

étoilements/onze

août 2010

Nullité. Ce qui est sans valeur, sans qualité. Les choses nulles, les actes entachés de nullité. Ce qui est inutile ou encore pire invalide, impossible de valider. Celui qui manque de compétence, qui est inepte, maladroit, incapable. Ce qui relève de la disgrâce, ou bien ce qui se fait remarquer par l'absence complète de forme, de signification. Ce qui crie le vide et ne se laisse pas reconnaître, nommer, intégrer dans l'espace commun. Ce qui se veut dépourvu de tout.

Cet état si particulier de dépouillement, dont l'un des chants les plus poignants serait incarné par la figure de Jakob von Gunten, merveilleusement dépeinte par Robert Walser dans *L'Institut Benjamin*, est celui auquel on se met à aspirer profondément quand on décide de faire de l'art une manière d'être au monde sous le signe de la déprise, du déssaïsisement, de l'impouvoir. Décision déchirante, outrageusement exigeante, elle mènerait peut-être à une forme de renoncement qui ferait trembler les limites du partageable.

Mais, de quoi nous protège-t-elle aussi ?

Et en quoi préserve-t-elle quelque chose d'immensément précieux au coeur de certains films, d'expériences et d'êtres dont c'est précisément l'étincelle de ce caractère de nullité, d'inutilité extrême, qui nous bouleverse ?

Que nous dit-elle, plus profondément, quel que soit l'aspect sous lequel elle se présente, des modes de construction du commun, du politique, d'un (im)possible être ensemble ?

Violeta Salvatierra

Délégué Zéro

« Délégué zéro » est l'autre nom que porte le sous-commandant Marcos pour accompagner la lutte des indigènes zapatistes dans la région mexicaine du Chiapas. Dans les communautés zapatistes, autogouvernées, chacun commande en obéissant et obéit en commandant. Le commandement « suprême », le délégué inamovible, c'est le peuple animé par une digne rage mettant en œuvre une société autonome dans le respect de la justice, de la liberté et de la démocratie directe pour tous. Un délégué qui n'en ferait qu'à sa tête peut être à tout moment révoqué par l'assemblée générale.

En discutant cette expression « n'en faire qu'à sa tête », nous verrons que l'expérience politique des insurgés du Chiapas questionne dans ce qu'elle a de plus fondamental la fonction d'une image. Qu'est-ce qu'une image qui n'en fait pas qu'à sa tête ? Une image peut-elle être la déléguée zéro d'une réalité ? Une image peut-elle porter à son paroxysme la crise de la représentation politique de nos systèmes faussement démocratiques, et nous ouvrir un autre champ de possibles ?

Pour que nul représentant du mouvement zapatiste ne puisse en faire qu'à sa tête, chacun dissimule son visage avec un passe-montagne. On leur a souvent reproché cet usage. Pourquoi ces masques ? Pourquoi vous cachez-vous ?

Écoutons Marcos : « Soyons sérieux. Personne ne nous regardait lorsque nous avançons à visage découvert, et maintenant on nous remarque parce que nous dissimulons nos visages. Par ailleurs, s'il faut vraiment parler de masques, alors nous allons nous charger de bien mettre en évidence tout ce que la classe politique de ce pays occulte par rapport à tout ce qu'elle veut bien montrer. Comparons aussi nos masques avec les leurs, comparons leurs significations et l'importance de ce qu'ils dissimulent. »

Il apparaît ici une double fonction du masque qu'il serait d'ailleurs bon de considérer avant de s'acharner en France contre le port du voile intégral même si ce dernier est aussi un outrage fait à la dignité humaine quand il est imposé par des normes politico-religieuses réactionnaires. La complexité ne doit pas nous empêcher de penser.

Le masque cache et rend visible à la fois. « Pour qu'on nous voie, nous nous sommes masqués le visage ; pour qu'on nous donne un nom, nous avons pris l'anonymat ; pour avoir un avenir, nous avons mis notre présent en jeu ; et, pour vivre, nous sommes morts. » Le masque de l'autre est aussi un miroir sur lequel nous est renvoyé ce que nous ne voulons pas montrer de nous-mêmes. C'est ce qui fait mal aux pouvoirs politiques. Ils ne veulent pas voir en face la laideur de leurs duperies pour se maintenir au pouvoir.

C'est Méduse avec sa chevelure de serpents qui, s'ils l'apercevaient, les réduirait à néant. C'est Athéna (conseillère en communication) qui leur fournit un bouclier poli comme un miroir (les mensonges), et ainsi, armés d'un sabre ou d'un goupillon, ils partent en guerre contre le peuple abusé. Ils n'ont que le mot transparence à la bouche pour masquer la réalité de leur pouvoir occulte.



Reverse Television, Bill Viola (1982)

L'un des artistes qui a peut-être le mieux compris ce phénomène paradoxal de l'image est Bill Viola quand il a réalisé en 1982 *Reverse Television*. L'idée consistait à utiliser l'espace entre les programmes qui est normalement occupé par la publicité. Bill Viola est allé voir chez elles une quarantaine de personnes dans la région de Boston, les a installées dans leur salon à l'endroit confortable où elles regardent habituellement la télévision. Il les a cadrées de telle sorte qu'on puisse voir leur corps en entier et une partie de l'endroit où elles vivent. Elles étaient assises, simplement, et regardaient la caméra en silence.

« Lors de la diffusion, dit Bill Viola, à la fin du programme normal, la publicité serait arrivée et bang, il y aurait eu l'image d'une de ces personnes assises en silence. On les entend respirer, car le niveau d'enregistrement était très élevé, on entend les voitures qui passent en bas de chez elles ; la personne se contente de regarder l'écran. Et puis elle disparaît. Il n'y aurait eu aucun signe de reconnaissance, aucun titre, rien. Et puis, une heure après, il y en aurait eu une autre. Ceci aurait duré deux semaines. »

Bill Viola emploie le conditionnel, car la chaîne a refusé cette formule.

« A la télévision, tout doit être encadré, c'est essentiellement un art du conditionnement. En fait, ma bande devait apparaître comme venant du fond de cet espace que sur les ordinateurs on appelle le champ de données (le fond), qui n'existe que comme support à l'apparition des choses (la figure). Ou cette notion qu'au-dessous de nous tous, il y a une espèce de continuum. Ce qui m'a toujours fasciné dans la télévision, c'est qu'à tout moment, il y a des millions d'individus qui regardent chacun chez eux la même image. Le point de départ de cette bande était donc l'idée d'un espace : comme s'il y avait un drap recouvrant quelque chose, et que de temps en temps, il laisse entrevoir, par une fente, ce fond ou ce champ, qui est toujours là, en dessous. On le voit pendant un instant, et il disparaît. C'est un peu comme lire entre les lignes ou ouvrir un volet pour avoir l'image de ce qu'il y a dehors. Mais cette idée posait vraiment des problèmes aux gens de la télé et cela s'est soldé par une confrontation avec le directeur de la station qui, en l'absence de titre, refusait son feu vert. J'ai refusé de mettre un titre au début, parce que cela aurait vraiment cassé mon travail, mais j'ai été forcé d'en mettre un à la fin. Ils voulaient que ce soit à chaque fois une description complète de la bande, parce qu'il faut, aussi, décrire avec des mots ce que tout le monde voit. Je m'en suis finalement sorti en ne mettant que mon nom et la date, ce qui était quand même un peu ridicule. »

En sortant de l'anonymat, en réduisant son acte artistique à un objet de consommation culturelle, Bill Viola n'a au bout du compte que réussi à produire un simple et inoffensif geste de provocation artistique. La télévision a ce pouvoir exorbitant : absorber et annuler la sédition. A cela il faut ajouter que la chaîne a refusé d'accorder à Bill Viola une minute par heure de diffusion. Elle a imposé que chaque spot ne dure que quinze secondes.

« Pour moi, c'était trop court, car mon idée était de casser l'attente du spectateur, pour qui la télévision ce sont des mots. Quand quelqu'un paraît à l'écran, les gens s'attendent à ce qu'il ou elle parle, et quand il ne le fait pas, les gens pensent que c'est une fausse manœuvre, que le présentateur a oublié de donner un signal. Ainsi, pendant dix ou quinze secondes, au début on est aux prises avec un problème, cette personne ne parle pas, et il faut dépasser ce stade. Je pense que mon travail est souvent lié à cette notion de dépassement, de coupure avec une espèce d'attente ou de modèle, qu'il y a un moment où il faut laisser tomber, réévaluer telle notion, et y revenir, dans un second temps. C'est le processus de la création - il ne s'agit pas de faire quelque chose de neuf, mais de formuler à nouveau quelque chose d'ancien. La découverte comme reconnaissance. »

Que la télévision soit un passe-temps, passe encore. Mais qu'elle revête un passe-montagne pour faire monter au premier plan ceux qui la regardent, ceux qui n'ont pas la parole, ceux qui ne produisent pas d'images, ça ne passe pas. Qu'un réalisateur souhaite passer au second plan comme une sorte de délégué zéro de la représentation, en gardant l'anonymat, est dans nos grandes provinces démocratiques passible de censure. Un artiste qui n'en fait pas qu'à sa tête se voit payer sa tête (mise à prix), (*Wanted ! An artist to be paid as a filmmaker*), pour que le pouvoir puisse continuer à se payer celle des téléspectateurs. Ils payent une redevance pour bien marquer combien ils sont redevables de ceux qui les gavent d'images conditionnées.

La question que nous allons poser à présent contient sa propre réponse. Comment sortir de l'ombre ? En devenant des ombres. L'ombre, contrairement à la lumière, n'aveugle jamais. Elle incite à voir, avec les yeux, les mains, le nez, l'oreille.. Elle est la promesse vivante d'une lueur. C'est l'enjeu des ombres et des lumières que diffusent les images enfin libérées de la tutelle des néons, des Néron, qui nous gouvernent en prétendant nous représenter.

Il faut être un délégué zéro pour multiplier les possibles de la réalité.

Marc Mercier

NUL LE PART OUT

La tragédie, il faut la vivre, pas la jouer. (1)

Elle est là.

Au milieu des ordures.

Elle est là où les déchets de 11 millions d'habitants sont jetés tous les jours : le terrain sanitaire de Caxias, un quartier de la périphérie du Grand Rio.

Rio de Janeiro.

Brésil.

Elle est là, dans ce dépôt de gaspillage.

Elle est là, tous les jours,
et elle choisit de faire son travail : trier les ordures parmi les déchets.

Violée, violentée, trompée, trahie, femme, vieille, folle, pauvre.

Si la vie est fatale puisqu'elle est mortelle, pour Estamira elle est fatale parce qu'elle est inévitable.

Estamira est son nom.

Annoncé par elle-même comme Esta Mira : Ce Regard.

Le mot-nom ouvre une brèche sur la trivialité, et devient impersonnel, puissance du commun, un coup sur la pensée et qui fait penser.

Je suis Ce Regard : la vision de chacun.

Elle est là.

Toujours essayant de transformer la merde en engrais,
et cette alchimie n'est pas triviale.

Elle est là, Estamira : un canal vers l'immédiat,
et ces mots disent ce que pense son expérience :

Je suis troublée et je suis lucide, je sais distinguer les perturbations lucides et conscientes.

Voici un dépôt de déchets, parfois il n'est que de l'ordure et parfois vient aussi la négligence ; garder les choses est les protéger, nettoyer, et penser comment vous pouvez utiliser plus.

Tout est là, l'enregistreur sanguin, presque tout le monde d'alerte... Erre celui qui veut. Il n'y a plus d'innocent, mais des intelligents à l'envers.

Moi, Ce regard, je suis la vision de chacun.

Chair Sang Forme.

Le transbordement, le pouvoir supérieur, l'au-delà de tous les au-delà, fait le contour de tout, prend tout vers les bornes et l'affreux tout s'en va par là. Mais aucun sanguin ne peut y aller.

Je suis le bord du monde, je suis ici, je suis là.

J'ai débordé jusqu'à devenir invisible.

Estamira vit sous l'emprise des sensations / sens-actions, « *mais sentir c'est éprouver la distance (...) tout sentir est un mouvement qui nous porte sans cesse entre contacts et distances.* » (2)

Donc, nous sommes devant les images de ce film qui nous montrent un milieu. Au-delà d'un paysage, un champ d'action physique. Et ce milieu est un lieu paradoxal, il n'est pas un espace où se trouve le terrain sanitaire de Caxias, il est un terrain d'expérimentation où Estamira, il y a déjà 20 ans, joue tous les jours son territoire. Elle choisit de le faire et fait tout pour éviter toute intrusion du moi, pour garantir son autonomie. Elle ne connaît pas le nihilisme héritier d'une décadence du pouvoir qui pense « *Tout est inutile, si l'ultime accostage ne peut être que la ville infernale, si c'est là, dans ce fond que, sur une spirale toujours plus resserrée, va finir le courant.* » (3)

Elle s'est rendu compte que plus « *Léonie expulse de marchandises, plus elle en accumule ; les écailles de son passé se soudent ensemble et font une cuirasse qu'on ne peut plus enlever. Elle regarde ce qui arrive.* » (4)

La fermentation bouillonnante de la montagne d'ordures, l'odeur qui s'y dégage dans la dimension du vaste... Les oiseaux de proie, les vautours... Sont aussi l'image de l'enfer vénéneux. Malgré tout ça elle est là, en essayant de tourner la merde en engrais : et ce pli n'est pas trivial.

L'enfer des vivants n'est pas chose à venir, s'il y en a un, c'est celui qui est déjà là, l'enfer que nous habitons tous les jours, que nous formons d'être ensemble. Il y a deux façons de ne pas en souffrir. La première réussit aisément à la plupart : accepter l'enfer, en devenir une part au point de ne plus le voir. La seconde est risquée et elle demande une attention, un apprentissage, continuel : chercher et savoir reconnaître qui et quoi, au milieu de l'enfer, n'est pas l'enfer, et le faire durer, et lui faire de la place. (5)



Estamira, Marcos Prado (2004)

L'étrange mot d'urbanisme, qu'il vienne d'un pape Urbain ou de la ville, il ne se préoccupera peut-être plus de morts. Les vivants se débarrasseront des cadavres, sournoisement ou non, comme on se défait d'une pensée honteuse. (6)

Cet étrange mot de « nullité », qui touche en nous la peur la plus profonde, l'humiliation radicale, la pire des cruautés, la volte-face, la perte du visage...

Ce mot est une figure juridique considérée par le discours du Droit et très utilisée pour qualifier des pratiques contractuelles dans les sociétés occidentales ; mais il y a aussi, dans ou hors des institutions, différents modes de pratiquer cette nullité : à chaque fois que ces personnes dans la condition misérable de survivance sont présentées en tant que trophée des intérêts humanitaires ; à chaque fois qu'elles deviennent « l'alibi » pour la plus cynique raison de notre expérience médiatique contemporaine, nous sommes devant l'usage pervers d'une double contrainte. Mais le Droit, il n'est pas là. Là, il n'y a pas de contrat puisque il n'y a pas deux parties contractantes. Là, les gens n'ont pas le droit de parole, ils ne peuvent qu'écouter.

Estamira est le film où ces gens prennent la parole, et devant le hasard d'être ignoré, de connaître la volte-face de Dieu, c'est Estamira qui fait la volte-face, et le fait à un tel point que nous pensons « celui-là n'a jamais appartenu à aucune école, à aucune église, à aucune institution, à aucune académie, surtout à aucun régime si ce n'est le régime de la liberté. » (7)

Bénie Estamira, Prisonnière du dehors. Ni l'enfer ne peut t'annuler.

Elizabeth Pacheco Medeiros

- (1) Jean Genet, *Œuvres Complètes*, «L'étrange mot d'...», Ed. Gallimard, 1968.
- (2) Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Ed. de Minuit, 2008.
- (3) Italo Calvino, *Les villes invisibles, Le Grand Kahn*, Ed. du Seuil, Paris, 1996.
- (4) Id. *Marco Polo, La ville de Léonie*.
- (5) Id. *Marco Polo*.
- (6) Jean Genet, op. cité.
- (7) Lettre ouverte de Gustave Courbet, *Le Siècle*, 1870.

Lacune

Ce qui semblerait être une des composantes de la nullité serait la notion de lacune. C'est à dire, ce qui manque pour qu'une chose soit entière, et d'un point de vue étymologique ce mot vient de fosse, bassin puis creux, vide... En société la lacune est véhiculée comme une chose négative, un défaut à cacher, un vide à remplir.

Ici je vais tenter de faire percevoir, à travers une expérience cinématographique, en quoi elle nécessite d'être considérée, et ce qu'elle permet d'inventer ou de réinventer, étant donné sa vitalité. Vitalité due au fait qu'elle a perdu quelque chose en route ou encore qu'elle n'a jamais eu accès à cette chose et qu'elle doit donc se perdre pour inventer avec ses propres lacunes.

C'est à partir de situations de lacune, d'états lacunaires que le conte *Blanche Neige* réécrit par Robert Walser peut se remettre en conte, en branle, en situation de conflit et se recomposer. Entre 1900 et 1902, au prétexte de l'art cinématographique muet, *Blanche Neige* se réinvente grâce à Robert Walser.

Blanche Neige devient alors lumière, une pure surface de projection qui par le prisme du narrateur, réfracte, réfléchit ou encore disperse la lumière.

Images englouties

Pas de hasard si un cinématographe comme João César Monteiro a eu la nécessité d'en faire un film.

Branca de Neve de J.C. Monteiro est l'expérience la plus forte et je dirais la plus cinématographique que le cinéma m'est donné à voir. Le film n'a pas été distribué, il est passé deux jours dans une salle de cinéma parisienne. Il a fait l'objet de très peu de critique et reste un film sans effet sur l'histoire du cinéma.

Au départ Monteiro filme des images, finalement il n'en garde que du noir « matiéré » en pellicule 35 mm et des irruptions de ciel, des « lambeaux de ciel ».

En visionnant le film, un sentiment étrange : la sensation que des images ont préexisté mais qu'elles ont été englouties par la surface et la matière noire de la pellicule 35 mm.

On perçoit qu'il y a eu quelque chose et que ce quelque chose manque et qu'il va falloir utiliser d'autres procédés pour le retrouver, un autre moyen pour voir ce qui reste caché au fond de la nuit originelle, de la genèse cinématique (*Blanche Neige* croque une pomme).

Une fois l'énigme et du conte et du film résolue, le mystère reste, imparfait et lacunaire à nouveau.

OR OR OREILLE

Cet autre procédé c'est le fait de voir, de discerner, d'observer par l'oreille, par l'écoute. Les voix – membranes – par une opération alchimique se laissent être une surface de projection, sur laquelle toutes les intensités et températures de lumières peuvent se révéler, comme les différents degrés du langage, du discours, de la parole remise en jeu. La magie c'est que Blanche Neige, le conte devenu film, devient lumière et éclaire organiquement.

L'écran devient alors une gorge, un étang de peau, le film s'est détaché de l'écran, il se déroule sur et dans une membrane. Alors le cinéma muet devenu parlant – et considérons qu'il a perdu quelque chose en route, et que cela libère la force de sa faiblesse, autrement dit sa capacité à se percevoir au creux de sa propre impuissance, recroquevillé – fait davantage ici : il perd son écran et s'incarne purement organique sur une étendue vibrante, mince et fragile, celle d'une membrane.

Ainsi libérée la parole éclate, jouit de ses tonalités, intonations, de ses « clusters » et suintements de langue.

Mais l'auteur va plus loin encore, là où peu de gens sont allés. C'est que son choix, celui de laisser ses propres images se perdre, de se les enlever pour en trouver l'or, nous donne les moyens d'entrer physiquement au sens propre, dans sa langue, le portugais. En ce sens il nous transmet un secret : c'est d'abord en éprouvant la transpiration d'une langue, son taux d'humidité et de sécheresse, que l'on peut saisir toute sa poésie et ses plis.

Pour la première fois dans mon expérience du cinéma, voilà ce que j'ai eu la chance d'éprouver : en rentrant en premier lieu dans l'organique et l'érotique d'une langue, au creux de ses voix, dans ses trous, j'ai pu entrevoir, apercevoir la puissance inaliénable du verbe et de sa voix mêlée, faite image.

Dans ce film-conte les voix demeurent lacunaires : à la fois extrêmement proches et lointaines, elles se meuvent et sont mouvantes elles mêmes à l'intérieur d'espaces chuintants, chuchotant, perdus, enfouies, enneigées, sourds, révélées, restaurées.

LES VOIX DEVIENNENT alors DES PRÉSENCES RÉELLES, palpables, ET NON PAS DES PRÉSENCES SYMBOLIQUES.

Les voix du conte ont perdu quelque chose, elles cherchent dans le noir, elles ne savent pas ce qu'elles ont perdu, elles le présentent.

Un peu comme dans *les Aveugles* de Maeterlinck dont parle Eugène Green :

« L'homme ne peut voir la lumière que dans les ténèbres, d'où l'importance des aveugles. »

Et peut-être encore :

« L'idée que le verbe se trouve dans le noir semble exclure un art de l'image mais si on considère que la vérité peut porter sa propre lumière on s'aperçoit que les voies du dramaturge peuvent s'ouvrir sur l'expression visuelle et reposent sur une conception de la Nature qui est celle du cinématographe : un monde qui demeure un mystère, mais dont l'homme peut néanmoins appréhender la réalité qui se dérobe, que ce soit dans une lumière aveuglante, ou dans la clarté qui se montre aux aveugles. » (1)

Et enfin pour finir avant de perdre
la mémoire et de revenir à mes lacunes :

Blanche Neige :

« **De tes lèvres je recevrai la fine esquisse de l'image** »

Blanche Neige:

« **Plus que voir j'aimerais entendre** »

Le Prince:

« **L'image m'ôte image et voix, veux tu voir et rester sans voix ?** »

Blanche neige:

« **Oh, non, j'en aurais la nausée, repousse donc la vile image** » (2)

Natacha Musléra

Notes

(1) Eugène Green, *Présences. Essai sur la nature du cinéma*, Ed. Desclée de Brouwer, Cahiers du cinéma.

(2) Robert Walser, *Branca de Neve*, Ed. José Corti.

Le bout d'un sentier... Ou ma nullité à moi

Je regarde un vieux film de James Bond, et tout comme jadis je ne comprends rien à la trame... Je ne veux aucunement faire l'effort. En fait, je n'ai jamais pu le faire. Et pourtant je tire un certain plaisir à parcourir une nouvelle fois quelques passages. Bond qui échappe à Goldfinger, Bond qui s'élanche sur Pussy Galore.

Bien évidemment il s'agit d'un plaisir sans espoir, sans séduction ni nouveauté. Je sais bien que je ne suis pas le seul ni le dernier à l'éprouver... Je fixe pendant d'inépuisables secondes mes yeux sur la table remplie de choses banales : des feuilles éparpillées, des tickets de métro, des morceaux de carton, une agrafe rouge, des traces de tabac à rouler, des taches de café et surtout de la poussière.

À quatre heures du matin, je fixe mon regard sur le mur, je pense à sa texture, à la petite fissure qu'un ravalement récent a provoquée... Et la fissure trace un contour, une silhouette... Ressemble-t-elle à la côte de l'Indochine ou à la hanche de Madame de... ?

Mais pourquoi faudrait-il parler à la première personne, lorsqu'il s'agit de la nullité, lorsqu'on retrouve la nullité ? C'est que la nullité est à la fois plus et moins que la seule banalité. Cette dernière est encore très impersonnelle, très aristocratique aussi, au sens où un peuple archaïque peut se permettre encore de rendre une valeur aux petites choses. Mais de tels peuples n'existent plus : les derniers ici séjournaient au large de la Méditerranée, là aux Caraïbes, avant que toute chose ne prenne le caractère de signe, avant que le langage ne mette les choses en ordre. Le banal est comme les choses chez Ozu.

Le vase de Printemps tardif, évoqué par Deleuze dans *L'Image-temps*, prenait une importance inouïe, parce qu'il devenait temps, forme de l'impermanence comme dirait Youssef Ishaghpour. La banalité est paradoxale parce qu'elle est encore une force, c'est-à-dire qu'elle est la forme supérieure d'un impersonnel qui gît dans les choses et les gestes sans importance.

Ainsi pour les dialogues d'Ozu : « Bonjour, il fait beau aujourd'hui !... Oui, il fait beau, bonjour... Bonjour, ah oui qu'il fait beau ! ». Une grande partie de la valeur des films d'Ozu réside dans le cérémonial silencieux des gestes quotidiens. Ainsi, chez Ozu, les femmes s'assoient sur le tatami tout naturellement. Mais combien de siècles ont dû passer, combien d'heures de dressage et de retenue ont été nécessaires pour arriver à ce petit instant où une femme s'assoit comme en ralentissant indéfiniment la tombée du corps ?

Et il faudrait être trop réducteur pour penser qu'une telle manière de s'asseoir ne serait que le fruit de l'oppression patriarcale. Car même dans les petits gestes de soumission ou de gentillesse il y a souvent un reste, un infime poids, quelque chose d'indomptable, une mimésis qui ne s'apprend que pour cet improbable moment où les choses se renversent. Ainsi les japonais lorsqu'ils sont fatigués s'accroupissent-ils encore en fumant leurs cigarettes et les étudiants mexicains ont-ils du mal à s'habituer aux facultés européennes, parce que personne ne s'assoit sur le sol dans les couloirs. Ce n'est pas tant qu'ils veulent confirmer le vieux cliché raciste du paysan paresseux à l'ombre d'un cactus, mais plutôt accomplir le rite de l'insouciance, de la détresse, d'une certaine jeunesse qui veut marquer son territoire. Car c'est une vérité banale de constater qu'il faut être jeune, ou du moins le prétendre, pour s'asseoir sur le sol.

La banalité est trop noble pour atteindre la nullité. Les gens qui sont attentifs aux arts de la table le savent. Elle n'est pas assez agressive. Et pourtant la vulgarité, qui serait une espèce de dégénérescence du banal, n'est pas non plus encore assez nulle, elle veut encore imposer ses droits, elle veut encore vexer. Ce qui explique en quelque sorte pourquoi les artistes ont trouvé une source presque inépuisable dans l'agression vulgaire : *merda d'artista*, comme les boîtes de Manzoni. C'est pourquoi, au contraire de la nullité, la vulgarité renferme encore l'esquisse d'un projet politique. Les vulgaires de jadis sont les consacrés de nos jours, surtout s'il ne songent pas à l'art. Et cela froisse de penser que tout cela a commencé peut-être avec Baudelaire et Wilde. Mais aussi la bombe a éclaté avec Einstein. Ce qui ne fournit cependant, pour un cas comme pour l'autre, aucun objet de consolation. Car la vulgarité a en commun avec le banal de se dessiner au cours du temps.

Mais la nullité est immédiate, on ne saurait la reconnaître dans aucune filiation. Elle apparaît ou semble apparaître dans les choses, dans la vie, comme ce qui vient de nulle part et qui n'ira jamais ailleurs. Elle est comme l'enfant non voulu, mais tout de même « accouché » par nos pensées.

Sans doute, nul mieux de nos jours qu'Aki Kaurismäki n'a l'heur de rendre l'image de la nullité. Partout où les Leningrad Cowboys mettent les pieds pour chanter, ils ne reçoivent que le silence du public. Et encore lorsqu'il met en scène des bohémiens, il s'agit d'hommes qui, en comparaison des personnages de Jim Jarmush, sont dépossédés de toute grâce. C'est que le nul n'est pas le looser. Ce dernier possède encore l'aura de sa défaite. Le looser est comme Charlie Brown, mais le nul, le seul nul, est comme le Nowhere Man des Beatles ou comme le Bartebly de Melville.

Le looser l'est par rapport aux autres, on peut choisir de l'aimer, mais le nul, même dans la victoire reste nul, on ne le choisit pas, c'est lui qui arrive, comme ça, sans choix. Ce n'est que dans la mesure où Kaurismäki ne nous laisse aucun choix qu'on peut commencer à aimer le héros d'Ariel, ou encore la pauvre Fille aux allumettes.

Il arrive que la nullité puisse être charmante. En ce sens elle est une des formes de l'amour contemporain, c'est l'amour du non-choix. Au Mexique une des façons pour dire « mon petit ami » est *mi peoresnada*, c'est dire « mon pire-c'est-rien ».

La nullité est un court-circuit. On ne pourra jamais songer à créer un projet politique autour d'elle parce qu'elle brise toute communication, elle est le degré zéro de l'information. Elle est un bruit absolument sourd. Si pour Rimbaud, le je est un autre, ici le moi est la nullité. Le moi ne concerne strictement que moi. Ce qui en d'autres termes veut dire qu'il n'y aurait pas de nullité sans un moi qui la contemple; ou ce qui revient au même, que tout moi en tant que moi est nul. Car le moi est cet état de la matière, ce cul-de-sac des choses contemplées qui se déconnecte du monde. Pourtant, le moi, n'est pas l'individu. Il est vrai qu'il y a des gens plus « nuls » que d'autres, mais personne n'est jamais si égoïste, consciemment ou inconsciemment, qu'il ne puisse rien communiquer. Et personne n'est jamais si fort qu'il ne passe par une phase de nullité plusieurs fois au long d'un même jour.

C'est que la nullité n'est pas une chose : il n'y a pas de choses nulles, mais des manières d'être qui révèlent, non sans un certain et douteux talent, la nullité des choses. La nullité est certainement un événement, l'événement du moi. La nullité ne concerne que moi, et s'il arrive que deux personnes se mettent d'accord pour trouver une chose nulle, ce n'est que sous l'espèce d'une anti-communauté, car jamais une chose n'est nulle de la même manière pour deux moi.

Pourquoi alors parler de nullité si le sujet même ne se prête ni à la communication, ni à la communauté, ni à la politique, ni au rien ? C'est que sa force se trouve précisément dans le fait qu'on ne peut rien attendre d'elle. La nullité n'est pas un projet, elle est un bout... Le contraire d'un projet. Moi, (car ici il faut parler à la première personne), je viens de trouver dans *Street View* de *Google Maps* deux images qui provoquent en moi cette force. Probablement parce qu'il s'agit de deux bouts de chemin. L'une se trouve à la limite Nord du parcours du *Google Car* au Canada, dans le Territoire du Northwest, l'autre à la limite Nord de la plus septentrionale des Îles Shetland. Dans les deux cas, on ne peut aller plus loin, car le sentier s'arrête là (on voit la flèche qui nous indique le retour par le même chemin).

notes sur ours blancs

« notes sur ours blancs

brouillon d'écriture collective, tourner pour amorcer un dialogue à distance autour de nos visions disjointes de ces termes
balances des blancs,

ours blancs c'est
des hasards audio-visuels, vide, improvisation, lâcher prise,
brouillon ou amorcement de bonheur, recherche de lumière ou
simple visite de mon appartement quelques jours en été...
un désir de communauté, de fusion avec l'univers, la lumière, la
nature. Prendre le temps et le donner.
des bribes de mon quotidien estival, en création.
l'éloge, le temps des maladresses, de l'incontrôlé, du hasard-
autodérision, la place à l'ennui, comme espace de créativité, au
râté, à l'erreur.

des réflexions
cet ours blancs pluriels est une invitation faite à des amis
cinéastes, ingénieurs du son, cinéphiles, à donner leur propre
vision, leur balance des blancs.
partager l'ennui pour faire apparaître la sensation du soleil
sur la peau, la douceur du soir, le plaisir de l'espoir
ours blancs c'est du temps archéologique qui sèche au soleil, un
journal-filmé d'une création collective désirée, à venir.

Mais *Balance des blancs* (1), que sera ce film ? Un blanc multiple
composé de toutes vos couleurs ? Un film incontrôlé qui se fait
en se faisant... » (2)

En montant cet ours, ce premier jet, c'est tous les espacements,
les blancs, les longueurs, la place de l'ennui enfin faite, qui
m'attiraient. Je décidai alors de les souligner, de monter un ours
blanc et long qui laisserait la place aux erreurs, aux trous, à
l'ennui.

Ayant éprouvé souvent et en août 2009 en particulier que l'ennui
et le repos, si rares, sont des grandes sources de créativité pour
moi, je décide de les laisser apparaître.

Ainsi, malgré moi d'abord, je substitue à l'écriture de mon projet
de documentaire expérimental *Balances des blancs*, un film-journal
qui défila au fur et à mesure des jours entre le 11 et le 17 août
2009. Ici, l'acte d'écrire est remplacé par ma danse devant le
miroir, par une écriture du corps aléatoire selon les musiques ou
voix qui traversent le salon depuis les enceintes de la chaîne
hi-fi à ce moment-là.



J'improvise ce qui vient devant la caméra simplement posée à ras-le-sol.
en écho au ras-le-bol.

Assez d'être assise sur une chaise seule devant un ordinateur pour nourrir la page blanche de signes noirs si petits et dessiner ainsi un dossier qui atterrira plus tard dans les rayons des institutions, pour une demande de subvention.

Sensation d'exploser calmée par les gestes libérés. Virevoltes sans intérêt esthétique autre que libératoire.

Puis je peux revenir essoufflée mais heureuse derrière mon ordinateur. Ce ne sont plus des mots à inscrire mes les images que je décidais alors d'enregistrer, de mettre bout à bout au jour le jour.

Je redeviens bouillon figé.

Je m'intéresse à l'aléatoire en jeu dans ce processus de création inattendu. Mon montage finit par jouer avec les hasards et les rouages rouillés de la machine-corps-ordinateurs, elle devient caméra elle aussi, aile aussi. *Eye shot*, fonction *I shot*.

Tout s'abîme.

Ours blancs devient un ordinateur, une compilation de vides, d'attente, de ce qui vient, spontanément. Un hymne implicite à l'amateurisme déclamé bientôt, je décide.

Car je ne sais pas où je vais, j'étais là pour écrire.

Il n'y a pas de cadre, il n'y a personne derrière le cadre.

La caméra est posée sur une étagère ou sur un tatami dans la camera, dans la chambre. L'œil qui tue est posé sur la table. On peut visiter mon salon à travers le miroir, ma salle de bain plus tard.

Cette nullité m'intéresse comme épreuve.

Épreuve de solitude aussi.

Épreuve avant le film.

Épreuve qui accueille ce qui vient et lui cède la place bientôt : j'entends à la radio le « désir d'une communauté », il est mien, je me regarde dedans.

Désir d'une communauté, d'une famille, d'un simple film fait à plusieurs. Sans les murs du salon.

Désir de faire un film relié, de faire un film avec, ensemble, en gardant les possibles contenus dans l'aléatoire.

Puis, ça tourne au cadavre exquis. L'ours blancs devenu pré-texte à ce projet qui se déroule en autopromotion comme une correspondance ouverte sur une proposition nominale annoncée : balance des blancs.

Pour moi, il s'agit aussi d'interroger la fragile frontière entre le cinématographe et la danse ou la chorégraphie.

J'ai posé la caméra pour danser. Je troque l'écriture pour le mouvement. Mais pourtant, kine signifie mouvement, choré est le corps, de la danse ?

Je ne suis pas en chorée... et pourtant irrépressible est ma chorégraphie. L'écriture de mon corps.

Où sommes-nous dans la balance des blancs ?

L'ours exhume le passage du film sur pellicule à la vidéo en numéros : je fais des tours, je danse tour à tour. Les trois mots balancent des blancs, trouvent des échos dans les rencontres quotidiennes, parfois artistiques, une oeuvre signale sa présence parmi nos préoccupations cinématographiques ou chorégraphiques.

La balance serait alors l'équilibre à trouver entre corps et film, corps et vidéo, un travail pur sur le mouvement de l'écriture. La chorécinématographie en question...

Carole Contant

- (1) Correspondance collective et ouverte avec la participation au cadavre exquis vidéo d'Emmanuelle Sarrouy, Jean-Paul Noguès, Cécile Ravel, Cécile Déroudille, Boris Lehman, Martin Gracineau, Blandine Beauvy et Marie Sochor.
- (2) Extrait de la lettre du 15 novembre 2009, préambule à nos balances des blancs, films-lettres à plusieurs mains.

Parc Monceau



la désignation d'un lieu par le cadre rendu inaccessible

la technologie altère brins d'herbes et de poussières
comme une occultation du monde

et le vert et ce qu'il en reste
quand les herbes regardent vers le jaune et le blanc
et que les textures numériques abîment
les milles nuances qu'il y a encore dans l'insignifiant

et le monde doublement perdu
et l'image qui n'a plus de hors champ

telle image ne se donne pas comme le résultat d'un acte

telle image est l'une de ces vues sans regard
qui nous cernent de toutes parts et n'ouvrent aucun chemin
et diluent notre attention oublieuse
de la nécessité où nous sommes de chercher

dans l'image un chatolement et dans l'image

une lueur qui est d'ici et d'ici là nous envoie

Rodolphe Olcèse

Born Blind

« J'ai cru que le nuage en forme de champignon m'avait suivi jusqu'ici. »
Tsutomu Yamaguchi

Il était une fois un homme blanc avec une plaie ouverte sur le pouce de la main gauche, il vivait au centre de Hokkaido au Japon, non loin d'une montagne appelée Tokashidake. En hiver il avait l'habitude de faire de longues marches silencieuses dans la montagne enneigée. Il ne montait jamais jusqu'en haut, il voulait d'avantage se perdre parmi les restes d'arbres noirs, jusqu'à la frontière qui sépare le réseau végétal de celui du cristal. Là, il restait immobile pendant de longues minutes, sans rien produire, il ne regardait pas et n'écoutait pas. Sa peau brûlait pêle-mêle d'un froid et d'un chaud. A la tombée de la nuit, il redescendait vers le village de peur de mourir dans le noir. Un jour ensoleillé, à la fin de l'hiver, à la naissance du printemps, il se trouvait à nouveau sur cette montagne, il neigeait des petits flocons. Sans réfléchir, il ouvrait la main vers le ciel et fermait les yeux, la neige tombait dans la paume mais ne fondait pas, elle se laissait venir en s'évanouissant au contact de la peau, il comprit alors qu'elle s'offrait au monde en s'introduisant par une fente. Alors qu'il restait là pendant une heure, il finit par ouvrir les yeux à cause du froid et du chaud. Un peu avant la nuit, la paume brûlée, il redescendait tranquillement avec ses raquettes vers le village et vit sur son chemin, les arbres en fleur. L'homme blanc comprit alors que la neige, en tombant, s'était déshabillée de son image, elle s'était absorbé en eau de neige afin de s'introduire d'une manière insaisissable dans les corps qu'elle rencontrait, en creusant par ignition, à l'aide de son sel magnétique, de minuscules fentes invisibles. Il comprit aussi que le printemps était le lieu de la naissance de la fente, d'une origine, d'un saut, d'une source, d'un ressort.

Il n'a rien vu, presque... Tel un visage endormi, il s'apprête à filmer le paysage.

« S'insinuer dans la nature sans presque rien déranger, s'initier à ses mystères par une espèce de connivence, l'amener à se trahir. » Paul Claudel

Le lendemain, l'homme blanc brûlé par le soleil et dont la plaie sur le pouce de la main gauche se transforme peu à peu en cicatrice, se mit à photographier l'erheg (1), il comprit alors qu'il n'avait plus besoin de voir, il comprit qu'il photographiait un sel transparent aimanté à l'image surexposée, il comprit encore qu'un écran ne pouvait plus jamais être troué à ses yeux, comme la

plupart des peintres l'avaient prédit auparavant. Il savait que le paysage n'existait que pour ceux qui voulaient voir. A ce jour, il pouvait déclencher son appareil sans rien voir, sans rien entendre car il supposait naïvement que le blanc qu'il filma transportait des documents invisibles. Dans le blanc le plus total, le flocon de neige s'était transformé en machine enregistreuse, en transporteur de mémoire vivante – un support magnétique végétal, animal.

La montagne proposait une collection indéterminée, une immense médiathèque de nitrate s'offrait à son aveuglement. Fier de sa nouvelle perception, il décida de partir filmer le monde, en bas dans la plaine cotonneuse, à la rencontre de la nature humaine. Quelque années plus tard, à l'heure de mourir, il remarquera sans effort que le sel qu'il avait cherché toutes ces années était en fait ce que les êtres humains appelaient le langage.

Mais revenons à notre histoire, l'homme blanc appelé celui qui filme sans film descend de la montagne pour voyager à travers le pays, il voit l'or peint sur une statue d'un temple à Hiraizumi comme une peau absorbant le cristal venu d'ailleurs, les bourgeons et les fleurs des cerisiers de Nikko comme les traces d'un rituel saisonnier (2). Parcourant la terre par train et transports en commun, il voit les voyageurs ensommeillés comme des sculptures enregistreuses du temps et de l'espace et lorsqu'il arrive dans le sud du pays dans une grande ville où l'heure s'arrêta en 1945 à 8h15 du matin, il comprends que ce qu'il ne verra jamais est enregistré à jamais. Il sait encore que dépasser l'image, c'est dépasser le langage et il évidera le sujet en pensant que la nature donne à naître l'humain.

Il a touché le point *null*.

La terre, le ciel, entre les deux, une fente, se glisse, atomique, sans image.

Il entend l'explosion...

Un éclatement, une dispersion.

Dans son monologue intérieur, il se raconte l'eau de la mer s'évaporant et produisant de la neige, il décide alors de s'approcher du désert de Tottori à l'ouest du pays, mais juste avant de partir, il écrit un dernier poème pour la femme qu'il aime :

Birth of the slit *naissance de la fente*

Amour
une histoire qui fait boule de neige
Neige
Cherche
Son Fin
Particule Crystal
Nos peaux intérieurs

Quelque part, la neige s'est introduite
à l'intérieur de nos corps

un monde argenté *l'effacement (d'une culture)*

Birth of Spring *naissance de l'origine*
Un saut

le premier temps
la fente

Atteindre la frontière *s'arrête là*
laisser la parole à l'autre maintenant

Dans ton ventre nos peaux se sont caressées tellement

l'horizon dans l'ascension *perdre l'horizon dans le déclin*

La prière
vidéo

Argent dans la fente
s'est introduite à l'intérieur
de la machine, ailleurs

Le printemps est une neige brûlante dans ta main

chaud froid chaud froid chaud froid
neige neige neige

la neige Hiver brûlant
ne fond
Amour est est est

L'homme tombe il perd

elle tombe elle gagne

« la nature est un...
sanctuaire tout paré
dont l'homme n'est que
... »

Madame de votre homme
perdre en chemin l'accumulation
Adresses dispersées en cours de l'essai
Éprouver l'humilité de l'économie
elle se dessine en tombant

marcher sur la terre en tremblant

un fruit posé attend de mûrir
une fleur attend le printemps
la neige s'offre au soleil
l'or en toi
en nous

Neige deviens Or
Or la neige devient art

La frappe à coup de marche
la coule à flux de lumière

Elle sur expose à l'œil
rien
ne peut la voir
ni même l'animal
tremble

Hiver pansement prendre
du pouce jaillit l'écume

Supposons que la fleur tende vers l'un ou vers l'autre
de quel côté choisit elle d'aller?

là, fond la cicatrice
fin presque... (3)



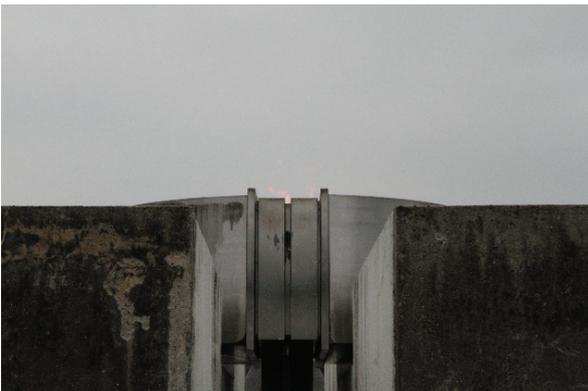
Fente sur la promenade de la Paix, Hiroshima



Les deux antennes du Radiation Effects Research Foundation, Hijiyama-Park, Hiroshima



Homme assis devant le musée de la Paix, Hiroshima



Flamme dans le parc de la Paix, Hiroshima



Femme fumant une cigarette à côté d'un panneau photographique, parc de la paix, Hiroshima

Il comprend que la neige est comme un arrangement mécanique d'atomes, il ne dira pas la cause propre et spéciale tant qu'il y aura des causes possibles. Entre deux temps, et grâce à lui, une seconde flamme enregistre ce que nous ne voyons pas.

Nicolas Gerber

Notes

- (1) Étendue de neige.
- (2) « Snowflakes are letters from Heaven » Ukichiro Nakaya, *Snow Crystals : natural and artificial*, 1954.
- (3) Le 6 août 1945, Tsutomu Yamaguchi, ingénieur chez Mitsubishi alors âgé de 29 ans, se trouve à Hiroshima, où il effectue un déplacement professionnel. Au moment de l'explosion, il marche dans une rue située à deux kilomètres du point nul. Deux jours plus tard, il rentre à Nagasaki, sa ville de résidence. Le 9 août, de retour à son travail, il raconte le bombardement de Hiroshima à ses collègues quand le second engin nucléaire est largué sur la ville, à trois kilomètres de l'endroit où il se trouve.

Délégué Zéro par Marc Mercier / **Nul le part out** par Elizabeth Pacheco Medeiros / **Lacune** par Natacha Musléra / **Abécédaire de la nullité** par Silvia Maglioni et Graeme Thomson / **Le bout d'un sentier... Ou ma nullité à moi** par Román Domínguez / **Notes sur Ours blancs** par Carole Contant **Parc Monceau** par Rodolphe Olcèse / **Born blind** par Nicolas Gerber

Ce numéro est accompagné d'un hors-série en ligne que vous pouvez trouver à l'adresse suivante : www.nullite.org

étoilements est une publication émanée du Collectif Jeune Cinéma. Elle se veut un espace permettant de développer la créativité de l'écriture consacrée au cinéma expérimental et différent.

Directrice de la publication : Laurence Rebouillon

Comité éditorial : Silvia Maglioni, Rodolphe Olcèse, Violeta Salvatierra, Graeme Thomson

Prix : 4€ / abonnement simple 12€ / abonnement de soutien à partir de 15€

N° ISSN : 1961-5574

Contact

Collectif Jeune Cinéma
Mains d'œuvres, atelier 11
1 rue Charles Garnier
93400 Saint Ouen
01 40 11 84 47
etoilements@gmail.com
www.cjcinema.org