

Ana Vaz, Filmer avec des yeux qui mangent

« *Je ne peins pas l'être, je peins le passage* ». Montaigne.

« *Contre tous les importateurs de conscience en conserve, l'existence palpable de la vie.* » Oswald de Andrade, *Manifeste Anthropophage*, 1928

« *Travailler, c'est construire des rapports* » Marcel Broodthaers.

Les *Essais* sont pour Montaigne un vaste tableau de bord encyclopédique pour observer la condition humaine, la réalité et le quotidien le plus banal, mais aussi un outil majeur pour expérimenter le soi. « Toute cette fricassée que je barbouille ici n'est qu'un registre des essais de ma vie. » écrit-il, pour doter d'humour sa quête métaphysique qui se confond avec la conduite de sa vie. Montaigne ne cherche pas à construire un système totalisant mais à saisir la diversité que suscite l'observation du métier de vivre. « L'essai comme forme », pour reprendre ici le titre d'un essai d'Adorno, produit un double travail : repenser le monde, et repenser dans le même mouvement les conditions d'effectuation d'une telle analyse et de ses formes. De Francis Bacon à *Montaigne*, de Paul Valéry, de Robert Musil, à Adorno et Roland Barthes, l'essai est un dialogue infiniment poursuivi avec soi-même. L'essai tient en paradoxe l'expression de la subjectivité avec un souci de l'exactitude d'une expression auto-réflexive.

L'essai est l'expression de la subjectivité à travers l'exposition de données intimes. Néanmoins, l'expression de la subjectivité ne se confond pas ici avec le récit d'une quelconque intimité. La subjectivité objectivée engage une temporalité, une pensée du temps en cours, prenant la forme d'une chronique, déclinée en chronique historique, sentimentale, sociale, collective.

Si pour Werner Herzog, le cinéma doit tendre vers « l'illumination », comme il le réaffirme dans sa *Déclaration du Minnesota : vérité et fait dans le cinéma documentaire. Leçons de ténèbres* (1999), pour Edgar Morin le cinéma constitue un objet total, tel qu'il « l'expose » dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. L'âme du cinéma, sa vérité, et ses définitions, entrent dans la définition des cinémas anthropologiques d'Edgar Morin. Pour autant, la vérité du cinéma ne saurait se confondre avec un quelconque principe de réalisme, ni même avec le *Cinéma -Vérité*, ou le *Direct Cinema*.

La vérité est selon Edgar Morin une construction, un cheminement, à travers l'hallucination, la magie, le rêve revendiqués comme des outils opératoires. Leur conception d'un « cinéma anthropologique » vise une approche ouverte de l'anthropologie du réel, par désidentification des catégories étanches d'objectivité, d'identité, de naturalisme, de raison, de fiction et de documentaire. Le cinéma, selon Edgar Morin constitue bien cette machine de vision qui habite le XX^{ème} siècle, que sous-tend une topologie précise, « poursuivant et développant l'oeuvre exploratrice du cinématographe ». Il y aurait donc une topologie - Morin, le cinéma comme « totalité humaine et science de l'homme », machine de vision et miroir.

« *Seule l'Anthropophage nous unit. Socialement. Economiquement. Politiquement.* » déclare Oswald de Andrade en préambule de son *Manifeste Anthropophage* texte fondateur du Modernisme Brésilien et véritable geste radical pour penser le monde, au-delà des figures de l'autre et de l'indien élaborées par la pensée coloniale. Ce grand texte

poétique qui revendique l'anachronisme même de son mouvement - anachronisme à l'œuvre dans les enquêtes filmiques de Pasolini - opère comme un principe actif qui repose sur le renversement des perspectives historiques, pour renverser le point de vue dominant des cultures occidentales. De Andrade l'énonce poétiquement lorsqu'il écrit : » *Et nous n'avons jamais su ce qui était urbain, suburbain, frontalier et continental. Paresseux sur la Mappemonde du Brésil.* »

Repenser la situation historique du Brésil et redonner langue aux voix des Indiens, sans viser un quelconque nouvel effet de domination qui serait dialectiquement prisonnier des anciennes constructions idéologiques, tel est l'ambition du *Manifeste Anthropophage* prônant le bien manger et l'ingestion de l'Autre, en tant qu'altérité absolue. Manger l'autre sans occuper sa place, pour faire advenir des figures hybrides nombreuses, configurant ainsi la promesse d'une véritable utopie caraïbienne.

Le cinéma de la cinéaste brésilienne Ana Vaz depuis *Ha ! Terra* (2016) jusqu'à *Apiyemiyeki* (2020) « expose » littéralement ce mouvement vers une altérité reconquise, et la mise en perspective des enjeux de notre temps. Sous la forme de l'essai, ses films opèrent une relecture du passé et du présent du Brésil ou du Japon d'une façon diachronique, en mettant en tension des territoires divers, en faisant dialoguer des archives, des témoignages, maintenus sans résolution ni désir de totalisation dernière. Le mouvement de ses films. Hybridations des références, circularité et répétitions des segments dans ses films-enquêtes, fluidité des séquences et du montage, font de cette œuvre une machine cinéma du bien manger, comme Jacques Derrida nommait la machine philosophie, invitée au bien manger pour produire des écarts et de la différance.

Pascale Cassagnau