



HAL
open science

Eclats et absences. Fictions ethnographiques

Laura Huertas Millan

► **To cite this version:**

Laura Huertas Millan. Eclats et absences. Fictions ethnographiques. Art et histoire de l'art. Université Paris sciences et lettres, 2017. Français. NNT : 2017PSLET022 . tel-02426204

HAL Id: tel-02426204

<https://theses.hal.science/tel-02426204>

Submitted on 2 Jan 2020

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

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

THÈSE DE DOCTORAT

de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres
PSL Research University

Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris

Eclats et absences. Fictions ethnographiques

Ecole doctorale n°540

Ecole doctorale transdisciplinaire Lettres/Sciences

Spécialité SACRe, Arts Visuels

Soutenue par Laura HUERTAS MILLAN
le 27/04/2017

Dirigée par **Alain BONFAND**

COMPOSITION DU JURY :

M. WAT Pierre
Paris 1, Président du jury

M. AUMONT Jacques
Paris 3, Rapporteur

M. BONFAND Alain
ENSBA, Membre du jury

M. RENE MARTIN François-René
ENSBA, Membre du jury

M. BURKI Marie-José
ENSBA, Membre du jury

M. BETTINELLI Philippe
CNAP, Membre du jury

Résumé

"Éclats et absences. Fictions ethnographiques" développe une enquête autour de la représentation ethnographique, donnant lieu à un ensemble de films où s'entrelacent l'anthropologie et la fiction : les "fictions ethnographiques".

Cette enquête sensible et pratique commence autour de la notion d'exotisme, en analysant la construction de "l'indigène" dans le "Nouveau Monde". Ces premières recherches donnent lieu à des films mettant en scène de "jungles" in vivo et in vitro, en Europe et en Amérique, qui relient des jardins botaniques et serres tropicales aux archives de la colonisation. Ces films explorent ainsi les moments de "premier contact" entre voyageurs et autochtones. La fiction apparaît comme stratégie narrative pour faire contrechamp à une Histoire racontée majoritairement du point de vue des conquérants.

L'enquête établit par la suite un dialogue avec l'anthropologie visuelle. Il s'agit d'opérer un déplacement par rapport à l'"ethnofiction" articulée par Jean Rouch, tout en incluant les démarches le précédant et celles postérieures à lui, où l'ambiguïté est de mise entre l'immersion ethnographique et la fiction. Un ensemble de nouveaux films est développé entre le laboratoire d'ethnographie expérimentale le Sensory Ethnography Lab de l'université de Harvard, la Colombie et le Mexique.

Si cette recherche doctorale prends source dans l'analyse des représentations cinématographiques de "l'indigène", elle évolue au fil du temps vers l'auto-ethnographie et l'autofiction, démarches auto-réflexives pour construire une place d'énonciation singulière. Ainsi, il ne s'agit plus de "parler sur..." une communauté (démarche propre du documentaire télévisuel), mais plutôt parler de "près d'(elle)" (en suivant les mots de la réalisatrice Trinh T. Min-ha) ou bien de "parler avec" elle (faisant écho à la formulation de l'anthropologue Eduardo Viveiros de Castro). La fiction et ses recours narratifs sont indispensables dans les films créés lors de cette enquête : elle construit un espace partagé, des laboratoires politiques pour penser l'émancipation sociale, individuelle et collective. *Sol Negro* (2016) et *La Libertad* (2017) constituent les pièces clés de cette dernière série.

La création de ces oeuvres a aussi donné naissance à un ensemble d'écrits, d'articles publiés, de performances et à une exposition publique de fin de thèse, intitulée "**Disappearing operations — Opérations de la disparition, Opérations disparaissantes, Opérations pour disparaître**". Cette exposition itinérante, matérielle et immatérielle, s'est déroulée entre le 30 novembre et le 15 décembre 2016, au Cinéma Le Méliès, Les Laboratoires d'Aubervilliers, les Beaux-Arts de Paris.

Mots Clés

Ethnographie, fiction, cinéma, art, colonialisme, nature, culture, indigène, métissage

Abstract

"Shards and absences. Ethnographic fictions" develops a survey around ethnographic representation, giving rise to a series of films in which anthropology and fiction intertwine: the "ethnographic fictions".

This sensitive and practical inquiry begins around the notion of exoticism, analyzing the construction of "the native" in the "New World". This initial research gives birth to films staging in vivo and in vitro jungles in Europe and America, which link botanical gardens and tropical greenhouses with the archives of colonization. These films also explore the moments of "first contact" between travellers and natives. Fiction appears as a narrative strategy to counteract a History mostly told from the point of view of the conquerors.

The inquiry then establishes a dialogue with visual anthropology. A displacement is made in regard to Jean Rouch's "ethnofiction", while including the practices preceding him, and those subsequent to him, with an intrinsic ambiguity between ethnographic immersion and fiction. A series of new films are developed between the laboratory of experimental ethnography Sensory Ethnography Lab of Harvard University, Colombia and Mexico.

If this doctoral research takes its source in the analysis of the cinematographic representations of the "native", it evolves over time towards forms of auto-ethnography and autofiction, self-reflexive approaches to construct a place of singular enunciation. Thus, it is no longer a question of "talking about ..." a community (a specific approach of the television documentary), but rather of speaking "close to it" (following the words of the director Trinh T. Min-ha) or to "speak with" it (echoing the formulation of the anthropologist Eduardo Viveiros de Castro). Fiction and its narrative uses are indispensable for the films created during this inquiry: it allows building a shared space, political laboratories to think of social emancipation, on an individual and collective level. *Sol Negro* (2016) and *La Libertad* (2017) are the key pieces of the latter series.

The creation of these works also gave birth to a set of writings, published articulations, performances and a public exhibition at the end of this thesis, entitled "Disappearing operations". This traveling exhibition, material and immaterial, took place between 30 November and 15 December 2016, at the Cinéma Le Méliès, Les Laboratoires d'Aubervilliers and the Beaux-Arts in Paris.

Keywords

Ethnography, fiction, cinema, art, colonialisme, nature, culture, indigenous, mestizaje

Éclat et absences

Fictions ethnographiques

Projet de recherche artistique de :

Laura Huertas Millán

Sous la direction de :

Alain Bonfand

François-René Martin

Marie-José Burki

Programme de recherche ARP / SACRe

Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris

Ecole Normale Supérieure rue d'Ulm Université

Paris Sciences et Lettres

Octobre 2016

*Nous vivons sur cette terre, à nous prêtée
En ces lieux, nous les hommes...
Mais là-bas, où-sont-les-Décharnés, Là-bas, dans leur demeure,
Qui pour toujours est séparée d'ici... ?*

Nezahualcoyotl, XV^e siècle.

Au début des années 1990, le maire de Bogota décida de mettre en place une politique de rationnement de l'électricité. El Niño asséchait nos sources d'eau et les barrages baissaient de niveau. Le rationnement fut progressif, d'abord un jour sur deux, bientôt au quotidien, de 18h à 21h. Pas de saisons sur notre ligne équatoriale, le soleil disparaissait implacablement à l'heure même de l'extinction des feux. Les lumières des bougies, le silence, l'absence de télévision, radio et musique peuplaient nos soirées - l'électricité partait pour offrir des moments de latence frêlement éclairés.

Le tout premier portrait que le monde occidental garde en mémoire telle que raconté par Plin l'Ancien, émerge d'une projection, à une époque bien avant la création de l'électricité: le refet d'une lanterne sur un mur, dont les contours sont tracés par une jeune fille pour préserver le profil de son amant. Une double projection : concrète (l'ombre du corps du jeune homme retenu par le trait posé sur le mur) et immatérielle (l'affect dont charge l'amoureuse ce trait). Le mythe de la genèse de l'image dit déjà sa dualité contradictoire : elle se présente comme trace tandis qu'elle convoque une absence. Les soirées plongées dans l'ombre d'une partie de mon enfance ont durablement gravé dans ma mémoire des souvenirs de lieux et de personnes éclairées à la chandelle et d'activités familiales improvisées. Moment de jeu dans le clair-obscur. Théâtres d'ombres, des récits oraux naissaient, d'autres étaient déterrés du fond des mémoires des adultes.

Le manque d'eau et d'électricité étaient concomitants. Notre monde urbain n'était pas délié des phénomènes naturels. Mes deux grand-mères faisaient l'acquisition tous les ans de *l'Almanaque Bristol*, publication contenant les mouvements des astres pour l'année à venir. Ma grand-mère maternelle parlait à ses nombreuses plantes en les arrosant - contact qui les ferait, selon elle, mieux grandir. Ma grand-mère paternelle vouait un culte à l'eau potable, qu'elle utilisait goutte à goutte. Ce n'était pas lié au rationnement, mais venait de son passé à la campagne, où l'accès à l'eau claire n'était pas une évidence. Nous observions le ciel avec un télescope. Quelques semaines avant l'éclipse totale de soleil de 1991, j'ai assisté à un atelier de photographie où nous avons fabriqué des sténopés pour capturer l'événement. Un jour, un ami s'était allongé sur du papier sensible à la lumière pour y imprimer son profil, et j'avais rehaussé l'ombre capturée en dessinant ses contours. Les images surgissaient, s'attrapèrent, étaient capturées comme des phénomènes météorologiques - un rayon de lumière se déposant sur une surface de façon éphémère.

Dans *Nostalgia de la luz*¹, Patricio Guzmán évoque les débuts d'une cinéphilie en l'associant à sa passion d'enfance pour l'astronomie. La contemplation des étoiles était le prélude au geste documentaire qui a marqué son existence toute entière: observer la lumière qui émane des corps morts (la plupart des étoiles sont en effet des entités sans vie où réfléchit la lumière du soleil), écouter la présence des défunts. Je parlerai ultérieurement plus en détail de ce film qui a profondément marqué mon travail, je me contente de l'évoquer ici pour continuer l'excavation d'un possible protocinéma, car en poursuivant la généalogie des gestes qui étaient déjà d'emblée du cinéma avant même que j'en fasse, je comprends aussi ce qu'est pour moi le cinéma. Et si j'essaye de localiser ces premiers gestes, ils sont liés à ces souvenirs d'écritures où s'entremêlent ombres portées, présences éphémères, récits entendus et réinventés, et l'intuition ou l'inquiétude d'une disparition proche.

Mes deux familles étaient marquées par le déplacement et les violences liées aux guerres civiles. Le grand-père de ma mère avait perdu son commerce dans un incendie criminel dans les années 1950 - part des affrontements de la guerre civile entre Libéraux et Conservateurs² - et avait perdu l'usage de la parole suite à cet événement. Du côté de mon père, ma grand-mère conserve, encore aujourd'hui, une photographie de son père (mon arrière-grand-père) datant du début de la guerre civile, où il fait la pose parmi d'autres jeunes hommes condamnés à mort, devant l'ancienne prison panoptique de Bogota, aujourd'hui devenue le *Museo Nacional*³. À cette occasion, mon arrière-grand-père avait réussi à s'évader par les égouts avec d'autres condamnés avant le moment fatal. Ce ne serait pas le premier arrêt de mort dont il serait victime. Des années plus tard, toujours pendant *La Violencia*, alors qu'il n'était plus à Bogota, il a été gravement blessé par balle. Ma grand-mère (sa fille) a donc quitté son lieu d'origine à cette occasion, en train, avec son père blessé. Je ne connais pas les détails de toutes ces histoires, elles ont longtemps été terrées dans le silence. Forcer les membres de ma famille à me les raconter m'a fait comprendre, peu à peu, que l'incertitude, l'inquiétude, la peur, et l'angoisse qui pouvaient m'habiter n'étaient pas des données tombées de nulle part : avant

¹ *Nostalgia de la luz* (*Nostalgie de la lumière*), film de Patricio Guzmán, 90 min, 2010.

² *La Violencia* (la Violence) est une période de l'histoire de la Colombie, entre 1946 et 1966, caractérisée par la guerre entre le parti politique Libéral et le Conservateur. Cette période a été appelée ainsi du fait de son extrême violence, qui a inclus des assassinats, des agressions, des persécutions, destructions de propriété privée et terreur. Ce conflit a fait entre 200 000 et 300 000 victimes et a forcé la migration de plus de deux millions de personnes.

³ *Museo Nacional* (Le musée national), est le musée le plus ancien de la Colombie, qui abrite des collections d'objets archéologiques, historiques et artistiques. Initialement construit comme un panoptique, le bâtiment a servi de prison jusqu'en 1946.

même que je ne quitte la Colombie, ma famille était déjà une famille en migration, qui portait et refoulait son propre déplacement, ses propres traumatismes, et sa dislocation identitaire entre un ici (où l'on s'enracine) et un ailleurs (d'où l'on vient).



Fig. 1

Lorsque j'ai commencé cette recherche présentée aujourd'hui, mon envie première était de considérer et d'étudier la place des indigènes particulièrement dans le champ du cinéma. Il s'agissait plutôt de considérer l'image même de l'indigène et son iconographie, ses archétypes et ses clichés, et à partir de cette enquête de proposer des récits alternatifs. C'était un travail déjà en cours mis en place dans les films précédant cette recherche - notamment ma série construite autour du motif de l'exotisme⁴. J'intitulais donc ce projet de thèse *Eclats et disparitions, enquête pour des fictions ethnographiques*.

J'entendais les « éclats » comme les fragments d'une rencontre avec l'altérité que des filmeurs, ethnographes, scientifiques ou artistes ont su matérialiser. Dans mon enquête, je m'intéressais en premier lieu aux archives de « premier contact » dans les Amériques, témoignages, photographies ou films. Comment la création iconographique est à l'origine de la colonisation; comment l'émergence du « Nouveau Monde » peut être comprise comme l'entreprise d'un récit. Les « éclats » représenteraient donc les brefs instants de fascination de la découverte mutuelle entre Européens et Américains : des morceaux de lumière ou de grâce éphémère, préambules à une conquête par la violence. Des « éclats » qui traversent l'histoire des Amériques jusqu'au XXe siècle, avec les révélations des dernières ethnies amazoniennes jusqu'alors préservées et dont les premières représentations deviennent en quelque sorte les arrêts de mort.

D'autre part, les « disparitions » : l'absence de ces hommes qui ont précédé « l'Amérique », ceux qui sont morts restés dans l'oubli ou réduits au silence: les « natifs américains », les « indigènes ». Cette recherche originaire, généalogique, était une position artistique, politique et intime : l'éclosion d'une identité métisse et son épanouissement. Je pensais qu'il s'agissait d'un besoin en tant qu'artiste, de préserver une mémoire si possible partagée et la possibilité d'un récit, fût-il morcelé.

Partant donc d'un rapport conflictuel à l'ethnographie, j'ai voulu à travers de cette recherche approfondir mes positions, nuancer mes oppositions, éventuellement les dépasser. Après une année de recherche et de séminaires ARP/ SACRe à Paris, je suis partie au Sensory

⁴ Mes films *Voyage en la terre autrement dite* (2011), *Aequador* (2012) et *Sans laisser de trace* (2009) ont été conçus autour du motif de l'exotisme, et naissent d'une volonté de revisiter l'histoire coloniale européenne. Une partie de ce portfolio leur est consacré, même s'il s'agit de films antérieurs au doctorat - puisqu'ils posent la base d'une grande partie de cette recherche.

Ethnography Lab à l'université de Harvard, dirigé par Lucien Castaing-Taylor⁵, avec l'envie de me rapprocher des démarches contemporaines de l'anthropologie et d'étudier les liens entre cinéma et sciences humaines. Les films produits à cet endroit m'avaient particulièrement frappée⁶, et je voulais en savoir plus sur « l'ethnographie sensorielle » - j'assistais aux cours impartis par Lucien Castaing-Taylor à cet effet. L'empirisme est au centre de l'enseignement de ce laboratoire, et les sessions de travail se déploient autour des pièces des étudiants en cours de réalisation. Ces séances critiques d'analyse de l'image ont forgé et aguerri mon regard et ma façon de filmer. Elles m'ont poussée à reprendre la caméra, à m'engager corporellement et affectivement dans ce que je voulais représenter. Réfléchissant au statut du musée anthropologique, en essayant aussi d'articuler la différence entre un objet dit « ethnographique » ou « anthropologique » et un objet dit d'art, j'ai réalisé une série de pièces dans le musée d'ethnographie de cette université, tandis que je poursuivais les autres projets filmiques en cours commencés à Paris. Au bout d'un semestre, en sentant que j'avais trouvé là-bas une véritable communauté de pensée et de travail, j'ai postulé à la bourse de production du Film Study Center, le département d'études cinématographiques de Harvard. Cette bourse m'a permis de rester pendant un an entier ; comme elle a été renouvelée à trois occasions, j'ai pu bénéficier d'un soutien à la production constant, grâce auquel les trois films clés de cette recherche peuvent aujourd'hui exister. Penser « l'ethnographie sensorielle » a été passionnant, car si Lucien Castaing-Taylor est l'auteur de plusieurs textes théoriques, il résistait pendant son cours à nous livrer une quelconque définition d'une quelconque démarche ou prétendue méthode. Chacun devait trouver sa voix, et disposait au sein du cours d'outils d'inspiration, dans des palettes esthétiques larges allant de Robert Bresson⁷ à Kidllat

⁵ Anthropologue et cinéaste, réalisateur des films *In and Out Africa* (avec Ilisa Barbash, 1992), *Sweetgrass* (avec Ilisa Barbash, 2009) et *Leviathan* (avec Véréna Paravel, 2012).

⁶ Je pense notamment au film *Leviathan* de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel (2012). Les films *Forest of Bliss* de Robert Gardner (1986) et *Manakamana* de Stephanie Spray et Pachito Vélez (2013), produits aussi par le même département d'études à Harvard, m'ont aussi beaucoup marquée.

⁷ Nous étudions en détail *Notes sur le cinématographe* (1975), compilation de notes et d'écrits de Robert Bresson présentés sous la forme d'aphorismes.

Tahimik⁸, de Jean Rouch⁹ à Lisandro Alonso¹⁰... Ce voyage a donc constitué une révolution dans ma pratique et dans mon approche de l'art et du cinéma : j'ai peu à peu construit une boîte d'outils, un langage cinématographique propre, plus immédiat que celui que j'avais forgé avant.

Un deuxième retournement de perspective s'est produit lors d'un autre voyage, cette fois-ci au Mexique, pendant l'été 2015. Invitée par la Fondation Arquetopia pour une résidence de production artistique à Oaxaca, j'ai tourné entre juillet et août 2015 avec une famille de tisseurs du village Santo Tomás Jalieza, la famille Navarro. J'ai bénéficié pour ce film des fruits d'un dialogue soutenu avec Francisco Guevara et Raymundo Fraga (membres d'Arquetopia). Il s'agissait d'un dialogue intense, parfois dérangent : Francisco ne cessait de bousculer les lieux communs dans lesquels il percevait que je pouvais m'enfermer, notamment une certaine idéalisation de « l'indigène », un essentialisme qui portait à la victimisation. Il me parlait de systèmes de privilèges, de systèmes d'exploitation présents dans l'art, nous avons parlé de la mode de l'ethnographie dans les pratiques actuelles - modes qui peuvent rejouer l'orientalisme, l'exotisation et surtout une exploitation entre classes sociales. L'accueil que m'a fait la famille Navarro, en me laissant les filmer m'a aussi bouleversée. Nous avons construit un compagnonnage - en latin *companiono* veut dire « celui avec qui on partage le pain ». Le rythme qui s'est installé, l'utilisation de l'eau, l'écoute des animaux, des présences naturelles et humaines dans une interdépendance mutuelle m'ont fait comprendre que je cherchais une autre chose différente de celle de vouloir représenter « l'indigène ». Je voulais plus précisément créer un espace du « nous » - et non pas parler « d'eux ». Il me devenait impossible de me rattacher aux cloisons habituelles, le « natif », la « nature », car tout semblait en interpénétration continue et je faisais partie de ce mouvoir incessant.

Ainsi ce sujet de thèse, encerclé et cartographié avec soin dans un premier temps au début de la recherche, a progressivement subi son propre processus d'entropie.

⁸ Dans *Perfumed Nightmare* (1977) Kidlat Tahimik raconte son village d'origine aux Philippines, fortement marqué par l'impérialisme Nord-Américain et le sous-développement. En se filmant et mettant en scène lui-même, le cinéaste nous raconte son voyage vers l'Europe et sa relation ambivalente à son pays natal.

⁹ Jean Rouch (1917-2004), réalisateur et ethnologue Français. Considéré comme le créateur de l'ethno-fiction, il a réalisé les films *Jaguar* (1967), *Moi, un noir* (1958), parmi d'autres.

¹⁰ Lisandro Alonso, réalisateur argentin, qui s'est fait connaître avec le film *La libertad* (2001).

« L'anthropophagie culturelle ¹¹», mode opératoire qui a profondément influencé ma pratique, s'est vue enrichie par les lectures des *Métaphysiques cannibales*¹² de Eduardo Viveiros de Castro, qui rejoignent une sensation de plus en plus présente lors de mes tournages. L'ethnographie se construit dans cette zone d'interdépendance fluctuante entre le filmeur et son sujet, et le dépassement d'un regard narcissique qui verrait dans l'activité et l'existence de l'autre une validation de son *a priori*. Le « solipcisme narcissique » auquel fait référence Viveiros de Castro, convoque *L'Anti-Œdipe*¹³ de Félix Guattari et Gilles Deleuze, dès l'ouverture des *Métaphysiques cannibales* : « J'eus un jour l'intention d'écrire un livre qui rendrait, en quelque sorte, hommage à Deleuze et Guattari, du point de vue de ma propre discipline ; il se serait appelé *L'Anti-Narcisse* : de l'anthropologie comme science mineure. Il aurait eu pour propos de caractériser les tensions conceptuelles qui traversent l'anthropologie contemporaine.¹⁴» Le déroulé de l'ouvrage s'ensuit par l'analyse des contradictions qu'un tel postulat amènerait, et Viveiros de Castro nous raconte que le livre que nous sommes en train de lire serait l'introduction à un autre livre - fictionnel ! - sur lequel il a réfléchi pendant les dernières décennies, un livre inexistant qui l'a habité - une utopie anthropologique. La clé de voûte de cette utopie, serait l'invitation de la métaphysique dans l'anthropologie - « des noces contre-nature de Lévi-Strauss avec Deleuze ¹⁵», une nécessité à aller au-delà de la simple apparence, de la simple objectivation, pour creuser, construire un espace de partage au-delà de la différence culturelle. Il ne s'agirait pas de l'ignorer non plus, puisque l'assimilation totale est

¹¹ « Anthropophagie culturelle » : mode de pensée et de création héritières du poème d'Oswald de Andrade *Manifeste Anthropophage* (1920), où est revendiqué le cannibalisme métaphysique tel que pratiqué par l'ethnie Tupinamba du Brésil: manger son ennemi pour en acquérir les forces. Les mouvements modernistes brésiliens ont été particulièrement inspirés par ces idées. Je reviendrai à plusieurs reprises sur cette influence dans mes films, cf p. 83

¹² Dans *Métaphysiques cannibales* (2009), Eduardo Viveiros de Castro appelle à une entreprise de décolonialisation de l'anthropologie. Il constate en effet qu'il est impossible de reconstituer certaines cultures étrangères où la « nature » et la « culture » sont indivisibles en les approchant avec des modèles de pensée où cette distinction prédomine.

¹³ *L'Anti-Œdipe* (1972), Félix Guattari et Gilles Deleuze, premier des deux volumes fruits de la collaboration entre le psychanalyste et le philosophe (le deuxième étant *Mille Plateaux*, 1980).

¹⁴ Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, PUF, Paris, 2009, p. 3.

¹⁵ *Ibid*, p.194.

impossible¹⁶. Commencer par cesser de parler à la place des « Indiens », mais parler plutôt avec eux : « S'il y a quelque chose qui revient de droit à l'anthropologie, ce n'est pas la tâche d'expliquer le monde d'autrui, mais bien celle de multiplier notre monde, le peuplant de tous ces exprimés qui n'existent pas hors de leurs expressions. Car nous ne pouvons pas penser comme les Indiens ; nous pouvons, tout au plus, penser avec eux.¹⁷ » Il ne s'agit pas cependant, pour l'anthropologue, de devenir le porte-parole de l'altérité, mais plutôt de s'engager dans une relation autrement ambiguë, et non quantifiable, à contre-courant de « la vérité nue de la production qui se cacherait sous le couvert hypocrite de l'échange et de la réciprocité ¹⁸». Il s'agit d'inclure dans cette relation « l'élément du devenir » : « L'échange, ou la circulation infinie des perspectives - échange d'échange, métamorphose de métamorphose, point de vue sur point de vue, c'est-à-dire : devenir ¹⁹». L'intégration de la métaphysique dans les sciences humaines, défie leur pragmatisme et leur soumission à l'évidence sensible. Il s'agirait d'introduire dans le champ de l'ethnographie des données paradoxales telles que la prédation et l'interférence mutuelle - données non quantifiables selon les paramètres de l'évidence. « L'opération constante de décolonialisation de la pensée²⁰ » selon laquelle Viveiros de Castro définit le processus anthropologique serait alors, et encore une fois paradoxalement possible, par l'accueil de données autres que la simple objectivation de l'évidence. Assumer donc, l'opacité, la fluidité, l'ambiguïté. Processus de contamination et d'ingurgitation déjà invoqué par Oswald de Andrade il y a près d'un siècle : « Seul m'intéresse ce qui n'est pas mien. Loi de l'homme. Loi de l'anthropophage. ²¹»

En écrivant ces lignes, je pense à la manière dont graduellement s'est installé dans ma pratique le trouble, au sens du doute, mais aussi au sens de l'abandon d'une prétendue pureté -

¹⁶ Viveiros de Castro évoque notamment les différences infranchissables entre les cosmogonies où « nature » et « culture » sont indissociables, et le mode de pensée Occidentale, traditionnellement construit sur cette scission (*Ibid*, p. 20)

¹⁷ *Ibid*, p.169.

¹⁸ *Ibid*, p. 194

¹⁹ *Ibid*, p.194

²⁰ Eduardo Viveiros de Castro in *Assemblages : Félix Guattari and Machinic Animism*, Angela Melitopoulos et Maurizio Lazzarato, *e-flux journal* # 36, juillet 2012, sur eflux.com.

²¹ Oswald de Andrade, *Manifeste Anthropophage*, Black Jack éditions, Paris/Bruxelles, octobre 2011, p.9

ou plutôt de toute « pureté » ou « purification » possibles. L'intromission de la fiction est en ce sens libérateur : comme Viveiros de Castro développant son ouvrage sur l'anthropologie autour d'un livre qu'il n'écrira jamais.

J'ai commencé dans mes films à cultiver une certaine opacité, multipliant les images à contre-jour, dans la pénombre, déliant narrativement l'impulsion totalisante de sens et d'explications, de projection de mes idées, pour porter l'expérience filmique documentaire vers un terrain où règne la relation avec l'autre, avec nos parts d'ombre - l'impossibilité de disséquer ce lien complexe et fluctuant strictement par les mots. Cette ambiguïté ne surgissait pas comme une forme de dilettantisme, mais plutôt comme la construction d'un espace complexe, où se superposent plusieurs couches de sens et participent plusieurs voix. Des tentatives paradoxales d'être présente pour chaque situation et d'être en même temps un peu absente - ou en retrait.

Dans ma pratique du récit, j'ai aussi progressivement ressenti le besoin d'articuler ces épaisseurs autour d'une entité structurante, une première personne, qui n'est en fait pas ici développée comme un « je » mais plutôt comme une figure vacante qui regarde, traversée par d'autres présences et d'autres voix. Cette idée de « vacance » n'est pas, encore une fois, une fuite, mais plutôt la construction d'un espace vide, pouvant accueillir une autre subjectivité – un(e) spectateur(trice). Cette subjectivité se construit alors, dans cette nouvelle série de films issus de cette recherche, comme un écran plus ou moins vide, où se projettent différentes voix.

Je pense aussi souvent que l'ethnographe pourrait, comme le psychanalyste qui doit lui-même suivre une analyse pour pouvoir exercer, assumer plus encore la démarche auto-réflexive, auto-analytique qui est la sienne²². Réfléchir à l'engagement individuel et l'immersion en soi inhérentes à tout processus de voyage, essayer de contempler, de développer les contradictions, les émotions contradictoires que toute traversée fait émerger - en faire des alliés. Je me disais alors que plutôt que penser en termes d'ethnographie, je pourrais plutôt penser en termes d'« auto-ethnographie » - inclure et problématiser ma présence, mon point de vue.

²² Ce thème a été amplement étudié par James Clifford et Georges Marcus dans leur ouvrage *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (1986), où les deux anthropologues s'attardent sur les stratégies rhétoriques à l'œuvre dans les ethnographies et font appel à une palette de langage plus ample, où seraient incluses des formes auto-analytiques telles que le pastiche, les mémoires, d'autres formes textuelles où puisse s'inviter l'expérimentation.



Fig. 2

J'avais prévu depuis le début de cette recherche faire une série de films dont la première pièce serait tournée à Bogota, ma ville natale, et où apparaîtrait l'une de mes tantes, ancienne cantatrice d'opéra. Cela partait d'une image, associer la chanteuse à la ville d'origine, l'image initiale n'était *a priori* pas surinvestie de sens ou d'affects. Franco Lolli, réalisateur et producteur Colombien, avait trouvé l'idée d'un film sur ma tante enthousiasmante, et on a commencé une collaboration ensemble autour de ce projet (dont le titre s'est finalement arrêté à *Soleil Noir* à la toute fin du processus).

Ce dialogue avec Franco a été très important. Bientôt nous avons invité l'historienne du cinéma Anne Marquez et la scénariste Virginie Legeay à participer du processus d'écriture du scénario. Plusieurs versions ont donc vu le jour pendant ma première année doctorale. Franco, Anne et Virginie me poussaient à déterrer les sensations liées à ma relation avec ma tante. Ainsi, après quelques mois de travail, l'intrigue commençait à prendre forme. Le film essaierait de raconter son histoire : après être partie en Allemagne pour devenir chanteuse d'opéra, après être rentrée en Colombie pour poursuivre sa carrière, ma tante a tenté de se suicider. La conséquence de cet acte fut la perte de la garde de son fils et toute possibilité de travailler dans le milieu de la musique - elle a été déclarée inapte suite à une série de graves infractions à la loi commises en période de manie, lors de crises bipolaires²³. Raconter ce parcours est devenu très vite une affaire délicate.

En arrivant au Sensory Ethnography Lab au début de ma deuxième année de doctorat, j'avais déjà l'intuition que ce film avec ma tante était à la fois mon projet le plus enraciné dans l'anthropologie et le plus anti-ethnographique. Je constatais aux États-Unis la récurrence de la figure de l'ethnographe comme un individu en provenance d'un pays du Nord en voyage le plus loin possible, vers les contrées les plus exotiques. Ce film engagé avec ma tante serait ma première expérience de tournage à Bogota, mais serait aussi une façon d'excaver les raisons pour lesquelles moi aussi je suis partie vers un ailleurs - dans un mouvement d'ethnographie ou « d'exploration renversée » pour ainsi dire, partir vers l'Europe idéalisée. Ce film avec ma tante serait une sorte de retour - pouvoir filmer ce qui m'est le plus proche - et en même temps un aveu de ma propre fuite.

²³ Ce passé difficile étant encore dans la jurisprudence de tribunaux colombiens, je préfère ne pas m'attarder ici sur ces événements.

La forme auto-ethnographique a ainsi pris plus de force. Mes recherches précédentes tendaient déjà vers la construction d'une subjectivité parlante et « filmante » - toute la série autour de l'exotisme se construit en point de vue subjectif - tout en gardant une forme d'être désincarnée, d'une beauté parfois glaciale que je voulais aussi rendre plus complexe. Je partais de Harvard après un premier semestre de travail, mentalement retournée - en train d'essayer de digérer tout l'enseignement que m'ont apporté ces premiers quatre mois là-bas. La réception de mon travail dans le cadre de cette université m'a aussi plongée dans une grande confusion. Je sentais que les repères identitaires et académiques forgés pendant mon séjour de plus d'une dizaine d'années en France pouvaient devenir un enfermement volontaire. J'ai aussi entrevu là-bas, grâce aux discussions avec les différents professeurs et camarades, que le sens du film que je me proposais de construire dépassait sa simple fabrication, que ma démarche était elle aussi porteuse de sens et qu'il fallait que j'y réfléchisse plus précisément.

Je rentrai à Bogota pour tourner le film, tournage soutenu par le Fond pour le Développement du Cinéma de la Colombie (Fondo de Desarrollo Cinematográfico, Proimágenes). Le film avait son scénario, qui a servi de repère pour l'équipe, comme une partition. Ma tante, ma mère, et une dizaine d'acteurs non professionnels - « naturels » dit-on en Colombie - ont été invités et embauchés pour le tournage. Nous avons décidé de tourner dans des lieux réels, comme par exemple une clinique de réhabilitation ou l'appartement de ma mère. Franco a partagé avec moi en amont de cet événement plusieurs séances et techniques d'improvisation et de jeu d'acteur - j'ai énormément appris de son approche de la fiction cinématographique, où il est question de construire une situation réelle analogue à celle imaginée dans le scénario. Chaque rencontre était ponctuée par ces explorations et ma découverte progressive et émerveillée des possibilités de langage du jeu d'acteur. Pendant deux mois, j'ai été engagée dans un travail de pré-tournage classique, immersif et prenant. Le tournage, en tant que tel, a duré une semaine seulement, dans des temps de production similaires à ceux d'une fiction. Cette expérience était cependant plutôt frustrante : mon scénario comportait beaucoup de lieux de tournage et les déplacements prenaient trop de temps et d'énergie. C'était aussi difficile de faire face à une si grande équipe avec un sujet aussi intime - les scènes qui ont été les mieux réussies ont finalement été celles où l'équipe était la plus réduite. Je ne savais pas, par ailleurs, où allait ce film, j'étais victime de l'état de bouleversement dans lequel chaque scène tournée me mettait, incapable de prendre du recul ou de la hauteur.

Après le tournage, Hernan Barón et moi avons travaillé sur le montage, et au bout d'un mois de travail nous n'avons pas « trouvé » le film. Je suis repartie à Harvard, et j'ai continué le montage au quotidien, soumettant continuellement les versions en cours à la communauté de cinéma présente à cet endroit. Les retours étaient à la fois encourageants et très durs : ils confirmaient mon intuition qu'une des lignes narratives choisies dès le début pour raconter l'histoire de ma tante était une fausse piste. Ils confirmaient aussi que ma présence au sein du film et que l'aspect autobiographique devait en être plus affirmés et mieux pensés.

En décembre 2014, j'ai donc décidé de rentrer à nouveau en Colombie et de reprendre le tournage, cette fois-ci en face à face avec ma tante, sans équipe. L'expérience était dure, déprimante, faisait ressurgir tous mes démons et toutes les raisons pour lesquelles je ne voulais pas vivre près de ma famille maternelle. Le film devenait une exploration de ce parfum empoisonné, comme si je distillais la morbidité qui m'habitait là, pendant la fabrication de ce film. Comment ne pas assumer entièrement ma présence, comme une première personne à travers laquelle les expériences se filtraient, s'expérimentaient, prenaient forme ? Ce film avec ma tante était impossible à réduire à une ligne de drame aristotélicien, sa complexité se déployait en couches interminables mais sans jamais livrer la clé, la solution, des mouvements concentriques gravitant autour d'un noyau invisible - ma propre confusion.

Et il me fallait donc assumer le fait de parler de moi-même, et de prendre la recherche filmique comme une introspection autobiographique, mais je ne voulais ni pouvais développer une pratique du journal au sens littéral. Il me fallait trouver la façon dont « ça parlerait » à travers moi, plutôt que de me mettre au centre en tant qu'identité fixe. Si le « je » ethnographe comme espace vacant, d'accueil, de relation s'est ainsi déplacé progressivement dans cette recherche vers le terrain de la fiction, il s'est rapidement installé du côté de l'autofiction. *Soleil Noir* a accéléré ce processus, notamment du fait que son personnage principal, ma tante, ait dans sa vie réelle des zones d'ombre qu'il a fallu préserver. Le laconisme du récit, la mise en scène de sa réalité étaient autant de stratégies pour la protéger - et aussi pour ouvrir un espace au-delà d'une possible victimisation, d'elle et de moi-même. *Soleil Noir* s'est ainsi progressivement mué en autofiction et autoethnographie.

J'ai ainsi rencontré le travail de l'anthropologue, ethnologue et psychanalyste Georges Devereux. Dans sa *Psychothérapie d'un Indien des Plaines*²⁴, Devereux parle de l'introspection

²⁴ Publié en 1951, premier ouvrage de Georges Devereux, *Psychothérapie d'un Indien des Plaines* expose le cas clinique de Jimmy Picard, natif américain de l'ethnie des Pieds Noirs.

analytique de son patient comme d'une « autobiographie » et de sa propre approche d'analyste en ces termes : « La technique 'transculturelle' de psychothérapie entraîne le rejet d'une définition ethnocentrique - mais non d'une définition absolue - de la personnalité normale ; elle affirme le droit du patient à se faire accepter dans ses termes à elle/lui et à recevoir un traitement adapté à ses propres besoins. Peu importe que le thérapeute juge ces besoins culturels, tant absolument que culturellement, conformes ou non à son propre système de valeurs, qui lui aussi est déterminé par la culture ²⁵». La concomitance entre les problématiques liées à l'intégration culturelle et le processus thérapeutique de cure névrotique m'a particulièrement frappée. Cela faisait d'un coup sens de regrouper les problématiques autour du post-colonial, de l'ethnographie, et mon enquête autobiographique. Non seulement les deux choses sont intrinsèquement liées, mais encore si je réussissais à dépasser cette dichotomie, en creusant en profondeur, il existait la possibilité de trouver un terrain à partager, bien au-delà de ma propre personne et de mes origines culturelles. Il y avait une source à trouver encore plus profondément, à partir des données biographiques et culturelles qui sont les miennes²⁶.

Au début de cette recherche doctorale, je traversais une dépression profonde et j'avais commencé une analyse sans même me poser la question de savoir s'il fallait que je la fasse en Français ou en Espagnol. Même si Georges Devereux a précisément fondé un centre d'accueil pour immigrés où l'on peut suivre une analyse dans sa langue natale, je me suis engagée dans un processus thérapeutique en Français. Et tout au long de ces quatre années de cure introspective, concomitante aux films que je concevais et réalisais, je ne cessais de parler du « sol », de mon « sol ²⁷», d'essayer de comprendre pourquoi les sabotages et les résistances à demander une nouvelle nationalité pour rester en France définitivement - ce que je voulais, d'essayer de trouver la personne derrière les couches d'identité prises et acquises au long des déplacements dans le strict but de l'adaptation - à commencer les identités prises au sein de la famille, de mes pays, de mes études, etc. Le travail filmique, cinématographique, dans sa densité, son tempo, sa profondeur de longue haleine, m'a offert un endroit où épanouir une

²⁵ Georges Devereux, *Psychothérapie d'un Indien des plaines*, Librairie Arthème Fayard, Millau, 1998, p. 33.

²⁶ Il est dans ce sens intéressant de tenir compte de la distinction faite par Tobie Nathan entre « psychiatrie transculturelle » et « ethnopsychiatrie ». La première affirmerait la possibilité pour le thérapeute d'aller au-delà de la différence culturelle ; la deuxième affirmerait au contraire que chaque société a son propre système de cure – et qu'il n'y a donc pas de hiérarchie entre les savoirs culturels propres à chacun. La notion d'une possible « géopolitique de la psychopathologie » (Entretien avec T.Nathan, revue *Outre-Terre*, février 2005, sur www.cairn.info, consulté en octobre 2016.) résonne avec plusieurs certaines des questions posées ici.

²⁷ Et non pas une « terre natale » ni « ma terre ».

forme de pensée à la fois introspective et perméable, écran membrane qui regarde le monde et s'engage avec lui. Cela me choque moi-même de commencer la présentation d'un tel travail en parlant de ma vie privée, et en même temps, ce n'est qu'en assumant cette part de mon intimité utilisée comme matière première que je ressens une légitimité pour prendre la parole sous cette forme écrite, qui se déroulera dans les pages à venir. Cette mise en péril de soi-même m'a aussi paru nécessaire car dans les textes ici assemblés, l'on trouvera sans doute certaines positions critiques, iconoclastes, impatientes. Pour ne pas tomber dans le cynisme et ni céder à un point de vue surplombant, j'ai aussi tendance à me mettre en jeu, à me dévoiler davantage - comme une forme d'engagement plus profond que la mise à distance intellectuelle que j'opère dans certains des textes à venir ici.

Plus particulièrement dans *Soleil Noir* que dans mes autres films, j'ai ressenti les échos entre la démarche psychanalytique, l'ethnographie et le cinéma dans la phase de montage. Au terme du deuxième tournage, nous avons engagé une collaboration avec Les Films du Worso, entreprise fondée par Sylvie Pialat, qui a soutenu la dernière partie de la postproduction du film. J'ai ainsi pu rencontrer Isabelle Manquillet, avec qui l'expérience du montage a tout d'un coup pris une autre amplitude que celle que j'avais connue jusqu'alors. Isabelle et moi avons passé près de deux semaines à regarder les rushes et à les passer au peigne fin. C'était un processus extrêmement rassurant, car à travers le regard d'Isabelle, première spectatrice de la matière brute, je voyais déjà le film se déployer. Nous avons passé des heures à spéculer sur ce que le film pouvait être, à ce que chaque plan déterrât comme sensations, et surtout, mes moments préférés : Isabelle disait parfois « dans ce plan je me suis raconté que... » Chaque bout de temps tourné constituait un réservoir narratif qui était à la hauteur de la complexité que j'avais voulu mettre dans les images au moment du tournage. Même si on a aussi violemment critiqué et jeté beaucoup de matière - 35 heures de rushes ont été décantées pour accoucher d'un film de 43 minutes. À mesure que nous avançons dans la structure narrative, il m'était de plus en plus clair que nous éloignons de l'histoire réelle de ma tante, et que nous cherchions la vraisemblance au détriment de la véracité - la fiction plutôt que l'ethnographie. Et pourtant, je ne saurais dire si le film est entièrement et seulement de la fiction, peut-être se place-t-il dans un terrain composite.

En tout cas, ces conversations avec Isabelle ont déterré plusieurs idées que je n'arrivais pas à formuler auparavant. L'idée par exemple, que la fiction est un laboratoire, un espace

d'expérimentation pour construire l'empathie et l'éprouver aussi. Les écrits de Rebecca Solnit²⁸ ont eu un grand impact sur moi pendant ce moment là, notamment sur le thème de la fiction comme territoire où se construisent les subjectivités²⁹. Solnit se penche sur des romans emblématiques et met en évidence comment les personnages féminins sont constamment mis au deuxième plan (lorsqu'ils ne sont pas carrément absents), et comment les histoires érigées au rang de mythe comportent des positions vis-à-vis des femmes plus que contestables. Elle raconte tout particulièrement, comme la lecture de *Lolita* l'a retournée : elle s'identifiait à Lolita, mineure violée par cet homme majeur à plusieurs reprises, et non pas à son agresseur – le personnage principal du roman. Solnit finit par demander, dans deux articles lumineux et caustiques³⁰, qu'on se rende compte que les femmes lisent, elles aussi, et qu'il est difficile de se construire en tant que subjectivité lorsqu'on ne lit que des histoires avec des femmes invisibles, maltraités, violées ou carrément assassinées en toute impunité. Des femmes qui n'existeraient que sous le regard et le pouvoir des hommes. Cela faisait résonner aussi les idées à l'oeuvre dans le fameux test de Bechdel³¹, test que je m'amuse en effet à appliquer sur les films depuis

²⁸ Rebecca Solnit (1961), critique et écrivaine Nord-Américaine, connue aussi par son engagement dans le mouvement altermondialiste et pacifiste aux États-Unis. Elle est l'auteur des ouvrages *L'art de marcher* (2001), *Garder l'espoir* (2004) et *Men explain things to me (Les hommes m'expliquent des choses, 2014)*, entre autres.

²⁹ Elle développe ce thème dans l'ouvrage *Men explain things to me (Les hommes m'expliquent des choses, 2014)* et dans les articles *Men explain Lolita to me* et *80 books no woman should read* publiés dans le site web Literary Hub (www.lithub.com) en novembre et Décembre 2015.

³⁰ *Men explain Lolita to me* et *80 books no woman should read, ibid.*

³¹ Nommée d'après Alison Bechdel, ce test vise à démontrer par l'absurde à quel point certaines œuvres sont centrées sur des personnages de genre masculin. Le test comporte trois questions : l'œuvre contient-elle des personnages féminins identifiables, portent-elles un nom ? ; parlent-elles ensemble ? ; parlent-elles d'autre chose que d'un personnage masculin ?

des années. Et à l'intérêt et au respect que je porte aux réflexions autour du *Herstory*³². Cette constellation de pensée esthétique liée au féminisme a été très importante pendant la fabrication de *Soleil Noir*. Isabelle m'a beaucoup aidée dans ce sens : son regard sensible et délicat m'a permis de trouver la frontière à tracer entre ce qui de ma tante est exposé et ce qui se laisse hors champ. Il fallait que l'on puisse s'identifier avec son personnage, Antonia, il ne fallait pas qu'elle soit distante ni réifiée. Il fallait construire l'espace propice pour l'identification - et au-delà du genre. Ce processus d'identification a lieu donc dans un espace, celui de la fiction, considéré donc comme espace politique, comme j'essaye de l'articuler ici en invoquant ces voix de dissidence venues du féminisme.

Dans le processus de *Soleil Noir*, le plus difficile a donc été de trouver la distance juste pour parler à la fois de l'intime et ouvrir une place vacante au spectateur (trice). Et, en même temps, la matière mouvante à l'origine de ce projet me semble encore fertile, dense, complexe - je veux poursuivre ce travail immersif. Ainsi, quelques mois après avoir finalisé le film, une dernière nécessité s'est imposée, une dernière pièce à créer qui n'est plus un film, mais précisément une nouvelle identité. J'ai ainsi voulu inventer un *alter ego*, un espace mi-réel mi-fictif, un personnage mouvant, où peut se déployer cette matière autobiographique en se métamorphosant au-delà de l'ego, au-delà du narcissisme, dans un nouvel être, à la nature indéfinissable. Le cinéma s'étendrait ainsi au-delà de l'écran, comme les personnages de fiction qui sortent des cadres qu'on leur a imposé - et je pense à la belle utopie qu'aurait pu être le personnage sortant de l'écran dans *La rose pourpre du Caire*³³ si le réalisateur avait inversé les rôles, donnant le pouvoir au personnage féminin et non au masculin, ou s'il y avait eu un

³² « En 1970, la poétesse Robin Morgan proposait, dans l'anthologie de textes féministes *Sisterhood is powerful*, le néologisme de *herstory* pour qualifier un programme historiographique de reconstruction et pourrait-on même dire, littéralement, d'invention d'une « Histoire des femmes ». Au-delà d'une simple célébration de telles ou telles figures de femmes oubliées de l'Histoire, l'*herstory* proposait, plus ambitieusement, les prémisses d'une réécriture féministe et *queer* de l'Histoire, à rebours d'une Histoire positiviste qui, non seulement, s'avérait incapable de révéler la présence des minorités, en tant que sujets politiques, dans la texture de l'Histoire mais produisait davantage encore les conditions mêmes de leur subalternité (Guha 1988 ; Preciado 2005). C'est par l'invention ou le déploiement de nouvelles technologies d'écriture (telles que la fictionnalisation des archives, la mythologie, l'auto-histoire-théorie, l'histoire orale, le *reenactment* ou la dislocation temporelle) que les historiographies féministes et *queer* mettent en crise les procédures narratives du récit historique linéaire. » Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff (*Le peuple qui manque*), *Fais un effort pour te souvenir, ou à défaut, invente* (emprunt d'une phrase de *Les Guerrillères*, Monique Wittig, 1969), Bétonsalon (Bs No.2), p. 2

³³ *La rose pourpre du Caire*, Woody Allen, 1985. Cécilia mène une existence tourmentée et morne, le cinéma est sa seule évasion. Un jour elle est kidnappée par Tom Baxter, le héros d'un film qui sort de l'écran pour la séduire. Accueillie au sein de la fiction, elle croit trouver une réponse à son vide existentiel dans l'amour de Tom Baxter, cette réponse ne s'avérant bien sûr qu'illusion.

quelconque effort dans le récit pour justement sortir de la binarité des genres et de certains de ses clichés. Ma recherche a donc donné ainsi naissance à un personnage qui devient pour moi un espace d'épanouissement futur, une terre natale réinventée, à peupler. Un nouveau laboratoire d'expérimentation, une porte qui s'ouvre.

LA ROSE POURPRE DU CAIRE



With **FARROW** **DANIELS** **AHELLO**
Produced by **BOULINS** **JOFFE** **HYMAN** **PEYSER** **MORSE** **WILLIS** **JOFFE** **GREENHUT** **ALLEN**
DOLBY DIGITAL

Fig. 3

Au moment où il faut clore cette recherche - même si le processus me semble à peine commencé - il me semble que ce recueil de textes ne peut avoir lieu que dans une forme d'inachèvement. C'est une découpe temporelle, fragmentée, qui tente de rendre compte des questions travaillant les films de façon évidente et souterraine. Les textes ici rassemblés témoignent aussi des événements et présentations publiques qui se sont déroulés pendant cette recherche et m'ont paru contribuer à son exposition. Je me suis autorisée à garder cette forme textuelle fragmentaire en suivant aussi les mouvements de construction de réel que ce projet a globalement suscité - des événements distanciés dans l'espace et dans le temps qui, de fil en aiguille, ont créé une constellation, des réseaux, des familles de pensée. Ce mouvement parcellaire et mobile est aussi le tempo de mes films.

Comme l'expérience du voyage, mouvement fluctuant d'ex-trospection et d'introspection, double projection - la construction d'un espace perméable où les frontières entre l'intérieur et l'extérieur se diluent. Une « subjectivité membrane », vivante, comme la peau, s'imprégnant des climats et se renouvelant, comme les reptiles qui changent d'enveloppe corporelle avec le temps. Il me semble que c'est la précarité, la vulnérabilité de ce parti-pris - d'un mouvement ondulatoire, sans début ni fin, fait d'expériences et de blocs d'immersion, l'impossibilité de donner une forme unifiée, qui est le mode d'expression le plus juste pour dire un positionnement artistique, pour lequel la recherche est avant tout une expérience corporelle, dans ce que ce terme implique de dense, de difficile et d'irréductible au simple discours. En essayant d'honorer cette sensation, qui habite aussi mes films, je propose ici une expérience de lecture composée de fragments venus de temps et d'espaces différents, assemblés ici pour évoquer ces traversées. L'ensemble est conçu comme un processus ouvert, inachevé, qui pourrait se poursuivre et se déployer infiniment.

La forme de l'exposition³⁴ de ce projet doctoral répond aussi à cette impulsion. La projection est mise au centre, et le projet d'exposition se déploie autour d'elle, dans une série d'événements qui proposent un parcours transversal à travers plusieurs thèmes importants présents dans cette thèse. Il s'agira donc d'une exposition nomade, immatérielle d'une certaine façon, s'incarnant dans des contextes géographiques et culturels différents. Cette exposition répond aussi à un mouvement progressif, de la projection de film *stricto sensu* à sa présentation disloquée, étendue - culminant avec la création d'un nouvel « écran sans corps ». En effet je vais construire un personnage de fiction qui va devenir mon *alter ego* et qui va signer mes

³⁴ Le programme complet des événements constituant l'exposition de cette recherche figure p. 53

pièces ultérieures à cette recherche. Cette entité, « écran sans corps », s'appellera Arturo Lucía, composée d'un nom traditionnellement masculin et d'un nom traditionnellement féminin.

Je pense depuis longtemps à Catalina de Erauso, la « nonne lieutenant ³⁵», femme espagnole du XVII^e siècle dont le destin tracé était de vivre et de mourir dans un couvent. Mais alors que sa famille l'avait ainsi cloîtrée, elle décida à un très jeune âge de se rebeller, et fuit le couvent habillée en homme. Elle embarqua vers le « Nouveau Monde » et devint conquistador. Elle suivit le même parcours que ses compatriotes hommes - elle tua, elle pillait. Condamnée à mort pour assassinat, elle confessa son identité au prêtre qui venait entendre sa dernière confession. La révélation suspendit la mise à mort, le pape en personne voulut la rencontrer et finit par l'absoudre. Elle écrivit ses mémoires³⁶ dont l'authenticité est toujours mise en doute aujourd'hui. Comme d'autres femmes à travers l'histoire, Catalina de Erauso a utilisé le travestissement comme camouflage, le vêtement d'homme comme une arme de résistance contre une identité assignée. La superposition de sens entre l'utilisation d'un costume de guerrier (elle devient lieutenant, militaire en effet) et l'invention de sa vie en tant que guerrière dans un sens plus large m'a toujours fascinée. Fascination et identification qui m'ont surprise aussi, car elles ont induit en moi un processus d'identification alors même que je poursuivais cette recherche, recherche revendiquant une position anticolonialiste. Catalina de Erauso, dans son parcours littéralement « criminel », hors-la-loi, défie pourtant les catégories de genre, qu'une femme serait « par nature » plus douce ou plus « féminine », attentive à l'autre, pleine de compassion, altruiste... La « nonne lieutenant » m'apprend aussi par les fissures éthiques qu'elle révèle.

Aussi, depuis plusieurs années, la question du masque et du travestissement traverse mon travail. C'est le cas dans *Voyage en la terre autrement dite*³⁷, où toutes les figures apparaissant à l'écran sont des femmes masquées - en homme, en animal, en camouflage. *Soleil noir* s'est longtemps appelé *Les Costumes hérités*. Je pense qu'il y a une force puissante qui peut

³⁵ Les mémoires de Catalina de Erauso (Espagne, 1592- Nouvelle Espagne, 1650) s'intitulent *Historia de la Monja Alférez (Histoire de la nonne lieutenant*, aussi connue en Français comme la « nonne soldat »), publiées en 1829 pour la première fois à Paris par Jules Didot.

³⁶ L'*Histoire de la nonne lieutenant* aurait été écrite par Catalina de Erauso elle-même, mais cela n'a pas pu être historiquement prouvé, car le premier manuscrit de l'ouvrage date de 1794.

³⁷ Film que j'ai réalisé en 2011, mise en scène critique des premiers récits faits par des voyageurs européens en Amérique, rejoués dans la serre tropicale du jardin des Plantes de Lille (France). Il sera question de ce film de manière plus extensive entre les p. 68 et 83.

résider dans le dédoublement de personnalité qu'impliquerait la création d'un *alter ego*, et une dialectique entre visibilité et invisibilité qui me correspond et me paraît féconde. Enfin, être double, une personne privée et un personne publique, fait aussi miroir à ma situation personnelle, entre plusieurs pays et plusieurs genres - j'appartiens à ce groupe de la population qu'on appelle *queer*, mot initialement conçu comme une insulte voulant dire « étrange » et pris en main par les mouvements d'émancipation LGBTI³⁸. Il est donc aussi question ici, très souterrainement, et graduellement se laissant émerger, d'une résistance à l'identité fixe, d'une revendication de l'identité comme artifice ou artéfact - je réalise alors que l'utilisation du mot « trouble » précédemment employé à propos d'Eduardo Viveiros de Castro, apparaît ici comme une présence spectrale évidente, celle de Judith Butler³⁹.

En parlant de performativité, dans *Soleil noir*, apparaître à l'image m'a fait violence - et c'était à la fois nécessaire de se sentir vulnérable de cette façon. La mise en scène pourrait être perçue, de façon peu subtile, comme la mise en place d'une structure où l'on a, *a priori*, les pleins pouvoirs. En devant jouer le film en même temps que je dirigeais, c'était formateur de se sentir perdre le plein contrôle sur la situation, voire même d'être abasourdie par cette perte de pouvoir. Se voir jouer à l'écran a aussi fait surgir une sensation d'embarras étrange, comme si l'image déstabilisait mon rapport à moi-même - on n'a pas forcément une image mentale fixée de soi, on ne se perçoit pas comme une surface à scruter ou livrée au regard, ce que l'image filmique matérialise tout d'un coup. On se sent réduit d'être mis en image, et de ne pas contrôler cette image - pendant les scènes où j'apparais dans le film c'est la chef opératrice Jordane Chouzenoux qui a pris le rôle de contrôle de l'image. Je pensais récemment que j'aimerais retrouver cette même sensation avec les personnes que je filme : essayer de ne pas les encadrer, de ne pas les fixer dans une image, mais encercler plutôt l'absolue impossibilité de les réduire à une image. Ce que je perçois d'eux figurerait alors par évocation d'un hors champ. Tracer un contour éphémère, un instant d'un être en mouvement continu. Comme une trace d'ombre dessinée sur un mur qui s'efface avec le temps, la trace d'un passant - qu'on a désiré.

³⁸ Mouvements relatifs à la communauté homosexuelle, bisexuelle, transgenre ou intersexe (Lesbian, gay, transgender, intersexual). Nous nous référons au mot *queer* dans son utilisation dans le langage courant (une identité de genre en dehors du paramètre binaire homme/femme) tel qu'il est aujourd'hui utilisé, et non pas nécessairement en référence au *Queer studies*.

³⁹ Le livre qui fait connaître Judith Butler s'appelle précisément *Trouble dans le genre ; pour un féminisme de la subversion* (1990). Butler fait la différence entre le sexe (donnée biologique) et le genre (une interprétation culturelle de la donnée naturelle). Dans ce sens, le genre apparaît comme le théâtre des gestes transmis, appris ou acquis - et tout un chacun serait ainsi l'acteur de son propre genre, le genre serait « performatif ».

En terminant *Soleil Noir*, je constatais la trajectoire qui mène d'une envie de parler d'une soi-disant « minorité » - les indigènes - pour arriver à un film tourné entièrement vers des femmes - une autre soi-disant minorité dont il se trouve que je fais partie. Mais peut-être ai-je voulu fuir cette identité ? Comment poursuivre alors, et dans des termes analogues, une recherche qui pourrait finir par soutenir la fixité identitaire ?

Depuis l'expérience au Mexique, le titre de ce projet de thèse paraissait caduque, dépassé – « Éclats et disparitions » affichait une forme de romantisme, de binarité identitaire qui est précisément celle que le projet veut dépasser.

Le 13 novembre 2015, Isabelle et moi finissions le montage vers 18h30 (comme tous les soirs). Nous aurions bientôt une première version et je n'avais toujours pas trouvé de titre définitif. Ces jours-là passaient entre l'immersion profonde et une auto-critique envers ma famille et mon rôle dans celle-ci, devant les images que l'on égrenait. J'étais dans un état de rage latente, notamment par une forme de romantisme que je voyais opérer dans les répliques du personnage de la sœur d'Antonia⁴⁰ - se mettre toujours dans la position de victime, et s'accorder la vérité absolue et morale, sans laisser parler ses interlocuteurs, dans un circuit de narcissisme. Il y avait un tel contraste dans l'apparence de la morale qu'elle affichait dans les rushs, et la noirceur de ce narcissisme qui semblait irrémédiable et répétitif - était-il seulement produit par la caméra ? - que je pensais qu'il y avait une part de jouissance traversant ce circuit de relation. En pensant à cette idée de la jouissance, je me suis demandée s'il n'y avait pas aussi en elle une part d'émotion esthétique. Cette association de la souffrance et de la beauté, le contraste entre les « miasmes morbides ⁴¹ » et l'idéal, je pensais que le titre pourrait être trouvé dans la poésie romantique. Cela faisait aussi écho à ma tante, car il s'agit de son mouvement esthétique préféré. En navigant à travers des recueils de poèmes liés à ce mouvement, apparaissait à plusieurs reprises le motif de l'éclipse - alors que les derniers rushs de mon film en montage représentaient l'éclipse totale de lune de septembre 2015. « Le soleil noir de la Mélancolie⁴² » de Gérard de Nerval a ainsi été convoqué. Je recherchais ce que ce symbole était devenu au fil du temps - emblème ésotérique devenu figure du nazisme, symbole de la

⁴⁰ Antonia, le personnage principal de *Soleil Noir*, joué par ma tante, et inspiré de la vie de celle-ci. Sa sœur est interprété par ma mère.

⁴¹ Charles Baudelaire, *Élevation, Les Fleurs du mal*, 1857.

⁴² « Je suis le Ténébreux, - le Veuf, - l'Inconsolé, / Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie : / Ma seule Etoile est morte, - et mon luth constellé / Porte le Soleil noir de la Mélancolie. » Gérard de Nerval, *El Desdichado*, 1854.

mélancolie clinique⁴³, titre du livre éponyme de Julia Kristeva⁴⁴... J'étais frappée par la double appartenance du motif, à la fois emblème romantique et étendard du nazisme.

Pendant que ces recherches avaient lieu j'ai entendu un bruit d'explosion. Je me suis dit : ce n'est pas une explosion, je ne suis pas à Bogota, c'est un pétard dans une poubelle. Peu de temps après ma colocataire est arrivée et m'a raconté que le boulevard Voltaire, au coin de notre rue, était rempli de policiers. Bientôt les téléphones portables se mirent à sonner et nous découvriions horrifiées ce qui s'était passé à peine à 150 mètres de chez nous, l'explosion du premier kamikaze au Comptoir Voltaire.

Les jours suivants ont été vécus dans un état de choc. Isabelle avait perdu une connaissance et était très affectée. Alban Denuit, ancien étudiant des Beaux-Arts était l'une des victimes du Bataclan. Mes amis les plus proches étaient ses amis - ils étaient détruits par cette nouvelle. Lors des attentats contre Charlie, je me trouvais en tournage en Colombie. En novembre, Paris me rappelait certains moments sombres à Bogota, lendemain de pertes civiles ou d'assassinats d'hommes politiques - un état de traumatisme et de sidération.

Le dimanche soir, une conversation au téléphone avec mon amie Mathilde Villeneuve, codirectrice des Laboratoires d'Aubervilliers, me ramenait à une possibilité de mise en marche à nouveau de la pensée. Je lui parlais d'*Addict, Fixions et narcotextes*⁴⁵, d'Avital Ronell, en particulier le chapitre où elle évoque la question du suicide et laisse sous-entendre que ce geste est par nature contraire à un acte de liberté⁴⁶. Je pensais à nouveau à ma tante, et comment sa tentative de suicide avait été une évasion mais pas vraiment un geste libre - contrairement à

⁴³ En psychiatrie le terme « mélancolie » telle que développée par Wilhelm Griesinger, signale une psychose, dans laquelle le sujet est soumis à une sensation pénible de morbidité qui envahit son existence et lui empêche l'action.

⁴⁴ *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*, Julia Kristeva, 1987.

⁴⁵ Dans *Addict, Fixions et narcotextes*, Avital Ronell pense l'addiction à travers le personnage d'Emma Bovary de Gustave Flaubert.

⁴⁶ À la suite de cette conversation, Mathilde Villeneuve m'a invitée à présenter l'ouvrage lors des Ateliers de lectures des Laboratoires d'Aubervilliers. Une transcription de cette présentation se trouve p. 220

l'idée que le suicide est l'acte suprême de liberté par excellence⁴⁷ puisque l'on décide de sa mort. Sous l'angle de Ronell, le suicide apparaissait alors comme un geste extrémiste et fondamentalement violent - idée dont l'écho douloureux était le souvenir de ce jeune homme qui a choisi de se tuer au Comptoir Voltaire tout en tuant d'autres personnes, suivant un idéal politique, et dont j'ai entendu la mise à mort quelques jours auparavant depuis ma chambre. Dans ce sens, l'attrance morbide sublimée par les romantiques m'apparaissait comme un poison, un grave danger. Je pensais à Gérard de Nerval, qui a lui aussi fini ses jours en se pendant dans une rue de Paris en 1855 - « Ne m'attends pas ce soir car la nuit sera noire et blanche » écrit-il à sa tante dans sa lettre d'adieu.

Plus tard, la digestion de l'ouvrage d'Avital Ronell a été déterminante dans les choix de montage faits pour le film *Soleil Noir*. Puisque Antonia, mon personnage principal, faisait face à un problème d'addiction, le film devait lui aussi avoir une structure addictive - ce que Ronell fait dans la forme même de son ouvrage, fait de fragments et construit en crescendo. Cela découlait aussi du constat réalisé avec Isabelle pendant le montage - *Soleil noir* voulait représenter quelque chose qui ne se réduisait pas à une seule image ou un seul message. L'addiction et l'absence, les matières premières et abstraites du film appartenaient presque au domaine de l'irreprésentable, ou en tout cas étaient des entités qui ne pouvaient pas être réduites à une seule définition - nécessitant au contraire la mise en place d'un réseau de sensations et de pensée. Dans son livre traitant sur la drogue, Ronell développe le fait qu'il s'agit d'un « vaisseau fantôme », une entité dont on ne peut pas, précisément, dessiner les contours - d'où son choix de développer une pensée philosophique sur le sujet par une structure d'assemblages, d'associations, de regroupements de fragments d'assertion créant entre eux des relations frictionnelles. De cette façon, Ronell peut s'immerger précisément dans l'exploration des failles de la morale, là où se loge parfois l'addiction - la forme de son livre est donc concordante avec son sujet.

J'étais donc impressionnée par la façon dont Ronell voulait plonger dans les fractures de l'éthique qu'induisait le thème de l'addiction - et du suicide. Cela me rappelait les mots de Roberto Bolaño : « Alors qu'est-ce que c'est une écriture de qualité ? Et bien, ce que ça a toujours été : savoir sauter dans le vide, savoir que la littérature, fondamentalement, est un métier dangereux. Courir au bord du précipice : d'un côté l'abîme sans fond et, de l'autre, les

⁴⁷ Je me souviens notamment du récit de la mort de Caton d'Ultique, raconté par Sénèque dans les *Lettres à Lucilius* (63-64), dont le suicide deviendra le parangon de l'acte libre dans le monde Romain antique.

visages que l'on aime, et les livres et les amis et les repas. Et accepter cette évidence, même si parfois elle pèse sur nous plus lourd que la dalle qui recouvre les restes de tous les écrivains morts. La littérature, comme dirait une folkloriste andalouse, c'est un danger.⁴⁸ » L'atelier de lecture que Mathilde m'a invitée à modérer aux Laboratoires d'Aubervilliers, suivi d'une conversation à plusieurs, nous a menés dans le même sens : Ronell présente la littérature, et par extension l'écriture, comme besogne addictive, comme *pharmakon* - à la fois le poison et le remède.

Cette ambivalence du *pharmakon*, drogue ou objet de l'addiction, pose question à l'éthique mais ouvre aussi des champs fertiles pour son épanouissement. Cette ambivalence, dont la complexité dépasse la binarité du Bien/Mal, est devenue une étape très importante dans le parcours de ma recherche pour penser le cinéma qui m'intéresse. Un cinéma politique, mais qui ne tombe pas dans une binarité ; qui puisse incarner deux choses différentes, voire contradictoires. Un cinéma de la fluidité mais aussi de la dialectique. Un cinéma qui plonge dans les fractures de l'éthique, ou comme dirait Bolaño, qui se permette de regarder dans le vide. Je pensais à la dernière scène de *Soleil Noir*, lorsque la sœur d'Antonia raconte son expérience de l'*ayahuasca*, ou *yagé* : cet hallucinogène induit des visions qui arrivent par intoxication du corps. C'est aussi une drogue qui se prend collectivement, dans un cadre politique et social précis - et dont le rituel pourrait être considéré comme politique.

Quelques mois plus tard, toujours aux Laboratoires d'Aubervilliers, lors d'une séance de *Black Matter Cinema*⁴⁹, le Tarot créé par les artistes Silvia Maglioni et Graeme Thomson faisait écho à cette idée du cinéma comme hallucination et poison. Il s'agissait de poser une question à ce Tarot inventé, dont chaque carte porte un photogramme extrait d'un film - sans qu'on en connaisse la source. Le jeu était tiré après une première question posée par une personne de l'assistance, et cela donnait lieu à une discussion collective sur les possibles réponses à la question. Je venais de passer encore quelques mois aux États-Unis et en

⁴⁸ Roberto Bolaño, *Entre Parenthèses*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 2004, p. 46.

⁴⁹ « *Dark Matter Cinema* propose une série de rendez-vous du Comité Nocturne pour ouvrir notre regard et notre usage du cinéma en l'exposant aux potentialités de l'infra-perception de l'image et aux états liminaires de la vision, ainsi que pour le replonger dans la matière noire qui hante l'image cinématographique. Le Comité mettra tout en œuvre pour tracer des récits parallèles, voire des possibilités divinatoires, qui se départent d'un photogramme pour se tisser dans les rencontres avec d'autres instants arrachés au montage. » Graeme Thomson et Silvia Maglioni, *Dark Matter Cinema*, Laboratoires d'Aubervilliers, février 2016 sur leslaboratoires.org.

Colombie pour quelques projets, et je revenais notamment d'un séminaire de cinéma documentaire, expérience qui m'avait paru particulièrement éprouvante. Je trouvais les films et les discussions détachées des problèmes du monde, et cela m'avait beaucoup affectée. Je demandais alors au Tarot composé de cartes extraites du flux des films du monde, et du fond d'une forme de désarroi : « à quoi sert le cinéma ? ». Le tirage était composé entre autres d'une image qui semblait provenir d'un film d'Antonioni⁵⁰, d'une image des *Yeux sans visage*⁵¹ et une image d'un film de Wakamatsu⁵². La discussion qui s'est ensuivie nous a menés à la conclusion collective que le cinéma est un rituel - de quel ordre ? - L'image de Wakamatsu était bien évidemment particulièrement inquiétante - elle laissait émaner une odeur de révolution et d'affranchissement sexuel non sans violence.

Le cinéma comme rituel hallucinatoire. Dans les procédés de vision induits par les psychotropes il y a souvent une sensation de métempsychose, d'abandon de son corps pour aller ailleurs - tout en plongeant en soi-même. Vu de l'extérieur, l'individu drogué a l'air absent, ailleurs, est parfois incapable de réagir aux *stimuli* des choses qui l'entourent. L'expérience hallucinogène se construit dans un paradoxe d'excès de présence - on ne peut pas se soustraire au flux des visions induites par le corps - simultanément à une absence, un décrochage de cette même conscience. La transe marche aussi sur ce registre - ce que nous voyons n'est pas ce qui est vu et ressenti par le sujet en transe. J'ai commencé depuis quelque temps à expérimenter l'autohypnose, et j'ai été frappée par l'utilisation du mot « transe » relatif à cette activité. En effet, le sujet sous hypnose est en fait en état de transe ; elle est bien sûr induite par l'hypnotiseur, mais ne serait qu'une accentuation d'un état dans lequel nous plongeons constamment, à différents degrés, tout au long d'une journée. Cet état, à la lisière de l'hypnagogique, et qui est un prélude à la transe hypnotique, est qualifié lui aussi comme un moment « d'absence ». En essayant l'autohypnose j'étais émerveillée par l'état de présence limpide qu'elle m'offrait - un état de conscience altérée certes, mais cet état s'assimilait à une

⁵⁰ Michelangelo Antonioni (1912-2007), réalisateur Italien de films tels que *Blow Up* (1966), *l'Éclipse* (1962), *Le désert rouge* (1964)...

⁵¹ *Les yeux sans visage*, Georges Franju, paru en 1960, raconte l'histoire d'une jeune fille ayant perdu son visage lors d'un accident. Son père, chirurgien de renommée, rêve de lui greffer un nouveau visage; pour se faire, il kidnappe et tue d'autres femmes.

⁵² Kōji Wakamatsu (1936-2012), est considéré l'un des directeurs japonais les plus importants des années 1960, dont les premiers films s'inscrivaient dans le courant des *pinku eiga* (cinéma rose). Subversif et politique, on compte parmi ses oeuvres *Les secrets derrière le mur* (1965), *Sex Jack* et *Les anges violés* (1971), *Le jour où Mishima a choisi son destin* (2012, son dernier film)...

vivacité accrue du monde. Je me sentais plus présente, plus dans le présent, sensoriellement en phase avec ce présent - comme si je taisais un instant les préoccupations, interrogations habituelles et rationnelles, liées au passé et au futur de mes pensées. Pendant la transe, parfois des souvenirs très enfouis refaisaient surface.

Paul Virilio aborde dans son ouvrage *Esthétique de la disparition*⁵³ le thème de l'absence. Après avoir considéré plusieurs états neuronaux (l'épilepsie par exemple) qui induisent des états de perception altérés, Virilio parle de l'expérience (ou plutôt la sensation) du deuil en ces termes: « un étrange phénomène (qui) dure parfois de longues minutes avant que tout semble à nouveau *ordinaire*. On peut penser à la réflexion de Marcel Proust à propos de la marquise de Sévigné : 'Elle ne présente pas les choses dans un ordre logique, causal, elle montre *d'abord* l'illusion qui nous frappe.' Dans l'ordre d'arrivée de l'information, Proust nous désigne donc le *stimulus* de l'art comme plus rapide puisque, ici, les choses ne finissent pas par céder au sentiment mais au contraire commencent par là. En somme, la sensation rendue causale par l'excès même de sa rapidité prend de vitesse l'ordre logique. Proust vérifie l'idée sophistique de l'*apate*, l'instantanéité de cette entrée possible dans une autre logique qui dissout les concepts de vérité et d'illusion, de réalité et d'apparence et qui est donnée par le *Kairos* que l'on peut appeler 'l'occasion'... ce qui est échappé à l'universel et ouvre un cadre à la différence, c'est l'*epieikés*, ce qui est adéquat en un moment particulier et par définition différent. ⁵⁴» L'absence est tout d'abord, et dans ces termes là, une expérience en soi. Ce n'est pas tellement un vide ou une anesthésie, mais au contraire, un processus sensible et palpitant. Par ailleurs, l'absence nous apparaît comme une situation fulminante : elle semble déchirer le voile des apparences que nous pensons être le réel, instaurant un autre régime de perception, plus durable - comme si l'absence induisait un manque soudain puis un état secondaire, plus dilaté dans le temps, suite à cette électrisation. Aussi l'expérience de l'absence a-t-elle plusieurs temps, et peut se déployer dans une multitude de sensations. L'absence comme expérience est donc paradoxalement une expérience d'acuité forte - elle est une expérience de la présence - un état de conscience altérée.

⁵³ *Esthétique de la disparition* (1980) de Paul Virilio développe une réflexion sur les changements dans la perception physique de la réalité, notamment les sensations de temps, d'espace, de lumière et de mouvements, induits notamment par les progrès technologiques.

⁵⁴ Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Balland, Paris, 1980, p.42

Paul Virilio fait le lien dans son ouvrage entre les phénomènes neuronaux de l'absence et les changements perceptifs corporels que l'électricité a induit - une recrudescence des états de conscience altérée. Le cinéma participe bien entendu de ce processus de changement perceptif - et Virilio fait référence à la fameuse phrase Godardienne « le cinéma c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde ⁵⁵ ». Cela m'a fait penser au *Rituel du serpent*⁵⁶, d'Abby Warburg, où celui-ci raconte comment chez les Hopis⁵⁷ l'arrivée de l'électricité signe l'arrêt de mort progressif de ce rituel immémorial. En effet, le serpent à sonnettes tenu dans la bouche des danseurs serait une façon de domestiquer la foudre, de faire face à l'immensité des forces naturelles ; l'arrivée de l'électricité dans la communauté, est perçue par Warburg comme la domestication de la foudre et sa banalisation. Elle serait donc, selon lui, concomitante à la disparition du rituel. Dans ces deux ouvrages, chez Virilio tout comme chez Warburg, l'une des questions posées semblerait être celle des rapports entre la technique, l'expérience corporelle et la mémoire - qu'est ce qui, dans la perception, serait culturel, acquis, et qu'est-ce qui serait inné ? Comment la mémoire habite-t-elle le corps et quel est l'impact de la technique sur celle-ci ?

Nous retrouvons ici la question fondamentale de l'ethnographie. Qu'est ce qui, dans notre forme humaine, notre relation au monde, entre nous et à nous-mêmes, est conditionné, imposé par notre contexte et inscrit en lui ? Qu'est-ce qui résiste à l'origine et à la différence culturelle, où peuvent se trouver les points d'échange - et pour suivre Viveiros de Castro, d'accouplement, de contamination ? Si l'anthropologie est un exercice de « décolonialisation de la pensée ⁵⁸ », nous pourrions dire qu'elle aussi fait appel à une suspension de jugement

⁵⁵ « La photographie c'est la vérité. Et le cinéma c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde. » dit Bruno Forestier, le personnage principal du *Petit Soldat*, film de Jean-Luc Godard de 1963.

⁵⁶ *Le rituel du serpent* est une conférence prononcée par Aby Warburg en 1923, lors de son séjour dans la clinique psychiatrique de Ludwig Binswanger, à Kreuzlingen. Cette conférence revient sur son séjour mené chez les Hopis, en Amérique du Nord, vingt-sept ans auparavant ; le motif du serpent lui permet ici d'associer l'Antiquité millénaire européenne avec les pratiques cérémonielles de peuples considérés à cette époque comme "primitifs".

⁵⁷ Groupe amérindien des Pueblos d'Amérique du Nord. Le rituel du serpent était constitué d'une série de danses pendant lesquels les Hopis tiennent un serpent à sonnettes dans leur bouche.

⁵⁸ Eduardo Viveiros de Castro in *Assemblages : Félix Guattari and Machinic Animism*, Angela Melitopoulos et Maurizio Lazzarato, *e-flux journal* # 36, juillet 2012, sur eflux.com.

initiale - renouveler constamment l'*epochè*⁵⁹, base et du scepticisme et de la philosophie elle-même. Lucien Castaing-Taylor notait, dans le syllabus donné aux élèves de son cours *Ethnographie sensorielle*, que l'impulsion initiale de l'ethnographie est de rendre étrange ce qui est familier⁶⁰. Il y a donc aussi dans la démarche ethnographique *epochè*, nécessité intrinsèque d'une absence initiale, déchirement du voile de ce que nous croyons être le réel par un détachement temporaire, qui modifiera notre perception ultérieure de celui-ci. Dans ce sens l'ethnographie partage avec le cinéma la recherche d'un état de conscience altéré. Et en affirmant ceci, je ne peux m'éviter de penser que notre rapport global au monde, lorsque nous mettons en marche les mécanismes des sens et de la pensée, est une constante succession d'états de conscience plus ou moins altérés - tout nous affecte, tout nous transforme, tout nous propulse dans la présence, si tant soit peu que l'on veuille se laisser porter. Et que c'est grâce aux procédés **d'expérience de l'absence** que le réel peut se reconfigurer, se revoir, s'analyser, se modifier. Dans ce sens, le cinéma participe en effet d'une vaste opération de modification des consciences. *Pharmakon*, donc, remède et poison. Ces réflexions sont aujourd'hui l'endroit où cette recherche, sans début ni fin circonscrits, s'arrête. Il m'a semblé cohérent d'arrêter temporairement ce projet de recherche par une pièce qui induit un film par l'hypnose. Pour donner vie à Arturo Lucía, je suis en train de créer une pièce qui est un film sans support matériel, un film induit dans la conscience des spectateurs par une séance d'hypnose. Arturo Lucía prendra donc vie dans cet espace sans image, porté par la parole et le récit, pendant un processus de transe collective. Arturo Lucía sera donc, dès sa naissance, un être qui s'incarne dans l'absence.

Je pense à l'absence comme forme accrue de présence ou plus simplement, et en essayant de transcender la rupture que l'absence totale impliquerait, **l'absence comme forme**

⁵⁹ *Du Grec* ἐποχή, "arrêt, cessation, interruption", suspension du jugement telle que préconisée par les philosophes Sceptiques, en s'abstenant de toute assertion initiale, qu'elle soit positive ou négative. Le doute est ainsi posé comme base philosophique.

⁶⁰ Lucien Castaing-Taylor décrit l'objectif du cours en ces termes : « Rendre ce qui est apparemment familier étrange – nous étonner (aussi bien celui qui réalise et celui qui regarde), nous sortant de la réalité « tout faite », pour nous permettre de nous y engager, ou l'appréhender, avec de nouveaux yeux et une nouvelle ouïe, un *sensorium* transfiguré ». *Sensory ethnography II*, syllabus, Harvard University, automne 2014. Il est intéressant de noter ici la reprise des termes de Novalis « L'art de rendre agréablement étrange, de rendre un objet étrange et cependant connu et attrayant, voilà la poétique romantique ». (Novalis, *Fragments*, précédé de *Disciples à Saïs*, trad. fr. Maurice Maeterlinck, Paris, José Corti, 1992, p. 206). Le fragment a été repris par nombre d'historiens, qui y voient une méthode d'analyse et d'écriture pour leur propre discipline, une modalité possible de l'*estranagement* transporté dans l'historiographie. Dans ce sens, l'ethnographie sensorielle pourrait, elle aussi, s'inscrire dans ce même mouvement.

différente de présence. Mais pour que l'absence soit un champ actif, et ne devienne pas un isolement, cloisonnement ou exil volontaire, ce mode d'être a besoin de manifestations concrètes et de systèmes de communications propres. Une météorologie, ou une phénoménologie de l'absence - peut-être est-ce cette constellation que je construis à travers mes films.



Fig. 5

Légendes des images :

Fig. 1

Joseph-Benoît Suvée, *Dibutade ou l'Origine du dessin*, 1791-1793, Groeningemuseum Bruges.

Fig. 2

Juan Downey, *The Laughing Alligator*, vidéo, 27 min, 1979, MOMA, New York.

Fig. 3

Affiche, *La Rose Pourpre du Caire*, Woody Allen, 1985.

Fig. 4

Alphonse Léon Noël, *Catalina de Erauso*, litographie, 1833, National Portrait Gallery, Londres.

Fig. 5

Karoly Laufenauer, *Expériences « comportementales » d'hypnose à la clinique de Budapest du ministère de la santé mentale et de pathologie*, 1899, Kiralyi Magyar Terme szettudományi Tarsulat, Budapest, Hongrie.

Disappearing operations

Opérations pour disparaître

Opérations disparaissantes

Opérations de disparition

Projet d'exposition de thèse doctorale.

Une exposition faite d'une série d'évènements - projections. Les titres et les oeuvres sont encore en cours de réalisation.

Séance 1. *Filiations.*

Avant-première de *Soleil Noir*.

Projeté en compagnie de *Mille soleils* de Mati Diop.

Projection suivie d'une rencontre avec les réalisatrices.

Cinéma Le Méliès (Montreuil).

Première semaine de décembre (date à confirmer).

Temps estimé de la séance : 2 heures.

Séance 2. *Opérations pour disparaître.*

Laboratoires d'Aubervilliers (à confirmer).

Projection des films *The lightning*, *Care*, *Black on Red*.

Suivie d'une performance-hypnose, *Arturo Lucia* (collaboration avec Lyes Hammadouche).

Vendredi 2 décembre 2016, (heure à confirmer).

Temps estimé de la séance : 2 heures.

Séance 3. *Fictions ethnographiques.*

ENSBA, amphithéâtre d'honneur.

Projection des films *Premier contact*, *El laberinto*, *La libertad*.

Projection suivie d'une rencontre.

Lundi 5 décembre 2016 (heure à confirmer).

Temps estimé de la séance : 2 heures.

Séance 4. *Eclats et absences, fictions ethnographiques.*

La fémis, salle Renoir.

Projection des films *Soleil Noir*, *La libertad*, *El laberinto*.

Soutenance de la thèse de pratique *Eclats et absences, fictions ethnographiques*.

Vendredi 9 décembre 2016, à partir de 9h.

SOMMAIRE

EXOTISME

	p. 59	
<i>Sin Dejar Huella (Sans laisser de trace)</i> , scénario (retranscrit après montage)	p. 60	
<i>Sin Dejar Huella (Sans laisser de trace)</i> , entretien avec Nicolas Feodoroff.	p. 63	
<i>Sin Dejar Huella (Sans laisser de trace)</i> , note d'intention , juillet 2012		p. 65
<i>Voyage en la terre autrement dite</i> , première version du scénario	p. 68	
<i>Voyage en la terre autrement dite</i> , note d'intention, décembre 2010	p. 76	
<i>Voyage en la terre autrement dite</i> , note d'intention, juillet 2012	p. 79	
<i>Les Mythologies manquantes</i> , article publié dans <i>Les Cahiers du Post-Diplôme</i>	p. 83	
<i>Aequador</i> , synopsis	p. 95	
<i>Aequador</i> , note d'intention, décembre 2011	p. 97	
<i>Aequador</i> , lettre écrite à Eliza Muresan	p. 102	
<i>Aequador</i> , extrait du journal de tournage		p. 106
<i>Aequador</i> , lettre écrite par Anne-Charlotte Yver	p. 108	
<i>Aequador</i> , note d'intention, juillet 2012	p. 110	
<i>Premier contact, l'invention du « natif »</i> , programme de films	p. 114	
<i>Cannibale ou le Musée Anthropophage</i> , scénario pour une performance	p. 142	

COMPAGNONNAGES

	p. 167	
<i>Evaristo</i> , Scénario, <i>in progress</i>	p. 171	
<i>Evaristo</i> , synopsis et note d'intention, <i>in progress</i>	p. 179	
<i>Cuerpos celestes</i> , article publié dans <i>Terremoto #4</i> , « Todas las fiestas del ayer »	p. 182	
<i>Perder la forma humana</i> , sur l'exposition éponyme au Musée Reina Sofia	p. 189	
<i>La libertad</i> , scénario	p. 201	
<i>La libertad</i> , note d'intention, <i>in progress</i>	p. 206	
<i>Ficción etnográfica (Fiction ethnographique)</i> , entretien avec Manuela Moscoso	p. 207	
<i>Ficción etnográfica (Fiction ethnographique)</i> , programme pour une salle de cinéma	p. 211	
<i>La libertad</i> , texte sur le tournage du film		p. 213
<i>Penser la liberté</i> , présentation aux Laboratoires d'Aubervilliers	p. 220	

AUTOETHNOGRAPHIE

	p. 233	
<i>Sol negro (Soleil Noir)</i> , scénario	p. 235	
<i>Sol negro (Soleil Noir)</i> , note d'intention	p. 250	
<i>Sol negro (Soleil Noir)</i> , entretien lors de la première du film	p. 255	

BIBLIOGRAPHIE

	p. 260	
Remerciements	p. 271	

EXOTISME

Série commencée en 2009

*Qui et quels nous sommes ? Admirable question !
Haïsseurs. Bâisseurs. Traîtres. Hougans. Hougans surtout. Car nous voulons tous
les démons.
Ceux d'hier, ceux d'aujourd'hui
Ceux du carcan ceux de la houe
Ceux de l'interdiction, de la prohibition, du marronnage
et nous n'avons garde d'oublier ceux du négrier...
Donc nous chantons.
Nous chantons les fleurs vénéneuses éclatant dans des prairies furibondes ; les ciels
d'amour coupés d'embolie ; les matins épileptiques ; le blanc embrasement des sables
abyssaux, les descentes d'épaves dans les nuits foudroyées d'odeurs fauves.
Qu'y puis-je ?
Il faut bien commencer.
Commencer quoi ?
La seule chose du monde qu'il vaille la peine de commencer.
La Fin du monde, parbleu !*

Aimé Césaire, *En guise de manifeste littéraire* (extrait), 1942.

Sin Dejar Huella (Sans laisser de trace)

Vidéo HD, 3 min, juin 2009

Scénario (retranscrit après montage)

Paris, France

Juin 2009

SIN DEJAR HUELLA / SANS LAISSER DE TRACE⁶¹

Des policiers poursuivaient un homme...

Au coin de la rue, l'homme s'est retourné pour leur tirer dessus.

Ils ont riposté et ont continué à le poursuivre ;

plus loin, ils ont ouvert le feu à nouveau.

Au moment précis de la fusillade,

un ouvrier sort travailler et reçoit une balle en pleine tête.

Il tombe raide mort sur le trottoir, en face de l'épicerie

⁶¹ Transcription de la voix off de la vidéo, mon père au téléphone racontant l'histoire depuis la Colombie.

il a reçu une balle dans la tête.

La suite des évènements m'a beaucoup impressionné.

Les gens travaillant dans la rue ont déplacé la voiture qui bloquait le passage.

Le propriétaire de l'autre voiture touchée, la rentra dans son garage.

Une autre voiture est passée dans la rue,

les proches du blessé l'ont arrêtée,

ils parlèrent un instant,

sont montés dans la voiture avec le blessé et partis vers la Croix Rouge

qui était près de la maison de mes parents.

La voiture ayant redémarré,

le propriétaire de l'épicerie sortit avec un seau d'eau et un balai

et nettoya les traces de sang.

Je suis resté sous le choc,

j'avais un peu peur,

je suis un peu lent à réagir,

j'étais un spectateur voyant comment

tous semblaient s'être mis d'accord

pour effacer les traces de l'accident.

Arrivèrent à l'instant une patrouille de police,

les secours, une ambulance, mais ils ne trouvèrent rien.

Les acteurs de la fusillade n'étaient pas là, il n'y avait pas de corps, il n'y avait pas de sang,

ni aucune voiture de touchée.

Cette série de gestes non réfléchis

s'articulait en une structure très efficace ;

s'ils s'étaient tous mis d'accord pour faire tout cela sans laisser de trace,

ils n'auraient probablement pas aussi bien fait.

Sin Dejar Huella (Sans laisser de trace)

Vidéo HD, 3 min, juin 2009

Entretien avec Nicolas Feodoroff.

À l'occasion du FIDMarseille (Festival International de cinéma)

Marseille, France

Juillet 2010

Nicolas Feodoroff : Pouvez vous revenir sur l'origine de Sin Dejar Huella?

Laura Huertas Millán : A l'origine de Sin Dejar Huella, il y a un «fait divers» : un homme abattu d'une balle par accident à Bogota, lors d'une fusillade. Les témoins de l'évènement s'évertuent à en nettoyer toutes les traces. Cette histoire excédait la simple anecdote, je l'ai abordée comme une sorte de fable sur l'histoire de la Colombie, volontairement amnésique. Sans laisser de Trace cherche une sorte de transcription originaire et mythique.

N.F : La voix occupe une part importante dans vos vidéos.

LHM : La voix fait office de gros plan, mais un gros plan qui refuse l'excès de visibilité et donc sa banalisation. M'intéressent aussi les teintes données aux voix par les instruments d'enregistrement: téléphone, magnétophone, mauvais micro. La voix, déformée ou au contraire éclaircie, installe une dialectique avec l'image, la contredit, s'y oppose. Et en même temps elle fait office de liant, elle accorde à l'espace vidéographique un statut charnel.

N.F : Pourquoi ce lieu de tournage ?

LHM : Ce lieu, c'est le Jardin Tropical de la ville de Paris. Je travaillais à l'époque sur le constat d'un traumatisme originaire nié par la société colombienne: le génocide indigène. J'ai commencé à en chercher les traces à partir de ma position d'exilée, et j'en suis venue à m'intéresser à des lieux très marqués par l'impérialisme occidental, comme le Jardin d'Acclimatation ou le Jardin Tropical de la ville de Paris. Ce qui m'a frappée, c'est que ces lieux étaient souvent utilisés comme décors pour les photographies « exotisantes » de l'époque. Je disposais d'un autre côté du récit enregistré au téléphone, qui m'a semblé être en lien avec ce traumatisme originaire d'une extermination dont on a effacé toutes les traces. C'est un paysage très urbain, et une forêt qui devient le lieu des fantasmagories, des âmes errantes, une jungle.

N.F : Le “bullerengue” ?

LHM : Le *bullerengue* est un chant traditionnel de la côte atlantique colombienne, hérité des premiers esclaves rebelles, les *cimarrones*. Il s’agit d’une forme musicale métisse: africaine, indigène et espagnole racontant des gestes quotidiens, apparemment banals, qui portent en filigrane une mémoire collective. Je voulais que ce chant boucle l’histoire racontée par la voix au téléphone, en proposant une sorte de résolution, de dépassement. En contrepoint de ce récit d’effacement des traces, c’est un témoin historique qui s’avance vers nous, un chant, élément culturel strictement dépendant du corps qui l’énonce. Ainsi une forme ancestrale devient un cri instantané dans le corps d’une femme.

Sin Dejar Huella (Sans laisser de trace)

Vidéo HD, 3 min, juin 2009

Note d'intention

Lille, France

Juillet 2012

UN JARDIN TROPICAL

« C'est la recherche d'attractions populaires capables de susciter l'intérêt du public qui explique l'exposition d'un nouveau genre présentée au Jardin zoologique d'acclimatation au mois d'août 1877. (...) Comme le précisait un membre de la société anthropologique de Paris, 'le convoi appartient à un négociant étranger dont la spécialité est de fournir des sujets intéressants les jardins zoologiques d'Europe, et qui pour alimenter son commerce embauche, dans les pays où il tire ses animaux, des chasseurs indigènes. Cette fois, au lieu de laisser ceux-ci en Afrique, il a voulu les amener en Europe, et si nous croyons les on-dit sa bourse ne s'en trouvera pas mal' »⁶²

La découverte des zoos humains réalisés au début du XXe siècle en Europe dans le cadre des expositions universelles et coloniales a été un véritable choc pour moi. En voyage au Chili en 2007, j'étais tombée par hasard sur un livre de photographies représentant des Mapuches⁶³ (ethnie quasiment disparue de la Patagonie Argentine) dans le jardin du Luxembourg à Paris. Ces corps enveloppés d'habits légers dont on ressent immédiatement l'inadéquation avec le paysage automnal environnant, le teint terne des photographies mal conservées, le prix exorbitant du livre en question m'ont laissé une forte impression.

C'est en recherchant des décors pour un film, mettant en scène un texte écrit par mon père sur le thème de la disparition, que mon intérêt pour l'histoire des jardins « tropicaux » en France a ressurgi. Ce texte, un fait divers à Bogota où les témoins d'une mort accidentelle s'évertuent à en nettoyer toutes les traces, était pour moi une allégorie de l'histoire de la Colombie. Ces lieux à Paris marqués par l'exil et l'oubli (cette histoire coloniale étant encore il

⁶² William H. Schneider, *Les expositions ethnographiques du Jardin zoologique d'acclimatation*, in *Zoos humains*, éditions la Découverte, Paris, 2002, p. 72.

⁶³ Christian Báez, Peter Mason, *Zoológicos humanos. Fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín d'acclimatation de París, Siglo XIX*, Pehuén Editores, Santiago de Chile, 2006.

y a quelques années très peu médiatisée en France) sont entrés en résonance avec ce récit allégorique jusqu'à devenir le décor d'une de mes vidéos: *Sin Dejar Huella*, tournée dans le Jardin Tropical⁶⁴ de la ville de Paris.

Le Jardin Tropical de Paris a été construit en 1897 et a été modifié en 1907 pour accueillir l'Exposition Coloniale. Cinq villages avec leurs habitants sont reconstitués : des villages indochinois, malgache, congolais, une ferme soudanaise et un campement touareg. Des pavillons accueillent des expositions de produits coloniaux. L'Exposition accueille près de 2 millions de visiteurs en 6 mois. La plupart des traces photographiques qui restent de cette époque et de ces lieux sont des cartes postales, souvenirs de ces parcs d'attraction. Des images d'indigènes des colonies françaises ou d'autres coins du monde sont représentés souvent debout en regardant la caméra, habillés avec des vêtements folkloriques. Le cadre est généralement en légère plongée.

La vidéo *Sin Dejar Huella* (2009) veut donc créer un contrepoint iconographique aux photographies coloniales citées ci-dessus. Le décor est décontextualisé par le cadrage, ni les allées du jardin ni les architectures n'y figurent, pour évoquer un ailleurs. La caméra reste frontale et préfère la légère contre-plongée à la plongée. Le personnage qui apparaît est en mouvement et son regard ne nous est livré entièrement qu'à la fin du plan. Il s'agit d'une femme entonnant un *bullerengue*, chant mémoriel et métisse colombien, un chant de libération et de deuil. Ce chant, tenu au début et se confondant avec celui des oiseaux aux alentours, se rapproche de nous en même temps que la femme, jusqu'à devenir littéralement saisissant. Un micro directionnel est placé à côté de la caméra, pour donner au plan une véritable profondeur de champ sonore.

Dans cette vidéo se lient deux temps narratifs. Le temps du récit, scandé par la voix de mon père habitant en Colombie, enregistrée au téléphone. Il raconte le fait divers dont il a été témoin avec une certaine neutralité, le texte est dit de manière laconique, à peine appuyé. Le montage le superpose au chant de la femme. Le grain de l'enregistrement contraste nettement avec la voix de la chanteuse parfaitement claire. Deux temps lointains dans l'espace et dans le temps sont ainsi accumulés. Ils arrivent par moments à cohabiter et à d'autres endroits ils se réfutent l'un à l'autre, en opposition. De cette scission spatio-temporelle jaillit une tension qui suggère le sentiment d'une urgence, d'une révolte.

⁶⁴ Jardin implanté à l'extrémité orientale du Bois de Vincennes à Paris.

Voyage en la terre autrement dite
Film HD 2K, 23 min, juin 2011
Première version du scénario
Lille, France
Décembre 2010

Histoire d'un Voyage en la Terre Autrement Dite.⁶⁵

Contenant la navigation, et choses remarquables sur mer par l'auteur. Les moeurs et façons de vivre estranges des Sauvages. Ensemble la description de plusieurs Animaux, Arbres, Herbes, et autres choses singulières. Et à ce propos, je dis et confirme que ce qui est contenu dans ce livre est véridique et que, comme témoin oculaire, j'assistai aux batailles et rencontres.

En m'engageant à lever la carte du cours de l'Amazone, je m'étais ménagé une ressource contre l'inaction que m'eût permis une navigation tranquille. Il me fallait être dans une attention continuelle pour observer la boussole et, la montre à la main, les changements de direction du cours du fleuve, les différentes largeurs de son lit, les embouchures des rivières qu'il reçoit, l'angle que celles-ci forment en y entrant. Je prenais la hauteur méridienne du soleil, j'observais son amplitude au soleil et au coucher; je montais aussi le baromètre.

⁶⁵ Scénario pastiche de récit de voyage fait à partir des textes de Charles de la Condamine, *Voyage sur l'Amazone* (1745), Hans Staden, *Nus, féroces et anthropophages* (1557), Bernal Diaz del Castillo, *Histoire véridique de la conquête de la Nouvelle Espagne* (1632), Jean de Léry, *Histoire d'un voyage en la terre du Brésil, autrement dite Amérique* (1578), Père Antonio Vieira, *La mission d'Ibiapaba*. (1657).

A environ onze heures du soir, sur le point que nous étions de nous reposer, la tempête s'éleva si soudaine, que le câble qui tenait l'ancre de notre navire, ne pouvant soutenir l'impétuosité des furieuses vagues fut tout d'un coup rompu: notre vaisseau ainsi tourmenté et agité des ondes, poussé qu'il était du côté du rivage, peu s'en fallut pour qu'il ne touchast terre, et qu'il ne soit échoué. Et de fait, le maistre, et le pilote, au lieu d'être les plus assurés et de donner courage aux autres, crièrent deux ou trois fois: « Nous sommes perdus, nous sommes perdus ».

Mais finalement tous ces obstacles furent vaincus avec l'aide de Dieu, qui seul sait transformer la faiblesse en force. Je me trouvais dans un nouveau monde, éloigné de tout commerce humain, sur une mer d'eau douce, au milieu d'un labyrinthe de lacs, de rivières et de canaux, qui pénétraient en tous sens une forêt immense qu'eux seuls rendent accessible. Je rencontrais de nouvelles plantes, de nouveaux animaux, de nouveaux hommes.

Comme quoi ce pays est très vaste, très peuplé, possédant plusieurs villes et des habitants très belliqueux.

En entrant dans une ville, nous fûmes saisis d'étonnement par son importance, car nous n'avions rien vu qui jusque-là qui la surpassât. Comme d'ailleurs la végétation y était très abondante, on eût dit un véritable jardin. Nous rendîmes grâce à Dieu pour avoir permis que nous fissions la découverte d'un semblable pays.

Plusieurs attroupements d'Indiens s'avancèrent vers nous par la côte. Ils venaient avec leur défense de coton, qui leur descendait jusqu'aux genoux, et bien armés d'arc et de flèches, de lances, de rondaches, de frondes garnies

de pierres, et de leurs épées, qui étaient comme une sorte d'espadaon à deux mains. Ils portaient sur leurs têtes des panaches; leurs figures étaient peintes de blanc et de noir et quelques unes en ocre rouge. Ils avancèrent en gens de coeur et firent pleuvoir sur nous une grêle de flèches qui nous blessèrent et nous obligèrent à nous arrêter.

Bientôt, ils courent à la mêlée; nos pieds se lient; les uns nous attaquent à la lance, les autres nous lâchent leurs traits, quelques-uns nous criblent de leurs sabres affilés... Et certes ils nous en faisaient voir des cruelles! Je me souviens que, dans les rudes combats de la journée, on nous blessa quatorze hommes et l'on m'atteignit à la cuisse.

Comment nous fîmes la paix avec les naturels de cette province ; comment, partout où nous arrivions, nous adressions des discours bien raisonnés pour que les habitants abandonnassent leurs idoles.

A peu de distance du lieu du combat, nous trouvâmes une petite place avec trois maisons bâties à chaux et à sable. C'étaient des oratoires où l'on avait dressé plusieurs idoles en terre cuite. Les unes avaient des figures diaboliques ; d'autres présentaient des formes féminines avec des tailles élevées ; il y en avait d'un fort mauvais aspect de façon qu'on aurait pu dire que les personnages paraissaient faire des sodomies. Les habitants avaient des cassettes en bois contenant d'autres idoles avec des médailles de mauvais or, des pendeloques, trois diadèmes et d'autres pièces figurant des poissons ou des canards en or mélangé. Et ce voyant cet or et ces maisons, nous nous réjouissions d'avoir découvert un semblable pays.

Il y avait une sorte d'autel où l'on entretenait des idoles de mauvais aspect. C'étaient leurs dieux. Là se voyaient cinq indiens sacrifiés depuis la veille. Ils avaient la poitrine ouverte, les bras et les cuisses coupés. Les murailles dégouttaient de sang.

« Il nous semble, señores, que puisqu'il n'est pas possible de tenter autre chose, nous devons nous contenter de planter une croix. »

Nous tombâmes tous à genoux et nous mîmes à réciter la prière de l'Ave Maria. Nous voyons ainsi prosternés, les sauvages fort retors nous demandèrent pourquoi nous nous agenouillions de la sorte devant ce morceau de bois. On leur fit une conférence si bien dite, que nous étions chrétiens et cela convenait le mieux à notre foi.

On ajouta que leurs idoles sont de nulle valeur et qu'ils doivent s'évanouir devant cette croix.

Nous avions avec nous un lévrier très haut de taille qui aboyait beaucoup. Les caciques nous demandèrent si c'était un tigre, un lion ou autre animal nous servant à tuer les Indiens.

« Réfléchissez bien et prenez soin de ne rien faire qui les puisse contrarier; ils le sauraient à l'instant car ils peuvent lire dans vos pensées; ce sont eux qui brisèrent nos dieux dans nos temples et les remplacèrent par les leurs. Mieux vaudrait se hâter de leur offrir un grand présent. »

Nous pouvions nous flatter d'avoir avec nous d'excellents prôneurs ; car presque aussitôt, on nous apporta trois

colliers, quatre breloques et trois lézards, tout cela en or.

Rapport de la conformation, des moeurs et des façons de vivre estranges des sauvages.

Les hommes et les femmes de ce pays sont aussi bien faits que ceux du nôtre, seulement le soleil leur a donné une teinte brune. Ils vont absolument nus, et ne se cachent même pas les parties honteuses ; ils se peignent le corps de diverses couleurs, et n'ont pas de barbe, car ils se l'arrachent avec soin. Ils se percent les lèvres et les oreilles, et ils y mettent des pierres comme ornements ; ils se parent aussi avec des plumes.

Avant de passer outre, je crois devoir dire un mot du génie et du caractère de ces sauvages. La nature semble avoir favorisé la paresse des Indiens et avoir été au-devant de leurs besoins: les lacs et les marais qui se rencontrent à chaque pas sur les bords du fleuve, se remplissent de poissons de toutes sortes dans les temps de crues de la rivière, et lorsque les eaux baissent, ils y demeurent renfermés comme dans des étangs ou réservoirs naturels où on les pêche avec la plus grande facilité.

L'insensibilité est la base de leur caractère. Je laisse à décider si on la doit honorer du nom d'apathie, ou l'avilir par celui de stupidité. Elle naît sans doute du petit nombre de leurs idées, qui ne s'étend pas au-delà de leurs besoins. Tantôt gloutons jusqu'à la voracité, tantôt sobres quand la nécessité les y oblige ; pusillanimes et poltrons à l'excès si l'ivresse ne les transporte pas ; ennemis du travail, indifférents à tout motif de gloire. Sans inquiétude pour l'avenir; se livrant parfois à une joie puérile, qu'ils manifestent

par des sauts et des éclats de rire immodérés, sans objet et sans dessein ; ils passent leur vie sans penser et ils vieillissent sans sortir de l'enfance dont ils conservent tous les défauts.

Leur langue est d'une difficulté inexprimable, et leur manière de prononcer encore plus extraordinaire. Ils parlent en retirant leur respiration et ne font sonner presque aucune voyelle. Ils manquent de termes pour exprimer les idées abstraites et universelles: preuve évidente du peu de progrès qu'on fait les esprits de ces peuples. Temps, durée, espace, vertu, justice, ingratitude: tous ces mots n'ont point d'équivalent dans leurs langues.

Pourtant un jeune sauvage fut visité par Dieu. Il reçut en rêve plusieurs signes d'admonestation qui l'ébranlèrent, à en juger du moins par ses paroles, ses souhaits et ses résolutions depuis lors. Pris d'une grande boursuflure lui prenant de l'épaule jusqu'à la tête, il rêva qu'il était dans une église, accompagné d'un jeune homme d'une grande beauté, qui tenait dans sa main droite un oiseau et dans sa main gauche quelques herbes.

Le jeune homme appliqua l'oiseau sur la boursuflure, et celui-ci fit un trou avec son bec, par où la matière se purgea. Le jeune homme recouvrit aussitôt la plaie avec les herbes. A ce moment, l'infirmes se réveilla et s'aperçut que sa blessure était guérie.

De la variété des oiseaux de l'Amérique, tous différents des nostres: ensemble des grosses chauve-souris, abeilles, et autres vermines estranges de ce pays-là.

Il y a toutefois encore des chauve-souris en ce pays là, lesquelles entrent ordinairement la nuit dans les maisons, si elles trouvent quelqu'un qui dorme les pieds découverts, s'adressant toujours principalement au gros orteil, elles n'en faudrait point d'en sucer le sang : voire en tirer quelquefois plus d'un pot sans qu'on en sente rien. Tellement qu'en se réveillant le matin on est tout ébahi de voir le lit de coton et la place auprès toute sanglante. Dequoy cependant les sauvages s'appercevans, soit que cela advienne à un de leur nation ou à un étranger, ils n'en font que rire; mais c'est ordinairement au front que les chauve-souris mordent les naturels.

Quant aux perroquets, ils ont la teste riolée de jaune, rouge et violet, le bout des ailes incarnat, la queue longue et jaune; et quand ils ont appris à parler ce sont ceux qui parlent le mieux. C'était une grande merveille un perroquet de cette espèce, lequel une femme sauvage avait appris la langue dans un village à deux lieux de notre île ; quand nous passions par là, il nous disait : « Me voulez-vous donner un peigne ou un miroir, et je ferai tout maintenant en votre présence, chanter et danser? »

Les sauvages mangent des crocodiles, gros comme la cuisse de l'homme, et longs à l'avenant. Mais tant s'en faut qu'ils soient dangereux, au contraire, j'ai vu plusieurs fois les sauvages en rapporter tous en vie en leurs maisons, et leurs petits enfants jouer avec sans qu'ils leur fissent aucun mal. Néanmoins ils se font parfois assaillir par le Jacaré, grand et monstrueux, lesquels les sentant venir de loin, sortent d'entre les roseaux des lieux aquatiques où ils font leur repaire.

Le plus dangeureux ennemi du crocodile c'est le Jan-ou-are, bête comme un tigre mais bigarrée comme un Once. Le crocodile met la tête hors de l'eau pour saisir le tigre quand il vient boire au bord de la rivière. Le tigre enfonce ses griffes dans les yeux du crocodile, l'unique endroit où il se trouve à l'offenser à cause de la dureté de son écaille; mais celui-ci en se plongeant dans l'eau y entraîne le tigre qui se noie plutôt que de lâcher prise.

Un jour, nous étant égaré par les bois, nous entendîmes le trac d'une bête qui venait à nous; pensant que ce fut quelque sauvage, nous nous en fîmes pas. Mais tout de suite à notre droite, et à trente pas de nous, nous vîmes un lézard beaucoup plus gros que le corps d'un homme, et long de six a sept pieds, lequel paraissait recouvert d'écailles blanchâtres, âpres et raboteuses comme coquilles d'huitre, l'un des pieds devant levé, la tête haussée et les yeux étincelants, qui s'arrêta tout court pour nous regarder.

Epilogue

Comme il y avait beaucoup de moustiques dans la rivière, je montai me reposer dans un temple élevé. J'en pris occasion pour semer près de ce bâtiment sept ou huit pépins d'orange.

Ils poussèrent très bien parce que, paraît-il, les papes de leurs idoles les protégèrent des défenses contre les fourmis. Ils prenaient soin de les arroser et de les nettoyer en voyant que c'étaient des plantes différentes des leurs.

J'ai rapporté les faits pour qu'on sache que c'étaient les premiers orangers plantés. Ce sol était excellent, naturellement riche en or et pâturages. C'est pour cela que le pays fut colonisé par les principaux conquistadors, et je fus du nombre.

Ayant été chercher mes orangers, je les transplantai et ils furent excellents.

Voyage en la terre autrement dite
Film HD 2K, 23 min, juin 2011
Note d'intention
Lille, France
Décembre 2010

Note d'intention.

1. « Conçue comme un bouquet à trois fleurs par l'architecte Secq en 1970, elle se présente telle une plate forme de 1 200 m² à huit mètres au-dessus du sol. 1 400 tonnes de béton, 50 tonnes de charpentes métalliques et 1 100 m² de vitres ont été nécessaires pour la réalisation de cette oeuvre architecturale.⁶⁶»

Cette première description de la serre tropicale de Lille donne le ton : il s'agit d'un bâtiment imposant, monolithique, où le spectacle de la technique est mise en avant. En effet la plateforme en béton à 8 mètres du sol est parfaitement saisissante.

Le style du bâtiment fait penser au brutalisme, style architectural issu du modernisme, combinant l'esthétique fonctionnaliste de Mies Van der Rohe, l'exposition la plus franche possible des structures de l'édifice, avec des solutions d'architecture plus « brutales »: matériaux bruts et utilisation maximale des dispositifs d'éclairage naturel.⁶⁷

L'échelle démesurée de l'extérieur est contredite par l'intérieur du bâtiment, qui fait plutôt penser, de prime abord, au séjour d'une maison moderniste. Au centre de la serre, se trouve une grille en forme d'hexagone, qui sert de bouche d'aération, mais qui est aussi très littéralement le point de gravité du bâtiment. Située en plein coeur du rez-de-chaussée, c'est à partir de cet hexagone que se structure l'espace, la place centrale au rez-de-chaussée, les accès au premier étage, la vue plongeante que l'on a depuis la plateforme.

⁶⁶ Texte de communication issu du site de la mairie de Lille, www.mairie-lille.fr, consulté en novembre 2011.

⁶⁷ En parlant de l'école d'Hunstanton d'Alison & Peter Smithson, Reyner Banham définit ce qu'il en est du brutalisme : « Les qualités de cet objet peuvent être résumées comme suit : 1, une lisibilité formelle du plan; 2, une claire exposition de la structure; 3, une mise en valeur des matériaux à partir de leur qualités intrinsèques, telles qu'ils sont «trouvés» ».Reyner Banham, *The New Brutalism*, *The Architectura Review* n° 708,4 décembre 1955, p. 357

Le bâtiment en lui même est structuré selon l'imbrication des trois hexagones que l'on peut observer grâce à la vue aérienne, formant trois alvéoles qui tiennent la plateforme à 8 mètres du sol.

2. Ce film se construit comme un pastiche de film de voyage d'exploration naturelle et ethnographique de style naturaliste. Il s'agit d'un voyage initiatique qui se déroule tout entier dans la serre tropicale de Lille à la tombée de la nuit. Le temps de la diégèse du film est celui d'un crépuscule et d'une nuit.

Le film met en tension des éléments divers gravitant autour de la question de la découverte et de la conquête d'un pays. Ainsi, le film s'articule à partir d'un texte fait de cut-up de récits du « Nouveau Monde »: *Histoire Véridique de la conquête de la Nouvelle Espagne*, de Bernal Diaz del Castillo, *Voyage sur l'Amazone*, de Charles de la Condamine, *Nus, Féroces et Anthropophages* de Hans Staden, *La Mission d'Ibiapaba*, du père Antonio Vieira et *Voyage en terre du Brésil* de Jean de Léry.

Ce texte, qui constituera une narration sonore presque autonome, sera mis en dialectique avec les images en mouvement se déroulant sous nos yeux. Cette deuxième narration joue sur le rythme de la synchronie ou disynchronie avec la narration orale.

La première partie du film se passe au moment du crépuscule. Alors que la voix nous raconte l'arrivée dans une nouvelle terre jamais vue par l'homme, la caméra se livre à une topographie de la serre tropicale de Lille. Grâce aux mouvements de caméra extrêmement lents et précis, géométriques (travelling, panoramiques de haut en bas), la succession des plans nous livre l'appréhension rationnelle mais aussi corporelle du lieu, et de sa mesure.

Alors que la voix nous raconte ses premiers contacts avec les « sauvages » habitant cette contrée, l'image devant nos yeux s'obscurcit par le simple fait de la tombée de la nuit, jusqu'au moment où la caméra ne peut plus rien distinguer. Les rôles s'inversent alors : alors que la voix se livre à une description anatomique ou « analytique » du comportement des peuples trouvés, des espèces animales ou des plantes, qu'elle trace sa mesure du paysage et de l'Autre, la caméra, elle, se livre à un voyage hallucinatoire, avançant dans l'obscurité, croisant des personnages se livrant à des rituels de travestissement extrêmement simples et choréographiés.

La fin du film est marquée par la conclusion de la voix, qui érige au rang d'une mission civilisatrice le fait de planter un oranger dans le sol à conquérir, en face des temples des « sauvages ». Rituel d'une simplicité sidérante (planter un arbre), cet extrait est mis en dialectique avec l'action du dernier personnage apparu à l'écran, qui se livre lui aussi à un geste simple de démaquillage.”

Voyage en la terre autrement dite
Film HD 2K, 23 min, juin 2011
Note d'intention
Juillet 2012

UNE JUNGLE FANTASMÉE

L'intérêt pour les lieux représentatifs de l'exotisme m'a menée vers les serres tropicales. L'histoire de ces bâtiments est complexe: fleurissant lors des expositions universelles (la plupart des serres françaises ont été construites d'après le modèle du *Crystal Palace* de Joseph Paxton), elles étaient aussi un lieu de divertissement populaire. Mais elles jouaient aussi un rôle politique et économique précis: la mise en valeur de nouveaux matériaux (fer, cristal), un rôle scientifique (étude des plantes des colonies, étant pour la plupart des ailes des jardins botaniques), un rôle idéologique aussi (mise en valeur de l'Empire d'Outre-mer). Ce sont des lieux qui m'ont semblé être des traces sinon des témoignages du colonialisme.

J'ai donc décidé de faire confronter des images d'une de ces architectures avec des textes liés à la conquête de l'Amérique. Le scénario est fait à partir d'un montage de certains textes de colonisateurs devenus canoniques: Bernal Diaz del Castillo, Hans Staden, Jean de Léry, Charles de la Condamine, le Père Antonio Vieira⁶⁸. Ces textes sont des réservoirs iconographiques: il s'agit des premières images créées par l'Occident sur les Amériques. Ces explorateurs, scientifiques, ethnographes, ont non seulement rapporté les traces de la réalité parallèle et distante du «Nouveau Monde», mais encore l'ont-ils dépeinte. A cette époque la découverte de l'Amérique a engendré une révolution dans la perception du monde: ces voyageurs partaient à l'aventure, alors que quelques années avant l'humanité était convaincue que la terre était plate et qu'un gouffre attendait les bateaux atteignant sa limite. Ces visiteurs venus d'un autre monde ont vécu des expériences sensorielles parfaitement délirantes et hallucinatoires, ce qui n'est pas anodin, il me semble, dans l'horreur et les génocides qui s'en sont suivis.

⁶⁸ Bernal Diaz del Castillo, Hans Staden, Jean de Léry, Charles de la Condamine, le Père Antonio Vieira, *op. cit.*, p. 68.

Le regard de ces premiers explorateurs est consternant dans le sens où chacun d'entre eux semble déjà être conditionné culturellement, à tel point que la plupart de ces textes se ressemblent formellement, non seulement dans leur chapitrage et leur syntaxe, mais aussi dans la récurrence d'archétypes. Ils parlent tous et souvent de la même manière des moeurs des humains rencontrés, de leur physique, des animaux et des plantes de l'Amérique. Cela pourrait faire penser que ces voyageurs étaient eux-mêmes nourris de récits de voyage, un peu comme Cervantes écrivant *Le Quichotte* d'après le modèle des romans de chevalerie. Qui a formulé en premier l'idée des chauve-souris géantes, par exemple? Ont-elles réellement existé ou bien sont-elles des récits rapportés, exagérés? Étaient-elles déjà présentes dans les relations de voyage de Marco Polo?

L'idée d'une archive historique où l'authenticité du récit rapporté est déjà douteuse me paraît absolument passionnante, comme si l'Histoire s'écrivait dans et par la fiction. Autre fait significatif dans ces différents textes : malgré leur distance temporelle, ils sont tous d'une grande beauté baroque avec une interférence très forte du registre fantastique, de l'onirisme, et des monstruosité qu'engendre l'imagination. Ces paroles à moitié documentaires, à moitié hallucinées sont les seules traces qui restent de cette époque ; elles sont le témoignage d'une extermination raciale, « les sauvages » et des justifications culturelles, des discours que l'Occident a créé pour s'imposer par la violence dans le « Nouveau Monde ». Ces récits sont donc aussi à la lisière de la description d'une « utopie », d'un lieu à moitié réel ou le double fantasmé d'un réel. Plus troublant encore, ces récits de la conquête ont aussi façonné l'histoire des images en mouvement.

Fascinée depuis quelques années par le motif de la jungle dans le cinéma, j'ai commencé à noter certaines récurrences formelles entre ces textes de la colonisation de l'Amérique et certains films hollywoodiens. On retrouve des chauve-souris géantes (*Predator*, John MacTiernan, 1987), des oiseaux surnaturels (*Avatar*, James Cameron, 2009), des «sauvages» mi-hommes, mi-animaux (*Avatar*, *Apocalypto*, Mel Gibson, 2006 ; *Rambo*, Sylvester Stallone, 1982 ; *Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979 - on notera d'ailleurs la récurrence de la figure du soldat, comme l'être à la lisière de la sauvagerie animale et de l'effort de civilisation) ou clairement des bêtes (*Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1980), des jungles baroques, entre luxure et onirisme, dont on se demande si elles sont réelles ou faites en studio (*La Forêt d'Émeraude*, John Boorman, 1985).

Cette iconographie de la jungle a été une grande source d'inspiration pour mon film *Voyage en la terre autrement dite*. Dans ce film, ces archétypes sont détournés : ces figures familières apparaissent au sein d'une serre tropicale, le soldat, la chauve-souris géante, l'oiseau mi-homme mi-animal, le morceau de jardin devenu jungle... La question du pastiche était donc essentielle, mais il ne s'agissait pas d'un parti-pris cynisme. Au contraire, il était question d'une disparition, celle d'une « Amérique originelle » révolue à tout jamais, à la base de ma propre éducation et culture. J'abordais la question de ces systèmes préexistants avec la nécessité intime d'interroger la survivance de ces archétypes. En filigrane, peut-être recherchais-je à savoir ce qui dans ma sensibilité cinématographique tenait à un rapport de soumission à la culture coloniale ; comment mon imaginaire était lui-même déjà aliéné, construit dans un mélange étrange de fascination et de répulsion envers le modèle culturel européen. Aussi le modernisme brésilien⁶⁹ et le texte de Oswald de Andrade⁷⁰, *Manifeste anthropophage*⁷¹ a été pour moi déterminant. Bien que j'ai reçu une éducation française (Lycée Français en Colombie, études secondaires en France) et que ce modèle culturel m'ait entièrement forgé, dans le même temps, pendant très longtemps, il ne me suffisait pas, il m'était comme étranger. J'ai souvent senti qu'il y avait quelque chose d'autre d'enfoui et que ma culture était une sorte « d'hybridation amputée ».

Aussi la grande pugnacité du texte de Andrade, le cri de libération de l'esthétique anthropophage - manger l'ennemi pour en acquérir les forces - collait de manière très troublante à une nécessité personnelle. J'ai donc abordé dans ce film la question du pastiche à partir de ma propre recherche, sans aucun type de cynisme, mais avec la sincérité d'une sorte de digestion, où le détournement est devenu aussi une affaire personnelle.

En ce qui concerne le sens du pastiche, le film de Nelson Pereira Dos Santos⁷², *Qu'il était bon mon petit français*⁷³ (1971) a été un déclencheur pour ce travail : la manière dont il utilise

⁶⁹ Je reviens en détail sur ce mouvement esthétique dans l'article *Les Mythologies manquantes*, p.

⁷⁰ Oswald de Andrade (1890-1954), poète et écrivain d'avant-garde, l'un des fondateurs du Modernisme brésilien.

⁷¹ Oswald de Andrade, op.cit., p. 14.

⁷² Nelson Pereira dos Santos, cinéaste brésilien né en 1928, l'un des principaux représentants du *Cinema Novo*.

⁷³Ce film est analysé davantage p. 83

l'archive historique, textes et images d'époque, remis en perspective ou détournés par les moyens de la rhétorique, ironie, sous-entendus, ellipses, m'a inspirée. De même la transformation des archétypes mis en place par la culture occidentale, devenus costumes ou masques, matière à travestissement. Le film aborde l'archive historique depuis l'angle de la chimère, du factice, de façon brechtienne. L'utilisation ostentatoire de masques et déguisements dans *Voyage en la Terre Autrement Dite* et la mise en abyme du décor de cinéma s'inspire donc aussi du modernisme travesti et carnavalesque des mouvements « anthropophages » du modernisme brésilien (O. de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, le Tropicalisme⁷⁴) et d'une certaine façon, voudrait leur rendre hommage.

⁷⁴ Le mouvement Tropicaliste ou *Tropicália* apparaît au Brésil suite au coup d'état militaire de 1964. L'album éponyme de Caetano Veloso et Gilberto Gil, sorti en 1967, constitue le manifeste du mouvement.

Les Mythologies manquantes

Article publié dans *Les Cahiers du Post-Diplôme*

Post-diplôme Document et art contemporain 2012-2013

Ecole européenne supérieure de l'image, Poitiers-Angoulême, France

Septembre 2013

LES MYTHOLOGIES MANQUANTES

Pour une archive utopique⁷⁵

« Parce que nous n'avons jamais eu ni grammaire, ni collection de vieux végétaux. Et jamais nous n'avons su ce qui était urbain, suburbain, frontalier et continental. Flemmards, nous flânions par ce Brésil mappemonde. [...]

Nous recherchons notre filiation. Le contact avec le Brésil Caraïbe. Ori Villegaignon print terre⁷⁶. Montaigne. Le bon sauvage. Rousseau. De la révolution française au Romantisme, à la Révolution bolchévique, à la Révolution surréaliste, au Barbare techniciste de Keyserling. Nous marchons.”⁷⁷

Souvenir d'enfance

En 1992, la Colombie fêtait les 500 ans de la découverte de l'Amérique. Pendant une année entière, nous vîmes défiler dans les programmations télévisuelles toutes les versions existantes des biopics sur Christophe Colomb. Les festivals de théâtre, de cinéma, étaient enclins à

⁷⁵ Publié dans *Les Cahiers du post-diplôme*, juin 2014, EESI, Ecole supérieure de l'image, Niort, octobre 2013.

⁷⁶ Nicolas de Villegaignon, amiral français, débarqua au Brésil en 1555 pour y rester douze ans. De retour en Europe, il voyagea dans le même bateau qu'un « cannibale » avec qui Montaigne se serait ultérieurement entretenu.

⁷⁷ Oswald de Andrade, *Manifeste anthropophage*, in *Premier Volume de la Grande Encyclopédie « Miam-Miam » qui traite, pour cette fois-ci, du CANNIBALISME*, par Béatrice de Chavagnac et Oswald de Andrade, Paris, Éditions Le Couteau dans la Plaie, 1979, p. 27 à 31.

programmer et à raconter à nouveau la « découverte », l'épiphanie originale, avec plus ou moins de moyens, costumes, maquillages, reconstitutions.

Il fallut attendre un an, 1993, pour qu'une voix contrecarre dans les grands médias de la culture dominante⁷⁸ l'enthousiasme ambiant. C'était la chanson « V Centenario » du groupe de ska argentin Los Fabulosos Cadillacs. Elle s'ouvre par des voix d'enfants : « *Quiero vivir en America, quiero morir en America...*⁷⁹ »

Et laisse place ensuite à une rythmique aux trompettes tonitruantes : « *V centenario, no hay nada que festejar.*⁸⁰ »

L'album où figure cette chanson est politisé : son plus gros succès, devenu un classique continental, s'appelle « Matador », un hommage à Víctor Jara⁸¹. Le disque permet au groupe d'acquérir une notoriété internationale : ils enregistrent par la suite un *unplugged* sur MTV et comptent à leur actif des collaborations avec des artistes aussi populaires que Debbie Harry, Mick Jones ou Celia Cruz.

Ma génération a donc vécu le grand écart. D'une part, nous avons vu les martyrs de nos aïeux médiatisés à l'extrême, devenir des produits de l'économie occidentale (Víctor Jara, par exemple, vrai topos de la chanson pop — des Clashes à U2 en passant par Bernard Lavilliers...). D'autre part, nous avons grandi au milieu d'un silence institutionnalisé quant aux questions postcoloniales, grimées sous une parade grotesque vantant les bienfaits de la « découverte » (l'invention ?) de l'Amérique par l'Europe.

L'utopie d'une nation

⁷⁸ Bien entendu la notion de « fête » du V centenaire de la Découverte a été largement critiquée par toutes les formes de la contreculture, et ce bien avant 1992.

⁷⁹ « Je veux vivre en Amérique, je veux mourir en Amérique... »

⁸⁰ « V^e centenaire, il n'y a rien à fêter. »

⁸¹ Víctor Jara : compositeur et chanteur populaire chilien membre du Parti communiste, arrêté et torturé pendant la dictature, assassiné en captivité le 16 septembre 1973 de 44 balles après avoir eu les doigts coupés à la hache.

Le premier Espagnol arrivé en Colombie fut Alonso de Ojeda, accompagné de Americo Vespucci et Juan de la Cosa. Avant de porter le nom du grand « découvreur », la Colombie s'appellait « La Nouvelle Grenade ». Elle était, tout du moins symboliquement, l'ersatz d'un autre territoire en Espagne.

Mais la vice-royauté coloniale, si elle avait connu déjà au début du XIXe siècle bien des révoltes et déjà une « reconquête », subit le coup fatal le 20 juillet 1810, à cause d'un vase, le « *Flobero de Llorente*⁸² ». Les faits ne sont pas bien précisés historiquement, plusieurs versions s'entrelacent, mais tout Colombien sait que, ce jour-là vers 11 heures du matin, Pantaleón Santamaría se rendit chez Gonzalez Llorente, pour lui emprunter un vase afin d'orner la table prévue pour l'accueil pour le commissaire royal Antonio Villavicencio. Llorente est espagnol, Santamaría et Villavicencio sont créoles, c'est-à-dire, fils d'Européens nés sur le sol américain. Les Créoles sont marginalisés de la vie administrative et politique par les Espagnols, et méprisés racialement. La légende raconte que Llorente refuse de céder son vase pour une table de Créoles. La dispute a lieu un samedi matin, jour de marché populaire ; Santamaría fait dégénérer la dispute en scandale public, appelant le peuple à se révolter contre l'insolence et la fausse autorité des « *chapetones* » (les Espagnols). Et d'un vase brisé surgit le « cri d'indépendance », révolte populaire, guerre civile, début de la fin de l'Empire.

Inutile de préciser la difficulté et la violence des combats qui s'ensuivirent, se soldant par la défaite des Espagnols neuf ans plus tard. Ce fut Simón Bolivar qui donna son nom à la nouvelle nation libérée, avec sa première constitution en 1821. La nouvelle patrie fut nommée « La Grande Colombie » et elle nous liait au Venezuela, à l'Équateur, au Panama - plus tard à une partie du Brésil, au Pérou et au Nicaragua. La « Grande Colombie » était une utopie, un pays continent qui remplacerait les colonies fragmentées de l'Espagne pour voir naître un seul état sud-américain indépendant, qui ne serait plus la « possession » d'un autre. Ce rêve s'accomplit dix ans durant, avant d'être liquidé par de nouvelles fragmentations.

De nos jours, on trouve encore dans le centre ville de Bogota, aux pieds des « *Torres del Parque*⁸³ » le Parc de l'Indépendance. En 1910, et pour commémorer le centenaire du « cri de

⁸² Littéralement : le pot de fleurs de Llorente.

⁸³ Les « Tours du parc », immeubles mythiques de l'architecte Rogelio Salmons, construites entre 1965 et 1970, formant un demi-cercle autour des Arènes de Bogota.

l'Indépendance», la forêt primaire qui se trouvait initialement à cet endroit (portant le nom de « Bois de l'Indépendance ») fut rasée pour accueillir le parc. Des pavillons furent construits pour l'exposition de produits nationaux, sur le modèle des pavillons des Expositions mondiales et universelles, en vogue alors en Europe et aux États-Unis. De cette manière, le parc qui devait célébrer l'Indépendance, ce que l'on aurait tendance à associer avec une autonomie vis-à-vis de l'Occident, se plaça d'emblée sous le signe de la mimésis :

« Observamos que el contexto histórico-cultural de la creación del Parque de la Independencia está definido por su proyección y traducción de los fenómenos de las exposiciones mundiales.⁸⁴ »

Le « Bâtiment des Industries », le « Pavillon égyptien », le « Pavillon des Machines », le « Salon des Beaux-Arts », le pavillon en béton des Samper – dit le « Kiosque de la lumière » car le premier à recevoir l'électricité et des étables – scandaient la déambulation du promeneur dans ce vaste jardin, hommage au système colonial. Pour s'intégrer au mouvement mondial des expositions universelles, le gouvernement colombien rejoue dans ces parcs les enseignes du pouvoir mondial dominant, en mimant ses classifications et ses champs sémantiques :

*« El diseño del parque configura diferentes arquitecturas "exóticas", diferentes pavillones temáticos, que siguen el modelo de las grandes exposiciones mundiales. Esta adaptación define, además, la manera de exponer y ser expuesto; es decir de representar la nación adoptando el lenguaje de un **imperial display**.⁸⁵»*

Aujourd'hui, il ne reste plus de traces physiques de ces pavillons, à part le Kiosque de la lumière, le pavillon construit en béton. Ne nous restent que les traces photographiques et les textes de l'époque concernant les autres constructions. Permettez-moi donc de citer Liliana Gómez, citant elle-même Emiliano Isaza et Lorenzo Marroquín, dont l'écriture baroque, fantaisiste et enlevée vaut bien la ruine d'un pavillon égyptien en exil dans un parc à Bogota :

« ... la maravilla europea ante la cual el viajero primero se queda estupefacto, se había(n) trasladado de repente y por arte mágico a Bogotá. Los pabellones de fantástico gusto arquitectónico, adornados con bombillos de colores en todas sus aristas y cornisas, en agrupaciones caprichosa y pintoresca, se proyectaban en la arboladura del bosque y sobre la

⁸⁴ « Nous observons que le contexte historico-culturel de la création du Parc de l'Indépendance est défini par sa projection et traduction des phénomènes des expositions mondiales. Liliana Gómez, *Lugares de memoria en el discurso de la nación moderna en Colombia*, in *Entre el olvido y el recuerdo*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogota, 2010, p 307.

⁸⁵ « La conception du parc présente différentes architectures "exotiques", des pavillons thématiques divers, suivant le modèle des grandes expositions mondiales. Cette adaptation définit aussi la façon d'exposer et d'être exposé ; c'est-à-dire, de représenter la nation en adoptant le langage d'un **imperial display**.», *Ibid*, p. 311-312.

cortina invertida formada por dos cerros guardianes de la ciudad. Ante la escalinata de la terraza del edificio fronterizo dedicado a la industria, como el palacio de la verdadera reina del mundo, se levantaban dos plumas de agua de veinticinco metros de altura, vaporosas y de cambiantes colores, que el viento esparcía como la lluvia mágica...⁸⁶ »

La description émerveillée de la nature primaire rasée au profit d'un simulacre de l'ailleurs nous frappe tout particulièrement. Elle résonne comme la cartographie d'une utopie, d'un pays inventé, où la nature serait une entité volatile et « magique », un motif, se posant sur les arêtes escarpées des volumes géométriques construits par la main de l'homme, en matériaux synthétiques.

Et si le projet des Amériques avait été dès son origine la construction d'une fiction, le mirage d'une nation continentale et unifiée, de son extrême Nord à sa pointe Sud ? Les Frères Reyes, pionniers de l'exploitation de caoutchouc en Amazonie, rêvaient en 1901 à la construction d'un chemin de fer reliant la Patagonie à New York. Alors, et si les Créoles, véritables héritiers et exploitants du modèle colonial, avaient utilisé la fiction comme arme d'imposition, comment pouvoir imaginer alors un renversement métisse ?

Des cannibales

« De mon anarchie fondamentale jaillissait toujours une source saine, le sarcasme (...) transformer avec humour le tabou, ce refoulé de la morale et de l'histoire, en totem, retrouvant les principes d'une esthétique carnavalesque. »⁸⁷

Dans son *Manifeste anthropophage*, publié en 1928, Oswald de Andrade (1890-1954) opère un retournement décisif dans la représentation esthétique des indigènes. Se moquant

⁸⁶ « ... la merveille européenne devant laquelle le voyageur est de prime abord stupéfait, s'était(ent) déplacé soudainement et comme par magie à Bogotá. Les pavillons d'un goût architectural fantastique, ornés avec des ampoules de couleurs sur toutes ses arêtes et corniches, en groupes capricieux et pittoresques, se projetaient sur les bois dressés comme des mâts et sur le rideau inversé formé par les deux collines gardiennes de la ville. À la frontière de ce paysage, et devant les escaliers du bâtiment dédié à l'industrie, comme au palais de la véritable reine du monde, s'érigent deux jets d'eau de vingt-cinq mètres de hauteur, vaporeux et aux couleurs variables, que le vent dissémine comme une pluie magique... », *Ibid*, p. 318.

⁸⁷ Oswald de Andrade, préface du *Premier volume de la Grande Encyclopédie « Miam miam » qui traite, pour cette fois, du Cannibalisme.*

ouvertement de l'évêque de Sardinha (Sardine), mangé par les Tupinambas au XVI^e siècle, Andrade réhabilite la mémoire des Tupis, ethnie amazonienne du territoire brésilien, exterminée pendant la Conquête.

Les Tupinambas pratiquaient en effet l'anthropophagie rituelle contre leurs ennemis pris en otage lors de combats. Ce « cannibalisme » avait pour but d'ingurgiter leurs forces, de les digérer dans leur propre corps, d'en acquérir la force physique et les connaissances. Les Tupis rentrèrent très rapidement dans le champ des représentations européennes, notamment grâce à Hans Staden, allemand ayant été leur captif pendant neuf mois et qui publia les mémoires de cette expérience : *Nus, féroces et anthropophages* (Marbourg, 1557). André Thevet décrivit lui aussi les Tupinambas, et Montaigne aurait écrit *Des cannibales* après une rencontre avec un chef Tupi.⁸⁸

C'est contre cette histoire de représentations que s'insurge le *Manifeste anthropophage*, dans un clair retournement de perspective : « *Tupi or not Tupi, that is the question*⁸⁹ ». De Andrade appelle les intellectuels brésiliens à renouer avec la tradition « cannibale » et rituelle, en procédant à l'ingurgitation du modèle colonial et à son renversement carnavalesque, par détournement, digestion et altération. Abattre les idoles de la culture nationale aliénée, et ne pas hésiter à reproduire mimétiquement le schéma de pensée coloniale pour mieux l'évacuer ensuite, sous une forme avant-gardiste. Et dans cette opération de guerre, trouver une position, un lieu singulier de parole, signant peut-être les retrouvailles avec la fameuse « pensée sauvage⁹⁰ », la culture originaire du Brésil, anéantie et refoulée

Le *Manifeste* s'inscrit pourtant dans la dynamique des manifestes d'avant-garde européens. De Andrade connaît très bien ce qui se passe en même temps de l'autre côté de l'Atlantique, pour y avoir vécu et avoir côtoyé les mouvements cubistes, futuristes et aussi pour être contemporain du surréalisme (l'autre texte qui le rend célèbre est le recueil *Pau Brasil*, publié en France en 1924, la même année que le *Manifeste du surréalisme*.) Le *Manifeste anthropophage* canalise par

⁸⁸ La figure du « cannibale » est analysée exhaustivement dans la performance le Musée Cannibale (2015, 1h30) retranscrite p.

⁸⁹ Oswald de Andrade, *Manifeste Anthropophage*, éditions Black Jack, Paris, 2011, p. 9

⁹⁰ *La Pensée sauvage*, essai de Claude Lévi-Strauss publié pour la première fois en 1962, où l'ethnologue analyse la possibilité d'une pensée partagée par tous les hommes, au-delà, ou plutôt avant, les différences culturelles.

ailleurs les obsessions des intellectuels américains exilés, en particulier, le dialogue entre la culture européenne et une tradition « primitive » native — en 1923 Miguel Ángel Asturias⁹¹ commençait des études d'ethnologie à la Sorbonne, et en 1925, paraissait la traduction du *Popol Vuh*⁹², tâche à laquelle il s'est adonné pendant quarante ans.

« Ils n'étaient pas des croisés, ceux qui sont venus. C'étaient les fugitifs d'une civilisation que nous sommes en train de manger ; car nous sommes forts et vindicatifs comme Jabuti. »⁹³

Saut dans le temps : en 1967, Helio Oiticica crée l'installation *Tropicalia*, exposée dans *la Nouvelle Objectivité brésilienne*⁹⁴ au Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro. Son travail est profondément influencé par l'expérience de la favela de Mangueira à Rio, où il est danseur de samba, expérience à l'origine de ses *Parangolés*⁹⁵. *Tropicália* met en scène deux *Pentraveis* (*Pénétrables*): *PN2, Pureza è um mito (La pureté est un mythe)* et *PN3, Imagético (Imagé)*, modules en tissu et bois sur une scène recouverte de sable et de cailloux, accompagnés de plantes en pots, d'une cage avec des oiseaux tropicaux, des *Parangolés*, des poèmes-objets et un poste de télévision. En invitant une architecture vernaculaire labyrinthique sur un sol organique, et en proposant une expérience totale, Oiticica fait aussi allusion à son expérience

⁹¹ Écrivain guatémaltèque (1899-1974), auteur, entre autres, de *Monsieur le Président* (1946), *Les Hommes de maïs* (1949), Prix Nobel de littérature en 1960 pour *Les Yeux des enterrés*.

⁹² Le *Popol-Vuh* est un texte mythologique maya rédigé en Quechua à l'époque coloniale.

⁹³ Tortue terrestre apparemment inoffensive mais rusée et vindicative dans les légendes, in Oswald de Andrade, *op.cit.*, p. 19.

⁹⁴ Exposition en avril 1967, accueillant une quarantaine d'artistes, concrétistes et néo-concrétistes (Clark, Pape, de Castro, Zílio...) ainsi qu'une nouvelle génération (Oiticica, Glauco Rodrigues, Antônio Dias...). Réalisée dans un état de tension politique exacerbée (coup d'état militaire en 1964), l'exposition présente des oeuvres à « caractère objectuel » souvent en écho critique avec la réalité nationale.

⁹⁵ Sculptures faites en toile, plastique et différents matériaux qui étaient en même temps des vêtements portatifs.

dans les favelas. *Tropicália* est une opération de « *dévorção* »⁹⁶, invitant à une déambulation dans un environnement tropical moderniste reconstruit non sans claustrophobie.

L'album de Caetano Veloso et Gilberto Gil, *Tropicália, Panis et circenses*, voit le jour en 1968. Le titre est emprunté à la chanson éponyme de Caetano Veloso, nommée ainsi en écho à l'installation de Oiticica. En pleine dictature militaire, la culture institutionnelle s'exprime sous la forme d'un retour aux « racines » mélangé à l'*entertainment* télévisuel, programmes à l'occidentale et festivals de musique populaire : le titre du disque, *Tropicália Panis et circenses*⁹⁷ fait référence à cet état. L'album *Tropicália* mélange la pop aux musiques des aïeuls indigènes et africains du Brésil. Ce métissage, sous le signe des avant-gardes anthropophages, vaut à leurs auteurs d'être écartés de la gauche politique brésilienne, sous prétexte d'avoir des influences impérialistes, accusés d'élitisme. Leur musique subit aussi les attaques de la droite politique, qui censure plusieurs de leurs titres aux paroles subversives. Cette même année, Veloso et Gil sont emprisonnés pendant plusieurs mois pour « activités anti-gouvernementales ». Ils finissent par s'exiler en Angleterre.

Les paroles de la chanson éponyme *Panis et circenses*, interprétée par Os Mutantes, groupe psychédélique qui collabore dans l'album, en sont d'autant plus poignantes :

« *Eu quis cantar uma canção iluminada de sol
Soltei os panos sobre os mastros no are
Soltei os tigres e os leões nos quintais
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer* »⁹⁸ »

Et c'est dans ce contexte que Nelson Pereira Dos Santos sort le film *Qu'il était bon mon petit Français* (1971).

⁹⁶ Littéralement « engloutissement », selon les termes d'Oiticica lui-même, qui se place sous le signe de De Andrade et des anthropophages.

⁹⁷ Dans la Rome antique, l'utilisation par les empereurs de la distribution de nourriture et de jeux pour s'attirer la bienveillance populaire.

⁹⁸ « Je voulais chanter ma chanson, illuminée de soleil / J'ai déployé les voiles sur les mâts dans les airs / J'ai libéré les tigres et les lions dans l'arrière-cour / Mais les gens dans la salle à manger / Ne s'occupent que de naître et de mourir ».

Adapté du témoignage de Hans Staden, le film de Dos Santos reprend la fin du récit historique à son compte, en proposant, non sans ricanement, une nouvelle issue pour l'Histoire. L'Européen se fait bel et bien manger, qui de plus est par sa femme, qui en déguste le meilleur morceau en regard caméra. Le film intercale les textes d'archives historiques décrivant les Tupis au XVI^e siècle sur des panneaux noirs, en lettres rose bonbon. Les différentes scènes de la prise en otage, et la vie parmi les cannibales ultérieure, sont jouées de façon carnavalesque, satirique, corrosive, avec des costumes de couleurs criardes non conformes à la reconstitution historique.

Le film mélange ainsi et de façon quasi littérale, les trouvailles esthétiques de de Andrade et des Tropicalistes : il reprend l'histoire des Tupinambas dans une forme qui mélange les genres, entre fiction documentaire façon Nouvelle Vague (le *Cinema Novo*) et l'influence de la culture populaire carnavalesque (elle-même pratiquant les mélanges esthétiques sans aucun complexe). Sans être le film militant et attendu « caméra au poing », sans faire le jeu de la « pornomisère⁹⁹», le film de Pereira dos Santos s'inscrit dans une esthétique de la subversion. Sous la forme d'une allégorie politique, *Qu'il était bon mon petit Français* évoque la disparition dans la violence des Tupinambas et pointe précisément les discours qui ont justifié ce génocide aux yeux de l'Occident.

« Nous sommes vindicatifs comme Jabuti. » : ces mots de Andrade résonnent dans notre esprit à la vue d'une des dernières scènes du film, le rituel de mise à mort du « bon petit Français ».

En effet, avant de le tuer d'un coup de masse, le chef des Tupinambas lui dit :

LE CHEF (en tupinamba) : « Je suis là pour te tuer, car ton peuple a tué nombre d'entre nous et les a mangé. »

LA FEMME TUPI DU FRANÇAIS (en s'approchant de lui, en Tupinamba) : « Parle! "Lorsque je mourrai..." » (le Français la repousse)

LE FRANÇAIS (en criant en Français) : « Après ma mort viendront mes amis pour me venger, il ne restera plus aucun d'entre vous sur cette terre... »

Coup de massue donné par le chef qui l'abat parmi les cris joyeux des autres Tupinambas.

⁹⁹ Selon les termes de Carlos Mayolo et Luis Ospina dans leur film *Agarrando pueblo* (1978)

S'ensuivent des images de la fête, et puis, pour clôturer le film, un panoramique caméra à l'épaule sur les corps et visages des indigènes-comédiens, grimés et immobiles, regardant la caméra. Puis un plan large sur le rivage de la mer, et un panneau texte à l'image :

« *Lá no mar pelejei, de maneira que nenhum tupiquinium ficou vivo. Estendidos ao longo da praia, rigidamente, os mortos ocuparam cerca de légua.*

*Mem de Sà Governador — Geral do Brasil 1557*¹⁰⁰ »

Car, pour nous, tout le film est bâti sur l'absence d'images de ce charnier.

Retour

J'ai commencé à faire des films en 2005 par hasard peut-être, sans idées préconçues sur le cinéma. Dans mon premier film, *La historia*, les écrans noirs se substituaient à la présence physique de l'image, élaborée uniquement par le moyen de la parole : des histoires rapportées liées à la violence en Colombie par ses témoins. S'ensuivit pour moi un long parcours sinueux qui m'a amené à considérer le cinéma comme mon terrain d'action. En effet, rien ne m'y portait particulièrement dans mon éducation : à Bogotá, le cinéma c'était Hollywood, accessible en VHS ou à la télévision. Si je me suis intéressée à l'audio-visuel, cela s'est fait d'abord par l'intermédiaire de MTV, des *telenovelas* et plus tard, de la télévision par satellite.

Lorsque la question de faire des films s'est posée sérieusement pour moi - faire des films car c'était le seul moyen de déplacer mon travail d'un pays à l'autre facilement - la question de l'héritage a ressurgi. J'étais de fait, après plusieurs années passées en France, comme l'un de ces intellectuels latinoaméricains, partis en Europe pour un voyage initiatique. Les figures en résonance avec les personnages de cette constellation de l'exil studieux apparaissaient et peuplaient mon travail, ainsi que les figures d'un pouvoir travesti (un président dans une serre tropicale faisant un discours, un missionnaire se baladant dans un *Crystal Palace* en chemise de

¹⁰⁰ « Je me suis battu depuis la mer, pour qu'il reste plus aucun Tupinamba en vie. Ils étaient étendus le long du rivage, les morts couvraient une lieue environ. Mem de Sà Gouverneur — Général du Brésil 1557 »

nuit filmé en super 8, une chanteuse occupant le jardin tropical de Paris, ancien décor des zoos humains...¹⁰¹).

La question du colonialisme hantait mon écriture, malgré ma méconnaissance des *cultural studies*. La rencontre avec les penseurs des études postcoloniales fit imploser ma perception de mon pays d'origine, et me livra une boîte d'outils pour comprendre la position dans laquelle je me trouvais. J'ai vécu comme un bouleversement la lecture du *Manifeste anthropophage* d'Oswald de Andrade, dans la bibliothèque de l'Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine. L'émotion qui me fit le recopier intégralement dans un de mes carnets, il y a de cela quatre ans maintenant, reste vivante. J'avais l'impression, pour la première fois lors de mes études en France, qu'un texte s'adressait à moi personnellement et politiquement.

En 2011, j'ai pu réaliser mon premier court métrage, *Voyage en la terre autrement dite*. J'ai utilisé la serre tropicale en béton armé de Lille, la ville où j'habitais, pour associer littéralement Je détournais l'Histoire du « premier contact » avec des costumes, masques et visages grimés, et une décontextualisation des fragments de ce jardin pour faire apparaître la figure de la jungle.

J'avais toujours présent à l'esprit le film de Pereira dos Santos. *Voyage en la Terre Autrement Dite* témoigne du respect et de l'admiration que je porte à cette famille artistique d'élection. Comme les pratiques qui m'ont précédées et que j'admire encore aujourd'hui, le film tente de faire face à l'absence des traces de l'Histoire, en s'attaquant à certains archétypes, tout en ravivant, à nouveau, et indirectement aussi, la mémoire des Tupis :

« Les hommes et les femmes de ce pays sont aussi bien faits que ceux du nôtre, seulement le soleil leur a donné une teinte brune. Ils vont absolument nus, et ne se cachent pas les parties honteuses (...) ils n'ont pas de barbe car ils se l'arrachent avec soin (...) ils se parent aussi avec des plumes.¹⁰²»

La figure du Tupi ne pourrait-elle pas être considérée comme la métonymie du génocide indigène, de façon plus générale ?

¹⁰¹ Figures habitant mes films et vidéos réalisées entre 2009 et 2012.

¹⁰² Hans Staden, *Nus, féroces et anthropophages*, Paris, éditions France Loisir, 1979, p. 175. Citation utilisée dans mon film *Voyage en la Terre autrement dite*.

Aequador

Film, HD, 19 min, 2012

Synopsis

Lille, France

Décembre 2011

AEQUADOR

Un bâtiment monumental s'érige sur la berge du fleuve Amazone. Son architecture est atypique pour la région : une façade de dix mètres construite en pierre, arborée d'une tour simulant la timonerie d'un bateau.

Sans aucun doute il s'agit d'un bâtiment public : son envergure, et la façon dont son architecture est mise en scène, rendent certaine l'hypothèse d'un édifice érigé pour la culture. S'agit-il d'un théâtre ? L'opéra de Fitzcarraldo¹⁰³ ? Il semble en tout cas abandonné : vu de la rivière, on dirait la carcasse d'un navire échoué et ravalé par la jungle.

Nous pénétrons dans cette ruine. A l'intérieur d'elles cohabitent des fragments éclatés, des murs qui se sont effondrés avec des structures toujours en place, le moisi et l'humidité côtoyant des pans de marbre inaltérés ; des morceaux de décrépitude côte à côte avec des parcelles inaltérables ; le lierre, les mauvaises herbes et les parasites frôlent des plantes tropicales et luxuriantes.

La forêt tropicale a fait son travail : le site est intégré de toutes parts au paysage. Celui-ci est entropique, à la fois souverain et périssable. Derrière les remparts de la construction s'érige un mur vert et impénétrable ; la verdure s'immisce à chaque endroit où le regard se pose, de façon rhizomique. Telle un pendant différentiel, la nature se présente tour à tour comme l'écho des arcades ou le modèle premier des colonnes.

Le film nous invite à une déambulation parmi les restes de ce bâtiment. Il n'est pas réel, mais inventé et modélisé de toutes pièces, incrusté dans le paysage de la forêt amazonienne. Ce paysage est aussi une synthèse, entre divers éléments réels de l'Amazonie, assemblés à la façon

¹⁰³ *Fitzcarraldo*, film de Werner Herzog, réalisé en 1982, dont le personnage principal rêve de bâtir un opéra au milieu de la forêt amazonienne.

d'un décor virtuel : plans d'ensemble du paysage, fractions de plantes. Le parcours propose la découverte de ce lieu, comme si nous étions les premiers à fouler ce sol, les tout premiers archéologues de cette ruine factice.

Aequador

Film, HD, 19 min, 2012

Note d'intention

Lille, France

Décembre 2011

AEQUADOR - NOTE D INTENTION

1. Le paysage de l'Amazonie

Je mène depuis 2009 une série de films où j'essaye d'explorer les relations entre la politique et l'esthétique, en abordant par le biais de lieux représentant l'Ailleurs tropical la question de l'Autre, de la différence. Ce processus a déjà engendré trois autres films, dont *Sin Dejar Huella* (*Sans Laisser de Traces*, 2009) *Orénoque*¹⁰⁴ (2010) et *Voyage en la terre autrement dite*, réalisé au Fresnoy l'année dernière.

Le processus de déconstruction d'archives historiques et de représentations que j'ai mis en oeuvre dans ces films était le cheminement vers l'étape suivante : être capable de faire des images en Colombie, en étant consciente des tenants et des aboutissants de ce que ce geste représente intimement pour moi.

Ce paysage natal n'est pas le paysage de mon enfance ni celui d'une réalité prosaïque et/ou familiale. Ce pays « natal » est une fiction, choisie par moi-même, un endroit avec lequel je n'ai jamais vécu mais où je ressens une familiarité bien plus forte que nulle part ailleurs. La reconnaissance factice d'un paysage, situé d'ailleurs dans mon pays d'origine, est pour moi le noyau artistique du projet et son point de gravité.

« S'exiler, ce n'est pas disparaître mais rapetisser, se mettre à diminuer lentement, ou de manière vertigineuse, jusqu'à atteindre la véritable taille, la taille réelle de l'être. Swift, maître en exils le savait. Pour lui, exil est le nom secret de voyage. (...)

Toute littérature porte en elle l'exil, peu importe si l'écrivain a dû prendre le large à vingt ans ou qu'il n'ait jamais bougé de chez lui. Les premiers exilés dont on sache quelque chose sont probablement Adam et Eve. Cela est indiscutable et nous fait poser

¹⁰⁴ Ce film, dont le titre actuel est *Premier contact*, sera projeté lors de l'exposition de cette recherche, voir p. 53

quelques questions : ne serions-nous pas tous des exilés ? Ne serions-nous pas en train d'errer sur des terres étrangères ?

L'idée de « terre étrangère » (comme celle de « terre à soi »), présente quelques lacunes, suscite d'autres questions. La « terre étrangère » est-elle une réalité objective, géographique, ou plutôt une construction mentale en mouvement permanent ? ¹⁰⁵»

L'année dernière, j'ai choisi de faire un film dans un lieu fermé, la serre tropicale de Lille, où j'ai mis en scène le paysage d'un « Ailleurs » : une forêt tropicale¹⁰⁶. En choisissant de représenter ce lieu comme autre chose de ce qu'il était, en utilisant des fragments de sa réalité pour évoquer d'autres une autres réalité, j'ai eu l'impression de découvrir un médium privilégié pour le voyage intérieur, le cinéma.

Comment figurer le déplacement par l'image? Les cartes ou mappemondes répondent à cette nécessité, mais éliminent à mon sens l'expérience physique du mouvement, le temps de la traversée, la dislocation sensorielle de la découverte d'une autre terre.

La construction de ce film m'a fait utiliser à la fois des éléments documentaires (des prises de vue réelles, des sons provenant de banques) mais aussi a fait aussi appel de façon continue à mon imagination : comment recréer des jungles par le son et par des bouts d'images ? J'ai ainsi réalisé que la fiction est concomitante de la mémoire: j'ai fini par mettre en scène des fragments de mes souvenirs de mon pays natal, rêvé (la forêt amazonienne) et réel (la campagne colombienne).

C'est pourquoi j'ai décidé de faire un film en Amazonie cette année, comme une suite logique de ce travail-là. J'ai la sensation d'avoir abordé tout type d'iconographie ou de représentation possible concernant le paysage de cet « ailleurs tropical » : littéraire, picturale, architecturale. J'ai essayé de comprendre comment pouvoir dépasser une certaine vision de la « jungle » souvent manichéiste, passant de la « bonne sauvagerie » au « mal absolu ».

« It is a land that God, if he exists, has created in anger. It's the only land where creation is unfinished yet (...) We have to become humble in front of these overwhelming misery and

¹⁰⁵ Roberto Bolaño, *Exils, Fragments d'un retour au pays natal*, in *Entre Parenthèses*, Bourgois éditeurs, Paris 2005, p. 63.

¹⁰⁶ Cf. *Voyage en la terre autrement dite*, p. 82 à 85.

*overwhelming fornication, overwhelming growth and overwhelming lack of order (...) There is no harmony in the universe (...) There is no harmony as we have conceived it*¹⁰⁷»

Il me semble que ce bagage culturel et les travaux accomplis antérieurement, posent l'exigence et les conditions d'une recherche plastique, à faire sur place, et qui est un travail à la fois simple et extrêmement complexe : trouver le bon cadre pour représenter ce paysage.

2. L'architecture « cosmique communiste ».

« Certains bâtiments semblent flotter, se détacher de leur environnement. Les hublots deviennent le trait commun, comme pour s'ouvrir à d'autres horizons. Quant aux corridors qui s'incurvent, ils rappellent les structures annulaires des stations orbitales. (...) Le recours aux structures matricielles et à la douceur organique traduit le désir d'autres mondes (...) et toujours domine la même impression de rupture à l'égard du monde extérieur.¹⁰⁸»

Ces architectures m'ont fascinée du fait de leur excentricité. A mi-chemin entre le néo-classicisme et le modernisme, elles se déploient dans formes narratives et baroques, donnant aux édifices des allures de vaisseaux échoués. Ces architectures sont aussi un réservoir d'histoires liées aux personnages qui m'intéressent et que j'ai cherché à mettre en scène dans mes films précédents : des mégalomanes, des fous, des conquistadors, des explorateurs... Des hommes imbus d'ambition et de pouvoir, qui cherchent à tout prix à matérialiser leur envie d'expansion.

Le Théâtre d'Art Dramatique Fiodor Dostoïevski de Novgorod (Russie), se rattache à ce propos. Enorme édifice aux allures de bateau, il rappelle tout autant le bateau de *Fitzcarraldo* que l'opéra d'Iquitos. Ces bâtiments sont aussi un réservoir d'histoires, de fictions si reconnaissables qu'il n'y a plus besoin de mettre en scène des personnages : de Fitzcarraldo à Aguirre, en passant par Kurtz ou Hernan Cortez, l'archétype fictionnel est tout de suite planté avec l'apparition du seul décor.

¹⁰⁷ Paroles du réalisateur W.Herzog, lors d'un entretien apparaissant dans le film *Burdens of dreams*, Les Blank, 1982.

¹⁰⁸ Frédéric Chaubin, *Cosmic Communist Constructions*, Taschen, 2011

L'envie d'enrichir cet archétype fictionnel m'a mené à considérer les incrustations de ces architectures dans un paysage complètement différent de l'original. La jungle ramène une couche narrative en plus et en même temps instaure un rapport dialectique à cette architecture extrémiste. L'association de ces deux éléments d'origine différente interroge le regard : quelle est la raison d'être de ce bâtiment? Qui l'a construit ? Que fait-il dans cet endroit là ? L'incongruité de l'association représente à mes yeux la possibilité d'une image étrange et riche, qui nous fasse penser tout autant au cinéma qu'à la politique.

Ainsi cette architecture créée de toutes pièces (en images de synthèse) sera filmée comme un décor abandonné. Le décor est pris comme une synecdoque, la partie valant pour le tout, valant pour tous les films faisant allusion à une architecture totalitaire au sein de la jungle, de *Apocalypse Now* (Coppola) à *Apocalypto* (M. Gibson), en passant par la *Forêt d'Émeraude* (J. Boorman).

Enfin, cette bâtisse sera montrée à l'état d'abandon, comme une ruine. Cet état non daté dans le temps - s'agit-il d'une ruine immémoriale ou bien d'un bâtiment abandonné lors d'une révolution politique récente ? - est une façon de semer le doute et d'ouvrir des pistes d'interprétation. C'est une façon aussi d'approfondir le thème de l'interpénétration entre le paysage et l'architecture.

« Le fragment nous fait éprouver le tout absent, ce qui manque, à savoir une instance de liaison. La ruine est l'emblème de cette perte, car elle se dérobe à la représentation et s'insurge à montrer le tout. (...) »

Sorte de revendication de l'ombre, les ruines accoutument à abandonner l'idéal d'une transparence qui relève de l'utopie de la maîtrise, pour accepter qu'il y ait de l'opacité, du caché et donc de l'immaîtrisable. L'esthétique des ruines nous paraît se définir par le sentiment qu'il y a dans l'être et dans l'homme quelque chose d'inappropriable, de réfractaire à la transparence. (...) »

L'art est donc accordé à la ruine : ce qui les unit est un rapport à l'allégorique noté par Walter Benjamin dans *L'Origine du drame baroque allemand* : « Les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses », précisant que « chaque objet, chaque personnage peut en signifier un autre »¹⁰⁹ ».

¹⁰⁹ Sophie Lacroix, *L'esthétique des ruines*, conférence prononcée dans le cadre des 10^e Journées de l'architecture, le 29 octobre 2010, Maison européenne de l'architecture, Strasbourg, France.

Aequador

Film, HD, 19 min, 2012

Lettre écrite à Eliza Muresan

Leticia, Amazonie, Colombie.

Février 2012

laura huertas millan <laura.huertasmillan@gmail.com>

À Eliza

09/02/2012

MARDI : (*lendemain de fin de tournage dans la forêt*)

(...) Ici il pleut des cordes, tous les jours, avec des intervalles de soleil toutes les deux heures. C'est l'hiver aussi. Et avec ce temps, aller dans la forêt était une expérience très dure. Nous avons marché près de 6 heures à l'aller en traversant des canaux ayant monté à cause de la pluie, avec l'eau qui arrive jusqu'au torse, bottes en caoutchouc jusqu'aux genoux; ensuite monté et descendu des collines à moitié inondées, pour faire un camp près du *barillal*, un endroit en pleine jungle, où habitent des jagouars. Cela ne ressemble pas du tout à l'image d'épinal de la forêt safari, avec les animaux qui se ruent sur les touristes blancs. Je n'ai vu aucun animal, à part des araignées de toutes tailles, des papillons, des abeilles, et des moustiques - j'ai une collection d'à peu près 800 piqûres sur mon corps dont la démangeaison me réveille toutes les nuits. Tout cet effort physique m'a explosé le genou gauche le premier jour, une sorte de tendinite aigüe. Nous avons dormi dans un camp que l'on a fait avec des hamacs, moustiquaires et plastiques tendus pour se protéger de la pluie, avec deux guides et un assistant, Giovanni, indigène ticuna. Il n'a pas cessé de pleuvoir et au bout d'un moment tout le matériel s'est mis à se déjanter : la caméra était embuée, les optiques soi-disant tropicalisées complètement humides à l'intérieur, le matériel son inutilisable car humide et émettant des sons parasites stridents. (...)

Nous devions rester deux jours et avons opté pour une nuit de plus. Au bout d'un moment la technique était la suivante : filmer pendant la demie heure où il ne pleut pas, avancer à pied pendant l'orage. Nous avons économisé notre nourriture pour la faire tenir trois jours, car les deux jours prévus ne laissaient pas de temps à la prise de vue. Le deuxième soir, le plastique était devenu la denrée rare et l'objet le plus convoité. Nous avons deux tenues sur nous, une trempée pour passer la journée et une sèche dans nos sacs enveloppés dans du plastique. Arrivées la nuit au camp, le plus grand luxe c'était de mettre des vêtements secs et avoir un endroit où s'allonger. Et nous n'y avons passé que trois jours ! Le temps s'étirait, la deuxième nuit nous étions nerveux car les guides avaient repéré les traces d'un jaguar proche de notre

camp, et l'ambiance était lourde et dense ; un des guides avait aussi croisé un grand anaconda sur le chemin vers le camp. La deuxième nuit, personne n'a réussi à fermer l'oeil. Allongée dans mon hamac, je n'arrivais pas à dormir. La sensation que m'a laissée la forêt amazonienne est exactement celle-ci : on y rentre comme on rentre dans n'importe quel parc du monde, en marchant à grands pas, en se disant que finalement cette forêt n'a rien de si épatant. C'est très facile d'y rentrer, il y a quelque chose de stimulant, l'envie de découvrir, de voir enfin je ne sais quoi. Il y a une ambition à l'entrée, l'envie d'aller loin.

Ensuite vient une phase de prise de conscience, tout ce qui est devant mes yeux, toute cette nature, n'est qu'une parcelle dérisoire de ce qui se trame dans cette forêt. Ce sol où je marche, fait de strates de feuilles mortes et mouillées est l'abri d'innombrables animaux, des parasites aux serpents, en passant par les araignées, fourmis, vers, papillons, etc. Chacune des strates de la forêt, le sol, les troncs des arbres, la coupole, abrite une centaine d'espèces, comme une énorme ville de gratte-ciels où chaque étage logerait une espèce animale différente. D'où le boucan souvent infernal du lieu, singes, oiseaux, insectes, vent. A cinq mètres de distance, impossible de distinguer les paroles de quelqu'un. Et puis l'écho, la résonance des sons, comme si on avançait dans un espace clos, une sorte de cathédrale gothique. Et puis ces arbres qui mesurent dix, vingt mètres... Une sorte de citadelle démesurée dont l'homme n'est pas le principal habitant, qui n'est pas fait à sa mesure. Et lorsque l'on perçoit cette immensité de la forêt, on a peur. Personne ne viendra me chercher en voiture si j'en ai marre. Si je me casse une jambe je ne réussirai pas à sortir d'ici. Ici il n'y a pas de maisons ni d'électricité, ça fait deux jours que j'économise l'eau potable alors je ne me lave pas les dents. La nuit j'ai froid, je n'ai pas de couvertures. Mon genou gonfle de plus en plus mais je ne compte que sur mes deux jambes pour revenir chez moi. S'il y a un imprévu, il peut être très grave. Et je ne suis qu'une petite Occidentale, qu'un petit être humain ; à l'échelle du temps de cette forêt je suis égale à cette fourmi que je viens d'écraser parce qu'elle voulait me piquer. Et cette fourmi aura passé toute sa vie dans une parcelle de cinquante mètres carrés, et finalement chacune à son échelle nous sommes égales, nous avançons dans le but d'aller de l'avant et de survivre. Sauf que moi j'ai du plastique, et quand il pleut, je peux quand même me faire un abri avec et rester relativement sèche.

Et en face de moi, Cristobal, mon guide, et Giovanni, tous les deux indigènes. Ils traversent le lieu comme nous on arpente une rue. Dans la forêt il y a tout : des cordes, des abris, du feu, des animaux à manger, de l'eau, des arbres. Cristobal passe du bon temps, il est de meilleure humeur dans la forêt. Le matin en se levant, ils vont pieds nus, le soir ils laissent leur moustiquaire ouverte, ils grimpent à dix mètres de haut sur des arbres sans branches intermédiaires. Cristobal connaît tous les oiseaux, tous leurs chants, les plantes et leur usage, reconnaît toutes les traces. Leur corps traverse cet espace de façon normale, comme n'importe où. (...)

MERCREDI: (deux jours après le tournage)

Cela fait trois semaines que je suis ici, et la présence de la chef op' m'a fait du bien. Beaucoup de choses se sont passées ; les repérages et un vol d'argent à l'hôtel, un accident de route causé par une vache morte étalée le long de la route, un animal blanc énorme, le front en sang, luisant sur le parvis à la tombée de la nuit. Les gens passaient et disaient : « elle est enceinte, elle est enceinte ». La rencontre avec Ruth, une femme engagée pour les indigènes Ticuna, le travail de la *chagra* (l'espace agricole), filmer. Nous avons passé ensuite trois jours sur un bateau, en allant au Pérou et au Brésil pour des prises de vue ; j'y ai touché une forme de bonheur, sur ce petit bateau à moteur voguant sur le fleuve Amazone, par la pluie et le beau temps, accompagnées d'une petite famille (père, mère, un enfant) qui nous suivaient dans notre détermination, en passant du temps au soleil près de l'eau. Puis ensuite les jours dans la jungle, avec Cristobal et Giovanni, la difficulté de transmettre cet espace... Nos images me paraissent partielles et vides de ce contenu-là. Ressentir la peur, une forme de violence inhérente au lieu, et la montée du désir dans un espace hostile à tous les niveaux. Je ne sais plus où je vais, la dérive recommence, la recherche. J'espère que la fin du voyage m'apportera la satisfaction d'être allée jusqu'au bout d'un processus, qu'en achevant ce projet je pourrais être fière d'avoir résisté à la lassitude et la lâcheté. Je perds mes repères tous les deux jours. Avoir une structure écrite me permet de remettre les pieds sur terre. J'ai envie de tout aborder et au bout du compte, de ne rien faire. Je vogue entre des sensations d'engagement et de compromis, et des moments où tourner un plan est la synthèse d'un processus intime, violent, voire douloureux. Avoir envie de pleurer ou le faire est une sensation salutaire, cela montre que les choses m'atteignent, souvent je me sens en dehors de tout. La nature dans sa « passionnalité », son excès, est un contrepoint qui me fait réaliser que je suis un être humain, et m'apprends à être humble.

Souvent je pense au titre de mon film, « *Ceux élus*¹¹⁰ » et je pense qu'il est juste mais l'expliquer aux autres est une corvée. Il y a beaucoup de réponses encore à trouver, non achevées, et souvent je me sens paralysée par l'idée de ne pas réussir, par l'idée d'être ignorée, mais aussi parce que le format du documentaire en soi est une chimère. Le réel ici a tellement de couches, la parole montre toujours une face et en cache cent, les intentions sont difficiles à percevoir et à lire. Je suis souvent tendue, par contre je n'ai plus peur, ni de moi, ni des autres, ni des cafards, ni des araignées, ni des moustiques. Les gens qui ont la « phobie des araignées » comme ma chef op' ou Bertrand me font doucement rire. La jungle m'attire. Giovanni me dit aujourd'hui en rigolant : « j'aimerais bien être un *guerrillero* » soit-disant parce que c'est génial, parce qu'ils vivent dans la brousse sans argent et sans obligations, qu'ils passent leur vie à « faire des études ». Ce n'est pas le premier indigène qui me dit des choses pareilles.

¹¹⁰ Première version du titre du film.

Je suis plongée dans de nombreuses interrogations, la Colombie est en guerre. Le choix des architectures de l'extrême gauche en pleine forêt n'est pas anodin, je pense que mon projet interroge clairement la notion d'utopie et d'idéaux dans un contexte politique DONC social.

J'ai filmé des gens en groupe, au travail, en train de jouer, en train de faire la fête, en train d'être là tout simplement. En face d'eux, les architectures, et la nature, deux pôles totalitaires, et les hommes au milieu, dans des processus de création collective quotidiens. Le prosaïque fait sens, il est la base de toute résistance. J'ai aussi des images qui témoignent du passage du temps, la montée d'une rivière, les changements de la lune, le passage du soleil à la pluie, les grandes choses mises à bas par le pouvoir de l'eau, les petites qui pullulent en milieu hostile. En face de tout ça, il me reste le travail de la 3D qui doit aller dans le même sens, et ne jamais prendre le pas sur le reste, l'homme, la nature, l'architecture doivent être montrés sans hiérarchie, au même niveau, c'est à ce moment-là que ce projet commencera à exister, lorsque chaque élément abandonnera temporairement sa spécificité pour devenir l'échelon d'un mouvement, une action, ou la partie d'une collectivité. Pas de psychologie donc, du tout, ni de la nature, ni de l'architecture ni des humains, mais juste des actes, passés ou à venir ou en train de se faire, et la nécessité du collectif, toutes proportions gardées.

Il y aura peut-être de la parole, mais toujours à ce niveau-là, comme une entité de structure, non pas comme le lieu des opinions ou ressentis individuels, mais un lieu collectif, abstrait. Les témoignages s'il y en a, doivent témoigner d'actions humaines ou naturelles, sans porter une subjectivité au premier plan. La parole comme le chant doivent se structurer comme un paysage, en cultivant le hors-champ (...)

Aequador

Film, HD, 19 min, 2012

Extrait du journal de tournage

Leticia, Amazonie, Colombie

Février 2012

Les changements climatiques là-bas sont doués de passions, le soleil brûlant et ensuite un orage. Quelquefois j'ai perçu chez certaines connaissances exactement l'inverse : une accalmie totale, surprenante au début, interprétée peu à peu comme une forme de passivité résistante - "*I would prefer not to*". Des gestes spécifiques, comme fumer une clope en prenant beaucoup de temps, à l'abri du soleil sous un toit. Ou bien le travail de la terre dans une *chagra*, un terrain labouré à la main par les indigènes, travail où alternent les gestes concis et brefs sous la chaleur insupportable et l'attente, le brûlis des champs et la jachère. Je sentais que l'attente était omniprésente dans ce lieu et s'exprimait par différents gestes ou réactions, parfois une attente sans but mais très concentrée, comme l'écoute du temps à venir. Aussi les spéculations sur la pluie, ses occurrences ou sa force. La patience, l'écoute et la non-action... Lorsque j'étais dans la jungle j'ai souvent perçu quelque chose de similaire, dans une immobilité effrayante des plantes et des arbres, où l'air et le vent ne passent pas - il restent en hauteur, au-delà des coupoles. Une impression alors d'esprits aux aguets - souvent avant l'orage dans la jungle il y a comme un silence, la rumeur ou l'écho d'une pluie lointaine qui se rapproche.

Cette immobilité est aussi la manifestation physique des choses qui grandissent lentement, certaines jusqu'à atteindre une puissance, une taille, une épaisseur. Certaines sont abattues par la violence climatique avant d'arriver à terme, certaines au sommet de leur puissance.

L'immobilité des plantes est aussi l'incapacité de notre oeil et de notre corps à percevoir la temporalité à une autre échelle, celle d'un animal ou objet qui n'a pas notre taille. Les indigènes uitoto disent que « tout a un propriétaire ». Ils se réfèrent à Dieu, mais peut-être cela veut dire aussi que toute chose a un temps et un espace spécifique dont l'homme n'est pas le centre. La jungle est une citadelle démesurée habitée à chaque étage par des espèces variées et très bruyantes. Dans la jungle c'est leur sol que je foule. L'espace est clos et dans les prises de son on entend un souffle très fort, comme l'écho du vent qui vient du fleuve et passe au dessus des arbres à vingt mètres du sol.

Aequador

Film, HD, 19 min, 2012

Lettre écrite par Anne-Charlotte Yver

Paris, France

Avril 2012

anne-charlotte yver <**@hotmail.fr>**

à Laura Huertas Millan

03/04/2012

Salut Laura,

(...) Je trouve la variété des sources et des liens vraiment chouette, mais je pense qu'il y a un gros manque en ce qui concerne la partie fiction (l'uchronie). Les architectures me paraissent décontextualisées, comme privées de leur histoire alors que tout ce qui a à voir avec l'Amazonie est très documenté. La majorité de tes sources sont ciblées là dessus alors que les bâtiments n'apparaissent qu'à partir du moment où ils sont récupérés et retravaillés (en 3D). Alors que pourtant, la première phrase semble mettre l'Amazonie et ces architectures exactement sur le même plan dans la construction de cette uchronie. Je pense que ce qui a à voir avec la brutalité de ces bâtiments, la question du pouvoir aussi (terme répété deux fois dans le premier paragraphe) pourrait surgir de confrontations d'images d'archives ou de textes sur ça comme tu le fais pour la partie jungle.

Où peut-être est-ce un choix de ta part que de faire apparaître ces bâtiments vraiment comme des OVNIS, non identifiés, dont on ne sait rien, et de faire en sorte que l'on soit donc dans la même ignorance (qui redouble la violence de l'intrusion), que les populations envahies. Mais du coup, le premier texte de ta page web me paraît en contradiction avec cette volonté puisqu'elle insiste justement sur l'origine historique de ces architectures.

Du coup je me demande, n'ayant encore rien vu de ton film, s'il n'y aurait pas aussi ce risque là, d'un manque à ce niveau qui pourrait avoir pour conséquence un manque de présence de ces architectures censées être « a caractère monumental »... Tu me disais la dernière fois que les bâtiments devaient être dans le paysage comme s'ils y avaient toujours été et que la vie de la population continue comme s'ils n'existaient pas, ou plutôt qu'ils sont devenus tellement habituels que plus personne n'y prête attention. Et il y a quelque chose de ça dans l'incrustation que tu m'as envoyée : sa présence peut presque paraître normale.

Pourtant je crois qu'il faut que tu fasse attention de ne pas laisser de côté l'aspect violent de cet « accouplement forcé » et les tensions qui s'en dégagent, quelque chose comme une insoumission des êtres humains je pense, une résistance. Pour moi c'est flagrant (je ne sais pas si c'est voulu ou pas), dans ces deux images qui se suivent dans ta page web : celle de la femme de face, seins nus et la tête haute, et juste après celle du bâtiment, de face, monstrueux.

Je crois vraiment qu'il y a dans tout ça une lutte entre le côté « halluciné » ou « mirage » (construction mentale peut-être) des bâtiments (tirillés entre présence et disparition comme on le voit aussi dans la successions des deux images du 17/10/11 et 8/09/09), et la violence de leur intrusion dans la réalité des populations indigènes.
(...)

Aequador

Film, HD, 19 min, 2012

Note d'intention

Tourcoing, France

Juin 2012

Aequador est un voyage dans un paysage imaginaire, mi-réel et mi-virtuel en point de vue subjectif. La présence de plusieurs éléments narratifs spécifiques, comme la non-synchronisation son-image, l'appellation d'un lieu inexistant, le recours à un personnage de fiction cité en incipit, des jeux sur la temporalité des images et du son et enfin la présence d'objets en image de synthèse, tend à poser les bases d'une diégèse, d'une fiction, à extraire les images d'une réalité ethnologique ou documentaire. Ces images tendent à s'extraire de la véracité pour glisser vers la vraisemblance. Aussi le point de vue subjectif devient lui-même partie de la fiction, sorte de narrateur-personnage observant les sites depuis la fluctuation d'une barque. Le caractère fragmentaire et composite du film est une façon de traduire sensoriellement l'expérience du voyage et du dépaysement, l'instabilité d'une errance.

Aequador imagine un présent parallèle modifié par la réalité virtuelle et propose une allégorie onirique, uchronie ou dystopie, évoquant les projets de « civilisation » en Amazonie (lieu du tournage) et interrogeant les liens entre l'architecture, la nature et les hommes. Aussi, face à la présence fantasmagorique de ces architectures extrémistes en image de synthèse, et face aussi à la présence d'une nature omnipuissante et excessive, se dresse la présence humaine, entre construction vernaculaire et rites de gestion des forces. Il était capital, dans cette sorte de nouvelle de science-fiction que nous avons construite, qu'aucun des intervenants, l'architecture, la nature ou les hommes, ne prennent le pas sur le reste. En effet, au cœur du projet il y avait aussi le besoin de penser la possibilité d'une cohabitation entre les différents éléments, humains ou non-humains, dans un environnement ou contexte de violence et d'extrêmes, qu'ils soient politiques ou naturels.

Aequador

Film, HD, 19 min, 2012

Note d'intention

Lille, France

Juillet 2012

UNE UCHRONIE TROPICALE

Aequador

Les recherches menées sur les lieux représentant « l'ailleurs exotique et tropical » étaient probablement un moyen pour trouver un angle d'attaque pour faire des films en Colombie. Je ne voulais pas tomber dans le piège d'une pseudo empathie misérabiliste avec une certaine forme de cruauté sociale, ni en faire l'apanage d'un fond de commerce, la « porno-misère ¹¹¹» (pour reprendre les termes de Luis Ospina et Carlos Mayolo). Je me débattais aussi avec la question d'un engagement politique, puisque la situation de violence extrême en Colombie et la présence de tous mes proches dans ce pays m'obligeaient à prendre position et à réfléchir à mon choix d'immigration. Parler de la Colombie sans se cantonner à une considération journalistique chauviniste ou nationaliste, mais de façon plus large, en mettant en crise la notion d'« identité ». Je me suis débattue aussi avec la question de l'engagement politique comme sublimation, ou acceptation de sa propre image.

Envisager la possibilité de la fiction a été une grande libération, cela mettant alors en jeu la notion même d'image « documentaire » : « si nous acceptons la proposition que l'emplacement choisi pour la caméra est un exercice conscient de créativité, il en découle qu'une chose telle que le documentaire n'existe pas au sens d'une transcription objective de la réalité » ¹¹²

¹¹¹ Cf. p. 94

¹¹² A.-A. Sudre, *Dialogues théoriques avec Maya Deren. Du cinéma expérimental au cinéma ethnographique*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 255

Dans mon film *Aequador*, les paysages de la Colombie sont mis en scène et modifiés par l'incrustation d'images de synthèse. Cette uchronie¹¹³ est construite sous la forme d'une relation de voyage sans parole : une dystopie¹¹⁴ équatoriale évoquant les dérives d'un rêve progressiste et moderniste en Amérique latine au XXe siècle. Nous avons imaginé un temps révolu où une idéologie extrémiste se serait lancée à la conquête du territoire amazonien. Le film décrit sous une forme composite et volontairement fragmentaire ce présent parallèle, où les fausses ruines et reliques d'architectures utopiques en 3D côtoient les constructions vernaculaires et la vie quotidienne d'êtres humains.

Aequador est donc un voyage dans un paysage imaginaire, mi-réel et mi-virtuel en point de vue subjectif, un narrateur-personnage observant les sites depuis la fluctuation d'une barque. La non synchronisation son-image, l'appellation d'un lieu inexistant, le recours à un personnage de fiction cité en *incipit* (un poète romantique colombien rêvant de son retour au pays natal), les modifications temporelles des images et du son et enfin la présence d'images de synthèse, proposent une fiction. Les images s'extraitent de la véracité ethnologique pour glisser vers la vraisemblance. Le film fait référence aussi à la figure du voyageur latino-américain, l'explorateur créole, l'intellectuel parti en Europe pour y étudier l'art et son rêve du retour au pays natal, matérialisant le désir d'une utopie enfouie: l'accouplement idéal entre l'Occident en l'Amérique. L'émergence d'une nouvelle société, d'une nouvelle identité à la fois «authentique, «pure»» mais engendrée dans et par le métissage. *Aequador* commence donc par ce texte que je lis moi-même en voix off:

« A l'aube du XXe siècle, le poète José Fernández dit :

La capitale se transformera à coups de pioche et de millions, comme le Baron Haussmann a transformé Paris.

La capitale arborera la perspective de ses amples avenues et de places verdoyantes, l'orgueil des palais de marbre et la grandeur mélancolique des édifices de l'époque coloniale.

Elle arborera les théâtres, les cirques et les vitrines éblouissantes des magasins.

Des bibliothèques et des librairies qui joindront sur leurs étagères les livres américains et européens.

¹¹³ L'uchronie est une ramification de la science-fiction: il s'agit d'imaginer un événement historique du passé comme ayant eu un aboutissement différent, modifiant ainsi le présent que nous connaissons.

¹¹⁴ Récit de fiction peignant une société imaginaire organisée de telle façon qu'elle empêche ses membres d'atteindre le bonheur et contre l'avènement de laquelle l'auteur entend mettre en garde le lecteur.

La fleur de ces progrès matériels sera le développement d'un art ayant une saveur nettement nationale.
La fumée dense d'usines monstrueuses voilera le bleu profond de nos cieux tropicaux.
Vibrera dans les plaines le cri électrique des locomotives et les rails traverseront les villes et les bourgs.
Lumière ! Plus de lumière ! »

Ce texte est inspiré du récit de José Asunción Silva, *De Sobremesa* (1925). Dans ce roman épistolaire, l'écrivain nous transmet le journal intime de José Fernandez, poète fictif parti en France pour un voyage initiatique. José Fernandez est l'alter ego perversi de Silva, poète talentueux mais sans discipline, débauché, ambitieux. L'utilisation de ce personnage en *incipit* est une façon de mettre en abyme ma propre condition en tant qu'artiste latino-américaine immigrée. Mais cet alter ego serait « pervers », une potentielle dérive d'une esthétique appliquée au champ de la politique.

Tout le film est en point de vue subjectif : mais qui est ce point de vue ? Le récit se déroule selon une narration auto-diégétique, qui ne devrait pas être confondue avec le point de vue de l'auteur. Le décalage entre ce texte éminemment masculin et ma voix, son langage d'une autre époque et l'image de synthèse contredit cette idée : il y a une indétermination volontaire du point de vue pour laisser le champ libre à l'imagination du spectateur, la place suffisante pour imaginer un personnage-caméra.

Aequador se ferme sur les fragments d'une fête indigène (Ticuna) en hommage à la nature. Cette fête célèbre les femmes et la fécondité ; elle est une façon de dialoguer avec les forces de la nature, en les remerciant et en leur rendant hommage. La fête est montrée par fragments seulement, comment les corps découpent l'espace par la danse. La caméra s'attarde sur la représentation d'un « corps social » et empêche l'individuation au sein du groupe, constitué pourtant de plusieurs membres autonomes. Le film se clôt ainsi sur l'idée de rituel, d'évocation et de conjuration envers le futur - Cela rejoignant l'idée à l'œuvre dans le genre même de la « dystopie », un récit d'anticipation mettant en garde contre des dérives sociales et politiques à venir.

Premier contact, l'invention du « natif »

Programme de films

Cours *Art of the Real* enseigné par Dennis Lim

Université de Harvard

Cambridge, États-Unis

Novembre 2014

PREMIER CONTACT

L'invention du "natif"¹¹⁵

Programmation de films conçue pour la salle de cinéma d'un musée ethnographique.

En 1992, l'ensemble du continent américain célébrait le cinquième centenaire de la « découverte de l'Amérique ». En Colombie, mon pays natal, les médias et les hommages artistiques à cet événement ont entièrement occupé la vie culturelle de cette année. À l'école, l'Histoire qui nous était enseignée était largement dominée par une image rédemptrice de la colonisation : Christophe Colomb était un sauveur qui a permis à l'Amérique latine de devenir européenne, une sorte de père à travers lequel notre peuple « sans histoire » s'était finalement frayé une place dans la chronologie de la civilisation. Malheureusement, cette approche de l'Histoire ne se limite pas seulement à ma propre expérience de l'éducation, et n'est pas non plus spécifiquement colombienne. En 1998, de l'autre côté de l'Atlantique, Olivia Harris, anthropologue au Collège Goldsmith, écrivait :

« Mon argument n'est pas que nous devrions rejeter la venue des Blancs dans l'analyse historique, mais reconnaître que généralement ce moment est traité non pas comme un fait historique avec des conséquences qui doivent être étudiés de manière inductive, mais comme un événement transcendant autour duquel l'axe de l'histoire est créé, une rupture d'où proviennent les catégories fondamentales de la périodisation et de l'identité. (...) En dépit de la richesse de la nouvelle recherche historique et ethnographique, persiste encore avec force la croyance implicite que jusqu'à "notre" arrivée, il n'y avait pas d'histoire. Cela explique en partie le lieu commun de choisir l'arrivée des Blancs, ou des

¹¹⁵ Programmation filmique imaginée pour le cours *Art of the Real*, de Dennis Lim, à Harvard.

Européens, comme le paradigme de l'histoire. C'est encore un exemple, un de plus, du pouvoir des catégories implicites sur l'évidence empirique ".¹¹⁶

En Colombie, au moment des festivités du « Cinquième Centenaire », l'histoire du génocide indigène était réduite à une simple mention, que ce soit dans les médias traditionnels, dans les livres d'histoire, ou bien dans les célébrations artistiques - le mot « génocide » n'étant jamais mentionné. La seule trace de cette histoire était le simple catalogue des vestiges archéologiques et des mythes et légendes pré-hispaniques folkloriques. Cette situation a-t-elle changée ? Le plus grand musée archéologique à Bogota, le « Museo Nacional », ancien panoptique construit et utilisé comme prison jusqu'en 1946, conserve aujourd'hui les objets de l'époque « pré-colombienne ». La dernière fois que je me suis rendue au musée, à l'été 2013, il venait d'être réorganisé : le premier étage contenait et conservait objets indigènes antiques et documentation de la rencontre des deux cultures ; le deuxième étage était quant à lui consacré aux temps « modernes », à savoir, la nation depuis son indépendance vis-à-vis de l'Espagne en 1819. Ce deuxième niveau ne conservait aucune trace de ce que les populations autochtones sont devenues. Aucune trace de leur survie ou leur disparition, leurs déplacements et leurs luttes, leurs mutations. Rien. Les populations autochtones restent aujourd'hui encore en dehors de l'histoire, et des représentations de nos nations. A Bogota, ma ville natale, appeler quelqu'un « Indien » est une insulte ; « Indien » est devenu l'équivalent populaire du « vulgaire », un manque de culture, de « classe » donc d'argent - cette insulte contient en elle-même la violence et la complexité des problèmes d'une société à très forte ségrégation, dans laquelle les conflits raciaux et les inégalités économiques s'entrelacent.

PREMIER CONTACT, l'invention du « natif » est une programmation de films autour de la représentation « indigène » et le moment de la rencontre interculturelle. Ce moment qui mérite d'être problématisé, traité sous différents angles esthétiques et idéologiques. Notre intention n'est pas d'établir un catalogue exhaustif des films qui ont traité de cette question, et encore moins de prétendre raconter l'histoire des populations amérindiennes absentes des manuels. Nous sommes également conscients de l'impossibilité, de l'inutilité et de la naïveté de tenter d'esquisser un portrait, même en absence, de cette « autre », le « natif », l'« indigène », comme si cette notion était une entité totale, une ontologie immuable, alors qu'en fait, ce mot n'est qu'une tentative maladroite et sémantiquement douteuse évoquant un phénomène

¹¹⁶Olivia Harris, *The coming of the White People, Reflections on the Mythologization of History in Latin America*, in *Colonial Spanish America, a Documentary History*, Lanham, 1998, p. 45.

aux multiples facettes, avec un grand nombre d'individus, d'innombrables cultures et géographies. Cependant, certains des films dans ce programme ont la volonté d'exhumer une histoire enfouie, de mettre en place une enquête sur la généalogie d'une disparition. Notre programme est donc bien construit autour de la notion d'absence, et tente d'esquisser une carte des différentes méthodes sémantiques disponibles cinématographiquement pour évoquer, honorer, problématiser ou à l'inverse taire cette absence.

Dessiner une constellation de films ayant différentes langues et syntaxes est aussi, pour nous, une façon d'analyser les différents processus stylistiques et formels par lesquels un film peut représenter le réel, et plus précisément, représenter une période de temps révolue, laissant documents et traces historiques insatisfaisants. En analysant les langages cinématographiques à l'œuvre dans chacune de ces pièces, nous tenons à souligner l'écart entre le fait historique et sa traduction par la forme documentaire. En effet, les oeuvres présentées dans ce programme, expriment toutes un « élan (*response*) documentaire¹¹⁷ » plus ou moins explicite. Qu'elles s'expriment à travers différents outils sémantiques, toutes ces pièces ont un arrière-plan politique - assumé ou par défaut - un lien intrinsèque avec l'historiographie. Qu'ils cherchent à l'illustrer, à le contredire, ou le forcer, nous trouvons dans chacun de ces films une stratégie spécifique de transcription et d'interprétation du réel, qu'il nous importe de souligner.

Les œuvres proposées ici ne sont pas non plus des films d'exploration ou des films scientifiques. Certaines de ces œuvres ont en commun leur volonté de mener une certaine enquête tendue vers une « vérité ». Comment cette intentionnalité est-elle mise en place dans chacune de ces oeuvres ? Certains autres des films présentés ici semblent se pencher vers la fiction, privilégiant la vraisemblance sur la véracité. Cette décision ne pourrait-elle pas figurer un choix politique, de façon paradoxale un véritable engagement envers le réel ?

« Notre intention n'est certainement pas de prêcher la gloire de la forme sur le contenu. L'art pour l'art est aussi hérétique dans le cinéma que partout ailleurs, sinon plus. D'autre part, un nouveau sujet demande une nouvelle forme, et la meilleure voie pour comprendre ce qu'un film essaye de nous dire c'est de savoir comment il le dit. ¹¹⁸»

¹¹⁷ « L'élan (*response*) documentaire est celui où l'image est perçue comme signifiant ce qu'elle a l'air d'enregistrer. » Dai Vaughan, *For Documentary*, University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 1999, p. 58.

¹¹⁸ André Bazin, *The Ontology of the Photographic Image and The Evolution of the Language of Cinema*, University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 1967, p. 30.

Ou pour utiliser d'autres termes, comment « l'impulsion documentaire » entre «enregistrement» et «langage»¹¹⁹, fonctionne dans ces films, et problématise la réception de ceux-ci ?

Comme indiqué précédemment, la question du « natif » nous affecte donc d'un point de vue personnel, à cause de notre origine. Cependant, la programmation présentée ne se veut pas le simple résultat d'un goût personnel. Au lieu de cela, nous avons inclus des films dont la méthode esthétique peut sembler éloignée de nos propres désirs cinématographiques et contraires à notre propre éthique artistique. De même, cette proposition se refuse de créer une hiérarchie entre le film réalisé par les « indigènes » ou celui fait par l'étranger, le créole, l'autochtone, ou le colon. Enfin, si notre programme accorde une attention particulière à la question des « Indiens d'Amérique », il se permettra également d'aller au-delà des limites du continent américain, y compris en invitant des films en provenance d'Océanie, où cette question ethnographique est également particulièrement sensible. En réunissant ces œuvres diverses, nous voulons mettre en dialogue ou en friction des méthodes de travail. Et ainsi, à partir de ces exemples, nous voulons tirer quelques lignes d'analyse fondées sur la forme *plastique* de ces films, pour ainsi se concentrer sur les stratégies formelles créés ici pour aborder « le problème du réel » mentionné par Edgar Morin¹²⁰, et sa représentation.

1. Premier contact: les étapes du regard.

Robin Anderson, Bob Connolly, *First contact*, 58 minutes, 1983, Australie.

En 1930, les trois frères Leahy, chercheurs d'or, partent en expédition dans les Hautes Montagnes de l'intérieur de la Nouvelle-Guinée à la recherche de l'*El Dorado* (dans leurs propres termes). S'ils peinent à trouver leur paradis minier, ils auront bientôt une autre expérience puissante, la rencontre avec des peuples autochtones de cette région, sans aucun contact préalable avec l'Occident. La rencontre est filmée en 35 mm par les Leahy eux-mêmes. Anderson et Connolly entrelacent ces archives avec des entretiens des Leahy et autochtones

¹¹⁹ Dan Vaughan, *The Aesthetics of Ambiguity*, in *For Documentary*, University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 1999, p. 81 à 83.

¹²⁰ Edgar Morin (1921), sociologue français. Il a réalisé avec Jean Rouch le film *Chroniques d'un été* (1961).

présents lors du premier contact, prises de parole tournées au présent (en 1983, 53 ans plus tard). Le film se déploie par montage alterné de *talking heads* (« têtes parlantes » littéralement - cette forme classique du documentaire consistant à montrer des intervenants parlants dont on ne voit que le haut du corps), procédé qui accentue les similarités mais aussi les contradictions et les écarts entre les différents points de vue.

« L'homme blanc arriva par là-bas. Nous n'avions jamais vu une telle chose. Est-il sorti des entrailles de la terre? Est-il venu du ciel? De l'eau? Nous étions confus. » Ainsi les autochtones décrivent-ils l'arrivée des Leahy. Réciproquement, Michael Leahy raconte : « j'ai cru que c'étaient des esprits ». La peur initiale et partagée qu'engendre la rencontre se modifie très rapidement, dans une escalade de violence et d'intimidation réciproque sur laquelle les Leahy prennent rapidement le dessus. En réunissant le village autour d'une parcelle cloisonnée, les Leahy tuent un cochon avec leurs fusils, pour leur montrer la puissance de l'arme. L'histoire de la stupéfaction initiale et mutuelle devient ainsi l'histoire d'une colonisation, lors de laquelle les Australiens utilisent leurs technologies (fusils, haches, l'avion, le gramophone) pour imposer une supériorité technique, et peu à peu construire une relation d'interdépendance économique fondée sur des bases inégales. Ainsi les autochtones interviewés racontent le temps qu'il leur a fallu pour comprendre que les Leahy sont devenus multi-millionnaires à leurs dépens: « Plus tard, nous avons appris qu'ils recevaient de l'argent avec l'or trouvé dans nos terres.»

Le discours de chacun des acteurs impliqués étant très contrôlé par les coupes de montage et le format télévisuel du film (la classique cinquantaine de minutes), les ressources formelles et plastiques du film semblent parfois limitées. Il y a cependant quelques moments cinématographiques poignants où la mise en scène des situations ou les associations d'images sont très réussies. Ces moments élèvent de fait le film, le font devenir une parabole sordide de la rencontre interculturelle et de l'acculturation inéluctable qu'elles engendrent.

Un dispositif stylistique nous a particulièrement frappée : le va-et-vient entre le présent diégétique des interviews et des paysages, et les images d'archives des mêmes personnes et espaces il y a cinquante ans. Ces flash-backs, avec leur disruptions temporelles expriment cinématographiquement ce qu'un aborigène exprime par la parole vers la fin du film: « Nos successeurs vont garder ces images / de sorte qu'ils puissent ainsi se dire / Voilà comment nous avons l'habitude d'être ... ». Le caractère poignant de ces mots, prononcés lors d'une projection organisée par les réalisateurs Anderson et Connolly chez les Aborigènes, laisse

un parfum de défaite assez mélancolique - reste l'impression flottante que l'acculturation en marche et en place est imparable. Les bobines des Leahy, projetées par les réalisateurs Anderson et Connolly pour les aborigènes qui y figurent, cinquante ans après avoir été filmées, et les commentaires suscitées par les images, témoignent d'une réelle volonté d'inclusion des voix indigènes dans l'écriture de cette histoire. Le film fait ainsi oeuvre d'historiographe, rétablissant un équilibre entre les points de vue des colons et ceux des indigènes, et se proposant comme nouvelle archive de cette rencontre. Une gêne subsiste cependant après le visionnage de *First Contact*: aucun des « aborigènes » présents n'est nommé par son nom, alors que les Leahy sont précisément différenciés - oubli sémantique en contradiction avec le propos même du film.

Dennis O'Rourke, *Cannibal Tours*, 68 minutes, 1988, Australie.

Impliqué dans le processus de documentation de l'indépendance de la Papouasie-Nouvelle-Guinée dans les années 1970 (son premier film est appelé *Yumi Yet - Indépendance pour la Papouasie-Nouvelle-Guinée*, 1976), Dennis O'Rourke est également le chef opérateur de *First Contact* (1983). *Cannibal Tours* est aussi un film engagé. Ici, la rhétorique du cinéaste est évidente à partir des tout premières images du film, montrant des paysages paradisiaques et exotiques de la Nouvelle-Guinée, rapidement contrés par un groupe de touristes, caricatures parfaites de "Blancs" cachés derrière leurs caméras, suivies de prises de paroles des aborigènes sur la question du tourisme.

Qui voit quoi ? Qui voit qui ? Tout le film s'articule autour de la question du regard et du spectacle (l'étymologie du mot, *specto* en latin, signifie « regarder »), qui est le spectateur et qui devient le spectacle. O'Rourke suit ainsi un groupe d'hommes et de femmes de différentes provenances, des Allemands, des Italiens, des Nord-Américains, lors d'un tour parmi les communistes aborigènes de la Nouvelle-Guinée. Habillés en explorateurs (pantalons khaki et chapeaux Indiana Jones), ou en minishorts et bikinis, tous les touristes portent leur caméra au cou, prêts à payer de quelques centimes les natifs pour qu'ils posent pour leur photos souvenirs. Le rituel semble être une affaire quotidienne, car les natifs viennent attendre l'arrivée de ces touristes, avec des étalages d'objets d'artisanat à leur vendre. « Nous sommes attentionnés » dit l'un des « indigènes », bien que « nous ne comprenons pas pourquoi ces étrangers prennent des photos. ». Les touristes ne parlent pas le dialecte local et agissent dans chacun des villages comme s'ils étaient les propriétaires, en traitant les habitants avec une condescendance

choquante. Ils imposent ou perpétuent un marché inégal (le film est emphatique sur les réductions demandées par les « blancs » pour acheter l'artisanat « indigène »). Les touristes sont ainsi comme des colons en visite dans un zoo humain, comme ceux qui existaient en Europe au début du XXe siècle. O'Rourke se focalise sur le narcissisme des touristes « blancs » et en capture la violence grotesque, qui va crescendo tout au long du film. Le paroxysme est atteint lors d'une dernière scène, où le groupe de touristes se peint le visage avec des motifs indigènes, pour ensuite se prendre en photo en se moquant des poses des aborigènes et de leurs comportements supposés.

L'efficacité du film repose sur le geste subversif du renversement : si la condition préalable du tourisme est l'infériorité implicite du sujet qui est regardé, le film va imiter cette démarche lorsqu'il s'attarde sur les touristes eux-mêmes. Ceux-ci sont représentés comme la pire caricature d'eux-mêmes, jamais en tant qu'individus, jamais sujets pensants, mais toujours représentés dans leurs pires impulsions coloniales. Celui qui est d'habitude hors-champ (le voyeur ethnographique) est mis ici au centre des représentations. Alors que les indigènes sont ici représentés comme des voix rationnelles, posées, pragmatiques, les touristes eux ne parlent qu'en double sens : leur voyage est exprimé à coups de clichés (« nous voyageons au Coeur des Ténèbres »), de rédemption des sauvages, de leur exposition au monde grâce au regard de l'Occident se posant sur eux. Le tour de force cinématographique de *Cannibal Tours* est donc d'enlever aux touristes occidentaux le privilège du racisme - en ainsi les dépouillant de leur humanité. Car tout se passe comme si l'on assistait ici à un racisme inversé posé sur les Blancs. Cette cruauté éphémère - car le film nous laisse bien entrevoir que la situation d'imposition du tourisme sur les natifs est profonde et irréversible - fait du film une satire mordante, non sans humour noir, rappelant le cinéma documentaire de la cruauté de Luis Buñuel¹²¹.

Enfin, *Cannibal Tours* laisse l'impression que ces tours ne font finalement que répéter dans un *reenactment*¹²² sordide le moment du « Premier contact ». Les touristes filmés par O'Rourke s'attendent à retrouver des hommes « en dehors de l'Histoire », et la violence de leur

¹²¹Dans son film *Las Hurdes*, Luis Buñuel met en scène le sacrifice inutile d'une chèvre, jetée d'une falaise. Catherine Russell interprète ainsi cette scène, tandis qu'elle la place dans le contexte climat surréaliste anti-colonial: « En mettant en scène un tel sacrifice rituel, Buñuel convertit le statut du spectateur en celui de témoin, sans la charge érotique des rituels religieux habituels, et identifie ainsi un aspect particulièrement sadique de la culture coloniale. » Catherine Russell, *Surrealist Ethnography*, in *Experimental ethnography*, Duke Press, Durham and London, 1999, p. 39

¹²² Pratique amateur consistant à jouer des scènes historiques du passé dans le présent, utilisée par de nombreux artistes et cinéastes pour critiquer l'écriture officielle de l'Histoire.

regard tient surtout à l'essentialisme porté envers les aborigènes, supposés être des sauvages (et anciens cannibales). Le contrôle ontologique opéré par les Blancs sur les indigènes est accentué par les présences de nombreuses caméras, mises en abyme de la caméra de O'Rourke, situant la position du réalisateur entre deux mondes - le monde de ceux qui ont créé les caméras et le monde des indigènes que son film voudrait défendre.

2. Jouer aux Indiens : sortir de l'identité du « natif ».

Edward Curtis, *In the Land of the War Canoes*, 65 min, 1914, États-Unis.

Premier film nord-américain dont le casting est entièrement composé d'Amérindiens, *In the land of the War Canoes* est une fiction écrite par E. Curtis, photographe américain et anthropologue du début du XXe siècle. Le film est centré autour d'un des mythes du groupe ethnique Kwakiutl, et bien qu'il ait été créé bien avant l'apogée du Western, en constitue un contrepoint prophétique : aucun acteur « Blanc » ne participe à la mise en scène, la narration est entièrement centrée sur des personnages indigènes. La mise en scène de ceux-ci est singulière, le jeu emphatique se déploie avec allégresse, comme une fête organisée entre le cinéaste et ses comédiens. L'expression « Jouer aux Indiens » pourrait dériver directement de ces images.

« L'impulsion documentaire » du projet est également intéressante. Curtis mène à ce moment là le travail de photographie qui l'a rendu célèbre, portraits de natifs et mises en scène de leur quotidien, travail qui lui a valu le surnom « d'attrapeurs d'ombres ». Mathilde Arrivé pointe dans le travail photographique de Curtis « un paradoxe central de son œuvre : un goût de l'artifice justifié par une quête de vérité, à la croisée de l'art et de la science¹²³ » une limite entre le «Vrai» et le «Faux» sans cesse déjouée. De cette ambivalence fondatrice procède certainement toute la réception ultérieure de ses photogravures, qui ont tantôt été tenues pour authentiques, tantôt condamnées comme une vaste contrefaçon¹²⁴.

¹²³ Mathilde Arrivé, *Par-delà le vrai et le faux ? Les authenticités factices d'Edward S. Curtis et leur réception*, revue *Etudes photographiques* #29, sur etudesphotographiques.revues.org, consulté en juillet 2016.

¹²⁴ Mathilde Arrivé, *Ibid.*

Les photographies de Curtis dégagent déjà le parfum d'une mise à mort imminente des autochtones, mais sont en même temps très esthétisantes, et il semble clair qu'elles recherchent la mise en scène d'un certain idéal du Beau. Le film révèle ce double clivage dans l'image, en particulier dans les plans où les indigènes jouent leurs danses traditionnelles. Si l'image conserve le mode opératoire du rituel, il souligne également sa mise en scène, son détachement du contexte. La véracité glisse ici vers la vraisemblance, ce qui, en fait, n'a pas une valeur négative ou positive en soi, mais signifie seulement que le film se pose lui-même plus près de la fiction que du documentaire d'observation. D'un point de vue esthétique, le jeu établi avec les acteurs ouvre des opportunités fertiles pour une élaboration cinématographique: un onirisme formel souvent associé à l'eau et au fantôme se met en place, notamment avec des plans de barques apparaissant et disparaissant dans le brouillard.

D'un point de vue politique, le film préfigure et annonce non seulement la disparition de la « culture indigène » Kwakiutl, mais aussi sa folklorisation. En effet, les rituels filmés par Curtis, hors de leur contexte et de la fonction d'origine, semblent exagérés, comme rigides et gelés et déjà privés d'un élément vital, de leur nécessité métaphysique. Réalisés pour la caméra, ils perdent leur usage premier, comme les objets amérindiens dans les musées, détachés de leur fonction principale d'utilisation, arrachés à une communauté pour se retrouver inertes dans un musée. En ce sens, le film n'a-t-il pas aidé une exotisation museale, celle du « natif », en aidant à fixer cette identité supposée ?

Raphael Montañez Ortiz, *Cowboy and « Indian » Film*, 2min, 1957-1958, États-Unis.

Raphael Montañez Ortiz, né en 1934, est un artiste new-yorkais et portoricain aux origines mexicaine et indigènes, engagé dans le mouvement Fluxus pendant un certain temps, présente dans cette pièce datant des débuts de sa carrière un geste qui caractérisera son travail plus tard: un ready-made violemment détruit, recrée à partir de ses ruines. Ici, l'objet à abattre est un western d'Anthony Mann, *Winchester 73* (1950), que l'artiste abat armé d'un tomahawk. Les parties détruites du film sont ensuite mélangées dans un sac, tandis que Montañez Ortiz entonne des chants chamaniques. Les morceaux sont ensuite collés au hasard, sans tenir compte de la narration ou du sens des images. La projection de cette pièce allie des images à l'endroit et à l'envers, des plans tête-en-bas, le ciel et la terre soudainement retournés interrompant les scènes au grand air et un dialogue entre un homme et une femme. L'édition

en coupes, sans aucune continuité, ciselée, drôle, révèle l'inconscient, le sous-texte des images. Leur artificialité est exposée, les femmes en particulier semblent des automates désincarnés et l'irréalité, l'extravagance de la figure de « Indien » est mise en évidence. Comme si, une fois libéré du régime des « grands récits » habitant habituellement les westerns classiques, les images pouvaient enfin vivre et respirer pour elles-mêmes, pour ce qu'elles sont, des mises en scène non naturalistes. Le faux rituel, transe auto-induite par l'artiste pour créer le film est, dans ses propres termes, une façon « de trouver sa place » dans l'histoire des pratiques indigènes.

Guillermo Gomez Peña, *Welcome to the Third World*, 1min 35, 2004, États-Unis.

La vidéo commence par une musique typique mexicaine sur un écran noir qui dure quelques secondes. Puis apparaissent des images d'archives en noir et blanc, avec des « indigènes » regardant la caméra, probablement des extraits de films de voyage ou propagande. Une voix off en anglais, avec un fort accent mexicain, scandé: « Europe, bienvenue dans le Tiers Monde. Cortez, bienvenue à Tenochtitlan. Baker, bienvenue à la source du Nil. Herzog, bienvenue au Pérou. Gauguin, bienvenue à Tahiti...Regardeur, bienvenu dans mon monde. » Cette référence aux artistes inspirés par le « Tiers Monde » souligne la profusion des images d'un ailleurs exotique, images mentales tout autant qu'archives. Le mot « bienvenue » évoque la première mythologie de contact, se répétant encore et encore. Les images suivantes nous montrent Gomez Peña, dans un costume syncrétique, mélangeant un tissu mexicain, un casque en plastique portant de fausses plumes et imitant les coiffes cheyennes et des santiags. La voix continue avec une série d'assertions, livré sous la forme de parodies de la célèbre formule de Descartes : « Je porte une moustache, donc je suis mexicain », « Je gesticule donc je suis latino », « J'expérimente donc Je ne suis pas authentique », « Mon art est indescriptible, donc je suis un artiste de performance ».

Cette courte vidéo, divisée en deux parties montre le regard exotisant sur le « natif » dans deux mouvements, celui du film d'exploration puis, plus contemporain, le regard réducteur porté sur l'immigrant en provenance de ces contrées tropicales autrefois filmées. L'association visuelle opérée par l'artiste, entre le natif nord-américain et la tenue chicano exotique, semble indiquer une origine indigène commune, avec une ambiguïté folklorique dont on ne peut préciser l'authenticité. L'identité devient un costume industriel et carnavalesque. D'une manière humoristique et ludique, *Welcome to the Third World*, dénonce ce

que le film de Curtis préfigurait, la construction d'une iconographie de l'identité « indigène », composée de morceaux bariolés et de motifs arrachés au folklore de cultures d'origines différentes.

Une complexité opère aussi dans l'écart entre l'affirmation de la voix et la réalité, écart parfois subtil mais non sans importance. Dans tous les « cogitos » énoncés, le lien de cause à effet, exprimé par le mot « donc » est dysfonctionnel. Ce n'est pas parce que Gomez Peña est mexicain qu'il porte une moustache : la moustache est le cliché mexicain attendu, et Gomez Peña, qui est mexicain, porte une moustache. Qu'est-ce que cela révèle sur son ontologie comme sujet ? Est-il défini pour autant ? Dans le *cogito* cartésien, il existe un moyen de définir l'être du sujet par ses actes (sa pensée), et non pas par ses apparences, ou par ce qui se manifeste de manière évidente pour le regard. Descartes soulève le doute à plusieurs reprises sur l'existence et l'ontologie du visible, et sur notre capacité à penser, donc d'être, en fonction des événements sensibles¹²⁵. Les cogitos ironiques que Gomez Peña crée, ne proposent pas une relation de cause à effet, mais plutôt un lien pervers de contiguïté, qui pose en filigrane la question du visible et sa non-relation avec l'identité, voir même l'impossibilité de considérer l'identité comme une valeur ontologique. Ainsi le sarcasme et l'ironie qui découle de ces cogitos court-circuite le présupposé lien entre ontologie et identité, parce que sans doute, il n'y a pas de tel lien.

3. La révolution anthropophage : une prise de conscience par le carnaval - "Tupi or not Tupi that is the question".

Nelson Pereira dos Santos, *How Tasty Was My Little French Man*, 84 min, 1971, Brésil.

Qu'il était bon mon petit Français convoque la figure du Tupinamba, ethnie disparue suite à la conquête du Brésil. Le film est une adaptation subversive d'un texte canonique de la période coloniale, *Nus, féroces et anthropophages*, de Hans Staden¹²⁶, récit de la captivité d'un conquistador allemand (Staden lui-même) parmi les Tupinambas. Vivant sous la promesse

¹²⁵ Voir à ce propos : Descartes, *Méditations métaphysiques*, II, §11-13, 1641, consulté en ligne sur <http://philosophie.ac-creteil.fr>, p.11 et 12

¹²⁶ cf p. 83

qu'il sera mangé dans les mois qui suivent, Staden a la chance de vivre parmi eux pour un certain temps, jusqu'à ce que les indigènes l'échangent contre d'autres esclaves. En effet, les Tupinambas honoraient les plus vaillants guerriers en les mangeant pour acquérir leurs forces, et Staden est considéré comme trop lâche par les Indiens pour être mangé. L'Allemand publie ses mémoires en se donnant bien entendu le beau rôle du conquistador. Le film de dos Santos est inspiré par ces mémoires, tout en offrant une fin alternative à la vraie histoire : le captif européen est ici bel et bien mangé par le Tupinambas. Ainsi Pereira dos Santos fait écho au *Manifeste Anthropophage* de Oswald de Andrade, texte mythique qui revendique lui aussi la figure du Tupinamba comme parangon du pouvoir et de la révolution contre le colonialisme culturel¹²⁷

En termes formels, le film entrelace fiction et archives. Il s'ouvre avec la reproduction rose d'une caravelle, suivie d'une scène de parodie du premier contact entre Portugais et indigènes. La voix enthousiaste d'un narrateur raconte : « Nous avons rencontré un peuple avec des coutumes très différentes, sans aucune notion de ce qui est juste ou injuste, de véritables animaux avec apparence humaine... » La scène se joue sur un ton carnavalesque, avec des costumes de couleur criardes, le jeu est exagérée et l'esthétique saturée : musique baroque, voix-off, montage dynamique. Ce débordement sensoriel est une apologie du carnaval comme forme révolutionnaire - le carnaval comme un moment particulier où les hiérarchies sont renversées et redéfinies. Le film se déroule sous le signe de ce renversement des valeurs. Des extraits, tirés de textes canoniques de la conquête du Brésil, décrivent les populations autochtones vues par les Européens. Les textes apparaissent dans une police rose bonbon sur des écrans noirs, alors que le film avance en racontant la captivité d'un français dans le pays des anthropophages. Le va-et-vient entre l'archive historique et la fiction, et les choix esthétiques concernant l'un et l'autre mettent en évidence la carnavalisation des documents exploités par le film, et donne à la pièce un ton général de farce, un pastiche de docudrame historique. La mémoire Tupinambas est évoquée ici avec causticité et humour noir : le moment où l'Européen est sacrifié pour être mangé est particulièrement drôle.

Mais la réalité historique est toujours prête à refaire surface, comme en témoigne le dernier texte du panneau du film, qui se réfère à la disparition des Tupinambas : « Je me suis battu depuis la mer, pour qu'il reste plus aucun Tupinamba en vie. Ils étaient étendus le long du rivage, les morts couvraient une lieue environ. Mem de Sà Gouverneur — Général du

¹²⁷ Cf. p. 91

Brésil 1557 »¹²⁸, suivi d'une image d'une plage aux abords de l'océan vide. Le contraste entre le texte qui évoque le charnier, et l'image où aucun corps n'est montré, nous rappelle que le film se construit aussi sur l'irreprésentabilité du génocide, dans et par l'artifice de la reconstitution historique.

Runo Largomasino, *More Delicate Than the Historian's Are the Map Maker's Colours*, 6 min, 2012-2013, Espagne.

La vidéo de Runo Largomasino prend son titre du poème « *The Map* », d'Elizabeth Bishop¹²⁹, écrit en 1935:

*Mapped waters are more quiet than the land is,
Their lending the land waves' own conformation:
and Norway's hare runs south in agitation,
profiles Investigate the sea, Where land is.
Are They Assigned, or can pick the Countries Their colors?
-What Suits the character or the native waters best.
Topography displays no favorites; North's as near as West.
More delicate than the historians 'are the map-makers' colors.*

Comme le poème de Bishop, la vidéo de Largomasino compare l'histoire officielle et la perception subjective. Largomasino est fils d'Argentins exilés et a passé la majeure partie de sa vie en Europe. La vidéo *More delicate ...* est réalisée en complicité avec son père dans le parc San Jeronimo de Séville, où se dresse l' *Oeuf de Colomb*, une statue de 32 mètres spécialement conçue pour la 92e Exposition universelle de Séville en 1992. Le titre de la statue se réfère au proverbe l'«œuf de Colomb» : une idée ou brillante découverte qui, après sa première réalisation est censée être plus facile à accomplir que ce qu'elle paraissait. La statue dans le parc San Jeronimo représente Colomb au milieu d'un œuf censé symboliser le monde, dont la coquille représente aussi des voiles de caravelles. Largomasino s'en prend à ce monument au colonialisme, au cours d'une performance filmée.

L'artiste a illégalement ramené en Espagne des œufs en provenance d'Argentine, son pays natal, soigneusement enveloppés dans du coton et emballés dans une boîte. Largomasino

¹²⁸ Cf. p. 92

¹²⁹ Elizabeth Bishop, (1911 - 1979), est une poétesse et femme de lettres nord-américaine, lauréate du prix Pulitzer de poésie en 1956.

et son père se rendent devant la statue, sortent les oeufs de leur protection lisse et les jettent violemment, l'un après l'autre, sur la statue de Colomb. Ce geste remet en question avec simplicité et d'une manière puissante la mystification et la monumentalisation du « premier contact ». Après avoir « vandalisé » la statue, dans une lutte qui n'est pas sans rappeler la lutte de David contre Goliath, l'artiste et son père quittent le parc, en tournant le dos à la caméra. La vidéo, par sa brièveté et sa concision, a aussi valeur de manifeste : elle nous invite à nous révolter contre l'historiographie faite de « grands récits », même si cette révolte peut sembler inutile et dérisoire. Le poème de Bishop fait écho à la pièce dans cette mesure, l'expérience individuelle, aussi fragile et éphémère qu'elle soit, a souvent plus de relief que les récits monumentalisés. La présence du père et la révolte partagée avec le fils, évoque aussi l'idée d'une lignée, d'une tradition et d'une transmission de la résistance politique, à l'ombre des monuments de la culture dominante.

4. Parmi les Yanomami, première partie : La crise du regard scientifique.

Timothy Asch et Napoléon A. Chagnon, *The ax fight*, 1975, 30 min, États-Unis.

Le film de T. Asch¹³⁰ et N. Chagnon¹³¹ se présente comme un objet d'étude scientifique, recherchant la connaissance anthropologique. Comment cette connaissance s'articule-t-elle ? Le film est divisé en quatre parties, autour d'un conflit dans le village Mishimishimabowei-teri Yanomani (Vénézuéla), deux jours après l'arrivée de Chagnon et Asch. Une lutte entre les villageois et des indigènes venus d'une autre ethnie éclate, et devient progressivement un combat de haches. Divisé en plusieurs parties, le film expose plusieurs stratégies de représentation différentes. La première partie montre les images brutes non éditées de l'événement ; la deuxième montre à nouveau les mêmes images avec une voix off expliquant les personnages et les causes des conflits ; le troisième présente le diagramme de l'anthropologue pour expliquer la lutte, ses raisons et ses conséquences ; la quatrième partie est un nouveau montage de la scène, sans voix off. Ce dispositif est censé rendre évident les rouages de la médiatisation de l'événement par le regard anthropologique, comment le discours est construit dans et par le langage audiovisuel. Le film présente ainsi un procédé

¹³⁰ Tim Asch (1932 –1994), réalisateur et anthropologue nord-américain.

¹³¹ Napoleon Chagnon (1938), anthropologue nord-américain, professeur de sociobiologie à l'université de Californie à Santa Barbara et spécialiste de l'ethnie Yanomami.

formel à visée didactique *a priori* clair et irréfutable. En se présentant comme un film à portée pédagogique, il nous semble que le film arbore un argument d'autorité très contestable.

La première partie est en effet très mal tournée. Les anthropologues sont à une distance considérable de l'événement, ce qui rend la scène difficile à voir et à comprendre. Les Yanomami ne sont pas reconnaissables car les images sont sous-exposées, le rapprochement de la scène se fait optiquement par un zoom, ce qui enlève de la netteté à l'image. On est censé voir le début du conflit - une femme qui crie et se plaint d'un comportement agressif. Simultanément à la diffusion de ces images floues, est entendue une cacophonie de voix et de cris. Lorsque la querelle éclate, la caméra est toujours distante, en essayant de suivre l'action de loin. Ce n'est que plus tard, que lorsque le conflit se déplace à l'intérieur d'une maison collective, que la caméra ose se rapprocher, cependant elle reste toujours en dehors de l'action, loin des corps. Elle ne se rapproche vraiment qu'au moment où un homme tombe, blessé. Cette façon d'enregistrer l'action tout en gardant une distance, est cassée par le climax de cette première partie, lors duquel une femme proférant des insultes pour raviver le conflit est longuement filmée. Cette façon de positionner la caméra dans un confort désengagé de l'action, distille comme un parfum de voyeurisme. Nous regardons l'action mais les cinéastes ne participent pas physiquement de l'action - avec les personnes impliquées, ceux qui sont de fait en train de se mettre en danger. L'opacité des images semble problématique, suspecte et contradictoire avec l'intention du film, qui se présente comme construction d'une connaissance scientifique limpide.

Le dispositif qui suit dans la deuxième partie, une voix off explicative basée sur ces images où les visages sont à peine reconnaissables, semble tout aussi suspect. La voix est claire et le discours est articulé, mais l'image est, encore une fois, difficile à lire. En tant que spectateur, le seul espace qui nous reste, la seule fonction que nous avons, est de suivre la voix narrative et de la croire ou non. Par son ton didactique, cette voix nous invite à lui faire confiance, sa position académique fait à nouveau argument d'autorité. Mais en dehors de ce pacte implicite entre le spectateur et le narrateur, (un pacte de foi ou de conviction) rien d'autre ne nous est donné pour comprendre la situation. Le directeur ne pose pas de questions aux acteurs du conflit, il ne s'adresse jamais à eux, ou du moins pas lorsqu'il les enregistre. Sans contact direct avec les « indigènes », notre regard est toujours contrôlé, maîtrisé, par le cinéaste.

La troisième partie est encore plus contestable, composée de diagrammes réalisés par Chagnon. Tout cela semble plausible, le discours est articulé, semble efficace, mais comment

discerner si nous sommes devant un document et non une fiction, une pure propagande ? Il n'y a aucun espace, ni dans les schémas de structures parentales arborées là, ni dans les images tournées, ni dans l'édition du film qui donne de l'espace pour la pensée ou une éventuelle projection du spectateur. Le film avance par coups d'assertions sans fondement réels dans l'évidence qu'il arbore - puisque cette évidence est floue, opaque, manipulée.

La dernière partie a le mérite de nous montrer la puissance de manipulation du montage. En effet, la condensation de l'événement à deux ou trois minutes d'édition est terrifiante. Tout d'un coup, nous nous trouvons face à la fiction de l'événement, avec des sensations très lointaines du ressenti devant les rushes sans édition montrés dans la première partie. Ici, l'assemblage présente le point de vue de l'anthropologue, accentuant le côté spectaculaire du conflit. C'est le seul moment où le film semble honnêtement remplir sa fonction didactique en nous montrant, à ses dépens, que le montage peut bel et bien modifier la perception d'un événement. Qu'il peut absolument détourner le réel de la véracité et le grimer dans une pure manipulation de l'information, dans la pure fabulation. Mais Ash et Chagnon cherchent, au contraire, à poser les fondements d'une connaissance scientifique sur les Yanonami. Or le dispositif de communication du film est extrêmement sombre, tout en faisant semblant d'être clair, et c'est dans cette affirmation de la « vérité » en complète contradiction avec l'opacité du dispositif, que le film est le plus suspect et éthiquement discutable.

Jose Padilha, *Secrets of the Tribe*, 110 min, 2010, Brésil

Inspiré du livre de Patrick Tierney, *Darkness in El Dorado*¹³², Jose Padilha présente un documentaire avec une forme très classique, en utilisant le principe polyphonique des « *Talking heads* » combinées au matériel d'archives. Le film s'appuie sur la controverse créée par l'ouvrage de Tierney, des accusations fondées sur les manques déontologiques de Napoléon Chagnon et ses collègues parmi les Yanomami. Les accusations faites dans le livre sont loin d'être triviales, et concernent un certain nombre d'anthropologues - académiques plus ou moins reconnus et respectés - pris en flagrant délit d'abus d'autorité, de racisme, de prostitution, d'abus de mineurs, et d'expérimentation scientifique sur des êtres humains. Cette liste d'horreurs crée en réalité une énorme controverse dans le domaine réel de l'anthropologie,

¹³² *Darkness in El Dorado* (2000), livre polémique de Patrick Tierney remettant en cause la démarche de certains anthropologues parmi les Yanomami.

la création de clans soutenant ou accusant Chagnon et ses amis, même si la loi nord-américaine a déclaré que la plupart de ces plaintes étaient non fondées.

Le film de Padilha se construit au cœur de cette controverse, comme un kaléidoscope de points de vue, où Chagnon, certains de ses employés et ses détracteurs, ont chacun un espace pour s'exprimer, d'une manière plus ou moins démocratique. Les conflits sont mis en évidence par le montage, qui passe d'une histoire à l'autre sans hiérarchie apparente, mais suivant toujours le fil chronologique des événements et des charges. Le film construit ainsi sa propre position, comprise entre l'argument de Tierney et la confrontation entre Chagnon et les Yanomami, et réussit progressivement à se déplacer en dehors de la position accusatoire de *Darkness in El Dorado*. Les fondations du livre sont ainsi qualifiées de sensationnalistes par plusieurs des anthropologues interviewés (pro ou contre Chagnon), mais le caractère non résolu des cas est également souligné. Il est cependant clair que le gouvernement vénézuélien a interdit Chagnon d'approcher maintenant les Yanomami, ainsi que l'ancien élève de Lévi-Strauss Jacques Lizot, accusé de pédophilie.

Si le film tente, un peu comme il peut, d'éclairer ce cas en confrontant les différents points de vue, son incapacité finale pour tirer un trait définitif sur les faits rend au crédit à Padilha, qui contrairement à Chagnon, ne prétend pas détenir la « vérité ». Le film arrive cependant à construire progressivement un portrait de Chagnon. Comment celui-ci peut être vu par d'autres anthropologues et l'impact de son travail, en particulier de ses théories qui entrelacent l'anthropologie sociale et la biologie dont les principaux arguments (les Yanomami sont féroces par la nature, ils ont besoin de la guerre pour augmenter leur performances sexuelles et reproductives) semblent largement discutables, voire dangereux. Le regard que le film pose sur lui est alternativement empathique (en exposant sa situation actuelle d'exposition médiatique et d'isolement académique) tout en se montrant en ferme désaccord avec ses propos scientifiques.

Vers la fin du film, on apprend que les accusations portées contre Chagnon, d'avoir participé et collaboré à des expériences biologiques sur les Yanomami, ne sont pas juridiquement valables, mais Padilha se permet une dernière fois d'opposer le témoignage de Chagnon (où il se victimise et se plaint d'être attaqué et accusé de meurtres et d'abus) avec des images de l'anthropologue muni d'un grand fusil, disant « profiter de la vie en allant chasser des oiseaux ». Cette ironie aigre-douce semble indiquer combien complexe et opaque est Chagnon en tant que personnage. Comment peut-on savoir où est le réel, où loge la vérité sur

les faits ? En réalité, ce qui entrave le plus la «vérité» est la représentation de l'anthropologue lui-même, les conflits inhérents à son image sociale. Les querelles entre les universitaires finissent par finalement éclipser les crimes réels, la pédophilie, l'assassinat, l'expérimentation biologique sur les êtres humains. Le dernier plan du film est particulièrement froid, car Chagnon ose la comparaison entre sa situation et celle de Galilée, emprisonné et rejeté par l'Eglise catholique. Chagnon se voit au final comme un précurseur, comme si ses idées étaient trop révolutionnaires pour ce monde dogmatique, qui l'a fait taire et a nié ses « découvertes ». Ce qu'il ne semble pas comprendre que ses théories sur les Yanomami, étant définis comme « naturellement » sauvages sont réactionnaires.

5. Parmi les Yanomami, deuxième partie : l'utopie lyrique de la survie.

Diego Rísquez, *Orinoko, Nuevo Mundo*, , 103 min, 1984, Vénézuéla.

Tourné en Super 8, le film de Rísquez fait partie d'une trilogie sur l'histoire du Venezuela, dont l'historiographie est considérée par le directeur comme étant trop partielle. Il s'attelle à la réinterprétation de cette histoire, dans un format de fiction traversé de lyrisme et d'onirisme. Le film est divisé en deux parties, avant et après le premier contact entre les Yanomami et Colomb, la rivière Orénoque étant le seul témoin et survivant de cette époque. Sans dialogues, le film explore de plusieurs façons différentes le motif du premier contact.

Les Yanomami sont impliqués en tant qu'acteurs dans le film, donnant une forme ethnographique à l'oeuvre. Ils rejouent des moments clés de la rencontre interculturelle entre la communauté autochtone et des « pères spirituels » européens comme Christophe Colomb, des missionnaires, Bomplant et Humboldt. Les Européens sont d'abord introduits dans le film comme étant un rêve fait par les indigènes : les chamanes yanomami ont des hallucinations où ils voient des conquistadors bien avant leur arrivée, à travers le rituel du *Yopo*¹³³. En montrant l'arrivée des Espagnols comme étant un événement attendu par les indigènes, le film démonte l'idée du premier contact comme étant une « découverte » européenne.

La cinématographie de Rísquez utilise souvent la synecdoque, des gros plans sur les parties du corps de Yanomami, décontextualisées par le cadrage de leurs gestes et actions. Ces synecdoques semblent avoir trois fonctions. D'une part, une fonction narrative, car elles

¹³³ Le yopo (*Anadenanthera peregrina* ou *Piptadenia peregrina*) est un arbre originaire d'Amérique du Sud. Une poudre hallucinogène est préparée avec ses graines.

permettent de synthétiser une action à longue durée comme la préparation et la mise en œuvre du rituel du *Yopo*. D'autre part, ces synecdoques visuelles, en faisant abstraction des corps et des espaces contextuels, sont utilisés pour faire que les images racontent une époque différente du présent du tournage, mettant en évidence le fait que ces actions ont été héritées de l'époque préhispanique. Il y a ainsi une anachronie entre la caméra, qui observe les actions comme un ethnographe, et la narration transmise par ces gestes, qui nous ramène au passé préhispanique. Enfin, les synecdoques peuvent également être lues comme l'évocation littérale de la partie pour le tout, les Yanomami comme le fragment d'une communauté indigène vaste et multiple; chacun de ces groupes ethniques avaient eut, à sa manière, une prémonition de leur propre fin par des méthodes hallucinatoires.

Le film assume sa propre méthode déréalisante et esthétique par la non-synchronisation du son, le design sonore très élaboré, la non contextualisation de ce qui est filmé (les Yanomami ne sont jamais nommés comme tels), proposant ainsi une expérience lyrique. Le film s'ouvre sur des *soundscape*s synthétiques sur les images de la rivière Orénoque, rappelant ainsi l'ouverture d'*Aguirre*¹³⁴ de Werner Herzog et le Romantisme allemand, et plaçant ainsi *Orinoko, Nuevo Mundo* dans le temps du mythe.

Les images des Yanomami préfigurent aussi une mise en abyme. Une attention particulière est portée à la peinture des corps, plus spécifiquement les vagues dessinées sur les visages pour le rituel hallucinatoire du *Yopo*. Ces ondes peuvent aussi être une transcription du mouvement ondulatoire du film, porté par les eaux de l'Orénoque, édité avec un va et vient entre les visions de l'avenir, le présent diégétique et le moment du tournage, et des nappes sonores sinueuses. *Orinoko, Nuevo Mundo*, prend la forme d'un film hallucinogène qui tente d'imaginer l'écriture du passé autrement.

- **Juan Downey, *The laughing alligator*, 1979, 27 min, États-Unis**

La vidéo de Juan Downey combine plusieurs langages : des images DV réalisées par l'artiste lors d'un séjour de huit mois en Amazonie parmi les Yanomami avec sa femme et sa

¹³⁴ Werner Herzog, *Aguirre ou la colère de Dieu*, 93 min, 1972, Allemagne. Aguirre, conquistador espagnol, traverse la jungle amazonienne au moment de la conquête de l'Amérique, dans une tentative pour devancer Pizarro.

belle-fille, et d'autres images faites à New York après leur retour, où lui et sa famille sont mis en scène costumés pour parler de cette expérience.

En utilisant deux ressources classiques du documentaire, la polyphonie des « *Talking heads* », des documents d'archives et d'investigation anthropologique, Downey compose une sorte de poème, refusant de livrer un seul discours ou message. Vêtu d'un costume de bureaucrate, l'artiste nous dit qu'il est allé voir les Yanomami parce qu'il voulait être mangé. En effet, pour lui, le cannibalisme est « l'architecture ultime », car pour être mangé par un humain il faut être complètement intégré dans son corps. Si l'affirmation du vouloir être mangé est ironique, elle ne manque pas de rappeler la thèse de Chagnon du Yanomami sauvage et féroce, ainsi que la position de l'anthropophagie culturelle brésilienne à propos de la figure du « cannibale », dont elle fait un héros. Downey était architecte avant d'être artiste, et tout son travail précédent est traversé par les liens entre énergie et architecture. L'évocation d'un corps vivant à l'intérieur d'un autre rappelle bien évidemment le sein maternel, et ce voyage de Downey pourrait être vu également comme le désir d'entrer en contact une architecture idéale des origines.

Les images filmées parmi les Yanomami utilisent la synecdoque d'une manière plus radicale que Risquez. Elles déconstruisent de façon similaire les corps et les espaces pour reconstruire un temps filmique qui ne cherche pas la véracité. Chaque cadre est structuré d'une manière singulière, les lignes d'horizon sont alternativement en diagonale, inversées ou absentes. Le montage induit une expérience variant de ce qui semble familier (des corps indigènes et reconnaissables) à des formes d'une inquiétante étrangeté. S'éloignant du folklore, et plaçant la caméra près des corps en mouvement, en contemplant leurs relations avec l'architecture, la nature et l'espace, Downey tend vers l'abstraction spéculative : penser à une utopie architecturale, incarnée et vernaculaire.

Le premier contact est rejoué de façon intéressante au début de la vidéo. Downey nous raconte une promenade dans la forêt avec deux Yanomami qu'il vient de rencontrer, qui l'accompagnent dans sa balade armés de fusils de chasse. Les indigènes lui font une blague, l'un d'eux disparaît du champ de vision de la caméra et réapparaît face à Downey en le pointant de son arme, un sourire au coin de sa bouche. Downey ne baisse pas la caméra, mais continue à filmer les indigènes. Bientôt le réalisateur se retrouve entre deux indigènes armés qui le menacent pour de vrai. La tension éventuellement se détend, l'expérience montrant clairement que la caméra est aussi une arme, et que le premier à faire escalader la menace est le cinéaste pointant de son objectif les indigènes.

6. Pastiche et détournement : décolonialiser l'imaginaire¹³⁵ et se défaire du poids de la généalogie.

Luis Ospina and Carlos Mayolo *Les vampires de la misère*, 28 minutes.

Le synopsis, écrit par Ospina et Mayolo présente le film en ces termes:

« Un film de fiction qui prétend être un documentaire sur des cinéastes qui veulent exploiter la misère avec une volonté commerciale. C'est une critique cinglante à la "porno-misère" et à l'opportunisme de cinéastes malhonnêtes qui font des documentaires "socio-politiques" dans le tiers Monde dans le but de les vendre en Europe et de gagner des prix. »

Le film est construit sur le système du film dans le film. Luis Ospina filme Carlos Mayolo et un caméraman, qui jouent le rôle des cinéastes « opportunistes » mentionné dans le synopsis. Mayolo et le cameraman filment les sans-abri, les enfants vivant dans la rue, des malades mentaux errant dans les rues. Le film alterne entre les scènes en noir et blanc filmées par Ospina du tournage de Mayolo, et les images (en couleur) tournées par Mayolo – le point de vue du cinéaste « opportuniste ». Dans sa structure, le film est divisé en deux parties : la première partie est une fiction qui dure les trois quarts du film, et la dernière partie est un documentaire, lors duquel le dispositif se renverse. Mayolo ne joue plus, Ospina et lui apparaissent à l'image pour interviewer l'acteur non-professionnel qui a participé dans la dernière séquence de la fiction.

Le jeu de Mayolo est exagéré, burlesque: « nous avons déjà des putain d'enfants des rues, des fous, des mendiants ... Ils nous manque que des putes. Savez-vous où nous pouvons les trouver ? » Lorsque le personnage a terminé sa course dans les quartiers défavorisés, il se tourne vers la mise en scène éhontée, en payant des enfants pour se mettre à nu et ramasser des pièces de monnaie dans une fontaine publique ou bien pour payer une famille entière pour jouer les misérables dans une maison délabrée. Manolo et Ospina, par les moyens de la parodie, jettent ainsi le doute sur le « cinéma direct », le cinéma vérité, caméra au poing et en pleine action, et les thèses que le documentaire rechercherait « par nature » la véracité.

¹³⁵ L'ouvrage de Serge Gruzinsky *La colonisation de l'imaginaire* (1988) analyse comment les esthétiques indigènes au Mexique se sont vues transformées par l'arrivée et l'essor des sociétés coloniales. Ce titre invoque ces idées ainsi que celles de E. Viveiros de Castro (*cf.p.*)

La forme du *mockumentary*¹³⁶ est ici un manifeste, jetant le doute sur la possibilité de la véracité dans la représentation cinématographique en général, thème développé par Ospina et Mayolo dans leurs travaux ultérieurs. Dans les *Vampires de la pauvreté*, ce dispositif affirme également la position politique des cinéastes pour qui le vrai problème de la «porno-misère» est de produire des images qui ne sont pas dirigées vers les personnes qui ont été filmées et apparaissent à l'écran. Comme *Cannibal Tours* de O'Rourke, le film interroge la dépossession, le vampirisme et l'expropriation par l'image. Les cinéastes cherchent ici, au contraire, produire un film pour un public colombien en premier lieu - ce qui n'a pas empêché que le film soit projeté à l'échelle internationale et qu'il gagne des prix dans les festivals internationaux.

Dans la dernière séquence, le faux cinéaste joué par Mayolo dépeint une famille dans une maison délabrée. Le véritable propriétaire de la maison, un homme marginal, arrive en plein tournage et l'arrête, puis détruit les bobines du film. Le plan suivant montre Mayolo et Ospina en train de l'interviewer : le nom du « marginal » est Luis Alfonso Londoño, il est en fait une connaissance des cinéastes. Lors de cette discussion, Londoño raconte son expérience de la prise de vue et donne son avis sur le film, ce qu'il pense à ce sujet comme une œuvre d'art, de manière picaresque et spontanée:

« Par ici, ils disent que les vaches qui chient le mieux sont les américaines, n'est ce pas ? Et elles ont bien chié pendant un certain temps, mais plus maintenant. Il y en a d'autres qui chient plus et mieux. Nous les Colombiens, nous avons aussi un talent pour nous déplacer en face d'un caméra, même si nous manquons de culture. Pourquoi pas ? »

En refusant le « cinéma direct » et en allant vers la fiction, Ospina et Mayolo affirment leur désir d'un cinéma libéré du patronage de la culture coloniale.

Tracey Moffatt, *Night Cries, a rural tragedy*, 1989, 19 min, Australie

Le premier film de Tracey Moffatt réutilise les stéréotypes cinématographiques des paysages australiens, des espaces désertiques ruraux et ouverts avec des couchers de soleil romantiques et fuchsia. *Night Cries* est entièrement tourné dans un studio et présente deux

¹³⁶ *Mockumentary* ou « documentaire parodique » : film utilisant la forme du documentaire pour présenter des événements fictifs afin de réaliser un effet parodique.

personnages, une vieille femme caucasienne au bord de la mort et sa fille autochtone, prenant soin de sa mère malade, dans une cabane perdue au milieu d'un faux désert rose. *Night Cries* naît certainement d'une impulsion autobiographique, Moffat ayant été une enfant autochtone élevée par des parents « blancs ».

Le film n'a pas de dialogues et se déroule parmi les espaces domestiques d'une maison en bois, typiquement rurale, où l'on peut voir éparpillées quelques photographies et portraits de la mère en jeune fille. Cette mère aujourd'hui mourante, porte une prothèse sur son bras, et nécessite de l'aide lors de constants aller-retours vers les toilettes, une petite hutte vernaculaire à l'extérieur de la maison, au milieu d'un désert aux couleurs splendides et ringardes. Si son corps est fragile, sa pensée l'est tout autant. Elle n'arrive pas à manger toute seule, et ne communique pas avec sa fille, comme soumise à une forme d'autisme. La fille, une femme d'âge moyen, vit au contraire un vrai drame à s'occuper de cette mère psychologiquement absente. Le jeu de la comédienne Marcia Langton (la fille) est ici exagéré, fait écho au décor aux couleurs criardes, et pose le film du côté du mélodrame ou du *soap opéra* - les genres associés aux conflits émotionnels féminins

Se déplacer du naturalisme à l'artifice semble être un geste cohérent avec les positions politiques énoncées par Moffat en tant qu'artiste. Elle a déclaré avoir senti, pendant la réalisation de *Night Cries*, une pression culturelle sur ce qu'est censé être l'art fait par des indigènes. Art qui devrait porter un certain degré d'authenticité, une certaine volonté de préserver leur culture ancestrale par le documentaire. *Night Cries* s'éloigne ainsi de ce registre, en adressant d'une autre façon la question de la représentation du « natif ».

Même si le ton du film s'appuie sur l'hyperbole, *Night Cries* n'est pas une parodie ou une caricature, mais tisse son propre espace, crée sa propre logique. Le montage est interrompu par des visions du passé, parfois la mère en jeune fille prenant soin de son enfant aborigène, ou bien des plans de Jimmy Little, chanteur de rock et star aborigène. Le pic dramatique de *Night cries* semble se trouver dans le basculement du moment de pouvoir de la mère à la fille - la fille devant mater sa mère malade comme si elle était un bébé - qui s'étend à une question ethnique - se libérer de l'autorité instaurée par les "Blancs". Cette même volonté de rupture avec la généalogie s'étend à la forme même du film, refusant de se ranger du côté du documentaire d'observation pour aborder la question du « natif ». La comédienne principale du film, Marcia Langton est d'ailleurs une célèbre activiste pour le droits des aborigènes en Australie

Carlos Motta, *Nefandus*, 2013, 13'04 min., Colombie – États-Unis.

Le film de Carlos Motta s'ouvre sur une image blanche, surexposée. Nous sommes sur un bateau, et nous regardons le ciel. L'image suivant présente une rivière et une jungle. La qualité de l'image n'est pas pauvre, mais elle n'est pas non plus esthétisée, rien de grandiose dans la représentation de cette nature. Bientôt une voix Kogui, langue indigène colombienne, raconte les « pêchés abominables », des actes sexuels homosexuels violemment réprimés par les conquistadors espagnols. La forme du film entrelaçant voix off et paysage semble plutôt conventionnelle, mais Motta se défait vite de ce tropisme.

Le regard sur le paysage est en effet bien singulier, tenant un équilibre ténu qui refuse le romanticisme et le détachement affectif. Le paysage semble filmé en 35 mm ou une lentille à l'optique neutre, proche de la vue humaine. La voix parle sans effets d'intonation, mais sans monotonie non plus. Bientôt la voix de Motta rejoint le film, et son discours matérialise la sensation qui commençait déjà à se tisser : pourquoi le paysage que nous avons sous les yeux ne peut pas, ne veut pas témoigner de la violence qui a eut lieu là, les corps jetés à l'eau. Motta s'adresse aux images qui n'existent pas, celles qui ne peuvent pas exister, celles du « pêché abominable », celles des indigènes exterminés pour leurs orientations sexuelles : « Je cherche les traces d'un temps inconnu et qui n'a laissé aucun document » nous dit l'artiste.

Le motif du contact opère ici à deux niveaux. La cohabitation de la voix Kogui et la voix de Motta, mises côté à côté, comme un dialogue à travers le temps et les lieux : elles se font écho sans directement se répondre. Le thème du contact opère aussi visuellement : le film se clôt sur les mains de l'artiste qui plongent dans l'eau en y enfonçant une image imprimée représentant des conquistadors tuant des indigènes. L'eau nous évoque un désir à double sens, presque contradictoire. Il s'agit d'une part, de faire disparaître les images de la violence coloniale – des images qui de fait ne peuvent pas résister à l'eau, ni par extension au processus organique de la vie. Il s'agit d'autre part de « remonter le fleuve » de la violence, de plonger dans les eaux de la mémoire. L'image que Motta enfonce dans les flots pourrait être ainsi lue comme l'envie de l'anéantir ou, au contraire, comme le désir de la ramener au lieu originel des images – l'eau devient métaphore du temps et de la mémoire.

Nefandus, en invoquant les images perdues des violences du passé, ou les images incomplètes des violences du passé, convoque à une réflexion sur la survivance de cette

violence – ici l’homophobie – et la nécessité de trouver d’autres manières pour la représenter.
Des représentations qui, précisément, ne perpétuent pas cette violence.

Cannibale ou le Musée Anthropophage

Scénario pour une performance

Réalisée pour la première fois au Musée de la Nature et de la Chasse

Paris, France

Mai 2015

CANNIBALE OU LE MUSEE ANTHROPOPHAGE

Performance pour une salle de cinéma

PROJECTION TEXTE SUR L'ECRAN : **CANNIBALE OU LE MUSEE ANTHROPOPHAGE -
MUSIQUE FORET EMERAUDE.**

(ALLUMER LA LUMIERE)

PROJECTION TEXTE : 1.

LA NARRATRICE : Au XIIIe siècle, Marco Polo, commerçant de Venise, voyagea à travers l'Europe et l'Asie jusqu'à la Chine. Il rencontra l'empereur Kubilai Khan, qu'il nomma « le Grand Khan ». Ainsi commença un échange de produits exotiques entre l'Europe et les Indes.

Au XVe siècle, les chemins terrestres reliant l'Europe et les Indes furent fermés par les Ottomans. Les marins et explorateurs portugais ont trouvé une route maritime vers l'Est, à travers la mer, en longeant les côtes africaines: « la route des Indes ».

En 1492, Christophe Colomb, soutenu par les rois d'Espagne, emprunta une autre voie maritime pour rejoindre les Indes par l'Ouest. Si la terre était ronde, comme il le pensait, il serait ainsi possible d'atteindre les côtes de l'Asie. Après des mois en mer, son équipage et lui arrivèrent à l'île de Guahanani où habitaient les Tainos, lieu que le conquistador nomma

immédiatement « San Salvador ». Il déclara qu'il était arrivé aux « Indes » et que les autochtones étaient des « Indiens ». L'Histoire a retenu cette rencontre comme le premier contact entre l'Europe et l'Amérique.

Pendant ce premier séjour, Colomb apprit par les Tainos l'existence des « Canib » ou « Carib », peuple ennemi vivant de l'autre côté de la mer, aux pratiques anthropophages. Comme Colomb pensait être en Asie, il se dit alors que ces hommes belliqueux seraient peut-être l'armée du Grand Khan. De retour en Europe, il déclara avoir vu les Cannibales, des mangeurs d'hommes, créatures féroces et sauvages.

Dans la cour des Rois catholiques, les propos du navigateur furent retranscrits par Pierre Martyr d'Anghiera, qui devint l'historien officiel du Nouveau Monde, bien qu'il n'y soit jamais allé :

PROJECTION TEXTE :

« Lorsque des îles Fortunées, qu'on appelle aussi Canaries, on se rend à Hispaniola (tel est, en effet, le nom de l'île où l'on débarque), si l'on se dirige un tant soit peu vers le midi, on tombe sur un archipel considérable, peuplé par de farouches insulaires qu'on appelle cannibales ou caraïbes. Bien que nus, ce sont de redoutables guerriers. L'arc et la massue sont leurs armes favorites. Ils ont des barques creusées dans le tronc d'un seul arbre, très grandes et qu'ils nomment canots. Ils s'en servent pour débarquer en masse dans les îles voisines peuplées par des indigènes civilisés. Ils tombent à l'improviste sur leurs villages et mangent sur-le-champ les hommes qu'ils font prisonniers. Quant aux enfants, ils les châtent comme nous faisons des poulets, puis ils les laissent grandir, les engraisent, les égorgent et les mangent. »

(ETEINDRE LA LUMIERE)

GENERIQUE CANNIBAL HOLOCAUST - 2'07

(ALLUMER LA LUMIERE)

LAISSER LE PROJECTION IMAGE - FORÊT CANNIBAL HOLOCAUST

LA NARRATRICE : Il y avait bel et bien des pratiques anthropophages en Amérique. Mais contrairement à ce que Pierre Martyr décrit, il s'agissait de pratiques sociales à caractère métaphysique, et non pas des actes anarchiques et spontanés.

Les Tupinambas, ethnie de l'Amazonie brésilienne, par exemple, mangeaient leurs ennemis pour en acquérir les forces. Ils prenaient des guerriers en otage pendant leurs combats avec d'autres ethnies, et les accueillait au sein de leurs villages. Ils offraient une femme à ces étrangers pour qu'il puissent se reproduire, et après une longue cohabitation avec eux, les mangeaient.

Être mangé était considéré comme le plus grand honneur offert à un vaillant guerrier. Cela permettait aux Tupinambas de prendre sa force physique et ses connaissances.

Au XVIIe siècle, Hans Staden, voyageur Allemand, fut pris en captivité par les Tupinambas. Il vécut neuf mois avec eux. Au Brésil, on dit que Staden était trop lâche pour être mangé, et qu'il fut vendu en tant qu'esclave, raison pour laquelle il survécut. Ayant échappé la mort, le Hollandais publia ses mémoires, traduites en Français en 1557 sous le titre :

PROJECTION TEXTE :

Véritable Histoire et description d'un pays habité par des hommes sauvages, nus, féroces et anthropophages, situé dans le Nouveau Monde, nommé Amérique, inconnu dans le pays de Hesse, avant l'arrivée de Jésus-Christ, jusqu'à l'année dernière. Hans Staden de Homberg, en Hesse, l'a connu par sa propre expérience et le fait connaître actuellement par le moyen de l'impression.

LA NARRATRICE : Staden raconte ainsi le moment où il fut fait prisonnier :

PROJECTION TEXTE :

« Pendant que je traversais la forêt, j'entendis près de moi des sauvages qui poussaient de grands cris, selon leur usage. Je m'en vis bientôt entouré et exposé à leurs flèches. A peine avais-je eu le temps de m'écrier/ "Seigneur, ayez pitié de mon âme!" qu'ils me renversèrent et frappèrent de leurs armes.

Ils m'arrachèrent mes habits. L'un s'empara de ma cravate, le second de mon chapeau, le troisième de ma chemise, et ainsi de suite."

Ils étaient ornés de plumes, selon leur usage; se mordaient les bras, et me menaçaient comme s'ils eussent voulu me dévorer. Leur roi marchait devant moi, tenant en main la massue avec laquelle ils tuent leurs prisonniers."

Je priais en attendant le coup de la mort; mais le roi, qui m'avait fait prisonnier, prit la parole, et dit qu'il voulait m'emmener vivant pour célébrer la fête avec moi, me tuer et, kawewi pepicke, c'est-à-dire faire leur boisson, célébrer une fête et me manger ensemble. »

(ETEINDRE LA LUMIERE)

PROJECTION VIDEO - *CANNIBAL HOLOCAUST* : **FAYE EST DENUDEE POUR ETRE MANGEE.**

(ALLUMER LA LUMIERE)

PROJECTION IMAGE *CANNIBAL HOLOCAUST* : **CRÂNE**

LA NARRATRICE : Hans Staden raconte dans ses mémoires qu'il a réussi à s'échapper des Tupinambas par les moyens de la ruse - en faisant croire aux « Indiens » qu'il était un envoyé de Dieu et que les malheurs s'abattraient sur eux s'il était mangé. Il raconte quand même quitté la communauté lorsque les Tupinambas acceptent enfin de la vendre comme esclave.

PROJECTION IMAGE *CANNIBAL HOLOCAUST* : **CASSETTE**

LA NARRATRICE : Le mythe des indigènes qui se laissent convaincre par des récits ou tours de passe-passe narratifs fut largement répandu pendant la période de la conquête de l'Amérique. Ainsi de Bernal Diaz del Castillo, conquistador et chroniqueur de la conquête du Mexique, qui raconte comment

les indigènes tombèrent naturellement en vénération devant une croix en bois que Cortés le conquistador avait plantée devant eux.

(ETEINDRE LA LUMIERE)

PROJECTION VIDEO *CANNIBAL HOLOCAUST* : LE RITUEL CANNIBAL DECLENCHE PAR UNE CASSETTE AUDIO.

(ALLUMER LA LUMIERE)

LA NARRATRICE : Les extraits de films appartiennent à *Cannibal Holocaust*, de Ruggero Deodato, datant de 1980.

PROJECTION TEXTE : ***Cannibal Holocaust*, de Ruggero Deodato, datant de 1980.**

LA NARRATRICE : Voici son synopsis : une équipe de journalistes, composée de trois hommes et une femme, se rend dans la jungle amazonienne à la recherche de vrais cannibales. Bientôt, la troupe ne donne plus aucun signe de vie. Le gouvernement américain décide alors d'envoyer une équipe de secours sur place. Celle-ci retrouve, grâce à une tribu amazonienne, les bobines de film de la première équipe, qui renferme le terrible secret de leur disparition...

Cannibal Holocaust fut un film polémique dès le moment de sa sortie. Le réalisme de certaines scènes a conduit Deodato au tribunal, car il fut accusé d'avoir tué de véritables personnes pour le film. Il fut aussi condamné pour des scènes ou des animaux, comme une tortue géante, sont réellement tués devant la caméra. Plus tard le film devint culte par l'inventivité de son scénario et la critique des médias qu'il met en place. En effet, le film met en scène des journalistes blancs, du premier monde, qui ne reculent devant rien pour réussir des images à sensation, allant jusqu'à violer des autochtones ou incendier des villages, tout pour obtenir une image racoleuse, au succès télévisuel assuré.

En parlant de télévision, je suis particulièrement frappée par la présence, dans ces extraits, de Salvo Basile.

PROJECTION IMAGE : **SALVO BASILE, CANNIBAL HOLOCAUST**

LA NARRATRICE : Salvo Basile a joué dans *Cobra Verde* de Herzog, *Love in the Time of Cholera* de Mike Newell (réalisateur de *Harry Potter*), parmi d'autres productions colombiennes.

PROJECTION IMAGE : **SALVO BASILE, STAR DE TELENOVELA**

LA NARRATRICE : Il est très connu, surtout, par les nombreuses *telenovelas* -*soap operas*- dans lesquelles il est apparu.

PROJECTION IMAGE : **SALVO BASILE, AFFICHE TROPICALE**

LA NARRATRICE : La présence iconographique de Salvo Basile dans un film c'est un peu son certificat *Made in Colombia*.

PROJECTION IMAGE : **AFFICHE HOLOCAUSTO CANIBAL**

LA NARRATRICE : *Cannibal Holocaust* est une coproduction Italo-Colombienne, à l'image de Salvo Basile. Le film a été tourné près de Leticia, capitale du département de l'Amazonie en Colombie. Les comédiens qui jouent les cannibales sont probablement des indigènes soit Huitotos ou Ticunas, les deux ethnies les plus présentes dans cette région.

PROJECTION IMAGES : **LES « INDIGENES » DANS CANNIBAL HOLOCAUST**

LA NARRATRICE : Dans ce film, les indigènes ne parlent jamais, mais tentent maladroitement de s'exprimer en criant. Ils sont tous assez petits, de taille, et sont la plupart du temps couverts de boue, ne savent pas se tenir droits, quand ils ne sont pas portés en laisse. Ils résolvent leurs problèmes, que ça soit l'adultère, ou l'invasion de leur territoire, toujours par l'assassinat.

DERNIER PROJECTION IMAGE « INDIGENES » : **LE CHAMAN**

LA NARRATRICE : *Cannibal Holocaust* est probablement le film le plus raciste de l'histoire du cinéma colombien.

Les Huitotos ont pratiqué l'anthropophagie jusqu'au XXe siècle. A l'époque où ce film a été tourné, ils pratiquaient encore une forme de nécrophagie: ils mangeaient les cendres de leurs morts. Une façon de ne pas se séparer d'eux, littéralement.

Le cannibalisme des huitotos est aussi connu en Colombie par une figure de pouvoir qui en a été la victime.

PROJECTION IMAGE : PORTRAIT DE NESTOR REYES

LA NARRATRICE : Néstor Reyes, le frère de Rafael Reyes (un président de la Colombie entre 1904 et 1909) fut mangé par des Huitotos,

PROJECTION IMAGE : CARTE DES EXPÉDITIONS DES FRÈRES REYES

LA NARRATRICE : Sur cette carte, nous voyons au centre Rafael, et à sa droite se trouve Nestor.

Commerçants de quina, les frères Reyes étaient aussi explorateurs. Cette carte montre leur plus grand projet, la construction d'une voie ferrée reliant la Patagonie et New York, un train qui passerait à travers les jungles amazoniennes, et à travers le Darien, la frontière entre la Colombie et le Panama, qu'aucun explorateur n'a réussi à traverser en vie avant la fin du XXe siècle. Ce projet de voie ferrée n'a jamais vu le jour.

Néstor Reyes n'est pas le seul homme cannibalisé issu d'une famille de pouvoir.

PROJECTION IMAGE : MICHAEL ROCKEFELLER PARMIS LES ABORIGÈNES

LA NARRATRICE : Dans une autre latitude, pendant les années 1960, un des membres de la famille Rockefeller a aussi été mangé par une tribu dite "primitive". De voyage en Nouvelle Guinée, Michael Rockefeller, le fils du gouverneur de New York Nelson Rockefeller, a disparu. La confirmation de sa mise à mort par des autochtones a été faite en 2014, après la parution d'un livre de Carl Hoffman sur le sujet.

Cette photo nous montre le jeune Rockefeller, un appareil photo à la main. Un aborigène derrière lui nous regarde et rit moqueusement.

L'article en ligne, d'où est extraite cette photo, daté du 23 décembre 2014, conclut ainsi:

« Les archives furent tournées lors de l'expédition Machlin en Nouvelle Guinée en 1969 à la recherche de l'héritier perdu, et furent inspirés par des témoins qui affirment avoir vu Michael Rockefeller en vie, tenu en captivité contre son gré par des sauvages de l'âge de pierre ».

« Des sauvages de l'âge de pierre ». La photo représente bien cette conception évolutionniste et raciale des différences culturelles. Un homme blanc à la caméra au premier plan, un groupe d'individus de couleur indissociés en arrière-plan.

L'appareil photo joue un rôle prépondérant dans l'image.

Celui que Rockefeller tient dans ses mains et semble l'abstraire de la scène. Et celui du photographe témoin de la scène lui-même, mis en évidence par le regard caméra de l'aborigène et le doigt qui se lève en haut à gauche de l' image.

Selon une vieille légende, qui dit que les « sauvages » croient que les appareils d'enregistrement et d'images leur volent l'âme, autrement dit leur mangent l'être. L'image est aussi un agent cannibale.

PROJECTION TEXTE : L'IMAGE CANNIBALE

(Silence)

PROJECTIONX IMAGES : LES MISES EN ABYME DANS CANNIBAL HOLOCAUST

LA NARRATRICE : Ca serait la métaphore d'une conscience du pouvoir de l'image et de son immense capacité de circulation.

C'est ce qui se joue au fond dans *Cannibal Holocaust*. Par son métadiscours sur l'image et les médias, et ses nombreuses mises en abyme, le film pointe précisément le pouvoir cannibale de l'image.

Pour réussir leurs images soit disant ethnographiques ou documentaires, les personnages principaux commettent des exactions, se mettent en scène devant les indigènes, deviennent les « sauvages » qu'ils cherchent justement à représenter. Avant même de se faire manger par les Indiens à la fin du film, ils se sont déjà fait cannibaliser par leur propre désir d'image, par leur propre représentation.

DERNIERE PROJECTION IMAGE: PLATEAU TELE

LA NARRATRICE : Le pouvoir de cannibalisation de l'image dépasse le scénario et s'étend à la fabrication du film. Deodato lui-même semble atteint du même syndrome que ses personnages, d'être prêt à tout pour une image.

PROJECTIONX IMAGES : LES ANIMAUX DANS CANNIBAL HOLOCAUST

LA NARRATRICE : Pendant le film, près d'une dizaine d'animaux sont tués en live devant la caméra. Donnant lieu à quelques unes des scènes les plus dérangeantes du film, comme celle-ci,

PROJECTION IMAGE : TORTUE DEPECEE

LA NARRATRICE : Où une tortue géante est dépecée. Ses entrailles sont filmées en plan serré, de façon frontale, gore, snuff; pour moi cette scène est la plus obscène du film, peut-être à cause de la grande taille de l'animal, et parce qu'il s'agit d'une mise à mort réelle.

Ce pouvoir de cannibalisation de l'image a été mis en scène de façon littérale, dans un autre film, cette fois-ci documentaire.

PROJECTION TEXTE: CANNIBAL TOURS

LA NARRATRICE : Le film documente une croisière sur le fleuve Sepik en Papouasie- Nouvelle-Guinée, pendant laquelle de riches touristes européens et américains vont à la recherche d'anciennes cultures cannibales, dites «

primitives ». Le film capte un échange inter-culturel impossible entre les touristes et les autochtones, parfois de façon comique, souvent de manière inquiétante.

(ETEINDRE LA LUMIERE)

PROJECTION EXTRAIT : **CANNIBAL TOURS**

(ALLUMER LA LUMIERE)

PROJECTION IMAGE : **LES TOURISTES GRIMES**

LA NARRATRICE : Le film est surpeuplé de mises en abîme, de touristes munis d'appareils photo et de caméras vidéo filmés sans compassion aucune par O'Rourke. Les touristes objectivent les natifs par l'image, en les prenant en photo, en leur demandant inlassablement de jouer le « natif ». O'Rourke filme les touristes comme un groupe homogène, composé d'archétypes et de personnages caricaturaux, comme s'il objectivisait à son tour ces voyageurs.

Le film met ainsi en place un dispositif de renvois: les anciens cannibales aborigènes sont cannibalisés par le tourisme et donc par les blancs et leurs appareils photos. Ce à quoi le cinéaste répond en ingurgitant à son tour le groupe de touristes, leurs images et appareils photos.

PROJECTION IMAGE : **LES IMMOBILES, MARIE VOIGNIER**

LA NARRATRICE : Ce processus de digestion de l'image faite par l'autre, l'autre violent, avec qui l'ont ne s'identifie pas, est au coeur du film *Les Immobiles*, de Marie Voignier, réalisé en 2013. Comment renverser la violence du regard à l'oeuvre dans les images issues du colonialisme, des processus d'expropriation et d'assassinat ? Comment une cinéaste peut-elle renverser le cannibalisme photographique de l'explorateur ?

En filigrane, le film pose la question : est-IL possible d'ingurgiter le point de vue de l'ennemi ? Voir à travers ses yeux et en même temps de révéler la violence de son regard ?

(ETEINDRE LA LUMIERE)

PROJECTION: LES IMMOBILES DE MARIE VOIGNIER

(ALLUMER LA LUMIERE)

Pause de quelques instants dans le silence et le noir.

Fin première partie.

PROJECTION TEXTE : 2.

LA NARRATRICE : Les explorateurs, touristes et chasseurs n'ont pas été les seuls à vampiriser les autochtones. Que dire de certains ethnographes et anthropologues?

Je voudrais à présent revenir vers l'Amérique et m'attarder sur une ethnie qui a particulièrement été cannibalisée par les Occidentaux:

PROJECTION TEXTE : YANOMAMÖ.

LA NARRATRICE : Pourquoi les Yanomami ont si souvent été l'écran des fantasmes de sauvagerie? Qu'ils soient barbares ou cannibales, ou à l'inverse, de bons sauvages, il s'agit probablement de l'ethnie amazonienne la plus représentée au cinéma. Même *Cannibal holocaust* - soit-disant une fiction - les cite.

PROJECTION IMAGE: NAPOLEON CHAGNON NOIR ET BLANC

LA NARRATRICE : Napoléon Chagnon a lui aussi été longtemps fasciné par les Yanomani. Il a fait une série de films et de recherches grâce auxquels il a démontré que les structures parentales et les sociétés Yanomani induisent une férocité endémique chez les hommes de cette ethnie. C'est-à-dire, que la structure de cette société les pousse à être guerriers, au conflit, car cela accroît les possibilités de reproduction, de succès auprès des femmes Yanomamo.

PROJECTION IMAGE: NAPOLEON CHAGNON HAMAC

LA NARRATRICE : Les théories anthropologiques de Chagnon sont évolutionnistes. C'est-à-dire que certaines sociétés sont primitives et d'autres sont plus avancées, comme la culture occidentale.

PROJECTION DOCUMENT: **YANOMAMI DEVANT HELICOPTERE**

LA NARRATRICE : D'une certaine façon, les Yanomami seraient considérés comme des "sauvages de l'âge de pierre", féroces par nature? Les images de *The Ax Fight*, réalisé avec Tim Ash, semblent le pointer.

(ETEINDRE LA LUMIERE)

EXTRAIT VIDEO : **THE AX FIGHT**

(ALLUMER LA LUMIERE)

PROJECTION IMAGE DE **THE AX FIGHT**

LA NARRATRICE :

« Vous êtes sur le point de voir et d'entendre l'enregistrement sans montage de cette dispute en apparence chaotique et confuse, telle que les chercheurs l'ont vue sur le terrain, lors du deuxième jour dans le village ».

Le film s'ouvre sur ce panneau, gravé sur les corps des Yanomamo.

Les recours filmiques de ces premiers plans en disent long sur le langage cinématographique du reste et la position des réalisateurs. C'est filmé en plan large, avec un jeu de zoom avants et zooms arrières, malgré l'obscurité de l'intérieur de la maloka. Dans l'extrait que vous avez vu, le caméraman et coréalisateur, Tim Ash, n'a pas bougé d'un centimètre. Il reste à distance de son sujet, de 30, 40 mètres.

On pourrait dire, en défense de Ash et Chagnon, qu'ils sont restés à distance de leur sujet par souci d'objectivité scientifique. Mais ce serait être trop naïf. Peut-on honnêtement croire à la non interférence de deux blancs avec une caméra, au milieu des Yanomanö, surtout si c'est le

deuxième jour où ils sont là ? Les Yanomanö accueilleraient ainsi tout étranger à être témoins de leurs conflits, en se laissant filmer ?

Peut-être qu'en 1975, il y avait encore la possibilité d'une ignorance totale de la puissance de l'image - mais alors qu'en est-il de la légende urbaine des sauvages qui ne se laissent pas filmer car la caméra leur dérobe l'âme...? J'ai des doutes sur le degré de performativité des Yanomanö, ici censé être nul.

Le film de Ash et Chagnon se divise en quatre parties qui reprennent et analysent les mêmes rushs que vous venez de voir. Le ton du film est paternaliste, objectif, digne d'un documentaire télévisuel à caractère pédagogique.

PROJECTION IMAGE : AFFICHE *SECRETS OF THE TRIBE*

LA NARRATRICE : Trente-cinq ans après la réalisation de ce film, José Padilha, cinéaste brésilien, consacre un film documentaire aux Yanomamö, *Secrets of the Tribe*, reprenant les controverses suscitées par le livre de Patrick Tierney, *Darkness in El Dorado, How Scientists and Journalists Devastated the Amazon* (2000). Cet ouvrage, et le film, s'attardent sur les conséquences de la présence de Chagnon et autres scientifiques parmi les Yanomamö.

Tierney dénonce un réseau de pédophilie et de prostitution créé par Jacques Lizot, Français ancien élève de Lévi-Strauss. Il dénonce aussi les thèses de Chagnon, contribuant à créer une image de Yanomamö qui a justifié par la suite leur ostracisation. Enfin, Chagnon aurait pourvu des armes aux Yanomamö en échange d'échantillons de sang des indigènes, utilisés par la suite dans des laboratoires de recherche scientifique sans leur consentement.

DOCUMENT : ARTICLE BRAZIL BLOOD SAMPLES RETURNED TO YANOMAMI AFTER NEARLY 50 YEARS / 13 APRIL 20015 .

LA NARRATRICE : Ces échantillons ont été rendus aux Yanomamo en début de cette année.

Et puisqu'on parle de Napoléon Chagnon le vampire, puisqu'on parle de mort-vivants et d'images qui cannibalisent... Le monde est tellement bien fait que José Padilha, le réalisateur de *Secrets of the Tribe*, le film qui parle donc de toutes ces controverses, a poursuivi sa carrière, après ce film, à Hollywood. Il a réalisé en 2004 le remake de *RoboCop*, encore une histoire de mort-vivants.

PROJECTION IMAGE : AFFICHE ROBOCOP

LA NARRATRICE : Après un attentat, un policier a perdu tout son corps, sauf ses poumons, son coeur, et une partie du cerveau. Pour palier tous ces organes et tissus détruits, on lui construit un exosquelette en acier et on lui implante un ordinateur dans ce qui lui reste de cerveau, lui offrant ainsi une vision vidéo, en live, sur le monde extérieur - et sa seule possibilité pour voir à nouveau. Le policier handicapé devient ainsi Robocop.

(ETEINDRE LA LUMIERE)

EXTRAIT ROBOCOP: LES SOUVENIRS VIRTUELS

(ALLUMER LA LUMIERE)

LA NARRATRICE : L'image cannibale. Robocop un personnage où l'image se fait chair, s'incarne, fait osmose avec l'organique et le robotique.

(ETEINDRE LA LUMIERE)

EXTRAIT VIDEO : ROBOCOP ET SES ORGANES

(ALLUMER LA LUMIERE)

LA NARRATRICE : Robocop est l'histoire d'un suicide. Il cherche à venger son assassinat et cette pulsion est la seule qui lui maintient une humanité. Comme un zombie ou un revenant, à peine la vengeance - justice - accomplie, Robocop décide de disparaître.

Que Padilha s'intéresse à une ethnie fragilisée en Amazonie et poursuive sa carrière avec l'histoire d'une mort annoncée ne m'étonne pas. Que la figure du suicide se révèle être à l'horizon non plus.

PROJECTION TEXTE : **PRESENCE DU CADAVRE.**

LA NARRATRICE : Dans l'histoire coloniale, la menace du suicide a souvent été une arme pour certaines ethnies particulièrement menacées. Ainsi des Guarani Kaiowa en 2012, qui menacent le gouvernement brésilien d'un suicide collectif si la propriété de leurs terres n'est pas respectée :

PROJECTION TEXTE : **LETTRE GUARANI**

LA NARRATRICE :

« Nous demandons, qu'on décrète une bonne fois pour toutes notre extinction totale, et de bien vouloir nous envoyer plusieurs tracteurs pour creuser un grand trou pour y enterrer nos cadavres. »

La figure du cadavre apparaît ici comme celle d'une résistance.

L'ethnographe George Ekert s'est intéressé aux mouvements de résistance indigène pendant la conquête de la Colombie. Il a relevé plusieurs figures de cadavres qui signifient la menace d'une vengeance des natifs, ou du moins d'une rébellion:

PROJECTION TEXTE :

« Vers 1546, un homme grand, "le ventre en lambeaux, les tripes et immondices dehors, portant deux nourrissons" apparaît devant quelques femmes et déclare: "Je vous fais la promesse de devoir tuer toutes les femmes des Chrétiens et à toutes celles qui ne sont pas vous".

En 1576, un indien "prophète" proclame l'imminence de la fin du monde. Seulement seraient sauvés de l'inondation les indiens qui se réuniraient "sur le sommet de trois montagnes en pente et désolées, entourées de précipices escarpés.

En 1603, le "démon", comme l'appellent les sources espagnoles, apparaît devant une indienne nommée Ines, pour lui annoncer l'imminente destruction du monde et naturellement, celle des espagnols.

Ces trois cas ont en commun le refus du "nouvel ordre" et se fondent, en grande partie, sur les forces et croyances des sociétés antérieures. Les "cadavres vivants" interviennent dans la vie sociale pour mobiliser la résistance indienne et réactiver les mécanismes symboliques qui ont caractérisé les cultures du Cauca. »

S'intéresser au cannibalisme fait surgir les figures de cadavre, du mort-vivant; la figure de celui qui ne meurt pas.

PROJECTION IMAGE: **UNE MOMIE.**

PROJECTION IMAGE: **UNE MOMIE.**

(Un silence)

LA NARRATRICE : A l instar des guerriers Tupinambas, pour qui être mangés était le plus grand honneur.

PROJECTION TEXTE : **3.**

PROJECTION TEXTE :

Parce que nous n'avons jamais eu ni grammaire, ni collection de vieux végétaux. Et jamais nous n'avons su ce qui était urbain, suburbain, frontalier et continental. Flemmards, nous flânions par ce Brésil mappemonde. [...]

Nous recherchons notre filiation. Le contact avec le Brésil Caraïbe. Ori Villegaignon print terre. Montaigne. Le bon sauvage. Rousseau. De la révolution française au Romantisme, à la Révolution bolchévique, à la Révolution surréaliste, au Barbare techniciste de Keyserling. Nous marchons. ?

PROJECTION TEXTE : **Oswald de Andrade, Manifeste Anthropophage.**

LA NARRATRICE : J'ai lu le *Manifeste anthropophage* pour la première fois à Paris il y a six ans, à l'Institut des hautes études pour l'Amérique Latine, après avoir vécu plus de huit ans en France. J'ai eu le sentiment qu'on me parlait, qu'on s'adressait à moi, personnellement. C'était un sentiment inédit. Suivi d'une question, qui est ce "moi", puisque je ne l'avais probablement jamais autant ressenti(e) avec autant d'intensité?

Poète brésilien avant-gardiste de début du XXe siècle, De Andrade opère dans son *Manifeste* une opération d'exhumation des Tupinambas. Ces cannibales décrits par Staden et exterminés par les Portugais deviennent sous la plume de De Andrade le futur modèle à suivre pour les artistes d'origine métisse.

Si les Tupinambas mangeaient leur ennemi pour en acquérir les forces, les artistes vivant dans des contextes coloniaux doivent, de même, ingurgiter la culture impérialiste, la digérer, et à partir de cette appropriation, créer quelque chose de nouveau. Ne plus imiter les modèles d'ailleurs, mais créer, au sens propre, cannibaliser sans complexe ce qui vient de ce qu'on appelle le "Premier Monde":

PROJECTION TEXTE : "*Tupi or not Tupi. That is the question*".

LA NARRATRICE : L'influence de Andrade est toujours de nos jours immense, et je ne suis pas la seule artiste d'origine latino-américaine qui se revendique de son influence. Mais les annales d'histoire de l'art pointent l'apogée de l'anthropophagie culturelle pendant la période du modernisme au Brésil, où nombre d'auteurs et d'artistes devenus incontournables, comme Helio Oiticica, Caetano Veloso et Gilberto Gil, ou encore les cinéastes du Cinema Novo, faisaient claire référence au *Manifeste* de De Andrade.

PROJECTION IMAGE : **TROPICALIA**

LA NARRATRICE : Caetano Veloso et Gilberto Gil, publient l'album *Tropicália, Panis et circenses*, en 1968. Le titre est emprunté à la chanson éponyme de Caetano Veloso, nommée ainsi en écho à une installation de Oiticica du même nom.

A cette époque, le Brésil est en pleine dictature militaire. La culture institutionnelle s'exprime sous la forme d'un retour aux « racines »

mélangé à l'entertainment télévisuel, programmes à l'occidentale et festivals de musique populaire. *Tropicália* mélange la pop aux musiques des aïeux indigènes et africains du Brésil.

Ce métissage, sous le signe des avant-gardes anthropophages, vaut à leurs auteurs d'être écartés de la gauche politique brésilienne, sous prétexte d'avoir des influences impérialistes, accusés d'élitisme. Leur musique subit aussi les attaques de la droite politique et de la censure. Cette même année, Veloso et Gil sont emprisonnés pendant plusieurs mois pour « activités anti-gouvernementales ». Ils finissent par s'exiler en Angleterre.

PROJECTION TEXTE : **OS MUTANTES**

LA NARRATRICE : Les paroles de la chanson éponyme *Panis et circenses*, interprétée par Os Mutantes, groupe psychédélique qui collabore dans l'album, en sont d'autant plus poignantes :

*Je voulais chanter ma chanson, illuminée de soleil
J'ai déployé les voiles sur les mâts dans les airs
J'ai libéré les tigres et les lions dans l'arrière-cour
Mais les gens dans la salle à manger
Ne s'occupent que de naître et de mourir.*

CHANSON : **OS MUTANTES PANIS ET CIRCENSES**

LA NARRATRICE : Le Tropicalisme crée une esthétique du métissage, politisée et militante à sa façon, mais créatrice avant tout de nouvelles formes, de nouveaux récits.

Je voudrais maintenant avoir une pensée pour notre ami Hans Staden, considéré trop lâche pour être mangé.

Alors que ses mémoires le présentent comme un survivant, et donc comme faisant partie des vainqueurs, Nelson Pereira dos Santos, réalisateur brésilien proche des Tropicalistes, adapte *Nus, féroces et anthropophages*, en 1971, en changeant la fin de l'histoire. L'Européen se fait bel et bien manger par ses ravisseurs.

PROJECTION IMAGE : **QU IL ETAIT BON MON PETIT FRANCAIS**

Le film s'appelle *Qu'il était bon mon petit Français*. L'Européen se fait bel et bien cannibaliser.

(ETEINDRE LA LUMIERE)

EXTRAIT : **QU IL ETAIT BON MON PETIT FRANCAIS - le Français se fait manger.**

(ALLUMER LA LUMIERE)

PROJECTION : **IMAGE FEMME DU PETIT FRANCAIS**

LA NARRATRICE : Le petit Français se fait cannibaliser dans le film par sa propre femme. La présence érotique de cette figure nous fait nous souvenir d'un double sens.

PROJECTION TEXTE : **ME LO COMÍ**

LA NARRATRICE : En Colombie « j'ai mangé quelqu'un », « me lo comi » veut dire « j'ai eu des rapports sexuels avec quelqu'un », plus exactement « je l'ai baisé ».

On glisse à nouveau du littéral au figuré, la question du désir toujours à l'horizon.

Il y a un cannibalisme à visée érotique, au sens propre. C'est le cas d'Isee Sagawa, mieux connu en France comme le « cannibale japonais ».

PROJECTION IMAGE : **ISEE SAGAWA**

LA NARRATRICE : En 1981, alors qu'il est étudiant à Paris, Sagawa tue dans son propre appartement, une jeune néerlandaise de 24 ans. Après la tuer d'une balle, il prélève du corps de la jeune fille 7 kgs de viande, qu'il consomme pendant trois jours, en la conservant dans son réfrigérateur. Il prend des photos au fur et à mesure qu'il prend de la chair de sa victime.

Le crime de Sagawa fut découvert très peu après. Il revint au Japon, où il fut détenu à l'hôpital psychiatrique pendant un certain temps. En liberté, il publie pas moins de 19 ouvrages sur le cannibalisme, son cannibalisme, et devient une star médiatique au Japon, star récurrente des plateaux télé.

Son traumatisme remonterait, selon des sources psychiatriques, à l'enfance. Une histoire avec sa mère, avec le fantasme du cannibalisme, l'impossibilité de manger le sein maternel.

Nouveau glissement à l'anthropophagie symbolique. Plane à nouveau le fantôme de l'image cannibale.

(ETEINDRE LA LUMIERE)

EXTRAIT VIDEO : **VIDEODROME**, « **COME TO NIKI** »

(ALLUMER LA LUMIERE)

PROJECTION TEXTE : **ME COMIÓ**

En Colombie, « je fus mangé » veut dire: quelqu'un a eu des rapports sexuels avec moi, ou plutôt : « il ou elle m'a baisé ».

Selon l'agent qui mange, et selon l'actif ou le passif, s'installe un rapport de pouvoir, qui mange qui? Qui baise qui?

En tout cas l'expression sous-entend qu'il y a un dominant et un dominé.

PROJECTION IMAGE : **SACHEEN LITTLEFEATHER**

LA NARRATRICE : Si l'on envisage cette expression d'ordre sexuel au strict champ de l'image, et tel que nous avons tenté de l'articuler ici, dans un contexte post-colonial et d'un point de vue métisse... Est-ce que nous, métisses, mangeons les images du colonialisme, ou est-ce que nous sommes mangés par les images du colonialisme? Est-ce qu'on nous baise ou est-ce qu'on les baise?

(un silence)

PROJECTION IMAGE -TEXTE : **SACHEEN LITTLEFEATHER RECOIT UN OSCAR**

LA NARRATRICE : Le 27 février 1973, l'American Indian Movement (AIM) occupe la réserve indienne de Pine Ridge près de Wounded Knee afin de protester contre la politique du gouvernement fédéral à l'intérieur de la réserve. Le siège dure 71 jours avant que les militants ne se rendent le 8 mai.

Marlon Brando s'implique dans le mouvement, milite avec les indigènes et soutient leur cause, exactement la même année où il est nommé aux Oscars pour *Le Parrain*.

Lorsqu'il apprend qu'il a gagné le prix, il engage Sacheen Littlefeather pour aller le recevoir

EXTRAIT VIDEO : **SACHEEN LITTLEFEATHER RECOIT UN OSCAR (IMAGE : SACHEEN LITTLEFEATHER SUR SCENE OSCARS)**

LA NARRATRICE : Sacheen Littlefeather, émouvante Pocahontas des Oscars, s'appelle en réalité Maria Luisa Cruz. Elle est d'origine Mexicaine et Apache, activiste des droits indigènes, comédienne aussi. Pendant la remise du prix, elle est censée lire une longue lettre écrite par Brando, n'ayant pas le temps de le faire en live, elle réalise l'improvisation que vous venez de voir.

Une polémique s'ensuivit à sa présentation, une mexicaine, qui de plus est, comédienne, avait-elle le droit de faire une telle déclaration ?

PROJECTION IMAGE : **SACHEEN LITTLEFEATHER NUE**

LA NARRATRICE : John Wayne s'exclame: « il aurait du venir en personne et déclarer ses points de vue plutôt que d'envoyer cette petite inconnue qu'il a habillée avec une robe indienne ».

PROJECTION IMAGE : **SACHEEN LITTLEFEATHER DISCOURS A LA MAIN**

LA NARRATRICE : Maria Cruz raconte que ce même soir, lorsqu'elle est rentrée chez elle, sa porte reçut des coups de feu. La statuette des Oscars, que Roger Moore a gardé ce soir là, fut reprise par un garde armé venu chez lui la récupérer. Maria Cruz ne fut plus jamais embauchée en tant que comédienne, à part quelques rôles très mineurs. Le statement fait par sa performance aux Oscars était suffisamment fort et clair, pour que les portes d'Hollywood se referment pour elle.

Elle est devenue activiste des droits des « natifs » américains à plein temps, et sa vie se déroule à présent loin des caméras.

PROJECTION : **IMAGE NOIR**

LA NARRATRICE : Ce récit que je viens de vous exposer, fait de boucles, d'évocations, de digressions et surtout d'absences, surgit de cette question ressentie devant le *Manifeste anthropophage*, qui est ce « moi » ?

La réponse n'existe pas, car la question même est réactionnaire. Cette identité n'est pas, ce bord n'existe pas. C'est une fiction, l'identité est un récit.

Si c'est un récit, est-ce que je peux changer la fin de l'histoire ?

Si c'est un récit, est-ce que je peux changer le début de l'histoire ?

PROJECTION TEXTE : **L'ETREINTE DU SERPENT**

LA NARRATRICE : "*Le premier film tourné en Amazonie depuis Fitzcarraldo*" titrait un journal.

Les deux comédiens principaux du film sont indigènes, acteurs non professionnels avant le tournage. Ils n'avaient jamais vu la mer ni étaient jamais sorti de la Colombie, avant de prendre l'avion qui les a mené à Cannes. Une fois arrivés, une voiture les attendait, avec à l'intérieur un catalogue du festival où figuraient les photos des films en compétition et leurs acteurs principaux. Antonio Bolívar, l'un des deux indigènes s'exclama en voyant son image « *elle est arrivée avant nous.* »

PROJECTION IMAGES : **ABRAZO SERPIENTE (3)**

(Un temps de silence)

(ETEINDRE LA LUMIERE)

PROJECTION FILMIQUE : **CARLOS MOTTA NEFANDUS**

(ALLUMER LA LUMIERE)

LA NARRATRICE : Je voudrais conclure avec le film de Carlos Motta, par contraste avec le film qui était à Cannes. *Nefandus* met en jeu les questions que j'ai évoquées ici, d'une façon simple, interculturelle et sensible. J'aime ce travail peu spectaculaire, plongé pourtant dans la sensation et le désir de revoir - littéralement - l'Histoire. En incluant d'autres voix, ici la voix d'un Kogui, entrelacée avec celle du cinéaste.

Ce film ferme cette réflexion sur le « cannibale » et ses différents échos. Je tenais à ce que des objets culturels d'origine différente cohabitent ici tous ensemble.

Je viens de vous exposer mon archive virtuelle, mon musée personnel, qui m'accompagne dans l'élaboration de mes films. Je ne détiens pas les droits de ces images, je les ai glanées, piratées, téléchargées puis remontées. Elles sont la matière première de ce musée anthropophage, composé principalement d'images en mouvement. Anthropophage car préoccupé par le thème du « cannibale », anthropophage car il accepte tous les formats et objets, dès lors qu'ils permettent de mettre en crise le « moi » et sa représentation.

En attendant que ce musée soit aussi peuplé par des films faits par des indigènes sur le thème du cannibalisme - ce qui doit probablement déjà exister car tout existe déjà dans le monde, je vous laisse avec un dernier extrait, d'un film que j'ai réalisé en 2011. Si cette conférence peut-être considérée comme la présentation d'une collection personnelle, elle peut aussi être envisagée comme un atelier portes ouvertes, l'atelier de ce film, *Voyage en la terre autrement dite*, où je parle du premier contact, de

la difficulté de percevoir l'autre et la fantaisie monstrueuse que cela engendre.

(ETEINDRE LA LUMIERE)

EXTRAIT FILMIQUE : *Voyage en la terre autrement dite*

(ALLUMER LA LUMIERE)

PROJECTION TEXTE : **A BAKARY DIALLO**

PROJECTION TEXTE : **TITRE FINAL, dans le silence**



COMPAGNONNAGES

Vers des fictions ethnographiques

Expérience unique : en face des théoriciens utopistes et des jeunes bourgeois bien intentionnés, qui veulent soigner leurs misères et promouvoir le travail de l'avenir, ces artisans rejouent la question inaugurale de la philosophie : qui a droit à la pensée ? A quelles marques distingue-t-on ceux qui sont nés pour travailler de leurs mains et ceux qui sont nés pour penser ? Ils nous prennent ainsi à revers.

Au lieu d'incarner les concepts de notre science, ils dramatisent notre philosophie. Ils ne fonctionnent plus, ils pensent. Et ce ne sont pas seulement nos niaiseries sur le travail, la conscience et la révolte qui sont récusées. C'est le fonctionnement de ce que nous ne craignons pas d'appeler notre pensée qui est questionné en retour.

Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués*, 2009.

EVARISTO

Texte :

Sans un sous en poche et sa santé ruinée, l'ex narcotrafiquant Evaristo Porras est mort.

Pendant des années, Porras fut maître et seigneur des plantations illicites dans le Sud du pays, et dirigea le "cartel de l'Amazonie", qui sortait des tonnes de coke à travers à travers le Brésil, l'Equateur et le Pérou.

Parmi ses extravagances, une maison à Leticia (Amazonie) réplique de la villa Carrington de la série de télévision nord-américaine Dynasty.

Voix off d'homme :

La jungle est très grande. Mais au plus profond de la jungle, tu ne trouves pas d'animaux.

Tu es seul.

Dans la jungle profonde il n'y a pas d'animaux.

Il n'y a que de la jungle.

Des arbres et des arbres, et encore des arbres.

Tous les animaux ont un chemin.

Ils se déplacent d'un point à un autre quand il y a de quoi manger.

La forêt n'est pas un espace humain.

Quand nous y allons nous sommes des animaux.

La forêt n'est pas un espace humain.

Un mec qui...

Ce mec... C'était quand même quelqu'un de bien.

C'était une maison très grande, de presque 20 mètres de long, par 10 de large.

Il y avait de longues tables, comme ça.

Ils répandaient la marchandise sur cette table.

Ça ressemblait... C'est comme quand tu fais du pain, tu répands la farine.

L'armée venait.

Les grands !

La police venait.

Ceux de la douane...

Et ainsi, les dimanches...

Comme c'était une exploitation bovine, de la route jusqu'au Tacana...

Les mecs prenaient une génisse,
et lui faisaient le "papayo" et la "llanera",
Ils passaient le "papayo" au boeuf, le sacrifiaient, et
faisaient un barbecue.
Ils buvaient des bières et fumaient, bref.
Leurs gardes du corps se baladaient comme l'armée,
avec des mitraillettes.
On aurait dit des soldats.
Ils allaient avec leurs mitraillettes de haut en bas.
Mais tu sais que le fleuve ramène et reprend aussitôt...
Et l'argent mal gagné...
Ce monsieur,
avait son propre avion,
il avait ses yachts, des voitures,
des haciendas, des maisons...
Il avait tout.
Et un jour je recroise ce monsieur,
qui avait tant d'argent,
en train de vendre des bonbons,
une boîte suspendue au cou.

Je me disais: « je le connais ce monsieur. »

Il était maigre et défiguré. C'était le patron, le grand patron.

Il vendait des bonbons dans une boîte.

Les grands patrons, les grands chefs, ne bougent pas.

Ce sont les autres qui bougent, les mules.

Mais eux ne bougent pas, comme les vieux boas,

ils attendent leur proie dans un seul endroit.

Il y avait des patrons qui payaient très bien.

Mais parfois ils laissaient l'argent aux contremaîtres

et ici c'étaient eux qui commandaient

Mais ces...

« grands seigneurs » qui se prenaient pour les maîtres du monde,

s'ils te devaient un million, deux millions de pesos,

pour ne pas te payer, ils t'envoyaient buter.

A l'époque, deux millions c'était une somme.

Ou alors,

ils te donnaient l'argent,

ils t'abattaient,

abandonnaient ton corps et reprenaient l'argent.

Alors j'ai dû partir.

J'ai grandi loin de ma famille.

J'aimais passer du temps avec des gens comme ça.

J'aimais, par exemple,

marcher,

avec des personnes plus âgées.

S'ils allaient dans la forêt, j'y allais aussi.

S'ils allaient quelque part, j'y allais.

Et c'est comme ça que j'ai appris.

Chasser, pêcher, j'aime beaucoup la pêche aussi.

J'ai grandi sur la berge du fleuve.

Un canot, nos flèches, des crochets...

la chasse et la pêche.

Je me suis habitué à vivre seul.

La vie n'était plus aussi difficile.

C'est comme ça que j'ai appris à travailler,

à faire une chose et une autre.

Comme je le racontais à un ami hier, je ne suis pas un professionnel, je n'ai pas de métier.

Ce qu'on me demande de faire, je le fais.

Moi, j'ai failli mourir.

J'ai eu la malaria.

En pleine jungle.

Je ne pouvais plus marcher.

J'allais vraiment très mal, très mal.

Depuis, j'ai changé de corps.

Le malaria m'a attaqué trois fois. J'ai eu le malaria trois fois.

Trois ans après, je l'ai eue à nouveau.

Puis encore une autre fois,

puis sept ans après.

Cette fois-ci a failli me tuer.

On était partis couper des feuilles avec mon fils.

Vers 14 heures on revenait par la route.

Je me sentais bourré.

J'avais des hallucinations,

j'étais en train de délirer,

j'étais en train de mourir.

J'étais très chargé et le soleil tapait trop fort.

En ce temps là, il y avait ici des coréens qui faisaient des films.

Et je les voyais, mais parce que je mourrais.

Et cet être me parlait.

Mon grand-père me parlait.

Et tout à coup j'ai perdu connaissance.

Je suis tombé.

Et là j'entends une voix:

« Petit-fils,

tu n'es pas n'importe qui.

Je suis ton grand-père. »

Il m'a dit des mots en dialecte.

Ces mots qu'il disait, je les répétais à voix haute en criant.

Et là j'ai vu la terre s'ouvrir à côté de moi.

J'ai vu la terre s'ouvrir et se former un fleuve immense,

et un anaconda géant voulait m'engloutir.

Qu'est-ce que c'était ? Ce devait être la mort.

J'ai vu la mort.

J'ai appelé mes enfants, un par un.

Et là je suis parti en voyage,

dans un endroit si beau et que je n'avais jamais vu.

C'était un espace...

Très beau.

Là où je suis arrivé tout était blanc, blanc, blanc.

Pas une seule tache.

J'étais là, debout, sans savoir où aller.

Je regardais partout,

c'était blanc comme du coton.

Je me suis demandé où j'étais.

Mon Dieu, qu'est-ce qui m'arrive...En disant cela,

je suis revenu dans mon corps.

Je ne m'étais pas rendu compte qu'on m'avait mis dans une ambulance.

J'avais un tas d'appareils branchés sur mon corps.

Je dis toujours à ma femme : moi j'ai vu la mort

et la mort est très belle

Evaristo

Synopsis et note d'intention, *in progress*
Juillet 2016

EVARISTO

Synopsis

Situé en Amazonie colombienne, *Evaristo* traite du lien entre les grands trafiquants de drogue des années 1990 et les communautés indigènes, à travers la voix de Cristóbal Gomez, indigène huitoto ayant travaillé à cette époque dans le commerce de la drogue. Cristóbal nous raconte plus précisément son lien avec Evaristo Porras, patriarche du boom de la cocaïne à cette époque, qui a construit à Leticia une réplique de la villa de la série américaine *Dynasty*. A travers la parole et la présence de Cristóbal, à travers les ruines de cette villa autrefois luxueuse, des images d'archives et du *found footage*, le film reconstruit une période de violence pendant laquelle des milliers d'indigènes ont été asservis par le commerce de la drogue. En donnant la parole à Cristóbal pour retranscrire cette histoire autrement ignorée par les médias colombiens et les annales de l'histoire, il s'agit de mettre en valeur sa parole et sa mémoire, son point de vue. Cristóbal est un résistant, qui a survécu à tout, même à sa propre mort - le récit se finit avec sa propre expérience de la mort imminente.

Note d'intention

Evaristo est un voyage dans l'espace et dans le temps. Le film se présente comme une déambulation à travers une ruine et la forêt amazonienne, tandis que son personnage principal, Cristobal Gomez, nous mène à travers le récit et la parole vers le passé. Cristobal est indigène huitoto que j'ai rencontré lors du tournage de mon film *Aequador*. Il a vécu de près la période d'apogée de la drogue, lors de laquelle les barons de la drogue faisaient leur propre loi, réduisant les populations indigènes à leur régime de terreur. Les histoires de Cristobal

témoignent d'une époque selon son point de vue, celui d'un travailleur humble mais très efficace, ayant côtoyé les grands noms du trafic de drogue.

Cristobal est un narrateur exceptionnel. La communauté uitoto s'articule autour de rituels liés à la transmission orale, la prise de « mambe », la poudre de coca et pâte de tabac. Pendant ces rituels d'ingestion de « tabac froid » et de « coca douce », la communauté se réunit autour de ces deux éléments et partagent des connaissances et des réflexions autour de la politique, des problèmes sociaux auxquels ils font face, ainsi que des mythes et légendes ancestraux. Le « tabac froid » favorise la réflexion à tête reposée, et la « coca douce » car elle permet de mettre en mots cette pensée d'une façon affectueuse, dans la gentillesse, envers les autres. De ces rituels, chaque homme uitoto conserve une agilité dans le récit, l'entraînement d'une articulation de la parole qui se fait sur le moment. *Evaristo* est entièrement porté par la parole de Cristobal, des mots qu'il a prononcés alors que je l'enregistrais lors d'une conversation, mais énoncés comme dans un rituel de parole, lorsque les images et mémoires surgissent à travers la narration orale.

Les histoires de Cristobal racontées ici ont donc toutes un fond réel, mais l'impulsion du film n'est pas de documenter les événements évoqués ici, mais plutôt de se concentrer sur la façon dont Cristobal le raconte. Chaque phrase choisie pour le scénario est une image en soi. L'enjeu du montage de *Evaristo* se trouve à l'endroit où cette voix, déjà dans la synesthésie, va rencontrer d'autres images sur laquelle se poser et dialoguer. Nous avons utilisé lors du montage plusieurs types d'images en provenance de plusieurs tournages différents, photographies numériques faites dans la ruine d'Evaristo, des rushes tournés avec Cristobal lors du tournage de *Aequador* et d'autres filmés trois ans plus tard, du found footage de la série de télévision américaine *Dynasty*. Il s'agit donc d'associer des images d'origine diverse, pour raconter une histoire collective.

Cette histoire collective ne loge pas dans les événements datés, historiques auquel Cristobal fait référence. En effet, la façon dont la voix évoque se passé ancré dans la réalité se tourne plutôt du côté du mythe et de l'archétype. Ainsi le but du film n'est pas de créer une trace historique de cette période, mais plutôt de bâtir une réflexion sur ce que ces événements nous ont légué. M'intéresse particulièrement la phrase de Cristobal: « la mort est très belle » car elle dit ce qui était en oeuvre dans ces temps de grande violence, une fascination esthétique, souterraine et tapie, pour la destruction.

C'est dans ce sens que la ruine de la villa d'Evaristo m'intéresse. Ces vestiges d'un temps de gloire passé, devenus esthétiquement attirants aujourd'hui, distillent pour moi un parfum morbide et beau, ce même parfum vénéneux qui a attiré Cristobal autrefois envers ces grands patrons, prêt même à leur sacrifier sa propre vie alors qu'il connaissait leur corruption, leur débauche et leur pulsions meurtrières. Ainsi *Evaristo* me semble être une recherche tournée vers la contemplation du résidu esthétique que laisse la violence après elle. Résidu qui serait peut-être la base d'une possible résilience ?

Le montage des images d'*Evaristo* sera donc une stratification, une décantation de tous ses ingrédients, pour créer par sédimentation un récit fait d'assemblage d'éléments disparates.

Cuerpos celestes

Article publié dans *Terremoto* #4, « Todas las fiestas del ayer »
Mexico D.F, Mexique
Janvier 2016

Cuerpos celestes

Corps célestes

Sur le cinéma de Patricio Guzmán

Les montagnes arides de l'Atacama défilent par la fenêtre. Nord du Chili, année 2001. Le juge Guzmán recherche les corps des disparus par Pinochet. Au fond du paysage, trois volcans. Le film commence par le voyage vers un chantier qui pourrait être archéologique. Mais ce ne sont pas les restes des ancêtres qui sont recherchés dans le désert. Le juge prend la parole: « cette recherche est un pas de plus vers la paix sociale ». Isabel Revecó, archéologue légiste, évoque l'image de deux corps trouvés là en 1974, nus, avec la tête orientée vers les volcans. Dans ses mains l'on perçoit deux morceaux d'os humains, petits et délicats. « Je me sens plus apaisée », dit une femme assise près de la scène de l'excavation, « je sens sa présence, je ressens de la rage, je ressens de la peine. Voici mon fils la dernière fois que je l'ai vu et maintenant j'ai vu... je n'ai rien vu. Je crois que je n'ai rien vu. Le seul souvenir qui me restera, sera celui d'être venue, et que peut-être, mon fils est resté là. » Ses yeux sont protégés derrière d'épaisses lunettes de soleil. Filmée en gros plan, son visage marqué devient monumental sur un grand écran. La photographie en noir et blanc d'un jeune homme est suspendue à son cou.

Les premières quatre minutes du *Cas Pinochet* (2001) de Patricio Guzmán sont d'une telle densité qu'elles pourraient être l'incipit de ses trois oeuvres suivantes : *Salvador Allende* (2004), *Nostalgie de la Lumière* (2010) et *Le Bouton de nacre* (2015). Pendant ces quatre minutes plusieurs motifs traversant son cinéma s'inscrivent dans nos rétines et notre ouïe : les paysages ouverts, les visages, la parole, le voyage, l'enquête et la douleur, qui est aveugle – « Je n'ai rien vu » dit la mère. Le coup d'état du 11 septembre 1973 est au coeur de chacun de ces travaux. L'histoire de la dictature chilienne et ses conséquences reviennent incessamment, peut-être car elles sont à l'origine même de son cinéma : le tout premier film de Patricio Guzmán avait pour thème la première année du gouvernement Allende. Chris Marker, de passage à Santiago, l'avait vu et lui avait proposé plus tard quelques bobines filmiques pour un nouveau film. Le

tournage de ce deuxième film se termina le jour même du coup militaire. Guzmán fut arrêté et emprisonné au stade national pendant quinze jours. Il réussit à être libéré, à récupérer les bobines et décida de fuir le Chili. *La bataille de Chili*, trilogie issue entre 1975 et 1979, est issue de ces bobines : elle a scellée pour toujours le statut d'exilé du cinéaste.

Ce n'est pas une histoire qu'on oublie. Dans son film *Salvador Allende*, Patricio Guzmán dit : « Le passé ne passe pas. Il vibre... » Roberto Bolaño, grand écrivain chilien de la même génération que Guzmán, mis en prison pour quelques jours lors du coup d'état et exilé après cet évènement, déclare dans son *Discours de Caracas* (1999):

« Dans une grande mesure, tout ce que j'ai écrit est une lettre d'amour ou d'adieu à ma propre génération, nous qui sommes nés dans les années cinquante et avons choisi, à un certain moment, l'exercice des armes, dans ce cas il serait plus juste de dire le militantisme, et qui avons remis ce que nous avons, à la fois peu et beaucoup, notre jeunesse, à une cause que nous croyions être la plus généreuse des causes du monde, et qui, d'une certaine manière, l'était, mais qui en réalité ne l'était pas. (...) Toute l'Amérique Latine est parsemée d'ossements de ces jeunes gens oubliés.¹³⁷ »

Bolaño tout comme Chris Marker (surtout dans son film *Le Fond de l'air est rouge*, 1977) n'ont cessé de durement (auto)analyser ce qu'impliquait une jeunesse militante à gauche. Le cinéma de Patricio Guzmán ne s'est pas autant concentré sur ce processus, mais est clairement ancré dans le deuil des victimes de ce trauma originaire. Son cinéma gravite autour du processus de reconnaissance des victimes, autour de la résistance des familles - les mères, en particulier, que son cinéma honore encore et encore. C'est un cinéma obsédé par la mémoire, par la réparation, par l'écriture de l'Histoire. Un cinéma qui pourrait, lui aussi, être « une lettre d'amour ou d'adieu à (une) génération ».

Le mot « génération » vient du latin *generatio*, dérivé de *genus*, dont le premier sens serait : l'origine, l'extraction, la naissance. Il contient un double mouvement sémantique: il désigne un collectif, un groupe de personnes nées dans la même frange de temps et évoque aussi une genèse. Les travaux de Guzmán réalisés après 2006, date de la mort de Pinochet, font surgir un nouveau dispositif narratif qui accentue l'ambivalence du mot.

¹³⁷ Roberto Bolaño, *Discours de Caracas*, in *entre parenthèses*, Christian Bourgois Editeur, Paris 2011, p. 47

Nostalgie de la lumière s'ouvre sur un énorme télescope prêt à regarder l'au-delà, à travers la transparence du désert de l'Atacama, lieu d'une telle sécheresse qu'il momifie naturellement les corps. Les vestiges gisant dans ces terres ne se décomposent pas. Les astronomes côtoient là des historiens et des archéologues, ainsi qu'un groupe de femmes qui traversent ce territoire sans répit. Le film lie ainsi deux recherches sidérales, au sens propre et figuré. D'une part, les scientifiques venus du monde entier recherchent les échos du *Big Bang* qui circulent encore, quelque part dans l'univers. D'autre part, les mères des disparus recherchent les restes de leurs enfants, démembrés et répandus à travers les 105 000 km² de terres arides. Les deux quêtes ont une échelle infinie, comme chercher des aiguilles dans une botte de foin, et elles sont toutes deux liées avec la notion d'origine. La naissance de toute vie selon les astronomes et par extension, le futur de la race humaine - la recherche extraterrestre. Les femmes qui fouillent le désert à la recherche des restes de leurs êtres chers enquêtent l'origine de leur douleur, le récit caché derrière l'absence. Enfin, ce sont aussi les origines du cinéma de Patricio Guzmán qui se racontent ici.

« Le Chili était un havre de paix isolé du monde. Santiago dormait au pied de la cordillère, sans aucune connexion avec la terre. J'aimais les contes de science-fiction, les éclipses de lune et regarder le soleil à travers un morceau de verre brûlé. » *Nostalgie de la lumière* évoque les souvenirs de l'enfance du cinéaste, le désir contenu dans cette lointaine observation des corps célestes, la projection cinématique prenant source dans les histoires de voyage à travers le temps et l'espace, l'origine encore plus intime d'une cinématographie. Les photographies de l'univers, réalisées par Stéphane Guisard, accompagnées de la musique de Miranda & Tobar sont un vibrant hommage aux films de voyage dans le temps et l'espace et établissent le tempo du film, profondément traversée par l'inquiétude de la frontière ténue entre la vie et la mort. C'est ici que le cinéma de Guzmán réussit ses transitions les plus impressionnantes, le passage des images d'une galaxie en mouvement à une momie indigène, un corps pétrifié dont les orbites vides regardent la caméra.

Le vertige cosmique de l'origine et la fin, du cosmos au crâne d'un squelette, font penser à l'iconographie mélancolique. La *melancholia*, terme latin hérité du grec *μελαγχολία* (littéralement: « bile noire »), est l'une des quatre humeurs qui, selon Hippocrate habitent le corps humain. Les sujets avec une prédominance de cette humeur seraient (plus) enclins aux états d'affliction et abattement. Une tristesse cosmique qui se caractérise plus tard par le « caractère saturnien », représenté par Dürer en 1514 dans la gravure *Mélancolie I* (de la série *Meisterstiche*) comme un être ailé songeur et affligé. Figure traversant tous les bords politiques

des cultures occidentales, l'iconographie mélancolique associe l'anatomie et le firmament, l'infini et la vie humaine (petite et vulnérable), les états d'âme, les transformations propres à la nature et finalement, l'entropie. Le « soleil noir de la mélancolie », l'éclipse émotionnel énoncé par Gérard de Nerval dans se poème *El Desdichado* (1854) fait écho à l'un des symboles du mysticisme nazi, le soleil noir, composé de trois svastikas. L'oeuvre de Roberto Bolaño ne cesse d'exposer cette iconographie corrosive. Dans *La littérature nazie en Amérique* (1996), Ramírez Hoffman, l'infâme, écrit dans le ciel d'obscurs vers en latin avec un avion Messerschmitt de la Luftwaffe, comme une dérision des romantiques allemands Novalis et Caspar David Friedrich, qui voyaient dans les extensions naturelles un espace de projection du *Stimmung*. Si Roberto Bolaño et Patricio Guzmán nous paraissent être deux planètes très différentes de la même galaxie, on peut constater néanmoins, la récurrence des figures du désert et du ciel dans les deux oeuvres. Là où Bolaño plonge dans l'obscurité de l'esthétique fasciste pour regarder de face l'horreur, Guzmán décide au contraire de regarder avec insistance du côté des victimes.

Valentina Rodríguez, l'un des personnages de *Nostalgie de la lumière*, dit : « l'astronomie m'a aidée à donner une autre dimension au thème de la douleur, de l'absence, de la perte. » Fille de prisonniers politiques disparus, la jeune femme a été élevée par ses grands-parents. « Penser que tout fait partie d'un cycle qui ne commence ni ne finit en moi, ni dans mes parents, ni dans mes enfants, que nous faisons partie d'un courant, d'une énergie, d'une matière qui se recycle, comme les étoiles qui doivent mourir pour que d'autres étoiles surgissent... Dans ce jeu-là, je pense que ce qui leur est arrivé à eux, leur absence, acquiert un autre sens... » Valentina se trouve loin du tropisme romantique ; il ne s'agit pas de contempler les étoiles pour projeter la propre douleur, mais bien au contraire, il s'agit de comprendre une altérité souveraine qui nous inclut, mais ne dépend pas de nous. Pouvoir accepter une position dans le monde dans laquelle nous ne sommes pas au centre, et pouvoir entrevoir une participation et une communication avec et dans un mouvement qui nous excède. Plus tard, le film nous révèle que la matière qui nous constitue n'est autre que le calcium, la même des os humains. Le cosmique est humain et vice-versa, littéralement. Dans l'inclusion d'un espace dans l'autre, dans son interférence, paraît résider la possibilité d'une résilience.

Le territoire et la nation ont toujours été des points de gravité dans le cinéma de Patricio Guzmán. Mais l'on devine, dans *Nostalgie de la lumière*, un enracinement qui va au-delà des frontières d'un pays : l'existence entière de l'espèce humaine et sa fragilité sont regardées depuis les observatoires du désert de l'Atacama. Nous pensons maintenant à un événement qui a eu lieu en 1968, bien connu pour avoir été l'année d'apogée de plusieurs

mouvements de jeunesse revendiquant la liberté - parmi d'autres les « ciné-tract »¹³⁸, grande influence dans le cinéma documentaire. Mais cet autre événement qui nous intéresse n'a pas de lien avec ces révolutions pacifiques et/ou criblées par les pouvoirs dominants. Leur étrange synchronie suscite néanmoins réflexion. C'est en effet pendant cette année là qu'a été publiée la première photographie du globe terrestre, prise depuis l'Apollo 8. Dans cette image il n'y avait de séparations abyssales entre les nations, ni entre celles-ci et les éléments naturels : tout participait d'un même mouvement circulaire, un globe uni et bleu. C'était la première fois que notre planète était représentée de l'extérieur et elle paraissait petite, la simple fraction d'une infinie nuit cosmique. L'humanité a pu se voir depuis l'extérieur. L'extérieur est devenu l'intérieur et vice-versa.

Dans *Le Bouton de nacre* (2015), Guzmán retourne à cette circularité entre les éléments naturels et l'humain, l'intérieur et l'extérieur. Le point de départ du film est l'eau, élément qui constitue plus de la moitié de la matière de notre corps. « En regardant les étoiles, j'ai été attiré par l'importance de l'eau. Il semblerait que l'eau est venue de l'espace extérieur et que la vie nous est parvenue des comètes qui formèrent la terre », nous dit la voix du cinéaste en off, tandis qu'il nous montre un morceau de quartz contenant une goutte d'eau de plus de 3000 ans. Ce nouveau voyage cinématographique nous mène vers les côtes de l'océan Pacifique dans la pointe Sud du Chili, un vaste archipel de 74.000 kms de longueur sur la côte ; où vivent et travaillent plusieurs ethnies indigènes, parmi lesquelles se trouvent les Selk'nam, les Yamama et les Kawésqar. Assassins, séquestrés, réduits à l'esclavage, ces « natifs » furent victimes avant personne au Chili de la ségrégation et du génocide. Guzmán trace l'inexorable généalogie vers l'extinction d'une nation multi-ethnique qui vivait en communication constante avec l'eau. Un peuple de marins et de pêcheurs, qui adoraient l'océan comme les étoiles. Les photographies de Martin Gusinde, ethnographe et prêtre autrichien qui a visité la Patagonie aux débuts du XXe siècle, montrent les Selk'nam dans leurs rituels sacrés, peints de la tête aux pieds, avec des dessins que Guzmán compare à des constellations. Plus d'un demi siècle plus tard, Paz Errázuriz, photographe chilienne, retourne vers Tierra del Fuego pour faire les portraits des survivants de ces ethnies. Ce ne sont plus les rituels de communication avec les forces de la nature, mais la douleur de l'acculturation, dans ces visages marqués de façon incisive par le temps et la mémoire de la violence coloniale.

¹³⁸ Court-métrages militants en 8mm de très courte durée, réalisés par des auteurs comme Godard, Resnais... réalisés en mai et juin 1968, fruits des événements politiques de contestation de la gauche. L'idée originale aurait été de Chris Marker.

Le titre *Le bouton de nacre* fait écho à l'histoire de Jemmy Button, indigène de Tierra del Fuego qui, au XIX^e siècle, a été séquestré par des Anglais, alors qu'il n'avait que quatorze ans. Comme ils ne pouvaient pas prononcer son véritable nom, les colons qui le prirent en otage l'appelèrent ainsi. Le prix qu'ils auraient payé pour lui aurait été celui-là, un bouton de nacre. Jemmy apprit la langue et les coutumes anglaises et a vécu plusieurs années en Europe. En revenant à sa terre natale, une fois devenu adulte, il ne put jamais s'adapter à un monde déjà étranger pour lui. Il est difficile de ne pas tracer un parallèle entre l'exil de ce « natif » et celui du cinéaste, pour qui faire un film au Chili constitue un retour au pays natal que l'on n'habite plus, dont la chronologie se poursuit sans lui. Patricio Guzmán lie le surnom de Jemmy à un autre bouton, retrouvé dans un rail dans l'océan, hébergé pendant des années à la Villa Grimaldi (ancien centre de détention pendant la dictature). Un bouton qui a permis d'identifier un disparu. En effet, presque 1400 corps de détenus politiques furent attachés à de lourds rails et jetés dans l'océan. Que s'est-il passé avec ces corps ? Qui prendra la responsabilité de ces morts ? Le bouton de nacre fait émerger à nouveau ces douloureuses questions, ravivant une histoire loin d'être assumée et écrite de façon sociale et politiquement juste. La mer fait écho ici au désert de ses œuvres précédentes. Les deux paysages sont des cimetières démesurés. Le cinéaste demande, déconcerté, comment le Chili, un pays géographiquement et littéralement ancré dans la mer, a parvenu à développer sa culture, son économie et surtout sa mémoire sans regarder vers l'eau.

Le cinéma de Patricio Guzmán est éminemment politique, cette évidence ne peut pas être niée. Mais par politique nous ne devons pas comprendre nécessairement appartenant à un parti politique, ni partisan. Ses films reviennent aux fondements même du mot politique (*polis* en Grèce était la cité) en mettant au centre la problématique de construire une communauté et une mémoire dans un pays fondamentalement divisé par la violence. L'inclusion des voix et des présences naturelles marque un moment important dans son cinéma. Comme la photographie de la « Terre Bleue », ses films deviennent des représentations dans lesquelles les traumatismes individuels (d'une personne ou d'une nation spécifique) doivent être écoutés par l'humanité entière, et au-delà. Ce sont des événements qui s'inscrivent géologiquement sur la face de la Terre. C'est le grand pouvoir de son cinéma, celui d'inclure le problème chilien dans l'histoire de l'humanité entière mais aussi de la nature. Dans son cinéma, les deux communiquent et sont finalement, une seule et même chose. Ces deux films font écho à des modes de pensée actuels et que nous considérons urgents, dans lesquels la distinction entre le « naturel » et le « culturel » est mis en crise. Si bien nous n'irions pas jusqu'à dire que le cinéma

de Guzman est « multinaturaliste »¹³⁹ ni que sa pratique artistique s'inscrit dans les courants « décoloniaux » de pensée, une nouvelle poétique se développe pour autant dans ses deux derniers films, dont le vertige est encore plus politique.

¹³⁹ « (...) ce nouvel état des cartes conceptuelles nous a conduit à suggérer le terme “multinaturalisme” pour désigner l'un des traits distinctifs de la pensée amérindienne en relation avec les cosmologies “multinaturalistes” modernes: tandis que celles-ci sont basées dans l'implication mutuelle entre la nature et la multiplicité des cultures (...), la conception amérindienne supposerait au contraire une unité de l'esprit et une diversité des corps. » Eduardo Viveiros de Castro, *Metaphysiques cannibales*, PUF, Paris, 2009, p.20.

Perder la forma humana

Texte écrit lors de la visite à l'exposition éponyme au Musée Reina Sofia
Post-diplôme Document et art contemporain 2012-2013
Ecole européenne supérieure de l'image, Poitiers-Angoulême, France
Madrid-Paris
Novembre 2013

**PERDER LA FORMA HUMANA :
UNA IMAGEN SÍSMICA EN LATINOAMERICA EN LOS 80.¹⁴⁰**

**Paroles rapportées, sous la forme d'un petit manuel
de stratégies esthétiques à usage politique.**

Ou comment survivre a la terreur par les moyens du carnaval.

1. Disparaître (effacer) :

B. Brecht, en 1928, écrivait:

« Si tu croises tes parents à Hambourg ou ailleurs
Passe devant eux en étranger, tourne au coin,
ne les connais pas.
Mets sur ta figure le chapeau qu'ils t'ont donné
Ne montre pas, ô ne montre pas ton visage
Au contraire
Efface les traces ! ¹⁴¹ »

¹⁴⁰ Compte rendu de l'exposition réalisé au Museo Reina Sofia, à Madrid, par le collectif de commissaires indépendants *Red de conceptualizais del Sur : Perdre la forme humaine, une image sismique en Amérique Latine dans les années 80.*

¹⁴¹ « Livre de lectures pour habitants des villes », cité par Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 96-97.

En préambule du pire et en pleine montée des extrémismes, Bertolt Brecht, dans le *Livre des lectures pour habitants des villes*, dresse une sorte de manuel, à usage esthétique et politique. S'y dessine la figure du clandestin, le passant invisible, devenu fantôme en guise de protection et de subversion, annonçant la figure du résistant tel que l'a connu la Seconde Guerre mondiale.

En 1980, les stratégies de l'invisibilité, la clandestinité comme protection individuelle, sont largement connues, elles se sont répandues outre-Atlantique. Le contexte politique n'est pas des plus apaisés : l'Amérique latine est devenue, pendant les années 70, l'une des scènes de la Guerre Froide. Le communisme soviétique agonisant cherche à y installer ses pions en soutenant un certain nombre de révolutions. L'extrême gauche trouve en Amérique Latine de nouveaux adeptes, de nouveaux martyrs, de nouveaux régimes, de nouvelles armées : Frente Sandinista de Liberación Nacional (Nicaragua), Tupamaros (Uruguay), M-19 et FARC (Colombie)...

La « menace rouge » est une excuse parfaite pour l'extension de l'impérialisme américain. L'Amérique latine à l'aube des années 1980 est clairement devenue l'arrière-cour des États-Unis et de la CIA, qui interviennent dans les affaires d'état plutôt comme bon leur semble. Pour contrer l'avènement de la gauche, ils n'hésitent pas à soutenir les dictateurs d'extrême droite ni à étendre leur mainmise, visible et commerciale ou invisible et politique.

L'opération Condor a ainsi disséminé la terreur à travers l'Amérique: l'Uruguay (coup d'état en 1973), le Chili (coup d'état septembre 1973), l'Argentine (coup d'état en juin 1976). D'autres pays vivent sous contrôle militaire pendant des années: la Bolivie (1964-1982), le Brésil (1964-1985). Les années 1970 ont marqué l'apogée d'une terreur étatique dont le suicide d'Allende devient l'emblème international le plus poignant. Et pourtant, si ces années-là ont vu l'horreur s'imposer par la violence et l'extrême droite imposer une culture monolithique, les années 1980 préfigurent un tournant : « Le corps social de notre génération (nous avons 25-27 ans en moyenne) était complètement démantelé, affecté par la répression. Nous aussi on était des survivants. » (Marta Cocco, fondatrice du TIT - Atelier de recherches théâtrales ¹⁴²). « Des survivants » : comme si le pire était déjà derrière. La terreur subsiste, elle est latente et oppresse, mais à l'aube des années 1980, elle ranime: « Comment produire? La

¹⁴² TIT : *Taller de Investigaciones Teatrales*, « collectif de caractère performatif qui, aux débuts de la dictature argentine, revendique l'avant-garde artistique comme programme politique. »

douleur était une part centrale de notre production ». Le TIT crée ainsi des espaces de création alternatifs, comme « *El Picadero* », un théâtre qui finit détruit par une bombe. Cinq mois avant cette destruction le TIT mettait en scène *Pompes funèbres* de Genet, où est racontée l'histoire d'un militant homosexuel tombé sous le régime nazi. La pièce se construit autour des funérailles que lui offre son amant. Le TIT adopte cette histoire et ce lieu comme un « espace pour revendiquer les morts » (MC).

« À chaque mort un cercueil » est l'une des devises du groupe Cucaño ¹⁴³. A Rosario (Argentine) et sur fond de disparitions et de répression politique naît ce groupe, dont le nom veut dire, selon Guillermo Giampietro l'un de ses fondateurs, « le fantôme ou le spectre ». Ils se revendiquent d'auteurs morts pour tuer définitivement la « culture » : Lautréamont et « Trotski à travers les surréalistes ». Mais ces hantises sont réactualisées selon « un contrat biscornu », qui les mélange avec d'autres références issues de la culture populaire : Les Trois Corniauds, Roger Corman, John Carpenter, la série télévisuelle Batman... « Une politique fantomatique avec un humour inconditionnel et délirant ».

2. Fabuler.

Cucaño est une « *payasada* » : un acte de clowns. « Un simulacre de la dictature mis au service de la révolution et de la vie » (G.Giampietro). Leur intervention la plus marquante a lieu à l'église del Carmen de Rosario (Argentine) ; elle nous est livrée aujourd'hui dans l'exposition au Reina Sofia 30 ans après, reconstruite sous la forme d'une animation digitale. L'action nous est racontée sous la forme d'une bande dessinée vivante, où les Cucaño d'aujourd'hui se remettent en scène, mimant dans des images fixes découpées et réagencées numériquement les gestes de leur performance ubuesque :

« Le confesseur, espèce de fanatique religieux se confesse en criant: "J'ai fait un pacte, j'ai conçu la prostitution pour semer le désordre dans la famille. J'ai violé la beauté et je l'ai trouvée amère. Mon père, j'ai pêché!" A la porte, une femme veut faire baptiser sa poupée: une mendicante demande l'aumône pour soigner l'étrange maladie de son fils.(...) Le curé lève les hosties pour les bénir, le chœur chante. Le confesseur se rapproche de l'autel, monte sur une statue de la vierge

¹⁴³ « collectif militant qui développe de nombreuses performances, installations et publications littéraires dans le contexte argentin ».

et entame des mouvements obscènes en lui touchant les parties intimes. Le lecteur de la parole de Dieu: un étrange fidèle à la tête rasée, reçoit l'hostie et un liquide vert jaillit de sa bouche en face du curé, il part en courant en sautant sur les bancs. Tout à coup les portes s'ouvrent et les Misérables qui attendent le miracle à genoux en portant une croix, se dirigent vers l'autel en criant des blasphèmes. ¹⁴⁴ »

Cette action est ainsi livrée aux traductions successives de ses représentations *a posteriori*, de la narration orale au dessin animé, en passant par le html. Reste frappant le passage d'un iconoclasme intransigeant à son envers, la figuration burlesque.

3. Bafouer.

Pour montrer le « véritable visage de la politique » Ral Veroni fabrique une « série de "prothèses anatomiques graphiques" avec la forme de bouches et de nez de clowns, des cornes, des os, des yeux en spirale, des oreilles multicolores et des nez de Pinocchio. ¹⁴⁵ » Autocollants aux couleurs fluorescentes, roses, jaunes, oranges, verts, à coller sur les visages souriants des affiches des politiciens argentins en campagne politique. L'un de ces hommes est privilégié pour cette déconstruction carnavalesque: Carlos Menem, président de l'Argentine cherchant en 2003 la réélection, avec ses favoris de « caudillo » (leader du XIX^{ème} siècle, militaire et politique souvent populiste), marié à une ex Miss Univers, bientôt beau-père de Shakira. L'affiche de Menem travesti est l'emblème de « Bienvenus au cirque ». Ce politicien qui arbore l'image du *Libertador* a entrepris pendant les années 1990 une opération néolibérale sans précédents, livrant une grande partie des ressources nationales à des multinationales étrangères. D'où la nécessité de montrer le « vrai visage » du pantin.

Ral Veroni a aussi écrit des poèmes qui font partie d'une entreprise de « réforme de l'orthographe » pour que celle-ci devienne purement phonétique: une façon de démocratiser la culture. Ses poèmes sont photocopiés ou tirés en sérigraphie à plusieurs exemplaires et affichés

¹⁴⁴ *Cucano, por mas hombres que hagan arte y menos artistas*, Entretien avec Carlos Ghioldi par Maria Avecilla, Ana Ayué, Diego Buttigliero, Alejandra Presidente, sur <http://espacioculturalizquierda.blogia.com/2006/082701-cucano-por-mas-hombres-que-hagan-arte-y-menos-artistas>, consulté en novembre 2013.

¹⁴⁵ Ral Veroni, *Bienvenus au cirque*, autocollants distribués lors de l'exposition.

dans les rues de Buenos Aires, collés avec du scotch. Il dessine et imprime ses dessins sur des billets : « j'en ai eu assez d'être pauvre alors j'ai commencé à dessiner sur l'argent ».

5. Renverser.

En ce qui concerne la présence de poèmes dans l'espace public, Mauricio Guerrero nous montre un extrait vidéo d'une performance du groupe Solidarte / Arte Correo. Il s'agit du témoin en images d'une action réalisée au Mexique, un poème construit dans l'espace public avec la participation des passants. Le Mexique n'est pas à l'abri de la terreur étatique. M. Guerrero parle de disparitions et de tortures. Le souvenir du massacre de Tlatelolco (1968) plane encore. A l'image, un homme parle à la caméra, lunettes polarisées. Avec un sourire sibyllin, il avoue être un agent de la police judiciaire : « Nous sommes au bord de la folie, et les personnes que nous emprisonnons nous les rendons fous à force de coups (...) Nous, on nous traque, et nous, nous traquons (...) Je suis de service, je vais chercher un monsieur, je vais embarquer un monsieur, et s'il résiste, je lui donne des coups, et peut-être même je lui tire un coup de balle. »

Mais ce témoignage n'est-il pas un retournement de situation, l'image soutirant un aveu du tortionnaire lui-même ? L'agent « secret » se livre avec narcissisme, se réjouit de son rôle. Son regard ne se livre pas, caché derrière le reflet doré de ses lunettes dignes de la série « *Chips* » : à la fois exhibitionniste et lâche, le moment d'aveu de cet homme reste une preuve, malgré les lunettes qui cachent le regard et l'impunité qui protège sa criminalité.

6. Maquiller.

En 1987, Maris Bustamante et Mónica Mayer déguisent Guillermo Ochoa, le présentateur d'un journal télévisé, en femme enceinte. Les artistes arborent aussi une grossesse avancée et se livrent, le temps d'une émission de la chaîne mexicaine Televisa, à une pédagogie des rituels maternels. Habillés tous les trois en imprimés fleuris et tabliers, Maris et Mónica enseignent les gestes et les archétypes féminins, avec un humour décapant. Cette performance en direct s'inscrit dans leurs projets « *Madres !* » tournant autour de la maternité, dont la première action est bien sûr, donner naissance. De fait, pendant la première phase de ce projet, Maris et Mónica tombent toutes deux enceintes et accouchent à trois mois d'intervalle de deux petites filles. Lors de la deuxième phase, elles proposent à dix hommes très reconnus de

la société mexicaine, de devenir « mères pour un jour » : Guillermo Ochoa est l'un de ces hommes. Travestir un homme en archétype de femme, et la femme la moins désirable qui soit — toute l'esthétique du travestisme tend d'habitude vers l'image de la « femme fatale » et non pas celle de la maternité — est une façon de la carnavaliser. Ces femmes enceintes habillées en fleurs et froufrous et qui font du repassage en direct à la télévision sont assez hilarantes, mais elles le sont par la présence d'un corps étranger, un homme à barbe et moustache travesti en « bonne femme », qui nous dévoile le grotesque de cet archétype.

Pour Francisco Casas, membre des *Yeguas del Apocalipsis* (les juments de l'apocalypse), « le travesti est une simulation complète », il « occulte pour montrer, s'occulte pour être vu en se maquillant ». La première apparition des Yeguas est un *remake*, « une parodie de la fondation de Santiago de Chili par Pedro de Valdivia » : tous deux nus sur une jument, « sous le soleil de midi ¹⁴⁶ », ils font une entrée dans l'École d'Art de l'Université du Chili.

Leur deuxième action est une performance où le corps est à nouveau mis en jeu. Les Yeguas rejouent une danse folklorique chilienne, « *el pie de cieca* », opérée traditionnellement par des femmes. Ils dansent sur une carte de l'Amérique Latine dessinée sur le sol, sur laquelle ont été placés des débris de verre. Le sang, lorsqu'il jaillit, dessine alors la cartographie mortuaire des disparitions commises par les différents régimes militaires dans ce continent. Renversement donc, puisque la danse mémorielle allouée aux femmes est ici prise en main par deux transgenres. Maquillage outré de la carte et en filigrane la figure du martyr : pour révéler la disparition d'un homme, un autre corps doit être meurtri, mais cette fois exposé sous les yeux du public. Comme un retour originaire à la représentation dans ce qu'elle a de plus iconique: la souillure, la trace.

« Qui étaient les Yeguas? Les Yeguas étaient, avant tout, deux homosexuels pauvres, ce qui dans un pays homophobe et hiérarchisé (où être pauvre est une honte, et pauvre et artiste, un délit) constituait quasiment une invitation à être passé par les armes dans tous les sens. Une bonne partie de l'honneur de la République réelle et de la République des Lettres a été sauvée par les Yeguas. Ensuite est arrivée la séparation et Lemebel a entamé sa carrière en solitaire. Travesti, militant, tiers-mondiste, anarchiste, Mapuche d'adoption, vilipendé par un establishment qui ne supporte pas ses paroles incontestables, homme-mémoire jusqu'aux larmes, il n'y a pas de champ de bataille où Lemebel, fragile comme pas un, n'ait combattu et perdu. [...]

¹⁴⁶*Yeguas del Apocalipsis*, Consuelo Abalos, Aracelly Rojas, Diego Zurita, Universidad de Chile, Instituto de comunicacion et imagen, 2007.

Ce qu'on ne me pardonne pas, c'est d'avoir une grande gueule, Roberto, me dit Lemebel de l'autre côté de la ligne téléphonique. Santiago brille avec l'éclairage nocturne. On dirait la dernière grande ville de l'hémisphère Sud. Les voitures passent sous mon balcon et Pinochet est prisonnier à Londres. Combien d'années sont passées depuis le dernier couvre-feu ? Combien d'années manquent-ils pour le prochain ? Ce qu'on ne me pardonne pas, c'est de me souvenir de tout ce qu'ils ont fait, dit Lemebel. Mais tu veux savoir ce qu'on me pardonne le moins, Roberto ? On ne me pardonne pas de ne pas les avoir pardonnés.¹⁴⁷ »

7. Tracer.

Dans *Fragments d'un retour au pays natal*, Roberto Bolaño rapporte la conversation qu'il a eue avec Pedro Lemebel, des Yeguas del Apocalipsis. Celui-ci lui raconte une anecdote terrifiante, prélude peut être à ce que sera le recueil de Bolaño *La Littérature nazie en Amérique Latine* (1996) : l'histoire d'une écrivaine chilienne, de droite, mariée à un Nord-américain, « de droite », agent de la DINA (services secrets de Pinochet). Dans les caves de la grande maison qu'ils louent dans un quartier riche de Santiago, l'homme torture des activistes politiques; ils organisent souvent des soirées littéraires; leurs invités bien sûr ne sont pas au courant des tortures, ne s'en doutent pas, ou préféreraient ne pas y penser.

« “ Ceux qui ont assisté à ces soirées du snobisme culturel post-putsch pourront se rappeler certainement les embêtements causés par les sautes de voltage qui faisaient bégayer les lumières et la musique, interrompant le bal. Ils n'ont certainement jamais été au courant d'un autre bal parallèle, où la contorsion de la gégène tendait en arc voltaïque le mollet torturé. Il est possible qu'ils n'auraient pas pu reconnaître un cri dans la violence de la musique disco, à la mode ces années là ”, dit Pedro Lemebel.¹⁴⁸ »

C'est dire si la porosité entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas est fine à cette époque. Les disparitions, exils, assassinats, ont lieu et tout le monde le sait, ses signes et ses symptômes peuplent le quotidien chilien. Les opposants au régime sont réduits à l'invisibilité la plus totale: on ne leur reconnaît même pas le droit à la sépulture, et le régime s'efforce de

¹⁴⁷ *Entre parenthèses*, Roberto Bolaño, Paris, Editions Christian Bourgois, 2011, p. 101.

¹⁴⁸ Roberto Bolaño, *Fragments d'un retour au pays natal*, in *Entre Parenthèses*, Paris, Editions Christian Bourgois, 2011, p. 103.

réduire au néant le plus absolu leur dépouille, en démembrant leurs corps après leur assassinat et les éparpillant dans le désert, comme nous le raconte Patricio Guzmán dans le poignant *Nostalgie de la Lumière*. La terreur se base donc sur une absence totalisante, assassine, des membres de l'opposition politique et leur invisibilité absolue. Mais la vie continue pourtant et à cette vaste entreprise d'annihilation répond un cynisme total de la haute bourgeoisie chilienne, feignant une totale l'ignorance.

On comprend que l'exposition *Perder la forma humana* s'ouvre au Chili, sur les images des *Yeguas del Apocalipsis*, qui se prennent en photo en rejouant un tableau de Frida Kahlo, *Las dos Fridas* : sur leur torse nu, se dessinent les contours de deux cœurs exposés.

Ensuite, deuxième élément de l'exposition, les actions du collectif CADA (Colectivo Acciones de Arte). À la fin de l'année 1983, ce collectif d'artistes (Diamela Eltit, Raul Zurita, Fernando Balcello, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo) tatouent la ville de Santiago avec le graffiti « No + » (« Ça suffit »). Ces inscriptions sont devenues la base d'un texte collectif. Des anonymes ou passants y répondaient en complétant les phrases : « No + » assassinats, armes, disparitions, etc. Tracer dans l'espace public : rompre l'hermétisme de la culture bourgeoise et appeler à la résistance citoyenne. Montrer que rompre le silence est possible, et dans ce cadre il est frappant de noter le poids des outils de la représentation et leur impact : figurent, à côté des actions du collectif CADA, d'autres images de mouvements de résistance citoyenne, en Argentine ou Pérou. Une image nous a particulièrement frappé, celle de contours humains s'inscrivant sur les murs d'une ville, pour figurer et rendre visible les disparus politiques. Leur absence est une présence non visible: le geste de tracer leur ombre sur le mur leur rend hommage, affirme que l'absence est une façon d'être présent. Et en même temps cela nous fait penser au geste originaire de l'image, un contour dessiné sur un mur en prévision de l'absence : garder une trace ¹⁴⁹.

Post-scriptum.

¹⁴⁹ « En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher. » Pline l'Ancien.

« ROMANS SUR LES DICTATEURS I

Parmi toutes les choses que l'Amérique latine n'a pas inventées, on peut citer les dictateurs, elle n'en a pas même inventé de pittoresques et encore moins de sanguinaires. Les dictateurs remontent aussi loin que l'Histoire, mais nous, tout à coup, nous avons assumé allègrement cette responsabilité en Europe, où on a eu du mal à s'en passer depuis que les Romains leur ont donné un nom, on a commencé à se dire il y a quelques années, comment se fait-il que l'Amérique génère ces drôles de types? en oubliant qu'ils venaient d'avoir Salazar, Hitler et Mussolini, et que Francisco Franco était toujours là ¹⁵⁰ »

Nous voulions inviter Augusto Monterroso en guise de conclusion, et pour évoquer un certain nombre de contradictions auxquelles l'exposition nous a fait réfléchir.

La première, la réaction de Remedios Palomo lorsqu'on lui raconte le principe de l'exposition *Perder la forma humana...* Elle s'étonne qu'une institution madrilène soit investie ainsi par les archives de génocides d'ailleurs, alors que le propre travail mémoriel national n'a pas été fait, que ceux qui soutenaient Franco ne sont pas encore nommés, que certains existent encore dans le panorama politique espagnol, que l'histoire des disparitions et des corps invisibles, sans sépulture, existe aussi en Espagne et n'est pas reconnue institutionnellement.

Pourtant l'exposition au Reina Sofía témoigne d'un véritable engagement politique, par le choix de ce sujet en temps d'effondrement financier espagnol et de mouvements de contestation et d'occupation. Une exposition d'une telle envergure sur l'histoire de l'Amérique Latine en plein coeur des institutions espagnoles, fait comme écho aussi à un autre génocide dont on ne parle pas, jamais reconnu comme tel, celui du colonialisme.

La masse de travail du groupe *Conceptualismos del Sur* est donc impressionnante, car elle met à jour, à la lumière du visible, toute une histoire de gestes éphémères dont les traces fragiles ne peuvent désormais plus être ignorées dans le champ de l'historiographie latino-américaine ni européenne.

Pourtant, nous ne pouvons cesser de penser à la fin de la nouvelle de Monterroso citée plus haut.

¹⁵⁰ Augusto Monterroso, *Romans sur les dictateurs I*, Le mot magique, Paris, Éditions Passage du Nord/Ouest, 2006, p. 51.

En évoquant le roman de Miguel Angel Asturias, *Monsieur le Président*, « qui, pour la première fois, avait donné aux lecteurs et critiques des autres pays d'Amérique et d'Europe la vision d'un monde indigène aux résonances universelles » et avait révélé la figure du dictateur latino-américain, Monterroso nous raconte:

« - Comme c'est étrange! disait-on en Europe en lisant Monsieur le Président, comment peut-il y avoir des hommes aussi mauvais qui espionnent les gens et les tuent ?

Et tandis qu'incrédules, ils lisaient les exactions qu'Estrada Cabrera commettait au Guatemala au début du siècle, ils se promenaient entre les ruines et reconstruisaient patiemment leurs villes en cherchant sous les décombres des documents de la Gestapo.

De leur côté, nos critiques, histoire de chercher aussi quelque chose, cherchaient des antécédents et se réjouissaient quand ils trouvaient le Tyran Banderas de don Ramón del Valle-Inclán, et les spécialistes nord-américains s'exclamaient avec jubilation dans les congrès d'écrivains :

- Ramón del Valle-Inclán est le père d'Ásturias et de tous les tyrans de la littérature latino-américaine !

-

Et c'était comme ça. Et Asturias en a fait le grand-père. Et parce qu'il s'était comporté comme un bon petit, les Suédois lui ont donné leur prix, le prix Nobel. ¹⁵¹ »

Monterroso résume très bien les contradictions qui tiraillent certains artistes latino-américains. On a beau vouloir être avant tout percutants dans le contexte « local » celui-ci est toujours sous-tendu par la question de la reconnaissance internationale, qu'elle soit européenne ou nord-américaine. L'Europe est un foyer d'accueil, mais pour beaucoup d'artistes, c'est de fait le retour au pays natal (et nous noterons que même les pratiques les plus locales et politisées se réfèrent souvent à des emblèmes culturels européens ou nord-américains) ; le regard de l'Occident est comme le regard d'un père toujours convoité.

Aussi la contradiction ou plutôt le tragique de la situation du colloque s'incarne pour moi dans la figure de Francisco Casas des Yeguas del Apocalipsis. Tout son corps dénote la souffrance, la difficulté, la fragilité extrême : des éclats de rire intempestifs et des histoires poignantes, celle par exemple où, en pleine dictature chilienne, Lemebel et lui se font

¹⁵¹ *Ibid.*, p.55

incendier à coups par les membres du PC ne supportant pas leur travestissement. Alors sa présence me fait comprendre l'importance de la reconnaissance du regard de l'Europe, puisque localement cette reconnaissance n'aura pas lieu - pourrait-on imaginer une telle exposition comme celle du Reina Sofia, avec exactement la même liberté de ton, dans le Chili, la Colombie actuels ?

Quelques jours après mon retour en France, j'apprends qu'une partie des archives de l'exposition sera acquise par les collections du musée du Reina Sofia. J'apprends aussi qu'il est pratique courante, dans les institutions colombiennes, de vendre ce type d'archives artistiques à d'autres institutions étrangères. C'est étonnant, souvent de la part d'intellectuels qui revendiquent ce qui est « local » et le dépassement du post-colonialisme, de rentrer dans un commerce des traces de l'Histoire. Vendre les ressources locales (qui ne seront pas récupérables), drôle de pratique. Et en même temps une archive existe-t-elle si elle reste ignorée de tous et invisible ?

La libertad

Film HD, 30 min, 2016 (*in progress*)

Scénario

Film devenu pièce centrale de l'exposition individuelle

Ficción etnográfica (Fiction ethnographique)

Museo de Arte Moderno de Medellín (Colombie)

Avril 2016

LA LIBERTAD / LA LIBERTÉ

MARGARITA (*tandis que ses doigts caressent les motifs d'une fine ceinture tissée*):

Le petit danseur, une petite fleur appelée la croix, la demoiselle avec son panier, un pot avec des grenades, le guajolote, trois étoiles brillantes, un scorpion, une fleur, un chevreuil, la fleur d'ananas, la Tusa, la Jacalozuche, le coq, deux étoiles brillantes, quelques grecques, lapin, la grenade avec l'étoile, le héron, les paniers, un écureuil. Un ananas et une étoile, un Ticulute, quelques grecques. Un poussin avec des fleurs, une croix d'oeil, un écureuil boule, un ananas, le poisson, trois étoiles brillantes remplies, un petit singe, un petit pot avec une petite fleur, un papillon, d'autres petites fleurs, la sirène, un autre pot avec une chuparrosa, grenades, le petit singe et son étoile brillante, l'oeillet, le serpent, le lapin, quelques fleurs, petit chien, des grecques, le canard.

MARGARITA (*tandis que ses doigts pointent des photographies familiales dans un album en plastique*):

Voici les fourmis avec une fraise dont je vous parlais.

Et nous voici tous, là, regardez. Voici Inés, ma mère, Gerardo, moi et Crispina.

Nous voici avec le gouverneur Muràtame.
En voici un autre. Il y en a plusieurs.

CRISPINA :

Tisser n'est pas...

Pour moi ce n'est pas un emploi, ce n'est pas un travail.
Je dis que ça fait partie de la vie, car dans ma façon de vivre
jusqu'à présent, j'en ai fait une partie de ma vie.

Ce sont les moments les plus calmes que l'on a. A la maison,
lorsqu'on tisse, on est complètement diverti. On oublie le jour
ou l'heure lorsqu'on fait ceci.

On m'a dit une fois que c'est parce que j'aime le faire que je
pense ainsi. Eh bien, oui, ça me plaît, parce que personne ne
me l'ordonne, mais on le fait ainsi, libre.

INÉS :

Pourquoi je ne me suis jamais mariée?

Je vous l'ai déjà dit...

Jamais dire jamais!

Et si j'allais à peine me marier?

Bon, je ne me suis pas mariée car... je n'ai pas voulu le faire..
J'aime beaucoup ma liberté, on peut dire que j'aime ma liberté
et lorsqu'on se marie, je pense qu'on n'est plus libre.

Par exemple, imaginons qu'en tant qu'artisan, on m'invitait
quelque part et si j'étais mariée, alors le premier pas pour
accepter une telle invitation serait de demander la permission
à mon partenaire. Alors, en faisant ce pas là et en demandant
la permission, on prend le risque que le partenaire refuse. Et
si je veux aller à cet endroit là je ne vais pas pouvoir car
mon partenaire refuserait. Alors en pensant à cela, je pense
qu'il vaut mieux ne pas me marier, car je ne veux pas demander
la permission.

Et puis ensuite il y a les histoires qu'on entend. Avec l'âge que j'ai et en voyant les gens qui ont mon âge et sont mariés, ils me disent: "tu fais cela car tu es seule, car tu n'as pas de mari, parce que tu n'as pas d'enfants, mais moi si je voulais le faire, je ne pourrais pas, car il faut prendre soin de son mari et prendre soin de ces enfants." Alors en entendant ces conversations on pense, lorsqu'on se marie, on n'est plus libre.

Et comme je n'ai pas trouvé la personne qui me laisserait libre, alors je préfère ne pas me marier.

GERARDO :

Je ne veux pas être quelqu'un qui amasse des tas d'argent, en se sentant seul ou en se sentant enfermé. Je préfère la liberté, je préfère être moi-même, même si je n'ai pas d'argent et même si les gens pensent que je devrais avoir de l'argent parce qu'ils me l'ont déjà fait comprendre.

Mais heureusement je n'ai jamais rien étudié pour gagner de l'argent, je pense que celui qui étudie, celui qui se prépare exclusivement pour atteindre quelque chose, finit par l'atteindre.

Mais je n'ai jamais été une de ces personnes qui pensent exclusivement à l'argent, je suis bien tel que je suis. Et je sais que la vie est parfois dure de plusieurs façons, mais tout est passager, la vie elle-même l'est, même en faisant des efforts pour bien la vivre, elle finit par passer. Le temps ne va pas s'arrêter parce que j'ai de l'argent, parce que j'ai de la nourriture en abondance, ou santé en abondance. Le temps me pèse même sans que je m'en aperçoive.

Au musée d'ethnographie.

LE DIRECTEUR DU MUSÉE:

C'est une pièce impressionnante, en soie aussi, XIXe siècle en velours et coton...

LA CHERCHEUSE :

En velours...

LE DIRECTEUR DU MUSÉE:

Et il a ces différentes séquences de motifs, plus petites au centre et plus larges sur les côtés, comme les...

LA CHERCHEUSE :

Comme les "rebozos", avec leurs franges...

LA CHERCHEUSE :

Pourrions-nous chercher un terme plus... moins... avec moins de poids qu'"influences"? Car "influences" parle en effet, d'un trait tiré d'un côté à un autre, essayons de trouver un autre terme... plus léger, pour parler de ...

LE COLLECTIONNEUR :

Il y a des liens.

LA CHERCHEUSE :

Exactement. Des relations...

LE COLLECTIONNEUR :

De quelle intensité... quelle force...

LA CHERCHEUSE :

Oui, car comme tu le dis, en regardant ceci et formellement, structurellement, ils ont une structure très similaire, à un "rebozo", disons de fin de la colonie, XIXe siècle - sait-on si c'est bien la fin de la colonie? - et il a ces...

LE COLLECTIONNEUR :

Cette distribution de...

LA CHERCHEUSE :

Ces amples bandes avec une iconographie différente de celles qui sont à l'intérieur, et même les changements de couleur sont similaires.

LE DIRECTEUR DU MUSÉE :

On voit ceci et on pense aux "caramelos"...

LE COLLECTIONNEUR :

Bien sûr!

LA CHERCHEUSE :

Ca vient de l'Iran?!

LE COLLECTIONNEUR :

De quelle époque, plus ou moins?

LE DIRECTEUR DU MUSÉE :

XIXe siècle. On ne sait pas...

Avec Crispina, Mariana, Inés, Margarita et Gerardo Navarro.
Tourné à Santo Tomàs Jalieza, Oaxaca, México, pendant une
résidence à Arquetopia, Fondation pour le développement.

La libertad

Film HD, 30 min, 2016 (*in progress*)

Note d'intention, *in progress*

Avril 2016

La libertad / La liberté

La « greca », la grecque, est le motif principale de textiles tissés par les soeurs Navarro, habitant Santo Tomàs Jalieza, au Mexique. Forme géométrique sans début ni fin, la « greca » représente le maïs, entité adorée par les civilisations pré-hispanique de la Mésoamérique. La “greca” représente donc la survie - le maïs étant le principal aliment de ces cultures, mais matérialise aussi le pouvoir féminin de production d'abondance et de fertilité. Les textiles exhibant ces motifs peuvent donc être lus comme des invocations à l'abondance et à la fertilité.

Dans les textiles des Navarro, sont représentés animaux, objets et espaces. Leur textiles sont élaborés avec le métier à tisser de ceinture, technique préhispanique préservée par les femmes indigènes pendant des siècles. A travers les textiles, les femmes ont construit les archives d'une histoire parallèle des relations interculturelles et du “métissage” au Mexique, du colonialisme et de la modernité. En écho au politique et à l'éthique que leurs tissus évoquent, les Navarro ont construit une micro-société écologique et familiale, en quête d'indépendance.

La liberté est une film « greca », un film qui erre parmi différents motifs (au sens propre et figuré) du quotidien des Navarro, sans vrai début ni fin, en tissant ensemble des fragments de vie, en contant les fils et le temps, méditant sur des mots tels que ‘travail’, ‘émancipation’ et ‘liberté’, le mot qui est apparu le plus dans nos conversations.

Ficción etnográfica (Fiction ethnographique)
Entretien qui accompagnait *La libertad*
Exposition individuelle
Museo de Arte Moderno de Medellin (Colombie)
Avril 2016

FICTION ETHNOGRAPHIQUE

Entretien avec la commissaire de l'exposition Manuela Moscoso

Manuela Moscoso : Laura, j'aimerais commencer par évoquer ton parcours : c'est évident que tu as un intérêt profond pour le cinéma, et tu poursuis de fait un doctorat centré dans l'image en mouvement. Quelles ont été tes études et comment tu commences à approfondir ta recherche artistique dans le champ du cinéma ?

Laura Huertas Millán : J'ai commencé l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, où je me suis aperçue que mes processus tendaient toujours vers le récit et la recherche, une nécessité d'articuler et spéculer sur des thèmes d'ordre politique, à l'intérieur et à partir des images. Après au Fresnoy j'ai pu développer deux court-métrages dans lesquels j'ai découvert ma passion pour l'image en mouvement, mais aussi ma fascination pour le cinéma comme espace culturel. Cela m'a menée à commencer ce doctorat de pratique en 2012 autour de la "fiction ethnographique", un postulat paradoxal que j'ai toujours travaillé au sein même de mes films.

MM : *La libertad* est donc l'un des résultats de cette recherche. Mais avant, je crois qu'il est important de rappeler quand et comment le cinéma est devenu un outil ethnographique.

LHM : En considérant les origines mêmes du cinéma, les frères Lumière et leur première caméra en train de filmer la sortie des ouvriers de leur propre industrie (*Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895), l'on pourrait affirmer qu'ethnographie et cinéma ont toujours été intrinsèquement liés. Ce geste des Lumière, en apparence si simple, est chargé de contenu anthropologique : il parle de relations de classe, du développement de l'industrialisation, des rituels quotidiens, de l'économie d'un film... On dit cependant que c'est Robert Flaherty (1884-1951) qui est le premier ethnographe cinéaste, mais on a en même temps accepté que son travail tend vers la fiction (plusieurs séquences de son film *Nanook of the North*, 1922,

considéré par beaucoup comme le premier documentaire de l'histoire, sont en réalité des mises en scène).

Jean Rouch (1917-2004), un autre des pères de l'anthropologie visuelle, et l'une de mes influences les plus importantes, fait écho à Flaherty en qualifiant son travail d' « ethno-fiction ». Rouch subvertit la logique supposée neutre et objective de l'ethnographie, en incluant la notion moderniste d'auto-réflexivité dans le travail même de l'anthropologue, en créant ainsi et selon ses propres mots, une « anthropologie partagée » entre le sujet qui filme et celui est filmé. Alors, nous pouvons dire que les ethnographes ont inclus le cinéma dans la construction et le développement de cette discipline, même s'ils ne l'ont pas toujours fait avec la même rigueur auto-analytique de Rouch.

D'autre part, l'ethnographie est aussi devenue un instrument du cinéma. Très tôt après son invention, ont surgi une quantité de formats filmiques liés avec l'observation ethnographique. Les bobines des explorateurs rentrés en contact avec des ethnies préservées de toute communication avec l'Occident, par exemple. Ou bien des films d'auteurs de fiction qui subvertissent les codes du cinéma ethnographique, en utilisant ses archétypes pour commenter et critiquer son iconographie : *Las Hurdes* (1932) de Luis Buñuel ou plus récemment *L'étreinte du serpent* (2015) de Ciro Guerra. Tous ces exemples d'alliances entre le cinéma et l'ethnographie tracent une cartographie complexe des relations où se questionne aussi la frontière (qui peut aujourd'hui être considérée obsolète) entre le documentaire et la fiction.

MM. Alors, historiquement le cinéma ethnographique a été utilisé comme instrument de recherche de l'anthropologie pour l'analyse, observation ou description de réalités culturelles généralement non occidentales, dans lesquelles souvent, l' « autre » est réduit à une image sans contexte. De quelle façon ton travail dialogue-t-il avec cette histoire et défie les problématiques que ce type de cinéma soulève ?

LHM: Mon intérêt pour l'ethnographie surgit de la rencontre avec un livre dans un musée d'anthropologie au Chili. Ce livre représentait un groupe d'indigènes Mapuche dans le jardin d'acclimatation de Paris pendant les zoos humains ayant lieu dans les expositions coloniales des débuts du XXe siècle en Europe. Ces images inacceptables, marquées par un regard raciste et objectivant, fruit d'un génocide commis vers les « natifs » des colonies européennes, m'ont profondément marquée. En m'intéressant plus tard aux représentations des tropiques faites par

les Européens, aussi bien au temps de la colonisation comme aujourd'hui, l'on perçoit un certain nombre de tics de mise en scène : la caméra et le point de vue légèrement en plongée, les sujets représentés frontalement, le regard à la caméra, les vêtements folkloriques, les répliques architecturales pittoresques, la présence faussement attendrissante des enfants.

Lorsque j'ai commencé à travailler avec l'iconographie de l'ethnographie, je l'ai fait avec l'intention de me rebeller contre son effet sur certaines réalités du monde. Ainsi, entre 2009 et 2012, j'ai réalisé une série de films sur la notion d'exotisme qui exposaient et problématisaient les origines de l'ethnographie dans le colonialisme. A partir de 2013, je commence ma recherche doctorale avec laquelle je veux, d'une part, continuer un travail de déconstruction et de décolonisation de l'ethnographie et de l'histoire largement développé par plusieurs penseurs modernes et contemporains. Je veux en plus, dialoguer avec le travail auto-réflexif de l'ethnographie qui questionne les vieilles catégories du « savoir » exclusif pour un regard et une connaissance occidentale, pour se concentrer dans l'exploration de la construction de cette relation avec cet « autre ». Aujourd'hui, je suis très intéressée par le « surréalisme ethnographique » et les liens entre ethnographie et psychanalyse, rechercher dans cette part inconsciente, opaque, violente, qui réside dans le désir d'exotisme, dans la volonté de voyager pour disparaître ou devenir quelqu'un de différent.

M.M : Parlons maintenant de *La libertad*. Comment surgit ce projet et quel aspect du cinéma ethnographique explores-tu avec lui ?

LHM : Le projet a surgi lors d'une résidence à Puebla et Oaxaca. Grâce à Arquetopia et Raymundo Fraga, j'ai pu rencontrer la famille Navarro, des artisans tisseurs de Santo Tomàs Jalieza d'origine Zapothèque, et étudier chez eux comment le tissu traditionnel a créé une archive parallèle à l'histoire officielle des processus de colonisation, de métissage et d'indépendance. Dans ce même processus, j'ai aussi appris à tisser avec Eufrocina Vasquez Lopez dans le métier à tisser de ceinture. J'ai pu aussi m'entretenir avec l'équipe du Musée Textil de Oaxaca, et dialoguer avec les collectionneurs de textiles pour comprendre mieux les dynamiques de l'artisanat local.

Parallèlement à cela, j'ai aussi filmé chez les Navarro le processus quotidien du tisser. En ayant cette opportunité de créer un lien avec eux, j'ai pu percevoir la constellation qui gravite autour du métier à tisser, l'écologie et l'éthique qui se construit pendant le travail. J'ai été marquée par l'omniprésence du mot « liberté » dans nos conversations, et la lutte des Navarro pour

construire une existence en quête d'une autonomie économique et sociale. La liberté naît alors d'un dialogue avec les Navarro, lors duquel j'essaye de penser avec eux les possibilités de ce concept. Le film se présente cependant comme une « fiction ethnographique », car toutes les scènes, même si elles ont été captées dans des moments de la vie quotidienne, sont considérées comme des mises en scène. Nous étions tous, eux comme moi, conscients d'être dans une situation performative créée par le tournage, conscients d'être en train de construire une représentation.

Ficción etnográfica (Fiction ethnographique)

Programme en écho à l'exposition

Auditorium du musée

Museo de Arte Moderno de Medellin (Colombie)

Avril 2016

**Cycle de projections dans la salle de cinéma du MAMM
En écho à l'exposition *Ficción etnográfica (Fiction ethnographique)***

Programme proposé Laura Huertas Millán

PERFORMANCE : Laura Huertas Millán: *Museo caníbal (le musée cannibale)*, 120 min.

PROGRAMME 1 : ANTHROPOPHAGIE

Pedro Neves Márquez, *Where to Sit at the Dinner Table*, 28 min, 2013

Laura Huertas Millán, *Voyage en terre autrement dite*, 23 min, 2012

João Vieira Torres y Tanawi Xucuru Kariri, *Toré*, 15 min, 2014

Ana Vaz , *Occidente*, 2014, 15 min.

PROGRAMME 2 : RUINES ET HÉTÉROTOPIES

Basma Alsharif, *DEEP SLEEP*, 12min, 2014

Sharon Lockhart, *Podwórka*, 31 min, 2009

Laura Huertas Millán, *Aequador*, 19 min, 2012

PROGRAMME 3 : FRICTIONS ETHNOGRAPHIQUES (long-métrages)

Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel *Leviathan*, 87 min, 2012.

Stephanie Spray, Pacho Velez, *Manakamana*, 120 min, 2013.

Ciro Guerra, *L'étreinte du serpent*, 125 min, 2015.

Jean Rouch, *Jaguar*, 110 min, 1954.

Kidlat Tahimik, *Perfumed Nightmare*, 93 min, 1977.

Apichatpong Weerasethakul, *Cemetery of Splendour*, 140 min, 2015

La libertad

Film HD, 30 min, 2016

Texte sur l'expérience de tournage du film

Publié dans le blog InResidence du festival Videobrasil

Avril 2016

LA LIBERTÉ

Texte écrit à partir des notes prises dans le journal de bord du tournage développé parmi la famille Navarro à Santo Tomás Jalieza, pendant la résidence Arquetopia, en mai et juin 2015.

Liberté : un de ces mots détestables qui ont plus de valeur que de sens, qui chante plus qu'il ne parle.¹⁵²

L'archétype le plus commun concernant la femme « indigène » dans les représentations télévisuelles, les films, et la culture populaire est celle de la maternité. La narration s'appuie très souvent sur une figure masculine, avec des présences féminines à peine perceptibles, qui ne parlent pas, se tenant parfois à l'arrière-plan de l'action, en prenant soin des enfants, ou occupées avec des tâches domestiques. Un autre cliché fréquent concernant les femmes « natives » est leur association avec l'archétype de la beauté exotique. Dans ces cas là, le corps « natif » est érotisé, le réduisant une fois encore - la présence féminine se cantonnant à une dichotomie entre séduction et procréation, strictement dépendante d'un regard masculin.

Dans plusieurs documentaires télévisuels et des films de fiction contemporains, les communautés indigènes sont dépeintes comme un groupe uni et indivisible, de telle façon que la ressemblance diégétique, plutôt que la réalité, semble être le but narratif. L'iconographie romantique du bon sauvage exclut la marginalité au sein même de la communauté, donnant l'impression que le comportement antisocial n'existe pas dans de telles communautés. Ces narrations montrent des individus heureux en groupe, sans besoin d'espace privé, les

¹⁵² Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, 1938.

narcotiques sont consommés en groupe pour des rituels de transcendance et non pas individuellement pour échapper à la réalité, et le couple hétérosexuel semble être la norme, faisant ainsi de la maternité le destin inexorable des femmes.¹⁵³.

Ces préoccupations m'habitaient pendant le tournage avec la famille Navarro, une famille zapothèque habitant Santo Tomás Jalieza (Oaxaca, Mexico). Ma préoccupation résidait dans le fait de me laisser aveugler par cet inconscient culturel qui aurait eu un impact sur ma relation avec les personnes que je filmais. Je ne voulais pas non plus les filmer avec une distance froide et clinique, similaire à celle fréquemment trouvée dans l'imagerie populaire et folklorique occidentale sur le « natif ».

Avant de rencontrer les Navarro, j'ai passé un mois à la fondation Arquetopia, Puebla¹⁵⁴, développant des réflexions avec eux ¹⁵⁵ et en enseignant lors d'un workshop pour adolescents¹⁵⁶. Ces engagements m'ont permis de me préparer psychologiquement et d'entraîner l'incommensurable complexité des cultures mexicaines. Arquetopia insiste sur les notions de responsabilité et de réciprocité, notions qui ont aussi habité ces conversations.

L'équipe d'Arquetopia, en particulier Raymundo Fraga, Francisco Guevara, et Roberto Cruz, ont permis la relation avec les Navarro, des semaines avant mon arrivée à Oaxaca. Mariana Navarro (la mère), Inés, Crispina, Margarita (les filles), and Gerardo (le fils), ont été

¹⁵³ Le projet de performance *Cannibale-le musée anthropophage* (2015) développe en détail quelques exemples de films ethnographiques et d'objets de la culture populaire qui réduisent l'altérité à des symboles, des fictions - comme l'est le mot « indigène » lui-même.

¹⁵⁴ Mon film *Voyage en la terre autrement dite* a été primé du prix Resartis lors du festival Videobrasil 2013, me donnant l'opportunité de développer un projet de deux mois à Arquetopia, en juin et juillet 2015.

¹⁵⁵ « Fondé en 2009, Arquetopia est une fondation sans intérêt lucratif qui défend le développement, la transformation sociale et la productivité à travers des programmes artistiques, culturels et pédagogiques. Le cœur de la Fondation est le développement durable à travers quatre principes incarnés dans tous les programmes et activités d'Arquetopia: la conscience sociale, la responsabilité partagée, l'innovation, et le développement des réseaux locaux. Arquetopia se vit à travers la négociation et le réinvestissement des ressources pour les arts locaux au Mexique à travers ces différentes idées: prisme social, qualité, synergie, collaboration, innovation, viabilité, réciprocité, et le respect pour le savoir local. »

¹⁵⁶ *Less is more* est un workshop filmique pour adolescents réalisé à l'invitation d'Arquetopia.

informés de mon projet et ma recherche avant notre rencontre, et ils m'ont chaleureusement accueillie. La sérénité de notre relation a été construite sur la base de cette intervention de l'équipe d'Arquetopia, dont le soutien et la structure, aussi bien que les conversations développées ensemble autour d'une éthique dans la production des images, a rendu tout cela possible. Je voudrais aussi exprimer toute ma gratitude à la famille Navarro, pour leur générosité et leur hospitalité.

Les Navarro ont construit une pratique économique et durable autour du « métier à tisser de ceinture », technique préhispanique. Grâce à sa transmission dans plusieurs communautés autochtones, cette technique est encore présente non seulement au Mexique, mais aussi dans le reste de l'Amérique latine et en Asie, et a été préservée pendant plus de 500 ans. Il s'agit traditionnellement d'un travail féminin, raison pour laquelle il s'est transmis de femme en femme, même si aujourd'hui de plus en plus d'hommes se dédient à cet artisanat. Chez les Navarro, Mariana, Crispina, Margarita et Inés tissent. Gerardo tissait aussi avant, mais a arrêté pour devenir peintre à temps plein.

Dès le premier moment, notre échange mutuel a gravité autour d'un sujet très spécifique, et surprenant : « la liberté ». Un mot qui, comme le dit bien Valéry, « chante plus qu'il ne parle », un terrain sensible apte au sentimentalisme et aux archétypes. En parlant de la liberté du tissage, Crispina dit: « tisser n'est pas un emploi, ce n'est pas un travail, ça fait partie de la vie même. Je dis que ça fait partie de la vie, car dans ma façon de vivre jusqu'à présent, j'en ai fait une partie de ma vie. Ce sont les moments les plus calmes que l'on a. A la maison, lorsqu'on tisse, on est complètement diverti. On oublie le jour ou l'heure lorsqu'on fait ceci. On m'a dit une fois que c'est parce que j'aime le faire que je pense ainsi. Eh bien, oui, ça me plaît, parce que personne ne me l'ordonne, mais on le fait ainsi, libre. »

Les mots « libre » et « liberté » sont revenus constamment dans nos conversations, non seulement sur le travail, mais aussi en parlant du mariage. Luciana, la soeur la plus âgée, est la seule des quatre soeurs qui a fondé une famille et a quitté la maison maternelle. Lorsque j'ai posé la question du pourquoi de cette situation, Crispina m'a répondu: « car je ne veux pas demander la permission tout le temps. » Gerardo, quant à lui, dit : « ce n'est plus pour moi, désormais ». Pour Mariana, la mère, « je l'ai déjà vécu, et je suis bien comme ça ». Lors de conversations plus anodines, des anecdotes sur des couples de Santo Tomás ont renforcé l'impulsion des Navarro vers la liberté. Les cas les plus troublants évoqués faisaient référence à des relations maritales entre soumission et aliénation - comme l'anecdote d'une femme

subissant des abus de la part de son mari, et ses excuses pour ne pas le quitter, où les cris d'un autre homme envers sa femme pour être servi, entendus depuis la maison des Navarro.

« Car je veux être libre » est une phrase récurrente entre les membres de la famille lorsqu'on parle des migrations, liées aussi aux relations, en particulier lorsqu'on parle de la décision de rester au Mexique plutôt que de partir pour les États-Unis. La mort de l'époux de Mariana, due à un anévrisme cérébral il y a 18 ans, a été un choc dévastateur pour tous les membres de la famille Navarro. Après la mort de son père, Gerardo est parti à Los Angeles en clandestin illégal, un « dos mouillé »¹⁵⁷ comme il le dit, et a travaillé quatre mois en faisant la plonge dans un restaurant. Il est revenu à Oaxaca et a commencé des cours de peinture, suivant la recommandation d'un ami de la famille. Bientôt, la peinture est devenue son activité principale, s'ensuivant d'expositions et de ventes de ses oeuvres. Partir du Mexique à nouveau n'a plus eu de sens une fois que sa carrière artistique était lancée. Ses revenus d'artiste contribuent à présent aux finances de la maison.

La liberté est associée chez les Navarro avec des décisions liées à la vie de tous les jours, notamment au regard des besoins de base : où vivre, avec qui, et quoi manger.

La maison a une cour intérieure avec un poulailler où des poules, dindes et dindons y sont élevés. Les Navarro ont aussi une *milpa*¹⁵⁸ près du village où ils cultivent le maïs. La récolte n'est pas consommée immédiatement mais gardée pour l'année suivante. Cela maintient la réserve du grenier pour survivre un an entier, et protège la famille des saisons sèches et des récoltes maigres. Le maïs étant une matière première, ils dépensent chaque semaine plusieurs heures de travail laborieux pour faire des tortillas, écraser, masser, griller, et remplir les paniers pour les repas. Le jour où les tortillas sont préparées, ils cuisinent des *quesadillas* avec des fleurs de citrouille, servies avec du guacamole, des haricots rouges avec du cactus. Ils boivent le *tejate*, boisson à base de cacao faite maison, héritée des temps préhispaniques.

Crispina se souvient de son enfance, lorsqu'elle portait des paniers remplis d'aliments, ou des pots de *tejate* portés sur la tête, « je ne me rendais pas compte de la responsabilité que je portais ». Travailler dans la *milpa* n'est jamais facile, cela requiert de l'endurance physique et de

¹⁵⁷ « *Wetback* », terme despectif utilisé aux États-Unis pour désigner les mexicains immigrés illégalement.

¹⁵⁸ Du mot Nahuatl *mil-pa*, « vers le champ ».

la ténacité. Comme ce travail dépend aussi des intempéries, c'est un labeur aléatoire aussi. En parlant de sa jeunesse et du travail dans les champs, Cristina se souvient, « Il y avait des périodes de pauvreté économique, mais aussi de bonheur absolu. Tu ne penses pas à l'argent, et la personne qui cultive le fait avec l'illusion que le temps ou que Dieu permettra la récolte, car ce n'est pas une chose sûre, ni pour eux, ni pour toi. »

L'économie et l'argent sont aussi des thèmes récurrents chez les Navarro. L'autonomie et la durabilité sont essentiels pour la famille en général et pour chacun de ses membres en particulier. Chacun a un espace donné et des responsabilités (garder la maison, cultiver, etc), qui sont non négociables et connectées aux besoins basiques de la survie.

Plusieurs espaces de la maison sont construits en terre crue et métal, l'architecture est simple. Chacun des espaces a une décoration spécifique, un dessin intérieur qui s'accorde à l'utilité, où le pragmatisme minimaliste et la couleur sont combinées. Dans la cuisine, par exemple, une série d'ustensiles beaux et colorés, faits à la main en terre cuite, sont exhibés sur un mur entier. Ils animent l'intérieur, un espace simplifié sombre, construit sans fenêtres pour préserver la fraîcheur. La maison se soutient elle-même avec peu de ressources. Accumuler des biens matériels ou des objets n'est pas ici le but, mais plutôt de pouvoir vivre bien avec ce que l'on a déjà. A plusieurs moments, Crispina et Gerardo ont dit, « je ne suis peut-être pas riche, les gens peuvent penser que je me trompe, mais je suis heureux ainsi. »

La liberté n'est pas une construction abstraite ici. C'est un réseau; une constellation de décisions, de positions affectives, de mouvements : des actes qui construisent une éthique. C'est un bien-être construit dans un moment qui est pour tous critique, et un bien-être qui n'est pas encore complètement autonome pour être un idéal accompli. Mais bien-être tout de même, mis au centre de la vie quotidienne, considéré, encore une fois, comme une éthique.

Cela serait peu plausible, romantique et idéaliste d'affirmer le manque de conflit entre les membres de la famille. Inés, Crispina et Margarita m'ont déclaré à plusieurs reprises qu'il n'y avait pas de disputes entre eux. J'imagine que ce ne serait pas une confession à faire à un total étranger tel que je l'étais. Les Navarro partageraient spontanément avec moi quelques uns de leurs problèmes, et n'ont pas voulu s'ouvrir sur d'autres sujets. Mariana, par exemple, n'a jamais voulu être interviewée, elle n'a jamais voulu parler de ses sentiments, tandis que Crispina et Inés le feraient spontanément. Il est donc impossible de prétendre que ma représentation mentale de la maison et de la famille, développée sur de pures impressions, fut

la *réalité*. C'était une rencontre, une expérience partagée, dans laquelle chacun d'entre nous a contrôlé jusqu'à un certain degré ce qui était exposé et ce qui était donné. Il est impossible de prétendre que c'était plus qu'une relation, comme celle que l'on tisse avec un ami ou un amour : les présences mutuelles sont déterminées par des frontières tacites qui se placent et se déplacent tandis que le temps passe.

Quelques réalisateurs de fiction ou de documentaire travaillent pendant le tournage l'abolition ou la transgression des frontières avec l'autre, cherchant une fusion entre celui qui est filmé et celui qui est filmé. Plusieurs directeurs ont recherché une re-définition des subjectivité et des identités à travers la violence ou la passion, comme l'ont fait Joshua Oppenheimer, John Cassavetes, ou Stanley Kubrick en filmant Shelley Duval. Des films fascinants ont vu le jour avec cette méthode d'intrusion psychologique, et traitent justement de l'immersion, de la fusion, de l'annihilation et la renaissance - ou l'annihilation et la mort.

Ici chez les Navarro, je ne cherchais pas la fusion, ni la passion. Je cherchais quelque chose de moins évidemment visible, quelque chose qui ne se manifesterait pas spontanément. Les premières semaines j'ai filmé exclusivement avec la caméra à l'épaule, et tandis que le temps passait, je n'ai plus senti la nécessité de performer la proximité. J'ai voulu de plus en plus filmer avec un pied caméra, pour avoir la stabilité pour donner de l'espace à des phénomènes délicats que le mouvement de mon corps aurait fini par effacer.

J'ai commencé à réduire la profondeur de champ, et à ouvrir le cadre. Au début, je n'ai utilisé que des focales longues et de prises de vue en gros plan, comme si je cherchais désespérément à me rapprocher. Réduire la profondeur de champ est un geste sculptural, extraire une pièce de matière. J'ai pensé au musée Rodin, à Paris, où des sculptures inachevées sont exposées avec des parties de corps humains à peine esquissées, un mouvement saillant émergeant du marbre ou de la pierre. Je pensais à la profondeur de champ réduite en ces termes, comme une tentative de creuser un plan dans le réel, une tranche de visibilité, comme dans un microscope.

La décision de réduire la profondeur de champ était aussi liée au vouloir concentrer l'image sur les fils du tissage des Navarro. Si leur économie et leur éthique sont construites sur l'acte de tisser, les fils peuvent donc être considérés comme la matière première base de toute leur survie. Les fils sont faits de coton, une matière organique changeante avec le temps. Fragiles, et lorsqu'ils sont suspendus sur le métier à tisser de ceinture, ils acquièrent des

propriétés de mouvement constant. Le but de ma présence chez les Navarro est progressivement devenu la recherche d'attraper ce mouvement vibratoire. L'oscillation des fibres, invisible à l'oeil nu, fut la meilleure représentation de ce contexte de liberté tel qu'il m'était présenté, tel que je le percevais. La liberté est présente dans ces mouvements, leur délicatesse, et le fait d'être un ensemble composé de plusieurs filaments invisibles : des gestes et des décisions, des actes qui ne laissent pas de trace immédiate. Avec le temps et la persévérance ces actes forment des noeuds, une cohérence, une extension de la matière.

Penser la liberté – une présentation autour d'un texte d'Avital Ronell

Présentation faite pour un atelier de lecture

Laboratoires d'Aubervilliers

Texte publié dans le journal *Le Printemps des Labos*

Décembre 2015

PENSER LA LIBERTÉ

à partir du texte **ADDICT - FICTIONS ET NARCOTEXTES** d'Avital Ronell

Notes pour une introduction et présentation de cet ouvrage.

Avital Ronell se définit elle-même comme “la secrétaire des fantômes”. Ses ouvrages se penchent sur des objets volontairement exclus de l’histoire de la philosophie, “les poubelles, les déchets, les traces”, en cherchant à inventer des rapports à la littérature et à la philosophie autres que les rapports normatifs. Ayant travaillé longtemps avec Jacques Derrida, son travail s’inscrit dans l’héritage philosophique du “*devoir de déconstruire et de répondre aux exigences des choses qui sont en demande de déconstruction*”, en proposant de cette façon une ligne philosophique du côté du “*banc des accusés*”, “*territoires ennemis*” sur lesquels la pensée doit pourtant s’engager. Son oeuvre s’attarde ainsi sur des objets surprenants et à la fois évidents, ainsi que le téléphone (*The Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech*, 1989), les drogues (*Crack Wars: Literature, Addiction, Mania*, 1992), la bêtise (*Stupidity*, 2002), les perdants (*Loser Sons: Politics and Authority*, 2012)...

Addict, Fictions et narcotextes.

Il est communément admis que les premiers moments d’un ouvrage constituent un pacte narratif avec le lecteur, proposent la problématique et présentent le sujet. *Addict* ne se plie pas à cette convention. Daniel Loayza, traducteur du livre et auteur de la préface, articule d’ailleurs son introduction à l’ouvrage en posant la question “*Comment introduire un livre qui n’est qu’introduction(s)?*”(p.VII) et demande encore, plus loin, “*pourquoi ne pas avoir simplement interverti les deux premières sections, de façon à faire de “Vers une narconalyse”(titre de la deuxième partie) un excellent chapitre introductif (...)?*”. Il arrive plus loin à la conclusion que cette forme du texte doit forcément participer du sens exploré, recherché de l’ouvrage - installer un désir d’en savoir plus, et donc une “*dimension addictionnelle*” chez le lecteur. Induire ainsi “*une*

affection involontaire de la volonté” (p.XVI), celle-la même qui nous pousse d’habitude à lire un livre, qui s’installe justement pendant le pacte narratif et qui rend “accro”. Comme si *Addict* mimétisait le fonctionnement addictif, ou bien tentait de l’induire, pour mieux le penser.

Ma présentation vous propose un détour, à travers des textes que je ne vous ai pas proposés d’emblée. Je vais m’attarder surtout sur la première partie du livre, “*Hits*” - “le “*hit*”, “*choc*” ou “*contact*” désigne en argot américain la dose de drogue” (D. Loayza, XV) - en épinglant quelques motifs. En évoquant aussi la structure de cette première partie, je voudrais mettre en évidence certains recours stylistiques dont se sert le philosophe, car sa plasticité, sa mise en page, ses articulations, ses raccords, me semblent participer du sens et de l’expérience que l’on peut avoir de cet ouvrage. Enfin, dans cette première partie, sont déjà évoquées les questions qui vont traverser tout le livre, notamment celles cruciales, de la “liberté” et l’“addiction” - le conflit éthique, en somme, traversé par Emma Bovary. Par extension, d’autres questions se formulent en creux, celle du suicide, celle d’Emma qui se tue par la drogue, celle de la fiction comme drogue, comme *pharmakon*.

Addiction et liberté

- *Hits* - et Emma.

La première partie, *Hits* est constituée de fragments choisis, des “shots” - “hit” désigne en Anglais la dose de drogue - divisés entre eux par des pages blanches et une numérotation dont on ne connaît pas vraiment la signification. Le livre s’ouvre sur la question Nietzscheenne du *Gai Savoir*, “*Qui contera un jour toute l’histoire des narcotiques? - Elle est presque l’histoire de la “culture”, de notre soi-disant haute culture*”. Et il poursuit son développement fragmentaire en articulant le développement de chacun de ces courts textes autour de certaines définitions, disséminées à travers les paragraphes et dont le tournant poétique, logique ou rhétorique pourrait tendre à l’aphorisme - “*Ivresse: nom d’une méthode de labeur mental responsable de l’apparition des fantômes*” (34-35) ou bien (mon préféré): “*les drogues sont excentriques*” (64-65).

Il est question d’induire une expérience jouissive pour ce premier mouvement “*Si Freud a eu raison sur l’apparente autonomie libidinale de l’addicté, alors les drogues sont libidinalement investies.*”(60-61). En suscitant le désir de lire par shots, littéralement par injections, *Addict* semble mimétiser le processus perceptif de la drogue. Se tisse aussi, dans cette première partie, la cosmologie de références du livre, dont Baudelaire, Burroughs, Proust, Dickens, Novalis, Voltaire, Balzac - parmi d’autres, des auteurs “sous drogue”. Inviter ces auteurs qui ont fait face à la censure dans plusieurs de leurs oeuvres - où justement la question de l’ivresse, l’addiction, participent activement - est une façon de placer l’ouvrage du côté du “*banc des accusés*”.

Puisqu’il est question ici de parler de l’addiction, il faudra “*trouver l’accès à la question de “l’être sous drogue*”. L’addiction considérée donc comme une question existentielle, l’être de la drogue

et du sujet sous drogue, l'addiction sous l'angle de l'ontologie, comme modalité de l'être. Cet accès ne va pas se faire par une rhétorique classique, ni par un jugement moral, mais plutôt en utilisant une oeuvre de fiction qui mena son auteur à être 'trainé en justice', accusé d'avoir mis en circulation un "poison": *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert : "Nous avons choisi une oeuvre qui traite exemplairement de l'objet persécution d'une addiction. Elle le fait dans le cadre d'un espace fictionnel, conformément aux exigences fanatiques du réalisme. Peu d'autres oeuvres de fiction ont divulgué des preuves de la pharmacodépendance à laquelle la littérature a toujours été secrètement associée - en qualité de sédatif, de traitement, d'issue de secours ou de substance euphorisante, en qualité d'empoisonnement mimétique." (40-41)

Madame Bovary donc, addict - "addict" (et en genre neutre) du titre, considérée à travers son existence fictionnelle - et la fiction considérée comme mode d'être lui-même hallucinogène, sédatif, addictif. Ronell indique aussi qu'elle sait bien s'attaquer à une oeuvre bien loin de l'idée admise d'une oeuvre psychotrope - comment un bastion de la littérature réaliste pourrait tout d'un coup devenir l'emblème de l'être sous drogue, comment imaginer un instant même que *Madame Bovary* puisse être un tant soit peu psychédélique...? Ronnell démonte le cliché en faisant allusion aux "exigences fanatiques du réalisme" - tout cela n'est qu'idéologie, tout comme le psychédélisme peut être perçu comme une posture. Et ainsi elle déplace Emma Bovary du banc des marginales - puisque cantonnée si souvent à être l'emblème de l'"éternel féminin" dans la culture populaire - au "banc des accusés" de ceux qui outrepassent la loi, ceux qui interrogent l'éthique - Addict, Emma Bovary devient synecdoque de la guerre contre les drogues. Espièglerie fine, féministe de Ronell - de la victime au criminel, le déplacement est loin d'être innocent.

Autre espièglerie de Ronell, nous présenter le choix de *Madame Bovary* dans une première partie censée introduire le sujet et qui élude tout simplement de le nommer - le titre "*Madame Bovary*" écrit tel quel n'arrive qu'à la page 127, soit dans la cinquième partie! On peut ajouter, et on a envie de dire ceci en note en bas de page, ou sur la marge, que Ronnell se réfère d'ailleurs tout au long du livre à Emma, tout court. Emma Bovary est "l'excentricité" même - par sa vie sexuelle, son addiction à la fiction - mais aussi, dans Addict, Emma est l'absente, celle qu'on cherche, celle qui est désirée, que l'on ne perçoit que par filtres de médiation - son mari, son auteur, un bout de corps perçu à travers le rideau d'un fiacre - elle est l'extériorité même, toujours en dehors du texte. On se souvient à nouveau de l'aphorisme - "les drogues sont excentriques" ex-centriques, étymologiquement dans la marge, irréprésentables - tout comme Emma.

Emma ne serait elle pas l'addiction elle-même? Emma n'est pas aussi la drogue elle-même?

- Premier extrait proposé

Le premier fragment proposé correspond aux deux dernières pages de la partie *Hits*, ce sont les dernières pages appartenant à un “hit” plus long que les autres (47-66), consacré à Heidegger, et son évocation de l’addiction dans *Être et Temps*.

Dans ce morceau-hommage pour ainsi dire, Ronell cite - cannibalise - “*avale un passage entier*” (p.50) de *Être et temps*, où il est question très précisément du “souci”, de l’angoisse, comme parties intrinsèques du Dasein, de l’Être là: “*le souci, en tant qu’entière structure originale, a a priori sa place existentielle “antérieurement” à toute “conduite” factive et à tout “état” dont fait preuve le Dasein et s’y trouve donc toujours déjà*” (p. 51). Le souci, comme partie intrinsèque, indissociable de l’Être là, est donc une “*entière structure essentiellement infragmentable à des actes particuliers ou des tendances telles que la volonté et l’envie et le penchant et l’appétit*”. Il ne dépend pas de ces actes particuliers ni de ces tendances là non plus, car le souci n’est pas et ne peut pas être construit à partir d’eux “*en les rassemblant*”(p. 51). Or le “penchant” auquel se réfère Heidegger est selon Ronnell “l’addiction”: “*le penchant du Dasein à se laisser “vivre” au gré du monde dans lequel il est chaque fois (...) Quand le Dasein succombe, si l’on peut dire, à un penchant, ce n’est pas alors uniquement un penchant qu’il y a là-devant, c’est au contraire la structure du souci qui s’en trouve complètement modifiée. Aveuglé, il met toutes possibilités au service du penchant*”. Le penchant est donc une entité redoutable qui agirait sur l’ADN même du “souci”, interviendrait dans son fonctionnement, le détournerait.

Or le souci serait considéré comme une ‘*entière structure essentiellement infragmentable*’, et Ronell surenchérit: “*Heidegger bloque toute tentative de faire remonter le souci à des actes ou à des tendances d’un type spécial qui inclurait l’addiction*” (p56). Elle signale l’ambivalence de refuser de fragmenter le “souci” tout en accordant à l’addiction ce statut spécial: “*Heidegger, sans nommer l’objet qui répondrait matériellement à l’appel de l’addiction, suggère cependant que l’addiction est elle-même sous addiction*”. L’addiction, la poussée du manque, serait alors comme une mimesis du souci, la mise en abyme du Dasein, car provenant d’une impulsion en apparence similaire mais marginale, creuse, “*aveuglée*”: “*voilà que cette classe d’actes spéciaux qui comprend le souhait (ou l’envie) et l’addiction apparaît temporellement en fuite, promouvant l’ascendance de l’être-en-avant-de-soi-même. Cette classe a désiré et projeté des possibilités qui n’ont pas émergé peu à peu d’un sol de souci et dont la satisfaction n’a pas été soumise à la patiente auscultation de la pensée. La satisfaction d’une poussée ou d’un élan tel que l’addiction ne peut être à proprement parler projetée (...) elle advient comme un hit, un choc ou un coup*” (AR, p.58). L’addiction fait ainsi violence au Dasein, qui devient “*aveuglé*” - Nous re-pensons aussi ici au titre de la première partie du livre, *Hits*, qui veut retracer l’impulsion dans son caractère le plus parcellaire et pharmaco-addictif.

Et si Heidegger reconnaît que l’impulsivité de l’addiction est connectée au principe de vie et à la nécessité, il n’en est pas moins que l’addiction, au-delà d’être “*impérieuse*” selon les termes de Ronell, est aussi “*impérialiste*” : “*la poussée impérieuse est impérialiste et suit un régime de répression, étouffant toutes les autres possibilités (...) Le souci rend tout d’abord ontologiquement possible que le Dasein subisse sa propre poussée; mais la pure poussée contraint le souci, qu’elle rend susceptible de non-liberté*”. (AR, p 61) Et de dire: “***En un sens, la liberté dépend de l’ouverture du***

Dasein à l'angoisse, angoisse qui est détournée par l'addiction et la poussée du manque.” Je me permets de souligner, car l'angoisse apparaît ici comme condition sine qua non de l'acte libre.

L'angoisse est “*l'instabilité affirmative*” du Dasein, et l'action s'inscrit dans cette instabilité qui se répète à chaque décision, mais qui n'est pas contrainte. Supprimer l'angoisse par un excitant ou au contraire par un sédatif menace cette instabilité affirmative. Il y a bien dans l'action libre vertige, poussée de peur, voire d'adrénaline, mais elle est intrinsèquement liée à la nullité, le vide de l'action, le fait de “l'être-jeté”, ‘*une expérience d'impuissance totale*’ propre de l'action, qui réduit le Dasein à une culpabilité permanente, de devoir sortir de sa totalité existentielle : “*Dans l'angoisse, le Dasein est pleinement ramené à sa radicale étrangeté, subit le coup ou le choc du vertige*”. Ou encore - et je souligne à nouveau - “ ***On pourrait se risquer à dire que le Dasein a besoin d'affronter l'ivresse de son intoxication (fascination et vertige) sobrement, autrement dit, avec le poing crispé de l'angoisse. Voilà pourquoi le Dasein est divisé quant à la voie à suivre: attiré vers l'expérience de la fascination et de la passivité alors même qu'il est attiré (ou s'attire) vers l'expérience de la mort***” (p. 63).

“Ce que l'addiction bloque effectivement dans Être et Temps - Heidegger est très clair sur ce point - est l'ouverture pour laquelle l'angoisse est proprement responsable. Une telle ouverture est accordée par les notions de liberté et de décision car la liberté n'est maintenue que dans l'angoisse et par elle.” p. 65

L'angoisse est donc présentée comme condition intrinsèque de l'acte libre. Une poussée contraignant l'angoisse, la coupant, est donc coercitive, elle est donc en dehors du champ de la liberté.

J'ai beaucoup pensé, en traversant ces pages, aux anxiolytiques. Ces médicaments, selon l'angle existentialiste Heideggerien seraient le contraire même de la liberté, car ils éliminent une partie intrinsèque de l'action libre, l'angoisse, le “souci”: “ ***Le dasein vit constamment dans l'angoisse - Heidegger souligne le fait que l'angoisse est accompagnée de compréhension...***” “Compréhension” donc auto-réflexivité? L'angoisse est-elle fille et mère de la conscience du sujet qui parle, qui s'auto-réfléchit, qui s'auto-analyse?

- Le mode d'énonciation : Ronell, simple commentatrice?

Dans ce chapitre de *Addict*, nous savons qu'Avital Ronell est le narrateur. Mais le texte ne cesse de faire référence à un autre texte, laissé hors-champ, inclus par fragmentation cannibale au milieu du bloc. Manipulé en fait, puisque “monté”, édité. Et toute l'instance narrative, sa subtilité, se joue sur ce déplacement de la citation à la référence, car Ronell ne fait pas juste allusion ici à Heidegger, mais opère à un vrai montage du texte original. On ainsi affaire à une mise en abyme - le philosophe citant le philosophe, met en scène le rouage de la construction philosophique, nous laisse assister à son atelier de lecture et d'écriture. Et ce faisant, elle prend

le pouvoir, fait du montage, non pas dans le sens Bazanien du 'montage interdit' (thèse qui pourrait rentrer d'ailleurs dans le rang des "exigences fanatiques du réalisme", démarche lointaine de ce qui est en oeuvre ici).

"*Secrétaire des morts*" disait Ronell pour parler de sa position, simple commentatrice à première vue. Mais si, en plein XXI^e siècle on se permet de dire - avec Marshall Mac Luhan - que 'le message, c'est le médium', alors il est intéressant de noter que c'est la position même de Ronell, en tant que médium, en tant que philosophe a priori avatar, qui fait sens ici aussi, et que l'instance d'énonciation est ici le message même.

Avital Ronnell est dans ce sens metteuse en scène - et d'ailleurs, avant de faire de la philosophie, elle était performeuse. Et pensons à nouveau à sa manière de se définir, "*femme de ménage de la philosophie, celle qui va regarder dans les poubelles*"... Nous frappe la récurrence du motif du détournement dans cette démarche, non pas en tendant vers la caricature ou le pastiche, mais plutôt en élaborant une forme plus a priori inoffensive, camouflée, de commentaire - ou de "standardiste". Comme si Ronell court-circuitait l'instance d'énonciation attendue pour un(e) philosophe, l'assertion totalisante.

- L'extrait choisi... La liberté.

Ronell conclut sur le dernier "tour" de la démonstration Heideggerienne, "*La liberté décide en faveur de la décision et de la décidabilité.*" Autrement dit, et d'après ce qu'on s'est dit plus haut sur l'angoisse comme condition sine qua non de l'acte libre, c'est parce que l'on prend une décision, parce qu'on inclut le mode de l'angoisse dans l'agir, qu'on est dans la liberté. Confronté au déchirement de l'entre-deux du "souci", entre le 'bien' et le 'mal' qui sont deux choix totalisants, idéaux, impossibles à atteindre, le sujet agit toujours en-deçà de ses possibilités absolues, et ainsi il évolue et même s'épanouit dans la culpabilité.

"*Le Dasein, pour sa part, ne peut jamais tout à fait trancher, ne jamais accomplir la liberté dont il est en principe capable. Dans une certaine mesure, il a toujours déjà commis un acte "mauvais", puisqu'il n'existe pas conformément à son existence la plus propre; il ne s'est pas absolument livré au monde - il n'est pas libéré, pour ainsi dire, parce que face à la générosité de l'être, il n'est jamais à la hauteur.*" (p. 65) L'angoisse semble alors la palpitation de la liberté, la manifestation physique de la possibilité de l'action, le déclencheur même de cette liberté.

Ronell pousse encore plus loin la définition de cette liberté : "*si l'on peut se décider pour la destruction, et si cette possibilité est inscrite au sein même de l'existence, une telle décision ne détruit-elle pas du même coup la décision dans son essence existentielle (existentiell)?"*

Si l'essence 'existentielle' de la décision est la présence intrinsèque de l'angoisse, "*l'instabilité affirmative*" du Dasein, qui dépend elle-même de l'imprévisibilité du temps futur, des conséquences de l'action qu'on ne peut pas prévoir, de l'action dans le temps, alors le pouvoir

de savoir précisément l'horizon de l'action - la destruction - anéantit probablement l'angoisse dans son pouvoir existentiel.

La destruction vide le "souci" de sa substance, puisque l'on connaît précisément l'horizon de l'action - la mort - et que l'essence du Dasein est précisément d'être entre "*la fascination et le vertige*". S'il atteint l'espace de sa propre destruction, il s'oppose à son essence, qui est d'être dans l'entre-deux.

Je suis frappée par le vertige qui se soulève ici, et qui converge au final vers Emma (Bovary). Ce que cette question, qui pourrait être un nouvel aphorisme, évoque, c'est que la possibilité même de l'action violente s'inscrit à l'encontre de la possibilité d'existence du Dasein; la violence qui anéantit, n'est que le programme d'une volonté d'horizon absolu, sans contestation aucune. Tuer, est dans ce sens, un contresens de la décision "*dans son essence existentielle*", puisque l'angoisse, le "souci", est complètement mise à l'écart dans une action dont le but est irrémédiable.

"si l'on peut se décider pour la destruction, et si cette possibilité est inscrite au sein même de l'existence, une telle décision ne détruit-elle pas du même coup la décision dans son essence existentielle (existentiell)?"

La violence est à l'origine une violence contre le Dasein, un acte coercitif envers sa propre liberté - donc envers sa propre existence.

Par extension, une démarche suicidaire n'est que la prolongation ou une macabre mise en abîme de la violence envers l'autre, simplement retournée vers soi - vers son origine. Le suicide ne peut plus être considéré dans cette argumentation comme un acte ultime de liberté (décider de sa propre mort) car la présence de l'horizon de la destruction emmène cet acte dans un terrain différent de celui de la liberté.

Dans le même sens, ou dans l'autre sens, on pourrait retourner le présupposé, ou le triturer encore un peu. Si l'acte libre dépend de l'angoisse comme caractère intrinsèque du Dasein, alors l'exclusion de l'angoisse relève aussi d'une violence. Une amputation existentielle. Et je reviens aux anxiolytiques, ou à l'idéologie admise par laquelle l'angoisse est un symptôme pathologique, qui peut être amoindrie, éliminée. Ce qui se lit ici entre les lignes, c'est que l'angoisse est précisément le lieu de l'humain, le lieu le plus plein de l'Être, car c'est par l'angoisse que la possibilité de l'action libre se révèle. L'entre-deux moral, soumis à la possibilité et de l'erreur et du succès, et du "bien" et du "mal", le "souci", la prudence qui s'impose à l'Être avant l'action, c'est cela l'angoisse, et c'est dans l'angoisse que loge, selon Heidegger et Ronnell, la "compréhension" de la liberté, et "*l'éthique de la décision*".

Si la destruction est en dehors du terrain de la liberté et que l'addiction se place sous le signe de la "*jouissance destructrice*", alors l'addiction est en dehors du terrain de la liberté. C'est un autre endroit où tout ceci se joue, peut-être dans la marge justement des terrains de l'éthique.

Cette précision arrive à la fin de la première partie, qui a commencé la cartographie de l'addiction comme sujet. Si l'addiction est en marges, en dehors de l'acte libre, elle peut aider à comprendre par défaut, en creux, l'acte libre. D'où l'injonction à une éthique de la décision qui se fait dans ces dernières pages de *Hits*, une éthique en creux de l'addiction et de la drogue...

On aurait pu succomber à la facilité de trouver l'écriture de Ronell pop, car elle est de fait séduisante, fragmentaire, cinématographique dans ses raccords, et de craindre qu'on ne franchirait pas le seuil de la fascination envers l'addiction et la figure de l'addict. En triturant le texte d'Heidegger, en le mangeant, Ronell pointe ici que le véritable sujet du livre, au-delà d'Emma, au-delà de Flaubert et de l'archétype même de la drogue, le sujet d'*Addict* c'est l'éthique, "*les fractures éthiques*".

Et dans ce sens, et pour revenir à la question du suicide, le suicide pourrait-il être considéré comme une "*fracture éthique*"?

Emma met fin à ses jours en ingérant un poison, de l'arsenic, qu'elle trouve paradoxalement dans une pharmacie. Accomplit ainsi l'acte qui met fin à sa liberté : "*Elle en avait fini, songeait-elle, avec toutes les trahisons, les bassesses et les innombrables convoitises qui la torturaient. Elle ne haïssait personne, maintenant; une confusion de crépuscule s'abattait en sa pensée, et de tous les bruits de la terre Emma n'entendait plus que l'intermittente lamentation de ce pauvre coeur, douce et indistincte, comme le dernier écho d'une symphonie qui s'éloigne.*" (*Me Bovary*, p 462).

La dernière chose à laquelle Emma pense, c'est à son manque d'éthique et à sa "décision" de ne pas y remédier - autrement dit son refus conscient de faire définitivement un non usage de sa liberté - jusqu'à ce que le langage s'éteint, laissant place au processus physique de la mort, comment elle devient cadavre. Nous passerons sur la description détaillée parfaitement fantasmagique de la cadavérisation d'Emma, dont Flaubert dit: "*Que l'on pleure moins à la mort de ma mère Bovary qu'à celle de Virginie, j'en suis sûre d'avance (...) ce dont je ne doute pas, c'est du cadavre. Il faudra qu'il vous poursuive.*" (Lettre à Louise Colet).

Mais après ce détour près d'Emma agonisante, cadavérisée, une autre question surgit encore. Quid de la fiction? Où se situe la fiction dans le spectre ontologique de la décision?

C'est ce que Ronell développe dans le deuxième extrait proposé.

Deuxième texte - "l'introduction". pages 69-94

Le texte commence par une négation: "*ce travail n'est pas de critique littéraire au sens traditionnel...*" Ici encore, Ronell fait patienter le lecteur, en parlant d'un "*objet*" résidant "*à l'intérieur du champ de compétence de l'entreprise philosophique*". Avant de dévoiler le tel objet,

entreprise du livre, il est encore question de Nietzsche, le “*philosophe de la pensée avec le corps*”, le philosophe de la “*convulsion*”, celui qui “*lança l’appel à un impératif supramoral*”.

Le deuxième paragraphe en déduit une affirmation presque de fausse modestie : “*ce qui suit, donc, est essentiellement un travail sur Madame Bovary et rien de plus*” pour se détacher d’un mode d’énonciation traditionnellement moraliste, construit dans une pure rhétorique de la logique, prêt à accuser : “*comprendre comme indiqué ci-dessus reviendrait à cesser de lire, à fermer le livre, en quelque sorte, voire à s’en faire une arme au service de l’accusation*”. En se plaçant du côté de l’analyste littéraire et non pas du philosophe, Ronell semble accuser justement, mais en sourdine, une philosophie sans aucun recul sur elle-même, sans distance sur son mode d’énonciation, aveuglement confiante dans la certitude du logos. Un geste qui encore une fois met en abyme le livre, qui ne cesse de faire et de défaire son mode d’énonciation, de laisser les coutures apparentes. En pointant sans cesse son propre rôle, son propre métier, en articulant une chronologie des gestes de l’écriture, le philosophe devient narrateur.

Ronell nous livre - enfin? - la problématique du livre: “*or il est trop tôt pour dire que l’on a pleinement compris comment conduire l’étude de l’addiction, et en particulier comment une telle étude pourrait se pencher sur les drogues*”. Manque d’assertion ici, et manque de négation aussi - on reste dans un mode énonciatif espiègle, qui dit tout en laissant du suspens - pour nous maintenir encore accro? - marquant aussi que le livre traite autant des drogues que de l’addiction, et que cette distinction est essentielle. Il est en tout cas question de ne pas se dire tout de suite, de ne pas s’affirmer - l’affirmation sans suspension équivaut au fait de tuer le livre, de l’achever - on parle plus loin “*d’arrestation conceptuelle*”.

Ronell pose quand même une première définition de l’addiction page 69 : “*cet objet résiste à la révélation de sa vérité au point de préserver un statut d’altérité absolue.*” Il n’est donc pas question ici de morale, même si l’éthique est au centre du questionnement, comme l’indique le chapitre précédent. Plus loin, s’esquissent plusieurs définitions des drogues: “*A titre provisoire, on peut les appréhender comme objets-fantômes d’un investissement libidinal considérable, dont l’essence reste encore à déterminer.*” Objets-fantômes, accompagnés de trois définitions encyclopédiques, p.71 “*produits d’origine naturelle...*”, “*produits chimie pharmaceutique moderne*”, “*substances parapharmacologiques*”. Définitions qui semblent bien insuffisantes.

Les drogues comme “*objets fantômes*”... A la source de guerres, ou plutôt prétextes de guerre, ou armes de guerre. “*Elles sont partout*”, “*on peut leur faire faire, ou défaire, ou promettre, n’importe quoi.*” Elle sont plus loin comparées au “*parasite*”; “*affranchi de des volontés du langage*”. Et plus loin, il est indiqué que Lacan considère l’addicté “*comme un sujet sans espoir de la psychanalyse*” - qui ne peut pas guérir par et dans le langage. La drogue appartient ici au domaine de l’irreprésentable.

Si la drogue est en dehors du langage, elle n’est pas en dehors du désir - ce qui fait consensus dans les différentes approches de la drogue c’est qu’inévitablement il y aura, à un moment

donné, de la *jouissance* (en français dans le texte) - “*ce dont nous traitons ici n'est autre, en effet, qu'une épidémie de jouissance qui fait long feu -, le principal dealer, celui qui a fait dégainer les seringues, n'a pu être autre que le surmoi.*”

D'où le choix de *Madame Bovary* - “*la clinique des fantasmes*” - qui révèle la fiction comme mimesis des pulsions - “*Je me bornerai ici à inviter mes lecteurs à songer à quel degré l'objet littéraire a lui même été considéré, d'un point de vue juridique, comme une drogue*”. Ronell cite la scène du fiacre¹⁵⁹ qui lui permet de démontrer que *Madame Bovary* c'est l'ivresse du langage, la jouissance du langage, qui se défait même de la représentation - la scène du fiacre ne représente explicitement rien d'érotique, n'en a même pas besoin. “*la littérature n'est jamais plus exposée que lorsqu'elle cesse de représenter, autrement dit, lorsqu'elle cesse de se voiler elle-même au moyen de l'excès que nous appelons couramment le sens.*”

Madame Bovary, participe ainsi de cette littérature évidée de son sens; devenue pur langage la littérature mimétise l'action de l'addiction, une impulsion creuse, un vaisseau vide d'intention autre que la pure jouissance. L'oeuvre peut être vu comme parangon du processus addictif, car elle semble être fabriquée sous l'emprise d'un “penchant” au sens heideggerien. Ou plutôt, elle rend visible le processus addictif de l'écriture, drogue à laquelle Ronell est elle-même visiblement dépendante - Les “hits” du début ne seraient pas ses notes, ses “doses” quotidiennes?

Avant de passer à l'extrait suivant, qui parle précisément de la scène du fiacre, je voudrais juste attirer l'attention sur la page 83, où Ronell affirme enfin être dans l'introduction et redit tout ce que l'on vient de dire, d'une autre façon, plus implacable, sans tomber non plus dans “*la totalité éthique*”. Preuve à nouveau d'une éthique de l'énonciation justement, qui ne commence par une argumentation en disant d'emblée que sa thèse est vraie, mais construit d'abord des arguments avant d'oser même poser sa problématique: “*certaines hésitations sont rigoureuses*”. Et d'introduire le troisième acteur dans le duo addiction-drogue qui travaille le livre, qui porte son investissement dans l'éthique : “*Plus peut-être que tout autre “substance”, réelle ou imaginée, la drogue thématise la dissociation de l'autonomie et de la responsabilité (...). En dépit du caractère indéterminé et hétérogène de ces phénomènes, la drogue est crucialement liée à la question de la liberté.*”

Troisième texte - “l'introduction”. pages 69-94

Liberté et éthique... la question du suicide ne tarde pas à pointer son nez, cette fois-ci plus littéralement: “*Madame Bovary, à bien des égards, est un roman sur l'angoisse suicidaire, sur*

¹⁵⁹ Scène pendant laquelle Emma retrouve Léon dans un fiacre. Ils traversent Rouen portés par la convulsion des chevaux, dans un circuit circulaire pendant lequel le lecteur est laissé en dehors de la cabine où se trouvent les amants. L'acte sexuel des amants est ainsi suggéré sans jamais être dit directement.

l'exploration des limites de l'intériorisation de la violence.” Le suicide d’Emma Bovary n’a pas la grandeur d’Empédocle qui se jette dans l’Etna ni dans le “tendre désespoir” du jeune Werther. Emma est ruinée. Mort presque prosaïque - dépouillée de “toute dimension symbolique”. L’importance de l’apothicaire après la mort d’Emma remet la question de la drogue au centre de ce suicide - se consolide le monopole d’un drugstore tandis qu’est soldé l’avenir de l’héroïne par la dette.

J’ai décidé de terminer cette présentation avec l’évocation du fiacre car il est - encore - une mise en abîme. Mise en abyme de la drogue, comme vaisseau de transport, qui traverse la société, s’expose dans l’espace public sans jamais tout à fait se dévoiler - le fiacre ivre est un peu “l’objet fantôme” dont parle Ronell dans l’intro.

Le fiacre ivre est aussi la mise en abyme de la littérature pour les raisons invoqués plus haut - une littérature dépouillée de la représentation.

Le fiacre ivre est aussi la mise en abîme de *Addict*, un livre qui ressasse, qui ne dévoile jamais tout à fait son sujet, ne le livre pas dans sa charge érotique mais réserve son caractère non pas fantomatique mais fantasmatique, en circulant encore et encore dans les mêmes rues- les mêmes motifs; une écriture qui enivre et rend accro - comme pour la scène du fiacre où le lecteur est rendu complice des amants - vont-ils se faire découvrir dans leur course folle?

La scène du fiacre dit aussi la littérature comme poison - cette fameuse scène fut supprimée par Maxime du Camp, l’un des directeurs de *La Revue de Paris* où Madame Bovary était diffusé sous forme de feuilleton. Furieux, Flaubert exigea la parution d’une note en informant les lecteurs. Nonobstant, les services de censure de la police impériale obtinrent la suspension du roman et engagèrent des poursuites judiciaires contre l’auteur.

Je suspends cette présentation sur ce jeu de mises en abyme, de miroirs, ce vertige...

AUTOETHNOGRAPHIE

*Aujourd'hui, j'ai encore essayé de mettre en marche cette traversée,
vers la liberté... Je m'appelle Kidlat Tahimik, je choisis mon véhicule
et je peux traverser n'importe quel pont.*
Kidlat Tahimik, *Perfumed Nightmare* (1977)

Sol negro (Soleil Noir)

Film HD 2K, 43 min, juillet 2016

Scénario, retranscrit d'après la dernière version du film

Paris, France

Juillet 2016

SOL NEGRO (SOLEIL NOIR)

**Séquence 1, l'institution de réhabilitation, intérieur,
jour.**

ANTONIA :

Respire.

Il ne faut pas se laisser gagner par mon poids.

De l'autre côté. Ne me laisse pas gagner!

Mais bon, quand même.

Je sais que tu fais de la muscu, faut pas abuser.

Alors. Respire!

Ça te fait rire!

L'ÉLÈVE :

Voyons!

ANTONIA :

Respire.

Exhale.

C'est ça.

Respire.

Exhale.

C'est ça.

OK.

L'ÉLÈVE :

Sérieux.

ANTONIA :

Respire!

Exhale.
C'est ça. Super.
OK.
On fait l'avion mais sans son, ok ?
Oui, mais : *prrrrrrr*
Tout seul.
Pendant qu'on marche. Respire.
Et quand tu n'as plus d'air, tu le fais à nouveau.
Viens.
Respire.
Tu chantes comme un mariachi, en troisièmes parallèles.
Non!
(en chantant) Où est la note?"
Cherche moi.
C'est ça.
Faut que ça bouge!
Je veux une autre nuance.
Le climax.
Oui.
C'est ça.
C'est ça: sens-le! Sens-le!
Sens-le!
Sens-le!
C'est ça, ça fait mal, vais-y!
Ça te déchire!
C'est ça, c'est ça.
De l'intérieur!

**Séquence 2, l'institution de réhabilitation, intérieur,
jour.**

FELIPE :

- Dites-vous:

Juste pour aujourd'hui, mes pensées se concentreront sur
mon rétablissement : je vivrai et profiterai de la vie sans
consommer.

LE GROUPE :

Juste pour aujourd'hui !

FELIPE :

Juste pour aujourd'hui j'aurai foi en quelqu'un de NA qui croit en moi et veut m'aider à me rétablir.

LE GROUPE :

Juste pour aujourd'hui!"

FELIPE :

Juste pour aujourd'hui j'aurai un programme et j'essaierai de le suivre de mon mieux.

LE GROUPE :

Juste pour aujourd'hui !

FELIPE :

Juste pour aujourd'hui, je n'aurai pas peur, je vais penser à mes nouvelles amitiés, des gens qui ne consomment pas et qui ont trouvé une autre manière de vivre. Tant que je suivrai ce chemin je n'aurai rien à craindre.

LE GROUPE :

Juste pour aujourd'hui !

JOHN :

Ça n'a pas été facile, ce n'est pas facile, d'être... dans une telle situation.

C'est difficile de...

d'apprendre à se laisser porter par la volonté de Dieu, à laisser la négation de côté.

Accepter les choses...

telles qu'elles sont.

CAMILO :

Je suis fatigué de...

tant de thérapies.

De m'asseoir en face de quelqu'un que je ne connais pas...

et qui essaie de se rapprocher de moi, avec un faux sourire.

D'avoir à lui raconter tant de choses intimes,

tant de secrets, tant d'erreurs
tant de défauts,
et de surligner aussi mes valeurs.
Ça m'effraie,
mais ça me rend plus fort.
Je me sens...
je n'aime pas me sentir fragile,
mais ici je suis confronté à ça.
Je vous souhaite de joyeuses 24,
et de...
demeurer clean pour toujours.
Merci de m'avoir écouté.

LE GROUPE :

Merci Camilo!

ANTONIA :

Je réfléchis...sur...
mon fils. J'aimerais...
pouvoir le voir.
Et être avec lui,
Pouvoir communiquer avec lui.
J'aimerais...
comprendre pourquoi...
il ne veut pas me voir ni me parler.
Ce qui s'est passé...
à ce moment précis...
c'était l'instinct maternel de le protéger.
Mais...il n'a pas l'air de le comprendre.
J'aimerais avoir l'occasion de...lui expliquer.
Lui expliquer cette décision...qui a été...
très dure, autant pour lui que pour moi.
J'aimerais partir d'ici. Vite.
J'aimerais être libre.
J'ai toujours désiré être libre.
Je me suis toujours définie comme un petit oiseau qui
n'aime pas emprisonné.
Et maintenant... je me sens ainsi.

Séquence 3, chez la soeur, intérieur, jour.

LA SOEUR D'ANTONIA:

Antonia a la capacité...

d'avoir de nombreuses relations.

En donnant l'impression que tout va bien.

Mais avec les gens qui l'aiment le plus et qui ont le plus
besoin d'elle,

et dont elle a le plus besoin,

il n'y a pas de lien.

LA RÉALISATRICE, NIÈCE D'ANTONIA (derrière la caméra) :

Comment est ta relation avec elle?

LA SOEUR D'ANTONIA:

Elle est maintenant distante.

J'ai eu besoin de m'isoler,

J'ai eu besoin...

de me préserver,

presque comme un acte de survie.

**Séquence 4, l'institution de réhabilitation, intérieur,
jour.**

EDWIN :

La poitrine et les biceps.

C'est quoi aujourd'hui...? Épaules et trapèze?

FELIPE (EN CHANTANT UN RAP):

Mon Dieu, donnez-moi la sérénité

D'accepter les choses que je ne puis changer,

Le courage de changer les choses que je peux;

Et la sagesse d'en connaître la différence..

Séquence 5, chez la soeur, intérieur, jour.

LA RÉALISATRICE, NIÈCE D'ANTONIA (derrière la caméra) :

Tous ses statuts sont en Allemand.

LA SOEUR D'ANTONIA:

Ses... quoi?

LA RÉALISATRICE, NIÈCE D'ANTONIA (derrière la caméra) :

Ses statuts.

Tu vois, là, à droite?

Là, ce sont les statuts, les gens écrivent...

leurs sentiments du jour ou...

ou des pensées qu'ils veulent rendre publiques.

Elle écrit toujours en Allemand, tu vois?

LA RÉALISATRICE, NIÈCE D'ANTONIA (passant devant la caméra)

:

Attends. Là...

LA SOEUR D'ANTONIA:

Où as-tu cliqué?

LA RÉALISATRICE, NIÈCE D'ANTONIA (devant la caméra) :

Là.

LA SOEUR D'ANTONIA:

Elle dit qu'elle a une maladie mentale.

Mais elle n'y a pas encore fait face avec responsabilité,
pour la soigner correctement.

Et un trouble de la personnalité.

Mais elle si intelligente,

qu'elle est capable de manipuler les situations
même dans les institutions où elle a déjà été placée...

pour se rétablir et pour...

pour... apprendre à mener une vie fonctionnelle.

Elle peut mentir...

même à ses thérapeutes!

Et c'est terriblement douloureux pour nous tous.

LA RÉALISATRICE, NIÈCE D'ANTONIA (derrière la caméra) :

Pourquoi cela t'affecte tant?"
Tout d'abord parce que c'est ma soeur.
C'est la plus jeune.
J'ai pris souvent soin d'elle quand elle était enfant.
Nous faisons des choses ensemble, je lui lisais des
choses.

Séquence 6, salon de la soeur, intérieur, jour.

LA RÉALISATRICE, NIÈCE D'ANTONIA :

Ces photos ont été prises...
juste avant que la maison ne soit vendue,
Après...la crise qu'a eue ma grand-mère...
et qu'elle essaye de se suicider.
Quand je les regarde, je ressens...
de l'angoisse.

LA SOEUR D'ANTONIA:

Une certaine oppression.

LA RÉALISATRICE, NIÈCE D'ANTONIA :

Oui.

LA SOEUR D'ANTONIA:

Je n'ai pas ces souvenirs de la maison,
mais je me souviens de la famille avec le sentiment d'être...
enfermée à l'intérieur d'elle.
C'est préserver le lien familial,
mais sans le cordon de la douleur.
Parce que c'était comme un cordon de douleur.
des douleurs par ici, des douleurs par là...
La soeur qui meurt sans que l'on puisse rien faire.
Une mère malade...
un grand-père malade qui était lui aussi souvent là...
Des personnes aimées...profondément et...
on sent tout à coup...c'est comme si on avait...
de l'eau dans les mains et tu fais ça...
elles s'écoulent de façon inexplicable,

et tu sens que tu les perds.
Et quelques unes sont perdues...
physiquement et définitivement
alors que tu voudrais en perdre d'autres ..."
car tu as besoin de survivre..."
à leur pression."

Séquence 7, montagne, crépuscule, nuit.

ANTONIA (en chantant):

Ô chers enfants...

Ô chers enfants...

Je vous adore !

Ô chers enfants...

Je vous adore !

Séquence 8, salon chez la soeur, intérieur, jour.

LA SOEUR D'ANTONIA :

Je pense que la maternité m'a beaucoup marquée...
m'a marquée positivement dans ce sens...

LA RÉALISATRICE, NIÈCE D'ANTONIA :

C'est-à-dire?

LA SOEUR D'ANTONIA :

Car l'amour pour les enfants est tellement inconditionnel,
que c'est un centre de gravité.
Du coup on se doit d'aller bien,
pour pouvoir leur offrir...
pour les prendre sous son aile et leur offrir la sécurité.
Alors tu travailles...
tu fais plein de choses,
tu te remets de tout...
et... tu le fais avec plaisir,
sans regrets.

LA RÉALISATRICE, NIÈCE D'ANTONIA :

Vraiment? Je trouve tout cela trop idéaliste,

ce n'est pas ce que j'ai vécu...
en étant ta fille, il me semble.

LA SOEUR D'ANTONIA :

Tu ne le vois peut-être pas ainsi mais...
moi, je le vois comme ça parce que...
j'ai encore plus pleuré lorsque j'étais jeune.

Séquence 8, éclipse de lune, nuit.

ANTONIA :

Cette nuit-là, j'ai pris une décision définitive.
En croyant que...
je serais soulagée...
de tous ces mensonges qui me pesaient tant,
de tous ces secrets qui me pesaient tant.
J'ai pris tous les cachets et je suis restée sur le lit.
Je suis restée sur le lit.
Je voulais bouger mais je ne pouvais pas.
Ensuite...
ils ont sonné à ma porte.
Ils m'appelaient en criant et je voulais répondre mais je
ne pouvais pas.
Ils ont ouvert la porte avec les clés que j'avais laissées
sous le tapis.
Et mes soeurs sont rentrées.
Ma grande soeur m'a donné des gifles,
elle me demandait de me réveiller mais je ne pouvais pas,
elle me demandait de bouger mais je ne pouvais pas,
elle me demandait de parler mais je ne pouvais pas.
On m'a emmenée à l'hôpital,
et...quelques heures plus tard,
ils ont fait pression à nouveau sur ma poitrine et ils
m'ont dit: "ouvrez les yeux!"
Et là, j'ai pu ouvrir les yeux.
Le lendemain, ma quatrième soeur est venue et...
quand je l'ai vue je lui ai dit: je suis un monstre.

Elle m'a regardée avec effroi.
La psychiatre est ensuite venue, elle m'a examinée
et elle m'a expliqué...
qu'ils allaient m'envoyer dans un centre de soins
psychiatriques.

Séquence 9, la cuisine,intérieur, jour.

LA SOEUR D'ANTONIA :

Ici, comme le disait un médecin de ma connaissance
après avoir détaché ceci,
on s'attelle à...la dissection romaine.
Si on n'enlève pas tout ce gras...
À la campagne, ils disent que c'est la meilleure partie du
poulet.
Mais c'est que du cholestérol!
...Faire germer des graines de cèdre.

ANTONIA :

Des quoi?

LA SOEUR D'ANTONIA :

Des graines de cèdre.

ANTONIA :

C'est un arbre, c'est ça?

LA SOEUR D'ANTONIA :

Oui, c'est un arbre dont le bois est absolument
extraordinaire...

LA SOEUR D'ANTONIA :

Et ça, c'est combien d'heures ?
Combien d'heures par jour tu travailles avec elle?

ANTONIA :

Trois heures.

LA SOEUR D'ANTONIA :

Et combien de fois par semaine?

ANTONIA :

Tous les jours

LA SOEUR D'ANTONIA :

Et c'est bien payé?

Moyen...?

ANTONIA :

Moyen...

Séquence 10, repas, intérieur, nuit.

ANTONIA :

Lors de la régression avec le psychiatre...

Je suis revenue aux moments les plus...

Lorsque j'avais quatre ans.

Lorsqu'on a appris...

la mort de la soeur,

l'addiction du frère aux drogues.

et tant d'autres choses dont on se souvient et que l'on avait oubliés.

Et j'ai compris aussi d'autres choses...

LA SOEUR D'ANTONIA :

Oui.

ANTONIA :

Oui!

LA SOEUR D'ANTONIA :

Oui, ce moment était...

ANTONIA :

Car...Familièrement parlant, comme j'étais petite,
on croyait que je ne comprenais pas ce qui se passait!

LA SOEUR D'ANTONIA :

Ce n'est pas une question de compréhension,
ces choses là restent dans le subconscient et puis après...

ANTONIA :

Je ressens souvent...qu'une éducation émotionnelle m'a
manquée.

Personne n'est coupable...

LA SOEUR D'ANTONIA :

Oui, personne n'est coupable mais...

ANTONIA :

mais j'ai dû apprendre comme ça, sur le chemin...

LA SOEUR D'ANTONIA :

C'est un peu... comme les poires, mûrir à force de coups.

ANTONIA :

C'est ça.

LA SOEUR D'ANTONIA :

Et ça... Disons...

Dans une société aussi violente que la nôtre...
avec des parents exilés à cause de la violence,
maltraités...

ANTONIA :

Et bien malgré tout...avec toutes ces composantes...

LA SOEUR D'ANTONIA :

Malgré tout, je dirais...

ANTONIA :

Malgré tout, on a élevé des gens biens, sous plein
d'aspects.

LA SOEUR D'ANTONIA :

Malgré tout... Ils ont fait ce qu'ils ont pu!

ANTONIA :

C'est ça! Mais imagine-toi... Notre mère dans tout ça...
La pauvre...pauvre de ma mère!"

LA SOEUR D'ANTONIA :

Et notre père aussi!

ANTONIA :

C'est ça...

Mais vous, vous avez plus vécu tout ça. Mais moi...

Comme sa relation avec moi était si bizarre...

Lorsque j'étais enfant...

comme je te disais, pendant la régression...

il était très présent, tu comprends?

LA SOEUR D'ANTONIA :

Non. Il n'était pas présent ! Il n'a pas été présent !

ANTONIA :

Il ne l'a jamais été!

LA RÉALISATRICE, NIÈCE D'ANTONIA (derrière la caméra) :

Mais comment ça? Présent dans quel sens lors de la
régression?

ANTONIA :

Au sens physique, par exemple, de le voir.

Un souvenir qui est encore pour moi très dur.

Je voulais toujours me rapprocher de lui.

Il me disait : "dégage!"

Il appelait ma mère pour lui dire :

« prends cet enfant, enlève-la d'ici. »

Je ne sais pas pourquoi il était si irrité par ma présence.

Et après j'ai compris...

comme leur relation allait si mal, et ma mère..

qui reversait tout sur moi,
sa haine, sa rage...
Alors il prenait sa revanche.

LA SOEUR D'ANTONIA :

En plus, du fait de sa position professionnelle,
il se sentait obligé de rester avec ma mère, mais il
voulait être avec quelqu'un d'autre.

ANTONIA :

Ben oui, ça devait être difficile!

LA SOEUR D'ANTONIA :

Il paraît qu'il a été profondément amoureux de cette
personne, Alors...
j'imagine le conflit intérieur qu'il devait avoir...

ANTONIA :

Un jour j'ai oublié ma lunch-box à la maison et il me l'a
ramenée à l'école.
Je me suis dit: hein?

LA SOEUR D'ANTONIA :

Complètement cyclothymique!

ANTONIA :

Très bizarre ce truc!
Tu te dis: qu'est-ce qui se passe?
Il est arrivé dans sa voiture de vice-ministre avec sa
cravate et il m'a dit:
" Regarde, ce que tu as oublié à la maison! "
Je suis restée pétrifiée en le voyant.
Je me suis dit: ' qu'est-ce qu'il fait là mon père? '
" j'ai fait quelque chose de très mal?" Voilà ce que j'ai
pensé...

LA SOEUR D'ANTONIA :

Je ne sais plus où j'ai rangé les petits pics pour ce maïs...
Comme dit un ami...j'y vais à pied...avec les doigts!

(plus tard dans le repas)

... Et il y avait un guérisseur Huitoto qui était là,
il était venu de loin, de la forêt
Alors, ils m'ont donné le yagé et j'ai dû le boire
lentement.

Et je me souviens que je disais: je suis très triste, je
suis très triste, je suis très triste..."

et je sentais que la tristesse était une espèce de...
je ne sais pas ...si tu as déjà vu... dans les vieux
laboratoires il y a des sortes de... cloches de cristal...

Une bombonne !

LA SOEUR D'ANTONIA :

Comme si j'étais dans cette chose en cristal.

Et toutes les particules d'air, à l'intérieur de cet
appareil de cristal,

étaient...des coups de tristesse, de tristesse, de
tristesse

mais c'était une tristesse infinie.

Et j'ai senti que je mourais...

que je mourais de l'intérieur tellement j'étais triste.

Ensuite la sensation la plus forte c'est que j'avais un
animal collé.

Une espèce de reptile entre iguane et grand lézard.

collé sur tout mon ventre.

Et j'ai en effet déjà eu plusieurs choses au ventre.

Ma partie la plus faible est par ici.

Et j'ai senti que j'avais une chose collée.

C'était un animal...

orange et violet!

Il était agrippé là...

Et moi..

je l'enlevé sans faire de mouvement,

et sans me rendre compte que je bougeais, j'ai enlevé cet
animal.

J'ai senti que ça s'est détaché.

Soleil Noir - Distribution

Antonia : Nohemi Millán Grajales

La soeur : Martha Millán Grajales

La nièce: Laura Huertas Millán"

Sol negro (Soleil Noir)

Film HD 2K, 43 min, juillet 2016

Note d'intention

Paris, France

Mars 2016

SOLEIL NOIR

Préambule.

J'avais entamé mon projet doctoral, constitué de plusieurs films, en évoquant le figure de l' « indigène », les films de premier contact, la disparition programmée des communautés natives de l'Amérique. Le temps de recherche que j'y ai consacré, et surtout les différentes rencontres humaines liées à ce sujet, notamment dans les Amériques là où la question reste encore urgente, palpitante, m'ont fait me rendre compte que ma vision de l' « indigène » participait d'une essentialisation. Une réduction ontologique opérée par les pays colonialistes, la division entre populations civilisées et celles qui échappent à cette caractéristique - nommées les « Indiens », plus tard les « Indigènes ». Or la volonté de ma recherche n'étant pas de participer à une iconographie qui est en fait celle que ce projet voulait précisément remettre en question, il m'a donc fallu remettre en cause mes intentions quant au vouloir parler de l'indigène. Je me suis rendue compte que mon intérêt résidait dans les frictions liées au vouloir représenter l'invisibilisation sociale et la marginalité. Je me suis aussi demandée, puisque mon terrain de déconstruction sémantique est l'ethnographie, comment pouvoir agir en s'éloignant du cliché de l'anthropologue qui cherche dans les contrées lointaines cet « autre culturel », dernier élan d'un soit-disant « primitivisme ». J'ai donc décidé d'aller voir et filmer ce qui m'est le plus proche, de me battre contre ma propre nécessité d'exotisme.

Filmer ce qui est le plus proche, voilà une question abyssale. J'ai quitté la Colombie il y a quinze ans, à l'âge de dix-huit ans. J'avais désiré partir depuis l'âge de six ans. Douze ans de mon enfance à spéculer les modalités de mon départ, sans jamais me demander simplement : pourquoi partir ? J'ai donc fui la Colombie, mais il m'a fallu presque une décennie pour comprendre *pourquoi* j'étais partie. *Sol negro* m'a permis d'articuler une réponse, même si elle n'est pas une assertion ni une solution à cette énigme. Ce film m'a permis de prendre de la

distance par rapport à la figure du voyageur. Je ne filme plus en position d'ethnographe à présent, je ne veux plus filmer des « autres ». Je cherche au contraire, à construire un terrain partagé, un « nous », un espace de compagnons. En latin *companiono* veut dire : « celui avec qui on partage le pain ». Tisser un lien aussi nécessaire que viscéral. Ainsi Sol negro est non seulement un retour à mon pays natal, mais aussi un déplacement : la question de la marginalité non plus vue dans un essentialisme de l'indigène, mais abordée depuis le point de vue des femmes - depuis l'endroit que je n'ai cessé de combattre, de fuir, depuis ma plus tendre enfance. Mon déplacement géographique (de la Colombie à la France) n'étant qu'un des symptômes de cette claustrophobie.

Note d'intention.

Comment s'explique-t-on un suicide?

À l'aube de la médecine occidentale, Hippocrate percevait dans les individus plongés dans le désespoir une prédominance de la « bile noire », dont les termes grecques sont à l'origine du mot « mélancolie ». Au fil du temps, la dépression nerveuse ou « caractère Saturnien » est associée au génie artistique. Ainsi Dürer le représente au XVI^e siècle comme un ange déchu, en cohabitation avec les mystères cosmiques de l'univers. Gérard de Nerval, l'un des grands poètes du Romantisme, revendique trois siècles plus tard son identité lyrique sous l'emblème du « Soleil Noir de la Mélancolie » : « Je suis le Ténébreux, - le Veuf, - l'Inconsolé... », avant de se suicider quelques années plus tard, par pendaison, dans une rue de Paris.

Le pouvoir morbide de la dépression et son caractère esthétisant ne me sont pas inconnus. La plus jeune de mes tantes maternelles, a tenté de mettre fin à ses jours il y a quelques années, sans y parvenir. Le diagnostic psychiatrique après cet événement a déclaré qu'elle était bipolaire, avec un trouble de la personnalité (des actions criminelles commises en périodes de manie) et des comportements compulsifs (une addiction aux relations affectives et à la nourriture). A partir de ce moment, elle n'a plus jamais pu habiter seule et elle doit enchaîner les thérapies de réhabilitation. Sa maladie mentale s'inscrit dans une lignée familiale déjà existante: son frère (mon oncle) est schizophrène, sa mère (ma grand-mère) et sa soeur (ma propre mère) sont elles aussi bipolaires. Le motif du suicide traverse lui aussi cette famille, qui compte à son effet plusieurs tentatives. Nous avons ainsi cultivé une idéologie de la

fatalité : on m'a toujours inculqué que la maladie mentale est une tare génétique qui m'atteindrait forcément. Le suicide devenait transmissible, comme s'il s'agissait d'un virus. Mon désir de faire le film *Soleil Noir* naît d'une révolte contre ce destin tout écrit.

Si le film a son origine dans une matière autobiographique, il s'est développé et a pris forme comme une autofiction, pour laquelle j'ai demandé à ma tante et à ma mère de jouer. La narration s'est articulée autour du personnage d'Antonia, *alter ego* de ma tante suicidaire, ancienne cantatrice lyrique. Antonia a tout comme ma tante et moi, grandi en Colombie et quitté son pays natal pour développer une carrière artistique en Europe. Le retour en Colombie, et l'impossibilité de concilier sa maternité, sa sexualité et son travail ont beaucoup joué dans sa décision de mettre un terme à sa vie. Le film développe son portrait en mettant en place une introspection à trois voix, entre Antonia, sa soeur (ma mère) et moi-même. Cette introspection a pour horizon la tentative de suicide, racontée comme une confession en voix off par le personnage principal, sur l'image d'une éclipse. Le titre *Soleil Noir* fait ainsi référence au mal-être mélancolique et à cette scène, le moment d'entre-deux entre la vie et la mort, un combat entre le corps se pétrifiant et l'ouïe refusant sa propre extinction - un moment entre la pénombre et la lumière.

En amont de ce noyau narratif, s'articulent une série de scènes qui racontent Antonia au passé et sa relation avec les autres, notamment avec sa soeur, avec qui elle a coupé les ponts. Pour raconter cette situation familiale de rupture, le film entrelace deux registres narratifs différents. Il y a d'une part, des scènes évoquant les tentatives de réhabilitation d'Antonia, où la musique a une place prépondérante et les chants a capella structurent chacune des scènes. Il y a, d'autre part, des scènes de conversation entre ma mère et moi, où nous enquêtons, face à des documents réels et fictifs, sur le devenir d'Antonia. La dualité de ton de cette première partie du film insiste sur la rupture violente du lien affectif et frictionnel entre les deux soeurs, et évoque par la forme la question de la bipolarité, définie par un contraste entre des périodes d'enthousiasme lyrique effréné et des moments d'apathie.

En aval de la tentative de suicide, le film considère le dépassement du conflit familial, en proposant aux deux soeurs fâchées de se retrouver autour d'un repas. A la différence du reste du film, cette situation a été filmée en tête à tête entre elles et moi-même, ce qui m'a permis de créer l'intimité nécessaire pour cette scène. Pendant ce repas, les deux soeurs évoquent des expériences hallucinatoires qui leur ont permis de s'engager dans un processus de guérison, ou du moins de donner une forme plus précise à leur souffrance. Clôturer le film par

cette reconnaissance mutuelle de la douleur de l'autre était pour moi essentielle. En effet, le coeur du projet, sa plus grande nécessité, est celle d'affirmer qu'un traumatisme n'est jamais une stricte affaire personnelle, qu'un événement violent n'est jamais vécu dans la solitude totale. Au contraire, ses répercussions sur les personnes qui nous sont proches sont tout aussi violentes et importantes à considérer. Par extension, une tentative de suicide n'est jamais un acte séparé de la communauté, ce n'est jamais un geste d'individualité pure. Il s'agit d'un événement qui frappe une société entière, d'abord familiale. *Soleil Noir* est ainsi une réflexion sur le trauma et la résilience.

La complexité de ces questions a porté le projet, à plusieurs moments, à considérer l'irreprésentable comme concept. En travaillant avec ma tante j'ai mesuré à quel point il est difficile et dangereux pour elle d'exposer son passé dans l'espace public qu'est un film. Il me fallait raconter son histoire avec un tact et une précaution auxquelles je n'ai jamais dû faire face auparavant dans mon travail. Le laconisme du récit répond donc à cette volonté éthique. De la même façon, le parti-pris de la fiction et de l'autofiction (même à l'allure par moments documentaire) répondent à la nécessité d'une distance par rapport au réel, pour protéger les personnes impliquées mais aussi pour libérer une puissance créatrice.

Soleil Noir est un film de visages. Ces visages, ce sont ceux que l'on n'a pas l'habitude de voir au cinéma, des femmes en dehors des canons de beauté et d'ethnicité répandus. En offrant une intimité dense, flamboyante, en gros plans, avec des femmes marginalisées par les représentations, je voulais offrir la possibilité au spectateur de se projeter dans une différence. De s'identifier à des personnages qui ne semblent pas familiers a priori. Se projeter dans un corps autre est pour moi la plus grande puissance du cinéma et de la fiction. Lorsque l'histoire d'un Autre vibre dans notre propre chair, lorsqu'elles nous concerne, le sens de l'empathie s'exacerbe et cela nous humanise, nous ouvre à l'altérité. C'est pour cela que *Soleil Noir* est profondément ancré dans l'expressivité des visages et des voix, et que le film crée les conditions privilégiées pour l'écoute et la parole de ses personnages.

A mon sens, faire un film ou une oeuvre d'art est un acte de responsabilité, c'est une prise de pouvoir sur la violence. Dans ce sens, *Soleil Noir* ne pouvait pas aborder le suicide en donnant la mort à son personnage principal. Ce n'est pas le suicide qui libère ici, mais le fait de revenir de l'au-delà, de se remettre debout, encore et encore. Cela constitue la vie de tout un chacun, nous portons tous la satisfaction de notre propre survivance. Dans ce sens, la construction du film a été à l'image de son contenu. Je porte ce projet depuis plus de quatre

ans et cette persévérance a construit une proximité avec ses personnages et son contenu, que je n'aurais jamais atteint si ce film ne me concernait pas personnellement et s'il ne mettait pas en scène ma propre famille.

Ainsi, *Soleil Noir* est la synthèse de plusieurs parti-pris éthiques, affectifs et politiques qui ont porté ces quatre années de travail et sans lesquels le film n'existerait pas aujourd'hui. Je voulais par ce film rentrer en communication avec une puissance primordiale du cinéma comme *pharmakon* (le poison et le remède), un processus d'immersion dans la représentation envisagée comme cure - d'où la scène du repas, anthropophage (au sens de Oswald de Andrade) et hallucinatoire. Depuis plusieurs années, je travaille à travers mes films et ma recherche sur les relations entre la fiction et l'ethnographie - *Soleil Noir* fait partie d'une série de « fictions ethnographiques ». J'ai constaté le désir des anthropologues d'aller vers le plus lointain, le plus exotique. *Soleil Noir* est une réponse à ce constat : dans ce film je reviens vers le pays natal que j'ai quitté il y a quinze ans, en racontant l'histoire de la famille que j'ai voulu fuir. Pour plonger dans ce terrain d'une paradoxale distance et d'un surplus d'intimité, j'ai utilisé certains procédés propres à l'ethnographie. J'envisage ainsi *Soleil Noir* comme une ethnographie à travers le miroir, un possible début filmique sur une ethnographie de la migration - une ethnographie sans lieu, sans "place", éparpillée entre plusieurs continents, plusieurs générations, plusieurs registres de médiatisation...

Sol negro (Soleil Noir)

Film HD 2K, 43 min, juillet 2016

Entretien lors de la première du film

FIDMarseille (Festival International de cinéma)

Marseille, France

Juillet 2016

Entretien réalisé avec Nicolas Feodoroff à l'occasion du FIDMarseille 2016, où Soleil Noir a fait sa première, publié dans le quotidien du festival le 17 juillet 2016.

Nicolas Feodoroff : Pour ce film, vous vous attellez à une matière autobiographique complexe et douloureuse, la mélancolie, très présente parmi vos proches. Comment est né ce projet, au ton différent de vos précédents films ?

Laura Huertas Millán : Ma tante (renommée dans le film Antonia), ancienne cantatrice lyrique, essaya de mettre fin à ses jours il y a six ans, après avoir commis une série d'actes en marge de la loi. Le bilan de ces événements a été une prise en charge vigoureuse par la psychiatrie, la perte de la garde de son fils et l'arrêt de son activité professionnelle. Elle est ma tante la plus jeune, nous étions unies pendant mon enfance. Elle aussi s'est donnée les moyens pour partir de la Colombie (notre pays d'origine) pour essayer d'être artiste. Sa tentative de suicide était d'autant plus douloureuse qu'elle résonnait avec d'autres gestes de ce type et des séjours en hôpital psychiatrique de plusieurs de mes proches. J'ai toujours craint cette généalogie, comme une fatalité qui s'abattrait sur moi. Le projet naît donc de cette préoccupation intime et d'un désir d'émancipation.

NF : Vous avez choisi de faire figurer votre mère, votre tante, et en même temps de passer par la fiction. Comment avez-vous travaillé ensemble ?

LHM : Le vécu de ma tante et les personnes concernées par son histoire rendaient son exposition dans l'espace public qu'est un film très délicate. La fiction m'a paru le meilleur biais pour dire tout en protégeant certains secrets. Le travail avec ma mère et ma tante s'est construit sur la confiance immense qu'elles ont envers moi, fruit de nos liens et de notre vécu. Pendant le premier tournage, nous avions un scénario qu'aucune d'entre elles n'avait lu. Je leur racontais le film à l'oral dans sa globalité et scène par scène, et à partir de cela nous improvisions. C'était un laboratoire ludique où le réel prenait le dessus, avec sa part de tensions, d'incertitudes et de

conflits. Ce premier tournage était court et très produit. Il s'est ensuivi par des mois de montage, l'impossibilité d'aboutir le film et la décision de tourner à nouveau, cette fois-ci en tête-à-tête avec elles pendant plusieurs mois. Globalement, je ne voulais pas que les scènes d'interprétation soit perçues comme des dramatisations ou du reenactment, mais qu'elles soient plus ambiguës. Trouver ainsi un point hybride et paradoxal, suivant l'idée de "fiction ethnographique" présente dans mes films antérieurs, que je voulais pousser et approfondir ici.

NF : On retrouve comme dans vos précédents films mais sous un jour moins direct les rapports complexes entre Europe et Amérique du Sud, la question coloniale sous-jacente. Ici cela se cristallise dans la place des femmes. Un préalable ? Le fruit de l'élaboration du film ?

LHM : Depuis le début du projet, en cherchant des réponses à ce qui se passait dans ma famille, je réfléchissais à l'impact de l'Histoire sur celle-ci. Comme beaucoup de gens en Colombie, mes grand-parents ont du fuir leur terre natale à cause de la guerre civile - conflit qui a ses sources dans les batailles d'Indépendance vis-à-vis de l'Europe. Ils étaient déjà et de plusieurs façons traumatisés. Ma génération doit faire face non seulement aux enjeux de sa propre existence, mais encore solder les fractures de ses aïeux, en remontant le fil de la violence à travers les siècles. Elle nécessite aussi, avec urgence, décolonialiser et remettre en cause son propre regard. L'attention portée aux femmes fait donc écho à cette nécessité. Certaines souffrances vécues par les femmes de ma famille résident dans la difficulté de s'émanciper - ma mère et ma tante cherchent la liberté, mais cette quête s'avère contradictoire et parfois insurmontable. L'emprisonnement dans le genre y joue pour beaucoup - les idées reçues sur la maternité, la répression de la sexualité, admettre certaines normes sociales comme expression du "Bien". Une des impulsions premières du film était l'envie de bousculer ces conventions - pour ainsi penser ma propre position vis-à-vis de cet héritage. Cette réflexion a été intégrée dans le film en filigrane, elle a certainement influencé mon regard et la mise en scène.

NF : De même, vous êtes présente à l'image. Selon quelle nécessité?

LHM : Il m'a semblé que le point de vue était aussi important que la narration, que sa mise en évidence aidait à l'élaboration de sens. La construction de cette première personne était compliquée. Rester dans une caméra subjective, en posant des questions en hors champ me paraissait autoritaire, alors qu'apparaître à l'image devenait trop performatif. Cette négociation

s'est étendue jusqu'au moment du dernier montage où il fallait trouver l'équilibre entre les trois voix (Antonia, sa soeur, la nièce). J'ai donc décidé d'apparaître peu à l'image, pour permettre également la circulation du regard entre les trois visages de la même fratrie. De même, ces prises ont été importantes pendant le tournage, car je retrouvais une vulnérabilité, comment le projet me mettait littéralement en jeu.

NF : Dans le film, l'écoute, par la parole comme la musique, par le chant, jouent un grand rôle. Un préalable ?

LHM : Le projet se voulait un espace pour que ma tante chante à nouveau. En écoutant les pièces qui lui importent, les scénarios des opéras qui l'ont marquée, je sentais que la musique revêt pour elle un rôle existentiel au-delà du chant. Elle l'aide, entre autres, à tisser des liens avec les autres et à habiter son corps avec plaisir. Alors que pour le personnage de ma mère, la parole est un lieu de souffrance, où s'expriment des frustrations, des envies et des jugements. Ces deux usages de la voix (entendue ici au sens propre et figuré) sont en friction dans la structure du film. L'enjeu était de pouvoir trouver un endroit où ces deux positions se retrouvent et puissent éventuellement être dépassées.

NF : La nécessité de passer par le cinéma ? Une forme de remède ?

LHM : Je me méfie des films à l'élan messianique, qui prétendent sauver. *Sol negro* s'est construit comme une opportunité de retisser des liens brisés, de questionner des idées, mais jamais comme un remède définitif. Le cinéma m'intéresse dans sa puissance de *pharmakon*, entité paradoxale qui est poison et remède, comme certains médicaments qui opèrent par infusion du virus qu'ils veulent combattre. Il m'a fallu être immergée dans la mélancolie pour pouvoir la déconstruire, aussi le film délivre probablement ce parfum. C'est un empoisonnement, une drogue autant qu'un remède, comme le *yagé* dont il est question dans l'une des scènes, qui intoxique pour parfaire un rêve. Le *yagé* (drogue dont il est question à la fin du film) structure également un rituel collectif et hallucinatoire à portée politique, comme le cinéma.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES CITES

Articles

ARRIVÉ Mathilde, *Par-delà le vrai et le faux ? Les authenticités factices d'Edward S. Curtis et leur réception*, revue *Etudes photographiques* #29, sur etudesphotographiques.revues.org, consulté en juillet 2016.

BANHAM Reyner, *The New Brutalism*, *The Architectura Review* n° 708,4 décembre 1955, p. 357.

MELITOPOULOS Angela et LAZZARATO Maurizio, *Assemblages : Félix Guattari and Machinic Animism*, *e-flux journal* # 36, juillet 2012, sur eflux.com.

Entretien avec T.Nathan, *Questions d'ethnopsychiatrie, Outre-Terre*, n° 11, février 2005, sur www.cairn.info, consulté en octobre 2016.

QUIRÓS Kantuta et IMHOFF Aliocha, *Fais un effort pour te souvenir, ou à défaut, invente*, *Bétonsalon* No. 2, p.2.

SOLNIT Rebecca, *Men explain Lolita to me*, publié le 7 décembre 2015, sur www.lithub.com/men-explain-lolita-to-me.

SOLNIT Rebecca, *80 books no woman should read*, publié le 18 novembre 2015, sur www.lithub.com/80-books-no-woman-should-read.

Ouvrages

ANDRADE Oswald de, *Manifeste Anthropophage* (1920), Black Jack éditions, Paris/Bruxelles, octobre, 2011, p.9, 19

ASTURIAS Miguel Ángel, *El Señor Presidente*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2002

BÁEZ Christian et MASON Peter, *Zoológicos humanos. Fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín d'acclimatation de París, Siglo XIX*, Pehuén Editores, Santiago de Chile, 2006.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, 1857, Éditions Gallimard, Paris, 1972.

BAZIN André, *The Ontology of the Photographic Image and The Evolution of the Language of Cinema*, University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 1967, p. 30.

BENJAMIN Walter, *Essais sur Brecht*, La Fabrique, Paris, 2003, p. 96-97.

BOLAÑO Roberto, *Entre Parenthèses*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 2004, p. 46, 47, 63, 101, 103

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe* (1975), Éditions Gallimard, Paris, 1995.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre ; pour un féminisme de la subversion* (1990), Éditions La Découverte, Paris, 2006.

CÉSAIRE Aimé, *Cahiers d'un retour au pays natal* (1942), Présences africaines, Paris, 2000.

CHAUBIN Frédéric, *Cosmic Communist Constructions*, Taschen, Paris, 2011.

CONDAMINE Charles de la, *Voyage sur l'Amazonie* (1745), Éditions la Découverte, Paris, 2004.

CLIFFORD James et MARCUS Georges, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 1986.

- DIAZ DEL CASTILLO Bernal, *Histoire véridique de la conquête de la Nouvelle Espagne* (1632), Éditions la Découverte, Paris, 2009.
- DESCARTES, *Méditations métaphysiques*, II, §11-13, 1641, consulté en ligne sur <http://philosophie.ac-creteil.fr>, p.11 et 12
- DEVEREUX Georges, *Psychothérapie d'un Indien des plaines*, Libraire Arthème Fayard, Millau, 1998, p. 33.
- ERAUSO Catalina de, *Memoir of a basque lieutenant nun, Transvestite in the New World*, Boston, Beacon Press, 1996.
- GÓMEZ Liliana, *Lugares de memoria en el discurso de la nacion moderna en Colombia*, in *Entre el olvido y el recuerdo*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogota, 2010, p 307.
- GUATTARI Félix et DELEUZE Gilles, *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et schizophrénie*, 1972, Éditions de Minuit, Paris, 1972.
- GUATTARI Félix et DELEUZE Gilles, *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980.
- HARRIS Olivia, *The coming of the White People, Reflections on the Mythologization of History in Latin America*, in *Colonial Spanish America, a Documentary History*, Lanham, 1998, p. 45.
- KRISTEVA Julia, *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*, Julia Kristeva, Éditions Gallimard, Paris, 1987.
- LÉRY Jean de, *Histoire d'un voyage en la terre du Brésil, autrement dite Amérique* (1578), le ivre de Poche, Paris, 1994.
- Lévi-Strauss Claude, *La Pensée sauvage* (1962), Pocket, Paris, 1990.
- MONTERROSO Augusto, *Romans sur les dictateurs I, Le mot magique*, Paris, Éditions Passage du Nord/Ouest, 2006, p. 51, 55
- NERVAL Gérard de, *Les Chimères* (1854), Éditions Gallimard, Paris, 2005.
- NEZAHUALCOYOTL, *Sur cette terre, à nous prêtée* (XVe. Siècle), Éditions Arfuyen, Paris-Orbey, 2010, p. 60.
- NOVALIS, *Fragments*, précédé de *Disciples à Saïs*, trad. fr. Maurice Maeterlinck (1890), Paris, José Corti, 1992, p. 206.
- RANCIERE Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Éditions Amsterdam, Paris, 2009.
- RONELL Avital, *Addict, Fixions et narcotextes*, Bayard Éditions, Montrouge, 2009.
- RUSSELL Catherine, *Surrealist Ethnography*, in *Experimental ethnography*, Duke Press, Durham and London, 1999, p. 39
- SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius* (65 ap.J.-C), Mille et une nuits, Fayard, Paris, 2001.
- SCHNEIDER William H., *Les expositions ethnographiques du Jardin zoologique d'acclimatation*, in *Zoos humains*, Éditions la Découverte, Paris, 2002, p. 72.
- SOLNIT Rebecca, *L'art de marcher*, Actes Sud, Paris, 2001.
- SOLNIT Rebecca, *Garder l'espoir, autres histoires, autres possibles*, Actes Sud, Paris, 2004.
- SOLNIT Rebecca, *Men explain things to me*, Haymarket Books, Chicago and New York, 2014.
- STADEN Hans, *Nus, féroces et anthropophages* (1557), France Loisirs, Paris, 1979.
- SUDRE Alain Alcide, *Dialogues théoriques avec Maya Deren. Du cinéma expérimental au cinéma ethnographique*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 255.
- VAUGHAN Dai, *For Documentary*, University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 1999, p. 58, 81 à 83.
- VIEIRA Père Antonio, *La mission d'Ibiapaba* (1657), Éditions Chandeigne, Paris, 1998.
- VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition*, Balland, Paris, 1980, p.42
- VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, *Métaphysiques cannibales*, PUF, Paris, 2009, p. 3, 20, 169, 194,
- WARBURG Aby, *Le rituel du serpent* (1923), Éditions Macula, Paris, 2011.

Films

ANDERSON Robin, CONNOLLY Bob, *First contact*, 58 minutes, 1983, Australie.

ASCH Timothy et CHAGNON Napoléon, *The ax fight*, 1975, 30 min, États-Unis.

ANTONIONI Michelangelo, *Blow Up*, 111 min, 1966, Angleterre – Italie – États-Unis.

ANTONIONI Michelangelo, *Le désert rouge*, 120 min, 1964, France – Italie.

ANTONIONI Michelangelo, *l'Éclipse*, 126 min, 1962, Italie – France.

ALLEN Woody, *La rose pourpre du Caire*, 88 min, 1985, États-Unis.

ALONSO Lisandro, *La libertad*, 70 min, 2001, Argentine.

ALSHARIF Basma, *DEEP SLEEP*, 12min, 2014, États-Unis.

BLANK Les, *Burdens of dreams*, 95 min, 1982, États-Unis.

BOORMAN John, *La Forêt d'Emeraude*, 114 min, 1985, Grande-Bretagne.

Buñuel Luis, *Terre sans pain (Las Hurdes)*, 30 min, 1933, France - Espagne.

CAMERON James, *Avatar*, 162 min, 2009, États-Unis.

CASTAING-TAYLOR Lucien et BARBASH Ilisa, *In and Out Africa*, 59 min, 1992, États-Unis.

CASTAING-TAYLOR Lucien et PARAVEL Vérena, *Leviathan*, 87 min, 2012, États-Unis.

CASTAING-TAYLOR Lucien et BARBASH Ilisa, *Sweetgrass*, 115 min, 2009, États-Unis.

COPPOLA Francis Ford, *Apocalypse Now*, 153 min, 1979, États-Unis.

CURTIS Edward, *In the Land of the War Canoes*, 65 min, 1914, États-Unis.

DEODATO Ruggero, *Cannibal Holocaust*, 98 min, 1980, Colombie – Italie.

DIOP Mati, *Mille soleils*, 45 min, 2013, France – Sénégal.

DOWNEY Juan, *The Laughing Alligator*, 27 min, 1979, États-Unis.

FRANJU, Georges, *Les yeux sans visage*, 88 min, 1960, France - Italie.

HERZOG Werner, *Fitzcarraldo*, 158 min, 1982, Allemagne.

GARDNER Robert, *Forest of Bliss*, 90 min, 1986, États-Unis.

GIBSON Mel, *Apocalypto*, 139 min, 2006, États-Unis.

GODARD Jean-Luc, *Le Petit Soldat*, 88 min, 1963, France.

GOMEZ PEÑA Guillermo, *Welcome to the Third World*, 1min 35, 2004, États-Unis.

GUERRA Ciro, *L'étreinte du serpent*, 125 min, 2015, Colombie.

GUZMÁN Patricio, *Le Cas Pinochet*, 110 min, 2001, France.

GUZMÁN Patricio, *Le Bouton de nacre*, 82 min, 2015, Chili.

GUZMÁN Patricio, *Nostalgia de la luz (Nostalgie de la lumière)*, 90 min, 2010, Chili-France.

GUZMÁN Patricio, *Salvador Allende*, 100 min, 2004, Chili.

HUERTAS MILLÁN Laura, *Aequador*, 19 min, 2012, France – Colombie.

HUERTAS MILLÁN Laura, *La libertad*, 30 min, 2016, Mexique – France- États-Unis.

HUERTAS MILLÁN Laura, *Sans laisser de trace*, 3 min, 2009, France.

HUERTAS MILLÁN Laura, *Soleil Noir*, 43 min, 2016, France – Colombie - États-Unis.

HUERTAS MILLÁN Laura, *Voyage en la terre autrement dite*, 23 min, 2010, France.

LARGOMASINO, Runo, *More Delicate Than the Historian's Are the Map Maker's Colours*, 6 min, 2012-2013, Espagne.

LOCKHART Sharon, *Podwórka*, 31 min, 2009, Pologne - États-Unis.

MACTIERNAN John, *Predator*, 107 min, 1987, États-Unis.

MANN Anthony, *Winchester 73*, 93 min, 1950, États-Unis.

MOFFATT Tracey, *Night Cries, a rural tragedy*, 1989, 19 min, Australie

MONTAÑEZ ORTIZ Raphael, *Cowboy and « Indian » Film*, 2min, 1957-1958, États-Unis.

MOTTA Carlos, *Nefandus*, 2013, 13'04 min., Colombie – États-Unis.

O'ROURKE Dennis, *Cannibal Tours*, 68 minutes, 1988, Australie.

NEVES MARQUEZ Pedro, *Where to Sit at the Dinner Table*, 28 min, 2013, Portugal.

OSPINA Luis et MAYOLO Carlos, *Agarrando Pueblo*, 28 min, 1977, Colombie.
 PADILHA José, *Secrets of the Tribe*, 110 min, 2010, Brésil
 PEREIRA DOS SANTOS Nelson, *Qu'il était bon mon petit français*, 84 min, 1971, Brésil.
 RÍSQUEZ Diego, *Orinoko, Nuevo Mundo*, 103 min., 1984, Vénézuéla.
 ROUCH Jean et MORIN Edgar, *Chroniques d'un été*, 90 min, 1961, France.
 ROUCH Jean, *Jaguar*, 110 min, 1967, France.
 ROUCH Jean, *Moi, un noir*, 73 min, 1958, France.
 SPRAY Stephanie et VELEZ Pacho, *Manakamana*, 120 min, 2013, États-Unis.
 STALLONE Sylvester, *Rambo*, 97 min, 1982, États-Unis.
 TAHIMIK Kidlat, *Perfumed Nightmare*, 93 min, 1977, Philippines.
 VIEIRA TORRES João Y XUCURU KARIRI Tanawi, *Toré*, 15 min, 2014, France – Brésil.
 VAZ Ana, *Occidente*, 2014, 15 min, France.
 WAKAMATSU Kōji, *Le jour où Mishima a choisi son destin*, 119 min, 2012, Japon.
 WAKAMATSU Kōji, *Les secrets derrière le mur*, 90 min, 1965, Japon.
 WAKAMATSU Kōji, *Sex Jack et Les anges violés*, 56 min, 1971, Japon.
 WEERASETHAKUL Apichatpong, *Cemetery of Splendour*, 140 min, 2015, Thaïlande.

AUTRES LECTURES

Reuves

« Nuit - Couteau – Désert » , *Cyclocosmia, revue d'Invention et d'Observation*, , #3, Strasbourg, Association Minuscule, janvier 2010.
 Hans Ulrich Obrist et Édouard Glissant, *Utopie de la ville et du musée. L'espace et le temps*, Institut du Monde et Hans Ulrich Obrist, Paris, 2013.

Catalogues d'exposition et monographies

CHAVOYA C. Ondine et GONZALEZ Rita, *ASCO : Elite of the Obscure, A Retrospective, 1972-1987*, Williamstown, Williams College Museum of Art, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, , Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2011.
 CHÉROUX Clément (et al.), *Le Troisième œil: la photographie et l'occulte*, Paris, Maison européenne de la photographie, Paris, Éditions Gallimard, 2004.
 COLÓN LLAMAS Luis Carlos (et al.), *Paul Beer*, La Silueta Ediciones, Bogota, 2009.
 CREISCHER Alice (et al.), *Principio Potosí*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin , Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010.
 DIEDERISCHSEN Dedrich (dir.), *The Whole Earth, California and the Disappearance of the Outside*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Stenberg Press, Londres, 2013.
 ELSAESSER Thomas (dir.), *Rainer Werner Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne*, traduit de l'allemand par Chrisophie Jouanlanne (et al.), publié à l'occasion de la rétrospective du Centre Pompidou, Paris, Centre Georges Pompidou, 2005.
 ENWEZOR Okwui (dir.), *Intense Proximité, une anthologie du proche et du lointain*, Palais de Tokyo, Paris, Centre National de Arts Plastiques-Éditions Artlys, 2012.
 SPIES Werner (dir.), *La Révolution surréaliste*, Centre Pompidou, Paris, Éditions Gallimard et Éditions du Centre Pompidou, 2002.

Ethnographie et anthropologie

- ARIDJIS Homero, *Memorias del Nuevo Mundo*, 2^e édition, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- BOLANOS Álvaro Félix, *Barbarie y canibalismo en la retórica colonial*, Bogota, Centro de Estudios de la Realidad Colombiana, 1994.
- CASTANEDA Carlos, *L'Herbe du diable et la petite fumée*, Paris, Éditions 10/18, 1985.
- COLOMB Christophe, *La Découverte de l'Amérique*, Éditions La Découverte, Paris, 2015
- Alonso de CONTRERAS, *Mémoires du Capitán Alonso de Contreras*, Paris, Éditions Viviane Hamy, 2005.
- LEUSTIG Jack,, *500 nations : l'histoire des Indiens d'Amérique du Nord*, 4 DVD, 6h25 min, Paris, Éditions Montparnasse, 2008.
- ELIADE Mircea, *Le Chamanisme*, Paris, Éditions Payot, 1983.
- ELIADE Mircea, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Éditions Gallimard, 1975.
- ECHEVERRI Juan Álvaro et CANDRE Hipólito, *Tabaco frío, coca dulce*, Leticia, Edición de la Universidad Nacional de Colombia – Sede Amazonia, 2008.
- HUMBOLDT Alexandre de, *Voyages dans l'Amérique équinoxiale I*, Paris, Librairie François Maspero, 1980.
- HUMBOLDT Alexandre de, *Voyages dans l'Amérique équinoxiale II*, Paris, Librairie François Maspero, 1980.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964.
- NÚÑEZ CABEZA DE VACA Álvar, *Naufragios*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2011.
- NIETO Valentina et PALACIOS Germán, *Amazonia desde dentro*, Universidad Nacional de Colombia, Sede Amazonia, Bogota, 2007.
- KROEBER Theodora, *Ishi in two world : a biography of the last wild Indian in North America*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1961.
- PALACIO Viviana, *La imagen del indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta, El archivo de K.Th.Preuss*, Medellin, Editorial Universidad de Antioquia, 2015
- TAUSSIG Michael, *My Cocaine Museum*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004.
- TAUSSIG Michael, *Beauty and the Beast*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012.

Autobiographie, autofiction et biographie

- BÉTANCOURT Ingrid, *Même le silence a une fin*, Paris, Éditions Gallimard, 2010.
- BROWN Dee, *Bury My Heart at Wounded Knee : an Indian History of the American West*, New York, Henry Holt & Cie, 1991.
- DALLOWAY Virginia, *Mrs. Dalloway*, traduit par Marie-Claire Pasquier, Paris, Éditions Gallimard, [1925], 1994.
- VIGAN Delphine de, *Rien ne s'oppose à la nuit*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2001.
- DUCHAMP Marcel, *Duchamp du Signe*, Paris, Flammarion, 1975, 1994.
- ERNAUX Annie, *Se Perdre*, Paris, Éditions Gallimard, 2001.
- FERRANTE Elena, *L'amie prodigieuse*, traduit par Elsa Damien, Paris, Éditions Gallimard, 2014.
- HERZOG Werner, *Conquête de l'inutile*, Nantes, Éditions Capricci, 2008.
- JAMES Henry, *Portrait de femme*, [1881], traduit de l'anglais par Claude Bonnafont, Paris, Éditions Liana Levi, 1995.
- LOUIS Édouard, *En finir avec Eddy Bellegueule*, Éditions du Seuil, Paris, 2014

NIJINSKI Vaslav, *Cahiers*, [1918-1919], traduit du russe par Galina Pogogeveva-Saint Paul et Christian Dumais-Lvowski, Arles, Actes Sud, 2005.
Bruno TACKELS, *Walter Benjamin, Une vie dans les textes*, Arles, Actes Sud, 2009.

Psychanalyse

ANDERSEN Marie, *La manipulation ordinaire : reconnaître les relations toxiques pour s'en protéger*, Bruxelles ; Ixelles Publishing, 2010.
DEVEREUX Georges, *Baubo, la vulve mythique*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2011.
FÉDIDA Pierre, *L'Absence*, Paris, Éditions Gallimard, 1978.
FREUD Sigmund, *Totem et tabou : interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, Paris, Éditions Payot, 1977.
FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, 1976.

Histoire et archéologie

DAVIS Mike, *Génocides tropicaux*, Paris, Éditions La Découverte, 2006.
FANON Franz, *Écrits sur l'aliénation et la liberté*, Paris, Éditions La Découverte, 2015.
FANON Franz, *Les Damnés de la terre*, Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2002.
GALEANO Eduardo, *Les veines ouvertes de l'Amérique latine*, Bogota, Tercer Mundo Editores, 2000.
GRUZINSKI Serge, *La pensée métisse*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1999.
KASPI André, *Les Américains*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
MILLS Kenneth et TAYLOR William B., *Colonial Spanish American, A documentary History*, Lanham, First SR Books, 2006.
QUILTER Jeffrey, *The Ancient Andes*, New York, Routledge, 2014.
R.STONE Rebecca, *Art of the Andes*, Londres, Thames and Hudson, 2012.

Philosophie

ANDRADE Oswald de, *Escritos antropófagos*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2008.
ARENDRT Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Éditions Gallimard, 1972.
FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Éditions Gallimard, 1966.
FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Éditions Gallimard, 1975.
GLISSANT Édouard, *Philosophie de la relation, poésie en étendue*, Éditions Gallimard, Paris, 2009
MAC LUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Montréal Éditions Hurtubise, 1968
NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Gallimard, Paris, 1977
RONELL Avital, *Stupidity*, Stock, Paris, 2006
VIRILIO Paul, *Bunker Archéologie*, Paris, Éditions Galilée, 2008.

Sociologie, Gender studies

DESPENTES Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 2006.

FEDERICI Silvia, *Caliban et la sorcière*, traduit de l'anglais par le collectif Senonevero, Genève-Paris, Entremonde, Marseille, Senonevero, 2014.
ÉRIBON Didier, *Retour à Reims*, Paris, Flammarion, 2010.

Études littéraires

ARISTOTE, *Poétique*, Librairie Générale Française, Paris, 1990
BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, Paris, 1977
GENETTE Gérard, *Figures I*, Éditions du Seuil, Paris, 1966

Esthétique et Histoire de l'Art

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Invention de l'hystérie*, Macula, Paris, 1982
DIDI-HUBERMAN Georges, *Phasmes, Essais sur l'apparition 1*, Éditions de Minuit, Paris 1998
DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position*, Éditions de Minuit, Paris 2009
DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, Éditions de Minuit, Paris 2009
GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, L'âge d'Homme, Lausanne, 1971
KRAUSS Rosalind E., *L'Inconscient Optique*, The MIT Press, 1993
KRAUSS Rosalind E., *Passages*, Éditions Macula, Paris, 1997
KRAUSS Rosalind E., *L'Originalité de l'Avant-garde et autres mythes modernistes*, Éditions Macula, Paris, 1993

Écologie

ABRAM David, *The spell of the sensuous*, Vintage Books, New York, 1996
HARRISON Robert, *Forêts*, Éditions Flammarion, Paris, 1992
DELUMEAU Jean, *Une histoire du paradis tome I*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1992

Architecture

CHAUBIN Frédéric, CCCP, *Cosmic Communist Constructions Photographed*, Taschen, Köln, 2011.
AVERMAETE Tom, Serhat KARAKAYALI, Marion VON OSTEN, *Colonial Modern, Aesthetics of the Past, Rebellions for the Future*, Black Dog Publishing Limited, Londres et Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2010
CANTZ Hatje, *Between walls and windows : Architecture and Ideology*, Haus Dert Kulturen der Welt, Berlin, 2012

Cinéma et de vidéo

AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Armand Colin, Lassay-Les-Châteaux, 2007
AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1992.
BADIOU Alain, *Cinéma*, Nova Éditions, Paris, 2010
DEREN Maya, *Écrits sur l'art et le cinéma*, Éditions Paris Experimental, Paris, 2004
ÉRICE Victor, Abbas KIAROSTAMI, *Correspondencias*, Diputació de Barcelona, Centro de Cultura Contemporània de Barcelona, 2006

- HABIB André et PACI Viva, *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, L'Harmattan, Paris, 2008
- MICHAUD Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Éditions Macula, Paris, 1998
- MARQUEZ Anne, *Godard, le dos au musée - histoire d'une exposition*, Les Presses du Réel, Dijon, 2014
- MATEUS MORA Angelica, *El indígena en el cine y el audiovisual colombianos : imágenes y conflictos*, La Carreta Editores E.U, Medellin, 2012
- MORA Pablo, *Poéticas de la resistencia, el video indígena en Colombia*, Bogotá, Cinemateca Distrital, Idartes, 2015
- PREDAL René, *Le cinéma à l'heure des petites caméras*, Klincksieck, Paris, 2008
- RANCIÈRE Jacques, *La Fable cinématographique*, Éditions du Seuil, Le-Mesnil-sur-l'Estrée, 2001
- SIEREK Karl, *Images oiseaux, Aby Warburg et la théorie des médias*, Klincksieck, Paris, 2009

Sound Studies

- STERNE Jonathan, *Une histoire de la modernité sonore*, Philharmonie de Paris - Cité de la Musique, Paris, 2015
- Salomé VOGELIN, *Listening to noise and silence*, The Continuum International Publishing Group, New York et Londres, 2010

Ouvrages de non-fiction

- AUBIGNE Agrippa, *Les Tragiques*, Éditions Gallimard, Paris, 1995
- BATAILLE Georges, *Les larmes d'Eros*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1971
- BACHMAN Ingeborg, *Oeuvres*, Actes Sud, Paris, 2006
- BRETON André, *L'Amour Fou*, Éditions Gallimard, Paris, 1937
- COURTOIS Jean-François, *Les jungles plates*, Nous, Caen, 2010
- DAVIS Wade, *Le fleuve*, Fondo de Cultura Económica, Mexico D.F, 2004
- HODEL Steve, *L'affaire du Dahlia Noir*, Éditions du Seuil, Paris 2005
- RIMBAUD Arthur *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Éditions Gallimard, Paris, 1999
- SHAKESPEARE William, *Richard III*, Penguin Books, Londres, 1968
- THOREAU Henry David, *Walden ou la vie dans les bois*, Éditions Gallimard, Paris, 1922

Ouvrages de fiction

- AUREVILLY Barbey, *Les Diaboliques*, Éditions Gallimard, Paris, 1973
- ARENAS Reinaldo, *El mundo alucinante*, Ediciones Cátedram Madrid, 2011
- ACKER Kathy, *Don Quichotte*, Éditions Laurence Viallet, Paris, 2010
- BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2001
- BECKETT Samuel, *Malone meurt*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1951
- BRONTE Emily, *Hurlevent des Monts*, Éditions Flammarion, Paris, 1984
- BOLAÑO Roberto, *2666*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 2004
- BOLAÑO Roberto, *Étoile distante*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 2002
- BOLAÑO Roberto, *Des Putains Meurtrières*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 2003
- BOLAÑO Roberto, *La littérature nazie en Amérique*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 2003

BORGES Jorge Luis, *L' Aleph*, Éditions Gallimard, Paris, 1967
 CONRAD Joseph, *Au coeur des Ténèbres*, Flammarion, Paris, 1980
 CORTÁZAR Julio, *Los Relatos I*, Alianza Editorial, Madrid, 1980
 DURAS Marguerite, *Détruire, dit-elle*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969/2007
 FLAUBERT Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Pocket, Paris, 1989
 FRESÁN Rodrigo, *Mantra*, Éditions Passage du Nord-Ouest, Paris, 2010
 HANSUM Knut, *Faim*, Presses Universitaires de France, 1961
 JAMES Henry, *Daisy Miller*, Éditions Gallimard, Paris, 2012
 JAMES Henry, *Le menteur*, Éditions Gallimard, Paris, 2012
 JELINEK Elfriede, *Enfants des morts*, Éditions du Seuil, Janvier 2007
 LE GUIN Ursula, *Planète d'exil*, Éditions Opta, Paris, 1972
 LEZAMA LIMA José, *Paradiso*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2012
 MANDIARGUES André Pieyre de, *Récits érotiques et fantastiques*, Éditions Gallimard, Paris, 2009
 MIRBEAU Octave, *Le Jardin des supplices*, Éditions Gallimard, Paris, 1988
 MURAKAMI Ryû, *Bleu presque transparent*, Éditions Félix Piquier, Arles, 1997
 PAULS Alan, *Histoire de l'argent*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 2013
 PAULS Alan, *Histoire des larmes*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 2009
 PETIT Marc, *Architecte des glaces*, Éditions Stock, Paris, 1995
 PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, Éditions Gallimard, Paris, 1988
 PROUST Marcel, *La Prisonnière*, Éditions Gallimard, Paris, 1989
 POE Edgar Allan, *Le mystère de Marie Roget et autres nouvelles*, Éditions de Crémille, Genève, 1970
 OSPINA William, *El país de la canela*, Random House Mondadori, Barcelona, 2012
 QUIROGA Horacio, *Anaconda*, Alianza Editorial, Madrid, 1998
 WITTKOP Gabrielle, *La mort de C.*, Éditions Verticales/Le Seuil, Paris, 2001
 ZAHAVI Helena, *Dirty weekend*, Éditions Phébus, Paris, 2000

Films

BUÑUEL Luis, *L'Âge d'Or*, 63 min, 1930, France.
 BUÑUEL Luis, *L'Ange Exterminateur*, 95 min, 1962, Mexique.
 BUÑUEL Luis, *Belle de Jour*, 106 min, 1967, France.
 BUÑUEL Luis, *Cet obscur objet du désir*, 105 min, 1977, France - Espagne
 BUÑUEL Luis, *Un Chien Andalou*, 21 min, 1929, France
 BUÑUEL Luis, *Le Journal d'une femme de chambre*, 101 min, 1964, France - Italie
 BUÑUEL Luis, *Viridiana*, 90 min, 1961, Mexique - Espagne
 Léos CARAX, *Holy Motors*, 116 min, 2012, France - Allemagne
 CARPENTER John, *Fog*, 86 min, 1979
 CARPENTER John, *Invasion Los Angeles*, 91 min, 1988
 CARPENTER John, *New York, 1997*, 95 min, 1981
 CAMERON James, *Abyss*, 163 min, 1989, États-Unis.
 COPPOLA Francis Ford, *Dracula*, 155 min, 1992, États-Unis.
 CRONENBERG David, *Videodrome*, 84 min, 1982, États-Unis.
 CRONENBERG David, *Crash*, 96 min, 1996, États-Unis.
 DEREN Maya, *Divine Horsemen*, 47 min, 1977, États-Unis.
 DENIS Claire, *Trouble every day*, 102 min, 2001, France
 FELLINI Federico, *Huit et demi*, 138 min, 1963, Italie
 FELLINI Federico, *Le Casanova*, 148 min, 1976, Italie

FELLINI Federico, *Les Clowns*, 88 min, 1970, Italie
 GODARD Jean-Luc, *Histoires du cinéma*, 267 min, 1988, France
 GODARD Jean-Luc, *Adieu au langage*, 70 min, 2014, France
 IMAMURA Shohei, *L'Anguille*, 117, 1957, Japon
 KORINE Harmony, *Gummo*, 95 min, 1997, États-Unis.
 KUROSAWA Akira, *Le Château de l'Araignée*, 111 min, 1957, Japon.
 David LYNCH, *Mulholland Drive*, 146 min, 2000, États-Unis.
 MALICK Terrence, *La Ballade sauvage*, 95 min, 1973, États-Unis.
 MALICK Terrence, *Le Nouveau Monde*, 132 min, 2005, États-Unis.
 MALICK Terrence, *La Ligne Rouge*, 171 min, 1998, États-Unis.
 MELVILLE Jean-Pierre, *L'Armée des Ombres*, 145 min, 1969, États-Unis.
 MELVILLE Jean-Pierre, *Le Cercle Rouge*, 140 min, 1970, France.
 MELVILLE Jean-Pierre, *Le Deuxième Souffle*, 150 min, 1956, France.
 MELVILLE Jean-Pierre, *Le Samouraï*, 67 min, 1967, France.
 FRANJU Georges, *Judex*, 104 min, 1963, France.
 FRANJU Georges, *Le Sang des Bêtes*, 20 min, 1949, France.
 LE TACON Jean-Louis, *Cochon qui s'en dédit*, 100 min, 1979, France.
 OPPENHEIMER Joshua, *The act of killing*, 166 min, 2012, Danemark – Angleterre -Norvège
 RAY Satyajit, *3 filles*, 173 min, 1961, Inde
 RAY Satyajit, *Charulata*, 117 min, 1964, Inde
 RAY Satyajit, *Le salon de musique*, 100 min, 1958, Inde.
 ROUCH Jean, *Les Maîtres fous*, 36 min, 1955, France.
 WATKINS Peter, *Edgar Munch*, 220 min, 1974 , Angleterre.

Remerciements

Les premiers remerciements sont adressés aux personnes qui ont accompagné et encadré ce projet de recherche avec patience, bienveillance et persévérance, qui ont compris mon besoin d'indépendance et de déplacement, Alain Bonfand et François-René Martin, Marie-José Burki, Dominique Figarella, Gaïta Leboissetier, Sabine Cassard, Nadeije Laneyrie-Dagen, Emmanuel Mahé et Hélène de Givry qui a pris en charge la relecture de ces fragments assemblés. A Harvard, je voudrais remercier ceux qui m'ont accueillie comme une élève des leurs, et dont le regard acéré et les cours m'ont modifiée en profondeur, Lucien Castaing-Taylor, Ernst Karel, Amie Siegel et Dennis Lim. Mes camarades du Film Study Center et du Sensory Ethnography Lab, ainsi que mes camarades du programme ARP à Paris ; Barbara Turquier, Vita Mikanovic, Erik Bullot avec qui un dialogue sur le cinéma et le récit de soi s'est tissé, donnant un souffle nouveau à mon travail.

Des remerciements sont aussi adressés aux personnes qui ont soutenu mon activité en tant qu'artiste et cinéaste en dehors des enceintes des écoles, et avec qui un dialogue fructueux et fertile s'est développé: Franco Lolli et Capucine Mahé, Christophe Barral et Toufik Ayadi, Manuela Moscoso, Emiliano Valdés, Maria Mercedes Gonzalez, Francisco Guevara, Raymundo Fraga, Juana Suárez, Pedro Adrián Zuluaga, Jean-Pierre Rehm, Nicolas Feodoroff, Isabelle Manquillet qui s'est plongée avec moi dans la tâche de déterrer *Soleil Noir*, Raimundas Malasauskas, le festival Videobrasil, Thereza Farkas, Solange Farkas, Benoît Hické, Alexandra Baudelot, Jany Lauga, Natalia Valencia, l'équipe d'Instituto de Visión - en particulier Beatriz Lopez, María Wills, Karen Abreu et Magdalena Arellano, Marta Andreu.

Des remerciements spéciaux sont adressés à tous ceux qui ont voulu jouer avec moi au jeu du tournage, d'être regardés et à me regarder en retour: Crispina, Margarita, Inés, Mariana, et Gerardo Navarro, Cristobal Gómez, Absalón Arango, Nohemi Millán et Martha Millán, l'ensemble des acteurs de *Soleil Noir*, l'ensemble des techniciens et collaborateurs participants dans ces films, en particulier Florence Ortiz, Jordane

Chouzenoux, Jocelyn Robert, Paula Rendón, Maria Angélica Hoyos, Camilo Gómez et Léna Araguas.

Enfin, je voudrais remercier les ami(e)s qui m'ont soutenue et m'ont donné un sol pendant ces dernières années, au sens figuré mais aussi parfois littéralement : Anne-Charlotte Yver, Pauline Bastard, Iván Argote, Mathilde Villeneuve, Charlène Dinhut, Virginie Legeay et Yovana Pacheco. Mon père, Miguel Huertas, et ma soeur, Lucía Huertas Millán.

Enfin, des remerciements sont aussi adressés à Jacques Aumont, Pierre Wat, María Inés Rodríguez, Anne Marquez, à Mati Diop, à Simona Schneider, à Salmaan Smirza, à Léa Colin, à Lyes Hammadouche.

J'aimerais dédier cette recherche à Bakary Diallo et à Alban Denuit.

