



HAL
open science

Différents films et films différents d'Alain Mazars

Frédérique Devaux

► **To cite this version:**

Frédérique Devaux. Différents films et films différents d'Alain Mazars. Quatre films d'Alain Mazars, 2020. hal-03547962

HAL Id: hal-03547962

<https://hal.science/hal-03547962>

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.

Différents films et films différents d'Alain Mazars

Un cinéaste plurivalent pour une œuvre multiforme

S'il fallait d'emblée caractériser l'homme, Alain Mazars, et son œuvre, c'est sans aucune doute les qualificatifs de polyvalent et polymorphe qui nous viendraient à l'esprit.

En effet, cet artiste a pratiqué tous les « genres » de cinéma que par commodité ou par habitude, nous distinguons encore : fiction, documentaire, clip musical, cinéma expérimental. Nous nommerons ici ce dernier « cinéma différent », en référence à la revue éditée autrefois par le Collectif Jeune Cinéma, une coopérative française de films rejointe par l'auteur à ses débuts.

L'auteur démontre ainsi, sur une trajectoire de plus de quarante ans, que seul compte le Cinéma majuscule, et que ces distinctions ne valent que pour ceux qui y croient encore.

Il a par ailleurs travaillé avec tous les formats : super 8mm, 16mm, super 16mm, 35mm, vidéo, sur des supports tels que pellicule, inversible, positif, négatif, en noir et blanc, en couleur, selon des pratiques et procédures extrêmement variées : montage serré, flashes, clignotements, tourné-monté, plans séquences, instantanés de vie ou mises en scène minutieuses, caméra fixe ou portée, images lisses ou rendues volontairement granuleuses et « sales », surimpressions, utilisation de filtres, pixilation, jump cut, stop motion. Aucune de ces manières de restituer le réel ne lui a échappé pour accomplir une œuvre, apparemment hétérogène, pourtant totalement cohérente et unique.

Concernant les corps omniprésents dans ces films, il s'est assuré le concours d'amateurs, parfois rencontrés au fil de ses périples, autant que de figures reconnues (Alain Bashung tient le rôle principal de *Ma sœur chinoise*, en 1994, aux côtés de Jean-François Balmer, deux personnalités publiques françaises).

Côté production, il a su aussi bien auto-produire ses films (tel *Au-delà du souvenir*, 1986), les réaliser pour la télévision (*L'école de la forêt*, 2002) que faire appel à des instances comme le GREC, l'INA, Cine Cinema, obtenir le soutien de producteurs privés ou encore l'Avance sur recettes documentaire (*Phipop*, 2005).

Il a ainsi fait circuler ses films devant des publics aussi variés que celui de feu le festival d'Hyères (section Cinéma différent), l'exigeante audience de Cannes (section ACID et Quinzaine des réalisateurs) ou du FIPA (Festival International des Programmes Audiovisuels), à la télévision publique à des heures dites de grande écoute, sur Canal + ou dans des salles de cinéma.

Après avoir fait des études scientifiques et de psychologie, mais jamais d'école de cinéma, Alain Mazars devient un cinéaste reconnu dès ses premières réalisations, recevant sur toutes ces années de très nombreux bourses et prix.

Français de naissance, il a voyagé, filmé et parfois vécu dans son pays d'origine bien sûr, mais également en Chine dont il parle la langue (parmi d'autres, en 1990, *Printemps perdu* est tourné en chinois), en Espagne (*Rodamorfois*, 1984 et *Actus*, 1985), au Laos (notamment *Phipop*, 2005 et *Lignes de vie*, 2010), en Birmanie (en particulier, *L'école de la forêt*, 2002, *Une Histoire birmane*, 2014 et *Tout Un monde lointain*, 2015), au Tibet (*Lhassa*, 1985), en Thaïlande (où il fait le repérage et le casting de *Lignes de vie*)...

Auteur de ses propres films, il en est le scénariste. Il filme de préférence seul quand les contraintes techniques le permettent ; quand il s'agit d'une fiction avec des acteurs qu'il faut

diriger, il est accompagné d'un(e) chef(fe) opérateur, ou parfois d'une équipe réduite de cinq personnes (*Printemps Perdu*) voire plus importante (*La Moitié du ciel*, 2000).

Il monte la plupart de ses œuvres et peut aller jusqu'à en conformer seul le négatif ou en composer la musique.

Une filmographie en rhizome

Si l'on retrouve de nombreux points communs entre ces films, tels que le train et ses voyageurs dans les trois quarts d'entre eux, la couleur rouge qui peut habiller tout un plan ou n'être qu'une touche plus ou moins importante attirant l'œil, la voix off omniprésente dans plusieurs réalisations, la filmographie d'Alain Mazars nous paraît relever en grande partie de la figure du rhizome (telle que définie par Gilles Deleuze et Félix Guattari) à l'arborescence complexe.

Il est ainsi possible de rentrer puis de sortir de cette trajectoire à n'importe quel moment, pour autant qu'il n'existe aucun niveau, aucune hiérarchie, ni de valeur, ni d'ordre d'esthétique ou séquentielle (hormis la chronologie des réalisations) entre les films.

Ainsi, n'importe quel point de ce rhizome filmique peut être connecté à n'importe quel autre, tant ils font corps en un Tout et constituent un corpus cohérent autour de lignes de stabilité et de structuration provenant d'images, de sons, de corps, de motifs, et souvent d'espaces, qui se font écho, se contrarient ou se complètent pour mieux s'interpeler l'un l'autre.

Chaque film passe à travers les formes antérieures, donc transforme dans notre vision, le précédent avant d'être lui-même modifié dans sa morphologie par le suivant.

Cette motilité et cette souplesse conduisent chaque œuvre mais surtout chaque spectateur, à faire évoluer sa vision sans pouvoir prétendre à une position surplombante sur ces ensembles, volontairement non centrés et polymorphes.

Réalisé par un auteur très exigeant, le cinéma de Mazars ne s'impose pas dès la première projection mais, en effet, « s'approprie au fil des visions » (Frank Lafond, revue *Débordements*).

Quelques références

Cinéphile, l'artiste est attiré durant son adolescence par les films de terreur de Dario Argento ou Jacques Tourneur, ou encore par les romans de H.P. Lovecraft. *Visages perdus* (1983), en déformant la figure humaine, en la décadant, en la défigurant, en nous la laissant à peine entrevoir, rejoint en cela l'anti-anthropocentrisme de l'auteur américain pour lequel l'humain n'est qu'une particule dans un cadre bien plus vaste, le cosmos dont il n'a jamais été et ne sera jamais le centre.

Mazars rend également un très bel hommage à Tourneur, à travers un documentaire *Jacques Tourneur le médium* en 2015.

Son estime peut prendre la forme de clin d'œil. Le transgressif Tod Browning (auquel Mazars a consacré également un documentaire, *Tod Browning le jeu des illusions*, 2016) réalise *La Route de Mandalay* en 1926 ; en 2009, Mazars intitule un de ses films *Sur la route de Mandalay*.

Fin connaisseur de musiques contemporaines, l'auteur s'est inspiré des techniques de composition de Pierre Schaeffer et des auteurs de musiques acoustiques qui entouraient l'auteur du *Traité des objets musicaux*, et ce dès l'un de ses premiers films tel *Rouges silences* (1979). Ainsi, Mazars conçoit souvent lui-même ses bandes sons. Il ne saurait, en effet, laisser le traitement des voix, le choix des ambiances sonores, les bruitages ..., aux soins d'une autre personne.

Parmi les compositeurs dont il apprécie l'œuvre, figure Bernard Parmegiani auquel il demande une musique pour *Visages perdus*.

On retrouve cette influence à travers le montage de *Souvenirs de printemps dans le Liao-Ning* (monté selon les principes de fragmentation et de répétition chers aux artistes du Groupes de Recherches Musicales, GRM) ou dans la musique de *Le jardin des âges* (1982). Il apprécie également la musique dite répétitive, présente dans certaines de ses œuvres (notamment *Souvenirs de printemps dans le Liao-Ning*).

D'une façon générale, la musique est une composante essentielle du cinéma de Mazars. Pour ses trois longs métrages de fiction, réalisés entre 1988 et 2000, il fait appel au compositeur et pianiste de jazz, Olivier Hutman, puis il travaille à partir de 2010 avec sa fille, musicienne, Jessica Mazars.

La cohérence d'un parcours

Le cinéma de Mazars n'a donc rien d'un cinéma cérébral et la sensibilité dont il fait preuve dès ses jeunes années, fait écho à certains de ses futurs sujets de prédilection tant dans ses fictions que dans ses documentaires, voire ses fictions-documentaires : l'irrationnel des esprits, les fantômes, l'échange entre les inconscients, les inconscients collectifs (dont Jung, qui fascine Mazars, a démontré le pouvoir de liant dans toute société), l'invisible et tout ce qui échappe à notre immédiateté rationnelle.

C'est dire, en d'autres termes, que tout le prédisposait à pratiquer un cinéma différent qui s'accommode de motifs pour autant que ceux-ci servent à enrichir un matériau sensible en lui-même, hors de toute narration, donc de tout logos. Il peut alors s'agir de lumières, de formes pures ou épurées à l'extrême, de mise à l'épreuve du support, des corps et des formes (*Rouges silences*), ou de faire dégorger la réalité de ses évidences par des effets techniques et esthétiques d'imprégnation, voire d'hypnose (*Actus*, 1985) et d'« envoûtement », comme le dit Mazars lui-même.

De la triade aristotélicienne dans l'art de convaincre : logos, ethos, pathos, l'artiste use surtout des deux derniers. Il fait preuve dès ses premiers films, d'une grande facilité à évoquer et à communiquer émotions et sentiments (pathos) à son public, et à stimuler son imagination, deux des finalités de son œuvre. Ainsi gagne-t-il rapidement la faveur des connaisseurs du cinéma différent comme celle des critiques plus « mainstream » (ethos).

Sa première apparition sur la scène du cinéma différent date de 1977, au festival du jeune cinéma de Hyères qui a sélectionné dans sa compétition *Stagnation*, une œuvre que Mazars considère comme ne pouvant être montrée aujourd'hui dans son montage d'origine.

N'ayant nous-mêmes jamais eu accès à cette œuvre et désirant respecter les ressentis et les choix de cet artiste, nous envisageons ici *Rouges silences* comme un des fondements essentiels de sa filmographie, ce qu'il est de toute évidence, puisque s'y trouvent, en filigrane ou clairement exposées, toutes les grandes postures de filmage et de montage qui constitueront la marque ultérieure de l'auteur.

Les quatre films regroupés ici sont presque tous traversés par la figure tutélaire de Jung, empreints de fantastique parfois jusqu'au cauchemar, souvent très symboliques.

D'un point de vue esthétique, ils sont tous quatre sans paroles et réalisés fréquemment par surimpression de vues et montage court (à l'exception d'*Actus*, en tourné-monté).

Notes sur *Rouges silences*

Cette « fiction expérimentale », selon les termes de Mazars, a été réalisée aux alentours de Dinan, en Bretagne, sur une durée de 3 semaines en super 8mm, un format encore très en vogue dans les années 80.

Les « acteurs » sont tous des non professionnels bénévoles. Si l'auteur n'a eu aucun subside, il reçoit dès ses premières projections des éloges de la part de critiques déjà en vue.

« Transformer lentement une vibration au rythme du rêve
en une vibration au rythme de l'univers » Stockhausen

Cette citation du grand électro-acousticien Karlheinz Stockhausen, figure dans un document de présentation de *Rouges silences*.

Elle semble résumer à elle seule le film qui déconstruit la narration, pour édifier sur la pulsion de chaque plan, soumis à un montage parfois serré, une suite de références, parfaitement pertinentes et manifestes, à l'histoire du cinéma.

Ici, ombres et lumières, contrastes et clair-obscur du cinéma expressionniste (références à Murnau en particulier), là, Roméo et Juliette ou plutôt Juliette sous le balcon et Roméo couché, même avachi sur la mezzanine ; à cet instant, un clin d'œil à la séquence d'échange entre Marion et Norman Bates, entourés d'oiseaux empaillés par cet hôte taxidermiste dans *Psychose* ; effets de flous, de « gaze » (notamment à travers le feu), iris de l'école impressionniste ou référence au Jean Epstein de *La Chute de la maison Usher* (l'angoissant passage des rideaux secoués par le vent), aux côtés de quelques plans quasi-bressoniens, notamment les gros plans sur des visages impavides, qui rappellent ceux des « modèles » de ce maître, tout cela aux côtés de renvois ironiques aux films policiers dans lesquels le sang gicle sur les murs, aux meurtres gratuits, avec cadavres et kidnapping ; ailleurs encore, des moments de musiques à la Bernard Herrmann.

Chacun, comme nous venons de le faire, peut loger ce qu'il veut, au final, dans ces vues référentes, car ce sont avant tout des scènes archétypales, matricielles, qui hantent la mémoire de tous les cinéphiles et appartiennent à l'inconscient collectif, au fonds mémoriel commun cinéphilique, et au-delà, aux grandes figures et postures des tréfonds humains (violence, peur, attrait-répulsion...) explorés et connus depuis la nuit des âges dans tous les arts.

Comme le développent aussi certains courants de la philosophie chinoise, laissons advenir l'effet, l'imaginaire, ne le cherchons pas, ne l'imposons pas, mettons-nous simplement en position de l'accueillir, proposons des pistes dans lesquels chacun viendra habiter le vide laissé ici par l'inachevé des actions, par l'instant prégnant, par le brouillage des références et la multitude des allusions.

*

Le ton nous est donné pourtant dès l'ouverture : une fenêtre surcadrée, donc un regard intérieur sur le monde, une approche lointaine, distancée, discontinue de l'autre et d'un univers qui, au final, s'avère aussi inhabituel que détaché des conventions, un monde candide et cruel à la fois, à l'aune de ceux qui s'y trouvent : sourds muets, pauvres d'esprit, enfants, adolescents esseulés et immatures, femmes davantage iconiques que réelles, plus proches par instant de la « silhouette » au cinéma que de la vamp ou, simplement, de la créature de chair et de souffle.

Ce premier plan en surcadrage, notons-le au passage, annonce ceux d'un grand nombre de films réalisés parfois difficilement par Mazars en Chine, avec des humains entre deux portes, deux fenêtres, derrière des comptoirs improvisés, dans la rue, dans les trains.

Cet enregistrement du quotidien, en apparence banal dans *Rouges silences*, la mise en place d'un infra-ordinaire pourtant extra-ordinaire par ses actions inachevées mais aisément repérables et mémorisables, ses cadrages et ses corps sans but que l'être-là, cet univers aussi proche de la poésie d'un Guillevic que des nouvelles d'un Edgar Poe, est rehaussé d'une musique concrète, elle-même régulièrement innervée de bruits réels ou de sons inversés qui font vibrer les images de l'intérieur, sans souci de synchronisme ou d'un quelconque effet de véracité.

Le spectateur est ainsi soumis à une palpitation interne, sensible, organique, qui nous met sous une tension qu'aucune des techniques et esthétiques employées ne parvient à apaiser, que ce soit à la prise de vue (pixilation, stop motion, flou, accéléré, plan sur plan, filage, zooms et dé-zooms), dans la mise en place des acteurs et de leur environnement (fumée, brouillard, brouillage divers) ou au montage (répétition de plans, plans noirs, cuts impromptus).

Le montage suit la pulsion interne des plans ; il n'est plus soumis aux aléas des actions, à leur continuité, d'où l'absence de raccords classiques permettant d'assurer une continuité narrative. Il s'extrait du suivi des actions et des gestes, ajoutant ainsi au désordre et à l'enchevêtrement inextricable de l'ensemble.

*

Tout ici est disjonction et collage, à commencer par la narration bien sûr. Au bout du compte, l'assemblage de deux scènes n'aboutit à rien de rationnel, à aucune évidence, si ce n'est celle que chacun porte en lui, et dont il semble impossible de restituer la cohérence, même sous forme de puzzle.

En effet, Mazars assimile souvent le film et ses composants, à un rêve éveillé qui doit nous envoûter, un imaginaire, nous dit-il, « relié à l'inconscient (...) et à l'enfance, voire à la petite enfance », cet âge où nous éprouvons sans jamais les conceptualiser, les sensations qui nous parviennent via, par exemple, les formes filmiques. On peut citer à cette fin, la voix intérieure, donc la voix off, à laquelle recourt Mazars dans plusieurs de ses films postérieurs.

Le sonore, pour cet auteur, aurait détourné le cinéma vers la dramaturgie et coupé cet art d'une sensibilité immédiate, en rapport direct avec l'inconscient, voire le préconscient de chacun, en le faisant réfléchir parfois plus que sentir. Mazars tente donc ici, avec succès, de reconduire ses spectateurs à un état de réception sensible, en particulier au fantastique.

Là aussi, on ne peut s'empêcher de voir ce film comme précurseur des documentaires ou fictions suivants, dans lesquels Mazars accompagne ceux qui sont à la recherche du surnaturel, de l'invisible, des esprits, qui croient en la réincarnation, au magique et aux mystères, aux vampyrs d'énergie, ces autres qui pratiquent le chamanisme, l'hypnotisme, le magnétisme, dans des pays où ces croyances et usages ont force de foi et d'union entre les humains.

La caméra, elle-même, reste à distance de ses objets ou sujets, et se libère ainsi de leurs contours signifiants et émotionnels pour mieux capter les nuances intérieures des corps, par essence invisibles, et s'accaparer leur motilité intrinsèque.

Quand l'appareil s'en approche, l'humain est imperturbable, neutre, le plus souvent sans expression, n'offrant à l'objectif que des contours, des motifs impassibles, permettant à chacun, comme sur le visage de Mosjoukine dans l'expérience de Koulechov, de projeter sur ces surfaces sensibles neutralisées, sa propre intériorité, ses soubresauts et ses frissons émotionnels.

Sont ici mis en place chacun des vœux de l'auteur, énumérés sur le feuillet de présentation cité plus haut :

- I) Fragmenter chaque plan et aboutir à un état de confusion des événements.
- II) Ordonner les images et les sons dans le temps comme une série de vibrations au rythme du corps, du cœur, du souffle
- III) Casser tout rythme qui semble s'imposer de lui-même
- IV) Prolonger une tension intériorisée qui n'a pas de limite

Malheureusement, ce film qui contient, redisons-le, toutes les modalités expressives caractéristiques du cinéma de Mazars, a été relativement peu montré, en tous cas moins qu'il le méritait, du fait du départ de son auteur en Chine

Lun Hui-Le jardin des âges et Visages perdus

En effet, en 1978, pour échapper au service militaire, Mazars devient coopérant, enseignant des matières scientifiques à des enfants de techniciens et d'ingénieurs français, dans une ville de Mandchourie.

Il y réalise un journal filmé en super 8, un an et demi après le décès de Mao. Le montage ultérieur de certaines de ses parties, donnera naissance à *Souvenirs de printemps dans le Liao-Ning*.

En janvier 1981, il obtient une aide pour la première fois ; il s'agit d'une bourse du Groupe de Recherches et d'Essais cinématographiques (GREC) pour son projet *Le Jardin des âges*. Il s'achète alors une caméra 16 mm.

Le Jardin des âges et Visages perdus présentent beaucoup de points communs par leurs références notamment à l'alchimie mais aussi à Jung, passionné par cette science occulte pratiquée surtout au Moyen Age.

Ce médecin psychiatre a rédigé divers ouvrages pour relier (parfois délier) la pratique en cours dans la transformation alchimique et sa propre quête de ce qu'il dénomme le « processus d'individuation ». Il trouve certes la finalité de l'alchimie illusoire, mais selon lui, elle met en œuvre des processus proches de ceux associés à la projection de contenus inconscients sur la matière.

C'est un tel rapprochement que va tenter d'opérer Mazars qui, rappelons-le, envisage le film comme un rêve éveillé, une matière sensible qui doit conduire à créer sur le spectateur un effet de surnaturel, dit autrement doit l'autoriser à un cheminement et à une exploration de l'invisible, de soi et des autres, et le mettre en relation avec un inconscient collectif, une notion chère à Jung. Pour ce dernier, les archétypes (déjà présents, nous l'avons dit, dans *Rouges Silences*) constituent la structure de cet inconscient.

Dans ces deux films, Mazars pratique la surimpression (jusqu'à 10 images pour *Le Jardin des âges*) au moment du tournage, nous interrogeant ainsi sur nos modes de perception.

Prolongeant les axes esthétiques formels de *Rouges silences*, ces œuvres parachèvent la proposition d'Alain Mazars sur le feuillet de présentation déjà cité : « développer un rythme naturel, organique de gestes et de séquences à partir d'une perception très focalisée du monde ambiant, au sein d'une appréhension partielle d'évènements ».

Un rêve incantatoire : *Lun-Hui – Le jardin des âges*

Lecteur de *Pierres* (1966) de Roger Caillois, Mazars est fasciné par l'immortalité des minéraux vénérés depuis des temps immémoriaux en Chine ou au Japon.

Caillois, auteur du « fantastique naturel », note que tout ce qui est naturel, bête ou plante, pierre ou paysage a à voir avec le fantastique chaque fois que la morphologie de la pierre, du végétal travaille activement l'imagination.

Si cet auteur dans ses écrits brouille, en permanence, la frontière entre naturel et culturel, Mazars tente ici d'enchevêtrer réalité et fantasmagorie, matérialité et artifice, ordinaire et fantaisie.

L'artiste décrit ainsi *Lun Hui-Le jardin des âges* :

« En Chine, dans une montagne du Sichuan on raconte qu'il existait autrefois une pierre qui avait des enfants. Au-delà de leur différence d'âge, et de la distance qui les sépare, ceux qui rêvent d'une même pierre sont en contact permanent. Fascinés par la même pierre, leurs pensées, leurs gestes, leurs désirs finissent par se confondre. Un jour, ils seront réunis dans un jardin, appelé *le jardin des âges*. On décrit ce jardin comme la rencontre, en un même lieu et en un même instant des quatre saisons de la vie : le printemps de la naissance, l'été de l'enfance, l'automne de l'homme devenu adulte, l'hiver du vieillard. Ce jardin est à la fois dedans et dehors, comme une grande maison contenant son propre jardin. »

Chaque saison étant représentée dans le film, le tournage, en noir et blanc (parfois très contrasté) et en couleurs, a lieu sur une année, dans la vallée de Névache (pour les scènes d'automne), dans les serres du bois de Boulogne et dans le parc de Sceaux.

Chaque règne y est présent : minéral, végétal, animal, c'est-à-dire humain.

Bien que Mazars ait eu des doutes avant de choisir ceux qui allaient incarner ces âges différents, il s'agit, ici, davantage de figures que d'acteurs, en tant qu'elles sont à la fois symboliques et allégoriques. Celle du vieil homme, en fait le grand-père maternel de l'auteur, est présent dans les deux tiers du film puisqu'il personnifie la finalité de tous les êtres vivants sur terre et dans le cosmos, l'hiver de la vie.

Mazars demande à ses « acteurs » et notamment N.T. Binh¹, écrit-il dans son journal, une « interprétation qui s'apparente plus à un travail chorégraphique qu'à celui d'un acteur proprement dit de fiction ».

*

« Se déplaçant de la montagne vers la mer, le film se déroule comme un rêve incantatoire » avertit l'auteur sur son site internet.

La superposition de deux voix en préambule, le dédoublement de la parole comme dans un canon, donc l'insistance du narrateur, rapproche, en effet, le film de l'incantation.

Sa progression est telle que l'on peut par ailleurs, y déceler trois moments essentiels.

L'âge de l'enfance et de la jeunesse est celui où l'on embrasse et étreint les arbres, où l'on écrit sur la pierre, où des mains se touchent, remplies chacune de leur désir de solidarité. Nous voici face à des corps debout, couchés, marchant, effleurant, en quête de lumière (« mon corps a besoin de lumière, mes yeux vivent de la lumière » nous dit la voix en exerque), des humains drapés, habillés ou partiellement dénudés, des peaux juvéniles, lisses ou ridées, des fragments de corps en contact avec la pierre, les papillons, les arbres, des corps mouillés, silencieux ou imitant des bruits de la nature, cadrés avec rigueur ou volontairement décentrés et décadés.

Puis à partir d'une transe, une relation vibratoire et résonnante du corps humain au monde énergétique invisible, étayée par l'extrait d'un chant choral d'Orlando Gibbons, les superpositions des vitraux et de la bougie nous invitent à la quiétude de l'âme, à un rituel intérieur (« Le feu réchauffe et reconforte, il invite l'âme au repos. », écrit Bachelard) pour entrer dans une étape spirituelle, une méditation sur nous-mêmes.

L'œil est en quête du réel, comme l'ouïe, mais un réel qui lui échappe, il guette un au-delà -le triangle de l'alchimie porté par un des « acteurs »- jusqu'à ce que les humains, toutes générations confondues, pétrifiés par l'orage, la peur, la pluie, l'attente, se figent, alors que la caméra s'emballe, tourbillonne, se heurte à la réalité sans parvenir à en restituer les

¹ N.T. Binh est critique, auteur d'ouvrages sur le cinéma, enseignant, réalisateur et producteur (en particulier de *Printemps perdu* de Mazars). Il joue également dans *Au-delà du souvenir*.

contours précis, en dehors de cette danse à la fois folle et macabre. La mort, en habit noir, peut apparaître aux plus cinéphiles comme un bel hommage à la figure de la faucheuse dans *Meshes of the Afternoon* de Maya Deren (1943).

Le corbeau était pourtant un présage à ce mauvais rêve depuis le début : la voix nous avait parlé d'un « corbeau empaillé » dont le corps emprisonnait son propre corps ; les ombres de cet oiseau, associé aux mystères de la vie et à la magie pour nous aider à prendre conscience des apparences trompeuses, ponctuent les vues à intervalles réguliers.

*

Le texte en exergue est inspiré par Roger Caillois mais également par « le rêve du papillon » de Zhuangzi (Tchouang-tseu)

Voilà ce que nous transmet ce penseur chinois du IV^{ème} siècle avant Jésus-Christ, dans sa parabole : « Jadis, une nuit, je fus un papillon, voltigeant content de son sort. Puis je m'éveillai, étant Zhuangzi. Qui suis-je, en réalité ? Un papillon qui rêve qu'il est Zhuangzi, ou Zhuangzi qui s'imagine qu'il fut papillon ? Dans mon cas, y a-t-il deux individus réels ? Y a-t-il eu transformation réelle d'un individu en un autre ? - Ni l'un, ni l'autre, dit la Glose. Il y a eu deux modifications irréelles de l'être unique, de la norme universelle, dans laquelle tous les êtres dans tous leurs états sont un. »

Mazars nous poste dans la simultanéité et la variété du Un, autant par le montage où il tisse habilement des figures de tous âges, que par les surimpressions à travers lesquelles l'homme est un élément de Dame Nature et fait, au sens propre, corps avec le minéral et le végétal.

Unique, chacun est également autre, car l'autre, c'est moi et l'autre, l'autre et le moi, le celui-ci et le celui-là en même temps, animal, végétal, minéral.

A travers les superpositions de vues mais également de rapprochements des pierres ou des végétaux avec les corps, l'humain se mue en motif en perpétuelle transformation, contenant déjà en lui, son devenir et celui d'un univers dont il n'est qu'une particule.

Le temps ou plutôt la durée, nous est indiquée par diverses formes symboliques : la pierre quasi-immémorielle, notre dernier abri, l'imperturbable stèle froide – Moi mort je suis la pierre. La pierre, c'est moi, nous dit Mazars toujours en introduction - ², les vitraux à travers lesquels les humains perpétuent la mémoire de ce qui fut en le glorifiant, œuvres périssables à plus ou moins long terme selon la volonté humaine, alors que la bougie en surimpression, va très vite s'éteindre et le papillon éphémère va mourir rapidement.

*

*« Les hommes connaissent tous l'utilité d'être utile,
mais aucun ne connaît l'utilité d'être inutile. »*
Zhuangzi (Tchouang-tseu)

Le geste n'a plus d'utilité, de finalité immédiate. On reste dans la posture, les cuts du montage ne laissant jamais l'action se finaliser. Nous voilà plongés dans une sorte de gratuité du geste, voire du mouvement, un laisser-faire conforme à la nature des choses et des êtres tel que le prônait Zhuangzi (Tchouang-tseu)

² « (...) je parle des pierres nues, fascination et gloire, où se dissimule et en même temps se livre un mystère plus lent, plus vaste et plus grave que le destin d'une espèce passagère. » Roger Caillois

Mazars qui, rappelons-le a fait des études de psychologie, se situe en cela à l'opposé des behavioristes, étudiant le comportement en réaction, ou en réponse, à un stimulus externe. Il envisage au contraire, ce qu'il dénomme une « appréhension partielle d'évènements », sans interférer sur le cours du monde, dans la lignée du *Laozi*, ce très court texte de la pensée chinoise, s'adressant aux princes et prônant un non-agir, une forme de laisser-faire, valable au-delà du politique et à d'autres fins que le despotisme.

Sans prétendre ni le résumer, ni l'analyser ici, on peut écrire, de manière très lapidaire, que cet écrit de l'Antiquité chinoise prône l'agir sans agir, un agir sans dépense inutile d'énergie et sans s'affronter au monde, en assistant ce qui vient naturellement.

Mais c'est aussi pour Mazars, un laisser voir et laisser éprouver, que viennent à la fois contredire et amplifier les transes des sujets, les palpitations et les spasmes de l'image, voire les raccords dans l'axe sur les corps, pour confronter le spectateur avec force à l'image, voire l'impressionner, comme une surface sensible, et l'imprégner de ressentis divers, sans lui offrir de vecteurs narratifs pour conduire ou égarer son mouvement intérieur.

Car ce qui est inachevé, ce qui manque, est plus efficace que le plan abouti ; l'esquisse, l'inachevé, par son vide, maintient actif l'achevé. C'est dans ce « vide » que s'exerce l'imagination du spectateur, comme l'illustre si parfaitement la peinture chinoise.

Le montage fragmente et joue sur les répétitions à la manière des musiciens du GRM, s'inspirant aussi du fonctionnement de la mémoire toujours parcellaire, régulièrement trompeuse, en ce qu'elle ne saurait restituer le souvenir dans son entièreté, revenant sur des images, réitérant des flashes ou des fragments, parfois sans rapport immédiat entre eux.

Dans les collures entre deux plans, se logent l'imaginaire, la fantaisie du spectateur.

Le dernier moment du film nous offre une possible interprétation du titre. *Lun Hui* en chinois signifie « réincarnation » ; le visage de l'enfant est donc porteur d'une telle espérance, diront les uns, d'une semblable chimère diront d'autres. Mazars nous poste devant la question énigmatique de la transmigration – ou de la palengésie, car tout peut recommencer à l'identique - sans nous donner aucune réponse sur cette éventualité. C'est à chacun d'entre nous d'y réfléchir, voire d'y répondre.

Mazars monte son film pendant quatre mois, à la suite de quoi, faute d'un budget suffisant, il conforme seul le négatif et compose lui-même une partie de la musique en s'inspirant des procédures du GRM. Il y adjoindra une musique enregistrée au cours d'un rituel tibétain de funérailles, et celle du compositeur anglais du XVI^{ème} siècle, Orlando Gibbons, mentionné précédemment.

Le film reçoit trois prix au Festival d'Hyères : le Prix du public, le Prix de la Critique et le Prix Samson François de la meilleure bande son.

A la découverte d'un peintre alchimiste : *Visages perdus*

*« Quand mes yeux clos par une glaciale épouvante se rouvrirent, à mes côtés, embaumés sur la toile, tremblaient confusément ces visages perdus. Au cœur du pourpre crépusculaire habités d'étranges lueurs vertes, je les sentais courir, danser, se tordre sans raison, s'enivrer d'espace et de lumière, noyés par des eaux translucides », Alain Mazars (Texte de présentation de *Visages perdus*).*

Une succession rapide, une suite pulsionnelle, une tornade de visages impressionnés les uns sur les autres, des couleurs, partout de la couleur, encore des couleurs fugitives, sans contour perceptible, le passage du figuratif à l'abstrait, la transgression du réel vers le rêve,

le sur-naturel, le fantastique, du matériau mort au flux de la création, une musique de Bernard Parmegiani, c'est ce qu'il nous reste à l'esprit au premier visionnement de *Visages perdus*.

Ces images qui reviennent régulièrement et qui doivent, selon l'auteur, nous relier à l'inconscient, créent à la fois, un effet d'accoutumance et d'imprégnation bien connu de certains musiciens minimalistes et répétitifs.

C'est aussi de cette manière que fonctionnent la mémoire (du côté du collectif) et le souvenir (versant individuel), par fragmentation, parfois évasive, par perte aussi d'images que le cerveau n'a pas le temps d'assimiler pour les conceptualiser, mais qui s'inscrivent, dans notre pré-conscient comme autant de traces (au pire, de charges) émotionnelles.

Les toiles d'origine ont été exécutées par un lointain membre de la famille de l'auteur que celui-ci qualifie de « peintre alchimiste ». Il filme ces œuvres, en particulier une fillette, une femme et un homme âgé (rappelant ainsi les âges du *Jardin des âges*) sur cinq mois, de manière intermittente.

Des toiles originales, englouties sous les soubresauts, les harcèlements de la caméra et du « montage » dans l'image à la prise de vue, oscillent entre abstraction et figuration, formes évanescentes et flux naturels, taches et couleurs pures, témoignant ainsi d'une quête aux frontières du visible, donc du conscient.

*

Très intéressé, à l'époque de cette réalisation, par l'alchimie, Mazars dissémine régulièrement des traces référant à cette science occulte.

Alors que pendant la chauffe de l'alchimiste, apparaissent des couleurs très variées, le rouge ici, semble prédominant, bien que régulièrement en butte, mais aussi en complémentarité, avec le vert et le jaune (ce dernier colorant le visage vivant du frère d'Alain Mazars dans le début du film). Or, le rouge est la dernière étape de transformation dans l'alchimie, précédée par l'œuvre au blanc, le noir étant le premier stade pour constituer le Grand Œuvre et parvenir à l'obtention de la pierre philosophale. Ce dernier se différencie du Petit Œuvre ou œuvre intermédiaire, composé du vert, jaune et bleu qui permet d'accéder à la pierre blanche.

Précisément, le défilement et l'altération des formes, la métamorphose d'une couleur dans l'autre, la collusion de ce Grand œuvre avec le Petit œuvre, rappelle la transformation complexe et énigmatique d'une matière en une autre.

L'humain passe ainsi d'une vibration à une autre, par les coloris, dont les nuances nous sont restituées sur l'écran noir, à travers la projection confuse d'images qui se croisent, s'entrecroisent, se confondent, se bousculent, s'entremêlent, se complètent, se dérangent, se captent ou se chassent les unes les autres.

Mazars sous-imprime des symboles alchimiques et en particulier les quatre éléments, eau, air, feu, terre (air-souffle et eau étant également audibles dans la bande son), l'œil du triangle alchimique, ou encore le matériel de développement photochimique de la photographie permettant sa révélation, filtré en vert, jusqu'à l'avènement de sa phase invisible ou mal-lisible (à partir du négatif d'une photo) en un objet concret, visible et reconnaissable, donc individué.

On assiste ainsi à une décomposition progressive de l'œuvre, à sa transmutation, due à son tourbillonnement obsessionnel, répétitif de formes et de couleurs fugaces, autant de vues ayant traversé les temps sans que l'on ne puisse plus désormais en décrypter aucune car elles se dérobent à nous. L'auteur, lui-même, ne saurait dire qui sont les personnes ainsi représentées par son lointain ancêtre, l'oncle paternel de son grand-père maternel.

*

L'artiste confronte des visages vivants aux traces du « ça a été » barthien, laissées sur la toile par le peintre, nous éprouvant dans le « ici et maintenant » : dans le Tout, il existe une telle simultanéité car le temps n'existe plus sur l'échelle universelle.

Si le crâne est présent dans l'alchimie comme symbole du détritius, il nous conduit aussi à envisager ces éléments comme très proches de ceux des vanités des siècles antérieurs (en particulier au XVII^{ème} siècle) à travers certains motifs, parmi lesquels la bougie et le crâne, ou le passage du temps à travers les divers âges des modèles, vivants ou figés sur la toile.

Mazars travaille aussi la perception : l'œil ici, comme dans *Le jardin des âges*, nous reconduit au ciné-œil omnipotent de Vertov, et nous situe d'emblée sur le terrain de la visibilité en interrogeant les limites entre perceptible (éprouvé et pré-conscient) et lisible (conscient). Car nous sommes aveugles à des dimensions qui échappent à notre vision, à une sorte d'au-delà du présent tangible.

En-deçà et au-delà de la vision, existerait un mode de captation primitif, sensible, faisant retour sur la matière et le flux unifié de la création.

Les décadrages, recadrages, oscillations, le défilement quasi stroboscopique des vues nous dévoilent aussi à leur manière, le processus de projection dont il mime l'alternance et déconstruit l'illusion, au moment où la caméra prend le relai du pinceau originel. Cet outil de prise de vue, comme le projecteur au cinéma, a précisément « besoin de lumière » pour exister, comme il est dit dans le début de *Le jardin des âges*.

Vraisemblablement le montage sera fait en fonction de la musique, car il existe une synergie parfaite entre le rythme des deux bandes, images et musiques.

Actus

En 1985, Mazars, invité de la Casa Velazquez de Madrid, suite à un concours, filme la Semaine Sainte à Séville.

Visages perdus comme *Actus* ont été tournés en inversible (donc filmés directement avec de la pellicule positive) 16 mm, en raison de la vivacité, de la tonalité, également des nuances et de l'éclat des teintes que ne parvient pas à restituer aussi parfaitement un positif issu d'un négatif.

Les deux films se réfèrent à l'art pictural, le premier en surimpressionnant, décadrant, faisant défiler des tableaux réalisés par un peintre, le second par allusion à des styles historiques dans l'art, en particulier ceux des artistes du courant de l'abstraction lyrique, aux gestes libres et spontanés, par opposition à une certaine méticulosité de l'art abstrait géométrique.

Dans *Actus* – en latin « acte ». On peut lire également ce titre en français comme l'apocope de « Actualités » -, il s'agit d'immerger le spectateur dans le présent de la célébration religieuse sans en interrompre et en modifier le périple après coup, par le montage.

Mazars va donc tourner-monter dans une sorte d'« action-shooting », comme on parle d'« action-painting ». Il réalise le montage au moment du tournage, dans la caméra, et utilise les captations de sons faites sur place. C'est dire que l'on est plongé dans le présent et l'actualité de l'action, sans qu'aucun insert ou autre manipulation *a posteriori*, ne vienne contrarier cette immersion du corps, ses soubresauts, voire les humeurs du filmeur que nous revivons à l'identique lors de la projection.

Mu par la nécessité de la spontanéité, conscient de l'urgence et de la fugacité de l'immédiateté, l'auteur ne va jamais asservir sa caméra à la captation brute du réel. Agile et

spasmodique, cet outil prolonge l'œil et le bras, fait corps avec le filmeur et la matière, et décide, en maîtresse toute puissante, de restituer le réel selon ses caprices. Ainsi le matériau environnant devient un élément malléable, à la fois pour celui qui filme et pour le spectateur qui regarde un film en train de se faire, dans son impulsion et son ici-maintenant.

La caméra redessine et réenchante les lieux sacrés, les officiants et les fidèles, féérise et électrise les instants assez austères de la procession, en les embrassant dans ses va-et-vient, ses apparentes hésitations, ses allers-retours, ses zooms et ses dé-zooms rapides, en les embrasant dans ses courbes, ses filages, en les surimpressionnant et en nous emprisonnant dans la rémanence des lumières et leur explosion, pour enfanter de lignes brisées, de figures évanescentes et palpitantes jusqu'au vertige, dans un mélange d'abstractions, de convulsions, d'effervescence et d'embrasement³.

*

Cette approche impressionniste nous envoûte, nous ensorcelle et nous captive, voire nous hypnotise en nous faisant accéder à un au-delà des rites et du sacré, à une quintessence occulte, un au-delà caché derrière les apparences architecturales et culturelles.

Nous voici redevenus pendant quelques minutes, l'enfant à l'œil innocent, au regard candide, sans préjugés.

« Tout rêveur de flamme est un poète en puissance. Toute rêverie devant la flamme est une rêverie qui admire. Tout rêveur de flamme est en état de rêverie première. », nous dit Bachelard⁴. Comme le sous-tend la symbolique du cierge, la dernière image du film de Mazars, c'est peut-être une telle vision qui chassera nos ténèbres intérieures, nos *a priori* tenaces et nos défenses idéologiques pour aller vers une inédite pureté et une possible sérénité.

*

« Le scepticisme est une faculté et une méthode qui sert à examiner, qui compare et oppose, de toutes les manières possibles, les choses apparentes, ou sensibles, et celles qui s'aperçoivent par l'entendement ; par le moyen de laquelle faculté nous parvenons (...) premièrement (...) à la suspension de l'assentiment, et ensuite à (...) l'exemption de trouble, à la tranquillité de l'âme. » Sextus Empiricus in *Esquisses pyrrhoniennes*.

Alain Mazars se dit agnostique et il l'est assurément. Il ajoute que sa curiosité l'a conduit à emprunter autant de chemins différents.

C'est également un cinéaste qui s'intéresse aux mystères. C'est donc un mystique dans l'acception première de ce terme.

Et parce qu'il est sceptique (dans le sens de la philosophie pyrrhonienne d'un Sextus Empiricus), il n'a jamais interrompu sa recherche, quelque forme qu'elle emprunte.

Concernant sa trajectoire artistique, nous en revenons, presque malgré nous, à la structure du rhizome qui évolue en permanence dans toutes les directions horizontales, nous retournons à une configuration dépourvue de niveaux, qui sied à merveille au parcours de Mazars.

³ Certains plans ne sont pas sans rappeler le film *Nuestra Señora de Paris*, réalisé en 1982 par l'artiste mexicain Teo Hernandez, vivant à Paris, dans la cathédrale de Notre Dame. Mazars semble toutefois ne pas avoir eu connaissance de ce film en 1985.

⁴ Gaston Bachelard « La flamme d'une chandelle » (1961)

Car, très proches les uns des autres, au point que ce que nous écrivons ici sur l'un peut s'apparenter à l'autre, riches les uns des autres, ces quatre films donnent le ton de la diversité de l'approche cinématographique d'Alain Mazars depuis près de cinquante ans.

Chacun contient, plus ou moins visibles, plus ou moins comme des empreintes, les lignes de force de sa vision personnelle du monde qui tend à nous « envoûter » et à nous relier à l'onirisme perdu de notre enfance, extrait de tout jugement ou arrières-pensées.

Frédérique Devaux
Septembre 2020

Sauf mention autre, les citations et références entre guillemets sont extraites d'un échange entre Alain Mazars et Frank Lafond, le 10 mai 2019, paru dans la revue *Débordements*.