

SOMMAIRE

Sommaire	2
Remerciements	3
Dédicace.....	5
Introduction.....	6
Biographie.....	9
Première partie : Cadre théorique du « Dévoilement spirituel »....	11
1er Chapitre.....	13
A - Analyse iconographique.....	13
B) Analyse symbolique.....	14
C) Analyse chromatique.....	16
D) Composition et style.....	18
2ème Chapitre : L'écriture poétique moyen d'un « Dévoilement spirituel ».....	21
I - La poésie et la philosophie comme voie d'accès à la spiritualité.....	21
II- Le poème Dévoilement : une ascèse de l'esprit.....	33
Deuxième Partie : Filmer la poésie : de Poetry en Dévoilement spirituel.....	37
1er Chapitre : figurer un poème dans un écran.....	38

I – Cinéma poétique.....	38
II - Un scénario poétique.....	44
2ème Chapitre : « Poetry » ou « le poème » de Lee Chang-Dong.....	48
I - « Poetry » un poème filmé, poéticité.....	48
II- « Poetry » de Lee Chang Dong à travers « Dévoilement spirituel» de Monsef Sedki Alaoui.....	54
Conclusion.....	67
Bibliographie.....	71
Wébographie.....	75

REMERCIEMENTS

Nous tenons à saisir cette occasion et adresser nos profonds remerciements et nos profondes reconnaissances à :

Mr. Monssef SEDKI ALOUI , notre encadrant de mémoire de fin d'étude, pour ses précieux conseils et son orientation ficelée tout au long de notre recherche.

A nos familles et nos amis qui par leurs prières et leurs encouragements, on a pu surmonter tous les obstacles.

Nous tenons à remercier toute personne qui a participé de près ou de loin à l'exécution de ce modeste travail.

DEDICACE

À la mémoire de mes aïeux.

À la mémoire de mon père.

À ma mère et à mes frères.

À tous ceux et celles qui me sont chers.

INTRODUCTION

Ce recueil imbu d'une vision et d'un souffle spirituel approfondi comme le précise son titre à qui lui a donné de grandes valeurs : « Dévoilement spirituel »¹.

Cette introduction se propose pour éclaircir ces propos énoncés dans le recueil « dévoilement spirituel » nous amenant à découvrir un monde esthétique multiple et vivace faisant ressentir de la condition artistique au début de notre siècle.

Le poète a mis dans son recueil ses principales convictions artistiques et intellectuelles. Nous y voyons aussi l'immense richesse qui le caractérise d'un grand chercheur en art et homme de lettres, à dimension universelle. L'homme d'aujourd'hui a besoin de ce type d'éclairage pour échapper à sa perle dans le gouffre du

Dans son dévoilement spirituel, il désigne la quête de sens, de libération, d'espoir et des aspects littéraires.

A travers son projet esthétique picto-poétique dont le dicte est l'année 2003. Le poète a su donner un rapport esthétique et spirituel à son art au service de la littérature contemporaine. D'un appel à l'humanité pour une assimilation esthétique est né à partir de son âme en la partageant avec les autres. « Une fécondation d'une fitra » ou d'un « dévoilement » à aborder cette problématique, dans la première partie de notre travail mettant en avant une approche sémiologique de la couverture.

Notre projet présentera sur l'étude de cette magnifique œuvre de Mr. **Monssef SEDKI ALAOUI** en parallèle avec d'autres œuvres.

¹ - SEDKI ALAOUI M. , Edition Xooole La Renaissance, 2016.

Dans une première partie, (premier chapitre) nous allons entamer l'étude du concept de « dévoilement » et le deuxième chapitre sera consacré à l'étude de la conception esthétique spirituelle confrontant le regard de l'auteur avec la littérature en insistant sur ce sujet (spirituel esthétique).

La deuxième partie comme une tentative de l'analyse du film Poetry de Lee Chang dong à travers « Dévoilement spirituel » de Monssef Sedki Alaoui. Quelques extraits de l'œuvre seront consacrés à l'analyse du texte définissant la poésie comme une tentative de scénarisation de quelques extraits de l'œuvre (Dévoilement Spirituel).

Biographie de Mr. Monssef Sidki Alaoui :

Né à Khouribga au Maroc en 1973, l'artiste poète Monssef SEDKI ALAOUI a évolué à Casablanca depuis 1978 entre les quartiers de Maarif et de Palmier avant de s'installer à Mohammedia en 1988. Après ses études à Rabat couronnées par le prix major de promotion dans les arts plastiques en 1993, il a intégré l'Université Hassan II de Casablanca et de Mohammedia avant d'obtenir son Diplôme de 3^{ème} cycle à l'Université Cadi Ayyad de Marrakech et enfin son Doctorat à l'Université Via Domitia à Perpignan, France, suite à la soutenance d'une thèse sur la ville d'art et tourisme à Perpignan le 4 juillet 2008.

Professeur depuis 2009 à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Mohammedia, il partage sa passion d'art et de la littérature avec ses étudiants tout en donnant des conférences sur l'esthétique et le tourisme artistique au Maroc et à l'étranger.

Après des expériences autour des relations possibles entre l'art, la psychanalyse et la spiritualité, il encadre actuellement avec des médecins et autres chercheurs des ateliers d'art thérapie. Le premier en date a eu lieu dans le cadre de la 1^{ère} édition de l'Université populaire dans le quartier de Sidi Moumen le 22 avril 2016, centre culturel El Ghali : « l'art comme vecteur d'épanouissement personnel et social ».

Plasticien poète chercheur en Tourisme culturel et esthétique contemporaine spirituelle (XXI^{ème} siècle) à l'Université Hassan II de Casablanca, Dr. Monssef SEDKI ALAOUI est également spécialiste dans les « sciences du tourisme » à Essaouira (1999-2007) laquelle expérimentation théorique et pratique faisant l'objet de son cadre de recherche actuel autour de plusieurs projets de recherche orientés vers l'image de « ville et pays d'art et de tourisme interculturel ». Comme chercheur de l'Université Hassan II de Casablanca, il est actuellement membre permanent au Laboratoire Dynamiques des Espaces et des Sociétés et Auteur de plusieurs articles scientifiques.

Cet artiste chercheur et acteur culturel si présent dans la sphère culturelle marocaine, maghrébine et internationale a publié une trilogie esthétique et poétique relatant deux cycles de réflexion un recueil de textes en deux tomes intitulés : Gestations spirituelles respectivement en 2003 et 2013, un ouvrage sur l'esthétique : «l'Art comme écriture de l'ombre et de la lumière » (en traduction : arabe et espagnol).

Lauréat et major de promotion de la section Arts plastiques (Rabat 1993), il expose à partir de cette date des recherches orientées vers la néo abstraction articulée avec une poétique spiritualiste. A partir de l'été 2016, il fait partie comme théoricien et praticien à un groupe de recherche maroco allemand préoccupé par l'innovation en matière d'esthétique abstraite.

PREMIERE PARTIE
CADRE THEORIQUE
DU
« DEVOILEMENT SPIRITUEL »

O jour, lève-toi ! des atomes dansent,
Les âmes, éperdues d'extase, dansent :
A l'oreille, je te dirai où entraîne la danse.
Tous les atomes dans l'air et dans le désert,
Sache-le bien sont tels des insensés.
Chaque atome, heureux ou misérable
Est épris de ce soleil dont rien ne peut être dit.

Jalal din rumi, Rubaayiat

1er chapitre : Etude théorique de la conception esthétique dans le recueil « Dévoilement spirituel »

Analyse de la peinture : « Danse sacrée » de Monssef Sedki Alaoui (2016)

Monssef Sedki Alaoui est un artiste peintre

Danse sacrée, 2016 (huile sur toile, 1 m, 70, Atelier Nassim)

Thème : Spiritualité et art².

A) Analyse iconographique :

La scène représente une certaine harmonie en utilisant des couleurs gaies et vives sous forme d'une danse vitale entre deux aspects dont les formes sont ovales et jaunes qui perpétuent et honorent des gestes simples sur la partie droite de la toile. Tandis que sur la partie gauche nous remarquons que le peintre a eu recours au noir et au marron foncé pour exprimer l'obscurité sous forme d'un demi cercle qui est l'ombre des objets reproduits ou des deux bases lumineuses précitées dont leurs éclats sont placés pour transmettre le reflet et l'impression générale de l'espace.

Le demi-cercle désigne la remontée vers Dieu ou tout simplement le cycle de vie qui est fait de doute et d'incertitude. C'est le cosmos qui unit les deux personnages et les invite à danser pour retrouver l'harmonie.

² - <https://livre.fnac.com/a12131328/Jacques-Bonnet-Histoire-generale-de-la-danse-sacree-et-profane-avec-un-supplement-de-l-Histoire-de-la-musique>

B) Analyse symbolique :

La finalité de la danse sacrée est d'arriver à l'harmonie avec le plan éthique pour une propulsion et une réception d'énergie qui révèle dans la grande valse qui nous lie avec le monde idéique. Pour enfin porter avec toute la beauté qui est due. L'énergie du plus au haut au plus bas et inversement.

La danse sacrée est une pratique occulte universelle. Nous la retrouvons au sein de toutes les civilisations et d'un très grand nombre de religions : danse en hommage aux Dieux égyptiens et crétois, danses du bouddhisme tibétain, danse de shiva, danse amérindienne.

Cette toile représente la danse dans ses aspects mystiques. Nous pouvons souligner que dans cette toile il s'agit en quelque sorte d'une danse-transe dont le principe est de pousser le corps à ses extrémités pour dépasser les limites identitaires du danseur, l'aider à dépasser ses blocages instinctifs, émotionnels et mentaux et lui faire découvrir par surprise d'autres dimensions. Cela est un moyen efficace vers d'autres plans de conscience.

Elle permet au danseur de communiquer plus facilement avec des Esprits ou des Divinités. Dans cette toile intitulée « Danse sacrée » nous constatons que sur la partie droite les deux aspects dont la forme est ovale qui nous renvoie aux visages humains un certain tournoiement, un balancement (gauche-droite, haut-bas) cela nous donne l'impression que les deux personnages entre en résonnance avec ses gestes ainsi qu'ils sont en état de perte du sentiment d'individualité tout en sachant qu'ils sont peints et marqués en jaune car nulle couleur n'est plus gaie que le jaune, c'est la couleur du soleil et de la joie qui fait rayonner, consoler, enjoliver et embellir tout un univers. Nous pouvons dire alors que c'est une danse de folie mystique composée de bras étendus en opposition,

mouvements du torse et de la tête en arrière. Les taches sur les deux visages peuvent être désigné comme des battements de tambours qui marquent le rythme du cœur, c'est parce que le cœur humain du danseur symbolise le cœur sacré de la Terre-mère.

Il est nécessaire de citer les éléments représentés sur la toile, je cite alors la terre qui est le symbole de la fonction maternelle qui donne et reprend vie, emblème de la fécondité renforcé par l'utilisation de la couleur marron qui est une couleur en rapport direct avec la terre, le marron représente en effet le naturel la douceur, la tradition, la sérénité et le confort. Nous citons aussi un autre élément qu'est l'eau de la mère, lieu des transformations, des renaissances et de la vie, qui joue un rôle de purification du désir marqué ici par un bleu vert qui évoque le ciel, l'eau, la mer, l'air et l'espace. Cela dégage la vérité, la confiance et la sécurité.

Le tournoiement ici ne s'agit non seulement pas des gestes ou de transe mais il s'agit aussi du tourbillonnement obtenues à partir du mélange de ces couleurs qui sont la manifestation d'un obscurcissement de la lumière du jaune : la couleur la plus proche de la lumière vers le marron et le bleu vert les plus proche de l'obscurité. De ce fait nous remarquons que la couleur est un éclaircissement une lumière de l'obscurité. L'histoire de l'Art est aussi l'histoire de cet apprivoisement de la couleur et de la lumière à partir de laquelle le peintre a révélé les effets. "La couleur est par excellence la partie de l'art qui détient le don magique. Alors que le sujet, la forme, la ligne s'adressent d'abord à la pensée, la couleur n'a aucun sens pour l'intelligence, mais elle a tous les pouvoirs sur la sensibilité." Eugène Delacroix³. Le premier travail

³ - <https://citations.ouest-france.fr/citation-eugene-delacroix/couleur-excellence-partie-art-detient-6470.html>

académique réalisé par Pr Monssef SEDKI ALAOUI avait concerné justement cet artiste précurseur de la modernité esthétique selon Charles Baudelaire. Un Mémoire intitulé : « Peinture et littérature à travers les écrits et l'œuvre d'Eugène DELACROIX » de licence réalisé sous l'encadrement du Professeur feu Saïd Taya BENLAMLIH en 1999 au sein du Département de langue et littérature française à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Mohammedia, Université Hassan II de Casablanca.

C) Analyse chromatique :

« Goethe possédait le fidèle regard objectif qui se plonge dans la nature des choses : Newton n'était qu'un mathématicien, seulement empressé de mesurer et de calculer, et basant ses fondements sur une théorie décousue du phénomène superficiellement saisi. C'est la pure vérité. Cela dit, grimacez maintenant à votre aise. » Schopenhauer⁴.

Cette toile est une allusion à une gamme musicale complète cette présentation ; le canon idéal n'est que l'adaptation à l'échelle humaine des rapports fondamentaux du cosmos, le schéma harmonique de l'espace et celui du corps humain sont parallèles. Cette analogie, au demeurant traditionnelle vient à sa place pour fermer en quelque sorte la cosmologie esthétique de Ficin.

Le sage de Carruggi ne fait aucun effort d'originalité. Mais ce n'est pas pour surprendre, l'affirmation des lois mathématiques de beauté ne conduit pas à interroger la nature, mais à recommander les formes antiques où elle se trouve déjà interprétée. De même qu'en intériorisant la beauté, il ne cesse pas de la croire objective et ne tient pas compte des variations individuelles, de même Ficin ignore ici le conflit possible

⁴ - <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2009-3-page-279.htm>

de l'expérience personnelle et des exemples antiques. Son code esthétique identifie instinctivement, par une hyperbole doctrinale qui impressionnera la Renaissance. L'idéal mathématique, la représentation de l'intelligible de l'imitation « humaniste ». La consonantia d'origine gouverné par Anima, elle est mystérieusement subordonnée à l'ordre de Mens qui ravit toutes choses par la lumière. Leur action est parallèle à celle des figures géométriques. La lumière intervient également comme agent nécessaire de la vision et comme la pure manifestation de l'intelligible dans le visible. C'est le cas de « danse sacrée », si nous remarquons bien que les formes mathématiques expliquent tour à tour l'harmonie de certains intervalles et la supériorité des « corps purs » ; de même il y a une énergie lumineuse qui s'expose et qui s'exprime aussi bien dans le rapport changeant des ténèbres et de la clarté que dans les aspects de la couleur, plus facile à isoler. Ficin expose comment la lumière est qui, en soi, monochrome (unicolor) peut engendrer les diverses couleurs. Autant il y a dans les objets complets d'espèces de couleurs, autant la lumière distingue en soi-même d'idées de couleurs.

Marsile Ficin avait exposé comment la lumière se décompense en couleurs, qu'il classe en douze degrés qui réfractent une puissance à travers les étages des cieux. Ces douze degrés donc se fragmentent dans la diversité des objets particuliers. (Tableau des couleurs)⁵

⁵ -André Chastel : « Marsile Ficin et art », Ouvrage publié avec le Concours du Centre National de la Recherche Scientifique, Librairie E. DROZ, Genève 1975, p. 103.

TABLEAU DES COULEURS

<i>splendor</i>			<i>divinité</i>
splendidus	}	blancs	
nitidus			
albus			
croceus	}	jaune et rouges	feu
rubeus clarior			
— plenior			
cœlestis	}	bleus	air et eau
cæruleus			
flavus	}	bruns	terre
fuscus			
niger			matière

Le jaune est eu 8^{ème} degré, c'est la couleur de la divinité médiatrice entre l'homme et Dieu : elle fait émerger l'amour. Le bleu vert couleur 4^{ème} degré est couleur de l'Eau, de la végétation ainsi que la fécondité. Le brun 2^{ème} degré est la terre, la matière. Cette gamme chromatique est peut être une invention originale, elle se distingue des quatre couleurs fondamentales de Platon des sept tons traditionnels de la scolastique. Nous concevons qu'elle est remarquable par l'importance de « jaune » et du « bleu vert » qui a une valeur lumineuse et tonalité chromatique. Ce classement établi en fonction de la beauté et de l'analogie spirituelle cela veut dire aussi scientifique des couleurs qui introduisent quelques variations dans le vieux schéma aristotélicien qui fait correspondre le bleu à l'air, le vert à l'eau et le brun à la terre. Le peintre a fait le choix de trois couleurs qui sont à la fois universelles et particulières : le bleu vert, le jaune et le brun en rapport avec les trois grâces du ciel, le vert avec celle de Vénus et de la lune étant humide, le jaune du soleil nul ne doute qu'il ne soit une couleur et qu'il ne soit non plus étranger à Jupiter et à Vénus, le bleu saphir enfin nous le rapportons de préférence à Jupiter. Avec ces couleurs que nous pouvons envelopper la sphère du monde, pour des raisons de convenance symbolique, qui n'intéressent plus la

théorie du beau mais le choix reste significatif ; car Ficin, associant toujours la physiologie à la magie et relevant celle-ci par l'idéal « pneumatique ». Nous pouvons dire alors que ce dosage méticuleux et sensible révèle assez bien les complexités de l'analyse esthétique à la Renaissance.

D) Composition et style :

La première forme ovale dont le sommet part de la droite du tableau vers la deuxième forme ovale est poussée doucement vers la terre où la stabilité de son établissement futur qui est représentée au centre du tableau par un demi cercle solidement assis sur sa base. Egalement du centre du haut en bas du tableau nous remarquons sept segments parallèle mais font référence à la harpe ou la lyre car la lyre se compose de sept cordes. La sinuosité des lignes anime délicatement une composition structurée sur des droites qui prolonge le concept d'équilibre.

Les personnages sont empreints d'une grande douceur et lucidité, ils semblent flotter dans l'espace, aspects renforcés par des contours peu modelés. Certains de ces éléments nous renvoie au célèbre récit mythologique d'Orphée qui est un personnage de la mythologie grecque. Fils de la muse Calliope et du dieu Apollon, il est poète et musicien et symbolise l'union entre la poésie et le chant. Il aurait ajouté deux cordes à la lyre à sept cordes reçue d'Apollon, atteignant ainsi le nombre des neuf Muses.

Son chant charmait autant les dieux que les mortels. Il apprivoisait les fauves et parvenait même à émouvoir les êtres inanimés. Il participe à l'expédition des Argonautes et sa voix, accompagnée de sa lyre,

réussit à l'emporter sur le chant mortifère des sirènes. C'est aussi par ses mélodies qu'il apaise Cerbère et charme les divinités infernales quand il descend aux Enfers pour obtenir le retour à la vie de son épouse Eurydice. Son mythe est un des plus ésotériques.

L'image d'Orphée dominant les animaux sauvages, charmant les êtres fantastiques, bons ou dangereux, et entrant en contact avec le moindre oiseau des forêts doit être considérée comme un symbole. Chacun des animaux de la création (anima=âme) représente une facette de la vie de notre âme : sentiment, émotion, passion, ... Dominer, maîtriser ou au moins apprivoiser les éléments de notre âme constitue une étape indispensable dans l'évolution personnelle vers la pleine humanité.

La musique de la harpe apparaît ici comme un outil d'introspection et de guérison intérieure. La musique donne une expression et une forme aux passions qui tourmentent l'homme, dès lors, il les contient et les exploite, sans s'y soumettre passivement. Cet instrument de musique triangulaire, dont on joue en pinçant des deux mains les cordes de longueur inégale qui le montent, exprime le pur chant du cœur ou la joie intérieure, au sens des oscillations de l'âme. Il symbolise la symphonie d'un autre monde, encore largement inconnue aux humains, dont les accords bénéfiques apaisent naturellement l'être. Associé à Vénus, il fait rêver, il aide à entrer dans un état de transe, à accéder à l'harmonie spirituelle et à conduire une guérison. Par ses vibrations et ses rythmes subtils, il permet d'exprimer toute la gamme des courants d'énergie et des sentiments, qui vont de l'amour à l'affectivité et à l'érotisme. Il permet de relier le Ciel et la Terre.

La harpe dépeint un être idéaliste, épris d'harmonie et de paix, amant de la musique, de l'ordre et de l'accord intime. Il aspire à des

états qui transcendent la réalité ordinaire. Comme objectif ultime, il vise un haut niveau d'excellence ou de réalisation. Il produit constamment les efforts qui le rapprochent de la perfection. Il sait que le degré personnel d'harmonie détermine le niveau d'abondance, de santé et de succès. Il sait que le bonheur résulte de l'art de la combinaison rythmique des conditions et des circonstances. Il sait que, autant dans les affaires que dans les relations domestiques, le bonheur surgit de l'alliance de la conformité à son but et de l'unité d'action.

Dans l'Antiquité, on vantait les vertus de la harpe éolienne, de cet instrument qui résonnait harmonieusement sous l'action du vent et qui séduisait tous ceux qui l'entendaient. Cette harpe désignait la femme, dans son aspect réceptif, visitée par le vent, l'Esprit qui féconde. Ainsi désignait-elle l'Esprit qui courtise l'âme accueillante. Dans la Tradition celte, on évoque la harpe d'or, qui est attribuée à Merlin. Le son sublime de la harpe correspond aux trop rares âmes de ceux dont la pureté originelle ne s'est jamais estompée. Pour leur plus grand malheur. L'ensemble de l'œuvre expose un grand nombre de détails spirituels qui révèlent d'une peinture abstraite.

2^{ème} Chapitre : L'écriture poétique moyen d'un « Dévoilement spirituel »

I - La poésie et la philosophie comme voie d'accès à la spiritualité

« Dévoilement spirituel » de Monssef Sedki Alaoui peut surprendre de prime abord par le large champ de réflexions qu'il ouvre et fait penser à une étude anthologique, une analyse panoramique de la spiritualité. Ce que nous pouvons constater c'est que s'affirme avec la modernité une réelle volonté d'explorer de nouvelle voie spirituelle, voie que le poète que nous étudions a tenté de traduire au moyen d'une écriture poétique renouvelée et tournée vers de nouveaux défis. L'idée de « dévoilement spirituelle » rend compte d'une réalité multiforme et multi dimensionnelle que nous pouvons lier à une époque, à une idéologie ou encore à un peuple donné. Selon le vocabulaire technique et critique de la philosophie, le mot « Dévoilement » se réfère à « l'action de mettre à nu », « de révéler ce qui était caché, dissimulé », « fait pour une personne ou pour chose de se dévoiler, de se rendre accessible à l'intelligence ou au cœur », « dévoilement de la beauté divine qui ravit l'âme » (E,de Guérin, Journal, 1838, page 216) ; quant au terme « spirituel » il renvoie à ce « qui appartient à l'esprit, à l'âme ; à un ordre de choses ou d'idées religieuses et spécialement mystiques ». Elle se rattache conventionnellement, à la religion dans la perspective de l'être humain en relation avec des êtres supérieurs. Elle se rapporte d'un point de vue philosophique à l'opposition de la matière de l'esprit ou encore de l'intériorité et de l'extériorité. Elle désigne parfois des aspects esthétiques dans la littérature. En reliant ces deux mots le titre nous dévoile l'âme spirituelle, arrivé à une conviction philosophique et

intellectuelle. Il soulève les voiles pour observer les conditions du monde qui s'offre à sa vue.

Par ailleurs, en lisant ce recueil poétique, nous retrouvons aussi que l'écriture poétique ici nous renvoie à l'écriture de l'instant ou le Haïku pas au niveau de la typographie mais plutôt dans le style Le haïku « est une forme poétique dérivée d'une autre forme poétique traditionnelle japonaise, le renga. Encore appelé hokku (début d'un tanka, ou waka, puis début d'un renga) ou haïkaï (transformation du renga en une nouvelle forme poétique plus légère) Finalement, le haïku est une forme poétique très codifiée dont la paternité, dans son esprit actuel, est attribuée au poète Matsuo Bashō (1644-1694)».

Une poésie de correspondance de vue et d'ouïe, ce qui fait recours quelque part au symbolisme français, comme chez Mallarmé par exemple.

Nous allons parler alors de certains traits de cette ressemblance stylistique. BASHO qui est un poète japonais du XVII^e siècle, avait cité 59 règles pour la construction d'un haïku.

Parmi ces 59 règles nous mentionnons qui sont présents dans ce recueil poétique :

- Une écriture dans le présent,
- l'utilisation des fragments de phrase,
- l'Invention des expressions lyrique afin de former des images,
- l'Utilisation des images subtiles et simples,
- l'Utilisation des paradoxes,
- l'Emploi des images de la nature,
- le mélange d'humanité et nature en assemblant un sentiment humain à un aspect de nature,
- éviter les prépositions
- finir le haïku par un nom,

- éviter toute référence à soi-même dans un haïku.

Nous nous contenterons de ces règles que nous venons d'indiquer pour dire que le haïku inspire tantôt une émotion majestueuse, tantôt une sensation extrêmement fragile.

Dans cet ouvrage poétique tout comme dans l'art du haïku nous remarquons qu'il s'agit d'une formule minimaliste que nous retrouvons également chez le peintre chinois de « montagne et d'eau » dont la tradition remonte au 3ème siècle, imprégnée de Taoïsme. Dans ce qui est appelé le « proche », le déterminé, cela veut dire le tracé de son dessin, doit être perçu le « lointain », l'infini, c'est-à-dire l'esprit. L'infini se donne à voir dans l'extrême, dans le tracé de l'ici et maintenant, dans le « il y a » du yang, doit être saisi le « il n'y a pas » du yin.

Ce n'est pas la maîtrise du peintre ou du poète qui est souhaitée, mais l'expérience spirituelle du Maître et sa capacité à témoigner de la trace de cette expérience cosmique et la dévoiler.

Placide Gaboury a attribué tout un article sur l'étude de la spiritualité au XX^e siècle en soulignant que « l'expérience spirituelle, c'est la connaissance personnelle du divin au centre ou à l'origine de soi-même, au delà de l'Ego, connaissance thérapeutique qui libère l'individu de la peur, du complexe dominant / dominé ». il ajoute que « c'est l'appel à l'autonomie complète sous l'inspiration du Maître intérieur ». « Connaissance personnelle du divin », « autonomie complète » c'est en ces termes que se résume le dévoilement spirituel loin de toutes institutions de tout dogme de tout précepte et au sein de laquelle la liberté absolue est loin d'être une chimère. Le gage du renouveau spirituel a pris son essor avec des poètes du siècle précédent et au nombre desquels figurent Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud. Ces derniers ont posé les bases d'un schéma ontologique qui verra toute sa réalisation au XX^e siècle. L'exemple de Baudelaire est en cela parlant : il

rend compte d'un élan spirituel frappé d'ambivalence, d'une tension entre « satanisme » et « idéalité » qui traduit fort bien la lutte permanente entre le bien et le mal. Cependant au delà de cette opposition, la poésie de Baudelaire laisse percevoir une « soif d'infini » que l'on peut voir notamment dans le poème « Elévation », et qui reflète ici toute sa dimension spirituelle : Poème Nous citons aussi Stéphane Mallarmé qui est connu pour être un « poète de l'angoisse et du désespoir, du vide et de l'absence » et qui voit dans le poème l'accomplissement d'un processus ontologique. il le souligne lui même : « j'ai fait une assez longue descente au Néant pour pouvoir parler avec certitude. Il n'y a que la beauté- et elle n'a qu'une expression parfaite, la poésie » . La mystique du « néant » qu'il développe allie recherche de l'absolu et langage poétique le tout dans un nihilisme où toute transcendance devient néant . Ce que nous pouvons exclure de cela c'est que le langage poétique devient un moyen d'accession à l'absolu

« Il faut bien donner un nom à ce qui n'a pas de nom, à ce qui est impalpable... Tout compte fait, c'est là le métier des philosophes et de la philosophie. »

Vladimir Jankélévitch

La spiritualité est une expérience religieuse, une transformation de l'existence, en fait la coexistence âme/corps n'est pas le spiritualisme mais il soutient la pensée du principe spirituel. Ceci est présent chez Platon, dès l'origine de la philosophie. Quant au spiritualisme, c'est une philosophie de la conscience née de la réflexion sur les méditations métaphysiques de Descartes et le l'entente de l'âme et du corps. Le spiritualisme, c'est une philosophie de la conscience née de la réflexion sur les méditations métaphysiques de Descartes et le l'entente de l'âme et du corps.

Existe-t-il une spiritualité philosophique ?

Nous citons comme titre d'exemple Bergson qui est un philosophe français contemporain (1859-1941). Il a publié quatre principaux ouvrages : d'abord en 1889, l'Essai sur les données immédiates de la conscience, ensuite Matière et mémoire en 1896, ensuite L'Évolution créatrice en 1907, et enfin Les Deux Sources de la morale et de la religion en 1932. Il a obtenu le prix Nobel de littérature en 1927. Ses œuvres sont étudiées dans différentes disciplines : cinéma, littérature, philosophie, neuro-psychologie, etc.

Bergson a signalé dans l'énergie spirituelle de que dans les équations mathématiques de la mécanique, le temps ne s'écoule pas, il n'est que la réduction de coexistence. Ce temps est étrangement une pure irréalité, alors que nous vivons en réalité dans un écoulement perpétuel de temps concret. Nous ressentirons une durée dont la science ne parle pas. La science soustrait le temps pour rendre le monde admissible, pour rendre disponible tous les événements. Mais s'il y a bien une loi de l'expérience que nous ne pouvons éloigner c'est que toutes les choses substituent. « Si je veux me préparer un verre d'eau sucrée, j'ai beau faire, je dois attendre que le sucre fonde ». Pour profiter du temps dans l'intimité de notre propre conscience, il faut entièrement chasser la vision scientifique pour rendre compte dans la force du changement. Il faut donc effectuer un retour sur soi, un mouvement de réflexion, et ce que nous trouverons, c'est non pas une réalité permanente, comme celle du cogito cartésien, mais un moi qui est non pas une chose qui pense (le je pense), mais une chose qui dure, (le moi). Nous sommes habitués à vivre et à penser dans un monde régit par des rapports d'espace que seule la science peut l'organiser. Cette idée scientifique a été renforcée par une règle sociale qu'il faut se

convertir vers le monde intérieur, car notre vigilance est demeurée dans le monde extérieur et cette simultanéité nous amène vers une intuition de la durée

Bergson souligne que l'action de l'âme surmonte celle du cerveau sans nier l'interaction entre le cerveau et la pensée, entre la matière et l'esprit.

Nous pourrions réaliser une correspondance entre les mouvements du cerveau et les mouvements de l'âme que lorsque d'une part nous avons une idée ou une connaissance de ce qui se déroule dans un cerveau cela veut dire « une science parfaite des mouvements » et d'une autre part une idée des pensées ou des mouvements de l'âme d'un individu ce que appelons « psychologie ». On pourrait retrouver pour un état d'âme précis la cause matérielle dans le cerveau.

Est-ce que cerveau et esprit exécutent de façon parallèle, en faisant écho comme par une « harmonie préétablie » selon l'expression de Leibniz ?

La possibilité pour l'âme de survivre au corps c'est l'activité cérébrale qui déborde à celle de l'action de l'esprit autrement dit accéder à l'immortalité. Bergson a donné une signification au cerveau, il est comme un clou qui tient un manteau, et le manteau équivalent de l'âme, le clou ne doit pas être abimé pour que la pensée se fasse correctement. Et pour que le cerveau puisse agir convenablement il faut qu'il soit constitué d'une condition suffisante.

Descartes a dévoilé que la conscience donnait naissance à un sujet capable de réfléchir sur lui-même et sur le monde (possibilité de se démarquer du monde et de se poser comme sujet clair du reste des

choses) : la vision bergsonienne sur la conscience soutient l'analyse du cogito cartésien. Ainsi, par la conscience, le sujet est à l'origine de la connaissance (cf. Kant, «le je pense doit pouvoir accompagner toutes mes représentations », Critique de la raison pure) et de l'action (notamment avec la conscience morale, qui stabilise les règles de notre conduite en fonction des critères du bien et du mal). la pensée qualifie l'essence de l'homme, par opposition à l'animal. D'autre part, Descartes identifie la conscience avec l'acte de penser, ce que Bergson montre ici : penser, c'est pouvoir sortir de la situation présente, des impératifs de l'action pour déterminer le déroulement de l'action. En ce sens Ce dernier est en effet attaché à la nature et au présent il est en partie incapable de structurer l'action en considérant de multiples possibilités. L'initiation est basée sur l'instinct ou sur un conditionnement, non sur la conscience. Bergson a en effet prouvé que le passage de l'action improvisée à l'action automatique signale l'arrêt de toute pensée (l'homme ressemble à un automate, à une machine programmée à l'avance), même s'il ne peut être une machine du fait de la présence de la conscience en lui, mais qui peut être virtuelle ou irréfléchie. Cependant. Descartes fait du moi une substance pensante, qui a une identité, une personnalité parfaitement définie et connaissable («l'âme est plus aisée à connaître que le corps », Discours de la méthode). Or l'idée d'une variation d'intensité de la conscience indique qu'on ne peut pas isoler la conscience de son rapport aux objets, à l'ensemble des actions d'une vie individuelle, pour en faire une identité stable et nécessaire. "Tout porte à croire qu'il en est ainsi de la conscience en général" indique que la conscience est fondamentalement indépendante du monde, mais cette idée en soi est liée à ce qu'elle fait.

François Azouvi qui est un intellectuel français, chercheur en sciences sociales et philosophe indique que le premier recueil d'article intitulé *Energies spirituelles* de Bergson a été bien accueilli dans les milieux catholiques parce que les caractères de la vie spirituelle y sont détaillés :

« 1) La vie spirituelle est la vie du moi dans le passé ; la vie actuelle n'est pas la vie spirituelle. Le présent-actuel n'est que l'aspect superficiel de notre vie ; il y a un second moi, dans la mesure où notre présent se dédouble en présent superficiel et présent du moi profond, souvenir en train de se faire.

2) La vie spirituelle est vie intérieure et nous met en présence de l'absolu de notre durée⁶.

3) La conscience de notre vie spirituelle nous apporte la joie ; cette joie est la joie créatrice, la joie de nous créer nous-mêmes⁷.

4) On peut ainsi donner un sens à la notion d'âme, la puissance de vie spirituelle⁸.

5) Le spirituel et l'intellectuel sont différents : l'intellectuel est lié à l'action ; c'est l'homme d'action qui pratique le mieux l'effort intellectuel, en mobilisant le plus rapidement toutes les ressources de la mémoire pour le besoin du présent. Mais l'homme spirituel est celui dont l'action n'est pas liée à l'utilité immédiate, mais à une efficacité à long terme⁹

⁶ - Bergson, « La conscience et la vie », Paris, PUF 160^e édition, 1976, p. 5.

⁷ - Bergson, « La Gloire de Bergson », Paris, Gallimard, 2007, p. 252-258.

⁸ - Ibid., de l'édition PUF, 1985, P. 83 sq

⁹ « La conscience et la vie », in *L'Énergie spirituelle*, 1919.

6) La philosophie nous permet de nous dépasser nous-mêmes en transgressant les limites de la condition humaine. C'est pourquoi Bergson peut dire que la philosophie nous introduit à la vie spirituelle. »

Dans l'Essai sur les données immédiates de la conscience, Bergson mentionne que la question de spiritualité est désignée dans l'identification de la conscience à la mémoire. Cela veut dire que la mémoire n'existe pas sans conscience. Notre passé est rigoureusement personnel, il nous suit. Chacun de nous à son propre vécu. En effet l'abandon du terme de « moi » est chez Bergson un détachement avec la psychologie ordinaire, pour circonscrire de plus près l'individuel dans la personne. L'influence de William James a joué un grand rôle pour beaucoup car c'est lui qui a fait une grande leçon sur l'anti-intellectualisme de Bergson, dans *A Pluralistic Universe* (1908). Notons bien que Bergson, rapporte à propos de James la phrase d'Emerson dans une lettre de 1936 à Jacques Chevalier : « [...] une Personnalité est une Force qui agit par sa seule présence »..

Prenons comme exemple Louis Lavelle un philosophe français, et l'un des métaphysiciens français majeurs du XX^e siècle. Représentant de la philosophie de l'esprit, sa philosophie est un spiritualisme existentiel.

Il existe une spiritualité philosophique. La métaphysique engage une atmosphère qui est sa convenable spiritualité. Louis Lavelle dans ces deux ouvrages « *De l'âme humaine* » et « *Les puissances du moi* » a interrogé cette question de la vie spirituelle qu'il considère comme un thème philosophique essentiel. L'exemple de l'art est frappant : l'art implique l'intériorité ; il est un cheminement de spiritualisation du monde. Mais en même temps l'art est affirmation de cette connaissance et tentative spirituelle intérieure. Ce qui indique que nous avons besoin de

manifeste à l'extérieur la vie spirituelle elle-même. L'acte spirituel traverse notre affectivité entière si la puissance du moi est séparée de notre vie intellectuelle et nous permet d'éprouver la joie donnée par cet acte. Lavelle écrit très bien : « La vie spirituelle est un effort pour réaliser notre être personnel par une participation intérieure à une lumière qui éclaire tous les êtres, à une puissance créatrice qui nous permet de nous créer nous-mêmes dans une communion vivante avec eux »¹⁰. Donc la spiritualité est une source de joie et de concentration unifiant toutes les puissances du moi.

La quête spirituelle d'al-Ghazali

Il est nécessaire de citer ABU Hamid al-Ghazali, grand théologien, critique pénétrant et subtil de la philosophie rationaliste et mystique doté de grandes qualités d'analyse psychologique et morale, est né en 1058 à Tus, aujourd'hui appelé Meshhed, dans l'est de l'Iran, et décédé en 1111. L'un des plus grands penseurs que l'humanité ait connus, il a reçu le titre de «hujjat-al-islam» (Preuve de l'islam) pour son rôle de défenseur de la religion contre l'athéisme rationaliste des philosophes et de l'islam orthodoxe contre les sectes prêchant l'hérésie et la subversion. . La lucidité de ses écrits et la beauté de sa prose étaient telles que ses œuvres étaient largement diffusées et attiraient un lectorat très étendu. Son chef-d'œuvre, intitulé Ihya "'ulum al-din (" Le renouveau des sciences religieuses "), était et reste un ouvrage de référence sur les principes et la pratique de la religion musulmane. Durant le ramadan de l'année 1439 de l'hégire (2018), le poète Monssef SEDKI ALAOUI a modéré Mohammedia une grande conférence donnée par son ami érudit Mohamed HANSALI autour de cette grande figure du

¹⁰ - Louis Lavelle, « Les Puissances du moi », Paris, Flammarion, 1948, p. 197.

savoir, et ce dans le local principale de l'Association Espace Cadre de Mohammedia.

Le développement spirituel d'al-Ghazali comportait trois étapes: une étape d'implication pratique et d'engagement politique, une étape de doute et de critique et une étape mystique.

Ayant reçu une solide formation en jurisprudence et en théologie de la part des grands maîtres de son temps, et principalement de l'imam Haramayn (al-Djuwaini), al-Ghazali est allé chercher grâce auprès du grand vizir Nizam al-Mulk à Naysabour. Ce dernier a été impressionné par les connaissances et la pertinence du débat d'al-Ghazali et, convaincu de son admiration, il l'a nommé en 1091 pour enseigner à l'école Nizamiyyah de Bagdad. Un an plus tard, Nizam al-Mulk a été assassiné par un jeune Batinite. La Batiniyya était une secte chiite, la branche militante de la secte Isma'ili. Pendant et après les croisades, ses membres étaient connus sous le nom de hashishi. Les activités des Batinites constituaient une menace sérieuse pour le califat abbasside à Bagdad.

Le calife al-Mustazhir ordonna donc à Al-Ghazali de faire la guerre avec sa plume contre la secte batinite. Al-Ghazali a écrit un livre intitulé The Mustazhiri, ou La Dépravation du Batiniyya, dans lequel il a révélé ses impostures et démasqué ses desseins diaboliques contre l'Islam et sa grande conspiration contre l'État. Ce travail analyse en détail les stratagèmes de la secte pour attirer les sympathisants et les rallier à sa cause, car les Batinites étaient habiles à faire des convertis. À l'âge de trente-quatre ans, Al-Ghazali étudie la philosophie. Il est ensuite entré dans une période de profonde crise spirituelle dans laquelle il en est venu à douter de sa foi. Ce doute était passager et n'a duré que deux ou

trois mois. C'était plus une «nuit obscure de l'âme» que le type de doute méthodique pratiqué par Descartes, comme le suggéraient certains érudits. Mais ce doute était un aiguillon qui l'avait incité à soumettre ses convictions à un examen minutieux. Dans Mizan al-amal , il affirme l'utilité d'un tel doute, car «celui qui ne doute pas ne pense pas; celui qui ne pense pas ne voit pas; celui qui ne voit pas reste dans un état d'aveuglement, de perplexité et d'erreur ». Bénéficiant d'une attitude positive d'esprit, il ne pouvait rester dans le doute longtemps. Nous le voyons ainsi entrer dans une nouvelle phase: celle de la certitude fondée sur la raison. Il avait trouvé une nouvelle vocation qui le poussait à défendre les grands articles de foi contre le rationalisme des philosophes islamiques, y compris al-Farabi et en particulier Ibn Sina (Avicenne).

En guise de prologue de son livre contre les philosophes, il a écrit pour le profane un résumé clair et facile à saisir des trois principes de la philosophie: logique, physique et métaphysique. Ce résumé s'intitule Maqasid al-Falasifah ("Les buts des philosophes"). Il s'agit d'un exposé bref et limpide, dépourvu d'opinions polémiques ou personnelles. Ce fut le prélude de son chef-d'œuvre philosophique, Tahafut al-Falasifah ("L'Incohérence des philosophes"), dans laquelle il lance une attaque soutenue contre les philosophes rationalistes. Comme il le dit dans le prologue, ce livre réfute les anciens philosophes, destiné à prouver la fausseté de leurs doctrines, à exposer leurs contradictions dans le domaine de la théologie philosophique (métaphysique) et à révéler les dangers inhérents à leurs opinions...

II- Le poème Dévoilement : une ascèse de l'esprit.

Quand le bleu céleste caresse à l'aube l'horizon,
Une mince et vive lueur ralluma l'âme épurée dans sa prison
Adam en « Sisyphe » au sommet d'une dune vit un lumineux
Pont
Il se prosterna devant l'heureux vide s'étalant jusqu'à
« Poséidon »
Il songe aux ailes d' « Icare » perdus par l'excès de raison
Aux sages d'Athènes, à leur heureuse modération
Que les grands du Médiéval avaient nourris d'inventions
L'építaphe de « Sardanapale » voulant jouir en éternel « Tiran »,
Lui ranima l'esprit libéré du tunnel et ses tourments
Que les amours inconscients meublaient d'illusions...
Demeure d'Averroès un lumineux testament :

Le poème Dévoilement apparaît dans le recueil « dévoilement spirituel », écrit et publié par **Monsséf Sedki Alaoui** en 2016. Le poète traite le concept de « dévoilement » dans l'art de la littérature post moderniste. La forme de ce poème est distinctive, nous constatons qu'il est composé de deux sonnets dont la rime est unique dans chacune de ces deux parties nous disons alors que c'est un poème monorime.

Dans un premier temps, le lecteur est fortement ému à la lecture du poème. C'est une stratégie de la part du poète afin de faire prendre conscience à aller chercher ce que l'on est au fond de soi. Le dévoilement est donc un chemin, une voie autre qui invite à passer d'une méconnaissance de soi à une révélation de soi.

Le poète poursuit sa quête en répondant en toute liberté à l'inspiration de l'esprit. Le poète et le mystique parviennent au sens caché des choses et exposent ce sens aux autres. Ils font fonction de « *dévoileurs*. » ou plutôt de *révélateurs*

Le « dévoilement spirituel » se crée-t-il à travers une conscience poétique ?

Dans le premier vers, Monsséf Sedki Alaoui crée à travers l'image de l'aube une atmosphère harmonieuse. L'aube est présentée comme une cérémonie religieuse. (V.1)

« Quand le bleu céleste caresse à l'aube l'horizon »

A la disparition des ténèbres de l'obscurité et de l'angoisse qui est souvent suivie d'une révélation d'une lumière de l'être intérieur : (V.2)

« Une mince et vive lueur ralluma l'âme épurée dans sa prison »

L'aspect cérémoniel de l'arrivée de l'aube crée une concordance entre la nature et l'état d'âme du poète.

Cette atmosphère qui fait preuve d'harmonie s'apparente à une célébration religieuse en citant une célèbre figure mythologique : (V.3)

« Adam en « Sisyphé » au sommet d'une dune vit un lumineux pont ».

Tout comme Adam et Eve, Sisyphé a transgressé les règles des dieux. Il refuse de se soumettre à la volonté des dieux, n'hésitant pas à revendiquer sa liberté. Il fait de « Sisyphé » qui est condamné à un soulèvement interminable un être lucide de sa punition et de la vie dirigée par le *Fatum* et dans la version camusienne un être conscient de

l'absurdité du monde¹¹. L'emploi de l'article indéfini « une » et « un » dans « d'une dune »/ « un lumineux pont » donne l'impression que ces deux noms communs sont indéterminés.

Le poète confirme cette imprécision en utilisant l'expression « vide » dans le dernier vers de cette strophe : (V.4)

« Il se prosterna devant l'heureux vide s'étalant jusqu'à
« Poséidon » » (V.4)

Seul l'aspect cérémoniel de la poésie, parvient à vaincre l'obscurité, le vide pour accéder à la vie spirituelle. Le poète arrive à nous faire ressortir cette image spirituelle de Sisyphe ou de la personne perdue qui est à la quête de sens en façonnant cet écrin dont la lumière spirituelle lutte contre les ténèbres du néant.

Dans le premier vers de la deuxième strophe le poète fait appel à une autre figure mythologique : « Icare » ou le mythe de l'Homme volant. Ce mythe est l'incarnation du désir absolu de l'homme à toujours ce besoin d'atteindre le ciel de se surpasser et de se sentir libre face aux nuages... *pour échapper à sa condition humaine limitée*

L'aile a une valeur symbolique réputée dans la poésie française du XVI^e siècle en tant qu'outil permettant de s'élever vers « le ciel des idées, vers le visage inconnaissable de la beauté ou vers le soleil, source de l'énergie cosmique et de la connaissance des mystères de la création ».

¹¹ - https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1973_num_25_1_1037

Platon détermine la symbolique de l'aile comme un moyen de l'élévation vers « le dévoilement spirituel » à partir duquel nous pouvons contempler un univers clair et lumineux.

Le poète cherche à se nourrir spirituellement son lecteur à travers son écriture qui pénètrent les reflets de la lumière tel un soleil c'est qu'il est un foyer d'énergie duquel nous devons être imprudent. En revanche le poète décide tout de même d'emmener son lecteur vers « une quête de feu terrestre de la résurrection ».

« Il songe aux ailes d' « Icare » perdu par l'excès de raison » (V.1)

Il s'agit d'une poétique spirituelle dévoilée qui pose parfois la question de l'existence même de la poésie ou du moins interroge sa forme. L'élévation spirituelle, condition du poème, entraînera parfois jusqu'à l'aspect exotérique de la poésie – la rime, la métrique, ce qui est littérature –, les vers s'unissent sous la puissance du sens intérieur. Les vers et les expressions cités par l'auteur, où l'initié se débat entre cette nécessité d'observer la rime et le désir d'obéir aux accès de la plus haute contemplation, constituent sans conteste les plus beaux mots de l'ouvrage.

DEUXIEME PARTIE

FILMER LA POESIE

1^{er} Chapitre : figurer un poème dans un écran

I – Cinéma poétique :

Définition et Histoire (revenir après)

« Tu n'expliques rien, ô Poète, mais toutes choses par toi nous deviennent explicables »

Paul Claudel

Comment consigner le poétique et ses rythmes dans une séquence de plans filmés? Quels choix de caméra et de mise en scène inventent une prosodie visuelle qui, loin d'être coupée du monde.

Cette partie du mémoire vise à introduire à la notion de « cinéma de poésie », dans une perspective située à la croisée des études littéraires et cinématographiques. En partant de l'analyse d'œuvres centrales comme celles de Jean Cocteau et sa « poésie de cinéma », de Pasolini et son « cinema di poesia », ou encore de Maya Deren et Jonas Mekas, dans ce projet nous allons questionner un champ esthétique plus large, en postulant que la question de la poésie de cinéma ne se résume pas aux cas d'école ni au cinéma expérimental, qui semble en radicaliser les formes.

Nous commençons tout d'abord par définir cette abstraction de cinéma de poésie, en examinant son évolution et ses motifs privilégiés : Y aurait-il un cinéma poétique ? Si sa faible narrativité, voire son absence, constitue un critère de reconnaissance, est-il lié à des figures récurrentes, voire à des poncifs ? Au sein d'un corpus aux contours instables, il s'agira ainsi de comprendre diverses affinités du cinéma avec le champ du « poétique » depuis les années 1920 et le surréalisme, en interrogeant les valeurs associées à la poésie : par sa plasticité, la

notion de poésie sert-elle avant tout à mobiliser un système de valeurs, davantage qu'un ensemble cohérent de principes esthétiques ?

Existe-t-il un cinéma de poésie ?

Il s'agit peut-être de l'évidente nécessité de penser une mise en relation entre deux formes de création, l'une usant de l'écriture textuelle, l'autre de l'écriture à l'« encre de lumière», selon l'expression de Jean Cocteau, « UNE ECRITURE AVEC DES IMAGES EN MOUVEMENT ET DES SONS »¹², d'après Robert Bresson, dont les Notes sur le cinématographes ont autant de fragments poétiques, tout aussi bien que philosophiques, puisqu'ils trouvent leurs propres effets rythmiques, de répétition par exemple. Cocteau ne s'y était pas trompé qui écrivait : «Bresson est “à part” dans ce métier terrible. Il s'exprime cinématographiquement comme un poète par la plume. »

Mais Cocteau est bien sûr lui-même l'un de ceux qui, le plus rapidement, venant de la poésie textuelle, a pensé que le cinéma était un « véhicule de poésie incomparable⁵ », répondant ainsi au souhait d'Apollinaire de voir s'exprimer des poètes par l'entremise du film, afin de créer un nouveau lyrisme, et suivant la pensée de Jean Epstein qui affirmait pour sa part : « Le cinéma est le plus puissant moyen de poésie [...] ». La trilogie orphique — Le Sang d'un poète, Orphée, Le Testament d'Orphée (années 1930, 1950, 1960) — fait ainsi renaître la figure mythique du poète au sein même du monde contemporain. Dans trois de ses articles, Cocteau tente des alliances entre cinéma et poésie, dès leurs titres : « Le film, véhicule de poésie » (1945 dans Paris-cinéma), « Poésie et films » (1948 dans Film-Kunst), « La poésie au cinématographe » (1949 dans Cinéma). Raoul Ruiz, dans le second tome de son ouvrage Poétique du cinéma retrouve, en un nouveau

¹² - Raoul Ruiz, Poétique du cinéma, éditions Dis Voir, 1995, p. 38.

millénaire, la réflexion de Cocteau et d'Epstein, lorsqu'il écrit : « [...] le cinéma est condamné à être poétique.

Il ne peut pas ne pas l'être. On peut ignorer cet aspect de sa nature. Mais la poésie sera toujours là, à portée de sa main. Pourquoi ne pas s'en servir ? » Il est nécessaire de citer les précurseurs du XXe siècle qui ont mis en présence les arts par cet aspect de la théorie et de création artistique. Les surréalistes ont fait du cinéma une expression de l'anti-culture, préférant Chaplin et les serials aux films d'art. Pour eux le film symbolisait un procédé absolu de quête de la surréalité cela permettait de porter à l'écran l'équivalent figuratif de l'écriture automatique. Tandis que les poètes favorisaient alors la vitesse du cinéma, à savoir cette sensation de brièveté livrée par l'image mouvante, qu'ils approchaient au dévoilement éphémère du monde par la poésie. Ils ont réalisé un déterminisme curieux à travers une perspective poétique.

Nous citons Apollinaire ou Desnos qui ont écrit des scénarios, d'autres, Péret, Breton, Aragon, leur écriture a été influencée par le cinéma. Bien sûr, les positions individuelles s'avèrent plus nuancées. Certains comme Soupault, auteur de billets-poèmes, a privilégié la conscience du récepteur et sa démarche créatrice, et nié la spécificité du cinéma, mise en évidence par Aragon, qui se focalisait sur la critique et le langage cinématographique (en particulier ses éléments visuels, le gros plan, l'image mouvement, constituants de la ciné génie). Artaud, dont le soupçon à l'égard de la poésie s'est manifesté dès son entrée en littérature, a œuvré activement dans le but de révolutionner celle-ci. Seul le cinéma constituait pour lui l'art capable d'exercer sur le spectateur une catharsis. Le surréalisme ayant échoué selon lui à en appréhender la véritable capacité, Artaud s'est alors attaché à théoriser une pensée de

l'image, au confluent du cinéma, de la poésie et de la magie. Toutefois, peu de poètes de cette époque ont osé la réalisation, en raison de la nécessité d'une maîtrise technique.

On peut citer Benjamin Fondane, poète et théoricien qui constitue l'une des figures les plus emblématiques du dialogue entre poésie et cinéma. À partir de 1930, il a travaillé comme scénariste aux studios Paramount de Joinville. Il a adapté une nouvelle de Ramuz (*Rapt*, 1934), pour Dimitri Kirsanoff, tourné en 1936, en Argentine, *Tararira*, un film d'avant-garde, et déposé en 1938 deux scénarios auprès de l'Association des Auteurs de films. Entre 1925 et 1933, il a également écrit des articles théoriques interrogeant l'évolution de l'histoire du cinéma, et appliqué la technique du scénario à trois Ciné-poèmes (1928). Il adoptait une conception catastrophique du cinéma, fondée sur la vitesse, la collision des formes, l'illogisme, l'image qui distancie brutalement l'objectif de la perception naturelle du sujet, et dont l'emblème serait *Entr'acte*, de René Clair, film dans lequel Fondane voyait un équivalent de la libération du langage poétique pour toute une génération. En France, les avant-gardes cinématographiques, représentées par Germaine Dulac, Jean Epstein, Louis Delluc, sont célèbres pour leurs prises de positions théoriques et leur attachement à la spécificité du cinéma, confronté aux autres arts, musique, danse ou poésie. Jean Epstein a publié en 1921 *La poésie aujourd'hui*, un nouvel état d'intelligence, aux éditions La Sirène, texte fondateur de la ciné-poésie revendiquée par Man Ray et Max Jeanne. L'idée dominante de ces cinéastes est celle du rythme. L'élément visuel agit directement sur l'œil. Il faut modifier l'apparence de l'image pour exprimer la vibration du

monde. Le rythme musical et poétique imprimé au film permet de créer l'émotion¹³.

En France, Man Ray a réalisé trois films poétiques, *Emak Bakia*, en 1926, *L'Étoile de mer*, à partir d'un poème de Desnos, en 1928, et *Les mystères du château du Dé*, en 1929. Comme les poètes, les cinéastes ont transfiguré la banalité des objets quotidiens ou les ont rendus visibles par le travail du cadrage. La ciné génie rejoignait ainsi la poésie. En Allemagne, Karl Mayer a rédigé des scénarios à la façon de poèmes en vers libres, et Hans Richter, comme le Suédois Eggeling, a privilégié le rythme du montage, en évacuant la narration. Les intertitres des cinéastes russes d'avant-garde, comme Vertov, les recherches des formalistes, la théorie du montage d'Eisenstein et sa théorisation de la synesthésie au cinéma témoignent d'une réflexion commune.

Dans le cinéma de poésie c'est la conscience de la caméra qui fait surgir la poésie. Il n'existe pas de technique grammaticale. Pasolini qui est à la fois poète et cinéaste a favorisé la forme poétique au cinéma, pour lui la seule forme de poésie est l'action réelle. Sa réflexion repose dans le fait de « sentir la caméra » en employant le terme « caméra subjective indirecte libre ». Dans cinéma poétique, la poésie est marquée par l'image et provoque sa perception immédiate sans langue technique comme chez Chaplin, Dreyer ou encore Mizoguchi.

Il est vrai que Godard et Antonioni exerçaient le cinéma de poésie sauf que c'est la technique de caméra qui la fait émerger d'une manière formaliste. Raoul Ruiz voit dans le film une démarche de chamanisme faite d'ataraxie, éclatement ou dédoublement de soi qui est une posture réflexive de l'artiste une opération complexe de l'imaginaire, opérée par

¹³ - Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, éditions Dis Voir, 1995, p. 40.

le spectateur, et évoque les « voyages chamaniques mécanisés par la technique cinématographique ». Car pour Raoul Ruiz, chaque image est apte à dissimuler, de soustraire d'autres images. Car c'est en procréant en semant les actions et les histoires que nous créons de captivantes arborescences. Le film devient alors un arrangement de différents éléments à travers lequel nombreuses événements et faits passés s'empiètent et se déchiffrent en donnant une incarnation d'originalité.

Dans les cinéma de Ruiz nous avons la sensation d'être ébloui à un point fascinant et calmant, de s'endormir (métaphoriquement) dans le premier film pour se réveiller dans le second, et ainsi de suite. Ses films sont mentionnés par une élaboration particulière de la narration, un cheminement d'interruptions et de heurts et d'impacts où les signifiés triomphent tandis que les signifiants s'opacifient.

Pour définir nous disons donc que la poésie est une forme d'enchantement, un énoncé énigmatique et fréquent, parmi ses caractéristiques les plus récurrents nous citons sa productivité créative, son émergence et sa puissance sur le monde. La poésie donne aux mots une valeur principale et majeur, la mission des poètes se caractérise dans l'altération, le désordre et le remodelage du langage.

Le cinéma, en revanche, se spécifie par des instruments et des pratiques, grâce à l'appareillage qu'il nécessite et les nouvelles formes que revêt aujourd'hui le 7^{ème} art viennent renouveler son rapport à la magie. Ils déconstruisent sa syntaxe pour éviter la sclérose. Le cinéma est une forme de langage dans lequel se déclenche le rapport du signe et du sens et cette question du signifiant et signifié tout comme dans la linguistique. Un cinéma poétique s'appuie sur l'usage de la fonction poétique du langage, évoquée par Roman Jakobson, qui excède les limites de la poésie.

II - Un scénario poétique :

Définition et histoire :

Dans un premier temps nous allons donner une définition au terme « scénario » et de son statut en tant que texte. Qu'est-ce qu'un scénario ?

Le terme scénario (d'un mot italien signifiant « décors ») est employé dans le cinéma, mais plus anciennement encore au théâtre et dans la littérature, pour désigner l'intrigue sur laquelle s'appuie un récit en mots, ou en images et en sons. Aujourd'hui, c'est presque uniquement pour les fictions de cinéma, de télévision ou de jeux vidéo que l'on parle de scénarios (ou de scenarii), en rapport avec la division du travail d'auteur régnant en ce domaine, qui confie souvent à des gens nommés scénaristes la tâche d'écrire l'histoire et les dialogues, d'autres concevant la mise en scène et dirigeant les acteurs. Les cas cependant sont nombreux (surtout en France), où le réalisateur est aussi le scénariste ou le coscénariste du film. Le scénario est aussi le sujet d'un film. Il nous fait éprouver l'idée que l'auteur veut nous faire saisir et qui a guidé son effort créateur, le message qu'il veut nous transmettre.

La définition du terme scénario demeure instable. Signifiant tantôt le raisonnement d'un film, son synopsis, tantôt le texte rédigé au préalable de la réalisation d'un film, contenant toutes les données de description d'action et de dialogue, il diffère également en forme, allant de quelques lignes à une longue continuité dialoguée.

C'est Georges Miliès qui, le premier, dès 1907, eut recours au scénario et utilisa le mot dans son second sens. Selon Jean-Paul Torok, Miliès, qui préparait minutieusement le tournage de chacun de ses films et réglait chaque détail de sa mise en scène en chef d'orchestre, « ne

pouvait qu'être le premier à mettre l'accent sur la nécessité et l'importance du scénario, et le premier également à employer ce terme.

Cependant, à cette époque, le travail de Méliès restait un cas unique et « la nécessité d'écrire un scénario n'était pas ressentie au début du cinéma ». Des firmes importants, comme Pathé ou Gaumont, réalisaient des films dont « l'argument tenait à quelques lignes griffonnées sur un bout de papier, canevas informe sur lequel cinéastes et comédiens brodaient librement ». L'improvisation faisait donc office de loi.

Selon Pasolini, « tous les scénarios sont à un certain moment des techniques autonomes dont la structure principale est la référence intrinsèque à une œuvre cinématographique à faire ». C'est l'allusion au film à faire qui est la condition sine qua non pour considérer un scénario comme une œuvre autonome et achevée. Sans cette allusion au film futur, la forme « scénario » devient un simple prétexte et le texte dénommé scénario est à considérer comme toute autre littéraire¹⁴.

Il ajoute également que la caractéristique principale du « signe de la technique du scénario » est de « faire allusion au signifié à travers deux vois différentes, concomitantes et confluentes ». Cela signifie que « le signe du scénario fait allusion au signifié selon la voie normale de toutes les langues écrites [et parlées] et spécifiquement des jargons littéraires, mais en même temps, il fait allusion à ce même signifié, renvoyant le destinataire à un autre signe, celui du film à faire ».

Le destinataire d'un scénario doit donc parcourir simultanément deux voies pour saisir le signifié en entier. Le lecteur du scénario doit doter le texte d'un accomplissement « visuel » dont ce texte est

¹⁴ - Raoul Ruiz, Poétique du cinéma, éditions Dis Voir, 1995, p. 41.

dépourvu mais auquel il fait allusion. De plus, il faut, selon Pasolini, observer que le mot du scénario, du scéno-texte, se caractérise par une accentuation d'un de ses trois éléments constitutifs : le cinéma (contrairement aux langues écrites et parlées où le mot apparaît surtout comme graphème et phonème). Le signifié que dénote le scénario est double. Il appartient à la fois à la langue écrite-parlée et la langue-cinéma.

Dès lors, le scénario est en perpétuelle tension entre ces deux langues dotées de structures distinctes et « le signe du scéno texte se présente comme le signe qui exprime des signifiés d'une structure en mouvement, c'est-à-dire d'une structure dotée de la volonté d'en devenir une autre ». Pasolini conclut en affirmant que « la structure du scénario consiste précisément en cela, en ce passage du stade littéraire au stade cinématographique ». Selon Pasolini, lire un scénario est tout à fait possible et cette lecture consiste à « revivre empiriquement le passage d'une structure A à une structure B ».

Cette analyse de Pasolini et les thèses qu'elle soutient ont été approuvées par beaucoup de chercheurs travaillant sur le scénario et par certains scénaristes eux-mêmes. Les recherches sur le sujet qui ont suivi s'inscrivent majoritairement dans la continuité des thèses de Pasolini.

Pour André Helbo par exemple, ces thèses sont « singulièrement exemplaire ». Il ajoute : « structure tendant à être une autre structure », le scénario se caractérise par sa nature verbale, technique, virtuelle et dynamique ; il implique déjà le signifié du film et appelle chez celui qui en

prend connaissance un travail de lecture supplétive, « d'achèvement visuel » que seul le film concrétisera ultérieurement¹⁵.

Le scénario peut-il être considéré comme genre littéraire ?

Le scénario : je suis un texte je vous expliquerai pourquoi j'ai toujours été traité comme un moyen de travail et perçu par les spectateurs comme une phase méprisable et peu créative dans cinématographique. Alors la cause de cette négligence est mon état intermédiaire qui est généralement vu comme un texte éphémère attendant la fin, celle du film. Oui, je suis une phase intermédiaire tout comme les esquisses des peintres et les plans d'architecte. Mais cette phase transitoire dont tout le monde en parle ne m'empêchera guère d'être une œuvre littéraire. Je suis là pour m'attribuer mes titres de noblesses. Je vous invite à lire ce que Todorov pense de cela (Les Genres du discours) que « les genres du passé réapparaissent transformé » c'est-à-dire que je ne suis non seulement une version modifiée par l'introduction de l'audiovisuel du texte de théâtre, mais je suis aussi à la fois outil et livre.

Où réside la poésie dans un scénario ?

La poétique du scénario est présente dans l'usage de la fonction poétique du langage, évoquée par Roman Jakobson, qui surcharge les cadres de la poésie. Un scénario poétique est riche de métaphore, une figure qui participe de l'ellipse, et qui procure au film sa valeur de particularité et de singularité. Pour Lacan, son travail pourrait s'apparenter à celui d'utopie de rêverie, liquéfaction et d'inversion. Elle semble aussi liée à la question des troubles psychologique qui fait faire au cerveau une association de multiples sensations qui ne sont pas liées entre elles. Certains films poétiques, comme ceux de Paradjanov,

¹⁵ - Patrick Yves Brun : « Poétique du Cinéma », Edition L'Harmattan, p. 20.

résident dans la sensibilité. Ils touchent la vue et l'ouïe. Ce cinéma joue sur les gros plans, les textures, les matières, cela élargie cet état physiologique visuelle provoquant l'apparition d'une sensation du fond et de la figure, des objets ainsi que celle des visages.

Nous concluons que le film poétique est un art de liberté, c'est là une autre justification de l'usage de l'adjectif « poétique » appliqué au cinéma. Le cinéma est bien, dans un mouvement dialectique, à la fois un art de la réalité et un art « poétique » ; il ne pourrait même être un art de la réalité sans être poétique, puisque le « poétique » est en quelque sorte le mouvement dialectique lui-même.

2^{ème} Chapitre : « Poetry » ou « le poème » de Lee Chang-Dong

I - « Poetry » un poème filmé, poéticité.

- Les gestes calmes, le regard doux et la pose tendre se transforment en strophes lorsqu'ils riment avec le cinéma de Lee.

« Poetry » est un film poétique et dramatique sud coréen écrit et réalisé par Lee Chang-dong, sorti en 2010. Dans ce film il nous raconte l'histoire d'une femme qui s'appelle Mija, elle a soixante ans, confrontée à la découverte d'un crime familial odieux et aux premiers stades de la maladie d'Alzheimer, trouve force et détermination lorsqu'elle s'inscrit à un cours de poésie. Mija commence à s'intéresser à la poésie tout en luttant contre la maladie d'Alzheimer et son petit-fils irresponsable. Yoon Jeong-hee tient le premier rôle dans un film depuis 1994. Ce film a été sélectionné pour la compétition principale du Festival de Cannes 2010, où il a remporté le prix du meilleur scénario.

Comment ce film peut-il être présenté sous signe ou sous forme de poésie ?

Le terme poésie est lié rigoureusement à Mija qui relève le défi d'écrire son premier poème à partir des expériences qui la remuent. Elle commence sa quête d'inspiration poétique en écoutant un arbre et en admirant les fleurs, en écrivant des lignes au fur et à mesure qu'elles lui parviennent. Mais cette mission est difficile pour Mija après qu'un médecin lui a dit que ses récents problèmes de mémoire sont le résultat de sa maladie d'Alzheimer. Elle n'en parle pas à sa fille qui habite dans une autre ville, à son petit-fils ou à quelqu'un d'autre. Elle reprend sa quête de la beauté et est émue par le bruit du vent bruissant dans les arbres. Chaque expérience ajoute de nouvelles impressions au poème qu'elle a décidé d'écrire. En classe, Mija demande d'où provient l'inspiration poétique et son professeur lui dit qu'elle doit "le supplier". Ce n'est pas dans un endroit spécifique, mais c'est à proximité. Cela doit être recherché par le cœur. Lors d'une lecture de poésie, une femme lui conseille de commencer par écrire honnêtement ses sentiments. La poésie vient du cœur. Le cœur de Mija est déçu lorsqu'elle est entraînée dans un groupe de pères qui se sont regroupés pour offrir une compensation financière à la mère de la fille qui s'est suicidée. Il s'avère que le petit-fils de Mija et cinq autres garçons l'ont violée à plusieurs reprises à l'école. Les hommes avec la bénédiction de l'école veulent garder ce silence. Mija est choquée d'apprendre que Wook pourrait faire une chose pareille et que ce groupe d'hommes respectables pense que les choses peuvent être réglées par un gain. Parallèlement à la beauté qu'elle recherche dans le monde, elle découvre cette lourde dose de laideur morale.

Tout cela nous permet de découvrir qu'il y a un charme floral dans sa manière de prospérer, en toute liberté, en harmonie et avec spiritualité dans l'espace visuel. Il arrive que d'autres personnages, déconcertés, remarquent l'élégance de sa mise... En même temps, sa fraîcheur et sa fragilité – de corolle, de pétales ou de feuilles – recèlent une inflexible détermination

Peut-on voir la poésie ? Le regard poétique est - il la fenêtre de l'âme ? Les yeux sont-ils les seuls organes qui permettent de voir ?

La poésie ? Elle est partout dans le film. Elle s'avère dans l'efficacité ainsi que la grandeur des liens jusqu'au mélange d'identités.

L'intensité du langage et la beauté qu'il véhicule sont explorés visuellement dans Poetry de Chang-dong Lee, un film qui parvient à façonner la nature imaginative d'un poème, à l'encontre d'un récit saturé de thèmes de la misère humaine et comprenant représentation de l'une des actrices les plus vénérées de la Corée du Sud - Jeong-hie Yun. Mija (Jeong-hie Yun) est une femme âgée à l'énergie contagieuse et joyeuse qui élimine le climat de misère qui la dicte actuellement. Elle prend soin d'un vieil homme handicapé afin de réunir suffisamment d'argent pour subvenir à ses besoins et à ceux de son petit-fils à l'esprit vif (dont elle est l'unique gardien).

- De la maladie d'Alzheimer au viol en passant par le suicide, Lee a créé une véritable poésie.

La vie de Mija est l'un des moments fous d'exaltation entrecoupés d'innombrables incidents d'abattement immense et de sentiments d'insignifiance. Le petit-fils est actuellement accusé d'une transgression épouvantable, tandis que Mija est en train de comprendre qu'on vient d'être diagnostiqué d'Alzheimer, une maladie la condamnant à une spirale infernale dans la démence. Pour tenter de communiquer sa gamme complexe d'émotions, elle suit un cours de poésie au collège d'art local. La tâche relativement simple de créer un poème à la fin du cours est confié aux étudiants. Comment Mija peut-elle créer une composition de prose pour exprimer la beauté qui habite le monde lorsque son vocabulaire diminue lentement et que sa vie est consumée? par le chagrin et la culpabilité?

La vision démesurée de Lee d'une femme paralysée sur le plan émotionnel, qui est en train de composer avec sa maladie dégénérative par le biais d'une forme d'art mourante, est aussi gracieuse et expressive que la plus émotive des Sonnets. Éloquemment obtenu par un rythme lyrique et une approche artistique accrue du tournage, Poetry saisit avec succès l'engourdissement émotionnel qui accompagne souvent de tels événements dévastateurs, tout en éclairant les subtils coups de beauté qui se présentent souvent à ces moments de grande mortalité.

- Ce qui rend la poésie si engageante, c'est qu'il n'est jamais clair comment l'histoire sera résolue.

L'inspiration ne lui vient pas facilement: ses premiers symptômes de démence freinent sa lutte pour l'expression de soi, tandis que ses efforts pour trouver la beauté dans la vie quotidienne sont sérieusement

mis à l'épreuve par la découverte que son petit-fils Wook (Lee Da-wit) est impliqué dans un suicide d'une jeune fille de 16 ans. Ici le film cherche à découvrir la beauté de la vie de la traduire en poésie. Les parents des violeurs adolescents et de l'école sont beaucoup plus préoccupés par l'avenir de leurs enfants et par leur réputation ternie, en partant du principe que l'argent résoudra ces problèmes. Le petit-fils de Mija ne montre aucun remords pour l'acte odieux qu'il a commis avec ses amis, inconscients des conséquences, et ils n'en subissent aucune conséquence. Dans un monde aussi cruel, il est difficile pour Mija de découvrir de purs moments de créativité pour gribouiller sur son pavé blanc qui reste douloureusement vide tout au long du film. Seules des taches de pluie marquent les pages nues dans de beaux motifs qui traduisent la mélancolie qui imprègne le film.

Pourtant, malgré tous ses sentiments de chagrin et de perte, de culpabilité et de regret, Mija écrira son premier, et probablement le dernier, poème: une chanson d'innocence et d'expérience qui, comme le dit l'un de ses compagnons poètes, «créera une forêt de vide vide » .

- Lee Chang-Dong s'intéresse à la beauté de la même manière qu'un philosophe: sa nature transcendante, sa présence spirituel dans presque tout.

Dans la première leçon de poésie de Mija, le professeur brandit une simple pomme en disant à ses élèves: «Si vous voyez vraiment quelque chose, vous pouvez sentir quelque chose de naturel.» Un tel naturalisme régit également la poétique du film de Lee, où esthétisme renforcé, effets spéciaux et même une partition musicale est évitée au profit d'une concentration sans faille sur l'ordinaire, nous laissant ainsi

localiser nos propres sentiments dans toute la banalité vierge de la vie de Mija.

Dans le poème final, « la chanson d'Agnès », nous entendons la voix de Mija devenir celle de la fille morte ? L'image ressuscite d'ailleurs celle-ci qui porte sa vue sur les yeux les spectateurs et nous saisissons sur son visage l'amorce d'un sourire.

Comme tout poème d'importance littéraire, la poésie vous demande de lire entre les lignes, d'écouter ce qui n'est pas dit et de l'étudier méticuleusement pour en saisir le sens caché. Les messages spirituels de paix et d'amour souvent associés à la poésie se dissimulent sous une veine sombre de comportements immoraux se dissimulant sous son extérieur agréable. C'est cette diffusion calme et calculée qui peut éloigner de nombreux téléspectateurs. Un manque de tension manifeste ou des signes de rétribution morale créent une conclusion particulièrement insatisfaisante des précédents événements du film, qui exigeait une patience aussi digne, mais Poetry est une expérience profondément spirituel et philosophique, conçue pour laisser une impression durable et non pour être instantanément gratifiante de divertissement.

La performance de Jeong-hie Yun est ce qui transforme finalement la poésie d'une sombre tragédie en un drame de caractère immersif. De retour de sa retraite de 16 ans, sa performance est extraordinaire, traduisant parfaitement le comportement obséquieux et la sensibilité naïve de son personnage. Avec peu d'action et peu de dialogue, Jeong-Hie a peu de chance d'exprimer la gamme turbulente d'émotions ressenties par son personnage. Cependant, lorsqu'elle a la possibilité de s'exprimer, ses manières empreintes de transmettre

véhiculent un subtil mélange de des émotions profondes, il est difficile de ne pas se laisser abattre par sa manifestation délicate et innocente du personnage.

En guise de conclusion, nous dirons que Poésie de Chang-dong Lee est une histoire superbement bien conçue, aussi élégante que son homonyme. Sa beauté sous-jacente, même si elle ne se révèle qu'après quelques recherches approfondies, est une expérience aussi enrichissante à ce que nous pourrions s'attendre d'un matériau aussi sombre.

II- « Poetry » de Lee Chang Dong à travers « Dévoilement spirituel» de Monsef Sedki Alaoui

« L 'homme qui observe évolue continûment jusqu'à ne faire qu'un avec le courant des choses » J. Krishnamurti

Au début nous mettons l'accent sur la citation précitée de J. Krishnamurti qui nous permettra à comprendre cette question de spiritualité du film « poetry » de Lee Chang Dong à travers l'œuvre « dévoilement spirituel » de Monssef Sedki Alaoui.

J. Krishnamurti a parcouru le monde pendant près de soixante ans en tant qu'enseignant spirituel qui a rejeté la valeur même de telles autorités. Avec plus de 60 livres, 300 enregistrements vidéo, 400 enregistrements audio et quatre fondations consacrées à la préservation de son travail, sa place en tant que grande figure spirituelle semble assurée. En aucun cas ne nous prétendons avoir une étude exhaustive

de ses œuvres; en fait, nous avons lu que deux de ses livres, ses poèmes en prose, et écouté quelques enregistrements audio.

Jiddu fait partie de ceux qui sont tombés inconscients en escaladant une haute montagne. Il s'est réveillé et a perdu toute sa mémoire. Il peut voir les vues à couper le souffle depuis le sommet de la montagne, mais il pense y être arrivé par accident.

Pour comprendre pourquoi Jiddu l'a dit, vous devez comprendre comment il est devenu un enseignant du monde ou plutôt un non enseignant du monde. Le jeune Jiddu et son frère se baignaient dans la mer près d'Adayar, près du siège de la Société théosophique, lorsque C.W. Leadbeater se promenait sur la plage. Il est dit que Leadbeater était un voyant et avait la capacité de voir des auras. Il a vu Jiddu et a prophétisé qu'il deviendrait le véhicule de la réincarnation de Maitreya Buddha. La Société Théosophique le prit sous ses ailes. Ils l'ont séparé de sa famille, lui ont donné la meilleure éducation et l'ont formé à assumer le rôle d'enseignant du monde. Il a appelé Mme Besant «mère» et a passé son temps en Angleterre et à Ojai, en Californie. Il était la seule personne que le monde attendait. Puis quelque temps il a commencé à vivre des expériences mystiques qui, selon certains, mènent à sa complète illumination. La scène n'était pas parfaite - le jeune garçon était maintenant un Bouddha et prêt à assumer son nouveau rôle. Sauf que cela n'est jamais arrivé. Il s'est mis en scène et a tout rejeté - son organisation et son futur rôle.

La conscience intérieure de J.Krishnamurti était toujours présente; même si cela lui a pris du temps pour le sentir de plus en plus clairement; et il a également fallu du temps pour trouver des mots qui le décriraient du tout.

Ce n'est pas un éclair, mais une clarification lente mais constante de quelque chose qui était toujours là. Rien ne peut grandir en nous d'importance spirituelle. Il doit être là dans toute sa plénitude et la seule chose qui se produit est que nous en prenons de plus en plus conscience. C'est notre réaction intellectuelle et rien d'autre qui a besoin de temps pour devenir plus articulé, plus précis.

Nous allons bien évidemment nous accrocher dans cette partie sur la pensée coréenne qui ressemble au fait d'accéder à la cour intérieure d'une académie ancienne (*sôwôn*). Les penseurs coréens privilégient le sens de l'unité, l'éloignement ou le détachement, la pudeur, le respect, l'intériorité, la purification de l'esprit-cœur au contact de la nature, le sens du mystère et du sacré dans la simplicité de l'existence, la spiritualité des pensées, les valeurs de l'esprit-cœur par ailleurs, la dimension adéquate des sentiments.

Les caractéristiques de la pensée coréenne que nous venons d'énumérer et la quête spirituelle qu'a menée Mija tout au long du film *Poetry* rejoignent la leçon numéro 13 des 27 leçons de vie à retenir de Eckhart Tolle qui est un enseignant spirituel et un auteur né en Allemagne et éduqué aux universités de Londres et de Cambridge. À l'âge de 29 ans, une profonde transformation intérieure a radicalement changé le cours de sa vie. Les années suivantes ont été consacrées à la compréhension, à l'intégration et à l'approfondissement de cette transformation, qui a marqué le début d'un intense voyage intérieur. Plus tard, il a commencé à travailler à Londres avec des individus et de petits groupes en tant que conseiller et enseignant spirituel.

Leçon numéro 13 : Vous êtes plus que votre esprit.

« Vous connaître comme étant l'Être derrière le penseur, le calme derrière le parasitage du mental, l'amour et la joie derrière la souffrance, c'est cela la liberté, le salut, l'illumination ».

La quête poétique spirituelle de Mija va t – elle la mener à un « dévoilement spirituel »

Mija, interprétée par la légendaire actrice coréenne Jeong-hee Yoon, craint d'oublier les noms de ses occupations quotidiennes. Son médecin l'a envoyée pour un bilan de santé où elle apprend qu'elle est au tout début de son traitement pour Alzheimer. Elle est peut-être en train de perdre des mots, mais Mija participe à un cours de poésie pour débutants au centre culturel local, peut-être parce qu'on lui a déjà dit qu'elle pourrait devenir poète un jour - ou peut-être comme une forme d'exercice mental pour éviter l'Alzheimer. Le professeur de poésie charge les étudiants d'écrire un poème d'ici la fin du mois, en leur conseillant de porter une attention particulière à ce qui les entoure. "Pour écrire de la poésie, il faut bien voir", dit-il.

Mija ayant un œil dans la poésie et l'autre dans le sordide, elle s'occupe de son petit-fils adolescent indolent, Wook, et est informée par le père d'un des amis de Wook que la femme suicidaire a laissé un journal indiquant que Wook et cinq autres amis l'avaient violée à plusieurs reprises et l'avaient conduite au suicide. Les pères proposent à chacun d'eux - y compris Mija (puisque sa fille, la mère de Wook, n'est pas là) d'offrir à la mère affligée de la victime, d'offrir à la mère affligée une indemnisation coûteuse pour faire taire les choses. Ce règlement est encouragé à la fois par l'école et la police comme la meilleure solution pour éviter un scandale local, mais cela doit être fait rapidement avant que le public ne soit informé de l'incident et ne demande la justice.

Lee Chang-dong associe les observations d'une société dominée par les hommes à l'histoire des tentatives surnoises de Mija d'écrire un poème en «voyant bien». Mija et d'autres membres de la société de poésie semblent avoir une vision particulièrement insipide de ce qui constitue un poème. Parfois, à la perplexité de sa voisine, Mija s'éloigne pour contempler un abricot, ou regarde dans un arbre «pour écouter sa pensée», tandis que les poèmes lus à haute voix à la société de la poésie sont aussi vides et fades qu'ils viennent. Mija se débat pour méditer, trouver l'inspiration et, dans une scène ultérieure au bord de la rivière, essayant d'écrire son premier poème, elle baisse les yeux sur une page blanche pendant que la pluie marque le papier comme des larmes.

Le comportement de Mija est erratique et contradictoire, et sa motivation dans un épisode crucial m'a confondue. Vraisemblablement pour compléter sa pension, Mija travaille comme infirmière pour un homme âgé qui est à moitié paralysé à la suite d'un accident vasculaire cérébral. Dans une scène précoce, elle rejette sa demande de satisfaction sexuelle - "juste une fois avant que je meure" - le laissant nu et s'effondrant sur le sol de sa salle de bain. Mais au fur et à mesure qu'elle en apprend davantage sur la fille morte, et après avoir rencontré sa mère, quelque chose se réveille en elle. Elle revient vers la riche victime d'un accident vasculaire cérébral et lui donne satisfaction dans une scène teintée de tendresse. Quelques jours plus tard, elle revient et demande qu'il lui donne l'argent qu'elle doit. «C'est un chantage?» Demande-t-il. "Appelez ça comme vous voulez", répond-elle froidement.

Quelles pensées traversent l'esprit de Mija quand elle accorde au vieil homme cet acte miséricordieux? Avant de prendre la décision de coucher avec lui, elle se rend au bord de la rivière où la fille est morte et

reste debout sous la pluie, plongée dans une profonde contemplation, pendant un bon bout de temps. Ce devait être des pensées profondes et complexes qui l'ont captivée. Elle aurait songé aux désirs sexuels de garçons immatures qui ont conduit une jeune fille à la mort et aux désirs sexuels d'un vieil homme qui la supplie de le laisser devenir un homme pour la dernière fois. Pour une raison contradictoire, elle décide de lui accorder ce souhait. Ce n'était peut-être qu'une pure compassion, mais peu importe, quand elle lui demande de l'argent, elle déshonore cet acte. Malheureusement, c'est un mauvais choix qu'elle a fait.

Mija paie l'argent, puis cède son petit-fils à la police locale, jouant tranquillement du badminton dans la rue alors qu'il est emmitouflé dans une voiture de police. Elle trouve finalement sa voix, laissant son premier poème sur le bureau du tuteur avant le dernier cours. Elle disparaît du film, mais les paroles de son poème - "Agnes' Song ", dans lequel Mija vient habiter l'être de la fille morte - sont lues au cours de la séquence finale des images.

How is it over there?

How lonely is it?

Is it still glowing red at sunset?

Are the birds still singing on the way to the forest?

Can you receive the letter I dared not send?

Can I convey the confession I dared not make?

Will time pass and roses fade?

Now it's time to say goodbye

Like the wind that lingers and then goes,

just like shadows

To promises that never came,

to the love sealed till the end.

To the grass kissing my weary ankles
And to the tiny footsteps following me
It's time to say goodbye
Now as darkness falls
Will a candle be lit again?
Here I pray...
nobody shall cry...
and for you to know...
how deeply I loved you
The long wait in the middle of a hot summer day
An old path resembling my father's face
Even the lonesome wild flower shyly turning away
How deeply I loved
How my heart fluttered at hearing faint song
I bless you
Before crossing the black river
With my soul's last breath
I am beginning to dream...
a bright sunny morning...
again I awake blinded by the light...
and meet you...
standing by me.

- La traduction du poème de Mija intitulé « Agnes song »

Comment est-il là-bas?

A quel point est-ce solitaire?

Est-il toujours rouge au coucher du soleil?

Les oiseaux chantent-ils encore sur le chemin de la forêt?

Pouvez-vous recevoir la lettre que je n'ai pas osé envoyer?

Puis-je transmettre la confession que je n'ai pas osé faire?

Le temps passera-t-il et les roses s'effaceront-elles?

Maintenant il est temps de dire au revoir

Comme le vent qui s'attarde et qui s'en va,

tout comme les ombres

Aux promesses qui ne sont jamais venues,

à l'amour scellé jusqu'à la fin.

À l'herbe embrasser mes chevilles fatiguées

Et aux petits pas qui me suivent

Il est temps de dire au revoir

Maintenant que l'obscurité tombe

Une bougie sera-t-elle rallumée?

Ici je prie...

personne ne pleurera...

et pour que vous sachiez...

combien je t'aimais profondément

La longue attente au beau milieu d'une chaude journée d'été

Un vieux chemin qui ressemble au visage de mon père

Même la seule fleur sauvage se détournant timidement

Combien j'ai aimé profondément

Comment mon coeur a battu en entendant une faible chanson

Je te bénis
Avant de traverser la rivière noire
Avec le dernier souffle de mon âme
Je commence à rêver...
une matinée ensoleillée...
de nouveau je me réveille aveuglé par la lumière...
et vous rencontrer...
debout près de moi.

Nous entendons la voix de Mija lire son poème, nous pouvons simplement sentir son absence, mais nous ne savons pas où elle est partie.

Chang Dong défend la poésie à maintes reprises en utilisant des répliques telles que « elle peut crever la poésie », ou « vous êtes poètes, à quoi ça sert ? » témoigne de la ruine du charme pour l'inutile, ou du sublime pour le grotesque.

Une quête poétique vers la lumière, vers le dévoilement:

« Dévoilement spirituel » de Monssef Sedki Alaoui, trace par excellence le cheminement spirituel poétique qui guide l'héroïne du long métrage Poésie au dévoilement, à un éveil de conscience et à la purification. Citant à titre d'exemple le poème qui se trouve dans la page 13 :

Dans cette chute continue
Les poètes libres
Se livrent
A prévoir
A créer
Par l'âme
Une humaine révélation
Un dernier espoir
D'une commune révélation
Ce dévoilement !

Dans le premier vers le poète parle dit « dans cette chute continue » cela nous renvoie au célèbre récit mythologique « le mythe de sisyphé » d'Albert Camus. Chuter ou faillir c'est un art parce que le consentement conscient de cette agonie proprement humaine est considérée tel un art de vivre.

Malgré les problèmes qui s'enchaînent dans la vie de l'héroïne, Mija cherche la beauté et apprend à contempler tout ce qu'il l'entoure. Dans les vers précités, le poète souligne sur la liberté des poètes qui naît en regardant, en découvrant le vrai sens de la vie qui mène à trouver de

la beauté dans le mauvais côté de la vie en le retranscrivant à travers l'art. Par exemple dans le film nous remarquons comment la grand-mère est dérobée par un abricot ou encore lorsqu'une pomme attire son attention.

Mija ouvre l'œil de l'intellect et essaye de comprendre les mystères intellectuels jusqu'au point où le voile est écoeuré. Elle essaye de révéler les secrets et les mystères de l'élaboration et de l'existence. Le dévoilement spirituel, il s'agit de la pudeur de l'âme lorsqu'elle se dévoile.

Telle est la conclusion de Wittgenstein : « L'éveil de l'intellect en effet s'effectue par une séparation d'avec le sol originare d'avec le fondement originel de la vie. (la naissance du choix), (La forme de l'esprit qui s'éveille est l'adoration) » (Wittgenstein, 1982, 25)¹⁶.

¹⁶ - Wittgenstein, Ludwig. Les remarques sur le rameau d'or de frazer, Traduction française de Jean Lacoste. Paris : L'âge d'homme, 1982.

Du chaos à l'harmonie :

La disparition ou la mort de Mija à travers les vers de la page 24 dans « dévoilement spirituel »

Pansant la douleur avec des notes sans rancœur
Dans la vérité de l'art, se réjouira son cœur
Quand l'histoire échappe avec fureur
Au milieu des larmes et des pleurs
Survivra le luth enchanteur
Et son cri de l'heure.

C'est-à-dire que la poésie apaise les remords et que c'est dans l'art que nous retrouvons le sens de la vie et que tout cela nous guide vers la lucidité. C'est du chaos que naissent nos étoiles comme dit Nietzsche. Cela met en lumière les richesses de l'imagination et les surprises de la Vie. Tout comme Sisyphe qui n'est jamais si grand qu'au moment de lucidité de sa redescente : « Si ce mythe est tragique, c'est que son héros est conscient »; c'est par cette conscience qu'il surpasse son destin et obtient sa victoire. Meursault met toute sa lucidité dans la recherche du bonheur, il veut veiller pour ne pas s'endormir dans le confort. Caligula lui aussi voit clair sur l'état du monde déraisonnable¹⁷.

Mija a effectivement retrouvé sa voix, mais le reste de sa vie est un chaos et Chang-dong termine son film sur une série de prises de vue singulièrement dévastatrices sur les lieux de ses tâches quotidiennes, vidées de sa belle et lumineuse présence. Sa vie, peuplée d'hommes

¹⁷ - Le mythe de Sisyphe, Gallimard, 1942.

violents, brutaux et souvent dépravés, a fini par coïncider avec la fille que son petit-fils a violée. Mija qui a abandonné sa maison, est décédée quelque part ou a disparu dans les airs, sa conscience intérieure demeure un mystère essentiel.

La mort énigmatique et insaisissable de l'héroïne du film *Poetry* de Lee Chang Dong, fait référence au concept d'« autre monde » que les japonais appelle « Takai ».

« En japonais moderne l'expression « takai » « suru » signifie passer dans l'autre monde. En français ne dit-on pas « faire le grand voyage », « monter au ciel », « quitter ce bas monde », « s'en aller »... Il s'agit effectivement de quitter la vie. Cette expression « takai » est souvent utilisée dans le cas d'un décès. Takai marque le détachement (un ailleurs, un autre). Cet « autre monde » est nommé, dans les mythes du Japon, Plaine des Hauts-Cieux, « takamagahara », (2) Contrée des Ombres, « yomi no kuni », (3) Terre de Principe, « ne no kuni » (4). Ce lieu est un monde qui précède la vie, car il est le repos des dieux fondateurs, ou fait suite à la mort, car il accepte l'âme des défunts. Enfer, jigoku , paradis, gokuraku , l'au-delà des mers, niraikanai/neriya... C'est un lieu à priori impénétrable et obscur pour les êtres de chair mais dont la voie qui permet d'y atteindre est pourtant concrétisé dans l'espace physique : d'une rivière, océan, vallée profonde, grottes et montagnes.»¹⁸

Le film est constitué de rimes, de résonance et de retours... cela contient des échos visuels. Les fleurs par exemple, les fleurs rouges qui symbolisent le sang car la beauté est souvent unie à la laideur... nous

¹⁸https://kajap.hypotheses.org/672?fbclid=IwAR1VS0WbN53SbgZfIV5sV5SOwnblrmSdYA41_4U8lqse0bgHnBF2BYlhUak -

voyons également de la vaisselle sale dans la cuisine de la grand-mère (qui regarde cette vaisselle) ; ensuite à l'atelier de poésie, il sera dit que la poésie est même dans de la vaisselle sale. Ou bien encore c'est le chapeau de la grand-mère qui tombe à l'eau et qui fait recours au suicide de la fille (et à l'image du corps ondoyant au début du long métrage), mais comme s'il l'apaisait...cela fait également allusion au destin de la grand-mère Mija.

En guise de conclusion, nous dirons que « poésie » de Chang-dong Lee est une histoire superbement bien conçue, aussi élégante que son homonyme. Sa beauté sous-jacente, même si elle ne se révèle qu'après quelques recherches approfondies, est une expérience aussi enrichissante à ce que nous pourrions s'attendre d'un matériau aussi sombre.

CONCLUSION

Nous vivons une vie de distractions, c'est inévitable; après tout, nous sommes immergés dans le monde physique, le monde de notre corps, nous ressentons sa douleur, nos pensées dépendent de la santé de notre cerveau et tout ce que nous percevons avec les sens physiques appartient au monde matériel. Cependant, au fond de nous, nous avons l'intuition qu'il y a autre chose, que peut-être nous sommes plus que des os et des tissus. Nous rêvons, aimons, exprimons de la compassion et faisons du bien aux autres, même au prix de notre propre bénéfice, Pourquoi?

Nous progressons, non seulement en tant qu'individus mais aussi en tant que société. C'est une avancée cohérente et corrélée, marquée par de profondes expressions d'amour et d'harmonie. C'est ainsi que les véritables progrès surviennent de l'expression d'attributs qui existent au-delà de la chair dans une sorte de partie non physique de nous-mêmes, non visible mais aussi réelle que la masse de cellules qui nous représente dans le miroir. Qu'est-ce que c'est?

Dans un monde marqué par les progrès remarquables de la science, une idée insaisissable gagne du terrain, jour après jour, c'est l'idée de l'esprit, de l'âme. C'est l'idée que nous ne sommes pas le corps mais l'esprit qui l'habite pour faire une expérience physique. C'est ce que nous sommes, un être spirituel immortel niché dans un corps physique auquel nous sommes si profondément liés que l'esprit finit par avoir le sentiment que c'est le corps, mais ce n'est pas le cas.

La relation corps-esprit âme est extrêmement complexe et nécessite probablement des explications longues et détaillées impliquant la physique, la biologie, l'anatomie et d'autres sciences pour comprendre; Cependant, le plus important est de comprendre que, quel que soit l'état dans lequel nous existons, attaché à un corps ou à un esprit libre, la raison principale de notre existence est de progresser, de devenir de meilleures et de meilleures créatures. Des êtres pleins d'amour et de compassion prêts à le partager avec un nombre croissant d'autres êtres. C'est ainsi que nous avançons car donner c'est comment nous recevons, il n'y a aucun moyen de progresser isolément, personne ne peut atteindre des niveaux d'harmonie plus élevés cachés dans une grotte ou échappant aux autres êtres à cause de leur état. Le véritable défi consiste à rester parmi eux pour promouvoir leur propre progrès. C'est comme ça que nous nous montrons et comment nos beaux attributs acquièrent leur vraie dimension.

L'objectif final de l'existence de chacun est encore plus complexe et difficile à comprendre: c'est Dieu ou l'Intelligence Infinie, le Créateur ou la Source; une source pure d'énergie créatrice impossible à comprendre de la caverne profonde et obscure dans laquelle nous existons en raison de notre faible niveau d'harmonie. Mais ce n'est pas une raison pour cesser de grandir de l'intérieur, vous n'avez pas besoin de croire que pour être gentil avec les autres, il vous suffit d'embrasser le bien comme une expression naturelle de vous-même. En faisant cela, vous commencez à découvrir un nouveau niveau d'existence, un niveau de paix et d'harmonie dans votre existence, un niveau qui dévoile les nombreuses couches de votre intelligence et de votre amour pour vous

indiquer clairement le chemin qui mène à un nouveau niveau de conscience.

Chacun de nous est né avec un but divin et des dons uniques que nous perdons souvent de vue lorsque nous créons notre "histoire". Cette histoire - une collection de croyances qui s'auto-limitent - se fabrique un faux soi et jette une ombre qui nous empêche de réussir dans de nombreux domaines de notre vie. Lorsque nous trouvons le courage d'examiner nos histoires douloureuses et de les accepter à la fois pour les pertes et les gains, nous pouvons devenir réceptifs au plan divin de nos vies.

Ainsi, l'étude approfondie de l'œuvre avant-gardiste au début du XXIème siècle « Dévoilement spirituel » du poète artiste peintre Monssef SEDKI ALAOUI nous a été d'un grand apport à plusieurs niveaux d'analyse : sémiologique, poétique et cinématographique. D'autres dimensions philosophique et esthétique demandent plus de temps pour qu'elles soient approchées en profondeur. Cela fera l'objet de nos études ultérieures.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie :

1 – Ouvrage de référence:

- BERGSON : « La Gloire de Bergson », Paris, Gallimard, 2007.
- BERGSON : « La conscience et la vie », Paris, PUF 160^e édition, 1976.
- CAMUS, A. : « Le mythe de Sisyphe », Gallimard, 1942.
- CHASTEL, A. : « Marsile Ficin et art », Ouvrage publié avec le Concours du Centre National de la Recherche Scientifique, Librairie E. DROZ, Genève 1975.
- KRISHNAMURTI : « La révolution du silence », 10^e Edition, Mai 2012, Librairie Générale Française, Paris.
- LAVELLE Louis : « Les Puissances du moi », Paris, Flammarion, 1948.
- SEDKI ALAOUI, M. , Edition Xoolle La Renaissance, Casablanca 2016.
- WITTGENSTEIN Ludwig : Les remarques sur le rameau d'or de frazer, Traduction française de Jean Lacoste. Paris : L'âge d'homme, 1982.
- YVES BRUN Patrick: « Poétique du Cinéma », Edition L'Harmattan.

2 - Revues :

- Raoul Ruiz, Poétique du cinéma, Editions Dis Voir, 1995.

Wébographie

- <https://livre.fnac.com/a12131328/Jacques-Bonnet-Histoire-generale-de-la-danse-sacree-et-profane-avec-un-supplement-de-l-Histoire-de-la-musique>
- <https://citations.ouest-france.fr/citation-eugene-delacroix/couleur-excellence-partie-art-detient-6470.html>
- <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2009-3-page-279.htm>
- https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1973_num_25_1_1037