



**HAL**  
open science

# Le Cube Paterson (ou les tribulations poétiques d'un conducteur de bus)

Lambert Barthelemy

► **To cite this version:**

Lambert Barthelemy. Le Cube Paterson (ou les tribulations poétiques d'un conducteur de bus). La critique à l'écran. Filmer la littérature, Oct 2015, Pau, France. hal-04450267

**HAL Id: hal-04450267**

**<https://hal.science/hal-04450267>**

Submitted on 22 Feb 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sylvain Dreyer et Dominique Vaugeois (dir.)

# La critique d'art à l'écran (Tome 2)

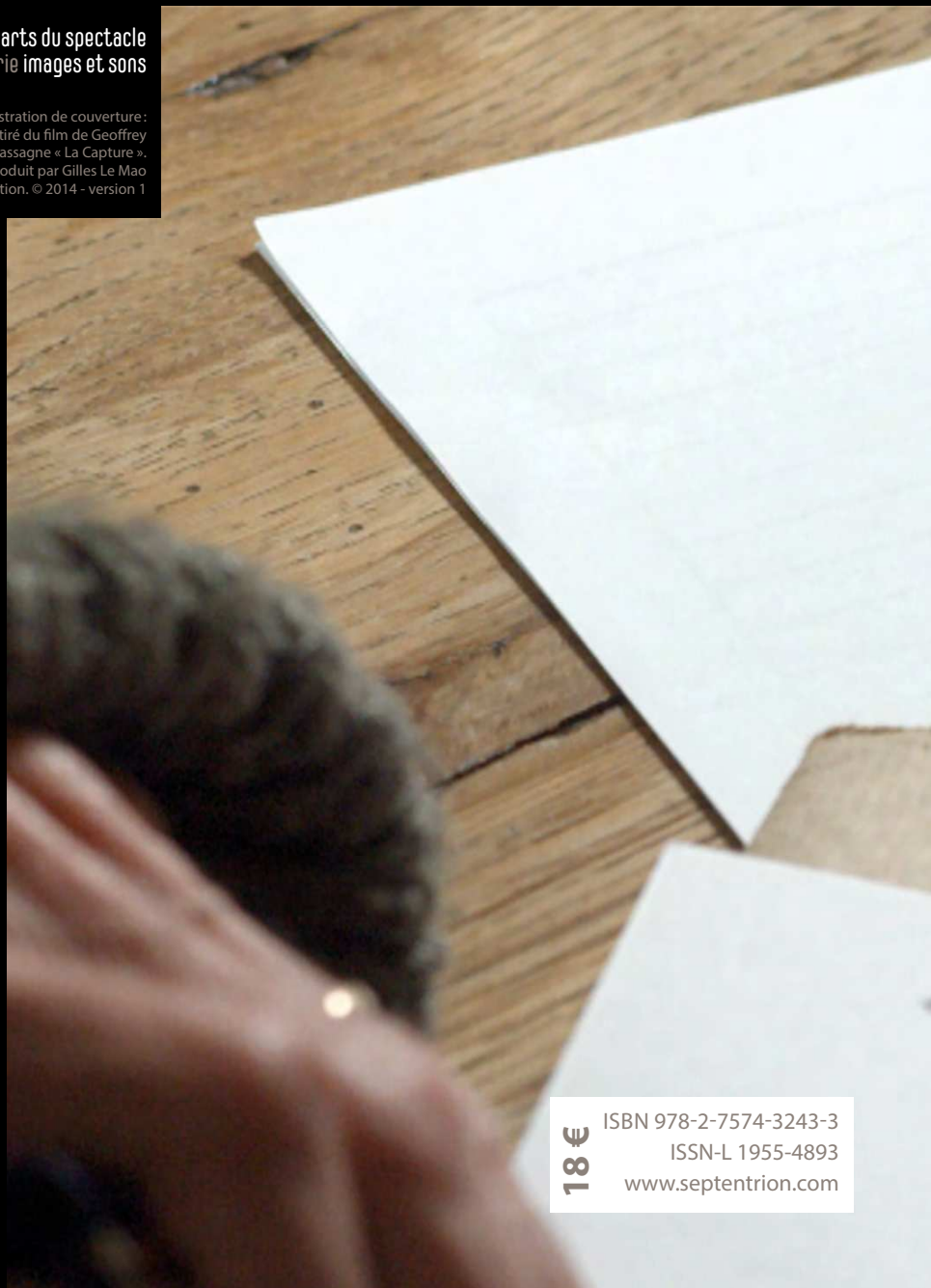
Filmer la littérature



Filmer l'écrivain, est-ce filmer une vie, un statut institutionnel, une parole ? L'émission littéraire ou la critique filmée sur internet ont-elles pour but de rapprocher le public de littérature ? La dimension patrimoniale et didactique du film sur la littérature, la starisation liée à l'incarnation des auteurs semblent dominer les discours cinématographiques et télévisuels. Peut-on alors parler de critique ? Ou avons-nous affaire à la constitution d'un pur objet de culture ? Les études ici rassemblées témoignent qu'un discours critique est en jeu dès lors que le cinéma ou la télévision engagent un geste de mythification ou de démythification. L'ouvrage mettra également en avant les ressources propres dont le film dispose pour explorer ce qui apparaît comme au cœur de l'expérience littéraire : la production d'effets qui dépassent le fonctionnement linguistique et relèvent de la matérialité de l'écrit, du corps, de la naissance des images, des rythmes et des sons et par-dessus tout sans doute, comme le cinéma, d'une méditation sur le temps et la mémoire.

collection **arts du spectacle**  
série **images et sons**

Illustration de couverture:  
Photogramme tiré du film de Geoffrey  
Lachassagne « La Capture ».  
Un film produit par Gilles Le Mao  
La Huit Production. © 2014 - version 1



**Université  
de Lille**



**18€**

ISBN 978-2-7574-3243-3

ISSN-L 1955-4893

[www.septentrion.com](http://www.septentrion.com)

---

**La collection**  
**Arts du spectacle - Images et sons**

est dirigée par  
Guisy Pisano

Cet ouvrage est publié après l'expertise éditoriale du comité

Arts et Littératures

et d'une double expertise externe.

Le comité est composé de :

Carine Barbafieri, Université Polytechnique Hauts-de-France

Yves Baudelle, Université de Lille

François Berquin, Université du Littoral - Côte d'Opale

Bénédicte Gorrillot, Université Polytechnique Hauts-de-France

Frank Greiner, Université de Lille

Laurent Guido, Université de Lille

Florence Klein, Université de Lille

Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, Université de Picardie - Jules Verne

Guisy Pisano, École nationale supérieure Louis-Lumière

Sophie Proust, Université de Lille

Vincent Roger, Université Catholique de Lille

Stéphanie Schwerter, Université Polytechnique Hauts-de-France

Marek Tomaszewski, INALCO - Paris

Dominique Viart, Université Paris-Ouest Nanterre La Défense

Aliocha Wald Lasowski, Université Catholique de Lille

**Karl Ziegler** (coordinateur), Université de Lille






---

## Les Presses universitaires du Septentrion

sont une association de cinq universités :

- Université de Lille,
- Université du Littoral – Côte d’Opale,
- Université Polytechnique Hauts-de-France,
- Université Catholique de Lille,
- Université Picardie Jules-Verne.

La politique éditoriale est conçue dans les comités éditoriaux. Cinq comités et la collection « Les savoirs mieux de Septentrion » couvrent les grands champs disciplinaires suivants :

-  • Acquisition et Transmission des Savoirs,
-  • Arts et Littératures,
-  • Savoirs et Systèmes de Pensée,
-  • Sciences Sociales,
-  • Temps, Espace et Société.

Publié avec le soutien de l’Université de Lille  
et de la Région Hauts-de-France.

© Presses universitaires du Septentrion, 2020  
[www.septentrion.com](http://www.septentrion.com)  
Villeneuve d’Ascq – France

Toute reproduction ou représentation, intégrale ou partielle, par quelque procédé que ce soit, de la présente publication, faite sans l’autorisation de l’éditeur est illicite (article L. 122-4 du Code de la propriété intellectuelle) et constitue une contrefaçon. L’autorisation d’effectuer des reproductions par reprographie doit être obtenue auprès du Centre Français d’Exploitation du Droit de Copie (CFC) 20 rue des Grands-Augustins à Paris.

Sylvain Dreyer, Dominique Vaugeois  
(dir.)

**avec les contributions de**

Lambert Barthélémy, Marion Brun, Henri Detchessahar, Philippe de Vita, Sylvain Dreyer,  
Philippe Ducat, Pierre Eugène, Selina Follonier, Fabien Gris, Vincent Jacques, Alice Letoulat,  
Vanessa Loubet-Poëtte, Alban Pichon, Régis Salado, Dominique Vaugeois

## **La critique d'art à l'écran (Tome 2)** Filmer la littérature

Publié avec le soutien  
du laboratoire Arts/Langages Transitions & Relations (ALTER - EA 7504),  
Université de Pau et des Pays de l'Adour

---

**Presses universitaires du Septentrion**

2020

## Politique de diffusion des livres numériques aux Presses Universitaires du Septentrion

---

Les Presses Universitaires du Septentrion mettent à la vente les livres numériques sur leur site internet sans appliquer de DRM (Digital Rights Management), ceci afin de ne pas réduire les usages de ses lecteurs. Leurs livres numériques n'en restent pas moins soumis au droit d'auteur.

En conséquence, les Presses universitaires du Septentrion demandent à leurs lecteurs de ne pas diffuser leurs livres numériques sur des plates-formes de partage ni de procéder à de multiples copies privées (> 5).

La violation des droits d'auteurs est constitutive du délit de contrefaçon puni d'une peine de 300 000 euros d'amende et de 3 ans d'emprisonnement (CPI, art. L. 335-2 s.).

Le code de la propriété intellectuelle entend par contrefaçon tous les actes d'utilisation non autorisée de l'œuvre.

La loi incrimine au titre du délit de contrefaçon :

- « toute reproduction, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, d'une œuvre de l'esprit en violation des droits de l'auteur, tels qu'ils sont définis et réglementés par la loi » (CPI, art. L. 335-3).
- « le débit [acte de diffusion, notamment par vente, de marchandises contrefaisantes], l'exportation et l'importation des ouvrages "contrefaisants" » (CPI, art. L. 335.2 al. 3).

Source : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Propriete-litteraire-et-artistique>

Pour plus d'informations, consultez le site internet des Presses Universitaires du Septentrion [www.septentrion.com](http://www.septentrion.com)

## Table des matières

---

Introduction .....	9
<i>Sylvain Dreyer, Dominique Vaugeois</i>	

### I. Filmer l'écrivain

L'écrivain à la campagne. Filmer la littérature <i>in situ</i> .....	19
<i>Fabien Gris</i>	
La visite des grands écrivains par Yannick Bellon et Roger Leenhardt : le cinéma documentaire entre biographie, entretien et anthologie.....	35
<i>Marion Brun</i>	
L'espace critique du film : rhétorique audiovisuelle dans les portraits d'auteurs de Marcel Schüpbach .....	53
<i>Selina Follonier</i>	

### II. Filmer la poésie

Projection Hölderlin : la tétralogie d'Harald Bergmann .....	67
<i>Vincent Jacques</i>	
<i>Sophia de Mello Breyner Andresen</i> (1969) de João César Monteiro : « la poésie ne peut pas être filmée » .....	79
<i>Régis Salado</i>	
Le cube Paterson, ou le business poétique d'un conducteur de bus .....	97
<i>Lambert Barthélémy</i>	
<i>Sayat Nova</i> (1969) de Sergueï Paradjanov, un film-portrait poétique.....	107
<i>Alice Letoulat</i>	



### III. Filmer l'essai

Richard Dindo : Texte et Temps ( <i>Aragon, le roman de Matisse ; Genet à Chatila</i> ) ..	121
<i>Sylvain Dreyer, Dominique Vaugeois</i>	
Les espaces d'éloquence.....	139
<i>Henri Detchessabar</i>	
Nietzsche à l'écran, ou les vertus critiques du cinéma de fiction .....	155
<i>Philippe Ducat</i>	

### IV. Filmer l'écrivain à la télévision et sur internet

Les films pédagogiques de Rohmer.	
De la critique littéraire à la critique iconographique.....	171
<i>Alban Pichon</i>	
Jarry par Averty : la jouissance du décervelage .....	187
<i>Philippe de Vita</i>	
La critique comme défiguration : <i>Toute marche mystérieuse vers un destin</i> ( <i>le cas Lovecraft</i> ) (1999) de Patrick-Mario Bernard et Pierre Trividic.....	201
<i>Pierre Eugène</i>	
Le phénomène Booktube.	
Enjeux et fonctions des chroniques littéraires en vidéo sur Internet .....	215
<i>Vanessa Loubet-Poëtte</i>	
Conclusions .....	231
<i>Sylvain Dreyer, Dominique Vaugeois</i>	
Auteurs.....	235

## Le cube Paterson, ou le business poétique d'un conducteur de bus

---

Lambert Barthélémy  
Université de Poitiers, Forellis B3 – EA 3816

*That is the poet's business. Not to talk in vague categories but to write particularly, as a physician works, upon a patient, upon the thing before him, in the particular to discover the universal.*

William Carlos Williams, préface à Paterson

*On est devenu soi-même imperceptible et clandestin dans un voyage immobile. Plus rien ne peut se passer ni s'être passé. Plus personne ne peut rien pour moi ni contre moi. Mes territoires sont hors de prise, et pas parce qu'ils sont imaginaires, au contraire, parce que je suis en train de les tracer.*

Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux*

Partant de l'hypothèse que le langage cinématographique constitue en tant que tel un biais critique, qu'il construit une représentation, conditionne le regard, la perception et l'interprétation, et porte alors, pour l'essentiel, la responsabilité de la lecture que l'on peut faire de l'œuvre ou de l'auteur sur lequel se focalise la narration, je me propose simplement d'observer la nature générale de la configuration critique que déploie *Paterson* (2016) de Jim Jarmusch, dans un contexte général qui est plutôt celui du déclin du littéraire, de sa démonétisation, que de sa célébration générale, centrale et exaltée, comme ce put être le cas au cours des années 50 à 80. Qu'est-ce que le film peut dire de la littérature – et singulièrement de la poésie –, quand celle-ci n'est plus le paradigme culturel dominant, mais occupe une position de vassale de l'image ou d'élément standard de l'*entertainment* culturel ?

Quand elle n'est plus en rien *héroïque* ? Peut-être peut-il dire que la poésie est avant tout simple *image*, qu'elle *fait* image et qu'elle est en cela déjà un proche du cinéma. Peut-être ce dernier est-il d'ailleurs le récit de cette conjointure ? Pour aborder le problème, je voudrais préciser la façon dont le film *Paterson* élabore un discours sur la poésie (son temps, son travail, ses fonctions, ses valeurs, etc.), et singulièrement sur la poésie telle qu'elle s'actualise dans le poème *Paterson*, qui ne relève pas du maniement plus ou moins virtuose du cliché social (à la façon du *Cercle des poètes disparus* de Peter Weir, 1989), mais interroge la production littéraire sous l'angle de ses fonctions fondamentales de construction ou de modalisation de l'expérience du monde, qui la pose aussi comme expérience limite dans l'ordre de la communication et relève ainsi sa proximité avec le silence, et son potentiel intrinsèquement critique.

Je jouerai le jeu de l'explicite onomastique et demanderai ce qui, du poème que William Carlos Williams publia entre 1946 et 1958 en 5 livres (le sixième restant à l'état fragmentaire) sous le titre de *Paterson*, demeure dans le *Paterson* de Jim Jarmusch – ce qu'il en reprend, remonte, réécrit et adapte de façon critique. *Paterson* a cela de singulier qu'il est un film entièrement consacré à l'*activité poétique* plus qu'à la *figure* du poète, au devenir des mots, à leurs arhythmies discrètes, aux lignes de fuite qu'ils tracent au cœur de l'expérience du sujet<sup>1</sup>, plus qu'au « sale petit secret<sup>2</sup> » du biographique. Qu'est-ce que le film, qui cite de façon directe ou indirecte le livre et son auteur (monstration, lecture, incrustation, évaluation même, et geste critique – « This is a good one » commente Paterson, en lisant à voix haute « This Is Just to Say<sup>3</sup> »), dit fondamentalement du poème, de son discours sur le vernaculaire et sa littérisation comme voie poétique, mais dit aussi de la situation, de la fonction et du pouvoir du poète, au sein d'une société (industrielle ou post-industrielle et communicationnelle) en *convalescence*, encore marquée par les stigmates de la précarité et de la *crise* (celle des années 1930 pour Williams, celle ouverte en 2008 pour Jarmusch). Ce simple pli

1.– Le plus bel exemple que l'on peut donner de cette façon qu'ont les mots de tracer une ligne de fuite dans l'expérience du sujet est la scène au cours de laquelle Paterson rencontre une jeune fille qui lui lit l'un de ses poèmes, intitulé « Water falls ». Fasciné par ces vers, Paterson compose peu après l'un de ses propres poèmes à partir de celui de l'enfant. Les « waterfalls » sont aussi, naturellement, l'un des éléments phares du décor de la ville de Paterson, ainsi qu'un leitmotiv du poème de Williams.

2.– L'expression est de Gilles Deleuze. Voir notamment Gilles Deleuze et Claire Parnet, « De la supériorité de la littérature anglaise-américaine », in *Dialogues*, 1977, rééd. Flammarion, coll. « Champs », p. 58-59.

3.– « I have eaten / the plums / that were in / the icebox // and which / you were probably / saving / for breakfast // Forgive me / they were delicious / so sweet / and so cold ». (William Carlos Williams, « This Is Just to Say », in *The Collected Poems, vol. 1*, New York, New Directions, 1938.) « This Is Just to Say », écrit en 1934, est l'un des plus célèbres et des plus minimalistes poèmes de Williams.

de l'onomastique – augmenté, ou compliqué par le patronyme de la figure centrale du film... comme du poème, Paterson, « père et fils » (de qui, de quoi ? de son œuvre ? de lui-même ? Ce qui ouvrirait alors l'hypothèse de l'art comme entreprise d'auto-engendrement de soi) – constitue en tant que tel un argument pour faire du film un outil de lecture critique du livre. Un peu comme celui qui existe, explicite et chausse-trappe à la fois, entre *Les Géorgiques* de Virgile et *Les Géorgiques* de Claude Simon.

Le film de Jarmusch réinvente donc de façon *critique* le poème de Williams. Il discute de l'implicite de sa poétique (le vernaculaire et l'épique), de sa stratégie esthétique (montage et narrativité), de la texture de son inspiration (le poète et la ville *après* la crise) et de sa perspective téléologique (divorce et réconciliation). Il les convoque, les redistribue et les projette sur le présent pour les tester, pour voir s'ils peuvent encore y opérer, s'ils peuvent *prendre* sur le contemporain. Leur donnant corps *via* un ensemble de poèmes écrits par Ron Padgett<sup>4</sup>, il évalue leur *capacité* à sauvegarder ou à restaurer la capacité et le processus poétiques au sein d'un monde socialement et territorialement abîmé ; et conjointement celle du cinéma à les *traduire* formellement – réfléchissant ainsi à la nature de la créativité et singulièrement à la place qu'y occupe le *regard*. Si l'on peut définir la créativité comme une *attitude* face à la réalité extérieure, le regard est alors premier, il est avant les mots ; regarder ce qui *fait* monde autour de soi, sans rien négliger et sans hiérarchiser, être attentif et curieux afin de s'approprier de manière *sensible* son environnement et de reconnaître la dignité essentielle de l'altérité, voir « plus loin qu'on ne voit<sup>5</sup> », cela dispose le sujet créateur à imaginer, inventer, innover, transformer les agencements et les situations dans lesquels il se trouve. Il faut donc se débrouiller avec ce qu'il y a là, sous nos yeux – le cube que forme le nom de Paterson : Paterson lit *Paterson*<sup>6</sup> à Paterson et s'efforce d'écrire un autre *Paterson*, un *Paterson* à sa manière – processus d'écriture dont *Paterson* (le film cette fois) rend témoignage (jaillissement, tâtonnement, reprise et variation). La question n'est pas celle de la poésie « après » (après Williams, après le Modernisme, après *Paterson*), mais celle de « l'avec ». Avec l'expression précise et directe, non métaphysique, avec l'intérêt pour le local et la « chose comme chose » (« *No ideas but in things* » – écrit Williams dans « A Sort of A Song », poème de 1944 – un vers qui réapparaît d'ailleurs à la première ligne de la seconde strophe du premier livre de *Paterson* et revient par la suite à plusieurs reprises), avec le sens du territoire qui caractérisent le poème.

4.– Les poèmes que compose Paterson dans le film sont en réalité des poèmes de Ron Padgett, dont certains sont antérieurs au film, et d'autres composés à son intention.

5.– Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 300.

6.– Mais pas que *Paterson*... Il lit aussi *Moby Dick* !

S'il conserve l'intention du poème de traiter du paysage immédiat et des scènes contemporaines qui s'y déroulent, s'il s'accorde avec lui sur l'importance de l'*observation* comme clef essentielle de l'art poétique et sur la capacité du poème à ouvrir un accès singulier à la réalité, le film le relit aussi en invalidant son impulsion épique, son mouvement d'amplification et d'inachèvement –, c'est-à-dire, d'une certaine façon, en démythifiant son ambition « progressiste », l'inscription signifiante du présent dans son articulation à l'histoire générale de l'humanité. Significativement, Jarmusch oppose une structure close et circulaire à l'inachèvement et à l'ouverture du poème de Williams : le film revient *in fine* à sa scène d'ouverture, tandis que son cycle hebdomadaire se réenclenche. Il n'y a pas de perspective, ou de pression « historique » chez Jarmusch, pas de regard archéo-géologisant jeté sur la cité et l'activité humaine qui s'y déploie, pas de surplomb, pas de mémoire collective au ou *en* travail dans le film, pas le moindre discours *sur* la ville de Paterson. À la différence de ce qui structure le poème, les forces tectoniques de l'histoire et de la géographie ne semblent pas du tout faire partie de l'horizon conceptuel du film : même les chutes de la Passaic prennent dans le film un aspect strictement *domestique*, alors qu'elles étaient une curiosité naturelle devant laquelle s'émerveillaient les visiteurs à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle et qu'elles gardaient encore tout leur puissant « tumulte » dans le poème de Williams<sup>7</sup> ; comme si, coincées entre un pont, une maison, un drapeau et un grillage de sécurité, elles agrémentaient désormais un jardin public sans qualités particulières, ne constituaient plus une attraction *visuelle*, un symbole de la ville, mais tout juste un site familier de *domestication* de la nature. Rien de bien remarquable, un « là », comme tant d'autres ailleurs *dénaturés* du monde contemporain. Un lieu, pourtant, où le poète se rend chaque jour, pour déjeuner et écrire, rejouant la scène d'écriture que l'on prête volontiers à W. C. Williams. D'où peut-être la récurrence du géme-laire tout au long du film, pour dire ces modalisations en miroir, une série d'apparitions initiée par un rêve de la compagne de Paterson mettant en scène des jumeaux, comme pour signaler non seulement le dédoublement de la réalité elle-même dans ou par le saisissement des mots, mais aussi celle de l'identité de qui *pratique* le poème (déprise subjective) ou bien encore le jeu d'instanciation du discours entre auteur et personnage.

En termes de temporalité, c'est bien l'exact contraire de l'Histoire et de l'élan épique qui cristallise dans le film : l'inscription pure dans l'instant. Présentisme de l'expérience et présent permanent de l'écriture en sont les deux modalités. Le temps de l'émergence et de la cristallisation, le temps de la tourne des mots et du jeu des fantasmes. Pas un temps d'achèvement,

7.– Par exemple dès l'ouverture du chant I du Livre I : « (...) / la tête près du tonnerre / des eaux qui comblent ses rêves ! / (...) / tumulte de la rivière / ruisselante / (...) ».

de maturité, de complétude de l'expression, pas une histoire, mais le temps de l'effraction, la façon dont les choses, les *détails* du monde viennent impressionner notre œil et s'agencer devant nous, et dont, pareillement, les mots viennent poétiquement s'organiser dans la bouche d'une enfant, d'un rappeur amateur ou d'un conducteur de bus. Ce sont là les trois figures de la poésie *native* que le film mobilise successivement, qui est aussi poésie *empirique*, et qui constituent comme une sorte de « réseau » invisible, *underground*, par lequel circule la parole vive, continue et libératoire : c'est le réseau clandestin du poétique non imprimé et non muséalisé, du poétique vernaculaire et privé, auquel s'identifie Paterson, lui qui rechigne à publier ses poèmes. Le poème est bien vivant, aujourd'hui, à Paterson ; il est *pratiqué*. Mais ne le cherchez pas là où vous vous attendriez à le trouver (format, médium, institution, etc.). Il n'y sera pas. Il se tient toujours hors-contexte, choisit lieux et moments incongrus pour se manifester, parce qu'il tient d'un rituel essentiellement privé – en pleine nuit, par exemple, devant une machine à laver.

Le film de Jarmusch valide ainsi l'idée d'une poétique du prosaïque telle que Williams avait pu la formuler, tout en récusant le plan ou l'horizon épique qui en sous-tend le déploiement dans son poème. Par ailleurs, il mobilise un principe d'assemblage des disparates proche de celui du texte, sans toutefois restituer le même genre de concomitance chaotique, ni la même temporalité touffue, dense, complexe, faite de mille strates qu'élabore le poème. Assembler les disparates, cela constitue la dynamique et l'expérience même du présent – présent qui est temps de l'expérience *et* temps du poème. Et le poème moyen de saisie de l'expérience et de sa transmission. Le présent comme envoûtement et comme successivité hétérogène. Ce qui donne la temporalité très lente, très singulière, hypnotique et aspirante, du film. Une temporalité immanente et répétitive, qui, formellement, engage une logique dominante du plan fixe. À la poussée éruptive de l'histoire qui sous-tend le poème, le film vient non pas opposer, mais contre-proposer le cycle vécu comme horizon narratif. Sa structure est celle d'un semainier, du sobre décompte des jours. Sa scène constituée par la combinaison quotidienne de quatre lieux (la maison, le bus, la cascade, le bar). Un même sens de *circulation* et un même mode d'arpentage, celui du flâneur, fait du glissement répété des surfaces, d'un enchaînement de plans contemplatifs. À l'image de cette célèbre figure baudelairienne, Paterson n'intervient pas dans le tissu de l'événement. Il observe, enregistre les fluctuations d'intensité, les nuances de lumière ou d'intonation, il écoute, parle peu, et ne cherche pas à s'engager *dans* le réel, à y participer activement. Le « travail » poétique n'est pas celui de la réforme des hommes, du redressement des torts, des

protestations contre l'ordre des choses. Il est un agencement *discret*, faible<sup>8</sup>, qui a divorcé d'avec l'histoire, d'avec les légitimations totalisantes et les fondations normatives et prétendument ultimes. L'histoire ne conduit plus la narration, d'ailleurs ; ce sont les intensités variables de la perception qui s'en chargent. Du poème de Williams, il resterait alors le projet poétique de la dialectique du particulier et de l'universel dans le possible contemporain, mais pas l'élan ou le ferment épique, pas d'épopée, fut-elle celle du banal et du quotidien, pas de récit ample et concerté. Et quand il y a « destin épique », celui de l'anarchiste italien Gaetano Bresci, par exemple, évoqué par deux adolescents dans le bus que conduit Paterson, il se trouve immédiatement réinscrit dans le cercle du présent, n'embraye pas sur une perspective large, un appel à l'insurrection ou un rappel, à tout le moins, de la puissance insurrectionnelle passée, mais revient littéralement au présent, où il s'éteint (il n'y a plus d'anarchistes, aujourd'hui, à Paterson, concluent d'eux-mêmes les jeunes gens, l'air plus amusés que désolés par cet effacement politique). L'histoire ? Un souvenir sans prise sur le présent. S'il n'y a plus de macro-récit, de « grand récit » susceptible de transformer la myriade de l'expérience et du temps en une monade identifiable, descriptible, nommable – et il y a encore du « grand récit » chez Williams, même s'il s'y trouve dispersé, éclaté, fragmenté –, les histoires, les micro-récits, les anecdotes, par contre, prolifèrent : histoire de figures de la pègre locale, fanfaronnades amoureuses un peu vaines, plaintes ressassées sur la vie de famille. C'est le tissu narratif et tout en nuances du quotidien qui forme le fond, le bruit de fond, sur lequel et à partir duquel Paterson compose mentalement ses poèmes, sans, à de très rares exceptions, s'en servir de matière, justement. L'élan, dans le film, est relayé (mais aussi enrayé) par la circularité. Un poème, ça tourne, ça n'avance pas. Ça tourne autour de la chose, comme Paterson, dans son bus, tourne autour de la ville. Le *satori* permanent – qui est une figure venue de Kerouac et de son imaginaire de la lenteur par l'accélération. Les cercles sont des figures de vie pour Jarmusch, pas les droites... même si elles sont brisées : « j'aime les cycles de la vie, les choses circulaires » a-t-il ainsi pu répondre à Philippe Azoury au cours d'un entretien<sup>9</sup>.

Ce que dit *Paterson* (le film) sur *Paterson* (le poème), ce qu'il en dit de manière critique, c'est essentiellement qu'il n'y a plus de relèvement épique possible dans le poème. Sa lenteur le dit, ses figures esthétiques (séquences,

8.– Au sens que Gianni Vattimo donnait jadis à l'adjectif, quand il évoquait le passage du moderne au postmoderne comme le glissement d'une pensée forte, à une « pensée faible », signifiant par-là l'abandon du recours aux catégories de la vérité, de l'unité, de la totalité et l'indexation sur une forme de rationalité ayant renoncé à un principe de fondation ultime et dogmatique. Voir Gianni Vattimo, *Il pensiero debole*, Milan, Feltrinelli, 1983.

9.– Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, Paris, Capricci, 2016, p. 93.

répétition) le disent, son argument le dit. Mais ce qu'il dit aussi, c'est que ce n'est justement pas un drame. Que le poétique ne loge plus dans la tension du collectif, de l'histoire et du politique, mais seulement dans la dissémination sensible du vernaculaire et de l'intime. Que la façon dont les gens se lient les uns aux autres n'est plus destinale et, généralement, violente, mais occasionnelle et narrative. L'histoire de la ville, encore vrombissante chez Williams, jaillissant par le jeu des multiples collages, se trouve réduite à un plan bidimensionnel, un « mur de célébrités » poussiéreux et obscur, trônant derrière le comptoir d'un bar de nuit où Paterson a ses habitudes, et sur lequel voisinent des clichés photographiques et des coupures de journaux consacrées à des célébrités plus ou moins « pop » de la ville (sport, musique, littérature – on reconnaît à l'occasion, outre Williams lui-même, Allen Ginsberg, le chanteur Iggy Pop, ou l'acteur Lou Costello...) – à une collection « privée », élective, d'images. Mais le même « amour » sincère pour la ville de Paterson circule dans chacune de ces configurations. Le poème, comme le film, en sont les discrets dépositaires. Aucune des amorces événementielles qui ponctuent le film (la rencontre de Paterson avec un gang, l'histoire tragi-comique d'une séparation...), ne débouche ou n'embraye directement sur une action, sur une tension, sur une dramatisation. Aucun événement ne devient drame. Même la passion amoureuse déçue n'y parvient pas, motif pourtant éminemment embrayeur. Tout aurait plutôt tendance à *repasser*, à se répéter et à finir en farce.

Que dit encore *Paterson* (le film) sur la poésie, son ordre, sa mesure et sa *possibilité* même ? Il dit qu'elle est à contretemps, à contre-pied, à contre-jour des grandes agitations et des mouvements chaotiques de l'histoire, qu'elle ne cherche à dire que le nécessaire, que le monde dans sa totalité, le tout du monde, réclame attention et qu'il n'y a pas de hiérarchisation légitime : ainsi une allumette Ohio Blue Tip (celle qui ouvre la série poétique déployée dans le film) a-t-elle la même « puissance » poétique qu'une étreinte amoureuse. Ne produisent-elles pas, l'une *et* l'autre, des étincelles et des flammes ? *Paterson* dit qu'il faut habiter l'ordinaire, parce que c'est le mode même d'existence ou d'actualisation du monde. Que c'est là, dans cette narrativité faible, qu'il faut chercher la *beauté*. Il dit encore que celle-ci est intempestive et renvoie à l'ordre des simples du monde ; que le monde, « lieu d'élection » du poème pour Williams<sup>10</sup>, est *simple*, que le réel n'a pas de *double* dirait Clément Rosset<sup>11</sup>, pas d'autre, pas d'alternative, qu'on ne peut le proscrire ; il dit que le réel est un plan d'immanence illimitée. Et que

10.– « The province of the poem is the world. / When the sun rises, it rises in the poem / and when it sets darkness comes down / and the poem is dark. » W. C. Williams, *Paterson*, Livre III, Flammarion, coll. « Textes », 1981, trad. Yves di Manno, p. 122. (Éd. originale : New York, New Directions, 1946 ; éd. révisée : 1992).

11.– Clément Rosset, *Le Réel et son double : essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976.



c'est cette simplicité du monde qui est digne de recevoir l'éloge de l'art (du poème, du film), plutôt que l'agitation insensée des hommes ou l'échange tumultueux de sentiments ou de grandes et belles idées. Il dit qu'il est nécessaire de « poétiser » le monde et l'expérience que l'on en a. C'est le point de convergence avec la théorie poétique de Williams que cette question du banal, du quotidien, du vernaculaire et de sa description, donc du regard que l'on y porte, comme *horizon* nouveau, suffisant et satisfaisant, du poème. C'est aussi toute l'importance de la « modestie épistémologique » caractéristique d'un pan considérable de l'écriture américaine depuis Emerson qui se trouve ainsi rappelée. Le film reste fidèle à ce principe, Paterson utilisant un langage commun, quotidien, simple, à l'instar de ce que faisait Williams, non pas tant pour représenter le monde, que pour essayer de s'en approprier le mode même d'existence et de production. Ce qui implique aussi d'assumer l'ambiguïté en tant que telle du réel – ce que le film *fait* avec l'ironie douce qui est coutumière de Jarmusch... et dont Williams avait déjà fait une stratégie essentielle :

Mais dans le désespoir et l'angoisse, ne jamais  
oublier de conserver son ironie, pour qu'en  
surgissent des pensées simples, convenables,  
et ne jamais oublier, malgré ces pensées  
simples et convenables, son angoisse  
et son désespoir : grâce et précision d'  
une turbine<sup>12</sup> –

L'explicite du film, c'est que le poète regarde le monde, son espace, les paysages qu'il offre, comme des « (...) espaces indécis, dépourvus de fonction sur lesquels il est difficile de porter un nom. (...). Entre ces fragments de paysage aucune similitude de forme. Un seul point commun : tous constituent un territoire de refuge à la diversité<sup>13</sup>. » Tous sont disponibles et *aimables*, et tous peuvent être librement investis par l'imagination créatrice, entretissés à une masse indistincte d'affects – situation que l'image cinématographique traduit en superposant fréquemment des mots sur une eau vive, comme si elle s'efforçait de donner corps à ces lignes programmatiques de Williams : « Ce que je fais ? J'écoute l'eau tomber. (On ne l'entend d'ici que si le vent souffle dans cette direction !) C'est ma seule occupation<sup>14</sup> ».

12.– « But never, in despair and anxiety, / forget to drive wit in, in till it discover / his thoughts, / decorous and simple, / and never forget that though his thoughts / are decorous and simple, the / despair / and anxiety: the grace and detail of / a dynamo— » (W. C. Williams, *Paterson*, *op. cit.*, p. 47).

13.– Gilles Clément, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Sujet/Objet éditions, 2007, p. 12.

14.– « What do I do? I listen, to the water falling. (No sound of it here but with the wind!) This is my entire occupation. » (W. C. Williams, *Paterson*, *op. cit.*, p. 66).

Le film considère le poème comme un *effort* vers l'authenticité et un geste *démocratique*, en cela qu'il ne hiérarchise jamais ses objets, n'obéit pas à une quelconque échelle de valeur ou de dignité pour les évaluer –, au sein d'un univers hyperconnecté, où il faut être « reine » ou « star » avant même de s'être un peu sérieusement initiée à quoi que ce soit, où la créativité peut s'avérer prolixe, mais peu canalisée, enthousiaste, mais plutôt velléitaire (cupcakes, peinture, musique : Laura, la compagne de ce nouveau Pétrarque qu'est Paterson, incarne splendidement ce régime « postmoderne » de réinvention permanente et consumériste de soi). Il tient que « poème » est un mouvement, un processus, un *devenir*, plus qu'une forme fixe, arrêtée dans le temps, et close sur elle-même. Un devenir, ce n'est pas compilable dans un recueil, ça ne peut pas faire livre : celui qui écrit le sait spontanément (Paterson le sait, lui qui rechigne à publier en toute *modestie*), connaît la nature de ce processus d'infinetisation qu'est écrire et que le film signale en montrant littéralement ce qu'est la *progression* d'un poème : la scansion d'une phrase, la facture modifiée d'une proposition, le déplacement d'une coupe. Un devenir, ça ne se referme pas, ça se happe et se dévore : ce que finit par littéraliser le bouledogue de Paterson, Marvin : « choper », lacérer, anéantir les étapes antérieures de textes qui sont fondamentalement, et Paterson le sait, à *réécrire*, à reprendre, à refaire, à réinventer sans cesse. C'est peut-être pour cela que Paterson ne semble pas vraiment affecté par la perte de son carnet : ce que le carnet contient n'est qu'une étape, un plan temporaire d'un agencement inextinguible : la formalisation de l'image par le mot. Mais sa perte n'entrave en rien la poursuite du processus en question ; bien au contraire : elle le révèle ! La disparition du carnet signe peut-être l'émergence de la possibilité d'un véritable être-poète pour Paterson – qui est une figure du recommencement. Possibilité qui prend corps, dans les dernières minutes du film, avec l'écriture d'un *autre* poème sur un *autre* carnet, cadeau d'un poète japonais rencontré auprès des chutes de la Passaic, auteur publié (reconnu ?) de haïkus, venu à Paterson... pour Williams et la poésie !

Outre ce positionnement poétiquement critique du film, Jarmusch pose la question de savoir comment un artiste peut se lier au monde qui l'entoure, un monde léger et étranger aux angoisses de la création, pour y tremper et renouveler son art. Il questionne le statut ou la condition de l'artiste dans le monde contemporain. Paterson ne correspond plus à la figure qui émerge du poème de Williams, celle d'un être en débat complexe avec la condition humaine, d'une figure, malgré tout, de grandiloquence suggérée. Si les cinq parties de *Paterson* correspondent aux différentes étapes de la vie humaine, celles du film, plus modestement, ne couvrent qu'une seule semaine de ladite vie, dont la valeur, par contre, peut être généralisée du fait de la dynamique répétitive. Le poète n'enseigne rien, ne révèle rien à ses concitoyens ; il ne leur

sert pas de mémoire commune, par le rappel qu'il ferait de leurs origines, ou l'exégèse du lieu où ils vivent. Le poète ne donne aucune leçon, ne délivre aucun message, n'a nulle prétention à édifier quiconque. Il est un parmi les autres, un, personne et cent mille. Une jeune fille, un rappeur solitaire... Un égal. *Another one.*

Ce qui semble s'être perdu de *Paterson* à *Paterson*, c'est cette forme d'exceptionnalité, c'est l'évidence de la relation active entre le poète et la communauté (mémoire, conscience, semonce...). Le poète Paterson, lui, est un simple, un « idiot », un enfant. C'est un *travailleur* endurant et modeste. Rien d'exceptionnel. Rien d'artistique, rien d'échevelé, rien de radicalement marginal. « Just a bus driver » répond-il au poète japonais qui, à la toute fin du film, l'interroge pour savoir s'il est lui-même poète. Mais c'est « très poétique », justement, que d'être « just a bus driver », dans l'optique de Williams... et dans celle de Jarmusch. S'il cherche l'authenticité de l'expérience, s'il bricole les mots et s'efforce de capturer des états de circulation entre les différents plans qui composent l'expérience et se surimposent, se mêlent, s'enchevêtrent, pensées, sensations, sentiments, anecdotes, il n'en apparaît pas moins comme un être irrémédiablement à distance du réel, tenu, pour espérer y revenir, par les mots, de s'en tenir à distance. S'il est bien immergé dans un milieu, il n'y a pas pour autant de liens directs qui s'établissent dans la vie de Paterson ; des contacts, des (re)connaissances, des habitudes, des échanges de politesse, des bribes attrapées au hasard des conversations qui tiennent les passagers du bus, mais pas, jamais, d'implication. Rien d'ailleurs ne fait changer la vie de Paterson, à aucun moment. L'art, le travail de la forme poétique retranche du monde tout en disant l'immense nécessité d'y être intégré, d'en faire partie. C'est une retraite, comme s'il n'y avait guère que cette situation qui garantisse la possibilité de l'authenticité au sein d'un univers lisse et codifié. Sans retraite, l'expérience n'est plus réellement vécue, elle est immédiatement consommée. C'est dans cette perspective, je crois, qu'il faut entendre la scène mi-sérieuse, mi-burlesque de la rencontre avec le poète japonais devant les chutes. Ce qui ressort de cette scène et de sa question (« Êtes-vous poète ? »), c'est que seul le détachement semble être une attitude propice au poème : assumer la distance, l'étonnement face au monde et son acceptation *en l'état*. « Ahah », dit le japonais lecteur de Williams, pour marquer les doutes que lui inspirent la réponse de Paterson et son ultime « dénégation » poétique. Reste à savoir si Paterson saisit toute la portée du « Ahah » ou s'il ne l'entend pas, au risque de rester bloqué dans sa subjectivité. Après cette rencontre toutefois, le film nous offre encore un poème, juste avant de finir là où il avait commencé, signalant de la sorte que l'enjeu de l'écriture n'a rien à voir avec l'obtention ou la reconnaissance d'un quelconque titre officiel (« poète »), mais tout avec l'expérience d'un devenir indéfini.

## La critique d'art à l'écran (Tome 2)

### Filmer la littérature

Sylvain Dreyer, Dominique Vaugois (dir.)

#### Disponible en versions papier et ePub

sur le site des Presses universitaires du Septentrion

papier – ISBN 978-2-7574-3238-9 : 24 €

ePub – ISBN 978-2-7574-3248-8 : 18 €

Lot papier + numérique – ISBN 978-2-7574-3253-2 : 27 €

#### Retrouvez-nous

sur [www.septentrion.com](http://www.septentrion.com)

sur notre page Facebook

et sur Twitter



**Ouvrage composé par**  
Émilie Pouderoux

**Ouvrage réalisé avec**  
La chaîne d'édition XML-TEI Métopes  
Méthodes et outils pour l'édition structurée  
*avec la/les police(s) : Garamond Premier Pro*

**Dépôt légal**  
décembre 2020

**1 996<sup>e</sup> volume édité par**  
les Presses universitaires du Septentrion  
59654 Villeneuve d'Ascq – France

**Septentrion**  
PRESSES UNIVERSITAIRES