

ROBERT SÈVE  
CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE

# Robert Seve

Qu'il s'agisse d'écriture, au sens convenu de l'expression littéraire, ou du signe tracé par le pinceau sur le papier, ou de l'image et de l'enchaînement des images que le film nous donne à rêver - dès lors que, sérieusement, radicalement, le processus de mise à nu se trouve engagé, dans la réalisation d'un texte toujours plus pur, toujours plus dur, toujours plus seul, plus lié à lui-même dans le principe de son incommunicabilité, celui qui lit comme celui qui regarde, sait, pour autant qu'il est proche de soi, qu'il n'adhère à de telles formes, implacablement suffisantes parce qu'implacablement belles, que pour être déjà lui-même entré dans la voie de la dénudation. S'il n'en est même, dans les commentements incertains de son propre cheminement, qu'à concevoir la possibilité - et comme l'hypothèse gratuite - d'une mise à nu du texte, c'est que déjà, revenu des oripeaux quotidiens de la vie et de l'emphase qui leur est attachée, il a cessé d'avoir affaire au sens obvie des choses et des formes et qu'il se trouve, là où le silence le tient sans cesse à distance des faits, soudain confronté à une irrépressible exigence de dépouillement - comme si et parce que, désormais, les schémas rationnels qui emprisonnent, en un discours préconstruit, le spectacle du monde et des hommes, cessaient d'opérer ou, guéris de leur outrecuidance, éludaient l'opération - en sorte que, brusquement désétabli de son habitus, le spectateur des signes, mi-voyeur mi-voyant, n'accède à la pauvreté conquise de l'œuvre que pour avoir dit oui, peut-être même sans le savoir, à toutes les puissances de renoncement qu'il portait en lui-même et que rien ne retient plus. Sans quoi, comment pourrait-il se reconnaître - et il s'y reconnaît cependant - dans les images de l'absence, dans celles de la distance, dans celles, aussi, de la répétition, de la rupture, du piétinement dans un temps sans passé ni avenir ? Si de telles images s'imposent chacune comme le miroir fragmentaire et cependant total d'une existence aux prises avec la stupeur d'exister, c'est que la mise à nu du texte à laquelle nous sommes conviés à assister ne se déroule pas seulement sur la page blanche ou sur l'écran, mais qu'elle a commencé en nous son travail de sape des valeurs établies et des habitudes de voir. Nous arrivons ici, du fond de notre incertitude, au moment où se joue hors de nous, face à nous, ce que nous sommes, ce qu'est la vie, ce que sont l'espace et le temps. Ce qui devrait nous repousser nous invite. Ce qui devrait nous faire fermer les yeux, dans le refus de voir notre finitude sans raison et notre facticité sans valeur, nous tient, au contraire, attentifs, éveillés et captivés - comme nous le serions par une image de nous-mêmes que nous aurions conçue à contrecourant de notre conscience utile et de notre bonne conscience, comme cela, pour rien. Et, parce que sans but apparent et sans justification (si ce n'est celle d'une congruité esthétique qui est tout l'art du poète, du peintre ou du cinéaste), cette image nous est la plus essentielle et, certes, la plus inoubliable : une nudité telle que jamais, en notre radicale précarité, nous n'aurions osé en rêver.

Qu'un visage apparaisse, le même visage répété cent fois, mille fois, dans le même balancement de l'ombre et de la lumière ; qu'une déambulation, sans finalité occupe la scène toute entière, la même déambulation, sur la même scène, dans la même absence de but ; qu'un rite s'accomplisse, comme de peindre et d'orner un visage, chaque signe tracé, chaque geste, chaque posture enfermant davantage le sujet dans sa propre énigme ; qu'au lieu des images attendues, par-delà l'impersonnelle graphie d'un texte purgé de toute syntaxe, se propagent les soupirs de l'amour ; que le corps soit traité comme la chose et la façade ; que la chose et la façade tiennent lieu de corps... tous ces avatars de la figuration ne jouent pas seulement comme les temps forts d'une ascèse esthétique ; l'entreprise, qui prend ici le risque d'un film ou là, celui d'un poème ou d'un dessin, n'est rien moins que gratuite. Le dépouillement qu'elle pratique - éliminant les superstructures et superfluités narratives pour n'exposer que les schémas rythmiques fondamentaux et les articulations sémantiques essentielles - nous renvoie à notre propre pratique du dépouillement : ainsi l'image devient-elle un emblème, qui rallie, dans sa lumière, tout ce que nous tenons pour notre être, dès lors que nous ne tenons plus à rien.

Dénudé, amené à sa pure textualité, vide de toute fonction démonstrative, explicative, didactique et purgé de ses références anecdotiques (psychologiques, sociologiques ou historiques), le texte est enfin donné seul, sans rémission, hors de salut - niant par sa simple consistance, par sa simple existence, la classique opposition de l'éthique et de l'esthétique. Car l'approche du texte ainsi rendu à lui-même ne saurait se faire ni en vertu de critères seulement formels, ni en vertu d'une idéologie moralisante ou d'une adhésion humaniste dont il serait porteur. Le texte, ici, figure l'existant - et nous est donné comme un ensemble pertinent de signes, représentatifs de notre position ontologique. C'est pourquoi il nous offre la chance d'un rendez-vous avec nous-mêmes, non au sens d'une introspection toujours plus ou moins complaisante, mais dans le surgissement d'une image de soi, contre laquelle nous ne pouvons rien. Alors, ce que nous avons pu croire simple spectacle parmi tant d'autres se révèle, dans sa vérité, comme une manière d'épreuve métaphysique. Chercherions-nous à le briser en fermant les yeux ou en revenant à des discours plus convenus, ce miroir qui nous a été une fois tendu ne saurait être aboli : nous le portons en nous comme il nous porte en lui. Désormais et à jamais, la vie est différente.

Claude LOUIS-COMBET  
« de la nudité du texte »

## ÉROGRAPHIE

Au contraire de son usuel antonyme « pornographie », le beau terme d'« érographie » ne figure pas dans le *Thésaurus de la langue française*. Dès 1974, le cinéaste et scientifique Robert Sève avait pourtant titré *Erographes* l'un des pans de sa trilogie consacrée aux encres de la peintre Mechttilt. « Mechttilt était elle-même, en marge de ses grandes peintures d'inspiration abstraite, lyrique et cosmique, une géniale graphiste de l'émoi sexuel, évoqué dans la violence des corps désirants, dans la chorégraphie dionysiaque, dans l'énergie radicale du trait qui résume, en toute exigence de rigueur et d'excès, l'extase amoureuse », écrit Claude Louis-Combet. Par opposition à la pornographie, l'érographie se dérobe au social, aux normes, aux archétypes, aux jugements moraux et aux registres du commerce. Elle explore la vie sexuelle et plus généralement la vie des pulsions jusque dans leurs zones les plus mystérieuses et angoissantes, refondant au passage de son feu et de ses exigences la langue, l'expressivité et l'intelligibilité des signes.

En un minimalisme tendu et concentré, Robert Sève confronte les formes filmiques aux formes littéraires et picturales. Les présences de Mechttilt, Bosch, Hélène Cixous, Claude Louis-Combet ponctuent sa recherche hautement formaliste. Mais celle-ci trouve sans doute son apogée dans la rencontre avec l'artiste et voyageur centrafricain Clément-Marie Biazin, que Robert Sève filme à Bangui à la fin des années 60. *Clément-Marie Biazin, peintre-conteur africain* constitue un chef-d'œuvre non seulement du film sur l'art mais aussi du film politique anti-colonial, dans la glorieuse lignée des *Statues meurent aussi* d'Alain Resnais et Chris Marker (1953), *J'ai huit ans* de Yann Le Masson et Olga Poliakoff (1961) et *Le Glas* de René Vautier (1970). Ici, dans ce qui se joue entre Robert Sève et Clément-Marie Biazin, dans les all-over des plans du premier reproduisant les toiles du second, se manifestent les intensités ultimes visées par l'érographie : non pas l'excitation ni même la jouissance, mais l'amour inconditionnel, la fraternité instinctive, la fidélité animale au juste et au beau.

« En 1977, atteint de la lèpre et gravement malade, Biazin quitte la République Centrafricaine – devenue 'Empire' par la grâce de Bokassa – pour se faire soigner en France. Il y reste en situation de clandestin et meurt le 3 janvier 1981 ». (R.S.) De chagrin, Robert Sève abandonne pendant plusieurs décennies le terrain de la création. En 1994, il organise une exposition des œuvres de Clément-Marie Biazin au Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie et publie à cette occasion une indispensable monographie signée par Jean Laude.

Nicole Brenez

**ROBERT SÈVE À LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE**

**Vendredi 3 Janvier 2014 à 19h30**

**« SUITE AFRICAINE » ET SUITE « LA MISE À NU DU TEXTE »**

*en présence de Robert Sève / présentation de Nicole Brenez*

**LE MUSEE BOGANDA, MUSEE D'ART ET TRADITIONS POPULAIRES CENTRAFRICAIN**

de Robert Sève  
France/1966/14'/16mm

**L'ARC MUSICAL N'GBAKA**

de Robert Sève  
France/1967/9'/16mm

**CLEMENT-MARIE BIAZIN, PEINTRE-CONTEUR AFRICAIN**

de Robert Sève  
France/1967/12'/16mm

**TENTATIVE D'APPROPRIATION ONIRIQUE D'UNE PEINTURE FACIALE RELEVÉE PAR CLAUDE LEVI-STRAUSS CHEZ LES CADUVEO DU BRÉSIL EN 1935**

de Robert Sève  
France/1968/14'45/16mm

**VACUUM**

de Robert Sève  
France/1967/9'/16mm

**OPEN**

de Robert Sève  
France/1967/2'/16mm

**EROGRAPHES**

de Robert Sève  
France/1974/3'/16mm

**MECHTILT**

de Robert Sève  
France/1975/7'/16mm repris en vidéo  
Texte et voix de Hélène Cixous

**SKYROS**

de Robert Sève  
France/1980/2'/16mm repris en vidéo

**« DE QUI L'OMBRE PORTÉE ? »**

de Robert Sève  
France/2010-12/5'/vidéo  
Textes Claude Louis-Combet et Robert Sève

**ROBERT SÈVE À LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE**

**Vendredi 3 Janvier 2014 à 21h30**

**ROBERT SÈVE 2**

*en présence de Robert Sève / présentation de Nicole Brenez*

**ABS/TRACKS**

de Robert Sève et Georges Epler  
France/1959/2'/16mm

**ERGOSMA**

de Robert Sève  
France/1961/13'/16mm

**PANTHEON**

de Robert Sève  
France/1962-65/11'/35mm repris en16mm

**WATERLOO MORNE PLAINE (documentaire)**

de Robert Sève  
France/1963-67/6'30/16mm

**CLOSE UP**

de Robert Sève  
France/1971/16'30/16mm

**IN THE FOOTSTEPS OF DOMINIQUE NOGUEZ IN MADEIRA MADEIRA 1980**

de Robert Sève, Giovanni Martedi, Tony Sinden, Bob Fearn et Brenda Martin  
France/1980/10'/16mm

et peut-être :

**POUR MARCELLE MEYER (pavane)**

de Robert Sève  
France/2013/3'47/vidéo

*Ces deux séances sont dédiées à la mémoire de mes amis  
Marcel Hanoun et Giovanni Martedi*

GRAMMATICALE FLEUVE / FILM, concrètement

( texte « voix off » )

Il s'agirait premièrement d'un objet un peu lisse / ardoise peut-être / bien plan et peu avide d'écho / quelques fêlures seulement de la surface de l'objet / mais point d'angoisse par cette faible discontinuité du toucher / quoique régulière voire répétitive / l'objet qui glisse vers l'angle coupe la vue / l'arête au bord est nette et luisante / la cassure serait brutale dans l'épaisseur même / l'on aurait vers l'œil un reflet coupant couleur ardoise / la caresse du regard cependant poursuivrait sa course vers l'angle de la cassure / trait de lumière en son bord comme un chien à l'arrêt / striure et netteté dans l'écrin de matière sombre / la main se tend vers cet objet premier et tangible l'appréhende / mais s'ouvrirait la paume bien à plat sur la surface au grain lisse / quoique granuleux légèrement et comme savonneux / fêlures dans la continuité de la surface de l'objet / non pas comme des facettes mais contresens multipliés d'un même mot que gratte méticuleusement l'ongle maintenant / la durée se dérobe maintenant sous la netteté de cet acte désormais définitif et qui comme modifie l'objet / décalage léger déjà de la conscience qu'on en a / la main reviendrait vers l'angle de la cassure / une légère brèche y serait sensible dans la durée de la ligne comme écornée en cet endroit précis / l'émotion issue s'en modifie alors plus profondément / l'objet se dérobe peu à peu comme en un jeu définitif / jet / la facette unique et lisse de la surface quoiqu'immobile dans l'objectif comme recule insensible avec la peau / frise / la lumière mate n'atténuerait point le malaise peu à peu / ce gris ardoise teinte équilibre de l'ensemble du champ embrassé flotterait comme doucement vers un temps d'alors / l'appel de la craie peut-être le définitif figera / l'objectif acharné à déterminer accentue sa pression / les tempes cèdent / grésillement de la brèche sous l'ongle qui se déchire un peu d'un coup / rien ne perle à la surface définie de l'objet / la distance seconde s'atténue quoiqu'immobile et encore / stridence du grain sous la paume qui s'écarterait alors enfin / comme coupable qui surgit du dedans et change l'angle /

La fenêtre serait ouverte peut-être qui verrait au dehors

R.S.  
( 1973 )

## INTROÏT

Le problème avec mes films\_\_ *si problème il y a*\_\_ c'est qu'ils n'ont jamais procédé d'un scénario, mais de la définition arbitraire préalable de modes opératoires stricts, modes ou équations qui prédéterminent très strictement la nature du travail à opérer ensuite sur la matière filmique proprement dite...

... j'entends par là essentiellement le grain de la pellicule, le halo de la lumière et des formes qu'elle enserre, le temps du déroulement des plans, leur cadrage et leur nature (*allant de la chose « vue-nommée » à la chose « ineffable-non nommée » à l'intérieur du cadre de la projection*).

J'ai toujours abordé la conception et la réalisation de mes films comme un peintre cubiste abordait la facture de sa toile, comme un musicien sériel abordait la facture de sa composition :

d'abord tout ce que l'on « exclut » d'utiliser comme procédé de langage : en ce qui me concerne, permanence du refus d'utiliser les notions de personnage, de pathos, de psychologie, de narration d'une historiette (*interdire toute possibilité d'identification du spectateur à ce qui se passe sur l'écran, et dilution totale de mes vagues personnages dans la matérialité même du continuum espace-temps de l'écran*)

puis le « programme » précis, la gageure nouvelle que l'on se propose de « matérialiser » dans le film projeté : structure musicale AB/BA de WATERLOO MORNE PLAINE ; construction sérielle et cubiste de CLOSE UP ; inversion des vecteurs de signification de ce qui est entendu (bande son) et de ce qui est vu (bande image) dans les 6 films de LA MISE A NU DU TEXTE...

enfin (*et c'est bien là le plus dur, puisque cela requiert abnégation et effacement total*) primauté absolue du matériau (*matérialité et pertinence de la pellicule impressionnée*) contre l'apriori du concept initial, contre l'intelligence et le pouvoir de coercition du prétendu créateur...

... **« mes mains ce n'est rien, l'important c'est qu'à la fin ce soit le bronze qui triomphe »**  
(*Alberto Giacometti à Jean Genet qui le complimentait sur la noblesse et l'habileté de ses mains*)

... ma seule et unique prétention : filmer l'intérieur des choses et des êtres, et non point leur enveloppe ni leur surface...

Robert Sève

\*\*\*

## « POURQUOI ?... COMMENT ?... MES FILMS ! »

---

### « TEL UN MIRAGE OPAQUE DONT L'ON AURAIT PERDU LE NÉGATIF »

la première « impression », au sens propre du terme, tel un rai de lumière incisant la pellicule dans la chambre noire du carter mécanisé de la caméra, cette première empreinte vint du *Zorro* de Fred Niblo qu'à Dives-sur-Mer mon père m'emmena voir, tout enfant, long métrage noir et blanc et muet et en deux parties mon premier film, dont il me fallut attendre une pleine semaine pour connaître la fin, pétrifié que j'étais par l'attente intenable suscitée par la dernière image de la première partie qui abandonnait pantelant et ficelé sur des rails un héros figé dans un fondu au noir de sept longs jours.

cut up quelques années plus tard à Brignogan avec *Le Train sifflera trois fois* de Zinnemann, scandé au pas ferme et décidé d'un Gary Cooper désabusé, au verbe laconique, presque silencieux, qui ensemençait sans le savoir ma future obsession du silence et de la relation conflictuelle du mot contre l'image... et puis cette marche sans fin, cette quête d'un homme vers le sens de sa vie, seul non pas contre tous mais seul contre lui-même.

je ne sus jamais ce qui dictait les choix de mon père pour moi, tant pour le choix du violon que pour le cinéma, mais à Zinneman succédèrent Huston, Bogart, Astaire, à Brignogan toujours, et toujours dans l'intimité bruisante de la mer.

ce ne fut que plusieurs années plus tard alors qu'adolescent j'avais violemment rompu avec ma famille et abandonné le violon que le fil se renoua. émigré de Caen à Strasbourg et n'y connaissant personne, un éducateur m'inscrivit à un stage de la Fédération Catholique du Cinéma qui avait lieu à Metz dans le froid et, hasard ? (mais je suis instruit maintenant de ce qu'il n'y a pas de hasard et que les fils qui relient les aspérités d'une vie tissent une cohérence sous-jacente que la succession chaotique des faits quotidiens ne saurait dévoiler) j'y reçus en un week-end *Intolérance* de Griffith, *Un condamné à mort s'est échappé* de Bresson, la *Jeanne d'Arc* de Dreyer et une goinfree de courts métrages expérimentaux subtils tendres et acérés de Norman Mac Laren.

en matière de piqûre de rappel la dose fut sévère et définitive ! de Griffith, la somptuosité hiératique des postures, l'extrême lenteur, et l'enchevêtrement des ellipses temporelles et géographiques qui très vite vous faisaient décrocher de l'histoire ou des histoires pour ne vous inciter à ne goûter que des moments de cinématographie absolue, et puis ce

noir et blanc hypnotique des premières pellicules au halo troublant et comme diluant les contours des êtres et des formes dans une vibration fluide et continue, tel le vibrato intense continu et parfait d'un Nathan Milstein : pour moi prélude au *Marienbad* de Resnais.

de Dreyer et Bresson la rigueur et l'ascèse sous leurs formes les plus strictes : cadrages, dénuement, évacuation de toutes anecdotes et de toute psychologie, exigences qui caractériseront également Buñuel, un formidable humour en plus.

et de Mac Laren, l'esprit d'une curiosité infinie, d'expérimentation continue, de renouvellement perpétuel, et cette volonté de ne jamais tenter de faire ce que les autres savent faire, et de tenter perpétuellement de faire autrement, non pas mieux ni différent, mais autrement et surtout : ailleurs !

Norman Mac Laren : le plus grand créateur canadien avec Glenn Gould.

de Metz je revins groggy, pour tomber au lycée Kléber entre les mains de Rémy Rontchevski.

Remy Rontchevski fut notre professeur de philo en terminale.

bien que préparant un baccalauréat C où la philo n'était pas supposée être prépondérante, nous nous passionnâmes mon ami Régis François et moi pour ses cours, qui d'ailleurs durant les deux premiers trimestres se caractérisaient par de longues digressions de ce professeur cycliste, avec béret et pinces à vélo, et qui se définissait comme papiste-marxiste.

nous lui devons entre autres les découvertes de Beckett avec la lecture intégrale en classe de *Godot*, Sartre, Camus, *l'Aventura* de Antonioni, Fritz Lang, Bergman, Buñuel, John Ford et des discussions passionnées sur les codes du western considéré par les Cahiers du Cinéma comme l'essence même du cinéma, sans oublier les Mac-Mahoniens.

le dernier trimestre de ses cours était strictement consacré à l'absorption du programme du baccalauréat.

nous étions en 1959, j'avais dix-sept ans et la guerre d'Algérie battait son plein.

tout examen raté en Juin vous envoyait en Septembre dans le bled avec un fusil entre les mains.

cela constituait un puissant incitatif à réussir chaque année ses examens.

j'avais dix-sept ans, et je développais avec fougue et naïveté dans les discussions des concepts personnels qui rencontraient peu d'écho, ayant définitivement décidé de faire non pas des films, mais de faire « mes » films selon l'idée que je me faisais des possibles du cinématographe, lequel cinématographe s'était pour moi arrêté à la découverte du « parlant » : le verbiage et la paresse engendrée par l'explication verbale ayant alors relégué au dernier plan « la primauté de l'image » qui seule génère la puissance onirique et signifiante du Cinéma.

\*\*\*

## « CURRICULUM VITAE ( FICTION ) »

ROBERT JOSEPH FRANÇOIS SEVE

Strasbourg Bangui Paris

Je fis des films non par vocation ni nécessité mais par pulsions.

Ayant terminé d'un trait un soir de Noël 1961 (je crois à un an près)

\_\_ « *mais le temps ne fait rien à l'affaire* » comme chantait Brassens... *bien que le temps soit bien la toute première et principale matière du cinématographe, et non pas ni l'image ni la pellicule ni encore moins le verbe*\_\_

Ayant fini d'un trait de lire dis-je\_\_ *comme trait d'arbalète*\_\_ délire « le surréalisme au Cinéma » d'Ado Kyrou

à Strasbourg je pris\_\_ *nécessité alimentaire oblige*\_\_ le tram le soir pour aller de ma piaule au resto U de la fac

et surgirent alors à la suite et à la distance de quelques arrêts les « séquences » de *PANTHEON*

Que je notais je ne sais si c'est à mon retour ou sur le trajet

L'aventure commença avec *ABS/TRACKS* dont je fus, par le plus grand des hasards, le monteur pour mon ami Georges Epler : film totalement abstrait relevant de l'esthétique des films expérimentaux et futuristes des années 20

Elle se poursuivit par *ERGOSMA* (anagramme de Orgasme) dont je fus l'auteur complet enthousiaste et candide, et dont je ne vois depuis toujours que les maladresses, alors qu'il mérite mieux et porte en lui déjà l'essentiel des schémas complexes de *WATERLOO MORNE PLAINE* et de *CLOSE UP*, ainsi que les postulats de départ de mon cinématographe, à savoir :

- Refus des personnages et de toute possibilité d'identification à leurs simulacres dans l'écran
- Refus de toute psychologie, de tout affect, de toute histoire ni narration
- Postulat de la résolution signifiante résultant de la seule utilisation des outils du langage cinématographique et de cela seulement
- Refus du dialogue et de cette « imitation du réel » illusionniste et factice résultant de l'usage du « son synchrone » dans le cinéma parlant : tout film qui « cause » se prive par là même et définitivement de rien pouvoir « dire »
- Imposition du texte « off » comme un élément dynamique autonome non narratif, mais de « texture » charnelle, au même titre que la texture de l'image découlant des différents types de pellicules et de tirages utilisés suscite tensions et émotions
- « gommage » et évacuation de l'élément humain totalement éludé

Puis vinrent dans la foulée et ensemble pourrais-je dire *PANTHEON* (écrit en 1961 et tourné en 1965) et *WATERLOO MORNE PLAINE* dont la première partie fut tournée à Strasbourg en 1960, et la seconde partie ainsi que le montage à Bangui en 1967

Que dire des ces deux films sinon qu'ils sont tout à la fois antinomiques et complémentaires,  
L'un *PANTHEON* évacuant définitivement les influences du cinéma surréaliste et expérimental des années 20 qui fut mon humus nourricier originel,  
L'autre *WATERLOO MORNE PLAINE* complexifiant les principes de *ERGOSMA* et ouvrant le champ des recherches et explorations de mes films ultérieurs  
(à l'exception du *MUSEE BOGANDA*, de *ARC MUSICAL N'GBAKA* et de *CLEMENT MARIE BIAZIN peintre-  
conteur africain* qui sont des films plus classiques « de commande à moi-même » où je m'efface « au service des sujets filmés »)

C'est fou comme avec le recul du temps l'on perçoit l'absolue cohérence des choses et l'absence totale de hasard et de déterminisme qui préside à l'acte de création, alors que sur le coup celui-ci n'est que pulsions, rages, révoltes et douleurs dépourvues d'ironies, mais que l'on croit maîtriser piloter contrôler mettre en scène !

Se croire « deus ex machina » alors qu'on n'est « qu'outil » et que les choses s'organisent par-devers vous dans le champ d'un inconscient esthétique et métaphysique personnel, socle immuable et déjà solidifié, que le fait de faire un film par-ci par-là, de produire un écrit ou un tableau de-ci de-là, ne fait que faire affleurer dans l'immensité d'un temps global commun qui nous érode et nous annihile

Alors advint l'Afrique : parenthèse fondatrice au même titre que mes errances enfantines de grèves en grèves en Bretagne du Nord, pays de naufrageurs  
à dire il y a trop

Profusion des sensations, dilatation, dérives et replis

\_\_ du *MUSEE BOGANDA* à *WATERLOO MORNE PLAINE*

De *BIAZIN* à l'écriture de *VACUUM*, d'un trait encore en mai 67\_\_

films et fusions (fusion avec l'Afrique, fusion avec moi-même) s'emmêlèrent

Le retour fut brutal

STRASBOURG 1<sup>er</sup> Avril 68

démobilisation

Il me fallut choisir : Cinéma ou Entreprise ?...là mon cursus étonne et se sépare des lieux communs

Des deux FESTIVALS DU FILM LIBRE organisés par moi en 65 et 66

A fréquentation de mes amis cinéastes j'avais tiré la conclusion qu'un cinéaste n'est pas quelqu'un qui fait des films, mais est quelqu'un qui perd ses années à chercher de l'argent

Et que la vraie « histoire du cinéma » réside dans la somme des films fous qui n'ont pu se faire faute d'avoir pu trouver une « production » comme on dit

(vous noterez bien dans ce terme l'implacable irruption du mot « produit »)

Fort de ce constat\_\_ que la réalisation en 1965 à mes frais de *PANTHEON* en 35mm m'avait permis de vérifier\_\_ et nanti de mon diplôme de Sup de Co et de Droit, je décidais donc d'entrer en entreprise afin de m'assurer une autonomie financière suffisante pour demeurer totalement libre de mes choix esthétiques

Ainsi je pus donner vie aux films qui me surgirent dans la tête et le corps :

L'erratique et épuré *TENTATIVE D'APPROPRIATION*

La complexe « partie d'échec esthétique » labyrinthique de *CLOSE UP*

L'impensable suite *LA MISE A NU DU TEXTE*, rive extrême des possibilités de « production du sens » au cinéma hors l'usage des normes imposées d'un langage commun atrophié et réducteur

De ces aventures intérieures solitaires et « à part » qui n'auraient pu jamais au grand jamais être produites si ce n'est par mes propres ressources

\_\_ et qui me valurent en 1983 d'être qualifié de « cas d'espèce du Cinéma Français » par Libération lors de la rétrospective que me fit la Cinémathèque Française de Chaillot\_\_

vinrent à moi quelques rencontres, voire amitiés :

Le professeur Jean Laude et monsieur Michel Leiris, fidèles et enthousiastes soutien de l'aventure Biazin

Hélène Cixous qui, ayant vu mes films, accepta de se prêter au jeu de l'écriture d'un texte sublime, dit par elle en totale impudeur, sur *MECHTILT*

Christian Metz, et mon ami Marcel Hanoun, Claude Louis-Combet

Et puis le prêtre fou du *Film Sans Caméra*, mon frère en délire Giovanni Martedi avec qui je fis en 1980 LA MOSTRA INTERNATIONALE DU CINEMA EXPERIMENTAL à MADEIRE : attelage improbable du cadre supérieur du CEA que j'étais avec ce beatnik translucide et absolument poétique de Giovanni Martedi avec qui je me suis tant follement amusé

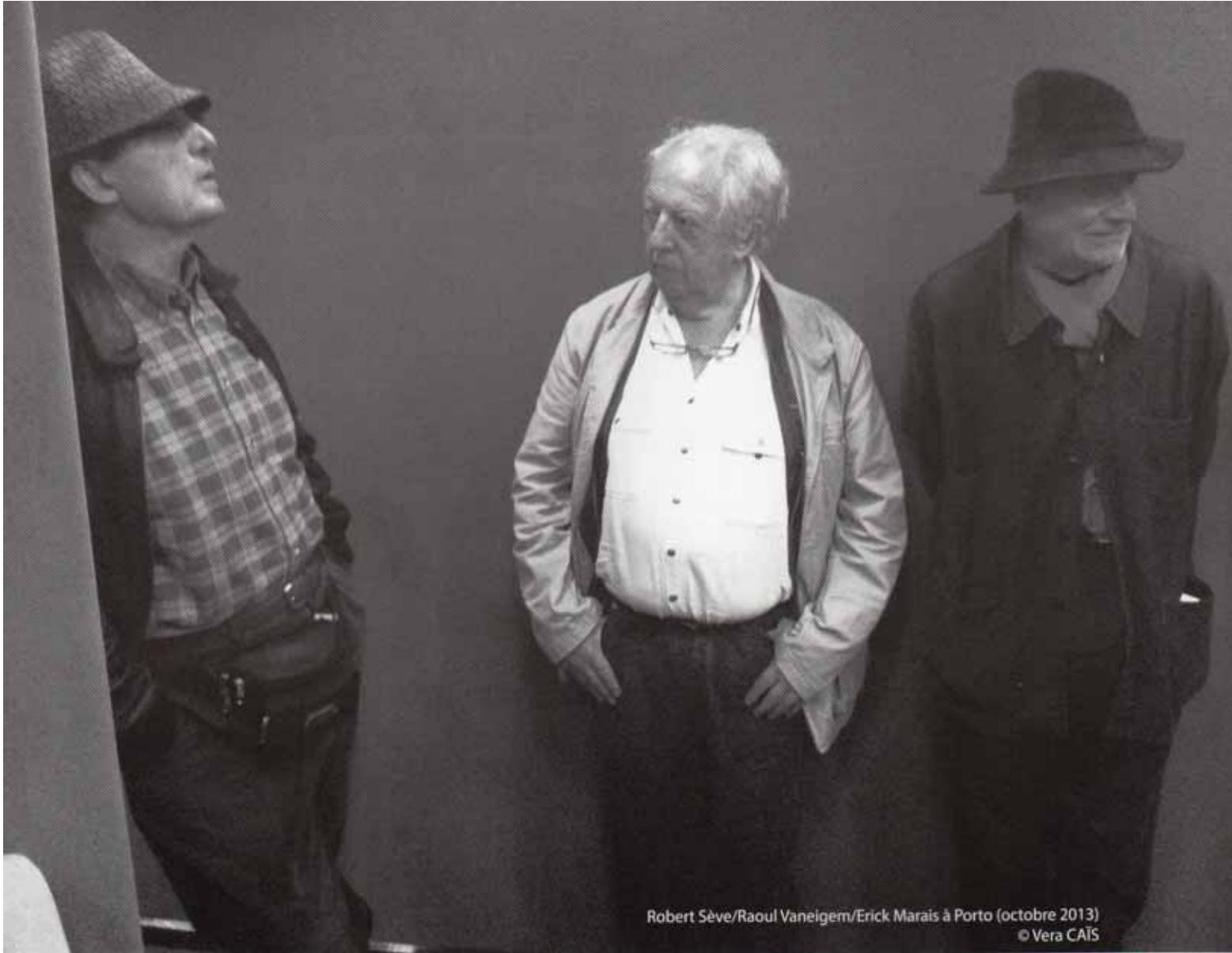
Puis la mort de Biazin en 1981

Et la perte brutale de tout goût de créer

Fondu au noir

(nuit du 8 au 9 novembre 2008)

\*\*\*



Robert Sève/Raoul Vaneigem/Erick Marais à Porto (octobre 2013)

© Vera CAIS