



**HAL**  
open science

## Entrelacs. Les mots et les images de Raphaël Bassan

Julie Savelli

► **To cite this version:**

Julie Savelli. Entrelacs. Les mots et les images de Raphaël Bassan. Raphaël Bassan, le critique filmeur, Re: Voir, pp.6-10, 2017. hal-01910390

**HAL Id: hal-01910390**

**<https://hal.science/hal-01910390>**

Submitted on 21 May 2021

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

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

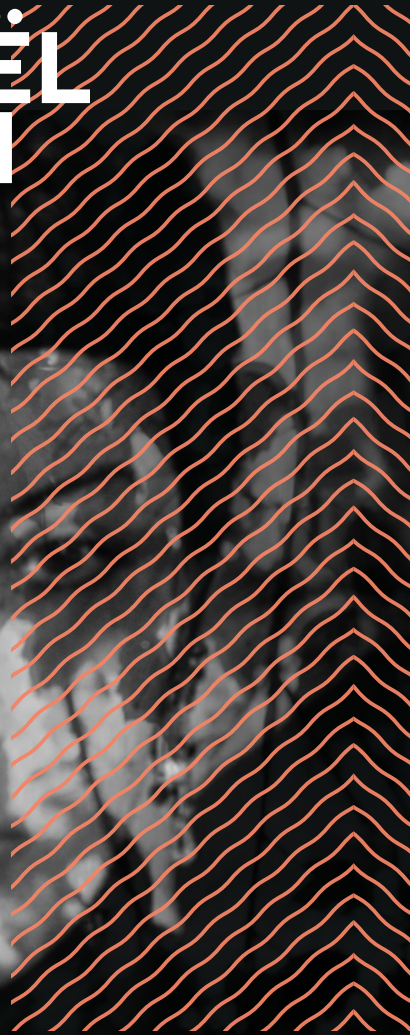


Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

# RAPHAËL BASSAN

LE CRITIQUE FILMEUR  
*THE FILMMAKING CRITIC*

RE:VOIR



# ENTRELACS.

## LES MOTS ET LES IMAGES DE RAPHAËL BASSAN

Le cinéma, indépendant et plus particulièrement expérimental, constitue un « objet d'emballage passionné »<sup>1</sup> pour Raphaël Bassan. Depuis près de cinquante ans, il articule recherche et création sans que son engagement n'ait jamais pâli. Formé par les avant-gardes littéraires — le surréalisme notamment —, ce spectateur et programmateur de la première heure est aussi poète, critique et cinéaste.

Le Bassan-critique s'attache au cinéma *différent* sous toutes ses formes, envisage les films de patrimoine comme les manifestations les plus contemporaines, avec une attention spécifique pour les expressions françaises et européennes. Deux textes importants, reproduits dans ce livret, témoignent du discernement et de la ferveur avec lesquels l'auteur a su élaborer une histoire des formes, des pratiques et de la réception contre-culturelle.

Le premier, *Une histoire du cinéma* paru dans la revue *Écran*, rend hommage à la programmation éponyme de Peter Kubelka, qui fait l'ouverture du Centre Pompidou en 1977 — Bassan pointe l'importance de cette démarche mais il relève aussi, avec la clairovoyance de l'historien, « la quasi-absence des cinéastes qui ont précédé Maya Deren » ou le fait que l'Europe « était faiblement éclairée sur son versant contemporain ». Le second, *Quelques films des années 2000*, est un ensemble structuré à partir de textes courts parus entre 2002 et 2009 dans *Bref, le magazine du court métrage*. L'auteur y décrit avec intuition les partis pris esthétiques de certains nouveaux venus en qui il reconnaît les représentants de ce qu'il considère comme un « néomillieu ».

Dispersée dans d'innombrables revues, cette somme critique prend une envergure nouvelle en 2014 lorsque Bassan repense son ordre dans un abécédaire qui fonde rétrospectivement l'identité de son travail (*Cinéma expérimental. Abécédaire pour une contre-culture*, Yellow Now, 2014). La valeur de cet ouvrage, outre son érudition, provient du caractère empirique de l'écriture. En effet, le patchwork littéraire est aussi celui d'une vie dont l'être-là tient l'ensemble. Il n'y a pas de parcours imposé dans cette histoire vécue : les rubriques alphabétiques offrent une palette de descriptions, d'analyses, de théories, d'entretiens, soit autant de micro-récits qui sont les fossiles d'un milieu et de son « témoin »<sup>2</sup> non ordinaire. Ainsi cet ouvrage parvient-il à saisir le cinéma expérimental selon des combinaisons variées où chaque film, chaque cinéaste, chaque mouvement, existe pour lui-même sans être absorbé par le tout. Bassan assemble des fragments disparates pour leur redécouvrir du sens, œuvrant sur le principe du collage, ou plutôt du bricolage qui constitue le propre de la pensée « mythique »<sup>3</sup>.

1 L'expression est utilisée par le cinéaste et théoricien S. M. Eisenstein pour décrire la genèse de sa démarche théorique (*La non-indifférente nature*, « Les Kangourous », Tome 1, 1975).

2 Dominique Paini, « Le Témoin », avant-propos, *Cinéma expérimental. Abécédaire pour une contre-culture*, Yellow Now, 2014.

3 « En un sens, le rapport entre diachronie et synchronie est donc inversé : la pensée mythique,



RAPHAËL BASSAN, *Lucy en miroir*

Si le critique éclaire avec tant de justesse et d'empathie l'imaginaire radical de l'underground, c'est peut-être parce qu'il est d'abord né poète. Agencés dès 1964 et publiés dans la revue *Le Point d'Être* en 1970, certains de ses poèmes ont été réédités dans le recueil intitulé *Rites et rituels — Poèmes 1966-1972* (Europe/Poésie, 2001).

Touché par la grâce impétueuse de la Beat Generation, Bassan-poète compose ses premiers essais sous l'influence d'Allen Ginsberg à qui il dédie en 1967 l'un de ses écrits les plus marquants, *Beat Christos — Le Paradis de la misère*. Dans ce poème de jeunesse, il érige la figure sublime d'un supplicé beatnik qui hante toute sa poésie, et dont la représentation baroque ouvre aussi son premier film, *Le Départ d'Eurydice* (1969). Les vers sombres et éruptifs de Bassan frappent notre imagination par leur « densité imagiste », selon l'expression de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, cinéastes chères à l'auteur<sup>4</sup>. Le poète en effet cherche à « voir » par un dérèglement rimbaldien de tous les sens<sup>5</sup>. Sa poésie hallucinatoire opère des états purement contemplatifs par une capacité à animer le mot et à rendre la scène vivante, aussi surréelle soit-elle. S'appuyant sur la figure de l'hypotypose, elle suscite une vision kaléidoscopique, véritable « orgie au pays des yeux » — titre emblématique d'un poème sans ponctuation composé pour le cycle *Apostasie* (1966-1967). Il y a bel et bien du mouvement dans ce « film-poème » dont les vers enchaînent les images avec une « magique-circonstancielle » (l'autre nom du hasard dans le lexique surréaliste).

Ainsi, ce grand remuement aura conduit Bassan droit au cinéma, en tant que critique mais aussi, et d'abord, comme *filmeur*. Entre 1968 et 1971, Bassan signe deux courts métrages à forte imprégnation contre-culturelle, *Le Départ d'Eurydice* et *Prétextes*, puis un moyen métrage, *Lucy en miroir* (2003-2004), qui trente ans plus tard agira comme un boomerang. Le texte, qui s'est métamorphosé en images, raconte toujours la difficulté à créer, et à aimer.

cette bricoleuse, élabore des structures en agencant des événements, ou plutôt des résidus d'événements (...) Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, 1962, p. 36.

4 Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, critique parue dans *Europe*, n° 877, mai 2002, p. 337.

5 Arthur Rimbaud, *Lettres du voyant*, mai 1871.

RAPHAËL BASSAN, *Prétextes*RAPHAËL BASSAN, *Lucy en miroir*

Voir, faire voir et être vu. Le film mis en regard est représentation pure chez Raphaël Bassan qui expose le cinéma en train de se faire. Les deux premiers opus se présentent, dans un écho lointain aux films de Maya Deren<sup>6</sup> et de Philippe Garrel, comme des psychodrames *beat* louant la transe des corps et la poésie des objets.

Bassan-filmeur explore la mécanique de l'acteur en rejoignant, avec des distorsions subjectives du temps et de l'espace, un même récit — celui de la séparation originelle des amants. Filmé sur un mode impressionniste, le comédien est une figure possédée : au propre (il se prête à une gestuelle obscure) comme au figuré (il mime son rôle avec théâtralité). Sans dialogues, les deux films sont conduits par une physique ritualisée — danses, mimiques, bruits, ombres — laquelle provoque une perception brutale dégagée du discours. Le corps, grotesque, est ainsi pris en flagrant délit de jeu : il exulte et finit par s'effondrer dans *Le Départ d'Eurydice* tandis qu'il joue de sa propre image et se dissout dans *Prétextes* — une étude préparatoire à la réalisation d'un long, *Le Jeu*, qui n'a pas été tourné. Ainsi, intériorité et extériorité communiquent : toute la psychologie du personnage passe par le corps qui opère tel un médium tragique.

L'interprète et amie de lycée, Michèle Samama (à qui Bassan dédie son poème *Maya androgynous ou Oratorio à Allen Ginsberg*), incarne l'archétype d'Eurydice dans ces deux films. Mais elle est aussi une muse plus ordinaire dans la vie de l'auteur qui apporte un éclairage documentaire sur l'air de son temps. En dehors du système, dans le contexte d'un cinéma amateur de type « hippie », Bassan dresse en creux le portrait de sa génération, filmant les acteurs pour ce qu'ils sont : des proches ou des connaissances du milieu artistique et culturel de la fin des années 1960.

Cette dualité se traduit également par une fascination pour le motif du miroir qui produit, comme chez Cocteau, une confusion entre fantasme et réalité. Même utilisé concrètement comme accessoire figuratif dans *Prétextes* lorsque l'actrice se maquille, la surface optique permet de réfléchir, aux deux sens du terme, le film.

La « schizophrénie » culmine quand Bassan se met en scène : entrer dans le film, c'est faire sortir l'image du cadre, et relier l'art à la vie. Ses apparitions, même discrètes,

<sup>6</sup> Raphaël Bassan lui rend aussi graphiquement hommage sur la couverture de son recueil de poésie.

le mettent à nu tandis que le degré de réflexivité augmente d'un projet à l'autre jusqu'à la scénarisation du procès filmique. Il est le Christ *beatnik* dans l'incipit d'*Eurydice*, le cinéaste à la fin de *Prétextes*, un film en partie fantasmé sous l'influence d'*Octobre à Madrid* (1964) de Marcel Hanoun, et le « narrateur » de *Lucy en miroir* où, dit-il en ouverture, « tout fait écho ». Ce dernier volet est une mise en abyme des deux précédents : Bassan s'expose dans son propre rôle de cinéaste — filmé dans plusieurs plans de coupe, il s'adresse en voix *off* aux spectateurs. La vision, ici encore, se double, puisqu'elle nous plonge en dedans et en dehors du film, au cœur du processus de création.

L'auteur a conçu ce dernier film comme une partition où sa propre mémoire se mêle à celle, plus fugace, de son époque — qui transparait, comme déjà dans *Eurydice* et *Prétextes*, par la présence à l'écran de personnalités techniques et artistiques de la nouvelle scène<sup>7</sup>. Bassan tend aussi un miroir au cinéma et à l'art. Une multitude de fantômes sont pris dans la toile intertextuelle de *Lucy en miroir*. Des univers d'une « inquiétante étrangeté » resurgissent (*Le cauchemar de Dracula* de Terence Fisher, *La Jetée* de Chris Marker, les trois premiers films d'Alain Resnais, *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda mais aussi Gustave Moreau et Francis Bacon) de manière structurelle (le film se présente comme une revisitation du *Mépris* de Jean-Luc Godard) ou plus latente (Raoul Ruiz, Michael Snow).

Pour rendre visible cette relation de la création au temps, Bassan s'appuie sur le principe deleuzien de la disjonction voir/parler<sup>8</sup>. Il y a d'un côté le film des images (les actrices *pausent* pour la caméra, Jonathan demeure invisible à l'écran), et de l'autre celui des mots (les voix, absentes dans les premiers projets, sont ici postynchronisées) : ces deux régimes agissent alors en surimpression, comme les couches simultanées d'une mémoire qui se « ravit » à elle-même. De sorte que l'on se demande, « dans un doute tout à coup d'ordre général »<sup>9</sup>, si le film a bien été tourné...

<sup>7</sup> Anne-Sophie Brabant, Gérard Courant, Frédérique Devaux, Élodie Imbeau, Dominik Lange, Marcel Mazé, Othello Vilgard, entre autres.

<sup>8</sup> Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création ?* (conférence, 1987, 49').

<sup>9</sup> *Lucy en miroir* fait résonner les films de Marguerite Duras, *India Song* (1975) bien sûr mais aussi *Le Navire Night* (1979) et les derniers échanges prononcés en *off* par Marguerite Duras et Benoît Jacquot.

L'œuvre métissée de Raphaël Bassan ne relève d'aucune orthodoxie et se tient au contraire à distance respectueuse du cinéma dominant. En jouant sur l'entrelacs des mots et des images, l'auteur s'attelle à un travail sensible de reconnaissance, et de réparation, pour faire exister une autre histoire, aussi épique que la grande fiction du visible. Indéniablement vivante et matérielle, il faut saluer et chérir cette « archéologie », au sens foucauldien du terme, dont Bassan est le créateur en même temps que le passeur audacieux.

Julie Savelli (Janvier 2017)

