



# **Quelques considérations sur Deux fois de Jackie Raynal ou Une possible fin du cinéma**

Frédérique Devaux

## **► To cite this version:**

Frédérique Devaux. Quelques considérations sur Deux fois de Jackie Raynal ou Une possible fin du cinéma. Deux fois Jackie Raynal, 1, 2003, Deux fois Jackie Raynal. <hal-03547959>

**HAL Id: hal-03547959**

**<https://hal.science/hal-03547959v1>**

Submitted on 29 Jan 2022

**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.



HAL Authorization

## Quelques considérations sur *Deux fois* de Jackie Raynal

ou

### Une possible fin du cinéma

« retourner (...) l'arme avec laquelle dans le fond des choses ils nous attaquent : le langage » ; « d'abord savoir (...) on verra ensuite » *Le gai savoir*

« Cette soirée sera la fin de la signification » *Deux fois*

Tourné à Barcelone et à Paris en 1969, *Deux fois* de Jackie Raynal reçoit le grand prix du Festival d'Hyères en 1972.

Cette année-là paraît sur les écrans français *Le Gai Savoir* de Jean-Luc Godard. Un an auparavant, Jackie Raynal montait les *Cinétracts* du même Godard.

A considérer ces deux films dans le contexte fourmillant des découvertes de la fin des années soixante et de la révolte de mai 68, on peut avancer que *Le Gai Savoir* est à la remise en cause de l'art de l'écran ce que l'art conceptuel est à l'interrogation esthétique du moment.

De son côté, *Deux Fois* de Jackie Raynal serait pour le cinéma ce que l'expression plastique d'un groupe comme *Supports-Surfaces* (qui se manifeste pour la première fois l'année de la présentation de *Deux fois*)<sup>1</sup> est à la recherche plastique de la même époque.

*Le gai Savoir* dé-chiffre et dépouille le cinéma en désamorçant images et sons et signe la mort de la mise en œuvre bourgeoise à la façon des artistes conceptuels qui s'étendant rapidement sur la scène internationale, mettent en doute, en l'indexant, le langage et le rapport tautologique entre la désignation verbale d'un objet<sup>2</sup>, l'image et le réel.

Pour Jackie Raynal et Jean-Luc Godard, le résultat esthétique importe moins que le processus de connaissance qui donne en toute logique son titre à l'œuvre de Godard (« retourner à zéro, regarder autour, voir s'il y a des traces... rechercher ce qui reste », « dissoudre les images et les sons » saisir le « degré zéro des images et de sons »).

D'ailleurs, les deux œuvres sont filmées la plupart du temps en plans fixes, avec très peu de motifs et encore moins de figures voire très peu de figures et encore moins de motifs, et une absence remarquable de champs/contrechamps,

<sup>1</sup> Ce groupe se manifeste au départ sous l'appellation *Support-Surface* avant de devenir très vite *Supports-Surfaces* ou *Supports/Surfaces*. Nous pourrions également nous intéresser au groupe BMPT : en septembre 1966, Buren, Mosset, Parmentier, Toroni s'associent pour mener une action commune. La jeune génération de Supports-Surfaces va partager quelques temps les concepts de BMPT en procédant de manière différente.

<sup>2</sup> Kosuth en est l'instigateur le plus connu. En 1965, il réalise ses *Investigations* (avec en particulier *Une et trois chaises*). Dès 1969, il est rédacteur en chef de la revue *Art-Language* dont le premier numéro en 1968 a pour titre « Journal de l'art conceptuel »

l'agencement le plus prisé du cinéma classique et le plus utilisé par l'industrie contre laquelle se positionnent les deux artistes.

Il y aurait à développer autant de mises en parallèles que d'écarts, parfois énormes entre ces deux réalisations.

Mais, nous désirons simplement proposer ici quelques pistes de réflexion sur le film d'une des plus importantes cinéastes du groupe Zanzibar –actif entre 1965 et 1973 avant de disparaître comme le groupe Supports-Surfaces<sup>3</sup>.

« quoi que je fasse, je ne l'ai jamais fait auparavant, et ne le referai plus ; quoi que je fasse, je l'ai déjà fait auparavant et le referai bien des fois. Tout est redite ; mais à sa manière, la banalité la plus éculée est une chose jamais encore dite » Jankélévitch

Le titre *Deux fois* peut être lu de plusieurs façons.

Jackie Raynal écrit avoir reçu en février-mars 1968 de Sylvina Boissonnas, la productrice des principaux films Zanzibar, « *deux fois* de quoi tourner des scènes en 35 mm (...) pour réaliser un journal filmé de ma rencontre avec un inconnu à Barcelone »<sup>4</sup>

A la manière des artistes de *Supports-Surfaces* (regroupement qui naît, vit et meurt dans notre hexagone) qui déstructurent le tableau, *Deux fois* dépèce la représentation puis la présentation (enregistrement), toujours suivies d'un inédit réajustement par le spectateur qui cherche à se repérer à travers des figures convenues (raccords, en particulier) absentes de ce film. Ce double travail, entre autres, pourrait justifier le titre du deuxième film de Jackie Raynal<sup>5</sup>. En effet, cet intitulé met en doute et en questionnements, la double opération de mise en scène/prise de vue puis de remise en scène et de réappropriation sous diverses formes, de l'œuvre par le spectateur.

« Deux fois » signifie aussi la répétition, donc l'intégration de l'aléatoire, du hasard, de l'accident (tout film comme toute œuvre d'art n'est-il pas finalement constitué d'une série d'accidents plus ou moins maîtrisés ?). Car nul n'ignore qu'il est impossible de réaliser un double parfait d'une action et si tel avait été le vœu de la réalisatrice, il aurait suffi de faire dupliquer les scènes. La répéter c'est faire autrement, tout en donnant l'impression du même, de l'identique, donc en se trompant, en nous trompant délibérément, chaque partie de ce jeu de faux dupes, étant bien sûr consentante. Ironiquement d'ailleurs, la séquence de l'achat du savon se déroule trois fois... d'autres scènes quatre fois...

« Deux fois » suggère également la répétition qui marque et indexe l'inanité de l'inspiration tout en la célébrant : « Le seul fait du temps empêcherait déjà la nouvelle fois de réitérer exactement la précédente : en l'absence de toute

<sup>3</sup> Dans les deux groupes une fois éclatés, ont lieu des phénomènes bien connus : certains des membres atteignent à une renommée nationale voire internationale (Garrel ou Buren), d'autres quittent définitivement la scène artistique quand d'autres poursuivent leur démarche en sourdine, ce qui est le cas de Jackie Raynal.

<sup>4</sup> Jackie Raynal « Le groupe Zanzibar » in *cat. cit.*

<sup>5</sup> Elle co-réalise la même année avec Étienne Becker et Patrice Wyers *Merce Cunningham*

différenciation matérielle, c'est la nue quoddité du temps qui garantit dans les cas la primarité de la seconde fois »<sup>6</sup>

Et puis le cinéma est toujours une deuxième fois. Seuls ceux qui ont déjà vu ou vécu ailleurs, au cinéma ou dans la vraie vie, les situations et les affects qui sont montrés sur un écran, peuvent les re-connaître. La répétition d'une situation entière ou de certains de ses éléments séparés, est la base de la communication qui s'établit sur un code commun. L'absence de ce dernier aboutirait au délire ou à une communication autarcique, autiste, de l'auteur. La vie est ainsi composée de deuxième, troisième et x ième fois, faute de passer son temps à apprendre les bases du comportement et des situations. Ces répétitions sont autant d'étapes pour aller vers la connaissance, intellectuelle ou spirituelle.

*Deux fois* c'est aussi l'aptitude à faire comme si rien n'existait avant, comme si l'on avait perdu la mémoire pour se jeter à caméra perdue sur le réel, la capacité à dénier l'autre. C'est ainsi que l'envisage la réalisatrice dans le projet de l'histoire 2, naturellement jamais filmée : « Un jour, je rencontre un homme au hasard dans une rue. Je perds totalement la mémoire du corps et de l'esprit. L'homme me réapprend tout comme à un petit enfant. Lorsque j'aurai tout réappris, je ne le reconnaîtrai plus ». Cela signifie-t-il qu'on ne peut créer qu'en oubliant tout ce que l'on a appris et en s'affranchissant ensuite de ceux qui nous auront tout réappris ? En bref, voici le cercle éternel de la créativité, d'une génération à l'autre, tissé d'oublis, à travers les vagues d'enseignements.

« Deux fois » c'est enfin le couple, deux histoires qui se rencontrent mais qui aboutissent à une impasse, à l'impossibilité de raconter, au-delà d'un apparent journal et d'un récit qui ne prend jamais racine. Le regard du spectateur est en effet piégé dans des perspectives narratives et plastiques contradictoires. Les effets de déperdition du sens jouent les uns contre les autres, et se déboutent sans cesse. Rien n'est achevé, tout est encore à faire, à venir, une *deuxième fois* peut-être.

L'intitulé *Deux fois* se prête à merveille également à des films postérieurs de Jackie Raynal. *Hotel New York* (1984) et *New York Story* (1980) mettent en place le dispositif du cinéma dans le cinéma, soit en projetant des extraits mal visibles de ce qui est supposé être un film de Jackie Raynal, soit en y faisant entrevoir quelques minutes de *Sherlok Jr* de Buster Keaton qui est lui-même une réflexion du cinéma dans le cinéma (rêve, réalité et cinéma s'y rejoignent), soit encore en montrant dans son film, un long passage d'un film précédent. Ces mises en abyme nous mettent en demeure de discerner le « fait » (faire) du « fait » (ce qui est arrivé) du « à faire » (quand un film est-il achevé ?), le filmé du projeté, le dit du redit, ou encore du film dans le film, du film lui-même et de la réalité supposée de ce qui est proposé et qui n'est peut-être constitué que de créations imaginaires.

A travers leurs films, les artistes indépendants –notamment du groupe Zanzibar– souhaitent mettre en place, formes, fond et concepts en refusant toutes certitudes, et en bannissant tout ce qui irait dans le sens d'une invention spectaculaire dont l'œil jouirait passivement.

Le mauvais traitement du sens a une visée idéologique. Le bouleversement des valeurs cinématographiques passe par de multiples moyens mettant en cause le cinéma dominant, donc l'idéologie en cours qui vient d'être bousculée par les

---

<sup>6</sup> Jankélévitch, *La Mort*

barricades de mai 68. On peut dès lors laisser surgir un mode d'être nouveau, un rapport différent à la vérité et à la liberté, et faire apparaître le monde en fonction d'une pensée sur le monde, sans pour autant reprendre le cinéma à son degré zéro.

« La progression de l'avant-garde est (...) une confrontation entre idéologie et événements » Otto Hahn<sup>7</sup>

De même que *Supports-Surfaces* présente toutes les apparences des avant-gardes tout en jugeant de telles formes « académiques » (Louis Cane), Zanzibar emprunte la révolte liée aux avant-gardes sans jamais prétendre au statut de groupe unitaire.

L'œuvre d'art serait-elle à ce point une bombe qu'on ne pourrait la laisser entre les seules mains de l'artiste et qu'il faut sans attendre la partager avec tous<sup>8</sup>. Il est nécessaire d'en désamorcer l'aura et tout ce qui se cache derrière la notion d'artiste. Chaque auteur met à l'épreuve la matière qu'il explore et pour cela l'environnement qui la constitue et la reçoit.

Ainsi Jackie Raynal dès le début de son film raconte ce qui va se passer et décrit jusqu'à certaines grosseurs de plans.

Elle emprunte puis compose une mise en forme éclatée d'où émergent certaines figures en évinçant d'autres, ce que résume à elle seule la scène à deux personnages dans la perspective de l'image, l'un en avant plan, l'autre au fond<sup>9</sup>. L'homme finit par occulter la femme comme une toile dépliée, puis repliée devant nous, exacerbant le rôle du premier plan. Cette scène est d'autant plus ironique que la femme, à l'arrière, va uriner.

Elle répertorie les données nécessaires à la construction narrative et en étudie en quelque sorte les conditions d'existence donc d'effacement, les sujets ainsi produits n'ayant pour seule raison d'être que le processus de leur mise à jour. Ce sont des instruments « pour voir » et non pour dire. Naturellement, l'absence de raccord en est le témoignage le plus évident. Les plans qui s'écoulent sur eux-mêmes témoignent de cette quête d'un temps porté par le seul fait d'être durée.

La même année que celle où Jackie Raynal réalise *Deux Fois*, Stokhausen met en place son concept de « Momentform » forme momentanée qui provient d'une « volonté de composer des états et processus à l'intérieur desquels chaque moment constitue une entité personnelle, centrée sur elle-même et pouvant se maintenir par elle-même, mais qui se réfère, en tant que particularité, à son contexte et à la totalité de l'œuvre. »

Jackie Raynal effectue une recherche proche de celle du compositeur, par la durée de ses plans, la mise en place d'états variables et durables, suspendus à eux-mêmes c'est-à-dire à leur forme et à leur évolution.

<sup>7</sup> *Avant-garde : théorie et provocation*, Éditions Jacqueline Chambon

<sup>8</sup> En 1968, Godard donne des vidéos portables aux ouvriers de Flins et Rhodiaceta pour qu'ils se filment en lutte

<sup>9</sup> On retrouve un effet similaire dans la dernière partie du *Gai Savoir* : Émile cache Patricia derrière son dos, puis l'inverse

Dans *Deux fois*, la « défenestration », autrement dit ce cadre qui occulte davantage qu'il donne à voir, a pour conséquence la défiguration. Le hors champ a autant, voire davantage, d'importance que le champ. Parce que s'y loge le plus souvent le son qui « épidermise » le film, lui offre un volume en le dégagant de sa platitude et en renforçant le dé-cadrage. Également parce que c'est là que tout se passe, hors de la vision, dans l'imaginaire de ceux qui ne se laissent pas dévoyer par l'illusion de l'illusion, sachant que « la vie » (et sa représentation) « est un songe » (pièce philosophique de Calderon (v. 1635), dont s'est inspirée Jackie Raynal) et que « toutes les histoires de notre imagination sont réelles » (Histoire 3 dans *Deux fois*).

Par ailleurs les nombreux cadres dans le cadre rendent d'autant plus évidents les décadrages et les fréquentes « défenestrations du motif », que le son, nous l'avons dit, ne tient pas assez à l'image pour l'accompagner dans ses errances et ses désordres variés.

En fait, l'image n'est plus une surface plane qui nous envoie son reflet. Elle devient support à expérimenter le lieu -illusoire pour l'acteur- où se trouve le public. Le faisceau de lumière off réfléchi sur un bout de verre (lumière vraisemblablement placée dans le hors champ, du côté du public) nous est renvoyé pour nous rappeler à notre dramaturgie, au réel plus ou moins imaginaire de la vie, au « grand théâtre du monde selon l'intitulé d'une des autos sacramentales du poète dramatique le plus illustre du siècle d'or espagnol.

La question de l'illusion et du faux-semblant s'incarne dans ces corps qui se reflètent à travers le volume du miroir, dans « l'acteur » qui en cache un autre, ou via l'absence d'un montage « cohérent ». Le film devient ainsi une suite de tableaux vivants. Cette série d'« events » pris à bras le corps par la caméra, conteste les modèles habituels de la représentation cinématographique jusqu'au vertige. Le panoramique à 360°, répété, fait perdre ses repères, puisque l'on tourne en quelque sorte sur soi.

L'époque est propice aux débordements variés : de la jeunesse dans la rue, de la toile traditionnelle (les très -trop- grands formats de Saytour qui empêchent d'appréhender l'œuvre d'un seul coup d'œil), et des cadres de toutes sortes. Le cadre de l'œuvre (l'envers du tableau vaut désormais son endroit), le cadre institutionnel trop étroit (Buren réalise une exposition in situ à la Kunsthalle de Berne, où il colle des bandes blanches et roses sur les murs de la ville), des situations convenues comme celle de la salle de concert (Nono met au point de nouvelles relations avec le public et réalise des concerts dans les usines ou dans la rue). Nous pourrions énumérer beaucoup de manifestations artistiques qui font exploser, au même moment, l'institution et remettent en cause le rapport du public à l'œuvre, c'est-à-dire la fonction même de l'art.

1969, c'est également l'année où des millions d'intellectuels peuvent lire « Le système des objets » de Baudrillard paru un an avant et constater que ce n'est plus le geste créatif qui y est analysé, mais les rapports affectifs que chacun entretient à travers les objets, avec l'environnement. Le surgissement de l'affect génère tel type de choix et la connaissance de l'objet. De là découle une attache à notre espace-temps quotidien.

Dans le film de Raynal, le surgissement de la situation, son déroulement, son épanouissement sont mis en image, posés comme des situations qui peuvent être remises sur le billot du temps et de l'imaginaire autant de fois que chacun le jugera

utile pour faire jaillir non pas l'identique, mais l'improbable, le possible, l'inattendu, un « autre » moment dont nul ne saurait présager, une inédite intensité émotionnelle qui n'est pas émoussée par sa répétition puisque auteur et spectateur sont toujours confrontés à une première fois.

La signification, au sens où elle déroule une histoire, est sans doute le pire ennemi du cinéma qui interroge ses formes. Ce serait tout ce qui est lisse, ce qui ne fait pas problème, ce qui coule dans la lumière, à travers le raccord, dans l'inédit surprenant d'une situation, jusque dans la publicité filmée comme un spectacle avalé par le cinéma (il nous faut un moment pour comprendre qu'il s'agit d'un panneau publicitaire). L'histoire est ce que l'on retient généralement d'un film, plutôt que ses moments, ses temps, ses gestes anodins et l'affect qui leur est associé (violence, solitude, ennui...).

« Plus le quoi va de soi et plus on sera attentif au comment »  
Stokhausen<sup>10</sup>

La poésie des matériaux est visible dans les formes sans sujet, les accouplements de motifs sans allusion ou symbole, au-delà du sentiment pur qui en émane, donc sans illusion. De faces visibles en faces cachées se met en place un schéma visuel différent. Jackie Raynal ne semble pas parvenir à filmer sans bouger, la petite fille dans le train : le cadre varie, et se rebiffe là où l'ennui naîtrait sûrement de trop d'uniformité.

Pourtant nulle l'œuvre d'art n'est jamais sans contenu, quels que soient les modes choisis pour y aboutir et éviter le plus possible que le public s'intéresse trop à lui, donc y compris lorsque la forme seule semble compter (un carré blanc sur fond blanc est toujours un carré blanc sur fond blanc; un châssis est un châssis, une image noire est une image noire, très rarement pensée comme amorce). Il faut donc parvenir à cette petite mort de l'histoire par d'autres biais.

Par la citation, le cinéma devient objet de connaissance<sup>11</sup>. Ainsi, il s'adresse autant à l'esprit qu'à l'œil, ce qui est logique pour ce nouvel objet de la connaissance. La citation permet la communication puisqu'elle s'appuie sur des codes connus et intégrés par ceux qui s'intéressent à l'image.

On pense bien sûr à des citations indirectes de Warhol, Godard ou Garrel. Ce dernier fait partie du même groupe que Jackie Raynal.

Outre ces citations volontaires ou involontaires, le film déploie une critique du faire sur-fait. Il emprunte des chemins plus dépouillés.

« Le style est l'équilibre d'une forme avec son impulsion » Delacroix

---

<sup>10</sup> in Programme de *Hymnen*

<sup>11</sup> « L'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même (...) (Les tableaux exposés) ne font point appel à un 'ailleurs' (la personnalité de l'artiste, sa biographie, l'histoire de l'art, par exemple) ils n'offrent point d'échappatoire, car la surface, par les ruptures de formes qui y sont opérées, interdit les projections mentales ou les divagations oniriques du spectateur » Catalogue de l'exposition « La peinture en question », Musée des Beaux Arts du Havre, 1969. Althusser a avancé également l'idée de la peinture comme « objet de connaissance »

Le seul lien envisageable entre les diverses séquences serait cette réflexion sur les modes de construction du cinéma, y compris sur la notion d'auteur puisqu'il n'y a pas de générique<sup>12</sup>. Voici, espérons-le, quelques pistes qu'il est souhaitable d'enrichir de mille autres données et manières :

Dès le début et après avoir mangé en solitaire, malgré les bruits alentour non identifiables, entre des borborygmes humains et des appels d'animaux, Jackie Raynal en personne nous annonce le programme comme une speakerine du petit écran (« Mesdames, Messieurs, Bonsoir »). Nous ne saurons que plus tard que ce programm

e était une fausse piste. Nous verrons et entendrons à la fois plus et moins que ce qui est annoncé, mais nous pouvons aussi nous en tenir à la parole de l'auteur comme on se fie aveuglément aux génériques ou aux déclaration d'intention d'un auteur...

Dans la séquence du train, la caméra est soumise aux soubresauts de ce moyen de locomotion. Outre que l'on revient à un symbole fort des débuts du cinéma, ce n'est plus le cinéma qui crée la vie, mais la vie qui, avec ses imperfections, tisse un cinéma de l'instant, de la durée et du rien.

Quatre fois (c'est à dire deux fois deux fois ) la réalisatrice nous renvoie sur un morceau de miroir un rayon de lumière qui serait situé à notre place de spectateur. Le spectacle se renverse-t-il, l'acteur devient-il public et le public n'est-il pas à sa manière l'acteur du film qu'on lui projette, comme dans le happening ? Cette séquence est d'autant plus pertinente que Jackie Raynal disparaît du cadre, à la manière des spectres et autres apparitions de Méliès.

Deux fois Jackie Raynal couchée, écrit dans son lit en occultant son geste, cependant que le son, comme au début du film, est exacerbé, au point de mettre clairement en évidence la manipulation des composants sonores du film.

Filmée en plongée, elle nous lit quatre synopsis ( car « Histoire 5 : il n'y a pas d'histoire 5, il n'y a pas d'histoire »), elle se demande s'il fallait choisir dans une pharmacie le savon bien emballé et qui sent trop fort ou celui qui sent « doucement » mais qui a une « enveloppe horrible ».

Lorsque quelques minutes plus tard, nous sommes enfin dans une pharmacie, nous ne savons pas lequel elle a choisi, et détail important, elle ne le paie pas. Est-ce un appel à l'indépendance économique du cinéma ? La séquence ne serait-elle pas une métaphore du beau cinéma, bien emballé, mais qui nous endoctrine et nous endort, face à l'art « mal ficelé » qui nous propose un parfum venu d'ailleurs, de l'intérieur du cinéma... Cette séquence répétée trois fois, nous interpelle d'autant plus que l'auteur vient de nous en parler (jouant ainsi sur notre attente) ce qui nous rend attentifs aux nuances de jeu et aux langues espagnole et française qui voisinent sans complexe.

---

<sup>12</sup> Le refus du générique fera partie vingt-cinq ans plus tard, des préceptes du Dogme (dont l'un des maîtres d'œuvre est Lars von Trier) qui aura beaucoup de mal à s'y tenir. Auparavant Barthes et Althusser ont disserté sur la disparition de la notion d'auteur. Un artiste comme Louis Cane applique son tampon « Louis Cane-artiste peintre » sur ses toiles pour constituer l'œuvre. Cette répétition se joue de l'autorité de la signature de l'artiste. Dans une ébauche de programme en 1969, on peut lire « ne pas privilégier l'auteur en tant qu'artiste (...) Abandon de la signature et datation »



Jackie Raynal chute *deux fois*. Enfin ! La caméra ausculte le corps à l'horizontal. Nul pathos, nul affect, le vide, la chute des corps au cinéma.

Les cheveux au vent, Jackie Raynal, tirée par une main masculine vers le hors champ, déploie beaucoup d'efforts pour se maintenir dans le cadre. Mais le hors champ l'appelle, c'est-à-dire la vie ?

Quatre fois le même panoramique à 360° (mécaniquement « même ») sur une avenue (à Barcelone ?) pour revenir au point zéro de ce mouvement cinématographique et à sa fonction première. Il recouvre ainsi son essence descriptive. Le paysage humain a changé entre deux voyages sur l'axe. L'écoulement du temps peut seul justifier un tel mouvement (au-delà de la vaine répétition). Cette séquence trouve son pendant et son répondant quelques plans plus loin, avec le panoramique latéral qui permet de découvrir des figures qui ont changé de place, c'est-à-dire de posture, pendant ce déplacement de droite à gauche puis de gauche à droite.

Jackie Raynal refuse toutes les figures de styles convenues ou gratuites. Chaque plan, chaque image, chaque mouvement doit recouvrer sa justification première.

C'est là un des messages forts du groupe Zanzibar et en particulier de cette « anti-œuvre » d'une cinéaste dont l'un des mérites aura été de nous laver les yeux de tout ce qui nous encombre parfois à notre insu et ... à celui des auteurs.

Frédérique Devaux septembre 2001