の網、草間彌生自伝 (Réseau infini : l'autobiographie de Yayoi Kusama), Tokyo, Sakuhin Sha, 2002 , p. 63

EPILOGUE

Arte Profugo : Art qui fait vibrer l'âme

Expérience mystique

**Art relationnel
Etat de rencontre**

**L'Art c'est du mouvement perpétuel
Des échanges non des œuvres**

**L'Art n'existe pas car il est partout
Alors il est.**

Simplement il est.

Totalité, poésie du quotidien.

Pas de fragmentation.

Pas de séparation.

Corps, âme et esprit.

1

Infini

Se dice de mí
 Se dice de mí
 Se dice que soy fiera
 Que camino a lo malevo
 Que soy chueca y que me muevo
 Con un aire compadrón
 Que parezco leguizzamo
 Mi nariz es puntiaguda
 La figura no me ayuda
 Y mi boca es un buzón
 Si charlo con luis
 Con pedro o con juan
 Hablando de mí
 Los hombres están
 Critican si ya
 La línea perdí
 Se fijan si voy
 Si vengo o si fui
 Se dicen muchas cosas
 Mas si el bulto no interesa
 ¿Por qué pierden la cabeza
 Ocupándose de mí?
 Yo sé que muchos
 Me desprecian compañía
 Y suspiran y se mueren
 Cuando piensan en mi amor
 Y más de uno se derrite si suspiro
 Y se queda, si lo miro
 Resoplando como un ford
 Si fea soy, pongámosle
 Que de eso aún no me enteré
 En el amor yo solo sé
 Que a más de un gil, dejé de a pie
 Podrán decir, podrán hablar
 Y murmurar y rebuznar
 Mas la fealdad que dios me dio
 Mucha mujer me la envidió
 Y no dirán que me engrupí
 Porque modesta siempre fui
 ¡Yo soy así!
 Y ocultan de mí
 Ocultan que yo tengo
 Unos ojos soñadores
 Además otros primores
 Que producen sensación
 Si soy fiera sé que, en cambio
 Tengo un cutis de muñeca
 Los que dicen que soy chueca
 No me han visto en camisón
 Los hombres de mí
 Critican la voz
 El modo de andar
 La pinta, (cof,cof) la tos
 Critican si ya
 La línea perdí
 Se fijan si voy
 Si vengo, o si fui
 Se dicen muchas cosas
 Mas si el bulto no interesa
 ¿Por qué pierden la cabeza
 Ocupándose de mí?

Ce qu'on dit de moi...
 Ce qu'on dit de moi..
 On dit que j'suis teigneuse,
 Que j'ai l'allure d'un voyou,
 Que j'suis tordue et que je marche
 Avec des airs de matamore.
 Que j'ai l'air de Leguisamo
 Que j'ai l'bout du nez tout pointu,
 Que la figure me m'aide pas
 Qu'ma bouche à l'air d'une boite aux lettres.
 Si j'cause avec Luis,
 Ou Pedro, ou Juan,
 Tous les hommes sont là
 À parler de moi
 Ils critiquent aussi
 Si je perds la ligne.
 Ils guettent où je vais.
 Où j'passe, où j'étais.
 On dit beaucoup de choses com'ça
 Mais si l'paquet n'intéresse pas
 Pourquoi perdent-ils tous la tête
 A s'occuper autant de moi ?
 Je sais qu'il y en a beaucoup
 Qui prétendent fuir ma compagnie
 Mais qui soupirent et qui se meurent
 A la pensée de mon amour.
 Que plus d'un fond si je soupire
 Et qu'il se mettent, si je les r'regarde
 A ronronner comme une Ford
 Si je suis laide, disons-le,
 J'm'en suis pas encore rendu compte.
 Et en amour; moi seule sait
 Combien d'idiots j'ai pu planter.
 On peut médire, on peut causer,
 Et murmurer, et puis brailler.
 Mais la laideur qu'Dieu m'a donnée
 Plus d'une femme me l'a enviée.
 Et qu'on dise pas que j'me la joue
 Car modeste j'ai toujours été ...
 Je suis comme ca !
 Et il cachent de moi...
 Ils cachent que je possède
 Deux beaux yeux très rêveurs,
 En plus d'autres petites merveilles
 Qui n'manquent jamais d'faire sensation.
 Si j'suis teigneuse, j'sais qu'en échange
 Je possède une peau de poupée,
 Et ceux qui disent que j'suis tordue
 N'm'ont pas vue en chemise de nuit.
 Les hommes de moi
 Critiquent la voix,
 La façon d'marcher,
 L'allure, la toux.
 Ils critiquent aussi
 Si je perds la ligne.
 Ils guettent où je vais.
 Où j'passe, où j'étais.
 On dit beaucoup de choses com'ça,
 Mais si l'paquet n'intéresse pas,
 Pourquoi perdent-ils tous la tête
 A s'occuper autant de moi ?

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE- POETES, ECRIVAINS ET PHILOSOPHES

Tango de Horacio Salas essai traduit de l'espagnol par Annie Morvan, préface d'Ernesto Sabato, Edition Actes Sud, 1994

Le tango de Buenos Aires, C. Fléouter

Un siècle de tango, Nardo Zalko

Le tango Argentin, C. Apprill

El tango, Borgés, Cuatro conferencias, Edition Lumen, 2016

La violence/la mort dans le tango de Gabriela Rodriguez (I.R.I.E.C Université Montpellier)

Tango : du faubourg sordide aux coquettes milongas d'aujourd'hui, Fabrice Hatem

Le Temps scellé, Andreï Tarkovski, Editions Philippe Rey, 2014

Le cinéma Tchèque et Slovaque, sous la direction d'Eva Zaoralova et Jean-Loup Passek, Editions du Centre Pompidou, 1996

Le théâtre et son double, Antonin Artaud

Frères de son, Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens

Fragments d'un discours amoureux, Barthes

Borgés

Koffi Kwahulé

Nicolas Bouvier

Georges Bataille

Victor Hugo

Baudelaire

Les Mains Libres, Eluard et Man Ray

Frankétienne

Neruda

Derrida

Boileau

Umberto Eco

Tonino Guerra

Nicolas Bourriaud

André Breton

Horacio Ferrer

Evaristo Carriego

Homero Manzi

Notes personnelles

AUDIOGRAPHIE et CONFERENCES

Conférence-Biblio de Lyon- *Le tango, expression de Buenos Aires*, 2009

Rencontre avec Sharunas Bartas pour *Peace to us in our dreams*

FILMOGRAPHIE- CINEASTES, FILMS, DOCUMENTAIRES et DOCUMENTARISTES

El dia que me quieras de John Reinhard 1935

Las luces de Buenos Aires de Adelqui Migliar, 1931

Naked tango de Leonard Schrader, 1990

Coffret DVD Fernando Solanas, Editions Blaq Out, 2015

Astor Piazzolla, Tango Nuevo, documentaire, de Daniel Rosenfeld, 2016

La leçon de tango de Sally Potter, 1997

Tango de Carlos Saura, 1998

Un poeta nel Cinema : Andreij Tarkovskj, Donatella Baglivo, 1984

And then came the evening and the morning de Dorian Supin, 1990

24 Preludes for a fugue de Dorian Supin, 2002
The Radiant Child de Tamra Davis, Editions DVD M6 Vidéo, 2011
Downtown 81 de Edo Bertoglio, Editions DVD 2010
The Neon Demon de Nicolas Winding Refn, Wild Side Video, 2016
The House de Sharunas Bartas, Les films du Paradoxe, 2010
Le scandale Paradjanov de Serge Avkédian, 2013
La collection qui n'existait pas de Joachim Olender, 2014
Tempo di viaggio de Andreï Tarkovski et Tonino Guerra, 1983
Requiem pour un massacre, Elem Klimov, 1985
Khroustaliou ma voiture de Alexeï Guerman, 1998
Il est difficile d'être un Dieu de Alexeï Guerman, 2013
Joint the security area de Park Chan-Wook, 2000
Kya Ka Ra Baa, Katatsumori, Ni Tsutsumarete embracing, Naomi Kawase, 2001, 1994 et 1992
La part de l'ombre, Olivier Smolders, 2014
 Emir Kusturica
 Bela Tarr
 Krzysztof Kieślowski
 Amos Gitai
 Stephan Uher
 Gus Van Sant
 Sharunas Bartas : *Few of Us*
 Abbas Kiarostami
 Theo Angelopoulos
 Wong kar-Wai
 Bergman
La grande Bellezza, Sorrentino
 Bresson
 Agnès Varda
 Tout Truffaut
Danser l'invisible, Elisabeth Coronel
Neruda, Pablo Larrain
Samsara, Baracka, Ron Fricke
 Tout Costa-Gavras
 Tout Tarkovski
 Tout Jacques Drouin
The square, Ruben Oslund
Fleurs bleus, Andrzej Wajda
I made you, I kill you, Alexandru Petru Badelita
Bill Viola Experience
La société du spectacle, Guy Debord
La jetée, Chris Marker et tout Chris Marker
 Volker Schlöndorff

ARTS DE LA SCENE et SPECTACLES VIVANTS

Deux mille dix-sept, Maguy Marin
Tu nombre me sabe a tango, Compagnie l'Explose
Fractus V, Sidi Larbi Cherkaoui
 Eko Supriyanto
Young Men
 Alain Platel
La Pasiona Castelluci
As four step, How long is now ? Et Le jardin de Monsieur Ruraru
Ecorces de Peine, Dr Kabal
Einstein on the beach
 Teshigawara

La voix humaine
Ann Teresa de Keersmaker
Pina Bausch

MUSICOLOGIE

Gardel
Astor Piazzolla
Goran Bregovic
Jazz
Philip Glass
Minimalisme
Serialisme
Hip-Hop
I AM
In Vivo
Eduardo Rovira
Cactano Veloso
Roberto Goyeneche

ARTISTES PERFORMEURS

Peter Land
Bill Viola
Marina Abramovic
Hans Peter Feldmann
Piotr Pavlenski
Jan Fabre

ARTISTES PEINTRES/PLASTIQUES, PHOTOGRAPHES ET MOUVEMENTS ARTISTIQUES

Munch
Foujita
Psychédéisme
Jean Dubuffet
Raymond Reynaud
Art brut maïeutique
Kandinski
Strezinski
Dadaïsme
Surréalisme
Beat Generation
Fluxus
Yves Klein
Arte Povera
Paul Klee
Yakoï Kusama
Larry Clark
Nan Golwin
Robert Mapplethorpe
Nabuyoshi Araki
Nouvelle Vague française
Nouvelle Vague Tchèque
Spiralisme

Ouverture de fin



L'amateur de Krzysztof Kieślowski, 1979

"L'œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant."

Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*

