

**Heurter la grande à la petite histoire :
était une fois**

Sergio Leone et la Trilogie II

Auteur : Puraye, François

Promoteur(s) : Melon, Marc-Emmanuel

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en arts du spectacle, à finalité approfondie

Année académique : 2021-2022

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/14784>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Annexes : travail de nuit

Présentation

Les annexes qui suivent constituent un ensemble iconographique formé principalement à partir de la filmographie et de la carrière de Sergio Leone : on y retrouve, entre autres, des captures et des citations extraites de ses films et de sa biographie, *Quelque chose à voir avec la mort*, réalisée par Christopher Frayling. Ces éléments sont, par ailleurs, intégrés à un corpus d'écrits théoriques et littéraires envisagé comme un assemblage sur le modèle du *Livre des passages* de Walter Benjamin. Le cinéma de Leone fait la part belle au domaine des accessoires qu'il s'agit ici de réorganiser, sinon dans le contexte de leur émergence, dans celui de l'imaginaire qui les investit. Images, textes et objets s'envisagent donc dans la structure du rêve : d'une part, en tant que *manifestations* des grandes tendances d'une époque ; d'autre part, en tant qu'elles ont une influence sur l'univers psychique. Et c'est bien dans cette imbrication particulière qu'interviennent les réflexions de Benjamin — et c'est peut-être tout aussi bien à cet endroit que se présente le principal rapport avec Leone, dans le regard qu'ils portent l'un et l'autre sur cet environnement familier que celui des objets : l'un dans la structure du commentaire et l'autre avec le monocle des masses. De sa manie du détail à la démesure de ses grandes fresques, du jeu des références à leur détournement, il y a, dans l'entreprise du cinéaste, quelque chose de benjaminien, quelque chose de l'ordre de la « constellation ». Voilà ce que visent à restituer ces annexes. Ce qui s'y manifeste, c'est l'imprégnation obscure, dans le monde intérieur d'une œuvre, des éclats du monde extérieur, apparentée à ce que l'on pourrait nommer un "univers observable". L'analyse d'un tel univers, l'interprétation qui en est faite, correspondrait alors à cette posture que Benjamin rapporte à celle du réveil :

« Le réveil serait-il la synthèse de la thèse de la conscience du rêve et de l'antithèse de la conscience éveillée ? Le moment du réveil serait identique au Maintenant de la connaissabilité dans lequel les choses prennent leur vrai visage, leur visage surréaliste. Ainsi Proust accorde-t-il une importance particulière à l'engagement de la vie tout entière au point de rupture, au plus haut degré de la dialectique, de la vie, c'est-à-dire au réveil. Proust commence par une présentation de l'espace propre à celui qui se réveille. [...] Dans l'image dialectique, l'Autrefois d'une époque déterminée est à chaque fois, en même temps, l'"Autrefois de toujours". Mais il ne peut se révéler comme tel qu'à une époque bien déterminée : celle où l'humanité, se frottant les yeux, perçoit précisément comme telle cette image de rêve. C'est à cet instant que l'historien assume, pour cette image, la tâche de l'interprétation des rêves. [...] L'exploitation des éléments oniriques lors du réveil est le paradigme de la dialectique. Elle est un exemple pour le penseur et une nécessité pour l'historien. » in « Réflexions théoriques sur la connaissance », in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Cerf, Paris, 2008, pp. 480-481.

Annexe n°1 : En route pour l'Histoire



- Captures recadrées des trois *Il était une fois* de Sergio Leone, dans l'ordre chronologique.

Annexe n°2 : Une affaire de regard

« Dear nobody,

Dying isn't the worse thing to happen. [...] You like others to take the credit. This way you can remain a nobody. [...] But now there's too many people who know you're somebody after all. You won't have much time left for playing your games. They'll make your life hard until you too meet somebody who wants to put you down in history. So you'll find out that the only way to become a nobody again is to die. Anyhow from now on you'll be walking in my boots.

Maybe you won't laugh so loud anymore. But you can still do one thing.



You can preserve the illusion that made my generation tick. [...] Cause looking back it seems to me we were a bunch of romantic fools. We believed a good pistol and a showdown could solve everything. The west used to be open spaces with elbowroom. You never ran into the same person twice. By the time you came it was changed. So small and crowded you bumped into people all the time. If you're able to run around the west, peacefully catching flies, it's because fellas like me were there first. The same fellas you want to see in history books. People need something to believe in, like you say. You can't have it your own way much longer. The country ain't the same. And I'm already feeling a stranger myself. But, what's worse, violence has changed too. It's grown and got organized. A good pistol don't mean a damn thing anymore. But I guess you must know all this. Cause it's your kind of times, not mine. I figured out the moral to your grandpa's story. The cow covered the bird with cow pie to keep it warm and the coyote hauled it out and ate it. It's the moral of these new times of yours. [...] I was getting to be one more old-timer. The years don't make wisdom, just old age. One can be young in years and old in hours, like you. I'm talking like a preacher, but it's your fault. What can you expect of a national monument ? »



- Lettre de Jack Beauregard (Henry Fonda) à Nobody (Terence Hill).
- Captures recadrées de *Mon nom est Personne* (Il mio nome è Nessuno, 1973), réalisé par Tonino Valerii ; ci-dessus, Royal Street ; ci-dessous, Canal Street (qui coupe le French Quarter et Storyville).

Annexe n°3 : *Facies hypocritica*



- Ci-contre, captures du *Colosse de Rhodes* de Sergio Leone (*Il colosso di Rodi*), 1961.



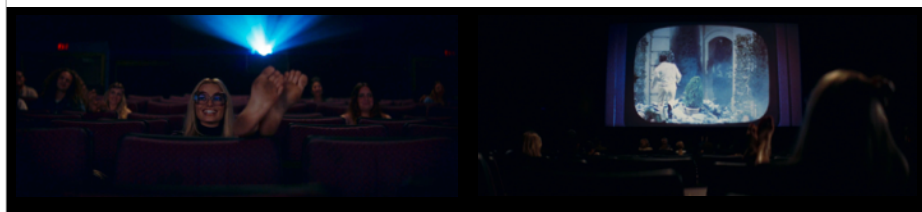
- Ci-dessus, à gauche, capture de *La Planète des singes* (*Planet of the Apes*), réalisé par Franklin Schaffner en 1968.
- Ci-dessus, à droite, capture du *Casanova* de Fellini (*Il Casanova di Federico Fellini*), 1976.
- Ci-contre, à gauche, capture recadrée de la *Cinquième Colonne* (*Saboteur*) réalisé par Alfred Hitchcock en 1942.

Annexe n°4 : *Chroniques tranchées*



- Captures du *Bon, la Brute et le Truand* (*Il buono, il brutto, il cattivo*), réalisé par Sergio Leone en 1966 : un invalide de guerre confédéré ; un hôpital de guerre ; un champ de bataille du côté des Yankees ; une ville détruite par des bombardements ; un cimetière militaire (construit par l'armée espagnole) ; un camp de concentration nordiste à Betterville.

Annexe n°5 : Spectre soyeux



« C'est l'heure d'aller au lit. Peut-être ai-je joué jusqu'à satiété à mon jeu favori [...] Toute la journée, j'avais gardé pour moi un secret — le rêve de la dernière nuit. Un fantôme m'était alors apparu. J'aurais pu difficilement décrire l'endroit où il cherchait affaire. Il ressemblait pourtant à un endroit qui m'était connu bien qu'inaccessible. C'était, dans la chambre où mes parents dormaient, un coin que dissimulait un rideau fané de peluche violette. Derrière était accrochés les déshabillés de ma mère. L'obscurité derrière la portière était insondable. Ce recoin représentait le pendant mal famé du paradis lumineux qui s'ouvrait à moi avec l'armoire où ma mère rangeait le linge. Les planches de bois de cette armoire, le long desquelles courait en broderie bleue sur des galons blancs un extrait de la "Cloche" de Schiller, portaient des piles de draps, de linge de maison, de taies, de torchons, de serviettes. Un parfum de lavande s'exhalait de petits sachets rebondis en soie qui pendouillaient sur la tapisserie plissée qui recouvrait les deux battants de l'intérieur de l'armoire. Ainsi le vieux sortilège mystérieux du tricot et du tissage qui jadis habitait le rouet, était désormais divisé entre un ciel et un enfer. Or le rêve venait de celui-ci ; un fantôme qui s'affairait sur un cadre en bois où pendaient des soieries. Le fantôme volait ces soieries. Il ne les enfilait pas, il ne les emportait même pas ; il ne leur faisait rien, il n'en faisait rien. Et pourtant je savais qu'il les volait, de même que dans les légendes, les gens qui découvrent un banquet de spectres sentent, sans pour autant les voir boire ou manger, que ceux-ci festoient. C'était ce rêve que j'avais gardé pour moi. [...] Une bande importante de cambrioleurs s'était glissée de nuit dans la maison. [...] La dangereuse visite avait duré jusque vers le matin. Mes parents avaient en vain attendu l'aube derrière ma fenêtre, dans l'espoir de pouvoir faire des signaux vers la rue. [...] Certes, je ne savais rien au sujet du comportement de la bonne qui était restée devant le portail grillagé le soir, mais le rêve de la nuit passée me donna de l'audience. Comme la femme de Barbe-Bleue, la curiosité téméraire se glissa dans la chambre infernale et écartée de celui-ci. Et en parlant je vis avec effroi que je n'aurais jamais du raconté ce rêve. » in « Un fantôme », in Walter Benjamin, *Sens unique précédé de Enfance Berlinoise*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions 10/18, coll. « Domaine étranger », 2000, pp. 71-73.



- Captures de *Once Upon a Time... in Hollywood*, réalisé par Quentin Tarantino en 2019.

Annexe n°6 : L'arène du vivant



« Vivre, par définition, cela ne s'apprend pas. Pas de soi-même, de la vie par la vie. Seulement de l'autre et par la mort. En tout cas de l'autre au bord de la vie. [...] Rien n'est plus nécessaire pourtant que cette sagesse. C'est l'éthique même : apprendre à vivre — seul, de soi-même. [...] "Je voudrais apprendre à vivre." [cela] n'a de sens et ne peut être juste qu'à s'expliquer avec la mort. La mienne comme celle de l'autre. Entre vie et mort, donc, voilà bien le lieu d'une injonction sentencieuse qui affecte toujours de parler comme le juste. Ce qui suit s'avance comme un essai dans la nuit — dans l'inconnu de ce qui doit rester à venir — une simple tentative, donc, pour analyser avec quelque conséquence un tel exorde [...] Ce qui se passe entre deux, et entre tous les "deux" qu'on voudra, comme entre vie et mort, cela ne peut que s'entretenir de quelque fantôme. Il faudrait alors apprendre les esprits. Même et surtout si cela, le spectral, n'est pas. Même et surtout si cela, ni substance ni essence ni existence, n'est jamais présent comme tel. Le temps de l'"apprendre à vivre" un temps sans présent tuteur, reviendrait à ceci, l'exorde nous y entraîne : apprendre à vivre avec les fantômes, dans l'entretien, la compagnie ou le compagnonnage, dans le commerce sans commerce des fantômes. À vivre autrement, et mieux. Non pas mieux, plus justement. Mais avec eux. Pas d'être-avec l'autre, pas de *socius* sans cet *avec-là* qui nous rend l'être-avec en général plus énigmatique que jamais. Et cet être-avec les spectres serait aussi, non seulement mais aussi une politique de la mémoire, de l'héritage et des générations. Si je m'apprete à parler longuement de fantômes, d'héritage et de générations, de générations de fantômes, c'est-à-dire de certains autres qui ne sont pas présents, ni présentement vivants, ni à nous ni en nous ni hors de nous, c'est au nom de la justice. », in « Exorde », in Jacques Derrida, *Spectres de Marx — L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Éditions Galilée, 1993, pp. 14-15.

- Cimetière de Sad Hill dans *Le Bon, la Brute et le Truand* (*Il buono, il brutto, il cattivo*), réalisé par Sergio Leone en 1966.

Annexe n°7 : Panorama sur les Temps modernes



« On trouve une remarquable apothéose du voyageur — dans une certaine mesure un équivalent dans le domaine de la banalité pure du “Voyage” de Baudelaire — dans *La Vie en chemin de fer*, Paris 1861, de Benjamin Gastineau. Le deuxième chapitre du livre, p. 65, s’intitule “Le voyageur du XIXe siècle”. C’est une apothéose du voyageur où, de façon très étrange, les caractères du juif errant se mêlent à ceux d’un pionnier du progrès. Échantillons : “Partout sur sa route le voyageur a semé les richesses de son cœur et de son imagination ; donnant à tous la bonne parole ..., encourageant le travailleur, tirant de l’ornière l’ignorant ... et relevant l’humilié.” (p. 78). “La femme qui cherche l’amour divin, voyageuse ! — L’homme qui cherche la femme fidèle, voyageur ! — ... Les artistes avides d’horizons nouveaux, voyageurs ! — Les fous qui prennent leurs hallucinations pour la réalité, voyageurs ! — Coureurs de gloire, trouvères de la pensée, voyageurs ! — La vie est un voyage, et tout être qui sort du sein de la femme pour rentrer dans le sein de la terre est un voyageur.” (p. 79-81). “Humanité, c’est toi qui es l’éternel voyageur.” (p. 84). [...] »

Extraits de Benjamin Gastineau, *La Vie en chemin de fer* Paris 1861 : “Salut à vous, belles races de l’avenir enfantées par le chemin de fer !” (p. 112.) En wagon ! en wagon ! le sifflet a retenti aigu sous les voûtes sonores de la gare” (p. 18). “Avant la création des chemins de fer, la nature ne palpitait plus ; c’était une Belle-au-bois-dormant ... ; les cieux mêmes paraissaient immuables. Le chemin de fer a tout animé ... Le ciel est devenu un infini agissant, la nature une beauté en action. Le Christ s’est détaché de sa croix, il a marché et il a laissé bien loin derrière lui, sur la route, le vieil Ahasvérus.” (p. 50). » in « Saint-Simon, chemins de fer », in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 2008, pp. 604.



- Ci-dessus : *Panorama sur les usines sidérurgiques Carnegie à Youngstown dans l’Ohio*, panorama en photographie argentique, 1910, 10 × 70.5 in., Washington, D. C., Bibliothèque du Congrès, LC-USZ62-128840.
- Ci-contre : capture du *Cheval de fer* (*The Iron Horse*, 1924) de John Ford.

Annexe n°8 : D’atteinte et d’attente



- Ci-dessus, captures d’*Il était une fois dans l’Ouest* (*Once Upon a Time in the West*, 1968) de Sergio Leone : scène du massacre des McBain par Frank et arrivée en gare de Jill (fondu enchaîné entre le tire de coup de feu et les échappements de la locomotive).



- Ci-dessous, captures recadrées du *Bon, la Brute et le Truand* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966), de Sergio Leone : évasion de Tuco.

Annexe n°9 : L'écume des jours



- Ci-dessus, captures d'*Il était une fois dans l'Ouest* (Once Upon a Time in the West) de Sergio Leone, 1966 ; *flashbacks* dans la mémoire d'Harmonica (chronologie respectée).
- Ci-dessous, captures d'*Il était une fois la révolution* (Giù la testa) de Sergio Leone, 1971 ; *flashbacks* dans la mémoire de John mourant (chronologie respectée).



« Les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses. [...] la connaissance du caractère éphémère des choses, et le souci de les rendre éternelles, pour les sauver, est l'un des motifs les plus forts de l'allégorie. [...] L'allégorie a sa demeure la plus durable à l'endroit où l'éphémère et l'éternel se touchent au plus près. » in Walter Benjamin, *Origine du Drame Baroque Allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs essais », 1985, pp. 243-307.



- Ci-contre, captures du *Roma* de Federico Fellini, 1972 ; fresques grotesques qui s'effacent.

« Proust fait observer que "le monde de Baudelaire est un étrange sectionnement du temps où seuls de rares jours notables apparaissent [...]". Ces jours notables appartiennent au temps que définissait Joubert : celui qui achève. Ce sont les jours de remémoration. Ils ne sont marqués par aucune expérience vécue. Ils ne se lient pas les uns aux autres, mais se détachent plutôt du temps. Ce qui en constitue un contenu, Baudelaire le fixe dans la notion de "correspondances", immédiatement contiguë à celle de "beauté moderne". [...] Les "correspondances" sont les données de la remémoration. Non les données de l'histoire, mais celles de la préhistoire. Ce qui fait la grandeur et l'importance des jours de fête, c'est de permettre la rencontre avec une "vie antérieure". Tel est bien le sens que Baudelaire veut donner à la pièce qu'il intitule ainsi. Les images de nuages, de grottes et de houles, qu'évoque le début, montent de la chaude moiteur des larmes, qui sont des larmes de nostalgie. » in Walter Benjamin, *Charles Baudelaire — Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions Payot et Rivage, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2002, pp. 188-191.

Annexe n°10 : Honi soit qui mal y pense



- Ci-dessus, capture recadrée du clip de *The House of the Rising Sun* des Animals (1964).

« Les allégories sont les stations sur le chemin de croix du mélancolique. » in Walter Benjamin, *Charles Baudelaire — Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions Payot et Rivage, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2002, pp. 219.



« There is a house down in New Orleans they call the rising sun
And it's been the ruin of many a poor girl and me, oh God, I'm one
My mother was a tailor; she sewed these new blue jeans [...]
Well with one foot on the platform and the other foot on the train
I'm going back to New Orleans to wear that ball and chain » interprétation de Bob Dylan de *The House of the Rising Sun* (1962).

- Ci-contre, *blue book*, annonce de la maison Anderson ; in Billy Struve, « Blue book, 1906 », *The Historic New Orleans Collection online catalogue* [en ligne] <http://hnoc.minisisinc.com/hnoc/catalog/2/4578>, Nouvelle-Orléans, Williams Research Center, 1969.19.7.

« Now I understand why they miss you so much down there in New Orleans. Great invention, the telegraph ! Di di. Di dah. Di di. Di dah. Jill ? The Brunette ? », Frank (Henry Fonda), *Il était une fois dans l'Ouest* (Once Upon a Time in the West, 1968), de Sergio Leone.

« P.S. — just one more piece of advice from an old-timer : when you're getting a shave and cut, be sure the right man's wearing the jacket. » Lettre de Beauregard (Henry Fonda) à bord du « Sundowner », *Mon nom est Personne* (Il mio nome è Nessuno, 1973) de Tonino Valerii.

« L'historisme donne à voir l'image éternelle du passé ; le matérialisme historique, chaque expérience, toujours unique, qu'on fait de ce passé. Le remplacement du moment épique par le moment constructif se révèle être une condition de cette expérience. Ce procédé libère les forces gigantesques qui sont entravées dans le "il était une fois" de l'historisme. Mettre en œuvre cette expérience avec l'histoire constitue une expérience originelle pour chaque moment présent : voilà la mission du matérialisme historique. Il s'adresse à une conscience du temps présent qui fait voler en éclats le continuum de l'histoire. » in « Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien », in Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2017, pp. 93

Annexe n°11 : Une Caisse à savon



« A propos de l'idée du progrès chez Saint-Simon (polythéisme, monothéisme, connaissance des nombreuses lois naturelles, connaissance d'une loi naturelle) : "La gravitation doit jouer le rôle de l'idée absolue et universelle et remplacer l'idée de Dieu." *Œuvres choisies*, II, p. 219. [...] Les saint-simoniens : une Armée du salut au sein de la bourgeoisie. [...] Les "sapeurs de l'armée pacifique" — une formule saint-simonienne pour désigner l'ensemble des ouvriers. [...] Une poésie de Pierre Lachambeaudie dans les *Fables et Poésies diverses*, Paris 1851, "La Fumée" : la fumée de l'aciérie et l'encens se rencontrent dans l'air et s'unissent sur l'ordre de Dieu. Cette poésie suit une voie qui mène au poème de Du Camp sur la locomotive avec sa "fumée sainte". » in « Saint-Simon, chemins de fer », in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 2008, pp. 594, 597 & 610.

« Une différence remarquable entre Saint-Simon et Marx. Le premier élargit autant que possible le nombre des exploités, en y intégrant même l'entrepreneur parce qu'il paie des intérêts à ses bailleurs de fonds. Marx, au contraire, met dans le camp de la bourgeoisie tous ceux qui, à un titre ou à un autre, exploitent, même si, par ailleurs, ils sont aussi victimes de l'exploitation. [...] La complainte : "Si vous êtes venus dans nos ateliers, vous avez vu ces masses de fer embrasé que nous retirons des fournaies et que nous jetons entre les dents du cylindre et qui tournent plus vite que ne va le vent. Il en jaillit un lait de feu qui s'écoule par bouillons et qui se répand dans l'air en gouttes étincelantes, et le fer sort des dents du cylindre prodigieusement amaigri. [...] La roue crie sur son essieu, le câble s'allonge sous son énorme charge. Nous sommes tirés comme le câble ; mais nous ne crions pas comme la roue car nous sommes patients autant que forts. Grand Dieu ! qu'ai-je fait, dit le peuple abîmé de douleur comme le roi David ; qu'ai-je fait pour que mes fils les plus vigoureux deviennent de la chair à canon, et que mes filles les plus belles deviennent de la chair à prostitution ?" *Religion saint-simonienne*, Michel Chevalier, *Le Bourgeois — Le Révéléateur*. {Paris 1830, p. 3 sq., 1.} » in *id. ibid.*, pp. 594, 598.

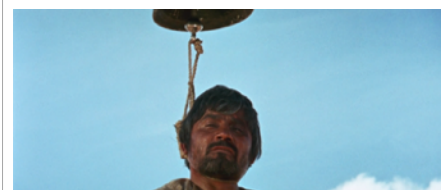
- Captures issues d'*Il était une fois dans l'Ouest* (*Once upon a Time in the West*, 1968) réalisé par Sergio Leone.



Annexe n°12 : Aux Champs Elysées...



« "L'histoire est comme Janus, elle a deux visages : qu'elle regarde le passé ou le présent, elle voit les mêmes choses." / Maxime Du Camp, Paris, VI, p. 315. » in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 2008, pp. 47.



« [La] simultanisation des événements est le procédé le plus radical permettant de rendre le temps présent dans l'espace — et qu'est-ce donc que sa sécularisation, si ce n'est sa transformation en un pur présent ? » in Walter Benjamin, *Origine du Drame Baroque Allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs essais », 1985, pp. 267

- Captures issues d'*Il était une fois dans l'Ouest* (*Once upon a Time in the West*, 1968) réalisé par Sergio Leone.

Annexe n°13 : Mammalia



« Les saint-simoniens attendaient un messie féminin (“La Mère”) qui devait s’unir au grand prêtre, au “Père”. [...] Beaucoup pensaient que la femme-Messie qui [...] pouvait être issue de la prostitution comme de n’importe quel autre état social, devait venir de l’Orient (Constantinople). Barrault et douze autres compagnons partirent donc à Constantinople pour y chercher “La Mère”. [...] “On peut comparer le zèle et l’ardeur que déploie aujourd’hui les nations civilisées pour l’établissement des chemins de fer avec ce qui se passait, il y a quelques siècles pour l’érection des églises ... Si, comme on l’assure, le mot religion vient de *religare*..., les chemins de fer ont plus de rapports qu’on ne le pense avec l’esprit religieux. Jamais il n’exista un instrument d’autant de puissance pour... relier les peuples épars” Michel Chevalier, “chemin de fer”, Extrait du *Dictionnaire de l’économie politique*, Paris 1882, p. 20. » in « Saint-Simon, chemins de fer », in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 2008, pp. 613-614.

- Ci-dessus (et dessous, à gauche), captures d’*Il était une fois dans l’Ouest* (*Once Upon a Time in the West*, 1968) de Sergio Leone.
- Ci-dessous, à droite, capture du *Bon, la Brute et le Truand* (*The Good, the Bad and the Ugly*, 1966) de Sergio Leone ; le Dryland Merrimac de la Guerre de Sécession.



« Les questions que l’humanité soumet à la nature sont conditionnées par sa production. C’est le point où échoue le positivisme. Dans le développement de la technique, il ne pouvait discerner que le progrès des sciences naturelles, et non les régressions de la société. Il n’a pas vu que le capitalisme, avec d’autres, jouait un rôle dans cette évolution. [...] Ils ont méconnu l’aspect destructeur de cette évolution parce que l’aspect destructeur de la dialectique leur était devenu étranger. [...] Les saint-simoniens, avec leur poésie industrielle, en marquent le commencement ; suit le réalisme d’un Du Camp, pour qui la locomotive est la sainte de l’avenir ; et c’est Ludwig Pfau qui clôt le bal : “Il est totalement inutile, écrivait-il, de devenir un ange, et ce chemin de fer a plus de valeur que la plus belle paire d’ailes !” [...] Les énergies destructrices de la technique, n’y sont pas encore entrée dans la conscience. » in « Eduard Fuchs, le collectionneur et l’historien », in Walter Benjamin, *Sur le concept d’histoire*, trad. Olivier Manonni, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2017, pp. 104-106.

Annexe n°14 : Une Caisse enregistreuse



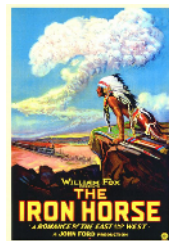
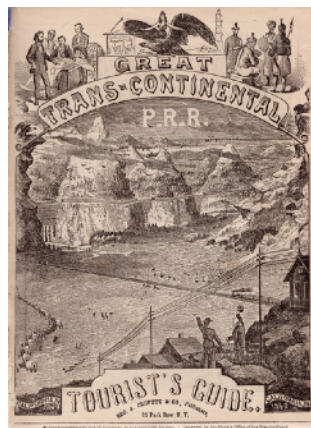
« La difficulté quand on réfléchit sur l’habitation {*das Wohnen*}, est la suivante : d’une part, il faut en voir l’élément très ancien, éternel peut-être : le reflet du séjour de l’être humain dans le sein maternel ; d’autre part, abstraction faite de ce thème préhistorique, il faut considérer l’habitation sous sa forme la plus extrême d’un mode d’existence du XIXe siècle. La forme originaire de toute habitation, c’est la vie non dans une maison mais dans un boîtier. Celui-ci porte l’empreinte de celui qui l’occupe. Dans le cas tout à fait extrême, l’appartement devient un boîtier. Le XIXe siècle a cherché plus que tout autre l’habitation. Il a considéré l’appartement comme un étui pour l’homme il a [...] profondément encastré celui-ci dans l’appartement, avec tous ses accessoires [...] Est-il en effet un objet pour lequel le XIXe siècle n’a pas inventé un étui ? [...] Le modern style a ébranlé au plus profond d’elle-même la notion de boîtier. Aujourd’hui, elle a disparu et l’habitation a vu ses dimensions se réduire : pour les vivants, avec les chambres d’hôtel, et pour les morts, avec les crématoires. » in « L’intérieur, la trace », in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Éditions du Cerf, Paris, 2008, pp. 239.

« Tel que l’imaginait la cervelle des sociaux-démocrates, le progrès était, primo, un progrès de l’humanité même (non simplement de ses aptitudes et de ses connaissances). Il était, secundo, un progrès illimité (correspondant au caractère infiniment perfectible de l’humanité). Tertio, on le tenait pour essentiellement irrésistible (pour automatique et suivant une ligne droite ou une spirale). [...] L’idée d’un progrès de l’espèce humaine à travers l’histoire est inséparable de celle de sa marche à travers un temps homogène et vide. La critique qui vise l’idée d’une telle marche est le fondement nécessaire de celle qui s’attaque à l’idée de progrès en général. [...] L’historicisme culmine de plein droit dans l’Histoire universelle. [...] L’historicisme manque d’armature théorique. Son procédé est additif ; il utilise la masse des faits pour remplir le temps homogène et vide. » in « Thèse XIII » & « Thèse XVII », in Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d’incendie — une lecture des Thèses « Sur le concept d’histoire »*, Éditions de l’éclat, coll. « L’éclat/poche », 2018, pp. 156 & 174.

- Captures issues d’*Il était une fois dans l’Ouest* (*Once Upon a Time in the West*, 1968) réalisés par Sergio Leone.



Annexe n°15 : Le droit chemin



- Ci-dessus, à gauche ; John Gast, *American Progress*, peinture à l'huile, 1872, 32 × 65.3 cm, Los Angeles, Autry Museum of the American West, 92.126.1 ;
- Ci-dessus, à droite ; couverture du *Croft's New Overland Tourist and Pacific Coast Guide : Over, the Union, Central and Southern Pacific Railroads, Their Branches and Connections, by Rail, Water and Stage*, vol. 01, 1878-1879, pp. 300 ;
- Ci-contre ; affiche du *Cheval de fer* (*The Iron Horse*) réalisé par John Ford en 1924 ;



- Ci-contre ; lithographies de William Blake ;
« Christian Meeting the lions » (gauche) ;
« Christian Reading in His Book » (droite) in John Bunyan, *The pilgrim's progress*, New York, Dodd, Mead & Co., 1979.



« Fear not the lions, for they are chained, and are placed there for trial of faith where it is, and for discovery of those that have none : keep in the midst of the path, and no hurt shall come unto thee. »

« I am come from the city of Destruction, and am going to Mount Zion : but because the sun is now set, I desire, if I may, to lodge here to-night. [...] My name is now Christian, but my name at the first was Graceless : I came of the race of Japheth, whom God will persuade to dwell in the tents of Shem. »

Annexe n°16 : Les grandes lignes éditoriales



« Les architectes de [l'époque de Napoléon] n'ont pas perçu la nature fonctionnelle du fer grâce auquel le principe constructif a pu assurer sa domination sur l'architecture. Ces architectes dessinent des supports en prenant modèle sur la colonne pompéienne, leurs usines ressemblent à des maisons d'habitation, comme plus tard les premières gares chercheront à imiter les chalets. "La construction joue le rôle de subconscient" [...] Avec le fer c'est, pour la première fois dans l'histoire de l'architecture, un matériau de construction artificiel qui fait son apparition. Il va subir une évolution dont le rythme va s'accélérer au cours du siècle et qui reçoit une impulsion décisive lorsqu'il s'avère que la locomotive, dont les premiers travaux remontent aux années qui précèdent 1830, ne peut circuler que sur du fer. Le rail est le premier élément de fer que l'on ait assemblé dans un montage ; c'est le précurseur du support en fer. On [...] l'emploie [...] pour les édifices qui servent à des fins transitoires. [...] "Au temps d'Haussmann, il fallait des voies nouvelles, [...] le mépris de l'expérience historique ... Haussmann trace une ville artificielle comme au Canada ou au Far-West [...] des percées surprenantes qui partent de n'importe où pour n'aboutir nulle part [...] nulle part il n'a prévu l'avenir. [...] Dubech D'Epezel » in « Paris capitale du XIXe siècle » & « Haussmanisation, combats de barricades » in Walter Benjamin, *Le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2009, pp. 36 & 156-157.

- Captures d'*Il était une fois dans l'Ouest* (*Once Upon a Time in the West*) réalisé par Sergio Leone en 1968.



Annexe n°17 : Le Soleil en XXIV heurts



« [L] l'initiative d'organisations syndicales ouvrières et paysannes, et de mouvement noirs et indigènes – contre les célébrations officielles (gouvernementales) du 500e anniversaire de la “Découverte” du Brésil par les navigateurs portugais en 1500, un groupe d'indigènes a tiré ses flèches contre l'horloge (parrainée par le réseau de télévision “Globo”) qui marquait les jours et les heures du centenaire... »

« Le jour avec lequel commence un nouveau calendrier fonctionne comme un ramasseur historique de temps. Et c'est au fond le même jour qui revient toujours sous la forme des jours de fête, lesquels sont des jours de remémoration. Ainsi les calendriers ne comptent pas le temps comme les horloges. [...] Au soir du premier jour de combat, il s'avéra qu'en plusieurs endroits de Paris, indépendamment et au même moment, on avait tiré sur les horloges murales. Un témoin oculaire, qui doit peut-être sa divination à la rime, écrivit alors : “Qui le croirait ? / On dit qu'irrités contre l'heure / De nouveaux Josué, au pied de chaque tour, / Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour.” » « Thèse XV », in Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie — une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « L'éclat/poche », 2018, pp. 165-170. (Photo de Carlo Eduardo)



« H : Time sure flies.



It's already past XII. »

« Certaines parties de la ville étaient finies, d'autres sortaient à peine de la terre et d'autres se terminaient, “tout comme, disait Leone, cela se passait à l'époque.” » in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 395.

- Captures d'*Il était une fois dans l'Ouest* (*Once Upon a Time in the West*) réalisé par Sergio Leone en 1968.

Annexe n°18 : Le chemin retour

Un paysage : « l'horizon intellectuel de son temps. Pour filer cette métaphore : il préférera adopter le point de vue de l'homme qui, le soir, son travail étant accompli et avant de reprendre son ouvrage le matin suivant, franchit le seuil de sa maison et, plutôt que de l'examiner, embrasse son horizon familial afin de saisir le nouveau qui lui fait signe dans ce paysage. » « Annonce de la revue *Angelus Novus* », in Walter Benjamin, *Œuvres, I*, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, pp. 272.

- Ci-dessous, à gauche ; Paul Klee, *Angelus Novus*, peinture, 1920, 31.8 x 24.2 cm, Jerusalem, Israel Museum, B87.0994.
- Captures d'*Il était une fois dans l'Ouest* (*Once Upon a Time in the West*) réalisé par Sergio Leone en 1968 (ci-contre, à droite, capture recadrée).



Annexe n°19 : La (main) du symbole



- Captures d'*Il était une fois dans l'Ouest* (*Once Upon a Time in the West*) réalisé par Sergio Leone en 1968 (les deux plans ci-dessous se suivent directement, les deux locomotives).

« “Premièrement, le capitalisme est une religion purement cultuelle, peut-être la plus extrêmement cultuelle qu’il y ait jamais eu. Rien en lui n’a de signification qui ne soit directement en rapport avec le culte, il n’a ni dogme spécifique ni théologie. L’utilitarisme y gagne, de ce point de vue, sa coloration religieuse.” [...] Le capitalisme ne demande pas une adhésion à un credo, une doctrine ou une “théologie”, ce qui compte ce sont les actions qui relèvent, par leur dynamique sociale, de pratiques cultuelles. [...] Le culte capitaliste est voué à des divinités, adorées des fidèles. La “comparaison entre les images de saints des différentes religions et les billets de banque des différents états” va dans ce sens. [...] Dans la page à laquelle renvoie Benjamin, Landauer écrit : “Fritz Mauthner (*Wörterbuch der Philosophie*) [Dictionnaire de Philosophie] a montré que le mot “Dieu” (*Gott*) est originairement identique avec “Idole” (*Götze*), et que les deux veulent dire “le fondu” [ou “le coulé”] (*Gegossene*). Dieu est un artefact fait par les humains, qui gagne une vie, attire vers lui les vies des humains, et finalement devient plus puissant que l’humanité. Le seul coulé (*Gegossene*), la seule idole (*Götze*), le seul Dieu (*Gott*), auquel les êtres humains ont donné vie, c’est l’argent (*Geld*). L’argent est artificiel et il est vivant, l’argent produit de l’argent et encore de l’argent, l’argent a toute la puissance du monde. Qui est-ce qui ne voit pas, qui ne voit pas encore aujourd’hui, que l’argent, que le Dieu n’est pas autre chose qu’un esprit issu des êtres humains, un esprit devenu une chose (*Ding*) vivante, un monstre (*Unding*), et qu’il est le sens (*Sinn*) devenu fou (*Unsinn*) de notre vie ? L’argent ne crée pas la richesse, il est la richesse ; il est la richesse en soi ; il n’y a pas d’autre riche que l’argent.” »

in « Le capitalisme comme religion : Ernst Bloch, Walter Benjamin et Erich Fromm, lecteurs de Max Weber », in Michael Löwy, *La cage d’acier — Max Weber et le marxisme wébérien*, Paris, Éditions Stock, coll. « Un ordre d’idées », 2013, pp. 132-134.

(Gustave Landauer, *Aufruf zum Sozialismus*, Berlin, Paul Cassirer, 1919, pp 144.)



Annexe n°20 : Le seuil de pauvreté



- Captures d'*Il était une fois dans l'Ouest* (*Once Upon a Time in the West*) réalisé par Sergio Leone en 1968.

« Les actes, les comportements, tels que les présente l’œuvre d’art ont-ils une signification morale en tant que copie de la réalité ? [...] est-ce par des idées morales que l’on peut saisir de façon adéquate le contenu des œuvres d’art ? [...] c’est en y répondant par la négative qu’on fait apparaître la nécessité de saisir le contenu moral de la poésie tragique non comme son terme ultime, mais comme un moment de sa vérité intégrale ; c’est-à-dire en termes de philosophie de l’histoire. [...] Les personnages littéraires n’existent que dans la littérature. Ils sont tellement intégrés à la totalité de l’œuvre littéraire, comme les figures tissées dans une tapisserie, qu’on ne peut en aucune façon les en isoler. Dans la littérature, et même dans l’art en général, la figure humaine a une autre échelle que la personne réelle, pour laquelle l’individualisation du corps, qui à bien des égards n’est qu’apparente, a pour véritable contenu l’expression sensible de la distance morale qui le sépare de Dieu. [...] Ce souci est un guide sûr pour établir le rapport entre la tragédie et la fable. [...] Car la fable, de par sa nature, n’a pas d’orientation. Les courants de la tradition, semblables à des flots qui, provenant de côtés souvent opposés, se heurtent violemment, ont fini par s’apaiser dans les eaux calmes de l’épopée, et couler dans le lit d’un fleuve aux bras multiples. La poésie tragique s’oppose à la poésie épique en ce qu’elle est une transformation orientée de la tradition. [...] La mort tragique a une double signification : affaiblir la loi ancienne des Olympiens et vouer le héros au dieu inconnu comme prémisses d’une moisson humaine nouvelle. [...] La mort y devient alors un salut : une crise mortelle. [...] Cette attitude se constitue [...] dans l’expérience du silence [...] Ce n’est qu’à sa *physis*, et non au langage, qu’il doit de pouvoir défendre sa cause, et c’est pourquoi il ne peut le faire que dans la mort. [...] ce n’est pas l’accablement de l’accusé mais le témoignage d’une souffrance muette qui apparaît dans ce champ clos, et la tragédie, qui apparemment était consacrée au jugement du héros, devient le procès des Olympiens [...] Dans la tragédie, l’homme païen réalise [...] qu’il est meilleur que ses dieux, mais cette conscience nouvelle le prive de la parole, elle reste obscure. » Walter Benjamin, *Origine du Drame Baroque Allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs essais », 1985, pp. 141-148.



Annexe n°21 : L'image dérobée



« Les images de grottes, de nuages et de houle [...] montent de la chaude moiteur des larmes, qui sont des larmes de nostalgie. » ; « Le thème de l'androgynie, de la lesbienne, de la femme stérile doit être traité en corrélation avec la violence destructrice de l'intention allégorique. — traiter auparavant du renoncement au "naturel" [...] Chez Baudelaire la "modernité" ne repose pas seulement et d'abord sur la sensibilité. Une extrême spontanéité s'exprime en elle ; la modernité chez Baudelaire est une conquête ; elle a une armature. Il semble que seul Jules Laforgue ait vu cela lorsqu'il parle de l'"américanisme" chez Baudelaire. [...] Le XIXe siècle a fait entrer sans ménagement la femme dans le processus de production des marchandises. [...] L'archétype de la lesbienne représente la contestation de la modernité contre la technique. [...] La femme chez Baudelaire : le butin le plus précieux dans le "Triomphe de l'Allégorie" — la vie qui signifie la mort. Cette qualité appartient de la façon la plus inaliénable à la prostituée. » in Walter Benjamin, *Charles Baudelaire — Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions Payot et Rivage, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2002, pp. 190-191, 216-217 & 223.

« J : When you're finished, all I'll need will be a tub of boiling water. And I'll be exactly what I was before. With just another filthy memory. »

- Captures d'*Il était une fois dans l'Ouest* (*Once Upon a Time in the West*) réalisé par Sergio Leone en 1968.



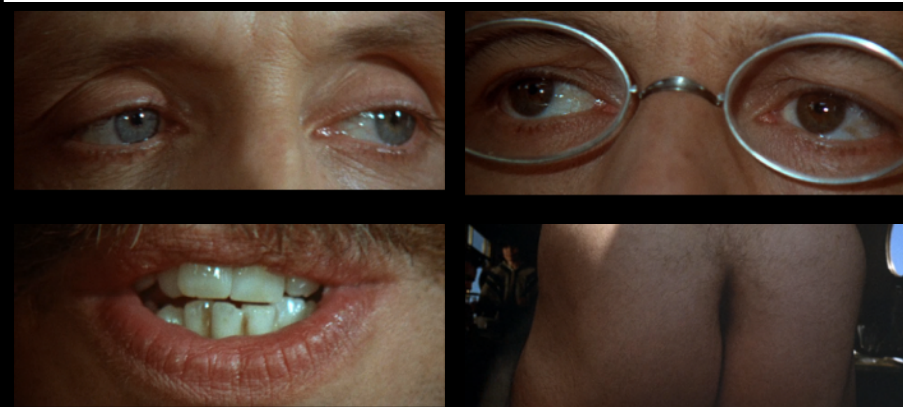
Annexe n°22 : Lacrymosa



« “Nous autres — je parle ici sans doute au nom de beaucoup de gens — n'avons pris conscience de nous-mêmes qu'en ressassant les ordonnances de la Direction suprême, et nous avons compris que, sans la direction suprême, ni notre sagesse scolaire ni notre intelligence humaine n'auraient suffi pour accomplir l'humble fonction qui était la nôtre à l'intérieur du grand tout”. [“Lors de la construction de la muraille de Chine”, Kafka, *Œuvres complètes*, trad. Alexandre Vialatte, tome II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 474 & 478.] Une organisation comme celle-là ressemble au destin. Dans l'ouvrage célèbre où il esquisse le schéma — *La Civilisation et les Grands Fleuves historiques* —, Metchnikoff use de formules qui pourraient être de Kafka : “Les canaux de Kiang-nan et les digues de Hoang-ho représentent probablement le travail collectif, savamment organisé, de [...] générations [...]”. La moindre négligence dans le creusement d'un fossé, dans l'entretien d'une levée la simple paresse, l'égoïsme d'un homme ou d'un groupe d'hommes dans l'aménagement de la commune richesse liquide, devient, dans ces milieux exceptionnels, la source d'une calamité publique, d'un irréparable désastre général. Ainsi, sous peine de mort, le fleuve nourricier impose une solidarité, intime et de toutes les heures, à des multitudes qui s'ignorent ou se haïssent ; il condamne chacun à des labeurs dont l'utilité commune ne se manifeste que plus tard et dont, le plus souvent, du moins au début, ni la généralité, ni même la moyenne des individus ne peuvent concevoir le plan d'exécution.” [Léon Metchnikoff, *La Civilisation et les Grands Fleuves historiques*, Paris, Éditions Hachette, 1889, pp. 189.] » in « Une photo d'enfant », in Walter Benjamin, « Franz Kafka », in *Œuvres, II*, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, pp. 428-429.

- Captures d'*Il était une fois dans la révolution* (*Giù la testa*, 1971) de Sergio Leone.



Annexe n°23 : Juan

- Captures d'*Il était une fois la révolution* (Giù la testa, 1971) de Sergio Leone

*Annexe n°23'' : John*

- Captures d'*Il était une fois la révolution* (Giù la testa, 1971) de Sergio Leone ;



« You pull that trigger and shoot me, I fall. And if I fall, they'll have to alter all the maps. You see, where I go, half this bloody country goes with me, including yourself. »

Annexe n°24 : Guernica

- Ci-contre, à gauche : Renato Guttuso, *Fosse Ardeatine*, [en ligne] <https://www.mausoleo-fosseardeatine.it>, 1951, Rome, Mausoleo delle Fosse Ardeatine.



- Captures d'*Il était une fois la révolution* (*Giù la testa*, 1971) de Sergio Leone.

Annexe n°25 : Mouchoir pariétal



- Captures d'*Il était une fois la révolution* (*Giù la testa*, 1971) de Sergio Leone.

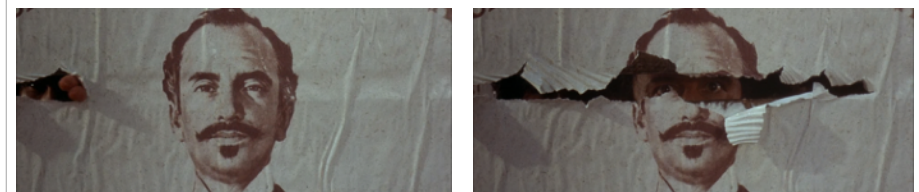
Annexe n°25 : *Crachis rupestre*

- Francisco de Goya, *El tres de mayo de 1808 en Madrid*, huile sur toile, 1814, 268 × 347 cm, Madrid, Musée du Prado, P000749.
- Captures d'*Il était une fois la révolution* (*Giù la testa*, 1971) de Sergio Leone.

Annexe n°26 : *Visées, visières et autres avis*

« Le spectre, comme son nom l'indique, c'est la fréquence d'une certaine visibilité. Mais la visibilité de l'invisible. Et la visibilité, par essence, ne se voit pas, c'est pourquoi elle reste *epekeina tes ousias*, au-delà du phénomène ou de l'étant. Le spectre, c'est aussi, entre autres choses, ce qu'on imagine, ce qu'on croit voir et qu'on projette : sur un écran imaginaire, là où il n'y a rien à voir. Pas même l'écran, parfois, et un écran a toujours, au fond, au fond qu'il est, une structure d'apparition disparaissante. Mais voilà qu'on ne peut plus fermer l'œil à guetter le retour. D'où la théâtralisation de la parole même, et la spéculation spectaculaire sur le temps. Il faut renverser la perspective, une fois encore : fantôme ou revenant, sensible insensible, visible invisible, le spectre d'abord *nous* voit. De l'autre côté de l'œil, *effet de visière*, il nous regarde avant même que nous ne le voyions ou que nous ne voyions tout court. Nous nous sentons observés, parfois surveillés par lui avant même toute apparition. Surtout, et voilà l'événement, car le spectre est de l'événement, il nous voit lors d'une *visite*. Il nous rend visite. Visite sur visite, puisqu'il revient nous voir et que *visitare*, fréquentatif de *visere* (voir, examiner, contempler), traduit bien la récurrence ou la revenance, la fréquence d'une visitation. Celle-ci ne marque pas toujours le moment d'une apparition généreuse ou d'une vision amicale, elle peut signifier l'inspection sévère ou la perquisition violente. La persécution conséquente, l'implacable *concaténation*. Le mode social de la hantise, son style original, nous *pourrions l'appeler* encore, compte tenu de cette répétition, *la fréquentation*. » in « Au nom de la révolution, la double barricade », in Jacques Derrida, *Spectres de Marx — L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Éditions Galilée, 1993, pp. 14-15.

- Captures d'*Il était une fois la révolution* (*Giù la testa*, 1971) de Sergio Leone.



Annexe n°27 : Rêver de palindromes



- Captures d'*Il était une fois la révolution* (*Giù la testa*, 1971) de Sergio Leone.

« La tragédie de la fatalité est à l'état d'ébauche dans le *Trauerspiel*. La seule chose qui la sépare du drame baroque allemand est l'introduction de l'accessoire. [...] Car il y a peu de choses qui distinguent plus rigoureusement la dramatique moderne de la dramatique de l'Antiquité que ceci : il n'y a pas de place dans cette dernière pour le monde profane des objets. [...] Si la tragédie est complètement séparée du monde des objets, celui-ci domine au contraire l'horizon angoissant du *Trauerspiel*. C'est la fonction de l'érudition, avec son fatras d'annotations, que d'évoquer le cauchemar que les objets matériels font peser sur l'action. Pour la forme achevée du drame de la fatalité, on ne peut pas faire abstraction de l'accessoire. Mais à côté de lui, il y a les rêves, les apparitions de spectres, l'épouvante entourant la fin des personnages, et tout ceci fait déjà partie du contenu obligé de la forme fondamentale qu'est le *Trauerspiel*. [...] Le lien entre l'action dramatique et la nuit, l'heure de minuit en particulier, est tout à fait justifié. On se représente souvent qu'à cette heure de la nuit le temps s'immobilise comme le fléau d'une balance. Et comme le destin, l'ordre véritable de l'éternel retour, ne peut être nommé temporellement que de manière figurée, c'est-à-dire parasitaire, ses manifestations ont recours à l'espace-temps. Elles se situent à minuit, cette heure qui est la lucarne du temps, dans l'encadrement de laquelle apparaît depuis toujours la même image spectrale. »

Walter Benjamin, *Origine du Drame Baroque Allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs essais », 1985, pp. 182-185.

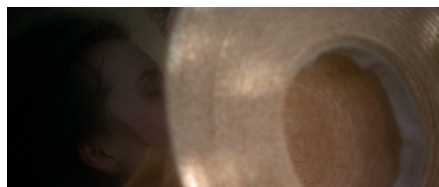
Annexe n°27' : Revers de palindromes



- Captures d'*Il était une fois la révolution* (*Giù la testa*, 1971) de Sergio Leone ;
- Ci-dessous, à gauche ; capture du *Vol du grand rapide* (*The Great Train Robbery*, 1903) de Edwin Stanton Porter et Wallace McCutcheon ;
- Ci-dessous, à droite ; capture d'*Hugo Cabret* (*Hugo*, 2011) de Martin Scorsese.

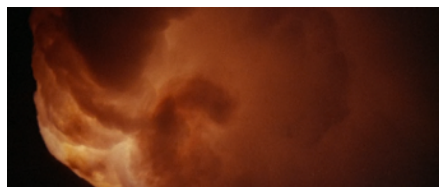


Annexe n°28 : Éclipse saturnale



« Le maître des saisons, “le dieu grec du temps et le démon romain des semailles” sont devenus la Faucheuse, dont la faux ne moissonne plus le blé en herbe mais le genre humain, de même que ce n’est plus le cycle de l’année vers l’alternance des semailles, des moissons et de la jachère hivernale qui régit le temps, mais la course impitoyable de toute la vie vers la mort. [Benjamin cite Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, Heidelberg, 1920 (*Sitzungsberichte der Heidelberg Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. 1920. 26. Abhandlung*), p. 24] » in Walter Benjamin, *Origine du Drame Baroque Allemand*, trad. Sibylle Müller, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs essais », 1985, pp. 206.

« [Benjamin] mentionne dans une des notes préparatoires le célèbre poème de Brecht, “*An die Nachgeborenen*” (“À ceux qui naîtront après nous”), où l’écrivain demande aux générations suivantes de se souvenir des souffrances de la sienne. Benjamin ajoute ce commentaire poignant : “Nous demandons à ceux qui viendront après nous non de la gratitude pour nos victoires, mais la remémoration de nos défaites. Ceci est consolation : la seule consolation qui est donnée à ceux qui n’ont plus d’espoir d’être consolés”. (*GS I,3 p. 1240*) » in Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d’incendie — une lecture des Thèses « Sur le concept d’histoire »*, Paris, Éditions de l’éclat, coll. « L’éclat/poche », 2018, pp. 155.



- Captures d’*Il était une fois la révolution* (*Giù la testa*, 1971) de Sergio Leone.

Annexe n°29 : Au détour du refoulé



« Comme dans *Le Bon, la Brute et le Truand*, il y a des allusions directes aux deux guerres mondiales pour élargir les implications de l’histoire bien au-delà de son ancrage historique spécifique. Leone l’expliquait ainsi : “Le Mexique est devenu un prétexte pour évoquer les guerres et les révolutions. Dans certaines séquences, je démarque les événements d’autres lieux et d’autres temps : la fuite du roi Emmanuel III un 8 septembre inspire celle du Gouverneur Don Jaime ; le massacre de la grotte de San Isidro dans lequel la famille de Juan est anéantie ressemble à celui des Fosses ardéatines. La scène où les hommes de Reza, sous les ordres de Huerta, assassinent des centaines de civils mexicains rappelle les fossés et les fosses communes de Dachau et Mauthausen. J’ai même choisi un figurant pour sa ressemblance avec Mussolini jeune et je lui ai fait revêtir d’un uniforme allemand. Il s’agit du soldat qui se déguise en prêtre pour désertir et s’échapper, mais qui est arrêté et fusillé contre un mur. Tous ces rappels connotent toutes les guerres et toutes les révolutions. Que ce soit en Irlande, ou en Espagne, ou ailleurs. Ici, la révolution mexicaine n’est qu’un symbole. Pas historique. Ça ne m’intéressait qu’en relation avec le cinéma : Pancho Villa, *La Cucaracha*. [...] Le *Voyage au bout de la Nuit* de Céline semble avoir eu aussi une influence décisive sur le scénario, sans surprise, vu l’implication de Vincenzoni. Céline avait écrit au sujet de la visite de Ferdinand, l’antihéros, dans une banque à New York : “Quand les fidèles entrent dans leur Banque, faut pas croire qu’ils peuvent se servir comme ça selon leur caprice. Pas du tout. Ils parlent à Dollar en lui murmurant des choses à travers un petit grillage, ils se confessent quoi.” » Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 444-446.



- Captures d’*Il était une fois la révolution* (*Giù la testa*, 1971) de Sergio Leone.

Annexe n°30 : Table ronde, braquage bancal



« L'idée régulatrice du jeu (comme celle du travail salarié) est l'éternel recommencement à partir de zéro. Aussi faut-il entendre de la façon la plus littérale ce texte de Baudelaire où apparaît l'aiguille des secondes comme le partenaire du joueur » in Walter Benjamin, *Charles Baudelaire — Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions Payot et Rivage, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2002, pp. 186.

« Trois mille six cents fois par heure, la Seconde
Chuchote : *Souviens-toi !* — Rapide, avec sa voix
D'insecte, Maintenant dit : Je suis Autrefois,
Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde !
Remember ! Souviens-toi, prodigue ! Esto memor !
(Mon gosier de métal parle toutes les langues.)
Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues
Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or !
Souviens-toi que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup ! c'est la loi.
Le jour décroît ; la nuit augmente, *souviens-toi !* »

« L'Horloge », in Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Éditions GF, 1964, pp. 101.

- Captures d'*Il était une fois la révolution* (Giù la testa, 1971) de Sergio Leone (dont une recadrée, ci-contre).



Annexe n°31 : Cathédrale précolombienne



« Quand Juan décrit pour la première fois la mythique banque de Mesa Verde à Sean, il s'exalte : "Tu vois déjà le portail tout en or sculpté, étincelant comme celui du Paradis, et quand tu rentres dedans, tu vois que tout est en or." Il imagine un halo au-dessus de la tête de Sean, portant les mots sacrés "Banco Nationale De Mesa Verde". Il a construit un autel votif à l'intérieur de la diligence volée, où, sous une statue de la Vierge Marie, il a placé un dessin puéril de l'entrée de la banque. Quand Juan et sa famille atteignent la banque (pareils à un joyeux groupe de touristes), il imagine que la fenêtre s'est transformée en une version de l'Adoration eucharistique, avec l'hostie en son centre. Mais il ne fait pas de génuflexion et seules les crispations spasmodiques de ses mains trahissent son impatience à s'emparer de tout cet or. Il appelle la nitroglycérine de l'Irlandais, qui va l'aider dans cette entreprise, son "eau bénite" et d'ailleurs, Sean consacre l'autel de fortune de Juan d'une goutte du liquide explosif. » in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 446.

- Captures d'*Il était une fois la révolution* (Giù la testa, 1971) de Sergio Leone.



« Il serait intéressant de comparer "Le capitalisme comme religion" de Benjamin avec les travaux des théologiens de la libération latino-américains qui, sans connaître le fragment de 1921 évidemment, ont développé, à partir des années 1980, une critique radicale du capitalisme comme religion idolâtre. [...] La théologie du marché, depuis Malthus jusqu'au dernier document de la banque mondiale, est une théologie féroce et sacrificielle ; elle exige des pauvres qu'ils offrent leur vie sur l'autel des idoles économiques. » in Michael Löwy, *La cage d'acier*, Paris, Éditions Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2013, pp. 147.

Annexe n°32 : Le sourire de l'Ange



« Un exemple actuel, dans le contexte latino-américain, illustre de manière frappante les idées de Benjamin : le soulèvement zapatiste du Chiapas en janvier 1994. Par un “saut de tigre dans le passé”, les combattants indigènes de l'EZLN ont libéré les énergies explosives de la légende d'Emiliano Zapata, en l'arrachant au conformisme de l'histoire officielle et en faisant voler en éclats la prétendue continuité historique entre la Révolution Mexicaine de 1911-1917 et le régime corrompu et autoritaire du PRI, “Parti Révolutionnaire Institutionnel”. » in Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie — une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « L'éclat/poche », 2018, pp. 172-173.

- Toutes les captures sont issues d'*Il était une fois la révolution (Giù la testa, 1971)* de Sergio Leone (ci-contre recadrée) ; hormis celle en haut à droite qui vient d'*Il était une fois en Amérique (Once upon a time in America, 1984)* ;
- Affiche de gauche ; José Gudalupe Posada, *La Calavera Garbancera*, gravure sur zinc, 1913, in *Posada : 100 años de calavera*, RM editorial, 2013 ;
- Affiche de droite ; Leopoldo Méndez, *Concierto Sinfónico de Calaveras*, gravure sur bois, 1943, 22.7 × 16.6 cm, Huston, Museum of Fine arts, 91.1606.8.

Annexe n°32'' : Le plumage et la dentelle



- Ci-contre, à gauche ; capture d'*Il était une fois dans l'Ouest (Once Upon a Time in the West)* réalisé par Sergio Leone en 1968 ; les autres captures sont d'*Il était une fois en Amérique (Once upon a time in America, 1984)*.
« À l'essor est prête mon aile / j'aimerais revenir en arrière, / car même si je restais autant que le temps vivant / j'aurais peu de bonheur. / Gerhard Scholem, *Salut de l'Ange* » in Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie — une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « L'éclat/poche », 2018, pp. 114.



Annexe n°33 : Septante-deux, un dimanche comme un autre

« La Révolution française [...] citait l'ancienne Rome exactement comme la mode cite un costume d'autrefois. C'est en parcourant la jungle de l'autrefois que la mode a flairé la trace de l'actuel. Elle est le saut du tigre dans le passé. Ce saut ne peut s'effectuer que dans une arène où commande la classe dirigeante. Effectué en plein air, le même saut est le saut dialectique, la révolution telle que l'a conçue Marx. » in « Thèse XIV », in Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie — une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « L'éclat/poche », 2018, pp. 160.

« Le jour avec lequel commence un nouveau calendrier fonctionne comme un ramasseur historique de temps. Et c'est au fond le même jour qui revient toujours sous la forme des jours de fête, lesquels sont des jours de remémoration. » in « Thèse XV » in *id. ibid.*, pp. 171.



« L'artisan de la connaissance historique est, à l'exclusion de tout autre, la classe opprimée qui lutte. Chez Marx, elle figure comme la dernière des opprimées, comme la classe vengeresse qui, au nom de combien de générations vaincues, mènera à bien la grande œuvre de libération. Cette conception qui, pour un moment, devra revivre dans les révoltes du Spartacus, n'avait jamais été vue d'un bon œil par le parti socialiste. Il réussit en quelques dizaines d'années à étouffer le nom d'un Blanqui dont le son d'airain avait, telle une cloche, ébranlé le XIXe siècle. Il plut au parti socialiste de décerner au prolétariat le rôle d'un libérateur des générations futures. Il devait ainsi priver cette classe de son ressort le plus précieux. C'est par lui que dans cette classe se sont émoussées, irrémédiablement bien qu'avec lenteur, tant sa force de haïr que sa promptitude au sacrifice. Car ce qui nourrira cette force, ce qui entretiendra cette promptitude, est l'image des ancêtres enchaînés, non d'une postérité affranchie. Notre génération à nous est payée pour le savoir, puisque la seule image qu'elle va laisser est celle d'une génération vaincue. Ce sera là son legs à ceux qui viennent. » in « Thèse XII », in Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2003.

- Affiche de gauche ; Heriberto Frias (reproduction) & José Guadalupe Posada (original), *El Cinco de Mayo*, chromolithographie, 1901, Mexico, Biblioteca del niño mexicano.
- Paul Hadol, *La Ménagerie impériale, composée des ruminants, amphibiens, carnivores et autres budgétivores qui ont dévorés la France pendant 20 ans*, lithographie coloriée, 1870, Paris, Bibliothèque nationale de France, 4-TF-387.
- Capture recadrée d'*Il était une fois la révolution* (Giù la testa, 1971) de Sergio Leone.

Annexe n°34 : C'est la tête qui fait le lit

ONCE UPON A TIME IN AMERICA



« Formule d'Ernst Bloch à propos du travail sur les passages : "L'histoire montre son insigne de Scotland Yard." C'était dans le contexte d'une conversation au cours de laquelle j'exposais comment ce travail — comparable à la méthode de la fission de l'atome — libère les forces énormes qui restaient prisonnière du "Il était une fois" de l'historiographie classique. L'histoire qui montrait "comment les choses se sont passées" était le plus puissant narcotique du siècle. » in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2009, pp. 499.

« La psychanalyse est pour ainsi dire née avec le XXe siècle ; la publication par laquelle elle paraît aux yeux du monde comme quelque chose de nouveau, mon "Interprétation du rêve", porte le millésime de 1900. » in Sigmund Freud, « Court abrégé de psychanalyse », in *Œuvres complètes — Psychanalyse*, vol. XVI (1921-1923), dir. André Bourguignon, Pierre Cotet & Jean Laplanche, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, pp. 333.

- Captures (dans l'ordre) de l'introduction d'*Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*) réalisé par Sergio Leone en 1984.



« Un sang rouge et vivant, dont la toile
s'abreuve
Avec l'avidité d'un pré.

Semblable aux visions pâles qu'enfante
l'ombre
Et qui nous enchaînent les yeux, »

« Une martyre — Dessin d'un maître inconnu », in Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Éditions GF, 1964, pp. 132-134.

Annexe n°35 : Quand 1933 monte au pouvoir



« La barbarie est cachée dans le concept même de culture, comme un trésor de valeurs qui est considéré indépendamment, certes non du processus de production dans lequel elles sont nées, mais indépendamment du processus dans lequel elles survivent. Elles servent de cette façon à l'apothéose de ce dernier processus {?}, quelque barbare qu'il puisse être. » in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2009, pp. 485.

Toute première idée (non-retenue) de Leone au sujet du film : « Deux hommes tiraient un lourd cadavre au bord d'un quai, la nuit. Les pieds du mort, victime d'une exécution perpétrée par le milieu, étaient coulés dans du béton. La caméra suit le cadavre alors qu'il coule au fond de la rivière. Là, on voit d'autres cadavres : des corps d'hommes enchaînés à des voitures ; des femmes qui portent des bijoux. Puis la caméra se déplace en suivant un égout jusqu'à un autre cimetière sous-marin — cette fois rempli de corps plus pauvrement vêtus : l'un est attaché à une charrette, un autre est couvert de haillons. Clairement, le fond de la rivière a ses "quartiers", tout comme New York. Finalement, la caméra remonte à la surface, et révèle la statue de la Liberté qui se reflète au clair de Lune. Titre : IL ÉTAIT UNE FOIS EN AMÉRIQUE. » in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 542.

Au sujet des rencontres entre Leone et Harry Grey, du livre et du *gangster* « qui a vécu son époque un peu comme un fantôme » (pp. 525) ; « "Nous [étions] très heureux [...] de partager avec lui les souvenirs du New York d'antan — de son enfance dans le ghetto, de l'ascension des organisations criminelles à grande échelle, des livres qu'il avait lus, de la Prohibition, des policiers corrompus, des blondes platine, de sa fuite à travers l'Amérique, poursuivi par des tueurs de la mafia, de la statue de la Liberté, des gangs, de ses revers, des bars clandestins, des grands ponts enjambant l'Hudson. Silence encore. [...] Oui, non, peut-être. Il répondait comme si parler lui torturait les muscles de la gorge. [...] Mais après cinquante minutes à plein régime, nous avions sûrement pénétré la sombre nuit américaine de Harry Grey. La moitié du film — et je suis sérieux en disant cela — s'est construite dans ma tête cette nuit là. Nous avions formulé cette idée pour lui, nous la lui avions projetée, pendant que lui, le vieil homme, nous guidait, par ses monosyllabes, dans un labyrinthe de monosyllabes. Oui, non, peut-être." » (pp. 534) ; « *The Hoods* avait germé pendant que son auteur purgeait sa peine dans la prison de Sing Sing [...] Clairement, Grey avait le sentiment d'avoir perdu du temps. Que ce soit vrai ou pas, Leone ressentait qu'avoir grandi dans l'atmosphère débilatante de la Rome de Mussolini l'avait privé de quelque chose également. Les deux hommes avaient vécu une vie par procuration par l'intermédiaire du cinéma. Simple ou non, Leone projetait ses propres préoccupations sur le vieil homme monosyllabique qu'il avait mis tant de temps à rencontrer, et ce sentiment du "temps perdu" semblait avoir fait une profonde impression sur lui : "Aucun de nous deux ne voulait partir vers l'oubli [...] Je voulais mélanger mes propres emblèmes du passé et mes souvenirs avec les siens ; faire un film sur mon temps perdu et le sien ; et ainsi, nous le retrouverions dans ce film. On pourrait le sous-titrer : "Il était une fois un certain cinéma qui n'existe plus." » (pp. 536) ; « Le passage du temps serait le thème central. L'épicentre du film se situerait en 1933, moment crucial où Noodles trahit ses amis pour essayer de les sauver, puis essaye d'échapper aux conséquences de son acte dans la fumée romantique de l'opium » (pp. 536) ; « Il aimait présenter Grey comme un témoin vivant de tout un pan de l'histoire. » (pp. 537) in *id. ibid.*

- Captures d'*Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*) réalisé par Sergio Leone en 1984.



Annexe n°36 : Quand 1922 marche sur Rome



« Le “sens de la vie”, voilà bien [...] ce qui est au centre de tout vrai roman. Mais la quête de ce sens n’est que la première expression de l’embarras qu’éprouve le lecteur qui se voit transporté dans cette vie écrite. D’un côté “le sens de la vie”, de l’autre la “morale de l’histoire” : ces deux mots d’ordre opposent le roman et le récit, et signalent le statut historique entièrement différent que revêt chacune de ces formes d’art. » in « Le conteur », in Walter Benjamin, *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 137.

Les thèmes du temps et de l’enfance chez Leone : « Visiblement les indications visuelles signalant le passage du temps, sous la forme de notes destinées au chef décorateur, étaient présentées avec une multitude de précisions — et étaient devenues dans de nombreux cas plus signifiantes que les dialogues. [...] Les séquences de l’enfance intégraient maintenant de nombreux souvenirs des expériences personnelles de Leone dans le Trastevere, rue Glorioso oblige. » (pp. 572) ; « Les scénaristes avaient structurés toute la partie moderne de l’histoire comme si c’était un remake de *Citizen Kane* d’Orson Welles. Noodles recherche son *Rosebud* personnel » (pp. 573) ; « Le film se concentrerait sur l’échec de l’entreprise de Noodles et ses efforts pour donner un sens à sa vie en recollant les morceaux de ses souvenirs. Comme la mémoire elle-même, l’histoire serait pleine de bonds audacieux dans le temps et de changements de registre [...] On part des Ford 1933 sur un train pour arriver aux modèles roses, turquoises ou vert émeraude de 1968. » (pp. 575) ; « Leone [...] précise : “Quelqu’un comme Harry Grey semble avoir regardé le monde à travers la vitrine d’un bar : l’Amérique passe devant lui sans qu’il ne puisse la toucher ou la changer.” » (pp. 578) ; « Je suis bien conscient que ce dernier film paraît plus statique... Mais cette stase, c’est la stase du temps. Tout s’arrête dans la fumerie d’opium. » (pp. 611) in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelle chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018.

Edda Dell’Orso, la voix de l’Histoire : « Morricone s’explique : “Il y a une raison pour laquelle j’ai moins utilisé la voix d’Edda Dell’Orso dans cette partition... et il était juste de ne pas l’utiliser dans les scènes relatives à l’enfance. La voix était parfaite pour les moments où l’on se lamente sur l’enfance qui passe, pour amener les public à penser aux temps révolus — trente années perdues de Noodles.” Un de ces moments se situe à la fin du film, à la dernière image, quand le thème principal est repris, avec la soprano en harmonie alors que Noodles aspire la fumée d’une pipe d’opium, se tourne sur le dos et, finalement, se met à sourire. Ce type de musique, dit Morricone, “arrive dans le film quand la caméra rentre dans les yeux du personnage. Le thème vient alors cueillir ce qu’il pense, ce qui se passe à l’intérieur de lui-même.” » (pp. 581) in *id. ibid.*

Filtres et charmes des temps passés : « Tonino Delli Colli décida de différencier visuellement les “trois époques du film... Pour 1923, nous avions des tons de bruns qui devaient rappeler les photographies de l’époque. Pour 1933, nous avons essayé de rendre l’image plus neutre — avec un rendu plus froid, métallique, blanc et noir — pour se rapprocher au maximum de l’esthétique des films de gangster de l’époque. Pour 1968, pas d’effet particulier : on utiliserait un peu de “Rn”, un bain spécial [avec un peu plus d’argent], une marque déposée par Technicolor Italie, qui rend les noirs moins veloutés — moins sales —, qui descend le ton de la couleur et rend l’ensemble plus lumineux tout en accentuant les contrastes. » (pp. 586) in *id. ibid.*

- Captures d’*Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*) réalisé par Sergio Leone en 1984.



Annexe n°37 : 1968 part à l'Ouest



La présentation du titre initialement prévue, mais non retenue : « Dans une station de métro, [Noodles] ouvre une consigne — pour découvrir que la valise qui se trouve à l'intérieur est remplie de vieux journaux et rien d'autre. À un passage à niveau aux abords de New-York, Noodles se fait prendre en stop par un camionneur (qui a placé un "Joyeux Noël et Bonne Année 1934" sur son vieux camion). "On entend le grondement de ses roues et le sifflement aigu d'un train. La vue au-dessus des voies est bloquée par la locomotive, le tender et les wagons défilant chargés de modèle T ou de n'importe quel modèle Ford en 1933... Le train continue à passer mais les wagons ne sont plus chargés de Ford 1933. Elles sont devenues des modèles 1968, en rose, turquoise et vert émeraude, annoncées par un titre qui remplit l'écran : IL ÉTAIT UNE FOIS EN AMÉRIQUE. Le train disparaît, emportant son bruit cadencé avec lui et les barrières se lèvent. Mais on ne contemple plus la campagne. À la place, on voit une interminable rangée de buildings, une "Cité d'Oz" en béton. En tête de file des voitures qui nous font face au passage à niveau, il y a une Chevy 1960. Le conducteur a la soixantaine... Noodles, quarante ans plus tard. » in Christopher John Frayling, Sergio Leone — *Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 557-558.



« L'ennui est une étoffe grise et chaude, garnie à l'intérieur d'une doublure de soie aux couleurs vives et chatoyantes. Nous nous roulons dans cette étoffe lorsque nous rêvons. Nous sommes alors chez nous dans les arabesques de sa doublure. Mais le dormeur emmitoufflé dans sa grisaille a l'air de s'ennuyer. Et quand il se réveille et veut raconter ce à quoi il a rêvé, il ne fait partager le plus souvent que cet ennui. Car qui saurait d'un geste tourner vers l'extérieur la doublure du temps ? Pourtant raconter ses rêves ne signifie rien d'autre. Et l'on ne peut parler autrement des passages, architectures où nous vivons une nouvelle fois oniriquement la vie de nos parents et de nos grand-parents, comme l'embryon dans le ventre de sa mère répète la phylogenèse. L'existence s'écoule dans ces lieux sans accentuation particulière, comme les épisodes des rêves. La flânerie donne son rythme à cette somnolence. [...] On ne doit pas seulement faire passer le temps — on doit l'inviter {*einladen*} chez soi. Celui qui fait simplement passer le temps (qui expulse le temps, qui l'évacue), c'est le joueur. Le temps gicle de tous ses pores. — Celui qui, au contraire, se charge {*laden*} comme une batterie se charge de courant, c'est le flâneur. Enfin le troisième type, c'est celui qui attend : il prend {*laden*} le temps avec lui et le rend sous une autre forme — l'attente. » in « L'ennui, éternel retour », in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2009, pp. 130-132.

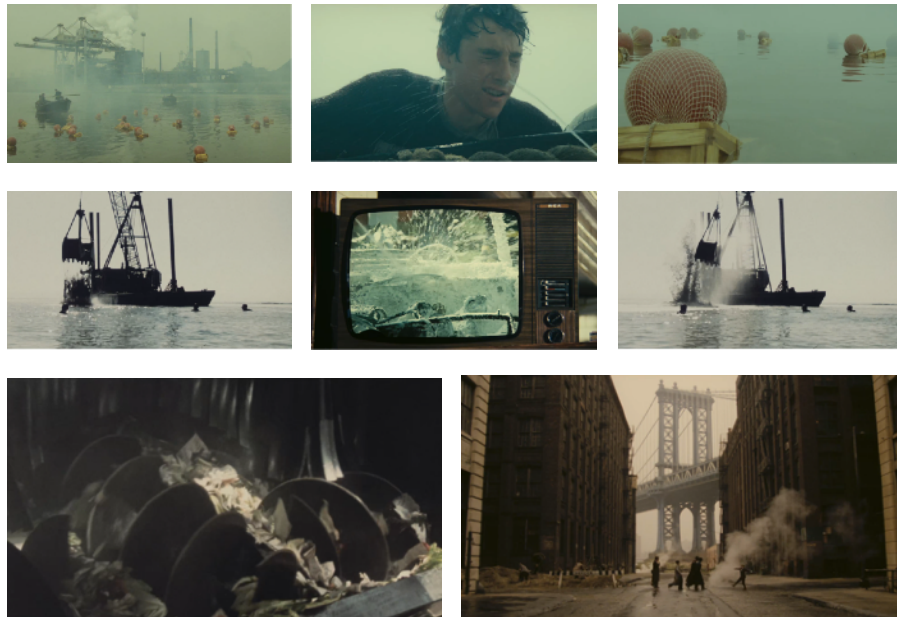


« Ce qui distingue radicalement le méditatif du penseur, c'est qu'il ne médite pas seulement sur une chose, mais sur sa propre réflexion sur ce sujet. La situation du méditatif est celle d'un homme qui a déjà possédé la solution du grand problème mais l'a oubliée ensuite. Et maintenant il médite, moins sur la chose que sur la réflexion qu'il a menée jadis à son sujet. La pensée du méditatif est donc placée sous le signe du ressouvenir. Le méditatif et l'allégoricien sont faits du même bois. » in « Baudelaire », in *id. ibid.*, pp. 384.

- Captures d'*Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*) réalisé par Sergio Leone en 1984 ;
- Dialogue de 1933 entre Noodles et le billettiste (B) ; « B : Where to ? / N : ... / B : Sir. Where do you want to go ? / N : Anywhere. First bus. / B : Buffalo ? / N : One way. ».



Annexe n°38 : Continent manifeste, continent latent



- Captures d'*Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*) réalisé par Sergio Leone en 1984.
- « Comme vous le savez probablement, Döblin a été invité par le Pen Club en Amérique. Il a donné hier une conférence lors de laquelle il a raconté son voyage. Il a fait la traversée sur un navire occupé essentiellement par des émigrés et a décrit de façon convaincante l'incroyable adhésion [*Assimilierung*] à Hitler de grands pans de la bourgeoisie juive ; il semble s'agir ici d'un processus auquel, souvent, les expériences personnelles les plus terribles que ces personnes ont connues ne peuvent rien changer. La conférence comportait quelques passages intéressants qui prouvèrent que Döblin, qui n'a jamais compris grand-chose au marxisme, est désormais résolu à n'avoir plus aucun égard pour de tels modes de pensée. Une profession de foi en faveur de la tour d'ivoire où l'artiste devrait se retirer a paru plutôt sympathique rebus *sic stantibus* [dans les circonstances]. Que, la plupart du temps, l'on fait au demeurant du tort à ce dernier en l'incitant à quitter cet abri, c'est ce qu'a prouvé le récit de Döblin de sa visite à Washington. S'appuyant sur un séjour de quelques minutes dans le bureau de Roosevelt, lui qui ne parle pas l'anglais, il a peint l'avenir de l'Amérique comme une apothéose de la liberté sur un fond rose. L'Europe n'aurait plus qu'à lever les yeux, pleine de confiance, vers son grand frère. » in Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe* (à Max Horkheimer, 24 juin 1939), VI, Berlin, Éditions Suhrkamp, pp. 305, trad. Jean Lacoste, in *Voyager avec Walter Benjamin — Les chemins du labyrinthe*, textes choisis et présentés par Jean Lacoste, Paris, Éditions La Quinzaine & Louis Vuitton, coll. « Voyager avec... », 2005, pp. 229.

Annexe n°39 : La lie du miel



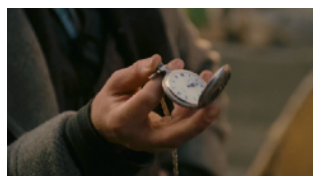
- Captures d'*Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*) réalisé par Sergio Leone en 1984.
- « Elle était l'élément silencieux, léger, floconneux qui se forme comme un nuage au cœur des choses, semblable à la tourmente de neige dans les petites boules de verre. Elle m'y emportait parfois. » ; « Mais moi, je me suis défiguré à force d'être semblable à tout ce qui est ici autour de moi. J'habitais le XIXe siècle comme un mollusque habite sa coquille, et ce siècle maintenant se trouve devant moi, creux comme une coquille vide. », in « La commelle », in Walter Benjamin, *Sens unique précédé de Enfance Berlinoise*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions 10/18, coll. « Domaine étranger », 2000, pp. 48-49.



Annexe n°40 : La lune et la lunette, histoire d'un aller et retour



L'homophobie — l'antisémitisme — la haine de soi — la plus longue phrase (coupée) parmi les écrits publiés de Marcel Proust : « Sans honneur que précaire, sans liberté que provisoire, jusqu'à la découverte du crime ; sans situation qu'instable, comme pour le poète la veille fêtée dans tous les salons, applaudi dans tous les théâtres de Londres, chassé le lendemain de tous les garnis sans pouvoir trouver un oreiller où reposer sa tête, tournant la meule comme Samson et disant comme lui : "Les deux sexes mourront chacun de son côté" ; exclus même, hors les jours de grande infortune où le plus grand nombre se rallie autour de la victime, comme les juifs autour de Dreyfus, [...] de leurs semblables, auxquels ils donnent le dégoût de voir ce qu'ils sont, dépeint dans un miroir, qui ne les flattant plus, accuse toutes les tares qu'ils n'avaient pas voulu remarquer chez eux-mêmes et qui leur fait comprendre que ce qu'ils appelaient leur amour ([...]) découle non d'un idéal de beauté qu'ils ont élu, mais d'une maladie inguérissable ; comme les juifs encore [...] se fuyant les uns les autres, recherchant ceux qui leur sont le plus opposés, [...] ayant fini par prendre, par une persécution semblable à celle d'Israël, les caractères physiques et moraux d'une race, parfois beaux, souvent affreux, trouvant ([...]) une détente dans la fréquentation de leurs semblables, et même un appui dans leur existence, si bien que, tout en niant qu'ils soient une race (dont le nom est la plus grande injure), ceux qui parviennent à cacher qu'ils en sont, ils les démasquent volontiers, moins pour leur nuire, ce qu'ils ne détestent pas, que pour s'excuser, et allant chercher comme un médecin l'appendicite l'inversion jusque dans l'histoire, ayant plaisir à rappeler que Socrate était l'un d'eux, comme les Israélites disent de Jésus, sans songer qu'il n'y avait pas d'anormaux quand l'homosexualité était la norme, pas d'anti-chrétiens avant le Christ, que l'opprobre seul fait le crime, [...] partie réprouvée de la collectivité humaine, mais partie importante, soupçonnée là où elle n'est pas, [...] jouant avec eux à parler de son vice comme s'il n'était pas sien, jeu qui est rendu facile par l'aveuglement ou la fausseté des autres, [...] la contrainte intérieure que leur vice, [...] leur impose non plus à l'égard des autres mais d'eux-mêmes, et de façon qu'à eux-mêmes il ne leur paraisse pas un vice. », in Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe I, À la recherche du temps perdu*, tome IV, Paris, Les Éditions Gallimard, 1988, pp. 17.



- Captures d'*Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*) réalisé par Sergio Leone en 1984.



Annexe n°41 : Stories of an Old Salt



- Captures d'*Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*) réalisé par Sergio Leone en 1984 ;
- Dialogue entre les jeunes, Al Capuano et les autres mafieux (M) : « *Al : Hey ! Che cosa succede down here ? [...] M : They want to work for us. / Max : Do what Bugsy did. We want his job. [...] Al : Vaffanculo tua madre ! [...] / Max : Okay, let's go Noodles, we'll send our invention somewhere else. / M : Hey wait a minute ! What invention ? / Max : You ship your stuff by the river, right ? / Al : Sì, sometimes. / Max : And when you get caught by the coast guard, you got to throw all the cases overboard ? / Dominic : You lose the whole shipment, Capuano. / Al : So ? / Noodles : For ten percent we'll save it all for you. / Al : What you got ? A submarine ? / Dominic : We got salt. / M : You got what ? / Patsy : Salt. Me and the boys, we're old salts. / Cockeye : Yeah, we need three tons of salt per shipment. / Al : Get the fuck out of here ! Go back to school where you belong. / M2 : What is up with all the salt ? / Max : Hey, hey. We got salt on our noodles. Show them. / Noodles : This is full of salt. Come here. / Al : So ? / Dominic : Keep your shirt on, Capuano. / Noodles : We gotta wait for the salt to dissolve. »*

Annexe n°42 : Flux et reflux

Très maigre échantillon du sel biblique, dont la parabole de Jésus (*Sel de la terre*) : « Vous êtes le sel de la terre. Mais si le sel perd sa saveur, avec quoi la lui rendra-t-on ? Il ne sert plus qu'à être jeté dehors, et foulé aux pieds par les hommes. Vous êtes la lumière du monde. Une ville située sur une montagne ne peut être cachée ; et on n'allume pas une lampe pour la mettre sous le boisseau, mais on la met sur le chandelier, et elle éclaire tous ceux qui sont dans la maison. Que votre lumière luise ainsi devant les hommes, afin qu'ils voient vos bonnes œuvres, et qu'ils glorifient votre Père qui est dans les cieux. » (Matthieu 5:13) ; « Car tout homme sera salé de feu. Le sel est une bonne chose ; mais si le sel devient sans saveur, avec quoi l'assaisonneriez-vous ? Ayez du sel en vous-mêmes, et soyez en paix les uns avec les autres. » (Marc 9:50) ; « Peut-on manger ce qui est fade et sans sel ? » (Job 6:6) ; « Que votre parole soit toujours accompagnée de grâce, assaisonnée de sel, afin que vous sachiez comment il faut répondre à chacun. » (Colossiens 4:6) ; « Il alla vers la source des eaux, et il y jeta du sel, et dit : Ainsi parle l'Eternel : J'assainis ces eaux ; il n'en proviendra plus ni mort, ni stérilité. » (2 Rois 2:21) ; « À ta naissance, au jour où tu naquis, ton nombril n'a pas été coupé, tu n'as pas été lavée dans l'eau pour être purifiée, tu n'as pas été frottée avec du sel, tu n'as pas été enveloppée dans des langes. » (Ézéchiel 16:4). Les versets soulignés sont des liens vers le site de *La Sainte-Bible* [en ligne] <https://sainte bible.com>.

- Captures d'*Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*) réalisé par Sergio Leone en 1984.



La symbolique du sel : « [Le] sel est l'objet de lois, de taxations, tant à Athènes qu'à Rome, ou chez les Juifs, car dans la premier livre des Maccabées (I, 10, 29), Démétrius, roi de Syrie, veut combattre l'influence d'Alexandre Balas sur le peuple juif ; aussi il écrit à ce dernier en lui promettant l'exemption "... des tributs, des droits sur le sel. ..." » ; « [Les] prêtres du sanctuaire d'Ammon apportent en présent de gros grains de sel naturel [...] aussi purs que du cristal. » ; « Dans la Bible de nouveau, le sel représente l'alliance du peuple juif avec Dieu. En effet, il est écrit : "... Ne savez-vous pas que Yahvé, le Dieu d'Israël, a donné à David Israël. C'est un pacte de sel pour lui et ses fils..." » ; « Le mot "*salarium*" (d'où "*salaire*") de nos jours) vient de la ration de sel que l'on donnait aux soldats dans le monde romain » ; « Cicéron écrit : "... Rappelons que de l'hymen du ciel et de la terre naquirent l'Océan et Thétys (*Salicium*) ..." (Tim. XI). » ; « Homère (Od. XI, 123 ; XXIII, 270) à deux reprises, évoque dans les mêmes termes "... ceux qui ne connaissent pas la mer et qui ne mêlent pas de sel aux aliments. ..." Pour les Grecs, comme pour les Romains, ne connaître ni l'un ni l'autre représente vraiment la barbarie. » in Christiane Perrichet-Thomas, « La symbolique du sel dans les textes anciens », in *Mélanges Pierre Lévêque* [en ligne] https://www.persee.fr/doc/ista_0000-0000_1993_ant_491_1_1373, tome 7, 1993, pp. 287-296.

Annexe n°43 : Expériences in vitraux



- De haut en bas, dans l'ordre, captures de : *Citizen Kane* d'Orson Welles (1941) ; *Mary Poppins* de Robert Stevenson (1964) ; *Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*) de Sergio Leone (1984) ; *The Elephant Man* de David Lynch (1980).

« Que l'objet de l'histoire soit arraché, par une explosion, au continuum du cours de l'histoire : c'est une conséquence qui découle de la structure monadologique. Celle-ci n'apparaît que lorsque l'objet a été détaché, par l'explosion, et ce sous la forme de la confrontation historique qui forme l'intérieur (et, pour ainsi dire, les entrailles) de l'objet historique et à laquelle participent toutes les forces et tous les intérêts historiques à une échelle réduite. L'objet historique, en vertu de sa structure monadologique, trouve représentée dans son intérieur sa propre histoire antérieure et postérieure. (Par exemple, l'histoire antérieure de Baudelaire, telle que la présente la recherche actuelle, réside dans l'allégorie, et son histoire ultérieure dans le modern style.) » in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Cerf, Paris, 2008, pp. 493.

Annexe n°44 : Boisseau de sel, faisceaux de lumière



- Captures d'*Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*) réalisé par Sergio Leone en 1984.

Annexe n°45 : Cocon de deuil, flocons de neige



« Qu'est-ce qu'une crypte ? Une crypte ne se présente pas. Une certaine disposition des lieux est aménagée pour dissimuler : quelque chose, toujours un corps de quelque façon. Mais pour dissimuler aussi la dissimulation : la crypte qui d'elle-même se cèle tout autant qu'elle recèle. Taillés dans la nature, en exploitant parfois les chances ou les données, ces lieux ne sont pas naturels. Une crypte n'est jamais, de part en part, naturelle et si la *physis* aime, comme on le sait, à (se) crypter, c'est qu'elle se déborde pour enfermer naturellement son autre, tous ses autres. La crypte n'est donc pas un lieu naturel, mais l'histoire marquante d'un artifice, une *architecture*, un artefact : d'un lieu compris dans un autre mais rigoureusement séparé de lui, isolé de l'espace général par cloisons, clôture, enclave. [...] Calfeutré ou capitonné sur sa paroi intérieure, ciment ou béton sur l'autre face, le for cryptique protège contre le dehors le secret même de son exclusion intestinale ou de son inclusion clandestine. Cette étrange clôture est-elle *hermétique* ? / Qu'il faille répondre *oui* et *non*, toujours, à cette question dont je retarde l'échéance, on l'aura déjà lu dans la structure topique de cette crypte, dès sa plus grande généralité : elle ne constitue son secret qu'à le partager d'une fracture. "Je" ne *sauve* un for intérieur qu'en le mettant en "moi", *à part moi*, dehors. / Il y va de ce qui a lieu secret pour se garder quelque part *sauf* en un "moi". Avant de savoir si un tel fort est hermétique, réservons ce nom, l'*hermétique*, à une science de l'interprétation cryptologique. Ce n'est pas une herméneutique, on verra pourquoi, et elle commence par une reconnaissance des lieux. Avant de penser l'effraction qui permet de rentrer dans la crypte (elle repère la fissure ou la serrure, choisit l'angle d'une paroi et procède toujours à quelque forçage), il faut savoir que la crypte elle-même se construit dans la violence. » in Jacques Derrida, « Fors », in Nicolas Abraham & Maria Torok, *Cryptonimie — Le verbiage de l'Homme aux loups précédé de Fors*, Paris, Flammarion, coll. « Champs — essais », 1976, pp. 12-14.



- Captures d'*Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*) réalisé par Sergio Leone en 1984.

Annexe n°46 : Bride de mémoire, bribes de souvenir



Colonnes et piliers : « *His legs are pillars of marble set on bases of pure gold. His appearance is like Lebanon, as majestic as the cedars.* » (Song of Solomon 5:15) ; « *Thus He destroyed these cities and the entire plain, including all the inhabitants of the cities and everything that grew on the ground. But Lot's wife looked back, and she became a pillar of salt.* » (Genesis 19:26). Les versets soulignés sont des liens vers le site de *La Sainte-Bible* [en ligne] <https://sainte-bible.com>.

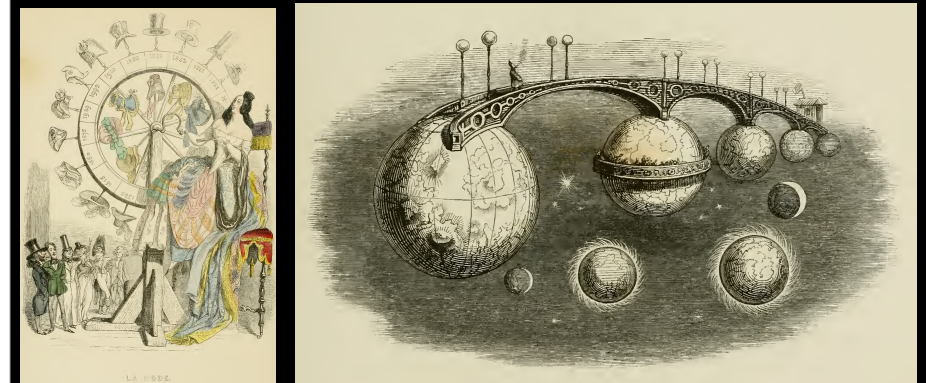


- Captures d'*Il était une fois en Amérique* (Once upon a time in America) réalisé par Sergio Leone en 1984 ; hormis en haut à droite, capture de *Sodome et Gomorrhe* (Sodoma e Gomorra) réalisé par Robert Aldrich en 1962 (où Leone est assistant réalisateur).

Annexe n°47 : Ville de verre, fils de fer



- Ci-contre, à droite, capture d'*Il était une fois en Amérique* (Once upon a time in America) réalisé par Sergio Leone en 1984 ;
- Les autres images sont des illustrations de Jean-Jacques Grandville accompagnant le texte de Taxile Delord, *Un autre monde* (pp. 94, 139 & 280) ; « Pérégrinations d'une comète » (ci-dessus) ; « La mode » (ci-dessous, à gauche) & « Saturne » (à droite).



« Un pont dont l'œil humain ne pouvait embrasser à la fois les deux extrémités, et dont les piles principales s'appuyaient sur des planètes, conduisait d'un monde à l'autre sur un asphalte parfaitement poli. [...] Hahblle se retourna, et reconnut Caron qui, ruiné par l'établissement d'une, passerelle en fil de fer sur le Styx, avait pris ses invalides là-haut. Pour se conformer à l'ordonnance de police, le courant atmosphérique se mit à l'amble, de sorte que notre voyageur put examiner tout à son aise les objets qui l'entouraient. La trois cent trente-trois millième pile était appuyée sur Saturne. Hahblle put se convaincre alors que l'anneau de cette planète n'était autre chose qu'un balcon circulaire sur lequel les Saturniens viennent le soir prendre le frais. » in Grandville & Taxile Delord, *Un autre monde*, Paris, Éditions Henri Fournier, 1844, pp. 94, 138-139, 80.

Annexe n°48 : L'ombrage du Peacock

« Rêver de la fleur bleue, ce n'est plus de saison. Pour se réveiller aujourd'hui dans la peau d'Heinrich von Ofterdingen, il faut avoir oublié l'heure. L'histoire du rêve reste encore à écrire, et l'étude historique, en mettant ce domaine en lumière, ouvrirait une brèche décisive dans la superstition d'une détermination naturelle des phénomènes humains. Le rêve participe à l'histoire. La statistique du rêve, passé l'agrément du paysage anecdotique, s'avancerait sur le sol aride d'un champ de bataille. Car les rêves ont suscité des guerres, et les guerres, dans les temps primitifs, ont donné tort ou raison au rêve, lui ont même dicté ses limites. [...] L'homme nouveau [...] est un être que l'on pourrait appeler "l'homme meublé". » in « Kitsch onirique », in Walter Benjamin, *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 7-10.



- Captures d'*Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*) réalisé par Sergio Leone en 1984.

Annexe n°49 : Ce rêve bleu

« Deborah sort du théâtre : "Tu as attendu longtemps ? — Toute ma vie." / La Rolls les emmène vers un restaurant chic de bord de mer. Il a ouvert hors saison spécialement pour Noodles, et la salle désertée transpire d'une somptueuse vulgarité. Il n'est pas du tout dans son élément dans cet environnement, au contraire de Deborah, à l'évidence, très à l'aise. Noodles reconnaît qu'elle commence à "ressembler à Max". Ils dansent une valse tranquille. Sur la plage à l'extérieur, allongée sur un immense tapis persan, Deborah annonce brutalement qu'elle part le lendemain pour Hollywood. "Il fallait que je te vois pour te le dire." » in Christopher John Frayling, Sergio Leone — *Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp 566.



- Captures d'*Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*) réalisé par Sergio Leone en 1984.

Annexe n°50 : Les métaphores filantes



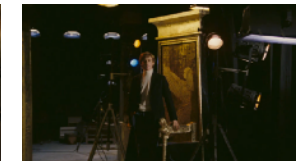
« Sur le chemin du retour vers New York, le côté sombre de Noodles reprend le dessus et il la viole dans un mélange de désespoir et d'angoisse. La voiture s'arrête dans un crissement de freins. Le chauffeur fait sentir tout son dédain à Noodles et démarre avec Deborah, laissant Noodles, seul dans la nuit. Dans un bar de la 52e rue, un Noodles saoul et échevelé, rencontre Eve, jeune femme plantureuse qui essaie de le consoler. Il lui donne un billet de 1 000 \$. Dans sa chambre d'hôtel, qui, en réalité, lui tient lieu de domicile, Noodles se couche avec "Deborah" mais s'endort. À la gare de Grand Central, la vraie Deborah — "élégante et pâle" — finit son café et se dirige vers le quai. Noodles, toujours en smoking, la regarde à travers la fenêtre du compartiment où elle a pris place. "Elle baisse le rideau et le chasse à jamais de sa vie". » (pp. 566) ; « McGovern se rappelle : "[...] Jouer ce rôle n'était pas évident pour moi [...] c'est un rôle auquel il est très difficile d'insuffler de la vie ... même si clairement, elle a de l'ambition et des traits de personnalité affirmés ; la clé du personnage, c'est que cette femme est une fiction. » (pp. 606) ; « Leone [...] : "La scène de viol est un cri d'amour ! Noodles vient de passer quinze ans en prison. Il n'a jamais cessé de penser à cette femme qui était à l'extérieur. Il l'a toujours aimé comme un fou... Elle part pour devenir une icône à Hollywood. Et redevenir une image pour Noodles !... Il veut qu'elle parte avec un souvenir qu'elle n'oubliera jamais. Et il la détruit avec un maximum de violence." » (pp. 610) in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018.



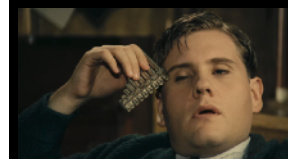
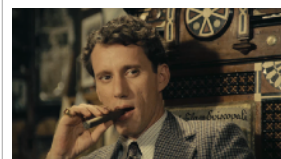
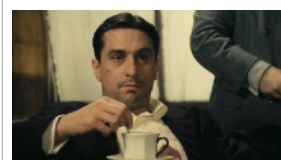
INTERMISSION

- Captures d'*Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*) réalisé par Sergio Leone en 1984.
- « [La] gare de Grand Central des années 1930, qui n'existait plus fut filmée à la Gare du Nord à Paris (dans un plan, le panneau "Voie 13" est clairement visible). [...] Son buffet où Deborah attend son train a été à la Brasserie Julien, rue Saint-Denis. » in *id. ibid.* pp. 612.

Annexe n°51 : Fauteuil roulant



« Dans le bureau de Fat Moe, Noodles trouve Max assis sur une énorme chaise dorée, les autres garçons à ses pieds. Carol est là aussi. "C'est un trône, il appartenait au roi de Roumanie", explique Max. [...] Un effet secondaire des changements opérés [...] fut que les références italiennes dans le film étaient devenues de plus en plus évidentes, en dépit de "l'ombre des deux Parrain" dont Leone déclarait vouloir se débarrasser. [...] Le trône roumain qui symbolise la mégalomanie de Max était devenu "un cadeau à un Pape. M'a coûté 800 \$... C'est du XVIIe siècle." » in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 566 & 594.



« Le souverain est le représentant de l'histoire. Il tient le cours de l'histoire dans sa main comme un sceptre. [...] Le XVIIe siècle a vu se former un nouveau concept de la souveraineté dans une ultime confrontation avec les théories juridiques du Moyen-Age. Le vieux débat d'école sur le tyrannicide est apparu au cœur de la discussion. De tous les genres de tyrannie que distinguait l'ancienne théorie politique, celui de l'usurpateur a de tout temps été particulièrement discuté. L'Église avait renoncé à le défendre, mais la discussion s'établit sur la question de savoir si le signal de son assassinat pouvait être donné par le peuple, ou plus exactement par son rival prétendant au trône, ou seulement par la Curie. [...] Si, à l'époque du baroque, l'homme religieux est tellement attaché au monde, c'est qu'il se sent emporté, par un même flux, vers une cataracte. » in « Théorie de la souveraineté », in Walter Benjamin, *Origine du Drame Baroque Allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs essais », 1985, pp. 83-85.

- Captures d'*Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*) réalisé par Sergio Leone en 1984.

Annexe n°52 : Impression, soleil



« “Ce n’est pas une coïncidence si Visconti a fait *Mort à Venise* à la fin de ses jours ; c’est une réflexion sur la position que nous occupons dans le temps vis-à-vis de la vie et de la mort. Ce film-là, *Il était une fois en Amérique*, semblait particulièrement important à mes yeux à ce moment précis, dans le temps.” Quand [Leone] a déclaré ceci, il venait de fêter son cinquante-cinquième anniversaire. » in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 629.



« Si, à l’époque du baroque, l’homme religieux est tellement attaché au monde, c’est qu’il se sent emporté, par un même flux, vers une cataracte. Il n’y a pas d’eschatologie baroque ; mais c’est précisément pour cette raison qu’il y a un mécanisme du monde, où toutes les existences terrestres sont rassemblées et exaltées avant d’être livrées à leur fin. L’au-delà est vidé de tout ce qui porte la moindre trace d’un souffle de vie terrestre ; le baroque lui enlève et s’approprie une foule de choses qui échappaient traditionnellement à toute figuration et, à son apogée, il les exhibe en plein jour, sous une forme drastique, afin que le ciel une fois déserté, vide de son contenu, soit un jour en état d’engloutir la terre dans une catastrophe violente. [...] La comparaison du prince avec le soleil, sans cesse répétée, traverse cette période. [...] “Le ciel ne peut souffrir qu’un soleil. Il n’y a pas de place pour deux, ni sur le trône ni dans le lit nuptial.” ; ainsi parle l’Ambition dans la *Mariamne* de Hallmann [in Johann Christian Hallmann, *Trauer- und Schäfferspiele*, Breslau, 1684, pp. 17]. » in « Théorie de la souveraineté », in Walter Benjamin, *Origine du Drame Baroque Allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs essais », 1985, pp. 85 & 87.

- Captures d’*Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*) réalisé par Sergio Leone en 1984.

Annexe n°53 : Des tréfonds de Soi aux fondements de l’Autre



« Ici s’impose donc une première distinction, d’une part le symbole-chose considéré comme hiéroglyphe, ou texte symbolique, le *symbole mort en tant que symbole* et, d’autre part, le symbole inclus dans un fonctionnement, c’est-à-dire le *symbole opérant*, animé de sens et supposant des sujets concrets, considérés comme un ensemble en fonctionnement. *Interpréter un symbole consiste à convertir le symbole-chose en symbole opérant*. Aussi jamais une chose ne doit être prise comme symbole d’une autre chose. Dire simplement que le “serpent” est le symbole du “phallus” c’est réifier le symbole comme le font certains patients en psychanalyse, afin d’éviter de le vivre dans son actualité opérante. » in « Le sens du symbole comme l’au-delà du phénomène », in Nicolas Abraham & Maria Torok, *L’écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2009, pp. 27.



- Captures d’*Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*) réalisé par Sergio Leone en 1984.

Annexe n°54 : Les Orientations du temps



« Au mot “suicide”, on coupe sur Deborah, pendant l’été 1968, jouant Cléopâtre (la tragédie de Shakespeare Antoine et Cléopâtre) dans la scène de sa mort. Après la représentation, Noodles lui rend visite dans sa loge ; elle porte encore son maquillage qui lui fait un masque Kabuki. »

in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 569.



« À l’origine de cet ouvrage, une conférence prononcée au cours de deux séances, le 22 et le 23 avril 1993, à l’université de Californie (Riverside). Cette conférence ouvrait alors un colloque international organisé par Bernd Magnus et Stephen Cullenberg sous un titre joueur et ambigu, “*Whither marxism ?*” : “Où va le marxisme ?”, certes, mais aussi, en sous-main, “le marxisme est-il en train de dépérir (*wither*) ?” [...] Donc “*Whither marxism ?*” “Où va le marxisme ?” Voilà la question que nous poserait le titre de ce colloque. En quoi ferait-elle signe vers Hamlet, et le Danemark, et l’Angleterre ? Pourquoi nous soufflerait-elle de suivre un fantôme ? Où ? *Whither* ? Qu’est-ce que suivre un fantôme ? Et si cela revenait à être suivi par lui, toujours, persécuté peut-être par la chasse même que nous lui faisons ? Là encore ce qui paraît au-devant, l’avenir, revient d’avance : du passé, par-derrrière. “*Something is rotten in the state of Denmark*”, déclare Marcellus au moment où Hamlet s’apprête, justement, à suivre le fantôme (“*I’ll follow thee*”, acte I, sc. IV), “*Whither*”, lui demandera-t-il bientôt, lui aussi : “*Where wilt thou lead me ? speak ; I’ll go no further: Ghost : Mark me [...] I am thy Fathers Spirit.*”]. » in Jacques Derrida, *Spectres de Marx — L’État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Éditions Galilée, 1993, pp. 10 & 31.

- Captures d’*Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*) réalisé par Sergio Leone en 1984.

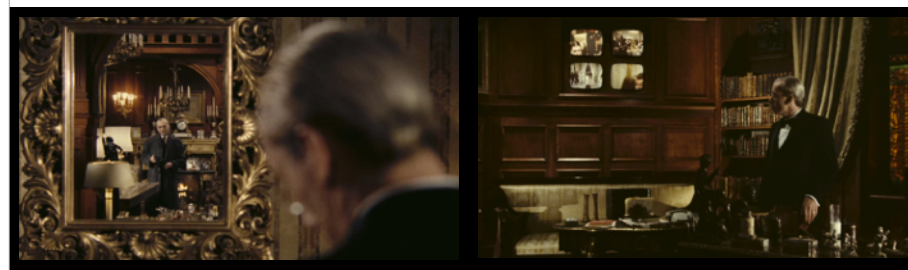
Annexe n°55 : La taille des choses



« McGovern fut touchée par la veine mélancolique que le film révélait [...] : “Sergio Leone avait cette nostalgie en lui — avec cette histoire d’exil qui ne trouve pas vraiment de résolution, alors que ceux qui jouent le jeu, comme Max, arrivent au sommet. Ils n’ont pas vraiment de cœur. Le retour de Noodles, c’est un peu le retour de Sergio Leone vers ses histoires préférées, et qui voit l’homme qui a joué le jeu s’éloigner vers tous les trophées. C’est la note sur laquelle il joue, mais il ne frappe jamais tout à fait le marteau sur la tête du clou.”. » in Christopher John Frayling, *Sergio Leone — Quelque chose à voir avec la mort*, trad. Gérard Gamy, Lonrai, Coédition Institut Lumière & Actes Sud, 2018, pp. 610-611.

« Les reflets imaginaires des choses tombent en claquant le sol, ce sont les feuilles pliées en accordéon d’un album intitulé “le rêve”. [...] Ce que nous appelions l’art ne commence qu’à deux mètres du corps. Mais voilà qu’avec le kitsch, le monde des objets se rapproche de l’homme ; il se laisse toucher, et dessine finalement ses figures dans l’intériorité humaine. L’homme nouveau porte en lui la quintessence des formes anciennes, et ce qui se constitue dans la confrontation avec un environnement issu de la seconde moitié du XIXe siècle, dans les rêves comme dans les phrases et les images de certains artistes, c’est ce que l’on pourrait appeler “l’homme meublé”. » in « Kitsch onirique », in Walter Benjamin, *Œuvres II*, trad.

Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 7-10.

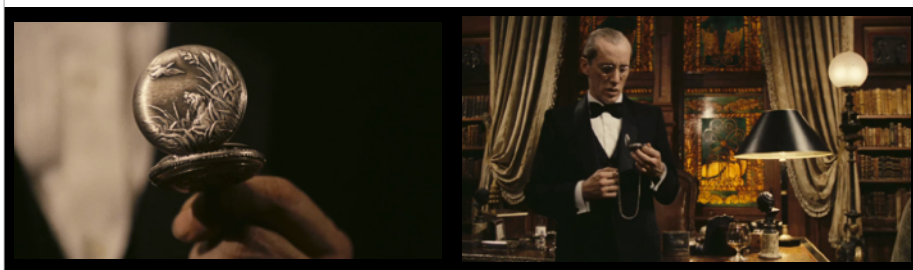


- Captures d’*Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*) réalisé par Sergio Leone en 1984.

Annexe n°56 : L'immémorial de nos jours



Qu'ainsi soit résumé le projet de Leone : « Seul un observateur superficiel peut nier qu'il y ait une correspondance entre le monde de la technique et le monde archaïque de symboles de la mythologie. Tout d'abord, il est vrai, la technique nouvelle n'est perçue que dans sa nouveauté. Mais il suffit qu'elle entre dans le premier souvenir d'enfance venu pour que ses traits changent. Chaque enfance accomplit quelque chose de grand, d'irremplaçable pour l'humanité. Par l'intérêt qu'elle porte aux phénomènes techniques, par la curiosité qu'elle a pour toutes sortes d'inventions et de machines, chaque enfance relie les victoires de la technique aux vieux monde de symboles. Il n'y a rien dans la nature qui soit par essence soustrait à un tel lien. Il ne se forme cependant pas dans l'aura de la nouveauté, mais dans celle de l'habitude. Dans le ressouvenir, l'enfance et le rêve. / Le moment préhistorique dans le passé n'est plus dissimulé comme jadis — cela aussi est, à la fois, une conséquence et une condition de la technique — par la tradition de l'Église et de la famille. La vieille atmosphère d'horreur préhistorique enveloppe déjà le monde de nos parents parce que nous ne sommes plus reliés à celui-ci par la tradition. Les univers familiers se désagrègent plus vite, l'élément mythique qu'ils contiennent se révèle plus rapidement, plus brutalement, il faut reconstruire bien plus vite un univers familial tout à fait différent qui leur sera opposé. C'est ainsi que le rythme accéléré de la technique se présente au point de vue de la préhistoire actuelle. » in « Réflexions théoriques sur la connaissance », in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Cerf, Paris, 2008, pp. 478.



- Captures d'*Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*) réalisé par Sergio Leone en 1984.

Annexe n°57 : Persistance rétinienne



« Une formule que Baudelaire forge pour caractériser la conscience du temps propre à celui qui est plongé dans l'ivresse du haschisch peut servir à définir une conscience historique révolutionnaire ; il parle d'une nuit où il fut absorbé par les effets du haschisch : "Si longue qu'elle dût me paraître ... Il me semblait toutefois qu'elle n'avait duré que quelques secondes, ou même qu'elle n'avait pas pris place dans l'éternité." {Baudelaire, Œuvres, éd. Le Dantec, Paris 1931}, I, p. 298-299. » in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Cerf, Paris, 2008, pp. 500.



- Captures d'*Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*) réalisé par Sergio Leone en 1984.
« Les images dialectiques sont des symboles de souhait. En elles, se présentent, en même temps que la chose même, l'origine et le déclin de celle-ci. / Quelle sorte de visibilité la présentation de l'histoire doit-elle posséder ? Ni la visibilité facile et peu rigoureuse des livres d'histoire bourgeois ni la visibilité insuffisante des livres marxistes. Ce qu'elle doit fixer de manière visible, ce sont les images qui proviennent de l'inconscient collectif. / Le [x] développement des forces productives d'une société n'est pas seulement déterminé par les matières premières et les outils de celle-ci, mais aussi par son monde ambiant (Umwelt) et les expériences qu'elle y fait. » in « Notes pour l'exposé de 1935 » in *id. ibid.*, pp. 896.

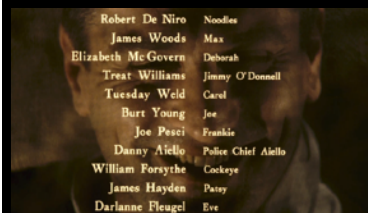
Annexe n°58 : Sur lit de narcisses

« Le passé télescopé par le présent. » in « Réflexions théoriques sur la connaissance », in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Cerf, Paris, 2008, pp. 488.

« Mais j'étais décidé à y consacrer mes forces qui s'en allaient comme à regret, et comme pour pouvoir me laisser le temps d'avoir, tout le pourtour terminé, fermé "la porte funéraire". Bientôt je pus montrer quelques esquissés. Personne n'y comprit rien. Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple me félicitèrent de les avoir découvertes au "microscope" quand je m'étais, au contraire, servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites, en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde. Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails. » in Marcel Proust, *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu*, tome VII, Paris, Les Éditions Gallimard, 1927, pp. 221.

« Moi, c'était autre chose que les adieux d'un mourant à sa femme que j'avais à écrire, de plus long et à plus d'une personne. Long à écrire. Le jour, tout au plus pourrais-je essayer de dormir. Si je travaillais, ce ne serait que la nuit. Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille. Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan Sheriar, le matin, quand j'interromprais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir. Non pas que je prétendisse refaire, en quoi que ce fût, les *Mille et une Nuits*, pas plus que les *Mémoires* de Saint-Simon, écrits eux aussi la nuit, pas plus qu'aucun des livres que j'avais tant aimés et desquels, dans ma naïveté d'enfant, superstitieusement attaché à eux comme à mes amours, je ne pouvais sans horreur imaginer une œuvre qui serait différente. Mais, comme Elstir, comme Chardin, on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant. Sans doute mes livres, eux aussi, comme mon être de chair, finiraient un jour par mourir. Mais il faut se résigner à mourir. On accepte la pensée que dans dix ans soi-même, dans cent ans ses livres, ne seront plus. La durée éternelle n'est pas plus promise aux œuvres qu'aux hommes. Ce serait un livre aussi long que les *Mille et une Nuits* peut-être, mais tout autre. Sans doute, quand on est amoureux d'une œuvre, on voudrait faire quelque chose de tout pareil, mais il faut sacrifier son amour du moment et ne pas penser à son goût, mais à une vérité qui ne nous demande pas nos préférences et nous défend d'y songer. Et c'est seulement si on la suit qu'on se trouve parfois rencontrer ce qu'on a abandonné, et avoir écrit, en les oubliant, les Contes arabes ou les *Mémoires* de Saint-Simon d'une autre époque. Mais était-il encore temps pour moi ? n'était-il pas trop tard ? » in *id. ibid.*, pp. 224-225.

- Captures (dans l'ordre chronologique, de bas en haut) d'*Il était une fois en Amérique* (*Once upon a time in America*) réalisé par Sergio Leone en 1984.



« La critique romantique refuse toujours l'essentiel ; elle refuse de dépasser le désir métaphysique vers la vérité romanesque qui brille au-delà de la mort. Le héros succombe en atteignant la vérité et il confie à son créateur l'héritage de sa clairvoyance. Il faut réserver le titre de héros de roman au personnage qui triomphe du désir métaphysique dans une conclusion tragique et devient ainsi capable d'écrire le roman. Le héros et son créateur sont séparés tout au long du roman mais ils se rejoignent dans la conclusion. Le héros se retourne en mourant vers son existence perdue. Il la regarde avec ces "vues plus grandes et plus éloignées" que l'épreuve, la maladie et l'exil procurent à Mme de Clèves et qui se confondent avec la vision de la romancière. Ces "vues plus grandes et plus éloignées" ne sont pas très différentes de ce "télescope" dont parle Marcel Proust dans *Le Temps retrouvé*, et de la position suréminente qu'atteint, dans sa prison, le héros stendhalien. Toutes ces images d'éloignement et d'ascension expriment une vision nouvelle et plus détachée, la vision du créateur lui-même. Il ne faut pas confondre ce mouvement ascensionnel avec celui de l'orgueil. Le triomphe esthétique du romancier se confond avec la joie du héros qui a renoncé au désir. / La conclusion est donc toujours mémoire. Elle est irruption d'une mémoire plus vraie que ne le fut la perception elle-même. Elle est "vision panoramique" comme celle d'Anna Karénine. Elle est "reviviscence du passé". L'expression est de Marcel Proust, mais ce n'est pas ici du *Temps retrouvé*, comme on se l'imagine aussitôt, que parle le romancier, c'est du *Rouge et le Noir*. L'inspiration est toujours mémoire et la mémoire jaillit de la conclusion. Toutes les conclusions romanesques sont des commencements. Toutes les conclusions romanesques sont des *Temps retrouvés*. [...] Le narrateur de *À la recherche du temps perdu* se dirige vers le roman à travers le roman. » in « », in René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Éditions Grasset, 1961, 332-333.

« Le monde de Kafka est un grand théâtre. [...] Le salut n'est pas une prime sur la vie, c'est la dernière issue d'un homme à qui, selon la formule de Kafka, "son propre os frontal barre le chemin" [Kafka, *Œuvres complètes*, trad. Alexandre Vialatte, tome III, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 493.]. La loi de ce théâtre, nous la trouvons dans une petite phrase cachée au milieu de la "Communication à une Académie" : "J'imitais parce que je cherchais une issue et pour nulle autre raison" [in *id. ibid.*, tome 2, pp. 517.]. Considérons le village niché au pied du "Château" [... On peut y reconnaître] celui dont il est question dans une légende talmudique contée par le rabbin [...]. C'est l'histoire d'une princesse exilée loin des siens et qui se languit dans un village dont la langue lui est inconnue. Un jour, une lettre lui apprend que son fiancé ne l'a pas oubliée, qu'il est en route pour la rejoindre. D'après l'explication du rabbin, le fiancé signifie le Messie, la fiancée figure l'âme humaine et le village où elle est exilée symbolise le corps. » in « Franz Kafka », in Walter Benjamin, *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 431-433.

Annexe n°59 : L'Histoire sur grand écran

1968



1933



1922



« Ma pensée se rapporte à la théologie comme le buvard à l'encre : elle en est totalement imbibée. Mais s'il ne tenait qu'au buvard il ne resterait rien de ce qui est écrit. / C'est le présent qui polarise l'événement en histoire antérieure et histoire postérieure. [...] La remémoration peut transformer ce qui est inachevé (le bonheur) en quelque chose d'achevé et ce qui est achevé (la souffrance) en quelque chose d'inachevé. C'est de la théologie ; mais nous faisons, dans la remémoration, une expérience qui nous interdit de concevoir l'histoire de façon fondamentalement archéologique, même si nous n'avons pas, pour autant, le droit d'essayer de l'écrire avec des concepts immédiatement théologiques. » in Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle — Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Cerf, Paris, 2008, pp. 488-489.

« Les tentatives des autres comparées à des navigations au cours desquelles les navires sont déviés de leur route par le pôle Nord magnétique. Trouver ce pôle magnétique. Les phénomènes qui sont pour les autres des déviations sont pour moi les données qui déterminent ma route. Je base mes calculs sur les différentielles du temps qui, chez les autres, perturbent les "grandes lignes" de la recherche. [...] À propos du concept de "sauvetage" : le vent de l'absolu dans les voiles du concept. (Le principe du vent est l'élément cyclique.) La position des voiles est l'élément relatif. [...] Il s'agit, pour le dialecticien d'avoir le vent de l'histoire universelle dans les voiles. Penser chez lui signifie mettre les voiles [...] L'image dialectique est une image fulgurante. C'est donc comme une image fulgurante dans le Maintenant de la connaissabilité qu'il faut retenir l'Autrefois. » in *id. ibid.*, pp. 471 & 490-491.

« Écrire l'histoire signifie donner une physionomie aux dates. [...] À propos de la doctrine élémentaire du matérialisme historique. 1) Est objet de l'histoire ce dont la connaissance s'accomplit comme sauvetage. 2) L'histoire se désagrége en images, et pas en histoires. 3) Chaque fois qu'un processus dialectique s'accomplit, nous avons affaire à une monade. 4) La présentation matérialiste de l'histoire comporte une critique immanente du concept de progrès. 5) Le matérialisme historique fonde sa démarche sur l'expérience, l'entendement raisonnable de l'homme, la présence d'esprit et la dialectique. [...] Le Maintenant de la connaissabilité est l'instant du réveil. (Jung veut tenir le réveil à l'écart du rêve.) » in *id. ibid.*, pp. 494 & 505.

- Captures d'*Il était une fois en Amérique* (Once upon a time in America) réalisé par Sergio Leone en 1984.