

Jean-Louis Comolli

Visite interdite

in *Voir et pouvoir*, éditions Verdier, Paris, 2004

EXTRAITS

« Il y a un secret de *Las Hurdes (Tierra sin pan)*¹. Un secret constamment percé, constamment perdu. À quoi tient que ce film puisse faire pareil effet de malaise ? Que s’y passe-t-il qui vaille encore de nous choquer, soixante et quelques années après ? Comme tous les secrets de quelque importance au cinéma, ce que le film cache se trouve sous nos yeux et nos oreilles, ou plutôt se trouve devant eux. Ce secret ? Que la raison d’être du film n’est pas à chercher dans ce qu’il montre et relate des Hurdes pour en faire un tableau tellement effrayant, *horribile visu*, mais, face à ce tableau, à chercher droit dans le regard du spectateur. »

« Le secret de *Las Hurdes* tient exactement à son dispositif d’énonciation : tout y est dit, et davantage, et plutôt deux fois

¹ Lire sur ce film le remarquable travail historique et critique de Mercè Ibarz : *Un film y sus historias. Seis décadas de Tierra sin pan*, dans le catalogue de l’exposition *Tierra sin pan* organisée par l’IVAM, Centre Julio Gonzalez, de Valence (Espagne). C’est dans ce catalogue qu’est parue la traduction espagnole de ce texte : « *Visita prohibida* », Valence, 1999.

qu'une. Exposé en pleine clarté, le système du film nous reste insaisissable. Que faire d'un énoncé péremptoire, d'une démonstration sans appel, d'une écriture définitive à quoi il n'est rien qui échappe ? Art de l'ambiguïté et de la réversibilité des places, jeu des transformations et des glissements, le cinéma, tout cinéma, peine à assurer une représentation univoque du monde (c'est pourquoi les films de propagande se laissent retourner comme des gants). Tout se passe comme si cette fluidité essentielle du cinéma était dans *Las Hurdes*, par enchantement, suspendue. Nous sommes dans un cauchemar sans fin (ceci est une définition de la propagande). Le didactisme appuyé que le film impose sans le moindre embarras (la séquence des moustiques) ne se retourne pas contre lui-même. Je sens bien qu'il y a abus, exagération, système, ressassement ; je perçois l'obstination déconcertante d'un parti pris féroce (« nous n'avons pas entendu chanter pendant notre séjour aux Hurdes... ») ; je ne peux faire autrement que de subir et finalement de reconnaître comme possible (comme mienne) cette version noire d'un monde sans espoir, d'une détresse sans issue, de maux sans remèdes. *Las Hurdes* est le film de *la saturation du sens à force de redondance*. Hypertransparence. Hypervisibilité. Hypersignifiante. »

« Infirmités, tares, superstitions, maux, blessures, dénuements, misères, venins, morts, le commentaire ne se contente pas de les dire en détail ni l'image de les montrer de

près : ils le font ensemble, se soulignant mutuellement (dans ce qu'il est coutume d'appeler « cinéma documentaire », ce genre d'excès est assez rare pour être noté). Que les Hurdanos nous soient montrés frappés de tous les malheurs du monde ne suffit pas ; la litanie de ces malheurs y ajoute un supplément de malédiction, celle de l'insistance, de la répétition, de l'acharnement pédagogique et de l'obsession clinique. Une perverse pression épistémologique se fait jour dans ce redoublement : pourquoi nommer ce que l'on voit ? Dire une seconde fois ? Sans doute dans le but d'inscrire davantage l'effet du mal. Le soulignement volontariste des images par des mots ne peut ici que délivrer une dose supplémentaire de souffrance, comme s'il s'agissait de tirer les scènes un peu plus du côté de la douleur, rendue par l'appui du langage plus aiguë, et surtout dite et redite sans appel... Il y a un espoir, peut-être, dans les images, celui de la résurrection avec laquelle toute opération filmique a partie liée. Mais dans les mots ? D'autre part, cette douleur n'est pas seulement représentée : le spectateur en est en quelque sorte directement affecté. Comment ne souffrirais-je pas d'entendre nommer, définir, préciser ce que je vois — qui devient, par là, *ce que je dois voir* ? Le redoublement est impératif. Un ordre. Je suis par cette voix qui nomme et qui domine ramené à l'univocité des signes, sommé de me plier au carcan du sens imposé. En temps cinématographique ordinaire, ce type de « commentaire explicatif » tombe vite dans le ridicule. Quand

j'entends que la plage, que la forêt que je vois m'être montrée est appelée plage, forêt, je me déssole de ce que l'énoncé verbal vienne à ce point contrôler ce que les images, les lumières, les durées, les cadres me faisaient indéniablement connaître d'une connaissance plus sensible et plus indécidable que celle qui relève des mots placés en légende. « Ceci n'est pas une pipe », écrit Magritte sous l'image de la pipe ; et parfois il écrit « pipe » et ce n'est pas une pipe². Un tel jeu d'équivoque n'est pas possible dans *Las Hurdes*. Les images disent tout, et le commentaire le dit une fois de plus, une fois pour toutes. Dur chemin du spectateur, forcé à la raison. Ce nabot, me dit-on, est un idiot. Il a l'air d'avoir douze ans, il en a trente. Aussitôt, j'en sais plus que lui, plus que son mystère qui est dans l'image. Je le domine, je le prends de haut. La voix qui règle mon rapport au film m'instruit et de ce que je sais déjà par la puissance des images, et de ce que les images ne peuvent pas me dire, et qui les condamne à n'être que ce que l'on me dit d'elles. Tel est le système de ce film. Cette liberté à quoi, spectateur, j'aspire, m'est sadiquement retirée. Ceux qui conduisent le film me conduisent là où ils veulent. Ils vont plus vite que ma lecture. Ils la contraignent. Et pourtant, j'adhère à leur propos, et de mon mieux je suis leur marche forcée. »

² Cf. *Ceci n'est pas une pipe*, Michel Foucault, Fata Morgana, 1973.

« Impérieuse, autoritaire, cette voix est implacable. Il s'agit d'abord du *ton* de cette voix. Froideur, impudeur, dureté, ce ton est empreint de quelque chose de supérieur, de magistral. Il est bien celui d'un maître qui m'impose son discours (et non pas celui d'un complice ou d'un séducteur). Qu'est-ce qui fait scandale dans ce film ? La place faite au spectateur. Est-il à même de passer du côté des maîtres ? D'apprendre leur cynisme ? De mêler comme eux compassion exagérée et cruauté non feinte ? Les maîtres (les dieux ?) voyagent en cette terre de misère, et je suis avec eux dans cette visite, je les accompagne, je suis des leurs. Mais ce qu'ils voient et qu'ils tiennent à me montrer, la voix me fait entendre qu'ils n'en souffriraient que fort peu et s'en révolteraient infiniment moins encore, en tout cas moins que moi. Pour eux, le pire est déjà là ; pour moi, au fil du film, il n'y est pas tout à fait. C'est cette différence des temps entre l'articulation de l'énoncé et son écoute qui sépare le spectateur du narrateur, alors même que le « nous » invite à les confondre. Elle sait, la voix, et moi je ne sais pas encore, mais elle m'oblige à savoir autant qu'elle, elle me force à combler le retard qui est le mien, voyageur du *récit* du voyage. Si elle va plus vite que moi, cette narration, c'est pour me pousser à la rejoindre, à marcher avec elle. La différence vise à s'abolir. Je dois passer du côté des maîtres, quoi qu'il m'en coûte. »