

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



ENTRE OS RIOS

Pour un analphabétisme poétique

Mona Convert

Trabalho de Projeto

Mestrado em Arte Multimedia

Especialização em Audiovisuais

Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor Antonio de Sousa Dias e pelo Prof.

Julien Gourbeix

2019

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Mona Convert, declaro que a presente dissertação / trabalho de projeto de mestrado intitulada “Entre os rios : pour un analphabétisme poétique”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 29 de outubro de 2019,

A handwritten signature in black ink, consisting of several overlapping loops and a long horizontal stroke extending to the right.

RESUMO

Entre os rios: para um analfabetismo poético propõe-se, seguindo Ahmed Bouanani e José Bergamín, estudar uma constelação de formas analfabetas, nomeadamente poéticas e cinematográficas; tentar entender quais são as ligações intrínsecas entre poesia e analfabetismo, e como se manifestam formalmente; procurar dar a ver e a pensar as relações entre culturas populares e vernaculares, as culturas resistentes e as formas analfabetas, e por fim, reflectir, pela via da análise de sequências e de filmes, sobre o que podia ser um cinema analfabeto e quais seriam as suas problemáticas semânticas e políticas. Encontraremos neste ensaio, o estudo de poetas e cineastas como: Ahmed Bouanani, Paul Celan, Guerasim Luca, Peter Kubelka, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard, John Cassavetes, Chris Marker, e Sergueï Paradjanov; reunidos de modo subjetivo e não-linear de forma a criar um corpus heterogêneo de formas que apelidaremos analfabetas.

O que entendemos por formas analfabetas ? É esta a questão central, que este ensaio coloca, usando como ponto de partida a ideia, para retomar as palavras de José Bergamín, que *“O analfabetismo é a definição poética de todo o estado realmente espiritual”*. Talvez se trate de falar dos analfabetismos plurais, múltiplos, que atravessam os nossos tempos e as nossas fronteiras, mais do que tentar encontrar uma definição unilateral.

Assim, na primeira parte deste ensaio, estudaremos o conceito de alfabeto e analfabeto, e as diversas problemáticas que lhe são intrínsecas, nomeadamente seguindo o ponto de vista de José Bergamín (*Decadência do analfabetismo*, 1980) e Ahmed Bouanani (*O analfabeto: história*, 1967). Estes autores desenvolveram este conceito em situações muito diferentes: um em Espanha no início dos anos 80, ancorando-se fortemente na cultura andaluz, e o segundo em Marrocos no fim dos anos 60, num país fragmentado linguisticamente depois da colonização. Veremos que, desde o seu nascimento, o conceito de analfabetismo tem problemáticas muito amplas, como: a resistência das culturas vernaculares, a defesa da pluralidade da sabedoria e das suas formas de transmissão, o dever da memória e da passagem desta memória para as gerações futuras. Se a palavra *“analfabeto”* é para Ahmed Bouanani e José Bergamín muito ligada com a língua oral e escrita, mesmo se a utilizam com uma conotação completamente diferente daquele presente nas definições de dicionário, tentaremos, desde logo, reflectir sobre como esta ideia e esta posição crítica contra um pensamento uniforme e centralizada, se podem deslocar, e como, para outros campos das artes, e nomeadamente o cinema.

Antes de discutir sobre possíveis formas analfabéticas no cinema, tentaremos, numa segunda parte intitulada Poesia, desenvolver a nossa abordagem do analfabetismo através do estudo dos poetas. Iremos basear-nos nomeadamente no pensamento de Georges Didi-Huberman, que defende, através de José Bergamín, que *“a poesia é, simplesmente, a mais impura: poesia analfabeta”*, falando do bailarino de flamenco Israel Galvan. Veremos assim qual pode ser a ligação entre o analfabetismo e as culturas orais tais como: o flamenco em Espanha, ou, a poesia popular e dos contos de Marrocos, e estudaremos um dos poemas do Ahmed Bouanani, que deu luz a este ensaio, um tipo de conto poético contemporâneo, intitulado *“O analfabeto: história”*. Tentaremos, de seguida, abrir esta reflexão a outras formas escritas analfabetas, tais

como os poemas e experimentações poéticas de Gherasim Luca e de Paul Celan, os dois possuindo uma certa estranheza da linguagem, na linguagem poética, muito ligada à matéria mesma da linguagem: através do silêncio, da desconstrução, e do uso do branco, no caso de Paul Celan, pelo uso de uma língua, que não é a sua língua materna, e pela oralidade nomeadamente no caso de Gherasim Luca, que se localiza na “*no man’s langue*”.

Na terceira parte, *Cinema*, propomo-nos a pensar como o analfabetismo, que estudámos anteriormente nas suas formas escritas e orais, pode ser aplicado como ferramenta de reflexão das formas cinematográficas. Estudaremos nomeadamente *Arnulf Rainer* (1960), um filme do Peter Kubelka, que experimenta as questões rítmicas que igualmente marcaram o trabalho dos poetas. Através da manipulação de fotogramas pretos e brancos, veremos como o Kubelka desenvolve a ideia que “*é entre os fotogramas que o cinema fala*”. Para desenvolver esta analogia subjacente entre formas poéticas e formas cinematográficas, iremos basear-nos especificamente sobre o artigo de Pier Paolo Pasolini “*Cinema de Poesia*” (1965), defendendo um cinema da poesia e reflectindo sobre quais poderiam as características desse cinema, tal como o uso do discurso indireto livre e a presença sensível da câmara (câmara na mão, movimentos ou ritmos não habituais no cinema normativo ou cinema de prosa). Estudaremos também o filme de Pier Paolo Pasolini “*La Rabbia*” (1963), e o modo como utiliza a voz-off neste filme, recorrendo tanto à “voz da prosa” como à “voz da poesia”. Passaremos a seguir a “*Adieu au langage*” (2014), o filme de Jean-Luc Godard, para reflectir sobre o modo como utiliza a linguagem, a materialidade das imagens, a ausência de personagens, sobre as quais poderíamos desenvolver uma “projeção” no sentido psicanalítico do termo, e a presença animal, permitindo a Godard desconstruir as normas cinematográficas e dizer “*adeus à linguagem*” normativa. Por fim, iremos concentrar-nos sobre uma característica que consideramos estar profundamente ligada com o que podemos chamar “cinema da poesia” ou “cinema analfabeto”: o olhar-câmara. Seguindo o exemplo de Chris Marker, que declarava “*Francamente, será que inventámos alguma coisa mais estúpida do que dizer às pessoas, como se ensina nas escolas de cinema, para não olhar para a câmara?*” na voz-off de “*Sans Soleil*” (1983); reflectiremos ainda: através do estudo de “*Opening Night*” (John Cassavetes, 1977) sobre o ecrã de cinema enquanto fronteira poética ou simbólica; sobre a problemática da igualdade do olhar entre a pessoa que filma e a pessoa que é filmada, nomeadamente no documentário, levantando questões políticas e pós-coloniais, ainda partindo do estudo de “*Sans Soleil*”; através de “*À bout de souffle*” (Jean-Luc Godard, 1960), sobre o olhar-câmara como ferramenta de conscientização do dispositivo narrativo e técnico para o espectador; por fim, através de “*Sayat Nova*” (Sergueï Paradjanov, 1969) sobre a penetração na materialidade do mundo (ou *imaginário material*) que pode propôr o cinema da poesia, neste caso através do olhar dos atores que nos guiam no seu viagem e no seu universo.

Desenvolveremos também algumas reflexões em torno da produção prática que acompanha esta pesquisa teórica, que toma forma no filme “*entre os rios/bin el oidane/entre les rivières*”, uma viagem poética cruzando os territórios de Marrocos, de Portugal e da França, formando um outro território onde as fronteiras com altos muros em cimento se transformam em caminhos, cursos de água, cantos que atravessam corpos, línguas e memórias. A prática é aqui considerada fundamentalmente indissociável do estudo, do mesmo modo que a experiência é considerada fundamentalmente indissociável da teoria: os analfabetismos pensam-se desde logo a

partir de uma viagem (de idas e de voltas) sensível e constante entre o que fazemos e o que já foi feito, e entre o que experimentamos e o que já foi experimentado.

Palavras-Chave:

Analfabetismo ; Poesia, ; Cinema ; Fronteiras

RÉSUMÉ

Entre os rios : pour un analphabétisme poétique se propose, à la suite de Ahmed Bouanani et de José Bergamín, d'étudier une constellation de formes analphabètes, notamment poétiques et cinématographiques ; de chercher à comprendre quels sont les liens intrinsèques entre poésie et analphabétisme, et comment se manifestent-ils formellement ; d'essayer de donner à voir et à penser les relations entre cultures populaires et vernaculaires, cultures résistantes et formes analphabètes ; enfin, de réfléchir, via l'analyse de séquences et de films, à ce que pourrait être un cinéma analphabète et quels en seraient ses enjeux sémantiques et politiques. Nous trouverons dans cet essai l'étude de poètes et de cinéastes tels que : Ahmed Bouanani, Paul Celan, Guerasim Luca, Peter Kubelka, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard, John Cassavetes, Chris Marker, Sergueï Paradjanov, rassemblés de manière subjective et non-linéaire de manière à former un corpus hétérogène de formes que nous dirons analphabètes.

Qu'entendons-nous par analphabètes ? Peut-être est-ce là la question centrale que pose cet essai, qui utilise pour point de départ l'idée, pour reprendre les mots de José Bergamín, que « *L'analphabétisme est la définition poétique de tout état vraiment spirituel.* ». Peut-être s'agirait-il ici de parler des analphabétismes pluriels, multiples, qui traversent nos temps et nos frontières, plutôt que de tendre vers une définition unilatérale.

Nous développerons également quelques réflexions autour de la production pratique qui a accompagnée cette recherche théorique, le film « *entre os rios / bin el ouidane / entre les rivières* », voyage poétique croisant les territoires du Maroc, du Portugal et de la France, formant un autre territoire où la frontière aux hauts murs de béton se transforme chemin, cours d'eau, chant qui traverse les corps, les langues et les mémoires. La pratique est ici considérée fondamentalement indissociable de l'étude, de la même manière que l'expérience fondamentalement indissociable de la théorie : les analphabétismes se pensent dès lors dans un aller-retour sensible et constant entre ce que nous faisons et ce qui a été fait, entre ce que nous expérimentons et ce qui a été expérimenté.

Keywords:

Analphabetisme ; Poésie ; Cinéma ; Frontières

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	9
I. ALPHABET / ANALPHABET	12
Ahmed Bouanani : le devenir-analphabète	12
José Bergamín : le devenir-alphabète	13
Sur notre approche de l'analphabétisme	15
II. POESIE	19
Poésie populaire marocaine et flamenco : cultures incarnées	19
Georges Didi-Huberman et la poésie analphabète	21
L'analphabète : histoire, Ahmed Bouanani, 1967	23
Gilles Deleuze et les « étrangers à (leur) propre langue »	28
Un langage de la limite	31
III. CINEMA.....	33
Régis Debray : Vie et mort de l'image.....	34
<i>Arnulf Rainer</i> , de Peter Kubelka : la technique-limite	35
« Cinéma de prose, cinéma de poésie »	37
La rabbia de Pier Paolo Pasolini : « Faire du cinéma, c'est écrire sur du papier qui brûle »	41
<i>Adieu au langage</i> , Jean-Luc Godard.....	45
Regard-caméra	50
Regard-caméra 1 : Partager le présent (ou, Something wrong with that kid).....	51
Regard-caméra 2 : Égalité du regard.....	53
Regard-caméra 3 : Dispositif et conscience chez Jean-Luc Godard	55
Regard-caméra 4 : Sayat Nova, regard et matière	58
Retour sur <i>Sans Soleil</i> : le décentrement des images	61
Épilogue	
IV. ENTRE OS RIOS / BIN EL OUIDANE / ENTRE LES RIVIERES.....	65
Synopsis	65
Raccords et frontières : entre les lieux, entre les temps	65
Architecture maritime : phares.....	68
Chants, vents, flux, reflux	71
Sources.....	74
Sons	75
CONCLUSION.....	78
BIBLIOGRAPHIE	82
FILMOGRAPHIE	85

INTRODUCTION

Cet essai a été rédigé en parallèle à la réalisation du film « *entre os rios / bin el ouidane / entre les rivières* » moyen métrage que l'on pourrait qualifier de documentaire poétique. Il est cependant loin d'être un journal de bord de la fabrication du film, ou même une réflexion sur les thématiques qui y sont abordées. En effet, si la réflexion théorique engagée ici a profondément nourri la dimension pratique du travail filmique entrepris, et vice versa, c'est précisément par leur porosité, et les rapports non-linéaires entretenus entre elles, construisant un chemin empruntant de nombreux détours et lignes de fuite.

Il est cependant un point de rencontre qui se trouve à l'orée des chemins de ces deux objets, pratique et théorique : c'est le poème *L'analphabète : histoire*, publié en 1967 par Ahmed Bouanani (lui-même poète, théoricien et réalisateur). Après l'avoir lu un nombre incalculable de fois et tenté dans cet essai-même une analyse de ce poème, il me demeure cependant profondément mystérieux, comme contenant un secret, le secret de ce qu'il a voulu signifier ou plutôt ouvrir en tant que « *dynamique signifiante* »¹ avec ce poème *analphabète*. La dynamique mise en place par Bouanani, cela étant, a fonctionné, puisqu'elle a donné lieu à cette recherche fragmentaire et évidemment incomplète autour des formes poétiques analphabètes, et au film.

Il peut sembler dérangent, voire contre-productif, d'utiliser le terme d'*analphabétisme* en tant que qualité positive et dynamique pour l'analyse et la réflexion, voire la production de formes poétiques et cinématographiques. C'est

¹ Artavazd PELECHIAN, *Montage distancié ou théorie de la distance*, 1973, publié dans *Montage, une anthologie* (1913-2018).

pourtant ici tout l'enjeu, et la difficulté de cet essai ; réfléchir à ce que peut, hors du champ des dictionnaires, signifier un *analphabétisme* qui serait tout simplement une autre forme d'organisation des mots – écrits ou parlés –, des images et du monde avec eux.

Se croisent dans ce monde des poètes analphabètes, toute la réalité sociale et historique qu'ils emportent avec eux : ceux qui mélangent les langues, ceux qui luttent pour la mémoire de leur peuple ou pour la survie d'une langue déconsidérée par les états, et surtout, ceux qui en inventent – langages poétiques, cinématographiques, qui créent des systèmes de signifiants désobéissant aux normes instaurées pour l'usage des images et des mots de la fin du XXème et du début du XXIème siècle.

Ces *systèmes signifiants analphabètes*, poèmes ou films, légendes orales ou textes philosophiques, sont évidemment divers et nombreux – et ne datent pas tous du XXème siècle. Le choix des objets analysés dans cet essai est ainsi subjectif et singulier ; je me suis permise de choisir des objets qui m'ont nourrie et accompagnée, des objets qui, en somme, font partie de ma construction esthétique et théorique.

À travers leur étude, j'ai tenté d'ouvrir la possibilité de réfléchir ces *systèmes signifiants analphabètes* par la pratique de l'analyse d'objets poétiques, en premier lieu, puis d'objets cinématographiques en second lieu. Le système fragmentaire qui construit cet essai pourrait peut-être être qualifié de système de montage, ou de ce que Artavazd Pelechian appelait *le montage distancié*² : c'est-à-dire que chaque fragment de ce texte, ou sous-partie, puisse se conjuguer avec un autre fragment – qu'il lui soit accolé ou pas, et que tous participent de la réflexion autour de ce que peut être l'*analphabétisme poétique*, et ses enjeux esthétiques et politiques.

² Artavazd PELECHIAN, *ibid.*

Ainsi, tout l'enjeu de cet essai réside dans cette question : qu'est-ce qu'un analphabétisme poétique, quels sont ses enjeux poétiques et politiques, ses conditions d'émergence ou de survivance ? J'ai tenté d'y réfléchir, de manière évidemment partielle et fragmentaire, en constituant une forme de cartographie des analphabétismes plutôt qu'une définition, un montage non-linéaire plutôt qu'un dictionnaire.

I. ALPHABET / ANALPHABET

Le terme d'analphabétisme apparaît, bien évidemment, dans les études gouvernementales, sociologiques ou anthropologiques qui mènent et définissent notre pensée des diverses cultures du monde³. Avant toute chose, il est central ici de préciser que le terme d'analphabétisme tel qu'il sera discuté et envisagé dans les écrits à suivre est celui envisagé, sous deux angles différents, par deux penseurs du XXème siècle : Ahmed Bouanani, poète, écrivain et réalisateur marocain, ainsi que José Bergamín, poète, écrivain, scénariste et acteur espagnol.

Ahmed Bouanani : le devenir-analphabète

Le concept d'analphabétisme envisagé par Bouanani est avant tout un concept lié à la disparition d'une culture « mineure »⁴. Lorsqu'il déclare « *Nous devenons de jour en jour plus analphabètes que la veille. Nous ne savons plus nommer les choses, les plantes, les animaux. En gastronomie par exemple, le cauchemar est vivant. Qui pourrait donner aux ingrédients leur nom vernaculaire ? Qui pourrait comprendre, déchiffrer, la grande poésie antéislamique sans avoir recours aux lexiques et aux dictionnaires ?* »⁵, il prend le terme à contre-sens de sa définition formelle, officielle.

³ UNESCO, *Le défi de l'alphabétisation, un état des lieux*, extrait du *Rapport mondial de suivi de l'éducation pour tous*, 2006.

⁴ Gilles DELEUZE et Claire PARNET, *Gilles Deleuze / Claire Parnet : Dialogues*, Flammarion, 1977.

⁵ Ahmed BOUANANI, *Écrire comme on parle*, inédit, 1995.

L'analphabétisme n'est plus « *l'absence de tout savoir, de toute instruction* »⁶ mais bien l'absence d'un savoir culturel ancestral, qui disparaît justement avec l'alphabétisation instituée par l'Etat et la normalisation de la culture.

La définition officielle porte en effet une forme de discrimination sociale, où le savoir et l'instruction sont alors vus sous un angle précisément lié à l'enseignement et à sa matière première, le langage, institué par l'Etat par le biais des écoles. Cependant, cette définition de l'analphabétisme exclut de la notion de savoir tout langage non-officiel (dialectes, langages régionaux), qui peut parfois être non-écrit, sans alphabet, ou simplement avoir des formes d'enseignements et de survivances s'écartant des sentiers battus de l'éducation et des savoirs prônés par les États.

Le procédé de renversement de sens qu'institue Ahmed Bouanani dans la formule « *devenir analphabète* » est alors un positionnement politique contre une forme de pensée normative, ou de vision partielle, voire partielle qui nie la validité de tout savoir hors de l'alphabet, hors du système de l'alphabet.

José Bergamín : le devenir-alphabète

José Bergamín, notamment dans son essai *La décadence de l'analphabétisme*⁷, engage également une critique acide de l'alphabétisation. Il utilise cependant le terme de l'analphabète de manière plus classique qu'Ahmed Bouanani, en en renversant non pas le sens, mais la connotation : la connotation culturellement négative de l'analphabétisme se transforme dès lors en potentielle puissance positive d'un *autre savoir*. Le titre même de son essai

⁶ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, définition de « *analphabétisme* ».

⁷ José BERGAMÍN, *La décadence de l'analphabétisme*, traduit en français par Florence Delay, La délirante, 1988.

engage l'idée que l'analphabétisme eut, un temps, une certaine validité dans la pensée européenne de ce qu'est – ou n'est pas – un savoir ; et qu'à l'heure où il écrit, soit à la fin du XXème siècle, l'analphabétisme est « *décadent* », autrement dit, qu'il « *évolue progressivement vers sa fin ou sa ruine* »⁸.

Ainsi, à l'inverse de Bouanani, pour Bergamín on ne devient pas analphabète, mais, en devenant alphabète, on entre dans le « *monopole culturel de la lettre* ». Une dénaturalisation s'engage dès lors que l'enfant apprend l'alphabet, dès lors que le peuple entre dans la culture de la lettre.

Il institue alors une différence fondamentale entre le mot, l'usage du mot, et la lettre, l'usage de la lettre : « *Les mots servent à jouer. Pas les lettres. On ne joue pas avec les lettres. Une lettre est une arme à double-tranchant : c'est pourquoi elle entre en faisant couler le sang* »⁹. Ainsi, tout système qui institue le « *monopole culturel de la lettre* » fait selon Bergamín acte de violence et de dénaturalisation sur les peuples en les privant d'un « *état rationnel de jeu, du jeu divin d'une éternelle enfance* ». La raison est donc du côté de l'analphabétisme, du savoir analphabète, quand la norme, l'ordre est du côté de l'alphabet.

C'est alors plus profondément une remise en question de l'ordre, du monopole culturel, de la norme qui se met ici en jeu, tant du côté de Bouanani que du côté de Bergamín. Instituant comme invalide, anormal, tout savoir qui n'entre pas dans le système lettrique, le monopole culturel qui s'accélère au XXème siècle leur fait violence, fait violence à leurs peuples, en forçant leur entrée dans l'alphabet, système qui ne peut englober des savoirs analphabètes, savoirs du jeu, savoirs oraux, savoirs enfantins :

⁸ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, définition de « *décadence* ».

⁹ José BERGAMÍN, *ibid.*

« *Quand un enfant ou un peuple commence à s’alphabétiser, il commence à se dénaturiser, à se corrompre, à cesser d’être ou à ne plus être ce qu’il était : un enfant ou un peuple. Et il périt alphabétisé* »¹⁰.

Sur notre approche de l’analphabétisme

Nous avons donc écarté la définition étatique et normative de l’analphabète, de l’analphabétisme comme une absence de savoir ; définition *en négatif*, qui semble oublier qu’en tout lieu où est une absence, il est aussi une présence *autre*. Nous avons donc décidé d’utiliser comme base d’une définition potentielle et positive de l’analphabétisme la pensée d’Ahmed Bouanani et de José Bergamín.

Permettons-nous dès lors de définir sous quel angle, sous quelles formes, le concept d’analphabétisme sera étudié et tendra à se définir dans ce travail.

La pensée d’Ahmed Bouanani, tout comme celle de José Bergamín, sont marquées par des enjeux profondément politiques. Ces enjeux sont : la disparition d’une culture populaire (au Maroc et en Espagne au XXème siècle, mais bien évidemment, cette question s’étend aujourd’hui à l’échelle mondiale avec la montée en puissance de l’anglais des États-Unis), majoritairement transmise oralement et dans des langues mineures. Cette disparition marque l’entrée des peuples et de leurs formes d’expressions, d’inscriptions dans l’histoire et sur le territoire dans une ère normée, institutionnalisée, souvent déracinée et amnésique.

¹⁰ Id., *ibid.*

L'analphabétisme dont nous parlons est donc, à la suite de José Bergamín, celui d'une lutte contre la norme, contre la règle, contre l'institutionnalisation et la centralisation. Cet analphabétisme existe notamment dans la lutte de cultures mineures pour la conservation de leur langue, que souvent, nous appelons *dialectes*. La définition d'un dialecte est pourtant intrinsèquement la même que celle d'une langue, si l'on fait abstraction des enjeux économiques et politiques à utiliser un mot plutôt que l'autre¹¹. Ainsi existent des luttes politiques, souvent régionales, pour la considération de cultures hors-normes, profondément liées au territoire et à l'histoire qu'elles habitent (basque, catalan, berbère, breton, etc.).

Nous voyons dès lors que l'enjeu de l'analphabète, en tant qu'individu luttant pour la reconnaissance de sa langue, est autant une lutte formelle (la langue ici en tant que forme) qu'une lutte pour la reconnaissance d'une manière d'occuper l'espace (le territoire donné de l'inscription de cette langue) et le temps (l'histoire mineure qui accompagne cette langue, qui donne forme à cette langue).

En tant que lutte, en tant que force d'opposition, ou force mineure, l'analphabétisme se trouve toujours à la *frontière*. Il définit les frontières d'un territoire en même temps que toujours il les dépasse. Dans les cultures régionales, ou dans les cultures précoloniales, la frontière est une forme beaucoup plus souple que celle que nous vivons aujourd'hui en Europe. *Il est des frontières, par exemple en Afrique précoloniale, mais ce sont des frontières mobiles et perméables ; il y a des routes, des réseaux*¹², des rhizomes.

¹¹ Jacques DERRIDA, *Le monolinguisme de l'autre*, autour des définitions respectives de langue et de dialecte, éd. Galilée, 1996.

¹² Achille MBEMBE, *Para um mundo sem fronteiras*, https://www.youtube.com/watch?v=kIbY_JpzQh4, conférence à Culturgest, Lisbonne, 2018 (traduction de l'auteur).

Ses formes d'expressions, linguistiques ou artistiques, sont ainsi toujours au croisement, à la frontière des lieux et des temps. Le déplacement, la déterritorialisation des formes analphabètes s'effectuent dans un mouvement de mémoire, de transmission et de projection (temporel), et dans un mouvement de migration, de traversée, de rencontres (géographique).

Ainsi, ses formes sont vivantes, mobiles, formes de *passages*, dont le système, analphabète, se redéfinit constamment selon les conditions de flux (temporel, social, géographique) dans lesquelles il s'inscrit.

Il n'est cependant pas ici question d'entreprendre une étude sociologique autour de la puissance de résistance des langues mineures face à une organisation de la culture mondiale de plus en plus normative, centralisée, et autoritaire. Il nous est apparu, en étudiant cette question, que l'analphabétisme en tant que lutte pour des formes a-normées, décentralisées, à la fois territorialisées et déterritorialisées, à la fois inscrites dans leur contemporanéité et tendues vers leurs passés et vers leurs futurs, est également une question centrale pour la production d'une langage artistique.

Nous tenterons ainsi dans cet objet d'étudier, de manière évidemment fragmentaire et subjective, des objets littéraires et cinématographiques, qui nous ont paru incarner l'analphabétisme dans ses formes concrètes les plus larges possibles ; des poèmes d'Ahmed Bouanani, Guérasim Luca et Paul Celan, aux films de Jean-Luc Godard, Sergueï Paradjanov, John Cassavetes, Chris Marker...

« L'analphabétisme est la définition poétique commune de tout état vraiment spirituel. »¹³

¹³ José BERGAMÍN, *ibid.*

II. POÉSIE

Poésie populaire marocaine et flamenco : cultures incarnées

Ahmed Bouanani et José Bergamín viennent tous deux de pays où la culture se vit, se parle, se danse, se crie avant de s'écrire. Au Maroc comme en Espagne, le savoir ancestral n'est pas écrit, chaque région est d'ailleurs porteuse de son dialecte, dialecte généralement non-écrit, qui se parle et se transmet dans l'oralité et les moments de vie collective traditionnels.

Ainsi la poésie populaire du Maroc, à la tradition orale très riche, est d'une importance fondamentale dans les constructions de la société. « *Le rôle du poète dans l'ancienne société marocaine est considérable. Il est avant tout chroniqueur, « l'historien » de sa tribu* »¹⁴. Le rôle du poème, du chant, du conte, est un rôle fondateur dans la construction sociale des tribus, le poète y joue le rôle de porte-parole, de mémoire et de centre nerveux de nombreux moments de rassemblements collectifs.

« *Le poète est entouré de mythes. On croit qu'il peut entrer en contact avec les forces de la nature, les apaiser ou les déclencher contre quelqu'un; il parle le langage des animaux, des plantes et des insectes. Le monde n'a pas de secret pour lui* »¹⁵.

¹⁴ Ahmed BOUANANI, *Introduction à la poésie populaire marocaine*, Revue Souffles n°3, troisième trimestre, 1966.

¹⁵ Id., *ibid.*

La poésie entre dans tous les moments de la vie sociale : lors de l'*Ahouach* ou de l'*Ahidous*, moments d'improvisation poétique, musicale, chantée et dansée, qui rassemblent une tribu ou plusieurs, mais aussi dans le rapport à la terre (« *chants de rites agraires* »), lors des travaux quotidiens (« *chants des fileuses, chants du hinnas qu'entonnent les femmes parant la jeune mariée, chants des artisans, chants du moulins à grain, berceuses, etc.* »), des mariages, des deuils, des jeux d'enfants, et des combats. Le poète a effectivement une importance capitale dans les combats guerriers :

*« Le poète marche devant les rangs et chante : son chant animerait les montagnes solides ; il envoie chercher la mort ceux qui n'y pensaient pas »*¹⁶.

Ahmed Bouanani souligne également l'importance capitale dans cette tradition de l'oralité, forme plastique, qui la rend fluide et souple, qui lui permet de passer de générations en générations, de s'enrichir d'autres civilisations et de suivre le mouvement du développement de la société. « *Un conte n'est que dans la façon dont on le dit. Puisqu'il est oral, il n'est prisonnier d'aucun langage ; seuls les thèmes qui y sont développés demeurent immuables. L'improvisation est capitale pour parvenir à ses fins* »¹⁷.

D'une certaine manière, l'importance centrale de l'improvisation, de la transmission incarnée - incarnée non seulement par la parole, mais par la musique, le rythme, le chant qui entourent cette culture et la portent dans un mouvement continu entre passé (paroles transmises), présent (paroles dites, paroles chantées) et futur (paroles en transmission) se retrouvent dans la tradition culturelle espagnole, pleine également de chants et de danses. Qui peut oublier l'importance centrale du flamenco, tant chanté que dansé, dans les cultures espagnoles ?

¹⁶ Ibn KHALDOUN cité par Ahmed BOUANANI, *ibid.*

¹⁷ Ahmed BOUANANI, *ibid.*

Ainsi,

« en Andalousie, l'analphabétisme s'est beaucoup mieux défendu contre la culture des lettres. Les racines poétiques de l'analphabétisme espagnoles sont andalouses ; le langage andalou est encore le plus pur, c'est-à-dire le plus purement analphabète. C'est pourquoi le langage populaire andalou est précisément le plus vrai, ou véritablement le plus précis »¹⁸.

Le chant andalou, le *cante jondo*, est proche sous de nombreux aspects de l'*Ahouach* ou de l'*Ahidous* marocains. Chants d'improvisation poétique, chants corporalisés, chants de rythmes proches de la transe qui ont un rôle central dans la construction sociale – collective, historique, géographique – ils sont tous deux incarnés par des poètes ou chanteurs qui sont, d'une certaine façon, les centres nerveux de leurs communautés. Ils sont également difficiles à appréhender pour l'homme de lettres, l'homme cultivé, celui qui, préformé, entré dans le système alphabétique, ne peut envisager ce savoir et cette transmission que depuis son point de vue alphabétisé, et donc biaisé.

Ainsi,

« l'homme cultivé par les lettres ou en lettres ne voit, n'entend, ne comprend rien au cante jondo, au chant profond andalou : il ne voit que quelqu'un donnant de la voix et poussant parfois des cris. Il ne s'agit que de cela, donner de la voix et des cris, mais avec précision, une véritable précision fatale, exacte »¹⁹.

Georges Didi-Huberman et la poésie analphabète

Georges Didi-Huberman développe également l'idée d'une poésie analphabète, notamment dans son livre *Le danseur des solitudes*, livre qui tend

¹⁸ José BERGAMÍN, *ibid.*

¹⁹ José BERGAMÍN, *ibid.*

à « regarder et décrire philosophiquement, autant que peut se faire, un grand danseur de baile jondo, Israël Galvan »²⁰.

Le *baile jondo*, forme indissociable du *cante jondo* serait ici peut-être l'incarnation d'une poésie analphabète, d'un langage analphabète – le danseur y est poète, autant que le chanteur, poète sans livres qui pèsent et qui ferment le geste.

« Le danseur n'est donc pas seulement un poète du bel agir. C'est aussi, un poète, plus nocturne, du non-agir. C'est un être de l'aire (mot à entendre, on l'aura compris, dans le français et l'espagnol ensemble), et c'est pourquoi les livres lui paraissent souvent trop lourds à porter. Certains de ces grands poètes du geste furent d'ailleurs, analphabètes au sens propre, je pense, en particulier, à Carmen Amaya. Bergamín, au nom de la lettre qui tue – parce que, lourde de son plomb d'imprimerie, elle ne sait pas danser – et de l'esprit qui vivifie, a contesté que l'ordre alphabétique fût une bonne chose pour le langage lui-même. L'alphabétisme est un ordre ; or « les mots servent à jouer » donc, « la poésie est, simplement, la plus impure : poésie analphabète »²¹.

Quelle serait donc cette forme qui ne peut, qui ne veut pas entrer dans les livres, les recueils de poèmes, cette forme de la poésie qui ne s'imprime pas ? Ce serait peut-être la manière dont la parole ou le geste fend l'air, une forme de langage, pas seulement non-verbal, car le verbe y pénètre autant que le geste, mais plus précisément un verbe incarné, verbe corporalisé d'une culture collective, d'un peuple, qui s'inscrit dans les corps et non pas dans les livres.

D'une certaine manière, ce moment spécifique du chant, du poème, de la transmission de l'émotion et du savoir, a selon moi fort à voir avec un rapport à la temporalité. L'objet même du livre est un objet qui contient, tant un moment qu'un texte considéré comme achevé, archivé, système fermé du savoir. Il

²⁰ Georges DIDI-HUBERMAN, *Le danseur des solitudes*, éd. de Minuit, 2006.

²¹ Georges DIDI-HUBERMAN, *ibid.* (citant José BERGAMÍN, *La décadence de l'alphabétisme*, op. cit.).

convoque notre mémoire d'une manière précise, au cœur d'un système chronologique et ordonné. A l'inverse, une histoire qu'on raconte, un chant, un poème dont on se souvient, est un double mouvement vers le passé et le futur : le geste convoque le passé dans le même temps qu'il invoque le futur, il se souvient en même temps qu'il transmet, invoquant un système du temps désordonné (selon l'ordre alphabétique) mais précis (selon la poésie).

L'analphabète : histoire, Ahmed Bouanani, 1967

« Vois-tu mon père à moi n'a pas fait la guerre Il a hérité de ses ancêtres

*un coffret plein de livres et de manuscrits il passait des
soirées à les lire Une fois il s'endormit et à son réveil il
devint fou*

Quinze jours durant il eut l'impression de vivre dans un puits

*très profond il creusait il creusait furieusement mais il
ne parvenait pas à atteindre la nappe d'eau*

il eut grande soif

le seizième jour ma mère lui fit faire un talisman coûteux

*qui le rendit à la raison seulement seulement depuis ce
jour-là il devint analphabète il ne savait plus écrire son
nom*

Quand il retrouva le coffret il prit sa hache et le réduisit en

*morceaux Ma mère s'en servit pour faire cuire la tête du
mouton de l'Aïd el Kébir Aujourd'hui encore lorsque je*

*demande à mon père où sont passés les livres et les manuscrits
il me regarde longuement et me répond*

Je crois je crois bien que je les ai laissés au fond du puits. »

L'analphabète : histoire, Ahmed Bouanani, 1967

Le poème « *L'analphabète : histoire* », de Ahmed Bouanani, publié dans la revue Souffles en 1967, revue d'avant-garde poétique et politique marocaine active entre 1966 et 1971, a été l'élément déclencheur du désir de réaliser le film *entre os rios – bin el ouidane – entre les rivières* et d'écrire cette thèse.

En 2017 et en 2018, lors de voyages au Maroc (Tanger, Bab Berred, Chefchaouen, El Jebha, Casablanca, Beni Mellal...) Mathilde Garcia-Sanz, amie avec qui ce projet a vu le jour, nous lisait ce poème à la tombée du jour. Dans la maison bleue des montagnes du Rif, dans la pension Washington de Tanger, dans l'appartement de nos amis de Casa, ou au port de Tanger Med dont les murs, visant à éviter l'émigration clandestine, sont si hauts qu'ils font ciel, l'analphabète de Bouanani a marché à nos côtés.

« Si tu veux...Je me dis chaque jour

Si tu veux revoir les chiens noirs de ton enfance

Fais-toi une raison

Jette tes cheveux dans la rivière de mensonges »²²

Avec lui nous avons désiré jeter nos cheveux dans la rivière de mensonges pour revoir nos chiens noirs. Ce poème, objet unique, étincelant

²² Ahmed BOUANANI, *L'analphabète : histoire*, Revue Souffles n°6, 1967.

dans l'histoire de la poésie contemporaine comme une étoile (*nejma* en arabe) obscure, nous offre comme une énigme l'histoire de l'analphabète, ce père ou cet enfant, ce chien, ce monde ou ses ancêtres, qui a laissé son nom au fond du puits.

Publié une dizaine d'années après l'indépendance officielle du Maroc (1956), s'émancipant du protectorat français, ce poème s'inscrit dans un monde en profonde transformation, dans lequel les temps semblent s'entrechoquer ; temps de l'indépendance, qui cherche à s'imposer notamment via une politique d'arabisation dès 1961 (notamment dans l'éducation, qui passe à l'arabe moderne), et temps de la colonisation à peine achevée mais toujours bien présente. Ajoutons à cela le temps des survivances précoloniales, le pays est donc le territoire où se mêlent langue d'état (arabe moderne) langue du colon (français) et langues régionales (darija, amazighe).

Ahmed Bouanani, cinéaste, poète, place au cœur de son travail cette tension entre les temps dont il est le témoin historique. Il publie en 1966, un an avant la publication de « *L'analphabète : histoire* » l'essai « *Introduction à la poésie populaire marocaine* », concentré autour du travail du conteur et de son rôle dans la société contemporaine autant que dans la société anté-islamique marocaine. Il y souligne notamment la part d'improvisation essentielle du conteur :

« L'improvisation est capitale pour parvenir à ses fins. Le conteur change parfois le nom d'un ou de plusieurs personnages, supprime à l'occasion certaines actions, en rajoute de son cru, suivant les circonstances. Car raconter n'est pas seulement rapporter le conte tel qu'il a été conçu par les anciens, c'est surtout l'enrichir d'éléments nouveaux. C'est pourquoi le conteur est aussi poète. Une étude de la littérature orale traditionnelle ne doit en aucune façon négliger le rôle créateur du conteur »²³.

²³ Ahmed BOUANANI, *Introduction à la poésie populaire marocaine*, op. cit.

Il semble dès lors que nous pouvons poser un regard sur « *L'analphabète : histoire* » comme sur un conte contemporain, à la fois très neuf et très ancien, symbolique de ces tensions et de ces croisements temporels (mais également sociaux et politiques) qui marquent le Maroc des années 60.

En effet, le poète y croise le lexique du conte classique et le lexique de la rue moderne, dans cette même « *précision fatale, exacte* » évoquée par José Bergamín pour parler du *cante jondo*. Ces lexiques se rencontrent, et cette rencontre crée cette précision. Ainsi El Ghalia Bent el Mansour, personnage traditionnel des conteurs de rue, n'a pas disparu du monde de Bouanani ; le lexique du conte traditionnel survit dans le lexique du conte contemporain ; il y survit en s'hybridant, en s'enrichissant d'éléments nouveaux. El Ghalia Bent el Mansour, l'héroïne d'un conte traditionnel marocain²⁴, devient dès lors une prostituée de plastique chaussée.

*« El Ghalia Bent el Mansour ne vivait pas au delà des
sept mers sur le dos d'un aigle il la rencontra au bidonville
de Ben Msik si ce n'est pas aux carrières centrales près des baraques elle
portait des chaussures en plastique
et elle se prostituait avec le réparateur de bicyclettes... »²⁵*

Dans le même mouvement qu'il fait cohabiter une multiplicité de temps dans le poème, Ahmed Bouanani y fait également cohabiter une multiplicité de

²⁴ Henri BERGER, *Le jardin de la belle El Ghalia Bent El Mansour*, publié dans *Contes marocains*, éd. Grund, 2008.

Un jeune homme est mis au défi par son père, pour lui prouver son amour filial, de lui ramener des fruits du jardin de la belle El Ghalia Bent El Mansour. Après avoir été abandonné par ses sept frères, et après avoir vécu de nombreuses aventures, le jeune homme parvient à voler les fruits du jardin, mais tombe dans un puits en les ramenant à son père. Heureusement, la belle El Ghalia Bent El Mansour, comprenant le langage des oiseaux et des arbres, le sauve, puis l'épouse, charmée par son courage.

²⁵ Ahmed BOUANANI, *L'analphabète : histoire*, op. cit.

mondes ; ainsi, le monde de la culture contemporaine, de l'histoire contemporaine y cohabite et s'y trouve en lutte avec *un monde barbare*, monde qui paraît être précisément celui de l'analphabète, de celui qui a perdu la mémoire de la poésie en la retrouvant sous des formes toujours fragmentaires :

« *Ton rêve le plus ébauché bascule dans le monde barbare du jour* »²⁶.

Ce monde barbare est dès lors dans le même temps celui de l'oubli et celui de la mémoire, paradoxe ou survivance qui *s'achève en tombant dans le ruisseau*. Un monde qui est peut-être celui qui, comme Mririda (dont l'on peut croire que le personnage Mririda du poème fait référence à Mririda N'Aït Attik, poétesse amazighe) se jette dans le ruisseau pour se protéger de la pluie.

C'est le mal du poète et le mal de son pays, un monde déjà mort que l'on accuse de vivre, que l'on voudrait faire mourir encore une fois, un monde ami de tous les chiens noirs, dont les vagues de l'océan parlent un langage qui n'est pas le nôtre. Un monde survivant, donc, survivant à son propre oubli et survivant, peut-être, comme le père analphabète, grâce à son oubli.

Il est donc ici question d'une perte, de la perte d'une voix, une voix dont « *le fracas des pelles remplace le chant* »²⁷. Et le poète nous prévient : pour retrouver cette voix, pour retrouver les chiens noirs de l'enfance, il nous faudra plonger dans la rivière de mensonges, là où le conte s'achève, là où Mririda meurt, là où le père a laissé les manuscrits. Il nous faudra mourir ou devenir fou comme le père après avoir lu les livres hérités de ses ancêtres, ou, peut-être, se faire une raison.

²⁶ Id., *ibid.*

²⁷ Id., *ibid.*

« Aujourd'hui, on a perdu le secret des montagnes; on ne sait plus chanter; on crie seulement. On n'a plus besoin des pommes d'or, un pain de seigle suffirait. Qui donnerait le pain de seigle ? Qui donnerait la goutte d'eau qui ferait vivre la terre mille ans, qui ferait travailler le soc des charrues, qui arrêterait la mort des hommes ? On ne meurt plus aujourd'hui de la maladie inconnue, mais seulement d'avoir parlé, d'avoir dit, répété qu'il y a au fond des bois un mur construit pour la mort des hommes. Qui détruirait le mur ?

Vous savez tous que la parole ne suffit pas. »

Textus, Ahmed Bouanani, 1966

Gilles Deleuze et les « étrangers à (leur) propre langue »

Gilles Deleuze, dans les *Dialogues* avec Claire Parnet, s'interroge également sur la capacité transversale de la parole dite, du poème ou encore du film. A la manière dont on peut s'exprimer sur la grâce d'un danseur ou d'un chanteur de flamenco, il s'interroge sur le « style »²⁸ d'un certain nombre d'écrivains, poètes, réalisateurs, qui ont inventé de nouveaux systèmes d'expression ; écrivains, (Proust, Ghérasim Luca) réalisateurs, (Godard) qui à l'intérieur de leurs objets poétiques ou cinématographiques, déjouent le système alphabétique, cherchent une brèche, s'y engouffrent, créent un nouveau langage, un geste neuf, qui porte le souvenir et pousse la parole, le mot ou l'image vers un système nouveau, système du futur, ou système du « devenir »²⁹.

Il y déclare ainsi :

« Je voudrais dire ce que c'est qu'un style. (...) Ce n'est pas une structure signifiante, ni une organisation réfléchie, ni une inspiration spontanée ni une orchestration, ni une petite musique. C'est un agencement, un agencement d'énonciation. Un style, c'est arriver à bégayer dans sa propre langue. C'est difficile parce qu'il faut qu'il y ait nécessité d'un tel bégaiement. Non pas être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même. Etre comme un étranger dans sa propre langue. Faire une ligne de fuite. (...) Ghérasim Luca est un grand poète parmi les plus grands: il a inventé un prodigieux bégaiement, le sien »³⁰.

²⁸ Gilles DELEUZE et Claire PARNET, *Dialogues*, éd. Flammarion, 1977.

²⁹ Id., *ibid.*

³⁰ Id., *ibid.*

Ghérasim Luca, poète né en Roumanie avant la Seconde Guerre Mondiale dans une famille juive, ira vivre en France de manière définitive à partir de 1952. Écrivant en français, c'est un poète qui déjoue le langage au cœur du langage même. Cela est peut-être lié au fait qu'il est effectivement étranger à la langue qu'il manipule, c'est peut-être également la nécessité fondamentale d'inventer une langue nouvelle, un « *au delà de la langue dans la langue* »³¹ après la Shoah, nécessité qui rencontre celle de son ami Paul Celan, lui aussi poète.

Pour ces deux poètes, au cœur de leurs recherches, se trouve la question, la nécessité fondamentale de faire entendre un ailleurs, une étrangeté du langage dans le langage poétique même. Si pour Paul Celan, écrivant en langue allemande, c'est dans la présence perpétuelle d'un silence, dans l'éclatement d'un mot en lettres, dans sa projection vers l'abstraction, c'est pour *Ghérasim* Luca le terrain d'expérimentation de nombreuses lectures publiques, dessins, vidéos, répétitions à l'infini qui transforment le mot et lui font dessiner la « *ligne de fuite* »³² évoquée par Deleuze.

« *Chacun des auteurs dessine une voix qui place le mot au cœur du dispositif poétique. Mots en transit, mots échangés, étrangers, disloqués, réduits parfois à une syllabe, une lettre, à l'indice d'une présence* »³³.

Si le mot est placé au cœur du dispositif poétique, c'est bien que l'essence même du poème n'est pas pour eux dans la lettre, dans le système, mais bien dans l'enjeu de créer un système du devenir, devenir du mot, redéfinition d'un mot qui peut poétiser l'absurdité, une parole qui peut raconter l'histoire. Si chez Paul Celan, c'est dans le silence, dans « *l'éclatement typographique* »³⁴ qu'une forme de dicible de l'indicible se trouve, c'est chez *Ghérasim* Luca le lieu de l'absurdité même de la parole qui crée le poème : je pense ici par exemple au poème *La mort morte* :

³¹ Sybille ORLANDI, « *Ghérasim Luca et Paul Celan : un au-delà de la langue dans la langue ?* », in TRANS, Revue de littérature générale et comparée, 2014.

³² Gilles DELEUZE et Claire PARNET, *ibid.*

³³ Sybille ORLANDI, *ibid.*

³⁴ Id., *ibid.*

*« Je fais plusieurs jours de suite des tentatives de suicide qui ne sont
pas seulement
une conséquence logique
de mes déceptions, de ma saturation
et de mon désespoir subjectif
mais la première victoire réelle
et virtuelle
sur ce
Paralytique
Général
Absolu
qu'est la mort »³⁵*

La survivance du langage poétique à la Shoah, et sa traduction, ou plutôt sa transposition dans un système linguistique étranger, forme ici le lieu d'un possible de l'invention d'un nouveau système d'énonciation poétique, de langage, qui convoque de nouveau le passé en générant un futur linguistique. *« Étonnamment, la langue étrangère semble permettre au sujet de s'inscrire dans une immédiateté qui se dérobe à la langue maternelle »³⁶*. Cela pose ici la question d'une langue de la limite, langue analphabète au sens de l'inconnaissance de son système maternel, qui peut-être permettrait l'invention d'un devenir-mineur de la langue.

³⁵ Ghérasim LUCA, *L'Inventeur de l'amour* suivi de *La Mort morte*, Bucarest, 1945. Poèmes en prose, publiés en roumain, puis traduits par l'auteur en français et publiés aux Éditions José Corti, Paris, 1994.

³⁶ Sybille ORLANDI, *ibid.*

« Oublie ta langue maternelle
sois étranger à ta langue d'adoption étrangère
seule
la no man's langue »³⁷

Ghérasim Luca, 1962

Un langage de la limite

Ces deux poètes issus d'une culture tragiquement ravagée par la Shoah expriment ici, dans leur invention linguistique, un « *langage de la limite* », ou langage de la frontière – frontière entre le dicible et l'indicible, frontière entre les pays, frontière entre les langues, frontière fondamentale. C'est finalement un langage de la lamentation qu'ils instituent ; Georges Didi-Huberman, qui, lors d'un séminaire autour de la tragédie d'Antigone, déclarait : « *la lamentation est fondamentalement prophétique. Elle ouvre le temps : dans son désir tourné vers le futur, elle trouve la voix du deuil du passé* »³⁸.

La poésie de Ghérasim Luca, celle de Paul Celan, celles des légendes marocaines et des chants andalous portent fondamentalement en elles-mêmes cette problématique de la lamentation : les rythmiques de la parole et du corps, de l'encre noire et du papier blanc, y rejoignent le silence invoqué par la rythmique elle-même, à l'endroit de la coupure, à l'endroit de la répétition. C'est précisément l'endroit « *où tout langage subit sa mort de manière vraiment tragique, où elle n'exprime plus rien sinon la frontière* »³⁹. Cet espace de l'impossibilité, de l'indicibilité, ce lieu de la frontière est le lieu où les cultures analphabètes perpétuent la transmission : se tenant, mobiles, parlantes, chantantes, dansantes, dans le présent, elles perpétuent le lien entre passé,

³⁷ Ghérasim LUCA, 1962, cité dans Sybille ORLANDI, *ibid.*

³⁸ Georges DIDI-HUBERMAN, Séminaire sur Antigone, Ecole Supérieure d'Art, Biarritz, mars 2018.

³⁹ Georges DIDI-HUBERMAN, *ibid.*

présent, et futur, dans une répétition infatigable de la question tragique de la limite.

III. CINÉMA

La recherche initiée autour de la question de l'analphabétisme, plus présente dans la littérature que dans les autres arts, s'est immédiatement posée pour moi parallèlement en tant que forme littéraire et en tant que forme cinématographique. En effet, l'objet théorique ici constitué s'est construit en même temps que le film *entre les rivières / entre os rios / bin el ouidane*. Il était donc question, très concrètement, d'étudier et de matérialiser ce que l'on pourrait appeler des formes cinématographiques analphabètes.

Dès lors se posaient plusieurs questions : historiques tout d'abord, étant donné que la naissance du cinéma à la fin du XIXème siècle et son développement exponentiel au XXème siècle coïncident avec une montée en puissance de phénomènes mondiaux tels que l'industrialisation, la mondialisation, la décolonisation – tout du moins officielle, le capitalisme entraînant la circulation de produits (mercantiles, culturels, etc.) à l'échelle mondiale, accompagnés donc de phénomènes parallèles, tels que la disparition ou l'affaiblissement des cultures régionales, vernaculaires ou mineures laissant place à un marché culturel de plus en plus – apparemment - normatif et centralisé. Sémiologiques, ensuite, puisque le cinéma, héritant d'abord des traditions théâtrales, picturales et littéraires du XIXème siècle, invente très vite son propre système de signes, y mêlant justement ces différents héritages tout en y ajoutant de nouveaux codes qui lui sont propres ; une véritable grammaire du cinéma s'invente donc, qui permet la création de sous-catégories tendant à définir par la grammaire des objets dans quelles cases peuvent-ils entrer (par exemple : cinéma documentaire ou de fiction, cinéma d'animation, ciné-tract, cinéma-vérité, cinéma expérimental, essai cinématographique, etc.).

Ainsi, comment aborder un cinéma que je nommerais « analphabète », à la manière dont j'ai nommé, précédemment, certains poèmes ou textes analphabètes ? Il est ici question, encore une fois, d'ouvrir un champ d'étude et d'analyse subjectif et tout à fait incomplet ; de choisir des œuvres cinématographiques qui m'ont semblé, dans leur construction, dans leur forme, dans leur matière, travailler cet analphabétisme qui serait celui des films porteurs d'un système de signes désobéissants à la norme, inventant leurs propres langages. Cette étude, partielle donc, s'est réalisée majoritairement à travers l'analyse de films et de séquences, et le montage de différents écrits théoriques, notamment de réalisateurs ou de monteurs réfléchissant à leur pratique et ouvrant des pistes, des lignes de fuite, dans les possibles de l'invention, de la construction et de la déconstruction d'un langage cinématographique analphabète.

Régis Debray : Vie et mort de l'image

Selon Régis Debray,

« les images, contrairement aux mots, sont accessibles à tous, dans toutes les langues, sans compétences ni apprentissage préalable. (...) Mais une fois l'écran éteint, reste à accéder aux regards intérieurs qui ordonnent chaque univers visible. Cet accès, seul le langage et les traductions symboliques peuvent le ménager. (...) Les esprits peuvent se parler, d'une extrémité de la planète à l'autre, par le truchement d'interprètes ou de traducteurs. Mais il n'y a pas de dictionnaire du visible. L'œil écoute, mais n'entend pas l'œil de l'autre »⁴⁰.

Ainsi la *vidéosphère* mondiale contemporaine : une image, quelle qu'elle soit, vaut plus qu'un discours, qu'un mot, qu'une légende ou qu'un poème. Si le savoir est intimement lié à la vérité, si le fait de savoir est constitué du fait de savoir *ce qui est vrai*, nous sommes aujourd'hui dans l'ère non plus du « *monopole culturel de la lettre* »⁴¹ mais bien dans un *monopole culturel de l'image*, qui met en danger, comme la lettre l'a fait avant lui, tout savoir qui n'entre pas dans l'image, savoir invisible - savoir intraduisible. Ce système

⁴⁰ Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, éd. Gallimard, 1992.

⁴¹ José BERGAMÍN, *ibid.*

mondial de ce que Debray appelle la « *Vidéocratie* » met en péril non seulement les cultures non-représentées, « *invisibles* », mais également le dialogue des cultures :

« le réel est devenu une catégorie techno-culturelle, et cette technique devient mondiale. De quoi va-t-on parler entre nous si le réel est le même pour tous ? Et si la langue aussi devient unique, trouvera-t-on encore le goût de se parler d'un bout de la terre à l'autre ? »⁴².

Un système qui porte en lui une telle normalisation de la culture, de telle sorte que la langue mondiale devient « *celle des plus riches* »⁴³, ici l'anglais américanisé, et la vérité, celle des plus visibles, est un système qui nie également un certain rapport à la temporalité et à l'espace. Ainsi, on sort de l'incarnation, de la corporalité d'un présent dans la parole dite, venue d'un passé pour s'adresser à un futur, pour entrer dans une instantanéité qui ne vaut que pour elle-même, qui ne s'adresse pas. Il est donc aujourd'hui fondamental, si l'on manipule les outils de la « vérité » idéologique de notre temps – ici, la caméra – de questionner la possibilité de son ouverture à l'invisible, l'intraduisible, l'impossible – la limite.

Arnulf Rainer, de Peter Kubelka : la technique-limite

« NOUS marchons, face dévoilée, vers la prise de conscience du rythme de la machine, vers l'émerveillement devant le travail mécanique, vers la sensibilité à la beauté des processus chimiques. Nous chantons les tremblements de terre. Nous composons des ciné-poèmes en l'honneur de la flamme et des centrales électriques. Nous admirons les mouvements des comètes et des météores, et la gestuelle des projecteurs qui éblouit les étoiles.

Tous ceux qui aiment leur art cherchent l'essence profonde de leur technique. »

Dziga Vertov, NOUS. Variante du manifeste, 1922, publié dans Montage, Une Anthologie (1913-2018), 2018

Arnulf Rainer, film de 1960 de Peter Kubelka, est un film expérimental ne comprenant que des « *monochromes noirs (opaques) et « blancs* »

⁴² Régis DEBRAY, *ibid.*

⁴³ Id., *ibid.*

(*transparentes*) »⁴⁴. C'est une expérience de la limite que propose ici le réalisateur : expérience de la limite de l'image, de la limite du son. En quoi réside le corps de l'image ? Si la culture - analphabète ou pas - s'inscrit dans les corps, les paroles et les silences qui les traversent, le corps de l'image ne dit ici rien d'autre que lui-même, que sa présence. A la manière dont agit le blanc dans le poème, le souffle dans la voix, l'attente dans le corps, l'enchaînement des photogrammes devient ici jeu de rythme pur, haletant entre présence et absence d'image, présence et absence de son. Le rythme et la construction d'Arnulf Rainer – ici indissociables, le film entier étant une expérience rythmique et sensuelle - est entièrement basé sur les pressentiments de Peter Kubelka à sa propre théorie du cinéma métrique. À la manière dont nous posons la question : en quoi réside le corps de l'image ? Peter Kubelka pose la question suivante :

« Quand un film commence-t-il à être articulé ? Quand un langage devient-il articulé ? Un langage devient articulation quand vous mettez un mot puis un autre mot. Un mot tout seul est un mot tout seul, mais, quand vous mettez deux mots, c'est entre les deux mots, pour ainsi dire, qu'est votre articulation. (...)

Ce peut être une collision, ou une succession très douce. Il y a beaucoup, beaucoup de possibilités. C'est précisément cette collision qu'Eisenstein voulait produire – c'est ce qu'il aimait. Mais voilà ce que je voulais dire : où se trouve, alors, l'articulation du cinéma. Eisenstein par exemple, disait que c'est la collision entre deux plans. Mais c'est très étrange que personne n'ait jamais dit que CE N'EST PAS ENTRE LES PLANS MAIS ENTRE LES PHOTOGRAMMES. C'est entre les photogrammes que le cinéma parle »⁴⁵.

Dès lors c'est une pensée profondément différente du cinéma qui se pose. Pensée comme battement entre les photogrammes, pensée à l'écoute du rythme du projecteur, et à la recherche d'une harmonie visuelle et sonore qui se construirait à partir de cette théorie du cinéma métrique. C'est ici en retirant le signifiant de l'image, ou plutôt en le réduisant à son essence technique, l'enchaînement de plusieurs photogrammes, en fonctionnant par soustraction par rapport aux films de prose narrative, que Kubelka parvient à faire prendre

⁴⁴ Jacques AUMONT, *L'histoire du cinéma n'existe pas*, in *Cinémas, Des procédures historiographiques en cinéma*, Volume 21, Printemps 2011.

⁴⁵ Peter KUBELKA, *Théorie du cinéma métrique*, in *Montage, Une anthologie (1913-2018)*, 2018.



RAINER

ARNULF

RAINER

corps à l'image. L'image de Kubelka redevient matérielle dans le même mouvement qu'elle nous rappelle à son absence, elle convoque nos corps dans le présent, semblant tout à la fois venir d'un passé très lointain ou d'un futur tout aussi lointain. C'est un point de croisement des temps, des mouvements, qui déclare à sa manière : « *Le blanc existe donc. Ne plus vivre que dans l'étincellement* »⁴⁶.

C'est ici la technique, l'expérimentation du matériau-pellicule, ou plutôt la conscience profonde du rythme inhérent à la pellicule et au projecteur film qui dit ses propres silences, qui nous projette dans le blanc ou le noir – langage physique, vibrant, analphabète à sa manière – dans une façon de dire, de montrer l'intraduisible, l'impossible, le croisement fou de l'expérience verticale du temps (ici, la pellicule) avec l'expérience horizontale du mouvement (ici, le son qui nous traverse). La technique serait alors peut-être ici le lieu du croisement, la manipulation de la matière-image de la même manière qu'un chanteur manipule la voix, qu'un poète manipule l'imprimé – images analphabètes, images du croisement, qui tendent à nous désigner la chair de l'image, son tact – et donc sa possible – impensable – disparition.

« Cinéma de prose, cinéma de poésie »

Ainsi l'analphabétisme, tel que nous l'avons approché en littérature, se rencontre souvent sous des formes poétiques, qu'il invente et réinvente, créant un appel d'air dans les signifiants, les rythmiques et les lexiques. Pier Paolo Pasolini, en 1965, abordait un concept cinématographique qui paraît fondamental pour réfléchir à la question de l'analphabétisme sous ses formes cinématographiques : *le cinéma de poésie* (en opposition au cinéma de prose).

⁴⁶ Henri MICHAUX, *Misérable miracle*, 1956, in *Œuvres complètes II*, éd. R. Bellour et Y. Tran, Gallimard, 2001.

Dans l'article *Le cinéma de Poésie*, Pasolini établit la dimension profondément paradoxale de l'art cinématographique : nous qui avons comme matière première de communication les mots, comment est-il alors possible que le cinéma, dont la matière première sont les images, communique avec nous, soit doté d'une puissance communicative ?

Tout d'abord, il y souligne l'importance du signe gestuel dans la communication orale. Le langage en tant qu'association de mots s'y accompagne toujours de signes, qui en modifient et en font vivre le sens. De la même manière, nous sommes de fait capables de *lire* un environnement dans sa forme visuelle pure : un visage, une rue, une ville, un paysage nous communiquent un ensemble d'informations.

Nous voyons dès lors que l'être humain est capable d'être récepteur et émetteur de communication visuelle. Enfin, Pasolini souligne un état particulier de l'humanité qui se construit principalement dans l'association d'images : c'est l'état de rêve ou de mémoire, monde d'images signifiantes. Cela expliquerait pour lui le potentiel profondément onirique, irrationnel, et matériel du cinéma en tant qu'art de l'image signifiante : « *la communication visuelle qui est la base du langage du film, est au contraire extrêmement crue, presque animale. Comme pour les gestes et la réalité brute, les rêves et les procédés de notre mémoire sont des événements presque pré-humains, ou à la frontière de ce qui est humain.* »⁴⁷.

Il serait dès lors impossible de constituer un dictionnaire du cinéma, comme il est possible de constituer le dictionnaire d'une langue. Chaque

⁴⁷ Id., *ibid.* « (...) *the visual communication which is the basis of film language, is on the contrary extremely crude, almost animal-like. As with gestures and brute reality, so dreams and the processes of our memory are almost prehuman events, or on the border of what is human* »

élément signifiant du cinéma s'extrait d'un chaos ou d'un infini de possibilités ; s'il existait un dictionnaire cinématographique, ce serait un dictionnaire infini.

Ainsi, le rôle du cinéaste est à la fois celui du créateur d'éléments linguistiques (inventeur de « mots » comme inventeur de cadres) et celui du monteur d'éléments linguistiques dans un objet signifiant (assembleur, monteur de « mots/cadres », qui serait un rôle équivalent à celui d'un écrivain). Ce double rôle du cinéaste ne peut s'exclure de la matérialité profonde de son chaos originel : c'est pourquoi le cinéaste ne peut travailler uniquement avec des concepts qu'il assemblerait et développerait, à la manière d'un philosophe, mais travaille bel et bien avec des couleurs, des rythmes, des objets, qui forment la matière même de sa sémantique, à la manière d'un artiste.

« Et cela devrait, en conclusion, nous faire penser que le langage du cinéma est fondamentalement un "langage de poésie". Au contraire, historiquement, en pratique, après quelques tentatives qui furent immédiatement coupées court, la tradition cinématographique qui s'est développée semble être celle d'un "langage de prose", ou tout du moins d'un "langage de prose narrative" »⁴⁸.

Comme le dit Pasolini, nous voyons bien que les caractéristiques matérielles, oniriques, profondément liées au monde du rêve et de la mémoire, ont très vite été placées au service d'un langage de prose narrative, relativement normé, plutôt qu'au service d'un cinéma de poésie.

Dès lors comment qualifier le cinéma de poésie ? Pasolini ouvre la piste de l'usage du discours indirect libre au cinéma, discours qui permettrait l'immersion du cinéaste dans les pensées de ses personnages, et son adoption

⁴⁸ Id., *ibid.* « All this should, in conclusion, make one think that the language of cinema is fundamentally a "language of poetry." Instead, historically, in practice, after a few attempts which were immediately cut short, the cinematographic tradition which has developed seems to be that of a "language of prose," or at least that of a "language of prose narrative." »

non seulement des caractéristiques psychologiques du personnage mais également de son langage.

Si Pasolini réfléchit à propos de cette possibilité d'un discours indirect libre cinématographique ou cinéma de poésie notamment à partir des personnages, par exemple dans *Le désert rouge* d'Antonioni ou les films de Godard, où le cinéaste partage les caractéristiques psychologiques, sociales et linguistiques de son personnage, il souligne que l'usage de ce discours indirect libre est en fait un alibi à l'utilisation de la première personne subjective du cinéaste lui-même, partageant son langage avec le monde qu'il filme.

Un second aspect est souligné par Pasolini, que nous croyons également fondamental. L'un des aspects du cinéma de poésie est qu'il englobe la poésie dans sa forme même, dans sa technicité autant que dans son contenu ; ainsi, la forme du cinéma de poésie se doit d'être une forme poétique. Comment définir dès lors une forme poétique en termes techniques ?

L'angle sous lequel Pasolini aborde cette question est la présence de la caméra qui, dans un cinéma de poésie, est plus présente, plus sensible, que dans un cinéma de prose. Par un usage a-normé de la caméra, choix d'optiques spécifiques, caméra portée à l'épaule, ou encore effectuant des mouvements inconnus ou inhabituels (zooms, travellings...), la technique elle-même devient signifiante de la subjectivité du réalisateur, de son discours libre, poétique.

Il en est selon nous de même dans l'usage du montage ; la longueur d'arrêt sur un plan ou au contraire la rapidité d'enchaînement des images, l'association de matières diverses et hétérogènes, l'espace qui vient *entre* deux blocs de temporalité, tout ce qui, enfin, déplace le spectateur de son habitude de lecture, le place face à une subjectivité s'exprimant à la première personne.

Enfin, Pasolini conclut son article sur un aspect qui me semble central, profondément contemporain, et croise l'ensemble des objets présentés dans cette recherche. Cette définition d'un cinéma de poésie assigne le poète à une fonction intrinsèquement humaniste : la transmission et l'invention des mythes, et la conscience technique des formes.

La rabbia de Pier Paolo Pasolini :

« Faire du cinéma, c'est écrire sur du papier qui brûle »⁴⁹

*« Je redescends à terre
parmi les cœurs simples
de mes camarades
et grands,
car grande est notre nation,
Et j'apporte avec moi
la conscience d'un nouveau soleil
jusqu'ici perdu dans le futur
et aujourd'hui conquis,
vieille espérance
d'amour imprévu. »*

Pier Paolo Pasolini, *La rabbia*, voix off, 1963

La rabbia, film de Pier Paolo Pasolini, est à l'origine une commande faite au cinéaste italien par le producteur d'actualités cinématographiques Gastone Ferranti, lui ouvrant un stock immense d'archives d'actualités. Pasolini doit, par

⁴⁹ Pier Paolo PASOLINI, in *Heretical Empiricism*, op. cit., Is being natural ? : « *To make films is to write on burning paper.* »

ce film, formuler une réponse à la question du producteur : Pourquoi avons-nous peur de la guerre ? – pourquoi, en 1962, la peur de la guerre règne-t-elle dans le monde ?

« Pourquoi notre vie est-elle dominée par le mécontentement, l'angoisse, la peur de la guerre, et la guerre ? C'est pour répondre à cette question que j'ai écrit ce film en ne suivant aucun fil chronologique, ni même logique mais plutôt mes raisons politiques et mon sentiment poétique »⁵⁰.

Dans ce film, pur documentaire de montage, le potentiel politique et poétique de Pasolini trouve une forme inédite, plurielle et subjective, achronologique et dont tout le fonctionnement est basé sur le montage et les voix qui l'accompagnent, le guident. Le système de cause à effet qui est souvent le principe des films de prose narrative est ici détourné et emprunte un chemin où causes et effets se détachent de l'actualité pour suivre les voies poétiques proposées par Pasolini.

Le film est en effet tissé par deux voix (deux voies ?), écrites par Pasolini : « *voix de poésie* » lue par Giorgio Bassini, et « *voix de prose* », lue par Renato Guttuso. La « *voix de prose* » vient ici énoncer des faits d'actualités, sous une forme linguistique classique, proche des voix présentes dans les actualités d'époque, et encore aujourd'hui – par exemple :

« La très belle Sofia Loren, qui tourne en ce moment à Polésine dans un film de Mario Soldati est allée avec l'actrice Lise Bourdin visiter une conserverie de poisson. La fascinante star s'intéresse au nettoyage des anguilles et manifeste un dégoût amusé à la vue des poissons qu'on éventre. »⁵¹

⁵⁰ Pier Paolo PASOLINI, *La rabbia*, voix off, 1963.

⁵¹ Id. *ibid.*

À cette voix d'actualité, « *voix de la quotidienne vulgarité* »⁵², se mêle la « *voix de la poésie* », voix qui tisse ensemble les réalités de Hongrie, de Rome, de Paris, d'Algérie, de Cuba, de la reine d'Angleterre, de Marilyn Monroe et des sœurs italiennes aux châles noirs. Cette voix, précisément grâce à la poésie qu'elle vient mettre en place – poésie au sens « *d'art de rimes, de conflits ou d'attractions rythmiquement déclinées* »⁵³ - permet à la fois à Pasolini de porter un regard d'une « *précision fatale, exacte* »⁵⁴ humaine et politique, sur sa contemporanéité, par le fait même de la confrontation des temps à travers les mots et les images, qui portent en eux ce que Georges Didi-Huberman nommera « *mémoire poétique* »⁵⁵ ou « *politique de la mémoire* »⁵⁶.

Dès lors, à l'intérieur du poème vocal rencontrant le poème visuel, se mettent en communication des altérités essentielles (réalités sociales, géographiques), soulignant ce qu'il y a de profondément pluriel et commun dans nos histoires et dans l'Histoire ; dès lors se mettent aussi en communication des temps – passé, présent, futur, qui permettent à Pasolini de construire un objet qui porte en lui-même et questionne la beauté, « *survivante du monde antique, réclamée par le monde futur, possédée par le monde présent* ».

Ainsi se construit la séquence autour de Marilyn Monroe. Elle advient, précédée par une séquence sur la libération de l'Algérie, où la poésie française de Paul Éluard rencontre par la réécriture de Pasolini l'Afrique décolonisée :

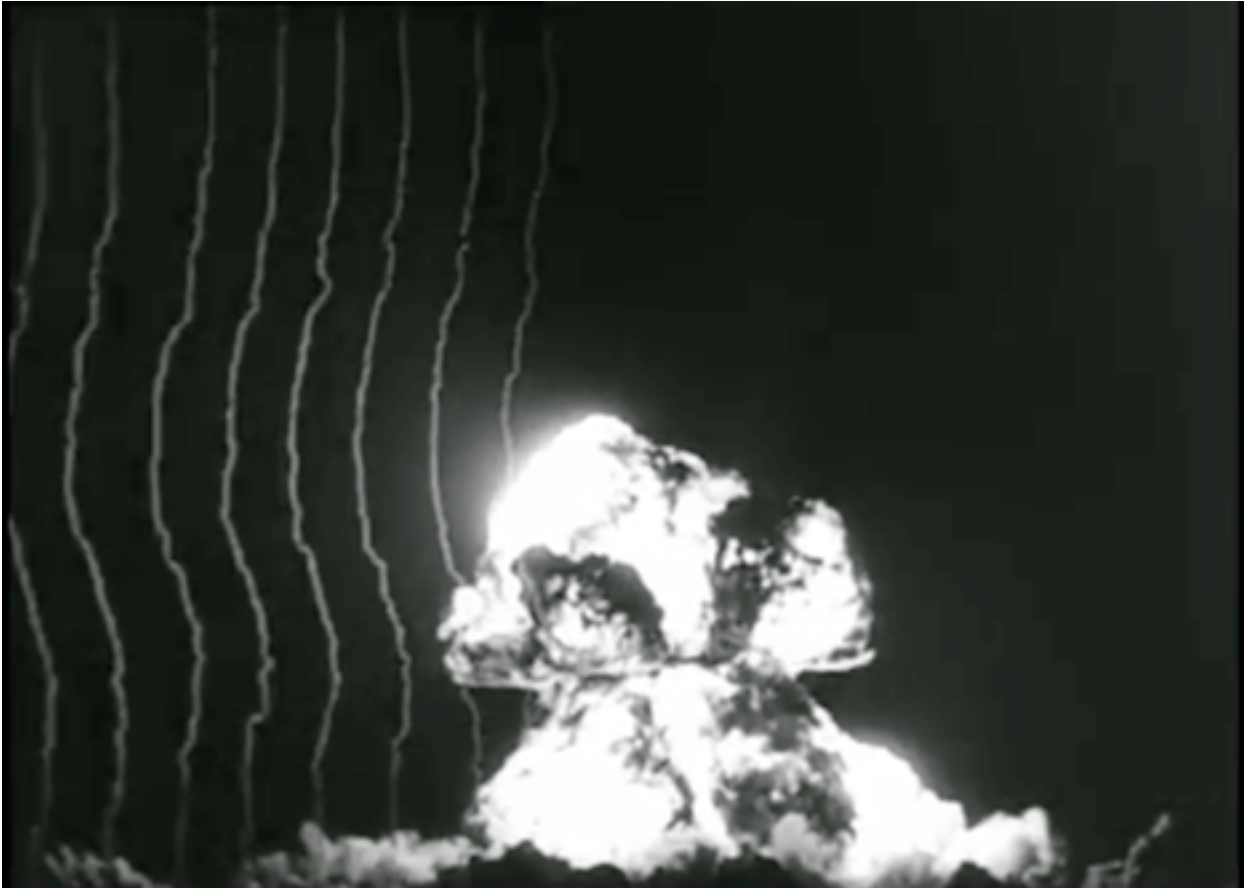
⁵² Id. *ibid.*

⁵³ Georges DIDI-HUBERMAN, *Rabbia poetica. Note sur Pier Paolo Pasolini*, Dans Po&sie 2013/1 (N° 143), 2013.

⁵⁴ José BERGAMÍN, *ibid.*

⁵⁵ Georges DIDI-HUBERMAN, *ibid.*

⁵⁶ Georges DIDI-HUBERMAN, *ibid.*



« *Sur les hommes misérables d'Algérie,*
sur les populations analphabètes
d'Arabie
sur les classes pauvres d'Afrique,
sur les peuples esclaves
du monde sous-prolétaire,
j'écris ton nom
Liberté ! »

Et c'est au même moment que la dernière phrase de cette séquence sur l'Algérie et, plus largement, les guerres coloniales, que la première image du visage de Marilyn Monroe apparaît, photographié. « *Voici la victoire de tous les résistants du monde !* ». Mais la mort, la guerre et la terreur reviennent bien vite, et, c'est bien d'un véritable poème funéraire qu'il s'agit dans cette séquence qui, dans la voix, conjugue les temps pour rencontrer la beauté, et dans l'image, jongle entre images fixes photographiques, animées par le montage (travelling sur des photographies de Marilyn Monroe, horizontaux ou verticaux), et images animées d'objets figés (poupées, statues).

Ici, la rythmique vocale, ou « *vérité musicalisée* » par Pasolini rencontre une forme de cartographie ou d'incarnation visuelle de la mémoire dans le montage qui trace des lignes verticales et horizontales, animant les morts et mettant en évidence la mort de ce qui n'est que pâle imitation de la vie. La répétition des plans, de certains regards adressés au spectateur, les jeux de travellings horizontaux ou verticaux et de plongées ou contre-plongées semblent constamment mettre en tension la vie et la mort, le corps allongé, presque déjà en forme de cercueil, ou les immeubles s'écroulant, avec la verticalité d'un corps dénudé ou d'une bombe atomique.

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



ENTRE OS RIOS

Pour un analphabétisme poétique

Mona Convert

Trabalho de Projeto

Mestrado em Arte Multimédia

Especialização em Imagem em movimento

Trabalho de Projeto orientada(o) pelo Prof. Doutor Antonio de Sousa Dias e pelo
Prof. Julien Gourbeix

2019

le même que le premier
et pourtant pas
de l'espèce humaine on passe à la métaphore
ça finira par des aboiements
et des cris de bébé »⁵⁹

Jean-Luc Godard, réalisateur emblématique de la Nouvelle Vague française depuis le début des années 60, a tout au long de sa pratique de l'art cinématographique déconstruit les normes du cinéma classique, que cela soit les normes narratives ou les normes esthétiques. Il met en acte dans ses films une réinvention profonde des possibles narratifs, marquée par : les discours adressés au spectateur à travers ses acteurs ou le texte, narration parallèle ; l'image (*Pierrot le Fou*, 1965) ; l'usage de la voix-off ; enfin, par la brutale mise en présence via le montage de narrations, de matières, de temps différents (*Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998). Quant à la norme esthétique, on passe, en suivant Godard, par presque tous les états du cinéma parlant : du noir et blanc à la couleur, jusqu'à l'explosion de la matière du film au moment du passage à la vidéo et à l'usage de l'image téléphonique, ou à l'image abîmée jusqu'à la limite de la lecture (que cela soit par la saturation ou le zoom, entre autres).

C'est donc face à un langage acéré, singulier que sommes placés lorsque nous visionnons un film de Godard. Langage qui semble constamment en lutte interne entre ce que le cinéma, et Godard avec lui, a hérité de la littérature et du théâtre, et ce qu'il tend à inventer d'un langage non prosaïque, ou d'un langage cinématographique pur, coupant l'un après l'autre les liens qui le retiennent dans le littéraire, sans jamais les renier mais avec le désir sauvage de liberté qu'ont les images de Godard d'assumer leur propre langage.

⁵⁹ Jean-Luc GODARD, synopsis d'*Adieu au langage*, 2014.

Il semble dès lors pertinent d'étudier l'un de ses films les plus récents, justement intitulé *Adieu au langage*. Entre la partie 1 : la nature et la partie 2 : la métaphore, le film se fragmente en signes qui par leur indépendance totale vis-à-vis des codes du cinéma de prose brusquent le spectateur, le déplacent, le laissent sans *lecture*. Il n'est pas, dans ce film, de personnages : *Je déteste les personnages*⁶⁰. Il est un homme (incarné par deux acteurs), une femme (incarnée par deux actrices), un chien (nommé Roxy). Nous quittons dès lors le territoire de l'identification psychanalytique pratiquée entre le spectateur et l'objet-film, opération de projection, pour entrer dans le face à face, celui-là même qui invente le langage (*si, si, do, ré, mi, fa, sol, la, si*). Nous pouvons dès lors penser à la proposition de Raymond Bellour de penser le corps du cinéma en rapport au spectateur comme en rapport avec un enfant avant le langage, enfant traversé *d'affects de vitalité*⁶¹ qui construisent sa relation au monde non pas par identification à tel ou tel personnage ou aspect du film (car l'enfant n'est pas encore dans la période d'identifications psychanalytiques) mais dans un lien profond avec des expériences matérielles (rythmiques, auditives, visuelles, etc.).

D'une part, donc, la rupture du couple, la déchirure toujours, celle déjà si bellement parlée par Samura Koichi, citée par Chris Marker dans la voix-off de *Sans Soleil* :

*« Qui a dit que le temps vient à bout de toutes les blessures ? Il vaudrait mieux dire que le temps vient à bout de tout, sauf des blessures. Avec le temps, la plaie de la séparation perd ses bords réels. Avec le temps, le corps désiré ne sera bientôt plus, et si le corps désirant a déjà cessé d'être pour l'autre, ce qui demeure, c'est une plaie sans corps. »*⁶²

⁶⁰ Jean-Luc GODARD, *Adieu au langage*, op. cit.

⁶¹ Raymond BELLOUR, conférence : *Le corps du cinéma : hypnose, émotion, animalité*, séminaire doctoral organisé par Maxime Scheinfeigel, section cinéma-audiovisuel, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2011.

⁶² Samura KOICHI, cité par Chris MARKER, *Sans Soleil*, 1983.

La déchirure du couple, c'est peut-être ici, l'incommunicabilité comme une plaie qui « *perd ses bords réels* »⁶³, entre hommes et femmes ; l'autre donc, l'autre sexe. C'est peut-être aussi le fameux raccord qui sépare deux plans, deux blocs de temporalité ; raccord ou montage comme incarnation cinématographique de cette rencontre entre deux altérités, le plan et l'autre plan, et cette déchirure qui irrémédiablement les réunit et les sépare. Le langage s'invente alors face à l'autre, et dans l'incommunicabilité même de la plaie qui forme la frontière de cette altérité, perdant ses bords réels et s'infiltrant dans chaque partie.

D'autre part, donc, le chien. Le chien comme altérité absolue, incarnation même de l'incommunicable : « *l'animal (...) reconnu comme le grand autre, le premier comparse* »⁶⁴. Car si les hommes et les femmes ont un langage, qu'ils partagent ou non, traversé par une plaie, les animaux ne parlent pas notre langage d'humain.

« *J'ai beaucoup insisté sur le fait que les animaux vivent dans un monde sans noms, sans majuscules. Les noms sont notre rapport au monde le plus immédiat. Nous vivons dans un monde nommé. L'animal non* »⁶⁵.

Nous sommes donc bien face au film de Godard comme spectateurs-enfants, spectateurs privés de la facilité de l'identification au personnage si souvent liée au langage, et forcés à trouver notre lien avec ces images qui nous font signes dans un rapport d'enfant, dans un rapport d'être sans texte, dans un rapport donc, d'animalité. Animal qui nous fait face, animal que nous sommes, animal qui nous fait plonger dans un monde hors de l'énonciation de la pensée sous sa forme langage, mais qui nous rappelle continuellement au *seuil*⁶⁶ de la rencontre, à l'endroit précis de l'événement central décrit par Rilke :

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Jean-Christophe BAILLY, *Le versant animal*, éd. Bayard, 2007.

⁶⁵ Jean-Christophe BAILLY, interviewé par Laurent PEREZ, *D'autres frayages, l'expérience animale*, artpress 2, trimestriel n°48, mai/juin/juillet 2018.

⁶⁶ Jean-Christophe BAILLY, *ibid.*



« Ou bien, il arrive qu'un animal, muet, lève les yeux, nous traversant de son calme regard »⁶⁷.

Nous entrons dès lors, par la présence du chien, continuelle, invoquée tant par l'image que par la voix, dans le monde des regards, « *le monde de la signifiante, c'est-à-dire celui d'un sens possible, ouvert, encore indéterminé* »⁶⁸. Ce monde des regards qui est, précisément, celui qui nous fait partager le monde avec les animaux, celui qui nous rappelle à une présence inatteignable par la langue, la présence d'un monde qui constamment nous défie de le nommer, de pouvoir le nommer ; incommunicable, donc, imprononçable est le monde des regards, et pourtant si présent, présent « *sans nécessité d'interprètes* »⁶⁹.

L'*Adieu au langage* de Godard est ainsi à la frontière, frontière du communicable et de l'incommunicable, frontière de la rencontre – entre les anti-personnages du film, entre le film et le spectateur, entre l'adieu à un code et l'expérimentation d'un nouveau code, d'un langage neuf et très ancien, langage du regard.

Nous entrons dès lors dans une problématique profondément politique, qui va au-delà de ce qui serait communicable ou ce qui serait incommunicable ; car si la rencontre est impossible, si le dialogue est impossible, et ne demeure que dans la déchirure, dans la coupure de la phrase ou dans la rupture du couple, dans le bégaiement de la femme ou dans sa prière au tapis (« *Fais en sorte que je puisse parler* »⁷⁰), la question qui se pose dans cet *Adieu au langage* est bien celle de renouveler la rencontre, de renouveler le langage *dans l'ouvert*. Ouvert, parlé par Rilke comme caractéristique du regard, ouvert de la signifiante, ouvert d'un monde qui serait précisément le monde évoqué

⁶⁷ Rainer Maria RILKE, *Élégies de Duino*, 1923.

⁶⁸ Jean-Christophe BAILLY, *ibid.*

⁶⁹ Jean-Luc GODARD, *Adieu au Langage*, op. cit.

⁷⁰ *Ibid.*

par Jean-Christophe Bailly : monde où le visible est en partage, monde où ce que nous voyons est par d'autres vu, monde où ceux que nous regardons eux aussi nous regardent. Est-il alors nécessaire d'ajouter que ce monde où le visible est partagé et doit l'être, le monde de cette signifiante de l'ouvert, est précisément le monde que le cinéma pourrait inventer et renouveler ?

Regard-caméra

« J'ai payé la tournée au bistrot de Namidabashi : ce genre d'endroit permet l'égalité du regard. Le seuil au-dessous duquel tout homme en vaut un autre, et le sait. »

(...)

Franchement, a-t-on jamais rien inventé de plus bête que de dire aux gens, comme on l'enseigne dans les écoles de cinéma, de ne pas regarder la caméra ? »

Chris Marker, Sans Soleil, 1983

Voici donc la frontière dépassée, la limite franchie. Le caméraman, en territoire étranger, tourne sa caméra vers ceux qu'il regarde ; il emmène avec lui, par extension, le regard-spectateur. Et voilà le regard qui se retourne, traverse l'écran, tissu en tension ou mur séparant les mondes du cinéma et de la réalité.

Voici donc la règle brisée. La caméra, qui se doit d'être imperceptible suivant les normes instaurées au long de la courte histoire du cinéma, est soudain à son tour *vue*. Serait-elle même seulement *aperçue*⁷¹ que déjà la frontière serait franchie, la narration brisée, le rêve éveillé. Quel est donc ce mouvement interdit, de tourner le regard vers celui qui regarde, et que brise-t-il de ce que nous reconnaissons comme règle ?

⁷¹ Georges DIDI-HUBERMAN, *Aperçues*, éd. de Minuit, 2018.

Regard-caméra 1 : Partager le présent (ou, *Something wrong with that kid*)

Des films qui se construisent en suivant une narration linéaire, ou cinéma de prose comme l'évoquait Pasolini, suivent une ligne temporelle et spatiale d'enchaînement d'actions, qui définit le lieu et le temps du film comme une trajectoire sans déviation. Sur l'autoroute du rêve cinématographique, le spectateur est enfermé dans le véhicule narratif qui le conduit, sans jamais être perturbé par les yeux des animaux sauvages à travers la vitre. Dès lors le regard-caméra constitue un accident de la narration ou des mathématiques : les lignes parallèles du film et du spectateur, supposées ne jamais se rencontrer, se croisent à l'intersection de l'accident du regard.

Il crée ainsi une brèche, un croisement, une hybridation irréversible de la réalité de l'espace-temps du spectateur avec la réalité de l'espace-temps du film. Le regard de l'acteur, ou de la personne (selon que le film a un statut fictionnel ou documentaire), dès l'instant où il se tourne vers la caméra, s'inscrit dans la réalité du spectateur, et génère la déviation de sa trajectoire.

Ainsi la scène de l'accident de voiture dans *Opening Night* (1977) peut se lire à la manière de cet accident du regard qui lie le spectateur et l'acteur. Une actrice, jouant le rôle d'une actrice, achève la représentation du soir. C'est un triomphe, elle sort du théâtre, acclamée par ses admirateurs et admiratrices qui se pressent autour d'elle pour palper, ressentir sa réalité matérielle. Une jeune femme paraît plus émue que les autres. En larmes, elle murmure à Myrtle - l'actrice de théâtre incarnée par Gena Rowlands :

« I love you, I love you »

(Je vous aime, je vous aime)

L'actrice est menée jusqu'à la voiture par le portier, sous la pluie torrentielle. Dès que la porte de la voiture se referme, la frontière

intrinsèquement étanche entre la *spectatrice* et *l'actrice* se brouille (par l'élément naturel pluie) et se matérialise dans un même temps (par l'élément objet vitre). Mais il semble alors que les rôles se soient inversés ; il semble que la pénétration de l'actrice dans la capsule étanche formée par la voiture la place en position de spectatrice, quand la spectatrice anonyme devient soudain actrice de la réalité externe à la voiture. Nous assistons alors à la réaction de Gena Rowlands, qui préfigure la réaction du spectateur de cinéma face à un acteur qui le regarde à travers l'écran (ici, la vitre) :

« *Open the window there is something wrong with that kid !* »

(*Ouvrez la fenêtre, il y a un problème avec cette gamine !*)

On ouvre alors la fenêtre. Quelques mots s'échangent ; on referme la fenêtre : on ne peut laisser l'actrice - devenue spectatrice de la réalité qui se joue à l'extérieur de la voiture - être atteinte par la pluie, être atteinte par cette réalité. Les bords de la fenêtre de la voiture recadrent l'image à la manière d'un écran de cinéma ; bordures noires. La musique s'élève avec la remontée de la vitre ; mouvement vertical tendu vers le ciel qui se met en tension avec le mouvement vertical de la pluie qui se jette de toutes ses forces sur la jeune femme restée à l'extérieur. Elle court un peu après la voiture, sa main et son visage se brouillent de plus en plus, sa main entre en contact direct avec la vitre ; quelques secondes plus tard, l'accident advient.

Si cette scène ne constitue par un regard-caméra en son sens le plus pur, elle apparaît cependant profondément *traversée* par cette interdiction, cette Loi du Cinéma narratif en prose, qui impose que chacun reste à sa place ; que les acteurs, jamais, ne soient spectateurs. Que les spectateurs, jamais, ne tentent de devenir acteurs, que jamais ils ne touchent à la vitre ou l'écran - à la frontière, qu'elle soit matérielle ou immatérielle, qui séparent leur monde.

« *Sur le thème dialectique de la pureté et de l'impureté de l'eau, on peut*

*voir cette loi fondamentale de l'imagination matérielle agir dans les deux sens, ce qui est une garantie du caractère éminemment actif de la substance : une goutte d'eau pure suffit à purifier un océan ; une goutte d'eau impure suffit à souiller un univers »⁷², déclarait Gaston Bachelard dans *L'eau et les rêves*.*

Ainsi les mondes de la réalité et du cinéma se sont irrémédiablement purifiés ou souillés l'un l'autre – mélangés, hybridés en tout cas, via les gouttes de pluie qui ont pénétré dans la voiture. Dès lors qu'ils ont partagé la même matière, le même instant, le même territoire, la narration toute entière est vouée à l'échec et à l'accident, car l'artifice de la frontière soudainement est apparu, par l'accident matériel, substantiel advenu. L'accident advient car la grammaire normée du cinéma explose ; l'étanchéité de la séparation qui le sépare de la réalité est rompue, ou plutôt *infiltrée*. L'accident advient car la frontière est franchie. Cet accident est donc pour nous éminemment analphabète, croisant dans son cœur même les caractères profondément frontaliers (question de la limite), territoriaux (définition d'un territoire donné, impliqué par la question de la limite) et substantiels (rapport substantiel ou matériel entretenu avec un territoire particulier) qui traversent de manière souterraine les pratiques de la poésie ou du cinéma *analphabète*.

Regard-caméra 2 : Égalité du regard

« Mon problème personnel était plus circonscrit : comment filmer les dames de Bissau ? Apparemment la fonction magique de l'œil jouait là contre moi. C'est sur les marchés de Bissau et du Cap-Vert que j'ai retrouvé l'égalité du regard, et cette suite de figures si proches du rituel de la séduction : je la vois - elle m'a vu - elle sait que je la vois - elle m'offre son regard, mais juste à l'angle où il est encore possible de faire comme s'il ne s'adressait pas à moi - et pour finir le vrai regard, tout droit, qui a duré 1/25 de seconde, le temps d'une image.

Toutes les femmes détiennent une petite racine d'indestructibilité, et le travail des hommes a toujours été de faire en sorte qu'elles s'en aperçoivent le plus tard possible »⁷³.

⁷² Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, éd. José Corti, 1942.

⁷³ Chris MARKER, voix off de *Sans Soleil*, 1983.



Pour la deuxième fois, Chris Marker, avec la double distanciation qu'il crée dans *Sans Soleil* (distanciation individuelle via le personnage fictif, Sandor Krasna, distanciation géographique et temporelle via le format de lettres adressées à une femme inconnue, incarnée par Florence Delay, qui fait office de narratrice), évoque cette « *égalité du regard* »⁷⁴ qu'il recherche.

La question est ici à la fois politique et formelle (si l'on peut cependant dissocier forme et politique, ou forme et fond). Le caméraman du film est un caméraman européen, en voyage au Japon, au Cap-Vert et en Guinée-Bissau. Qui plus est c'est un homme, qui cherche à filmer les femmes. À peine une dizaine d'années après la Révolution des Œillets entraînant, en parallèle avec la lutte pour l'indépendance de la Guinée et du Cap-Vert menée par le Parti Africain et notamment Amilcar Cabral, la conquête de cette indépendance vis-à-vis du Portugal en 1974 quelle forme d'égalité du regard peut exister, non seulement entre le caméraman européen et les femmes qu'il tente de filmer, mais surtout entre ces femmes et le spectateur européen qui assistera à ce film en salle ?

Le regard-caméra prend dès lors une toute autre portée, traversant non seulement la frontière qui sépare le cinéma de la réalité, mais également la frontière qui sépare le colonisé du colon, la femme de l'homme, etc. Il brise le rapport de force normativement instauré qui sépare celui qui regarde de celle qui est regardée, celui qui possède (par le regard ou par l'argent, ou par la colonisation ou tout autre forme de pouvoir social) de celle/celui/ceux qui sont possédé(e)s, ou dont les terres, ou l'image, sont possédées. À la projection de cette image, de ce 1/24 de seconde, le cinéma européen dans lequel il est projeté, et le système de pouvoir - politique et financier - dans lequel il est ancré explose ; nouvelle erreur grammaticale, nouvel accident de la narration politique majeure.

⁷⁴ Id., *ibid.*



Il traverse ici la frontière même de ce que l'on appelle cinéma ethnologique (du moins celui qui est issu des théories colonisatrices) : curiosité étrangère, exotique, que l'on peut étudier sans que jamais le regard de cette curiosité-même ne se tourne vers nous, sans que jamais la force de jugement puisse changer de sens. Qu'un rapport proche des « *figures du rituel de la séduction* »⁷⁵ évoquées dans *Sans Soleil* puisse être instauré entre la femme filmée et la caméra de manière si directe, frontale, ciblée, d'autant plus si c'est une femme colonisée, cela crée le même accident que les gouttes d'eau pénétrant dans la voiture de la star d'*Opening Night*. Le regard-caméra révèle ici non seulement l'artifice de la frontière entre cinéma et réalité, mais l'artifice de la frontière entre deux réalités politiques tout à coup frontalement mises face à face. Et ce regard à égalité ouvre le possible de leur hybridation, de leur croisement, de leur rencontre ; possible indésirable et désiré, possible tabou des sociétés postcoloniales.

Regard-caméra 3 : Dispositif et conscience chez Jean-Luc Godard

« Si vous n'aimez pas la mer

Si vous n'aimez pas la montagne

Si vous n'aimez pas la ville

Allez vous faire foutre »

Ainsi s'adresse au public, au volant de sa voiture, Jean-Paul Belmondo au début d'*À bout de souffle*, film mythique de la Nouvelle Vague française. Il y aura trois regards-caméra dans le film, dont celui-ci est le premier et demeure le plus direct, voire le plus iconique de cette pratique expérimentée par Godard. Le second sera le regard de Jean-Paul Belmondo à nouveau, caché derrière ses lunettes de soleil, à la fin du film, refusant de quitter les lieux où la police

⁷⁵ Chris MARKER, *ibid.*

est en train d'arriver pour venir l'arrêter, et où il va mourir. Enfin, le dernier sera le regard jeté au public par Jean Seberg, au-dessus du corps de son amant.

À *bout de Souffle* s'emploie, par de nombreux jeux formels, à déconstruire, à la frontière de la norme acceptée ou acceptable par le grand public de *cinéma de prose*, le film de gangster. Permettons-nous donc de fixer ces trois regards comme trois points de concentration poétique, de matérialisation du jeu poétique, au sens d'un jeu de langage, jeu de grammaire, qu'effectue Godard tout au long du film.

« Pasolini repart, dit-il dans un entretien, de cette idée de Roman Jakobson selon laquelle est poétique le texte où l'on sent les éléments grammaticaux. La forme de la langue, en somme, est rendue visible : un adjectif, employé de façon inhabituelle, redevient, pour le lecteur, un adjectif. Comme par boutade, il imagine que les films dans lesquels « on sent la caméra » constituent le cinéma de poésie. »⁷⁶

Et comment mieux sentir la caméra, le dispositif linguistique, la matière-image ou matière-mot, comment mieux ouvrir l'écran qu'en dirigeant le regard de l'acteur à la rencontre de celui du spectateur, comme les regards de Myrtle et de sa spectatrice se rencontrent dans *Opening Night* ?

Double interdit, donc, celui de la rencontre entre spectateur et acteur, mais aussi interdit de la rencontre, toujours renouvelée, du spectateur ou du lecteur avec la matière de son propre langage (lorsqu'il lit de la poésie et s'étonne d'un adjectif employé inhabituellement) ou avec la matière des images qui lui sont proposées par l'être mystérieux, inatteignable et secret qu'est le réalisateur de cinéma. En offrant ces regards, en usant de ces paroles provocantes, Godard déconstruit l'outil-narration, le dispositif narratif du cinéma de prose pour en exhiber le fonctionnement interne à la vue de tous, pour en

⁷⁶ Antoine de BAECQUE et Philippe CHEVALLIER, *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, article : *Poésie (cinéma de)*, 2013.

découvrir les éléments formels qui permettent la narration de la plupart des films. En ce sens, les regards-caméra chez Godard pourraient presque être considérés comme de l'éducation populaire, ou une forme de distanciation cinématographique à la suite de Brecht ; le fonctionnement de la production cinématographique de masse, et donc son potentiel d'impact social, est tout à coup offert à cette même masse, pour que peut-être, elle puisse s'en emparer, l'analyser, le comprendre, et fabriquer ses propres images. Il pourrait alors déclarer, et déclare à sa manière, à la suite de Dziga Vertov :

« Nous nous élevons contre la collusion du « metteur en scène-enchanteur » avec le public soumis à l'enchantement.

Seule la conscience peut lutter contre les suggestions magiques de tout ordre.

(...)

Nous avons besoin d'hommes conscients, non d'une masse inconsciente, prête à céder à la première suggestion venue.

Vive la conscience de classe des hommes sains qui savent voir et entendre !

À bas le voile parfumé fait de baisers, de meurtre, de colombes et tours de passe-passe ! »⁷⁷

Ainsi, les regards-caméras dans *À bout de souffle* occupent une place de détonateur, interrupteur de la conscience du spectateur pris dans la confortable obscurité de rêve de salles de cinéma. Par la provocation même de la parole de Belmondo, Godard appelle le spectateur à sortir de sa passivité de spectateur, il en appelle à son devenir-acteur ou devenir-actif, en appuyant sur l'énergie créée par l'insulte sous-jacente du discours. Si vous n'aimez pas, semble-t-il nous dire, apprenez à voir, apprenez à analyser, apprenez à construire et à déconstruire ce temps toujours réactivé dans lequel vous croisez ce regard et entendez ces mots. Belmondo agite dès lors son pistolet face au miroir dirigé vers le spectateur, avant de tirer droit dans le soleil, détonation purement formelle, matérielle (l'optique du soleil se lie ici au bruit du pistolet, œil nous démontrant la violence dont il est capable). Cet interlude formel ne comporte aucun intérêt sémantique, dans le cadre de la narration classique ; il semble ici

⁷⁷

Dziga
http://michel.balmont.free.fr/cav_docs/films/dziga_chelovek/Textes_Vertov.pdf, 1924.

VERTOV,

langage de cinéma de poésie pur, s'adressant à une conscience à un stade encore différent que celle éveillée par le regard droit et les mots de Belmondo ; conscience matérielle, conscience sensuelle, éveillée par l'évocation de forces naturelles ou sociales à la fois dans les mots (montagne, mer, ville) et dans les images (pistolet, soleil). L'association ici appelle et active un autre territoire de l'inconscient du spectateur ; et quelle association : œil, pistolet, soleil. On pense étrangement au poème d'Apollinaire et à ses derniers vers mystérieux :

« *Soleil cou coupé* »⁷⁸.

Regard-caméra 4 : Sayat Nova, regard et matière

*« C'est le miracle de la présence réelle,
la vie manifeste,
ouverte comme une belle grenade pelée de son écorce,
assimilable,
barbare. »*⁷⁹

Sayat Nova, autrement connu sous le nom de *La couleur de la grenade*, second long-métrage plusieurs fois censuré de Sergueï Paradjanov, fait figure de perle rare dans l'histoire du cinéma soviétique, et dans l'histoire du cinéma de poésie. Ce film ne raconte pas la vie de Sayat Nova, fameux poète-troubadour du XVIII^{ème} siècle écrivant en trois langues (géorgien, arménien, azéri). Ce film ne raconte, au sens classique du terme, presque rien – le remontage de Serge Youtkevitch, qui coupe certaines séquences du film et le découpe en chapitres de la vie du poète, n'empêche pas cela ; ce film ne raconte pas. Il ne s'inscrit d'ailleurs dans aucune temporalité, aucune époque nettement reconnaissable – même si l'on reconnaît nombre de références à l'art religieux du Moyen Age orthodoxe, voire au surréalisme contemporain de Paradjanov.

⁷⁸ Guillaume APOLLINAIRE, *Zone*, extrait du recueil *Alcools*, 1913.

⁷⁹ Jean EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma, 1921-1953, Le cinéma et les lettres modernes*, 1921, article : *Esthétique de proximité*, éd. Seghers, 1974.

C'est cependant un film de territoire, un film profondément ancré dans son territoire, ses costumes, ses traditions traversant les âges, ses langues traversant les frontières, ses lieux iconiques (les monastères de Sanahin et d'Haghpat). Nous sommes donc face à un objet qui se refuse à la narration linéaire, à l'enclave historique, mais dessine un territoire, à la fois géographique et poétique – territoires de l'Arménie, de la Géorgie et, territoire issu des rêves-poèmes lointains de Sayat Nova, décodés par les images de Sergueï Paradjanov.

C'est aussi l'un des films qui comporte le plus de regards-caméra (une quarantaine) à ma connaissance. Ce n'est donc peut-être pas un film qui raconte, mais un film qui regarde, un film qui nous regarde. L'enchaînement des plans fixes, l'optique qui semble une focale fixe, les mouvements corporels lents, presque décomposés, maladroits, nous invitent à pénétrer dans un espace qui semble entièrement construit dans la profondeur paradoxale que nous offre les images en deux dimensions de la peinture.

Mais c'est bien à un film que nous faisons face, ou plus justement, c'est bien un film qui nous fait face, et les mouvements qui le traversent prennent d'autant plus de puissance qu'ils sont rares, précieux, fragiles. Ainsi nous apparaissent les mouvements de regards des personnages qui peuplent le film. Horizontaux, verticaux ; un regard qui se lève, un regard qui se baisse ou se couche, un regard qui traverse. Si certains de ces regards semblent partagés entre les personnages (les regards entre Sayat Nova et la princesse, régulièrement séparés par un ruban de dentelles), et d'autres paraissent directement adressé, dirigé vers le spectateur, nous ne pouvons que remarquer les multiples intervalles, voiles qui semblent re-projeter le regard, à la manière d'un kaléidoscope, dans toutes les directions. Nous voilà entièrement plongés dans un univers de rêves, de *visions*. Le regard de Sayat Nova nous voit en même temps qu'il voit en nous la princesse, et voit l'écran – tapis, ruban de dentelles – qui les sépare comme il nous sépare d'eux. Nous sommes Sayat Nova, la princesse, l'enfant, le ruban, et l'écran tout à la fois dans ses yeux. Nous sommes, comme eux, spectateurs de nos propres visions, de la même



manière dont ils semblent se déplacer dans un rêve continu, où une vision en remplace une autre, ou une « *image en remplace une autre* »⁸⁰ sans apparente connexion directe, ou linéarité.

L'enchaînement des plans semble en effet fonctionner comme s'adressant non pas à notre psychologie d'adulte, liée aux grandes représentations qui fondent la psychanalyse et se construisent à peu près au moment de l'entrée de l'enfant dans la langue, mais à ce qui persiste de cette période pré-linguistique de l'enfance en nous, moment d'élaboration de la perception du monde via les sens (couleurs, rythmes, lumières, propriétés tactiles) évoqué par Stern sous le nom d'« *affects de vitalité* »⁸¹. Ces affects de vitalité seraient liés à des expériences d'ordre purement matériel, substantiel, et non-psychologique. Et étrangement, ils rappellent l'expression employée par Serge Daney pour évoquer le cinéma de Paradjanov : « *l'imaginaire matériel* »⁸².

Ces regards si présents, insistants, inévitables, semblent ainsi nous inciter à pénétrer dans cet « *imaginaire matériel* » qui forme la matière première du film, imaginaire matériel qui nous ouvre à notre propre devenir-tactile, devenir-rythme, devenir-couleur, devenir-chair, enfin devenir-enfant ou devenir-animal. La matérialité, la sensualité du film est présente dès le titre : *La couleur de la grenade*. C'est ici une affaire de formes, de sensations, ou d'éléments. Les moines, l'enfant, nous invitent à toucher, par leur regard, les objets qu'ils manipulent ; la présence des mains, des pieds, mais aussi des animaux et des objets forment cette poétique corporelle qui traverse le film continuellement.

Ils activent en nous le désir de toucher, de sentir, de goûter ; désir animaux, corporels, enfantins, détachés de toute question narrative, mais

⁸⁰ Serge DANEY, *Hommage à Paradjanov*, Libération, 29 janvier 1982.

⁸¹ Daniel S. STERN cité par Raymond BELLOUR, conférence : *Le corps du cinéma, hypnose – émotion – animalité*, <https://vimeo.com/44716462>, 2009.

⁸² Serge DANEY, *ibid.*

pleinement ancré dans le territoire poétique. Pensons ici à ce regard pesant sur nous, fixe, de l'homme qui a un bec de paon dans sa bouche, ou à ceux des moines mangeant bruyamment des grenades, ou encore à l'enfant, entouré de deux figures parentales, mastiquant un bout de pain. Leur regard nous invite à goûter, nous nargue de l'expérience matérielle qu'ils sont en train de vivre, d'expérimenter, nous invite à prolonger (ou à traverser) l'expérience visuelle que vivons par le visionnage du film en expérience physique.

Et à la manière dont les éléments « primaires », les forces naturelles étaient présentes dans le passage d'un monde à l'autre de Gena Rowlands et de sa spectatrice par la force de la pluie, et dans le discours de Jean-Paul Belmondo chez Godard, le film nous fait passer d'un élément naturel à l'autre sans discontinuité, plaçant ses personnages dans un univers continuellement occupé, activé, traversé de forces et de dynamiques naturelles éviquant les quatre éléments. Pensons à la liquidité du premier plan des grenades, aux livres imbibés et au lait coulant sur les corps (eau), pensons aux bougies présentes de nombreuses fois dans le film (feu), pensons au vent qui fait se soulever les robes noires des musiciens et balancer les arbres d'un bord à l'autre du cadre de manière tout à fait irréaliste, et sécher légèrement les pages des livres sacrés (air), pensons enfin aux mains des moines dans la terre, à toutes ces figures enterrées, jouant de la musique ou simplement nous fixant, le corps enfoui jusqu'au cou dans la ... (terre).

Retour sur *Sans Soleil* : le décentrement des images

Il me semble ici intéressant de revenir, d'un point de vue différent, au film de Chris Marker, *Sans Soleil*. Film fait de gestes, de bribes, de souvenirs réparant sans cesse un monde fragmenté (temporellement, géographiquement) ou au contraire désignant le lieu de la blessure, de la coupure, Chris Marker y construit un système qui lui est propre : système *sans soleil* – ou décentralisé. Il y forme une constellation qui, dans un même mouvement, tisse le lien entre

« les deux pôles extrêmes de la survie » et fait émerger la conscience profonde de l'existence de cette « *plaie sans corps* »⁸³, évoquée par Samura Koichi, et qui ne peut être dite, vue, écoutée, que dans le langage poétique.

Il y forme une étude des impossibilités, intraduisibles, des cultures ; il y mène une réflexion profonde sur l'enjeu des frontières : frontières géographiques, frontières mémorielles, frontières de l'exprimable ou du montrable (espace-temps-action, ou espace-temps-mouvement). Le mouvement qu'il perpétue est alors un mouvement qui *ouvre le temps* ; à la manière d'une blessure, autant qu'à la manière d'un possible, d'un désir, d'un futur. Ce film exprimant la frontière, n'exprimant peut-être que la frontière, vivant sur la ligne des impossibles - de la mémoire - de l'Histoire, devient dès lors le lieu de l'ouverture, de la blessure séparant les lieux et les temps. L'endroit où Chris Marker désigne la plaie, la séparation, l'intervalle, c'est précisément l'endroit où il les réunit par le geste de la coupe.

Et il y déclare alors : « *D'une certaine façon, les deux mondes communiquent. La mémoire est pour l'un ce que l'Histoire est pour l'autre. Une impossibilité. Les légendes naissent du besoin de déchiffrer l'indéchiffrable. Les mémoires doivent se contenter de leur délire, de leur dérive* »⁸⁴.

Ainsi, d'une certaine manière, *Sans Soleil* se construit comme une légende : film né du désir, du besoin de déchiffrer un indéchiffrable culturel, temporel, spatial, film qui questionne sans répit le centre vif de la séparation, de la cassure. La question de la séparation, répétée à l'infini à la manière de la spirale de *Vertigo* dans *Sans Soleil*, crée alors un nouveau système de connexions, un nouveau système de pensée qui veut « *accomplir le rite qui (va) réparer, à l'endroit de l'accroc, le tissu du temps* »⁸⁵. Il y décentre le spectateur

⁸³ Samura KOICHI cité par Chris MARKER, commentaire de *Sans Soleil*, 1983.

⁸⁴ Chris MARKER, *ibid.*

⁸⁵ Chris MARKER, *ibid.*

en se décentrant lui-même, accomplissant le mouvement qui va produire un film qui s'extrait du système solaire, autant qu'il s'extrait du système euro-centré de la pensée du temps, des lieux, du mouvement de la mémoire.

La forme cinématographique devient ici un langage de l'impossible, de l'intraduisible, de l'invisible des cultures. Cet invisible, indicible même, qui nous pousse à communiquer, à créer des légendes pour chercher à comprendre – que cela soit quelque chose du passé, du présent, du futur, quelque chose d'ailleurs – est ici compris dans la forme cinématographique : c'est un film qui pose une question, question qui se répète, à la manière dont le rythme crée la répétition du chant, à la manière dont l'histoire se répète, de bouche en bouche, de corps en corps, à travers le temps. Ce n'est cependant pas une question qui se répète à la manière de la « *mise en boucle générale* »⁸⁶, mais au contraire une question qui se déplace, crée une fracture dans la boucle, ouvre l'invisible et le silence comme il ouvre le temps. La légende de *Sans Soleil* convoque un ailleurs, un univers sans soleil, où les planètes ne tourneraient pas autour d'une lumière centralisée - ou peut-être, histoire d'un ailleurs, d'un passé et d'un futur inconnus qui ne se montrent que par leur évocation. Chris Marker y pose, d'une certaine façon, la même question que Régis Debray :

*« Une simple question au prochain millénaire : comment bien voir autour de soi sans admettre, à côté, en dessous ou au-dessus, des « choses invisibles » ? Pas forcément des anges ni des corps astraux. Des réalités idéales, mythes ou concepts, généralités ou universaux, immatérialités ou symboles qui n'auront jamais de traductions visuelles possibles, fussent-elles virtuelles, dans un cyberspace. Comment peut-il y avoir un ici sans un ailleurs, un maintenant sans un hier et un demain, un toujours sans un jamais ?... »*⁸⁷

⁸⁶ Régis DEBRAY, *ibid.*

⁸⁷ Régis DEBRAY, *ibid.*

Épilogue

*« Tandis que je rêvais de tout voir
à travers le rectangle du poème sur le papier blanc
et de la chair blanche au triangle noir
il ne restait presque déjà
plus de monde pour toi

(...)
L'autre jour je t'ai donc vu dans un bar de nuit
la solitude
telle une gloire toxique autour du front.
Ta planète allait entrer
dans un autre système solaire. Sans soleil. »*

Soren Ulrik Thomsen, *Les arbres ne rêvent sans doute pas de moi,*

traduit du danois et préfacé par Pierre Grouix

IV. ENTRE OS RIOS / BIN EL OUIDANE / ENTRE LES RIVIÈRES

Synopsis

entre os rios / bin el ouidane / entre les rivières est un moyen métrage qui tend à tracer des lignes entre trois territoires séparés par une mer et notre géopolitique contemporaine; le Portugal, la France et le Maroc.

A travers les chansons populaires, les sources asséchées ou débordantes, les légendes vraies-faussees, anciennes ou contemporaines qui traversent ces territoires et les phares qui se font signe d'une rive à l'autre, ce film tend à recréer un territoire décentralisé, hors des contraintes du temps et de la géographie, où l'on peut se parler de Casablanca à Lisbonne des histoires des rues de Marseille, dans une langue qui s'invente au fil des migrations.

Raccords et frontières : entre les lieux, entre les temps

entre os rios / bin el ouidane / entre les rivières est avant tout un film de raccord, un film qui tend à créer un territoire où les pays et leurs temporalités se croisent, se rencontrent à l'endroit du raccord, et communiquent dans l'espace *entre* – espace qui constitue le territoire du film.

Ainsi se construit le film : partant de l'idée que les chants – et ce qu'ils impliquent de rythme, de corporalité, de mémoire ou d'oubli – peuvent traverser les frontières comme le font les cours d'eau ou les mers. Ce point de départ,

conceptuel et matériel, implique une certaine conception du raccord, qui construit le film de manière territoriale, géographique : raccords aquatiques, raccords affluents, estuaires, cascades, méandres. Il implique aussi, évidemment, toute une imagerie, poétique, psychologie de l'eau, que Gaston Bachelard, entre autres, a très justement développée dans son ouvrage *L'eau et les rêves*⁸⁸.

Ainsi nous voyageons, du phare de la Couronne à la digue de Cova do Vapor. Les mains de Salah, dans leur négation, dans leur mouvement comme signal, appellent le phare, appellent le rouge et le noir, comme à leur tour, le rouge du phare, le noir de la nuit, et la blancheur de l'écume, appellent la douceur du jour de Cova do Vapor, le bleu du ciel, le fracas des vagues. Cependant, tout en même temps que ces mains appellent ce point rouge lumineux comme instance menaçante, elles rappellent les oiseaux s'envolant dans le soleil du plan qui suit le premier regard-caméra – celui de la cadreuse.

Comment décrire, ou expliquer théoriquement la construction de cet objet ? C'est un appel et un rappel incessant, une communication entre les plans, à la manière d'une carte ou d'un rhizome, qui guide sa construction. C'est un certain regard ou écoute de l'image, du son, de la matière et de la colorimétrie, du mouvement, qui permet, à un moment donné, de faire le lien, de donner vie à un territoire qui, en réalité, est terriblement découpé en morceaux de pays.

C'est donc le raccord aquatique, fluide comme la fontaine ou brutal comme les vagues, suivant les flux des rushes indépendants de ma volonté, qui tend à rassembler, à réunir par le geste du raccord les altérités de paysages, de personnages, de sons, dans un territoire unique qui est celui du film. Un regard appelle un autre regard, qui adviendra, peut-être, vingt minutes plus tard. Une

⁸⁸ Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, 1942.

chanson appelle une autre chanson, ou la mémoire de cette chanson, murmurée, se perdant dans le vent.

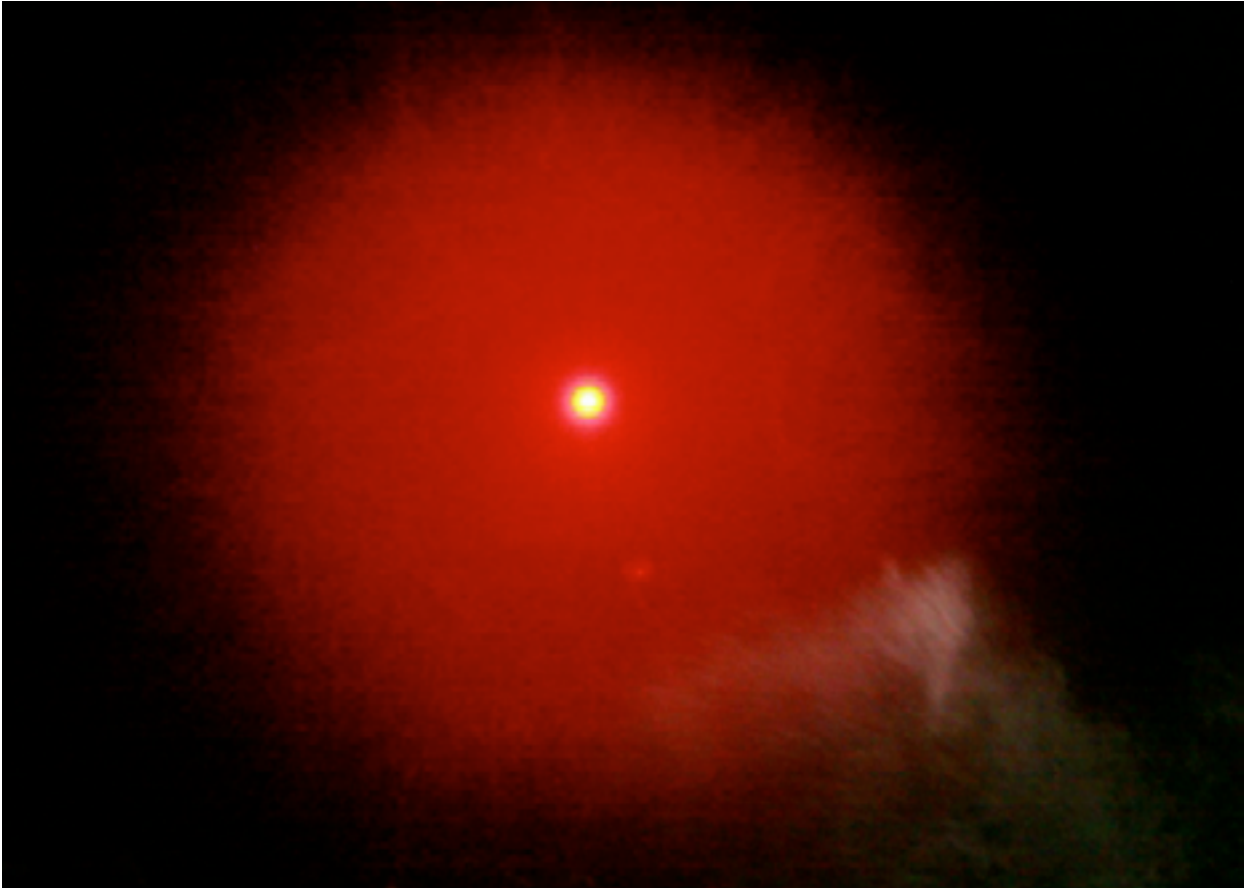
Les pèlerins de Fatima rencontrent les manifestants de Marseille, dans leur manipulation du feu. Ils se rencontrent peut-être aussi, dans leur croyance, dans leur foi qui étrangement pour les pèlerins et logiquement pour les manifestants, ressemble à une colère. Paula, qui fait cuire les sardines, rencontre João et sa chanson machiste, mais aussi les chiens – ceux qui la suivent, dans la temporalité du film, à Cova do Vapor, et ceux qui achèvent le film, les chiens sauvages de Casablanca – et par extension, les chiens noirs de Bouanani, images de la mémoire.

Cette idée du raccord aquatique, du raccord méandre peut même s'appliquer à l'ensemble des raccords qui construisent le film. Puisqu'il est question de rappels ou de flux, il serait beau de pouvoir penser que tous puissent communiquer l'un avec l'autre, par des voies narratives ou poétiques qui nous échappent parfois et nous apparaissent, d'autres fois, l'espace d'un instant, ou plutôt l'espace *entre deux instants*.

Se placer ainsi entre les lieux comme entre les histoires, c'est tenter de se placer, à la manière dont Deleuze et Guattari l'évoquaient, à « *l'endroit où les choses prennent de la vitesse. Entre les choses ne désigne pas un relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu* »⁸⁹.

Ainsi, mettre en place un *raccord aquatique*, c'est peut-être tenter de questionner les mécanismes d'une mémoire et d'une transmission oscillant en

⁸⁹ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux, introduction : rhizome*, éd. de Minuit, 1980.



permanence entre le local et le global ; non pas tenter de réhabiliter des cultures vernaculaires passées, ou d'en créer une archive, ni approuver la poussée contemporaine vers une globalisation culturelle, mais bien au contraire tendre vers une culture de l'*entre*, aller vers les lieux de ses survivances, qui sont vivantes, hybrides et mobiles.

Architecture maritime : phares

« Le phare qui assure la sauvegarde de tant de vies humaines en péril est assurément un des symboles de l'entraide humaine la plus spontanée et la plus heureuse. Les gardiens de phares ne se préoccupent pas de la nationalité des navires auxquels ils offrent leur rayon de lumière. Ils ont une mission impérieuse : le phare ne doit pas s'éteindre. »

Lorsque Jean Epstein déclarait cela en 1948, à propos de son film *Les feux de la mer*, l'un des quatorze films commandés par l'ONU en vue de célébrer la coopération internationale, il ignorait que 70 ans plus tard, durant l'année 2018, 2299 personnes⁹⁰ trouveraient la mort dans les eaux méditerranéennes. Dès lors les lumières que nous pouvons observer sur les rives de cette même Méditerranée prennent une dimension différente; comment penser l'image du phare, comment filmer un phare, l'une des visions par excellence de ce qui pourrait nous guider à travers l'obscurité, au moment d'un tel massacre ?

Les phares qui sont présents dans *entre os rios / bin el ouidane / entre les rivières* et y forment un horizon visuel constamment rappelé, nous menant entre début et fin du film de la nuit noire au plein jour, se pensent et se regardent, ou plutôt nous regardent, nous appellent, en tant que forme ouverte. Ils s'y présentent autant comme symbole de cette « *entraide humaine* » potentielle évoquée par Epstein, comme leur installée par chaque état faisant signe aux autres, éclairant le possible d'une communication internationale et

⁹⁰ Estimation de l'Organisation Internationale pour les Migrations, *Missing Migrants project* : <https://missingmigrants.iom.int/region/mediterranean>.

intercontinentale entre ces pays comme frères et sœurs intimes et si distants, que comme le souvenir des morts, le rappel insupportable et constant du danger de ces eaux, de la présence de l'obscurité sur la Méditerranée. Ils nous répètent, sans cesse, clignotants, *le phare ne doit pas s'éteindre, le phare ne doit pas s'éteindre...*

Avant de commencer le montage du film, réalisant que dans mes recherches filmiques au Maroc, au Portugal et en France, j'avais effectivement filmé de nombreux phares, ou des parallèles formels aux phares (lumières d'usines, de ports, de jetées), j'ai donc décidé de réaliser un court-métrage formé uniquement de cette matière, dont la construction, très simple, nous amenait de la nuit d'Algesiras au jour de Tanger, en passant par les phares de Marseille et les usines de Lavéra, les phares de Cabo da Roca et de Cova do Vapor au Portugal, vibrant des nuances de luminosité du ciel de la nuit au jour et des rythmiques diverses des lumières signalétiques.

Associé aux lumières des phares et à un fond sonore issu d'une matière de vent, de vague et d'ambiances portuaires, suivant la rythmique lumineuse imposée par les phares, un long poème, ou plutôt une liste de mots égrenés en code morse forme la bande-son du film :

A, B, C

aigle anjos allam ami ancêtre aufbruch arbre amgar

bab berred baraka barco bateau

*coq cheik chant chien caillou chemin cheveux casablanca cão cinéma
traversée transe talisman téléphone tomber*

noir non nom nour

jbel la montagne la joie

forêt fête femme

girassol giralua

mensonge magie main monde
mer maintenant
ibnou le fils
homme
qelb qmar qlaoui
le coeur la lune les couilles
langage ligne de fuite lumière lied luz
pain poisson pays pente père politique
zéro
vin vert vent
vin ville voiture
route rops rosapeixe
essai enfant embora
orties oranges
x
habibi
sorcières sirène saudade secret

Coécrit avec Mathilde Garcia-Sanz, Carlos Filipe Cavaleiro et Ella Wagner, ce texte en forme de liste de mots en langues française, portugaise, darija (arabe dialectal) et allemande, amène le possible d'une communication poétique internationale à travers les phares, comme si d'une rive à l'autre les phares se mettaient à se dire de la poésie en code morse, poésie elle-même formée simplement par le fait de nommer une chose, un objet, un être.



Première ébauche et réflexion à partir de *L'analphabète : histoire*⁹¹, ce montage initial, qui constituera la trame de fond de *entre os rios / bin el oidane / entre les rivières*, tend à matérialiser la puissance souterraine, ou peut-être subaquatique des mots, et de cette « *entraide humaine* » que notre XXIème siècle semble avoir perdu de vue.

« *De ce que j'ai le plus aimé je veux préserver la mémoire intacte*

les lieux les noms les gestes - nos voix

un chant

est né

*- était-ce un chant ? »*⁹²

Chants, vents, flux, reflux

« *Au montage, je suis ces lignes*⁹³. *Je ne cherche pas à ce qu'un film décrive une réalité, ce qu'on attend souvent des documentaires, ou raconte une histoire, ce qu'on attend souvent des fictions. J'essaie de créer un espace dans lequel les spectateurs peuvent construire leur propre lien*

⁹¹ Ahmed BOUANANI, *L'analphabète : histoire*, op. cit.

⁹² Id, *ibid*.

⁹³ « Dans l'écriture chinoise, l'association de différentes images crée une signification. (...) L'écriture chinoise est bien plus qu'une simple transcription de la langue parlée. Chaque signe a un sens codifié. Mais, sous cette première couche signifiante, il y a d'autres sens profonds, « toujours prêts à jaillir », comme le dit François Cheng. (...) François Cheng disait aussi que la langue chinoise n'est pas conçue comme un système qui décrit le monde mais plutôt comme une représentation qui, en faisant émerger les rapports secrets entre les choses, et ceux entre l'homme et le vivant, organise des liens et provoque des significations. Dans la philosophie taoïste, il y a cette idée que l'on explique pas tout, que l'on ne force pas les choses mais qu'on les laisse venir. On crée un mouvement. Et, chez les taoïstes, la vie n'est rien d'autres que ce mouvement lui-même. (...) La notion de mouvement est liée à un autre enjeu important du taoïsme : le vide. Le vide taoïste est le contraire du *no man's land*. C'est le lieu où les transformations peuvent advenir, où les liens entre les choses peuvent se créer. C'est le lieu où les choses refusent de se figer, où les souffles vitaux se réunissent, ce qui rend possible l'avènement d'un sens. La notion du vide est également centrale dans l'art pictural chinois. Le vide bouleverse la perspective linéaire et rend possible une relation entre le tableau et celui qui le regarde. (...) C'est cet espace laissé à l'imagination qui nous met en mouvement, suscite notre pensée, et crée notre propre relation à l'œuvre. La peinture chinoise est une pensée en action qui relie la philosophie, l'art, et l'art de la vie. » *L'art du montage*, Claire Atherton, 2018, publié dans *Montage, Une anthologie (1913-2018)*

avec le film, le sentir, le recevoir et l'éprouver chacun à leur manière. Je cherche à ce qu'un film provoque la pensée, la mise en question de soi et du monde. »

*L'art du montage, Claire Atherton, 2018,
publié dans Montage, Une anthologie (1913-2018)*

entre os rios / bin el ouidane / entre les rivières commence avec un voyage au Maroc. Planifié depuis plusieurs mois, nous partons en mars 2018 en voiture pour revoir le Maroc et nos amis marocains. Avant de partir, je sens la nécessité d'y amener le matériel de tournage que j'ai sous la main, et de guider notre voyage par le tournage. Nous inventons, au fil du trajet – Tanger, Casablanca, Bin el Ouidane – des directions géographiques et narratives. Il faut filmer, il faut donc trouver que filmer. Les chants, cela vient avec le Kabaret Cheikhats ; un groupe d'amis qui réinterprètent les chansons traditionnelles des cheikhats, ces femmes libres, divorcées ou veuves, qui chantent les joies, les peines et les amours du Maroc. Travestis en femmes, ces jeunes hommes chantent les chansons des Cheikhats, pour les faire persister, pour les réincarner. Lorsque nous arrivons au Maroc, ils jouent quelques jours plus tard à Casablanca. Nous décidons alors de prendre la route de Tanger à Casablanca pour aller les filmer. Les autres chants, Salah, Hocine, João, Thomas, les enfants de Vaux-en-Velin, ils adviennent, apparaissent comme en réponse à ce premier chant.

Filmer une personne qui chante est pour moi une véritable découverte. Qu'est-ce que le chant de telle ou telle autre personne a-t-il de documentaire ? Qu'a-t-il, plutôt, de poétique, de mensonger, de terriblement réel ? Depuis que j'ai commencé à filmer, je cherche une éthique dans le regard qui je pose sur un autre être humain. Avec le chant, un certain protocole se pose. Il faut raconter l'histoire, parler des autres, ceux qui ont chanté avant, il faut parvenir à une qualité de relation qui permette le chant, il faut savoir se retirer lorsqu'il advient. Rester proche, proche physiquement et mentalement tout en laissant l'espace libre, le vide essentiel entre celui qui s'offre au regard et la machine qui enregistre. La frontalité du chant, sa fragilité, la forme de mise à nu du visage et de la voix qu'elle suppose, décale l'exercice du portrait que cela soit du côté du

filmé ou du filmeur ; elle apporte pour moi le regard-caméra évoqué précédemment, frontalité essentielle, humanité à nu prête à sortir du film, à traverser l'écran, à passer la frontière.

Les chanteurs de *entre os rios / bin el ouidane / entre les rivières* offrent avec leur chant quelque chose de leur histoire, de leurs poèmes ou mythologie personnelle, mais aussi quelque chose qui fait lien, à la fois entre eux et avec nos histoires ou mythologies collectives. Ils oublient les paroles, ne savent plus la langue, mais dans leurs chants demeure l'air des chansons populaires, air vibrant, traversant les temps, les histoires, les pays. Leur tragique et leur poésie, la tendresse de leur oubli et de leurs souvenirs, de leurs trajectoires, c'est aussi quelque part, l'histoire de nos peuples, ou un air qui ferait résonner le présent avec le passé, l'ici avec l'ailleurs, l'un avec l'autre.

De la même manière, les cris des femmes de Marseille, durant la Marche de la Colère suivant l'effondrement des immeubles de la rue d'Aubagne entraînant la mort de huit personnes des quartiers populaires de Marseille, est un cri qui fait résonance. Résonance à d'autres cris, à d'autres injustices, un geste de soulèvement⁹⁴ comme, à leurs manières, les chants en sont – car ils s'adressent à nous, spectateurs, humains, car ils nous appellent, nous font signe, nous renvoient à notre propre relation au monde et à nous-même.

À ma question initiale, comment faire un lien entre ces trois territoires du Maroc, du Portugal, et de la France, les chants, les cris répondent. Les derniers chanteurs seront les enfants de Vaux-en-Velin, analphabètes au sens de la définition des dictionnaires, tentant malgré leurs difficultés de déchiffrer le karaoké de *Résiste* ; et ils résistent, verticaux, chantant-criant.

⁹⁴ DIDI-HUBERMAN Georges, dans *Soulèvements*, aux éditions Gallimard / Jeu de Paume, 2016 :

« Dans le geste de se soulever, chaque corps proteste de tous ses membres, chaque bouche s'ouvre et s'exclame dans le *non*-refus et dans le *oui*-désir. »



Sources

Avant même que les chants n'adviennent, une histoire tirée de *l'Introduction à la poésie populaire marocaine* d'Ahmed Bouanani définit ma dérive ; si ceux qui veulent devenir poète doivent rechercher un lieu sacré, y faire un sacrifice et boire l'eau de la source, je vais, dans les divers trajets et voyages menés au cours du film, rechercher et filmer des sources naturelles.

La source constitue une forme symbolique à la fois de la mémoire (en français, nous parlons de *retour aux sources*, ce qui signifie revenir sur la terre natale) et de la création (de la vie d'abord, végétale et animale, et donc, par extension, de toute forme de création). En cela, elle devient dès lors un lien à la fois poétique (questionnant les rapports entre mémoire et création nouvelle, passé, présent et futur) et territorial (permettant la découverte de territoires inconnus, menant à la matérialité, la construction géographique et hydrologique d'un pays, d'une terre) qui définit une ligne, une trajectoire, une manière de penser et de découvrir les territoires traversés.

Et combien de légendes, combien d'histoires découlent de ces sources ! Elles ont des noms issus de contes ou d'histoires vraies, des propriétés magiques, religieuses ou médicinales, elles font fluctuer ensemble l'Histoire et les histoires. Les fontaines de Chafariz del Rei à Lisbonne qui séparaient, au moment de boire ou de récupérer de l'eau les esclaves, les indiens, les femmes noires, les galériens, les femmes blanches et les hommes blancs portent l'histoire de la colonisation et du commerce triangulaire ; les sources de la Sainte-Baume, où Marie-Madeleine, la pécheresse repentante des Évangiles, se serait réfugiée pour les dernières années de sa vie, sont aujourd'hui devenues le lieu de recueillement de ceux qui ont perdu un enfant ; au Maroc, les sources ont des noms d'animaux : la source du Lion, Aïn Sebaa, est un quartier de Casablanca ; la source du mulet, Aïn Asserdoun, a donné lieu à un conte, ou est née d'un conte de cette région de Beni Mellal, peu pourvue en eaux, où un jour, un homme perdit son mulet. Quelques jours plus tard, il

retrouva le mulet près d'une source naturelle jusqu'alors inconnue des populations. Les hommes des différents villages alentour se disputèrent alors pour savoir à qui appartiendrait l'eau : un sage s'adressa à eux, et déclara que l'eau appartenait au mulet, et qu'ils se la partageraient donc équitablement entre les différents villages. Autant d'histoires diverses, petites ou grandes, fertilisant notre imagination, naissent des sources naturelles, sur tous les territoires traversés ; ces histoires des hommes et des femmes vivant sur cette Terre où l'eau est si précieuse nous racontent à leur manière quelque chose de leurs pays, de leurs mémoires.

Ces sources demeurent ainsi une ligne géographique, une excuse perpétuelle au voyage, au trajet, aux histoires de ce trajet et aux rencontres qui en adviennent. Le film s'emplit de petites ou grandes légendes, qui ne demeureront pas, de manière verbale ou évidente du moins, au montage, mais qui le peuplent, et alimentent les liens entre les trois territoires. Peu à peu des lignes, des flux, des matières sonores et visuelles se dessinent ; des villes portuaires, des chants populaires, des oiseaux, des cours d'eau, des phares.

Sons

L'expérience de mixage du film partagée avec et grâce à la générosité de Jean Holtzmann, qui a accepté de le réaliser gracieusement, fut ma première expérience de mixage, et un très beau moment, qui a donné au film une nouvelle portée de résonances diverses, un nouveau terrain d'expérimentation du lien entre temps et territoires à travers le son.

En effet, le tournage du film avait été réalisé seule et avec peu de moyens techniques, ce qui n'avait permis que très peu de prises de sons hors du son caméra. Parvenant à la fin du montage, la matérialité des images étant brute, travaillant le grain et l'image presque toujours à la limite de la saturation ou de la dégradation, il m'apparaît que le son, de son côté, est *trop* brut, ou du

moins manque d'unité, et que c'est par cette voie, ce travail de la matière sonore, que le film pourra prendre corps.

Avec le mixage, le travail profondément lié aux territoires, à leurs particularités et à leurs ressemblances prend son corps sonore. Le choix de tel ou tel type de vent, de marée ou de cours d'eau devient essentiel, et trace une ligne oscillante qui nous permet de nous repérer dans le territoire du film, qui nous emmène suivre ces cours d'eaux, ces vents, ces chants qui s'y perdent et s'y retrouvent.

Ainsi, les enfants de Vaux-en-Velin, par le truchement du mixage, peuvent commencer à chanter *à l'intérieur* de la source naturelle les précédant et paraissant une sorte de grotte ; par le travail du son et d'un écho appliqué à leur voix, qui peut paraître un effet assez grossier, comme l'on imaginerait un tour de passe-passe de magicien de foire, on les imagine chantant à l'intérieur de cette grotte, depuis le fin fond de la terre, voix jaillissant de la source ; et la nuit de la grotte devient la nuit de la ville, lorsque brusquement, leur image jaillit.

Ainsi fonctionnent également les chants fredonnés qui apparaissent et disparaissent sans que l'on puisse définir s'ils sont un ajout par trucage ou s'ils font partie de la matière propre à l'ambiance sonore du lieu filmé (une tempête de sable, où se croisent les sifflements du vent et la voix qui rappelle un chant déjà advenu, aussi vite disparu, ou encore un ciel, qui paraît porter le chant de Bella Ciao comme un souvenir ancien); dès lors, ils créent une couche supplémentaire de croisements, de liens secrets entre territoires et chants.

Les ambiances sonores, comme les ambiances colorimétriques, rythment le film plus que tout autre chose ; film sans scénario, proposition poétique oscillant entre « *raconter une histoire, ce que l'on attend souvent des fictions* » et « *décrire la réalité, ce que l'on attend souvent des*

documentaires »⁹⁵, c'est un film de montage et de mixage, autrement dit un film qui tente d'être là où « *l'association d'idées est lointaine, lointaine et juste* »⁹⁶. Et c'est par le son que cette association entre temps, lieux, personnages à la fois isolés et partageant des caractéristiques communes, peut prendre sa profondeur, créer son territoire propre, territoire méditerranéen formé de vents, de vagues, de battements d'ailes d'oiseaux, ou d'un certain timbre de voix.

⁹⁵ Claire ATHERTON, *L'art du montage*, 2018, publié dans *Montage, Une anthologie (1913-2018)*.

⁹⁶ Jean-Luc GODARD, *JLG/JLG, Autoportrait de décembre*, éd. P.O.L., 1996.

CONCLUSION

En suivant les flux et reflux des analphabétismes poétiques et cinématographiques abordés, en constituant ce corpus hybride et subjectif d'objets que j'ai nommé analphabètes, me sont apparues quelques caractéristiques de ce que l'on pourrait dès lors nommer une pensée analphabète. Je tenterai donc, en conclusion, d'évoquer quelques-unes de ces lignes, ouvertes, évidemment, à la diversité des possibles de leurs existences.

Ainsi, le poète ou le cinéaste analphabète se souvient de ses légendes, de ses histoires, et de sa terre. Il a une mémoire, il *est* une mémoire, qu'il porte dans sa langue, ses paroles, dans son corps, dans ses écrits ou dans ses films ; cette mémoire est une des matières premières de son œuvre. Dans le même temps qu'il se *rappelle* de son passé, il *appelle* le présent, il cherche à le nommer, à l'activer, à le penser et à le réfléchir, sans cesse – et par cela même, il le transforme. L'analphabète est constamment pris dans un mouvement temporel, ou les temporalités et leurs lieux d'existence se croisent sur son trajet. Il peut oublier des fragments du passé, ou sa quasi-totalité ; il peut également ne pas connaître la totalité des enjeux de sa contemporanéité ; il n'est pas historien ni sociologue ; il est traversé, hybridé par les temps. Il est donc constamment à la frontière des temps, et, cette frontière se redéfinissant sans cesse, il cherche à la nommer, à la voir, à l'occuper, à la montrer. Pour cela, il invente des mots ou des images, se souvient de mots et d'images très ancien(ne)s, il créolise, il abstrait, puis matérialise dans ses images poétiques ou cinématographiques l'éventail de couleurs, de formes, de sons, de vies, qui peuplent son territoire-frontière et le traversent. Il ne communique pas ; il parle, il voit, il dit des mots et des images qui, tout autant que les couleurs, les formes, les sons, les vies, le traversent et forment dans sa parole, dans son poème, ou

dans son film, un espace neuf et très ancien, un *passage parlé* dont Valère Novarina parle, justement, bien mieux que moi :

« Voici que les hommes s'échangent maintenant les mots comme des idoles invisibles, ne s'en forgeant plus qu'une monnaie : nous finirons un jour muets à force de communiquer ; nous deviendrons enfin égaux aux animaux, car les animaux n'ont jamais parlé mais toujours communiqué très-très bien. Il n'y a que le mystère de parler qui nous sépare d'eux. À la fin, nous deviendrons des animaux, dressés par les images, hébétés par l'échange de tout, redevenus des mangeurs du monde et une matière pour la mort. La fin de l'histoire est sans paroles.

À l'image mécanique et instrumentale du langage que nous propose le grand système marchand qui vient étendre son filet sur notre Occident désorienté, à la religion des choses, à l'idolâtrie, à ce temps qui semble s'être condamné lui-même à n'être plus que le temps circulaire d'une vente à perpétuité, à ce temps où le matérialisme dialectique, effondré, livre passage au matérialisme absolu – j'oppose notre descente en langage muet dans la nuit de la matière de notre corps par les mots et l'expérience singulière que fait chaque parlant, chaque parleur d'ici, d'un voyage dans la parole ; j'oppose le savoir que nous avons, qu'il y a, tout au fond de nous, non quelque chose dont nous serions propriétaire (notre parcelle individuelle, notre identité, la prison du moi), mais une ouverture intérieure, un passage parlé.

Chaque terrien d'ici le sait bien, qu'il n'est pas fait que de terre. Et s'il le sait, c'est qu'il parle. Nous le savons tous très bien, tout au fond, que l'intérieur est le lieu non du mien, non du moi, mais d'un passage, d'une brèche par où nous saisit un souffle étranger. À l'intérieur de nous, au plus profond de nous, est une voie grande ouverte : nous sommes pour ainsi dire troués, à jour, à ciel ouvert – comme les toitures des cabanes à la fête de soukkot. Nous le savons tous très bien, tout au fond, que la parole existe en nous, hors de tout échange, hors des choses, et même hors de nous. »

Valère Novarina, *Devant la parole*, éditions P.O.L, 1999

Il serait donc question de se tenir dans ce passage, dans cette brèche vers l'ouvert, vers le *souffle étranger*, de s'y maintenir de toutes ses forces pour ne pas laisser la parole, le poème, le cinéma, devenir *très-très communicatifs*, mais être bien ce qu'ils sont lorsque maniés avec tranchant, c'est-à-dire comme une attaque (entre le début du mot et le silence), une claque (entre la langue et le palais), un souffle (entre le monde et le corps) ; un lien ténu, tenace, toujours neuf et ancien, entre nous et les choses, entre nous et les matières, entre nous et les êtres.

L'analphabétisme des mots, des lettres, des histoires ou des images est avant tout une corporalité de la culture, qui s'inscrit dans le temps, dans l'espace, dans le mouvement projeté. Il m'a semblé, durant l'écriture, profondément paradoxal de travailler sur cette forme - car c'est une forme plus qu'un thème, un système de pensée plus qu'une pensée précise - sous une forme précisément académique, alphabétique. Il me semble donc plus intéressant de le considérer non pas comme une pensée aboutie ou valide, mais comme une tentative de montage entre différentes pensées, différents temps, différents espaces et différents mouvements, incarnés par les auteurs, philosophes, artistes, réalisateurs ou poètes qui y sont cités. Je crois qu'il est possible qu'il y ait un manque profond dans cet objet, si l'on se limite à sa forme écrite, qui serait justement la forme pratique, l'incarnation de la pensée d'un système analphabète - que cela soit l'expérience d'un conteur, le chant d'un oiseau, le silence d'un poème, l'invisible d'une image.

BIBLIOGRAPHIE

- APOLLINAIRE Guillaume, *Zone*, extrait du recueil *Alcools*, éd. Gallimard, 1913.
- ATHERTON Claire, *L'art du montage*, 2018, publié dans *Montage, Une anthologie (1913-2018)*, éd. Les Presses du réel, 2018.
- AUMONT Jacques, *L'histoire du cinéma n'existe pas*, in *Cinémas, Des procédures historiographiques en cinéma*, Volume 21, Printemps 2011.
- BAECQUE (de) Antoine et CHEVALLIER Philippe, *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, éd. P.U.F., 2013.
- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, éd. José Corti, 1942.
- BAILLY Jean-Christophe, *Le versant animal*, éd. Bayard, 2007.
- BAILLY Jean-Christophe, interviewé par Laurent PEREZ, *D'autres frayages, l'expérience animale*, artpress 2, trimestriel n°48, mai/juin/juillet 2018.
- BERGAMÍN José, *La decadence de l'analphabétisme*, traduit en français par DELAY Florence, éd. La délirante, 1988.
- BELLOUR Raymond, conférence : *Le corps du cinéma : hypnose, émotion, animalité*, <https://vimeo.com/44716462>, 2011.
- BERGER Henri, *Le jardin de la belle El Ghalia Bent El Mansour*, publié dans *Contes marocains*, éd. Grund, 2008.
- BOUANANI Ahmed, *Écrire comme on parle*, inédit, 1995.
- BOUANANI Ahmed, *Introduction à la poésie populaire marocaine*, Revue Souffles n°3, troisième trimestre, 1966.
- BOUANANI Ahmed, *L'analphabète : histoire*, Revue Souffles n°6, 1967.
- BOUANANI Ahmed, *Textus*, inédit, 1966.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

DANEY Serge, *Hommage à Paradjanov*, Libération 29 janvier 1982.

DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, éd. Gallimard, 1992.

DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, éd. de Minuit, 1985.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, introduction : rhizome, éd. de Minuit, 1980.

DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues*, éd. Flammarion, 1977.

DERRIDA Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, éd. Galilée, 1996.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Le danseur des solitudes*, éd. de Minuit, 2006.

DIDI-HUBERMAN Georges, Séminaire sur Antigone, Ecole Supérieure d'Art, Biarritz, mars 2018.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Rabbia poetica. Note sur Pier Paolo Pasolini*, in Po&sie 2013/1 (N° 143), 2013.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Aperçues*, éd. de Minuit, 2018.

EPSTEIN Jean, *Écrits sur le cinéma, 1921-1953*, Le cinéma et les lettres modernes, 1921, article : Esthétique de proximité, éd. Seghers, 1974.

GODARD Jean-Luc, synopsis de *Adieu au langage*, 2014.

GODARD Jean-Luc, *Adieu au langage*, voix off, 2014.

GODARD Jean-Luc, *JLG/JLG, Autoportrait de décembre*, éd. P.O.L., 1996.

KOICHI Samura, cité par Chris MARKER, *Sans Soleil*, 1983.

KUBELKA Peter, *Théorie du cinéma métrique*, in *Montage, Une anthologie (1913-2018)*, éd. Presses du réel, 2018.

LUCA Guerasim, *L'Inventeur de l'amour* suivi de *La Mort morte*, Bucarest, 1945. Poèmes en prose, publiés en roumain, puis traduits par l'auteur en français et publiés aux Éditions José Corti, Paris, 1994.

MBEMBE Achille, *Para um mundo sem fronteiras*, https://www.youtube.com/watch?v=klbY_JpzQh4, conférence à Culturgest, Lisbonne, 2018.

MICHAUX Henri, *Misérable miracle*, 1956, in *Œuvres complètes II*, éd. R. Bellour et Y. Tran, Gallimard, 2001.

NOVARINA Valère, *Devant la parole*, éd. P.O.L, 1999.

ORLANDI Sybille, *Ghèrasim Luca et Paul Celan : un au-delà de la langue dans la langue ?*, in TRANS, Revue de littérature générale et comparée, 2014.

PASOLINI Pier Paolo, *The Cinema of Poetry*, publié dans *Heretical Empiricism*, traduit par Ben Lawton et Louise K. Barnett, publié par Louise K. Barnett, 1972.

PASOLINI Pier Paolo, *La rabbia*, voix off, 1963.

RILKE Rainer Maria, *Élégies de Duino*, 1923.

THOMSEN Soren Ulrik, *Les arbres ne rêvent sans doute pas de moi*, traduit du danois et préfacé par Pierre Grouix, éd. Cheyne, 2016.

VERTOV Dziga, NOUS. *Variante du manifeste, 1922*, publié dans *Montage, Une Anthologie (1913-2018)*, éd. Presses du réel, 2018.

UNESCO, *Le défi de l'alphabétisation, un état des lieux*, extrait du Rapport mondial de suivi de l'éducation pour tous, 2006.

FILMOGRAPHIE

CASSAVETES John, Opening Night, 1977.

GODARD Jean-Luc, A bout de souffle, 1960.

GODARD Jean-Luc, Adieu au langage, 2014.

KUBELKA Peter, Arnulf Rainer, 1960.

MARKER Chris, Sans Soleil, 1983.

PARADJANOV Sergueï, Sayat Nova, 1969.

PASOLINI Pier Paolo, La Rabbia, 1963.

