

24 images

24 iMAGES

Hybrides féminins Textes secrets

Ela Bittencourt

Number 188, September 2018

Les masques du réel

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89331ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bittencourt, E. (2018). Hybrides féminins : textes secrets. *24 images*, (188), 74–79.

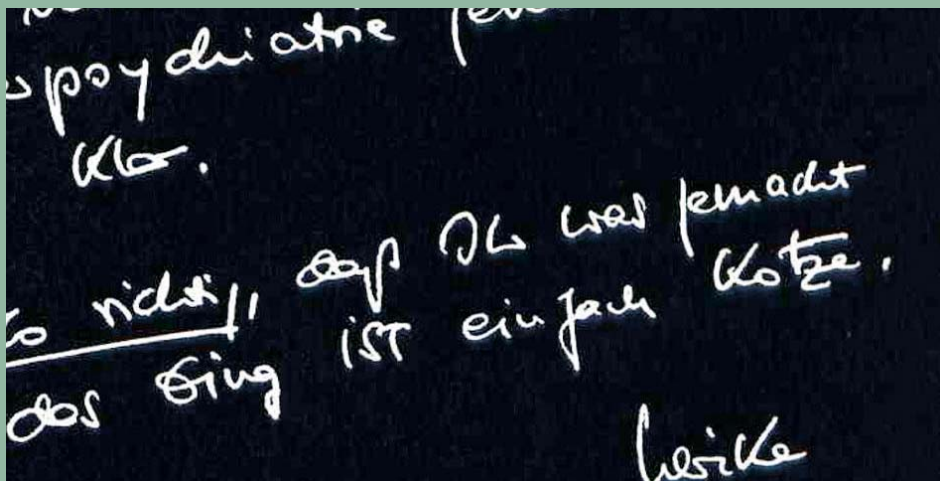
Hybrides féminins

Textes secrets

PAR ELA BITTENCOURT



↑ Photographie de Ulrike Meinhof par Gerhard Richter (1988)



→ Cellule 719 de Annik Leroy (2006)

↑

Des voix étouffées de femmes se réincarnent dans l'espace public.

Plusieurs des documentaires parmi les plus inspirants que j'ai vus cette année se situent au carrefour incertain de la réalité et de la fiction. Ils utilisent des textes (littérature, journaux intimes, lettres) tout autant que de l'art vidéo, et mettent de l'avant des questions relatives au corps – les limites du corps et du langage – dans le contexte du traumatisme. Bien que le traumatisme, personnel mais aussi national ou historique, ait été le sujet de documentaires hybrides acclamés tels que *The Act of Killing* de Joshua Oppenheimer (2014) ou *Bisbee '17* de Robert Greene (2017), les trois cinéastes dont je vais parler, toutes des femmes de différentes origines culturelles, traitent des enjeux spécifiques du vide, du silence et du traumatisme, en ayant recours à des reconstitutions comme chez Oppenheimer et Greene, mais sans utiliser de récit en tant que tel. Elles combinent plutôt des éléments de mise en scène avec des abstractions associatives propres aux arts visuels.

Annik Leroy est une photographe et réalisatrice belge qui travaille dans les milieux du cinéma et de l'installation vidéo¹. Les œuvres de Leroy traitent de violence, d'histoire, d'identité et de représentation. Dans son court métrage *Cellule 719* (2006), elle s'intéresse à la figure complexe et controversée de Ulrike Meinhof, une célèbre journaliste allemande et militante politique qui s'allia à la Fraction Armée Rouge (Rote Armee Faktion ou RAF), et qui fut condamnée à huit ans d'emprisonnement pour terrorisme en 1974. Plusieurs œuvres ont été consacrées à Meinhof, telles que la fiction *The Baaden-Meinhof Complex* (2008) de Uli Edel, le documentaire *Une jeunesse allemande* (2015) de Jean-Gabriel Périot, ou encore et surtout la série de quinze photographies noir et blanc de l'artiste contemporain allemand Gerhard Richter (1988), qui montrent Meinhof dans sa cellule avant et après son suicide. Richter a aussi dépeint Meinhof dans sa jeunesse (*Portrait de jeunesse*) et à plusieurs moments clés de l'histoire de la RAF, avec des titres simples et bruts (*Arrestation 1, Cellule, Morte ou Enterrement*).

Richter et Leroy présentent tous deux Meinhof comme une figure indistincte, dont on peut à peine apercevoir les contours à travers le brouillard du temps et des témoignages contradictoires – une aura plus qu'un corps physique. Contrairement à l'approche biographique et sensationnaliste d'Uli Edel, qui est centrée sur les vies personnelles et les relations entre les membres de la RAF, les créations de Richter et Leroy restreignent leur champ de représentation – dans le cas de Leroy, à la période que Meinhof a passé dans une prison de haute sécurité, peu de temps avant son verdict et son suicide.

Meinhof, qui vers la fin de sa vie refusait toute visite, a écrit sur son expérience de privation sensorielle, qui mène à des perceptions altérées ainsi qu'à des états mentaux et psychologiques perturbés. Leroy utilise les dernières phrases du journal de Meinhof, qui apparaissent en majuscules sur un écran noir : « LE SENTIMENT QUE VOTRE TÊTE VA EXPLOSER », « LE SENTIMENT QU'ON FAIT REMONTER VOTRE MOELLE OSSEUSE À L'INTÉRIEUR DE VOTRE CRÂNE ». On entend d'abord des bruits de pas, puis d'autres sons mécaniques, difficiles à identifier avec seulement un écran noir. La noirceur incarne la privation, les mots se détachant de manière menaçante, avec une intensité oppressive et claustrophobe.

Dans la majorité des premières citations, le mot « sentiment » apparaît en début de phrase. Il y a une déconnexion profonde, un écart, non seulement entre l'intensité des mots et l'amplification des sons, mais aussi entre le mot « sentiment », avec sa connotation émotive, et la privation de vision, résumée par Meinhof comme « l'horrible euphorie à reconnaître la différence acoustique entre le jour et la nuit ». Le langage tourne parfois au scatologique : « Le sentiment que vous pissiez votre âme/Comme si vous ne pouviez plus retenir votre eau ». Les fonctions du corps sont transmises avec force – on ne peut pas échapper aux besoins physiologiques, et le corps devient à la fois un dernier recours et un traître. Mais pour le spectateur, il reste sans forme et irréel, puisqu'à aucun moment on ne voit une figure humaine.

La démarche de Leroy est différente de celle de Richter, tout en la rappelant. Dans les portraits photo de Richter, le visage de Meinhof est si flou qu'elle a l'air d'un spectre. À la fin du film de Leroy, l'auteure utilise les sons poignants du port qui se trouve proche de la prison de Meinhof, ainsi que les images – les seules du court métrage – d'un bateau s'éloignant dans la nuit. Meinhof n'a plus aucune connexion avec ce monde extérieur, dont les images soulignent le profond isolement de la prisonnière et évoquent son imaginaire de fluide, de séparation, et d'obscurité. Ceci est combiné avec la déclaration de Meinhof, « une rage... qui est la pire », qui témoigne non seulement du corps et de l'esprit qui se retournent contre eux-mêmes, mais aussi d'une charge émotionnelle qui ne trouve aucun exutoire en dehors de ce déversement de mots, ces implosions concentrées et fragmentées de texte.

On trouve une autre représentation puissante de l'emprisonnement et de la torture psychophysique dans le court métrage hybride de l'artiste vidéo taïwanaise Hsin-i Lin, *Letter #69* (2016)². Hsin-i y explore les lettres de la prisonnière Shui-huan Shi, victime de la Terreur blanche à Taïwan. Shui-huan cacha dans sa chambre universitaire son frère accusé d'activités anti-régime, jusqu'à ce qu'ils soient tous deux appréhendés. Elle fut ensuite emprisonnée, condamnée et exécutée en 1956. La lettre éponyme #69, sa dernière, fut laissée blanche.

Comme Leroy, Hsin-i utilise des blocs de texte sur un écran noir ou superposés sur du visuel, pour créer de riches interactions entre les mots et les images. Comme chez Leroy, ces juxtapositions travaillent le temps et la texture : les lettres sont des archives historiques, alors qu'on nous présente à l'écran soit des reconstitutions d'un passé (imaginé), soit des enregistrements contemporains du lieu tel qu'il est aujourd'hui. Hsin-i filme les bâtiments délabrés de l'ancien camp d'internement, dans lesquels elle insère

la figure d'une jeune femme, sans nécessairement chercher à utiliser des vêtements d'époque ou avec un souci d'exactitude historique. L'insertion vise plutôt à créer des impressions fugaces : on passe librement de cette mise en scène contemporaine à des images de tissu – Shui-huan avait demandé dans ses lettres qu'on lui envoie du tissu à broder – puis à celles de mains en train de coudre, puis au cimetière, avec des pierres tombales abandonnées dans une forêt.

Comme dans le court métrage de Leroy, l'accent mis sur le texte et l'absence d'images de Shui-huan indiquent un vide, une impossibilité à représenter de manière décisive un corps particulier. Bien que nous voyions dans certaines scènes une jeune femme accomplir des gestes que la prisonnière a pu effectuer, il n'y a pas d'action dramatique

La démarche est donc à la fois une évocation de la forme narrative et une résistance à la fiction comme grand récit gouverné par une progression temporelle et par des relations de cause à effet.

en tant que telle. Dans ce sens, le travail de Hsin-i, comme celui de Leroy, essaye de nous rapprocher du lieu original, mais tout en nous refusant la possibilité de jamais savoir, de jamais tout à fait saisir l'évènement de la mort. La démarche est donc à la fois une évocation de la forme narrative et une résistance à la fiction comme grand récit gouverné par une progression temporelle et par des relations de cause à effet. La construction est plutôt extrêmement fragmentée, une sorte de d'invocation et d'exorcisme.

Finalement, dans le court métrage de l'artiste iranienne Maryam Tafakory, *I Have Sinned a Rapturous Sin* (2018), le corps d'une femme devient le lieu de politiques qui s'affrontent – entre la sensualité féminine et le désir des hommes de la contrôler³. Le film de Tafakory porte plus explicitement sur les politiques de genre, en questionnant la complexité du regard :

le regard comme possession, affirmation, plaisir, péché, agression. On entend en voix off des vers d'un poème de la cinéaste et poétesse Forough Farokhzad, qui a réalisé l'un des documentaires iraniens les plus connus, *The House Is Black* (1962), salué pour son lyrisme et son regard sans complaisance sur la misère des résidents d'une colonie de lépreux. La poésie de Farokhzad a été censurée et n'a été publiée qu'après sa mort.

Dans le court métrage de Tafakory, on voit une figure voilée dont le visage n'est jamais dans le cadre, écrire des mots à la craie sur un tissu noir. Là encore, le texte sert d'élément clé dans la composition, avec cette fois un accent mis sur la sensualité de l'écriture, des lettres tracées à la main et de la fluidité des gestes. Ceci est mis en parallèle avec l'image d'une femme dans une grande robe qui cache les contours de son corps, et



↑ Letter #69 de Hsin-i-Lin (2016) → → I Have Sinned a Rapturous Sin de Maryam Tafakory (2018)

avec de longs cheveux noirs qui balayent son visage et conservent son anonymat. Ces images sensuelles sont juxtaposées à des extraits de différentes émissions télévisées iraniennes, où des figures religieuses et d'autres hommes en position d'autorité donnent des conseils aux femmes pour « guérir » leur sensualité – comme éviter certaines nourritures et en choisir d'autres, se repentir, pleurer, se cacher du regard des hommes, qui eux peuvent prendre plaisir à regarder, et demeurent détenteurs de l'autonomie et de la volonté. Le vers extrait du poème de Farokhzad, « I have sinned a rapturous sin », est répété en voix off – un refrain qui devient la seule affirmation de la femme contre le barrage de conseils et de commandements contradictoires des hommes.

Le court métrage de Tafakory a beaucoup de points communs avec celui d'une artiste britannique, *Chameleon* de Tanya Syed (1990), un film onirique en noir et blanc d'une grande fluidité⁴. On y voit le corps d'une femme occupé à des tâches quotidiennes dans son environnement domestique, ses cheveux tombant sur son visage qu'on n'aperçoit jamais tout à fait. Dans les deux œuvres, la figure féminine est effacée, obscurcie, et pourtant il reste une forme de pouvoir, une insistance, une répétition gestuelle ou, dans le cas de Tafakory, une répétition de mots qui rappellent l'utilisation obsessionnelle par Meinhof du mot « sentiment ». La manifestation matérielle des mots sous forme de texte écrit entre en tension avec la nature immatérielle, évasive du discours. Tafakory renforce cette impression avec les chuchotements de la femme qui lit les vers, créant ainsi une atmosphère de secret.

Dans les trois films, réalisés par et sur des femmes dans des contextes historiques et sociopolitiques qui leur refusent tout pouvoir et les privent de leurs capacités de communication avec le monde extérieur, des confessions intimes révèlent des structures plus larges d'oppression systémique et systématique. Les voix étouffées sont entendues et prennent une forme physique. Interdites de l'espace public, elles ne sont néanmoins pas éteintes, mais plutôt réincarnées.

DANS LA RÉVOLTE, DANS L'INDIGNATION, LES PAROLES DES FEMMES DEVIENNENT DES AMBASSADRICES DE LEURS CORPS.

1. Leroy a fait l'objet d'un programme spécial cette année au festival Courtisane en Belgique, où *Cellule 719* était présenté avec d'autres de ses films : *In der Dämmerstunde Berlin de l'aube à la nuit* (1980), *Vers la mer* (1999) et son dernier, *Tremor – Es ist immer krieg* (2017)
2. *Letter #69* a fait sa première à Visions du Réel et a été présenté par la suite à Dokufest, au Kosovo, dans le cadre d'un gros plan dédié au cinéma taiwanais programmé par la directrice du Festival international du film de Taïwan, Wood Lin.
3. *I Have Sinned a Rapturous Sin* a fait sa première au Festival international du film de Rotterdam (IFFR) et a été, par la suite, présenté à Dokufest dans le cadre d'un gros plan dédié aux réalisatrices contemporaines, programmé par Pamela Cohn.
4. Présenté au Festival Courtisane, dans le cadre d'une sélection de films expérimentaux réalisés par des femmes, programmée par Mónica Savirón et María Palacios Cruz.

Ela Bittencourt est une critique et programmatrice indépendante basée à New York. Traduction : Charlotte Selb