

Hors Champ

Quotidien des États Généraux du Film Documentaire de Lussas n° 3

Autopsie de la vision

The Act of seeing with one's own eyes
de Stan Brakhage [L'Expérience des limites]

Eyes, 1970, *Deus Ex*, 1971, *The Act of seeing with one's own eyes* : au tout début des années soixante-dix, Stan Brakhage entreprend, par une description littérale des espaces et des corps, une investigation radicale de quelques uns des lieux structurants des sociétés humaines : police, hôpital, morgue. Avec ces trois films qui constituent la trilogie *Pittsburgh Documents*, le cinéaste enregistre, au-delà de l'angoisse, la stricte apparence de ces lieux de pouvoir, de ces espaces où les corps se domestiquent ou se dissèquent, corps-objets devenus enfin manipulables. Dans la salle d'autopsie de *The Act...*, règne absolu de la « vanité », il n'y a plus d'individus, mais des marionnettes démantelées et sanglantes.

Durant les trente-deux longues minutes de film, l'observation muette, sans commentaires, nous laisse face à cette vérité crue : rien ne ressemble plus à un cadavre qu'un autre cadavre. Les corps morts et ouverts n'ont plus ni nom ni histoires, ne sont plus qu'un anonyme amoncellement d'organes. Lorsque la main d'un médecin légiste découpe la peau du visage, puis la retire lentement comme un masque superficiel, apparaît sous le visage un autre, masse informe de chair et de sang qui est *in fine* notre figure commune. Cette réduction de l'homme au corps littéral touche également le vivant : les médecins légistes demeurent hors champ jusqu'au dernier plan du film où apparaît soudain un homme vêtu d'une blouse blanche. L'irruption d'un corps « animé » après la vision exclusive de corps immobiles acquiert l'inquiétante étrangeté d'une épiphanie morbide : le vivant même – bien qu'ici figure du pouvoir – comme contaminé par la raideur des cadavres, finit par ressembler lui aussi à une marionnette vide.

The Act..., parce qu'il investit l'espace dissimulé au regard, l'espace « interdit » de la représentation, l'irregardable par excellence, est donc



proprement une expérience limite mais constitue dans le même temps une sorte d'art poétique extrême du cinéma de Stan Brakhage. « J'ai cherché *autopsie*, et découvert, à mon étonnement et à ma grande joie, que cela vient du mot grec *autopsis*, qui se traduit très précisément par l'acte de voir de ses propres yeux » : l'expérience de la vision et de la perception sont au cœur du cinéma de Stan Brakhage, et cela depuis les yeux scratchés du personnage égaré de *Reflection on Black** (yeux et pellicules abîmés peut-être comme en lointain écho ou réponse à l'œil coupé d'*Un Chien Andalou*). Brakhage filmant les cadavres se heurte à leur densité, à la résistance têtue de la matière face au regard qui veut s'en saisir, et par cet acte fait violence au visible comme s'il voulait forcer l'épaisseur de la matière pour atteindre à l'extrémité de la vision, là où, au-delà, il n'y a plus rien à voir. Le désir de voir de Brakhage est inassouvi, avide de pénétrer toujours plus

loin les strates du visible, « quête orientée vers ce qui est encore à découvrir » ; et *The Act...* pourrait être la figuration ultime – ou la métaphore la plus fidèle – de la réalisation partielle de cette entreprise : voir l'*invu*, l'invisible recelé par tout visible. Les corps disséqués révèlent leurs substances cachées, l'écorce corporelle n'est plus une forme close, fermée sur le mystère de son contenu. Par la déchirure du scalpel apparaît ce qui ne peut jamais être vu, le chaos rougeoyant des organes.

The Act of seeing est dans tous les sens du terme un film de la révélation : de même que le médecin légiste retourne au secret des organes en défaisant le corps de son enveloppe, oripeaux dissimulant l'origine de la vie et de la mort, de même Brakhage, ici comme dans ses autres films tente de retourner à l'origine de la vision, d'atteindre à l'intensité de la vision de l'enfant, à son état archaïque, « sauvage », épuré des habitudes et de l'éducation.

Film au titre programmatique, *The Act...* pourrait être l'œuvre d'un dévot. Stan Brakhage, qui revendique « la sensation comme Muse » – puisque tout son travail consiste à tenter de « documenter » la perception – se rend en une sorte de temple païen, espace où se donne à voir le corps, cette machine qui rend justement possible la sensation. Ode mélancolique aux nerfs, aux muscles, à la peau... Dans toute sa violence, *The Act of seeing with one's own eyes* est donc aussi un dernier hommage à cette étrange mécanique charnelle, lieu où se constitue l'expérience sensorielle, notre connaissance sensible du monde.

Safia Benhaïm

* Dans ce drame d'affect de 1955, l'une des premières réalisations de Brakhage (qui réalisait alors encore des films de « fiction », sortes de drames fantasmagiques), les yeux du personnage sont « scratchés » sur l'émulsion de la pellicule, substituant ainsi aux yeux un regard vide, inhumain.

En plaçant son film sous la figure métaphorique d'une photo déchirée, José Vieira rend hommage au geste accompli par des milliers d'hommes qui, des années soixante aux années soixante-dix, ont fui clandestinement la misère, la dictature et les guerres coloniales du régime fasciste de Salazar. Cette nuit ou ce matin-là, dans les montagnes ou sur la rive d'un fleuve, quand ils ont fait le *saut* (*o salto*), ils ont déchiré une photo d'eux dont ils ont confié une moitié au passeur pour qu'il la transmette à leur famille restée au Portugal. Une fois parvenus de « l'autre côté », ils enverront l'autre pour attester d'une arrivée, si ce n'est saine, au moins sauve. Ce point charnière de leur vie, ils sont encore capables de le dater avec exactitude, quarante ans après.

Sous le signe de la déchirure, Vieira rend compte du caractère dramatique et irréversible de cet arrachement au sol natal. Les formes et les avatars de cette rupture sont multiples. Déchirures avec l'ancienne enveloppe dans un premier temps : la famille, la langue, des conditions de vie qui, si elles étaient extrêmement pauvres, offraient tout de même l'assurance – la dignité – d'avoir une vraie maison. Déchirures plus intérieures, à long terme. Aujourd'hui, pour ceux qui, l'heure de la retraite sonnée, sont revenus s'installer au village (lieu tellement idéalisé pendant les années d'exil), la nouvelle vie se révèle parfois inadaptée. Comme le dit cette femme : « Même le bruit de la France me manque ». Ces grands-parents ont souvent oublié le français qu'ils avaient appris, et leurs petits-enfants, nés en France, ne parlent pas le portugais.

La photo déchirée porte en elle la tentation d'en recoller les morceaux. Une logique de réparation traverse le film. C'est dans cette perspective que Vieira, avec une belle fortune, retient le procédé de collage. Son choix est d'autant plus judicieux qu'au-delà de la volonté de « cicatriser », il fallait trouver la forme adéquate pour faire résonner cette multiplicité d'éclats de vie. De ce tissage particulièrement abouti entre de nombreux matériaux (entretiens soignés, photos de famille, unes de journaux, extraits de films de fiction, d'actualités télévisées, de documentaires urbanistiques...) naît la force du film. Les séquences empruntées à des fictions notamment, ren-



dues muettes et défilant sous la *voix-off* du commentaire, produisent, en quelques plans à peine, des effets d'échos saisissants.

Dans le projet de José Vieira, il y a tellement d'éléments à faire tenir ensemble que le procédé de collage ne cesse de démontrer sa pertinence. « C'est en cherchant son histoire dans celle des autres que l'on retrouve une mémoire collective ». D'abord, il inscrit sa propre histoire à l'intérieur de celle de cette immigration, il évoque ses souvenirs d'enfance : le départ du Portugal à sept ans, le voyage en train, l'arrivée dans un bidonville de la banlieue parisienne. Ne rien dissimuler de sa colère surtout : quand on a grandi dans une communauté venue en France construire villes nouvelles et centres commerciaux, et condamnée à glaner dans « les poubelles des Trente Glorieuses ». Une communauté livrée aux industriels du bâtiment par le biais d'une scandaleuse « traite des pauvres » cautionnée par l'Etat français. Une communauté dominée par une culture de la honte et du mensonge, parce que la réalité des conditions de vie est impossible à confier à la famille restée au pays.

Ensuite, il relie la réalité d'hier à celle d'aujourd'hui, depuis les taudis des années soixante jusqu'au retour au

pays natal trente ans plus tard. Ceux qui sont partis et ceux qui sont restés. Pour cela, la caméra s'attarde au village de Sechas, dans le nord du Portugal, dans des espaces où la discussion peut jaillir : l'épicerie, le café, lieux d'empoignades et de remémorations.

Dans l'immigration clandestine d'aujourd'hui, dont Sangatte ou Melilla sont les nouveaux hauts lieux tragiques, elle capte aussi les échos de cette mémoire. Enfin, José Vieira cherche à produire un document historique rigoureux sur cette immigration, comme en témoigne le soin apporté à l'écriture du commentaire. Les informations qu'il rassemble sont édifiantes, précises, chiffrées, datées. Bien sûr, la moitié de la photographie conservée au fond d'une poche ou d'un portefeuille, malmenée pendant le fameux « saut », ne pourra plus coïncider avec l'autre restée dans le tiroir d'un meuble de famille. Même avec toutes ses coutures visibles, reste à la vision de cette image recomposée, l'émotion particulière ressentie devant la couleur, la richesse que produisent tout collage, tout raccommodage, toute métamorphose qui dit les traces.

« Pour en finir avec le romantisme », Nicolas Rey a décidé « de partir au bout du monde », à Magadan, cet extrême-loin de la Russie. Ce n'est pas une fuite. Il aura le temps de voir, de regarder, de penser. Son film n'est pas un prétexte. Mais le carnet de voyage de celui qui veut savoir.

Pour ce voyage au long cours, son matériel de tournage est minimal : la pellicule russe Super 8 périmée (« parce que forcément soviétique »), le dictaphone, compagnon attentif et léger, propice à l'enregistrement des pensées immédiates, du récit commenté des étapes du voyage. Ce choix ne découle pas d'une posture, plutôt de la curiosité qui fait l'artisan. L'apparente fragilité de ces moyens de captation renouvelle à chaque instant le plaisir d'un simple « miracle » : voir ce qui est loin, entendre ce qui a déjà eu lieu. Même les choses les plus simples deviennent précieuses, accrochant sans cesse notre attention. Le dictaphone nous donne toute la proximité de la parole qui nous est destinée. La rareté avérée de cette pellicule

soviétique exacerbe l'importance du choix, de l'exemplarité de ce qui va être filmé, questionne la prégnance du visible.

C'est un film en couches, enregistrées sur les bandes étroites du Super 8 et des minicassettes, couches encore étirées par le montage. L'occasion ou l'instant guide Nicolas Rey dans le choix d'enregistrer les couches images, paroles (récit du voyageur) ou ambiances, de fait rarement simultanément. Alors souvent orphelines de l'une ou de l'autre, mais sans tristesse, elles font appel à notre imaginaire pour créer le manquant.

Il y a des intérieurs, des lumières, des camions, les péripéties, une visite de zone sinistrée, des forêts mouvantes, les rencontres, juste le son du train, des elongations du temps par la variation de la vitesse de la caméra. Il y a des focalisations sur des détails qui n'en sont plus par leur simple évidence. Il y a ces « moments cinéma », existant d'abord par le déclenchement de l'enregistrement, mais aussi mis en temps, en espace par les plages de noir et/ou de silence. Ils se chevauchent, se

répondent, synchrones ou distants, se télescopent. Faisant appel à la mémoire du spectateur, les événements (avènements) du voyage sont alors proposés à la contagion par le souvenir. C'est un film en couche, qui naît pour lui à chaque vision.

Nous sommes loin du tourisme, de l'accumulation des merveilles. Nous sommes avec lui, accompagnés par son récit et sa voix qui finit par être celle d'une connaissance ; avec lui dans les flottements, les moments creux, dans cette sensation d'entre-deux qui peut nous envahir dans des lieux étrangers. Comme dit la chanson de Vissotski qui accompagne le film, Nicolas Rey n'est pas parti « sans rimes ni raisons ». Nous avons le loisir de penser, de nous laisser imprégner par ce point de vue documenté. Voilà la nature du ciné-voyage : un film qui contient le temps du voyage. À la découverte de cette Russie, où « l'avant » est si présent, nous sommes des ciné-voyageurs.

Boris Mélinand

Infos

À la Maison du doc'

Ce soir, à 19h, Jean-Louis Comolli présentera son article *L'Anti-spectateur*, sur quatre films mutants paru dans la revue *Images documentaires*.

Quelques ouvrages des éditions Paris *Experimental* sont en vente à l'occasion du séminaire *L'Expérience des limites*.

Autour d'un verre

Apéritif offert par Kodak ce soir à 19h30 au Green Bar.

Concert au Green Bar

À l'issue des projections, *La Renarde*, chanteuse, sera accompagnée par deux musiciens.

Rediffusions en salles 5 et 6

Consulter l'affichage.

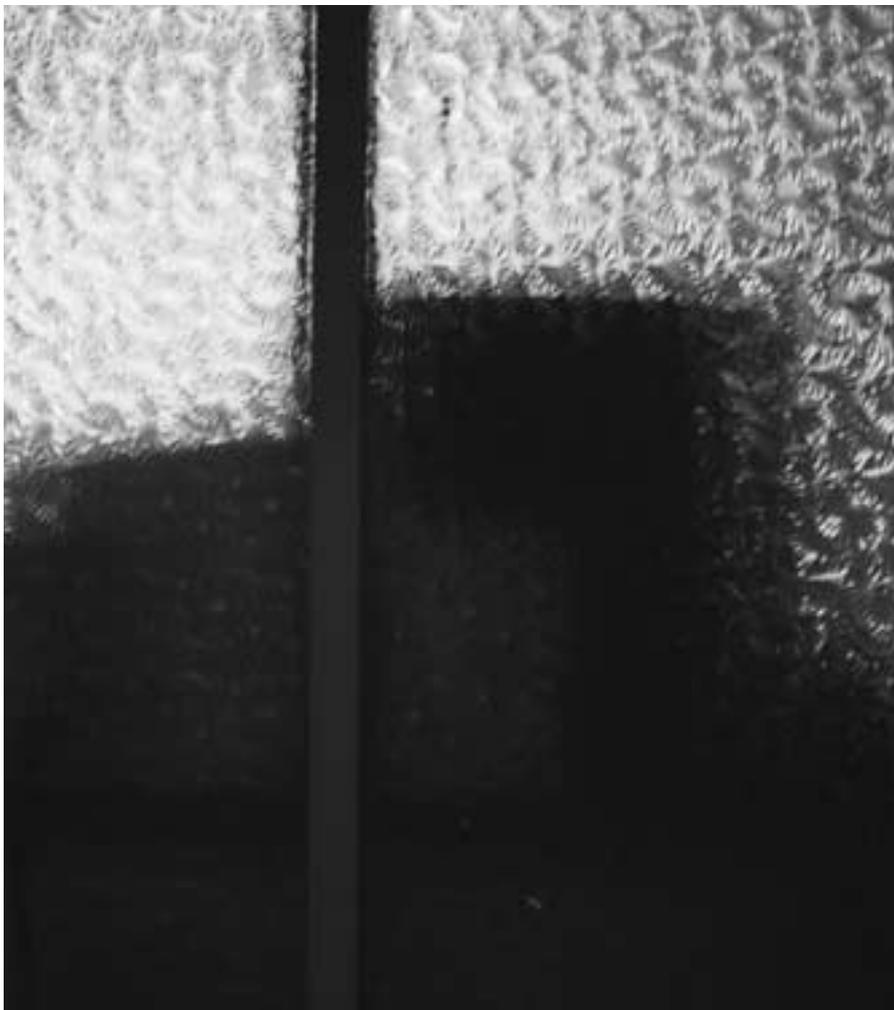
Hors Champ

Quotidien des États Généraux du Film Documentaire de Lussas - 3

Safia Benhaïm, Sébastien Galceran, Céline Leclère, Christelle Méaglia, Boris Mélinand, Éric Vidal, Sandrine Vieillard.

Merci à tous ceux qui nous aident, notamment à Cédric de Mondenard.

Photos : Nathalie Postic [3, 5], Eric Vidal [1], Sandrine Vieillard [2].



In memoriam

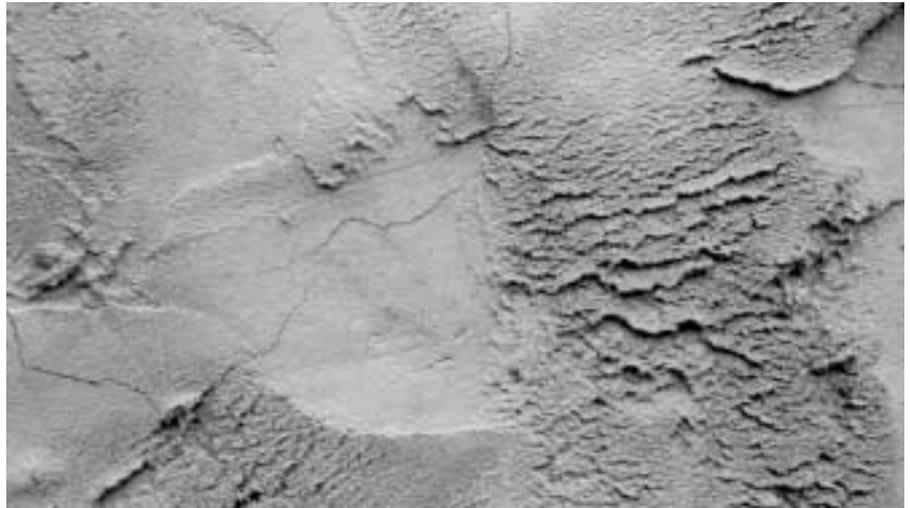
Paris-fantômes

de Ruth Zylberman [Ces films...]

« Ici s'élevait... », « Mort pour la France », « Ici a séjourné... », « Ici ont été tués... », « Ici composa... »... Les plaques commémoratives nous observent du haut de leurs murs et de leur grand âge... Entraperçues sans être vues, elles essayent pourtant de nous intéresser, de happer notre regard. Elles n'y parviennent pas à tous les coups. Seulement parfois. Les jours de fêtes nationales. Aux dates des commémorations fleuries. Et encore... La caméra de Ruth Zylberman nous suggère tout d'abord cela : notre inattention symptomatique au monde. Elle ne s'attarde pas sur ces bouts de marbre carrés, gravés plus ou moins distinctement, perchés plus ou moins judicieusement... Comme une mémoire qui flanche, les plans s'enchaînent vacillants, glissants... Et, tout à coup, ils s'immobilisent. Nous suggérant alors qu'il est possible de s'arrêter, d'observer, de poser un œil nouveau sur le monde. Et d'être ému. Cette leçon de regard pourrait suffire en soi. Point final.

Mais *Paris-fantômes* soulève d'autres interrogations, d'autres pistes. Ruth Zylberman les aborde en allant à la rencontre de ceux qui vivent de, par et pour ces plaques commémoratives qu'on ne regardait pas. Un champ social avec ses acteurs, ses règles et ses enjeux propres. Il y a monsieur le fonctionnaire de la préfecture chargé de recevoir, puis d'accepter ou de refuser les demandes d'apposition de plaques – producteur officiel, donc, de « sans-plaques » ; monsieur le marbrier qui se souvient de la Libération, période de fécondité intense dans la vie de la plaque commémorative ; la famille ou les proches de ceux qui « ont séjourné... », « ont été tués », « ont composé... » ; les admirateurs infatigables d'artistes, jamais réédités, jamais représentés, jamais interprétés... mais toujours suspendus aux murs de leurs anciennes habitations ; messieurs les salariés des Jardins de la Ville de Paris qui fleurissent consciencieusement la mémoire des morts, etc.

Parmi ces personnages croisés, les familles et les admirateurs révèlent leur intimité, leurs blessures secrètes et toute leur poésie intérieure. Ces



sentinelles des noms oubliés, comme les appelle Ruth Zylberman, émeuvent par leur acharnement à reconstruire la mémoire d'un aïeul ou d'une connaissance et, surtout, à la partager et la transmettre. Sans eux, les plaques ne verraient pas le jour. Les plus bouleversantes de ces rencontres restent celles d'Adi Fuchs – qui défend la mémoire des enfants juifs déportés – et de Léon Feferman – frère de Maurice, abattu en 1941 pour acte de résistance. Sans doute leur souci de conserver les traces d'une histoire singulière nous apparaît-il le plus évidemment légitime : la singularité est ici reliée à l'Histoire, à la restauration de la démocratie, à l'identité nationale, aux idéaux républicains. De même, les hommages aux figures illustres nous semblent aller de soi. Proust, Déroulède, Daudet... : les noms propres marquants doivent marquer la pierre pour marquer les esprits. Soit.

Ruth Zylberman retient cependant notre attention avec des cas plus problématiques. Sans entrer dans le détail, par les seules images d'étonnement de passants, elle nous met la puce à l'oreille. Un jour, la préfecture de police de Paris a autorisé l'accrochage d'une plaque mentionnant : « Ici habitait M. Smoluchowski. 1895-1896 » (sic). Pourquoi offre-t-on à l'œil public de tels inconnus, sans information supplémentaire, sans contexte, sans souci de partage ? Pourquoi marquer la ville du sceau d'un mort dont on ne rappelle pas ce qu'il a apporté à la « communauté citoyenne » ? Pourquoi l'Etat, pour

le dire autrement, accepte-t-il l'appropriation privée de l'espace public ? Est-ce un détail ou bien l'une de ces petites démissions du pouvoir politique qui s'ajoutent à d'autres, de celles qui détricotent subrepticement le lien social ?

La réalisatrice ne pose pas ces questions explicitement. Son propos – le texte qu'elle lit – est davantage lyrique et philosophique qu'analytique et sociologique. Tout l'intérêt du film réside dans le télescopage de ces deux omniprésences : l'explicite de la parole et l'implicite du politique. Comme si le politique ne pouvait plus apparaître qu'implicite pour être questionné dans ses fondements les plus essentiels, dans ses décisions aux conséquences les plus concrètes, dans sa légitimité même. Comme si la critique du pouvoir de l'Etat – dont la centralité est trop souvent minorée par ses défenseurs et majorée par les tenants du « néo-libéralisme » – ne pouvait plus apparaître qu'en creux pour être recevable et surtout efficace.

Autour d'un objet qui pouvait sembler a priori anodin, la plaque commémorative, s'agrège donc un ensemble de fantômes : nous-mêmes, les « bienfaiteurs de l'humanité » qui nous ancrent dans l'Histoire, les sentinelles de la mémoire qui sont les derniers passeurs entre les vivants et les morts, l'Etat dont la légitimité se floute à force de brader ses responsabilités... Ruth Zylberman a le don de voir les fantômes. A nous d'apprendre à les regarder...

Sébastien Galceran

10 h 00

14 h 30

21 h 00

Salle 1

La Théorie du fantôme
de Pascal Kané (2001, 46')

L'Exil à Sedan
de Michaël Gaumnitz
(2002, 52')

Débat en présence des
réalisateurs

Ces films...

À propos de Nice
In the street
Keep in touch
Feria
Vibracio de Granada
Guacamole
Tutuguri-Tarahumaras 79
...

Débat à l'issue de la séance

L'expérience des limites

20h00

Cinexpérimentaux : Nicolas Rey

de Frédérique Devaux,
Michel Amarger (2001, 13')

Les Soviets plus l'électricité
de Nicolas Rey (2001, 175')

L'expérience des limites

Salle 2

Marseille de père en fils
de Jean-Louis Comolli
(1989, 160')

Marseille

Nos deux Marseillaises
de Jean-Louis Comolli
(2001, 52')

Rêves de France à Marseille
de Jean-Louis Comolli
(2001, 105')

Débat à l'issue de la

Marseille

Allers retour
de Patrick Zachmann
(2001, 67')

Paris-fantômes
de Ruth Zylberman
(2002, 52')

Débat en présence des
réalisateurs

Ces films...

10 h 15

14 h 45

21 h 15

Salle 3

La Guerre des échecs
de Valery Gaillard (2002, 52')

La Photo déchirée
de José Vieira (2001, 52')

Débat en présence des
réalisateurs

Journée Scam

Le Mouchoir de mon père
de Farid Haroud (2001, 52')

Heureux Séjour
de Marta Bergman (2001, 56')

Algérie, la vie toujours
de Djamila Sahraoui (2001, 51')

Débat en présence des
réalisateurs

Journée Scam

Ben Barka : l'équation marocaine

de Simone Bitton (2001, 84')

Débat en présence de la
réalisatrice

Journée Scam

Salle 4

Filmmaking and the way to the village
de Fukuda Katsuhiko
(1973, 64')

Débat à l'issue de la séance

La route du doc - Japon

Narita : Heta Village
de Ogawa Shinsuke
(1973, 146')

La route du doc - Japon

Tei-chan's Roots
de Tanaka Miwa (2001, 14')

2H
de Li Ying (1999, 120')

La route du doc - Japon

plein air

Dolce de Alexandre Sokourov (1999, 61')

21h30

Elegia Dorogi de Alexandre Sokourov (2001, 48')

Mercredi 21 août 2002