



DALLEU, Estelle. Epos de l'invisible : Raya Martin et l'histoire coloniale philippine. In: *Revista Épicas*. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 1-15. ISSN 2527-080X.

## **EPOS DE L'INVISIBLE : RAYA MARTIN ET L'HISTOIRE COLONIALE PHILIPPINE**

### **EPOS DO INVISÍVEL: RAYA MARTIN E A HISTÓRIA COLONIAL FILIPINA**

Estelle Dalleu  
Université de Strasbourg, ACCRA

**RÉSUMÉ :** Si, à l'égal de la littérature, l'épopée au cinéma « confronte les visions d'un monde disponibles à son époque » (Goyet), qu'en est-il lorsque conter est impossible ? Telle cette population autochtone philippine empêchée de dire ses exploits, parce que les outils du cinéma sont accaparés par l'allochtone ; à cause de l'impossibilité matérielle de faire du cinéma par manque de pellicule ou des troubles de l'histoire provoquant censure ou autocensure, destructions et pertes. Face à cette invisibilité il est une option singulière qui consiste à élaborer a posteriori les images et les sons absents, à imaginer et révéler *ex nihilo* le matériau audiovisuel manquant. C'est à cela qu'invite le réalisateur Raya Martin. Dans le cadre fictionnel d'une trilogie consacrée à l'Histoire de son pays (*A Short Film About the Indio Nacional*, 2005, *Autohystoria*, 2007, et *Independencia*, 2009), il dépeint aujourd'hui l'épopée coloniale et révolutionnaire des Philippines.

**Mots-clés:** *A Short Film About the Indio Nacional ; Autohystoria ; Independencia*; Histoire philippine; Raya Martin.

**RESUMO:** Se, como a literatura, o épico no cinema "enfrenta as visões de um mundo disponível no seu tempo" (Goyet), o que ocorre quando é impossível falar sobre esse mundo? Tal se deu com a população indígena filipina, impedida de dizer suas façanhas, porque as ferramentas do cinema são monopolizadas pelo alóctone; por causa da impossibilidade material de fazer cinema por falta de películas ou por distúrbios da história que dão origem à censura ou autocensura, à destruição e às perdas. Diante dessa invisibilidade, uma opção singular consiste em elaborar imagens e sons a posteriori ausentes, para imaginar e revelar *ex nihilo* o material audiovisual em falta. É a isso que o diretor Raya Martin convida. No quadro ficcional de uma trilogia dedicada à história de seu país (*A Short Film About the Indio Nacional*, 2005, *Autohystoria*, 2007, et *Independencia*, 2009), ele retrata hoje a epopeia colonial e revolucionária das Filipinas.

**Palavras-chave:** *A Short Film About the Indio Nacional ; Autohystoria ; Independencia*; História filipina; Raya Martin.

## Introduction

L'*epos* à l'écran est un sujet d'autant plus riche qu'il convoque un nombre infini de thèmes de réflexion, dont un apparaît immédiatement : l'art cinématographique naît alors même qu'en ce XIX<sup>e</sup> siècle la littérature réévalue ses codes génériques et met en cause la primauté de l'épopée. Essentiellement, le cinéma et la littérature partagent une même conscience au contact du genre épique : une attention spécifique portée à la mise en tension de scènes et à la manière de les articuler entre elles. D'ailleurs, lorsque Florence Goyet évoque les concepts de « parallèle-différence » et de « parallèle-homologie » au sujet du texte épique<sup>1</sup>, on ne peut s'empêcher d'y percevoir une théorie du montage au cinéma. Ce trait commun laisse entendre qu'il y aurait un peu de langage cinématographique dans la littérature épique, et l'on ne s'étonnera donc pas que l'épopée trouve un prolongement organique au cœur du cinéma. Bien sûr, le théâtre épique et distancié expérimente cette mise en tension de plusieurs scènes, et ce, avant le cinéma, qui s'emparera de cette caractéristique structurelle. Toutefois, le cinéma, parce qu'il est un art où le montage est l'une des spécificités de son langage, est probablement celui qui offre la plus grande malléabilité et production de sens dans l'articulation des scènes. En tout cas, lorsqu'*epos* et cinéma se rencontrent, le montage se révèle comme l'un des enjeux du clivage entre transparence et mise à distance. Pour l'heure, on laissera en suspens ces quelques réflexions qui ne manqueront pas de resurgir un peu plus avant.

Si à l'égal de la littérature, on postule que l'épopée au cinéma « élabore une vision du monde, ou, plus exactement, [...] confronte les visions d'un monde disponibles à son époque » (319), qu'en est-il lorsque conter devient problématique ou lorsqu'une population est empêchée de dire ses exploits ? Aux Philippines il est question d'une quasi absence de représentations, fictionnelles ou documentaires, de l'Histoire coloniale et révolutionnaire. Situation due à l'accaparement de l'outil cinématographique par les colonisateurs ; à cause de l'impossibilité matérielle de faire du cinéma par manque de pellicule ; aux troubles de l'histoire provoquant censure ou autocensure<sup>2</sup> ; à des destructions ou à des pertes, ou à un manque de volonté de conservation du patrimoine audiovisuel. Cet invisible déclenche actuellement des actions tout à fait inédites, et inspire certains cinéastes philippins contemporains dans les choix thématiques et formels de leurs réalisations. Il est en effet une option singulière, une nécessité

---

<sup>1</sup> GOYET, Florence. L'épopée comme outil intellectuel. In : NEIVA, Saulo (Dir). **Déclin & confins de l'épopée au XIXe siècle**. Tübingen : Gunter Narr Verlag, coll. « Études Littéraires Françaises », n° 73, 2008, p. 319-332.

<sup>2</sup> À ce sujet, et plus particulièrement pour la période qui débute à partir du président Marcos, on consultera l'article d'Antonio Di Marco « Retour et détour des censures dans le cinéma philippin ». In : **Cinéma d'Asie orientale**, sous la direction d'Antoine Coppola, CinémAction N°128, Corlet Publications, 2008, p. 186-192.

née de cette invisibilité, qui consiste à élaborer a posteriori les images et les sons absents, à imaginer et révéler *ex nihilo* le matériau audiovisuel manquant. C'est à cela qu'invite le réalisateur Raya Martin. Né en 1984 à Manille, il a à son actif la réalisation de plusieurs métrages, et bénéficie d'une certaine attention dans la sphère cinématographique par sa présence dans bon nombre de festivals à travers le monde, et notamment depuis qu'il a été le premier cinéaste philippin à accéder à la Cinéfondation du Festival de Cannes, en 2005-2006<sup>3</sup>. Dans le cadre fictionnel d'une trilogie qu'il consacre à l'Histoire de son pays<sup>4</sup>, il dépeint *aujourd'hui* l'épopée coloniale et révolutionnaire des Philippines. Et il ne se contente pas de (re)créer cinématographiquement un passé jamais enregistré : en se réappropriant les formes du cinéma – cinéma primitif, film hollywoodien de studio – il explore parallèlement l'épopée d'un art. En déclinant différentes approches de ce que l'on nommera « l'autre invisible », on s'attachera à l'examen de ce chant singulier.

### L'autre invisible (l'Indio)

Les Philippines, ce sont trois siècles de colonisation espagnole (1565-1898) d'une population dite « native » composée, entre autres, de Négritos et d'Austronésiens. En 1898, alors que la domination coloniale est malmenée depuis quelques années par un mouvement révolutionnaire, l'Espagne cède les Philippines aux États-Unis pour quelques millions de dollars. L'occupation américaine forme ce deuxième temps de la colonisation, et précède l'invasion japonaise qui durera de 1941 à 1946. En 1946, dévasté par la présence en ces lieux de plusieurs années de guerre américano-japonaise, l'archipel proclame son indépendance.

Quelle vision offrir de cette Histoire jamais révélée à l'écran ? Un chant guerrier, celui des héros ? C'est à contre-courant du genre épique que se situe Raya Martin, en choisissant de représenter un absent, un exclu de l'Histoire, cet Autre invisible. C'est tout d'abord le natif, l'autochtone, l'Indio, dans un espace-temps marqué par les soubresauts d'une révolution contre le colonisateur espagnol, entre 1896 et 1898, et que retrace *A Short Film About the Indio Nacional*. L'Autre invisible c'est également Andrés Bonifacio, fondateur du mouvement révolutionnaire philippin du Katipunan en 1892, exécuté avec son frère Procopio en 1897 suite à la trahison d'un membre du mouvement, Emilio Aguinaldo. Héros national désacralisé du film

---

<sup>3</sup> [dernière consultation le 13 décembre 2013]. Disponible sur : <http://www.festival-cannes.com/fr/theResidence/sessions/11.html>

<sup>4</sup> *A Short Film About the Indio Nacional* [Maicling pelicula nañg ysañg Indio Nacional, 2005], *Autohystoria* [2007] et *Independencia* [2009]. Précisons ici que c'est nous qui faisons usage du terme de trilogie. Raya Martin l'évoque mais sans que l'on sache exactement à quels films il se réfère, car pour l'heure, il n'a encore rien réalisé au sujet de la période coloniale japonaise : « J'aurais dû remplacer le mot de trilogie par celui de série ; si je ne l'ai pas fait, c'est que dans la chronologie historique, les Philippines sont connues pour avoir eu trois principaux colons (l'Espagne, les États-Unis et le Japon). », Raya Martin in « Entretien avec Raya Martin », **Dossier de presse *Independencia***, [dernière consultation le 13 décembre 2013]. Disponible sur : <http://www.shellac-altern.org/fiches-films/42-independencia>.

*Autohystoria*, Andrés Bonifacio est transposé, on dira même transporté, dans les Philippines d'aujourd'hui, pour ne plus être qu'un homme du commun, sans identité. L'Autre invisible, c'est une nouvelle fois le natif, pris en plein changement historique : une révolution avortée et l'arrivée d'un nouveau colonisateur, américain. À cela, Martin met en scène *Independencia* : la rumeur de l'invasion des troupes américaines gronde, une mère et son fils fuient le tumulte citadin pour aller se réfugier dans la jungle. Martin observe alors minutieusement cette vie loin de la civilisation : vie simple, perturbée par des événements, comme l'adoption d'une femme trouvée inanimée, reflux des violences coloniales ; la mort de la mère ; la naissance d'un enfant ; l'entrée de soldats américains dans la jungle, et, pour finir, le suicide de l'enfant.

De cette trilogie, on retiendra que Martin fait se succéder une série de tableaux, qui touchent d'ailleurs à la complexité d'un puzzle dans *Autohystoria*, dont le point de départ est de faire monde à partir de la seule vision de l'Indio. Et le réalisateur annonce très clairement sa prise de position et ce qui fait sens pour lui. Dans *A Short Film About the Indio Nacional* il ne se contente pas d'exposer uniquement une succession de tableaux, en caméra fixe, muets et en noir et blanc, de la vie autochtone d'alors : sociale et religieuse en observant les faits et gestes d'un jeune garçon, sonneur de cloche ; politique par l'initiation d'un natif qui souhaite devenir membre de l'organisation secrète et révolutionnaire du Katipunan, et culturelle à travers la vie d'une troupe d'acteurs. Martin insère, en début de film, une séquence esthétiquement hétérogène dans l'ensemble de la composition puisque tournée en vidéo, en couleur et en voix *in*, dont la thématique et la durée de plus de vingt deux minutes mettent d'entrée à rude épreuve le spectateur. De nuit, dans un habitat traditionnel, une femme se tourne longuement dans son lit ; elle n'arrive pas à dormir et réveille alors l'homme qui se trouve à ses côtés, puis demande à ce qu'il lui raconte une histoire, chose qu'il exécute. Dans le générique final, il est précisé que l'histoire en question est l'adaptation d'une courte fiction d'un écrivain anonyme publiée dans *La Independencia*, presse révolutionnaire, du 21 décembre 1906, rééditée en partie en 1979 dans *Pasyon and revolution : popular movements in the Philippines, 1840-1910* de Reynaldo Clemeña Iletto<sup>5</sup>. Le choix effectué ici par Martin est stratégique, tout d'abord parce qu'il s'appuie sur le premier ouvrage qui envisage l'Histoire philippine du point de vue des autochtones, des colonisés d'en bas. De cet ouvrage, il en retient la forme du conte et fait ainsi un postulat fort en invitant à considérer l'Histoire d'une autre manière, à partir d'un savoir populaire dont la transmission est orale. D'autre part, parce que cette histoire d'un petit garçon qui croise un homme porteur d'un cercueil est en fait une métaphore de la Nation philippine :

---

<sup>5</sup> ILETO, Reynaldo Clemeña. **Pasyon and Revolution: Popular Movements in the Philippines, 1840-1910**. Manila, Philippines: Ateneo de Manila University Press, 1979.

« Je suis ton pays qui souffre en silence<sup>6</sup> » dit le vieil homme. Le récit s'achève d'ailleurs par une formule magique, incantatoire, qui invoque l'entrée en matière du film et délivre enfin les images d'un invisible : « Tout le monde ne dort pas dans la nuit des ancêtres<sup>7</sup>. »

Le réalisateur maintient sa posture, qui consiste à donner voix à l'Indio, jusque dans les moindres détails de l'œuvre. Les intertitres sont par exemple un moyen de distribuer stratégiquement la parole. Les monologues et les dialogues sont retranscrits dès qu'ils cultivent des aspects politiques et revendicatifs, comme au moment de ce jeu entre autochtones qui consiste à évoquer des mots en lien avec le sentiment de Nation<sup>8</sup>. Le reste du temps les intertitres sont en style indirect, voire, laissent de côté la retranscription dialoguée dès qu'elle engage la voix des représentants de la colonisation, lors de la scène de réprimande d'un moine au jeune natif sonneur de cloche, par exemple<sup>9</sup>.

Pour Martin, il ne s'agit donc pas de faire monde en contant le tout, mais de dire tout l'invisible. Il fait Histoire à partir de l'histoire quotidienne des natifs, en observant un microcosme, des personnages isolés dans l'espace, et même dans le temps si l'on s'en tient au personnage d'Andrés Bonifacio dans *Autohystoria*. Un quotidien, certes traversé par le conte, mais aussi par l'extraordinaire : à l'église deux femmes en prière voient une statue prendre vie et évoquent un miracle<sup>10</sup> ; en pleine jungle, un spectre fait son apparition<sup>11</sup>. On pourrait reconnaître ici un trait commun avec un texte épique comme l'*Illiade*, où sont souvent convoqués dans le récit Φάντασμα (« la vision », « l'apparition », « le spectre », « le fantôme<sup>12</sup> ») et Εἶδωλον (« image, représentation, simulacre : ombre, spectre, fantôme : idée, représentation de l'objet dans la pensée<sup>13</sup> [...] ») De manière troublante on découvre dans le cinéma de Martin cette même ambivalence présente dans l'*Illiade*, entre une vision qui apparaît hors de l'être (Φάντασμα) et celle qui se forme au sein de la pensée (Εἶδωλον).

Dépeindre l'invisible, archiver l'imaginaire quotidien d'un microcosme, c'est faire jaillir une vie autochtone intrinsèquement épique et contrecarrer les canons cinématographiques de la grande fresque qui donne tout à voir et à entendre de l'Histoire. Au cœur de cet imaginaire Martin n'en oublie pas pour autant cette Histoire, mais celle-ci se trouve reléguée à un sous-texte énigmatique, comme en hors-champ. Et c'est au spectateur, éventuellement, à qui il revient la capacité de lire et de rendre visible au cœur de la vie quotidienne de l'Indio ces

---

<sup>6</sup> MARTIN, Raya. **A Short Film About the Indio Nacional**, op.cit., 22:18, les traductions des dialogues, intertitres et surtitres du corpus filmique sont les nôtres.

<sup>7</sup> Ibid., 23:13.

<sup>8</sup> Ibid., 77:55.

<sup>9</sup> Ibid., 40:27.

<sup>10</sup> Ibid., 43:35.

<sup>11</sup> MARTIN, Raya. **Independencia**, op.cit., 60:47.

<sup>12</sup> ALEXANDRE, Charles P. **Dictionnaire grec-français**. Paris : L. Hachette et Cie., 1848, p. 1520.

<sup>13</sup> Ibid., p. 429.

différentes voix de l'Histoire philippine. Le réalisateur opère de manière presque naïve, lorsque des Katipuneros jettent un moine à l'eau et que la numération en 1, 2, 3, voit le 3 se transformer en 300, faisant référence aux trois siècles de colonisation espagnole<sup>14</sup>. C'est un peu la même naïveté qui est à l'œuvre lorsque Martin fait un usage récurrent de la thématique et du motif visuel du soleil : symbole universel s'il en est, il revêt en fait une tout autre tonalité dans l'Histoire des Philippines puisqu'il s'agit du symbole qui figure sur le drapeau du Katipunan, que l'on peut reconnaître graphiquement à ses rayons dessinés par huit groupes de trois autour d'une figure solaire. Ainsi le petit film d'animation qui représente l'éclipse de soleil dont sont témoins les autochtones<sup>15</sup> signifie la désagrégation de la révolution initiée par le Katipunan. Cependant, la plupart du temps la vision est savante, et il est nécessaire alors de posséder un sérieux bagage culturel pour comprendre le terreau historique qui motive tel ou tel film. Ce qui est le cas d'*Autohystoria*. Bien sûr, des indices interrogent immédiatement : tout d'abord le titre, qui peut laisser présager qu'il va s'agir pour Martin de conter sa propre vision de l'Histoire, ce qu'indique le mot « auto » (par soi-même ou de soi-même), et peut-être les excès de l'Histoire par l'entremise d'un jeu de mot sur « hystoria », savant mélange des langues des colonisateurs, l'espagnole (*historia*, l'histoire) et l'anglaise (*hysteria*, l'hystérie) ; également, le générique de fin de film<sup>16</sup>, qui défile de manière classique de bas en haut, mais dont le texte, à l'envers et décalé en diagonale, invite à de multiples interprétations. *Autohystoria* reste probablement le film le plus complexe à appréhender. Les événements qui s'y succèdent n'invitent certainement à rien d'autre qu'une lecture brute et primaire : les premières quarante minutes du film, en un noir et blanc granuleux, suivent un homme dans les rues d'une ville, de nuit, à partir du trottoir d'en face, en caméra à la main et son d'ambiance, et s'achèvent en plan fixe lorsque celui-ci entre dans une maison, moment où le réalisateur fait apparaître successivement quatre surtitres où il est question par le narrateur d'un message envoyé à son frère et d'une lecture autour de l'assassinat d'Andrés et Procopio Bonifacio<sup>17</sup> ; les dix minutes suivantes sont en couleur – comme désormais ce qui suivra – en un plan d'ensemble fixe qui montre une rotonde avec un monument en son centre et une circulation automobile dense tout autour ; les dix minutes d'après se situent à l'intérieur d'une voiture où l'on voit successivement deux personnages en plan poitrine, dont celui de la première séquence. La caméra est placée de telle sorte, dirigée vers la fenêtre, qu'elle permet de distinguer le paysage et de déterminer que le véhicule est en train de

---

<sup>14</sup> MARTIN, Raya. **A Short Film About the Indio Nacional**, op.cit., 59:03.

<sup>15</sup> Ibid., 31:04.

<sup>16</sup> Ibid., 90:46.

<sup>17</sup> Ces surtitres, bien qu'ils n'apparaissent que de manière fugace quelques secondes seulement avant la fin de cette longue séquence, sont pourtant révélateurs d'un indice important du film : un jeu de miroir sur l'existence de deux frères à deux époques différentes.

tourner en rond à l'emplacement même de la rotonde. D'ailleurs, et s'il en était besoin, un son nous permet de faire un raccord spatial et temporel entre les deux séquences, celui d'une sirène de voiture de police. La dernière demi-heure du film nous transporte en pleine jungle, avec un long plan subjectif en caméra à la main et travelling avant suivi sur les deux personnages de la voiture. Dos à la caméra, ils ont les mains attachées, semblent forcés dans leur marche et traqués par l'observateur. Le film s'achève par l'exécution de l'un des personnages par un coup de feu en provenance du hors-champ, et la fuite de l'autre. En guise de conclusion, Martin diffuse des images d'archives et un intertitre intitulé *Aguinaldo's Navy*, en date du 18 avril 1902, qui porte le *copyright* de la compagnie cinématographique American Mutoscope & Biograph Company<sup>18</sup>. Ces dernières images sont énigmatiques : des ânes sortent de l'eau pour accoster la terre, la Marine d'Aguinaldo, et un défilé de soldats dont les uniformes sont américains. Et pourtant, l'utilisation tout à fait hétérogène, en fin de film, d'archives de l'une des plus grandes compagnies américaines des débuts du cinéma, l'American Mutoscope and Biograph Company – qui comptait parmi elle le réalisateur David Wark Griffith – questionne nécessairement sur la place qu'elles occupent. C'est la deuxième fois dans le film que des noms sont cités, et il revient au spectateur de révéler tout le sens du film, d'assembler le puzzle de l'Histoire à partir de ces fragments. Ces images d'archives sont en fait des représentations des vainqueurs et des dominants de l'Histoire, celles qui, justement, omettent une part de l'Histoire. Martin les place de telle manière qu'elles viennent finalement révéler tout ce qui précède, c'est-à-dire la quête identitaire du personnage auquel est consacré l'ensemble du film, en l'occurrence Andrés Bonifacio, perdant de la révolution contre l'occupant, et grande figure absente ou occultée des archives. Cette complexe mise en Histoire prend le risque de ne renvoyer le spectateur qu'à sa propre ignorance et méconnaissance de l'Histoire coloniale, bien que la révolte philippine soit le premier mouvement révolutionnaire au monde à s'être érigé contre une puissance coloniale. Dans une juste égalité critique Martin ne fait cependant pas que pointer les possibles lacunes de l'Autre, celles du colonisateur ou du descendant de celui-ci, il interroge également la société contemporaine philippine en effectuant cette transposition spatio-temporelle d'Andrés Bonifacio : qu'en est-il aujourd'hui de ce descendant des natifs et des révolutionnaires ? Est-ce lui qui fait l'objet d'une surveillance ? Est-ce lui qui tourne en rond ? C'est ce que semble indiquer le cinéaste dans les deux séquences de la rotonde, dont le choix du lieu est stratégique puisqu'en son centre s'élève un monument dédié au Katipunan. Quelle est la place d'un mouvement révolutionnaire dans une société qui s'est auto-colonisée en adoptant la culture américaine ?

---

<sup>18</sup> MARTIN, Raya. *Autohystoria*, op.cit., 88:30.

## L'autre invisible (le hors-champ)

Coller dans les toutes dernières secondes d'*Autohystoria* ces images d'archives, c'est également effectuer une forme de rejet de la présence de l'Autre, le colonisateur, le héros de l'Histoire. C'est une manière, parmi plusieurs, qu'a Martin de répondre à l'invisibilité qui a pu être faite à l'autochtone. À son tour, il module des rejets, et le hors-champ est l'espace où la présence coloniale est systématiquement renvoyée. On comprend au tout début d'*Independencia* que les troupes américaines approchent parce qu'une explosion retentit et interrompt soudainement la vie des autochtones, qui tournent leur regard vers le hors-champ, vers la source sonore de l'explosion<sup>19</sup>. Toujours dans le même film, c'est une adresse du père à la caméra qui convoque le hors-champ lorsqu'il dit : « J'entends les Américains, ils approchent, écoutez<sup>20</sup>. » À maintes reprises les autochtones sont vus prenant la fuite, ou morts, avec ces corps inertes étalés sur les chemins, sans qu'une seule image ne soit consacrée aux responsables de ces exactions<sup>21</sup>. Cet invisible, dont on ne voit que les conséquences ou la réactivité à l'écran, est toujours présent telle une rumeur persistante dont il n'affleure que le tumulte d'un audible. À nous, spectateurs, d'imaginer les contours de cet élément hétérogène perturbateur.

Rendre constamment agissant le hors-champ c'est une manière pour Martin d'appuyer l'existence d'un observateur sans jamais dévoiler qui il est, ou au contraire, d'en manipuler savamment les différentes identités. Dans *A Short Film About the Indio Nacional* des acteurs répètent plusieurs scènes<sup>22</sup> – consacrées à Bernardo Carpio, une figure légendaire des Philippines devenue un symbole de la révolution contre l'occupant espagnol – dont on ne sait si elles sont destinées au film, à un film ou à une représentation théâtrale. Les acteurs s'adressent par le regard et la parole à une présence hors du champ, et ce qui questionne ici c'est qu'ils se tournent vers la caméra, vers le spectateur, qui est aussi le lieu où se trouvent le réalisateur et la fabrique de l'image. La présence en hors-champ aurait très bien pu se situer ailleurs, à la droite ou à la gauche du cadre par exemple. Dans ce cas il s'agissait d'être dans la continuité du film en conservant une quête de documentation de la vie autochtone, en l'occurrence des natifs qui demandent conseil lors d'une répétition d'une scène de l'Histoire légendaire philippine. Mais Martin met en place de complexes tentatives de dialogues entre le champ et le hors-champ. Si les acteurs s'adressent à un éventuel spectateur, ils lui demandent alors s'ils sont en train de répéter correctement une scène. Reste à savoir quelle est l'identité de ce spectateur pour juger

---

<sup>19</sup> Raya Martin, *Independencia*, op.cit., 01'.

<sup>20</sup> Ibid., 47:41.

<sup>21</sup> MARTIN, Raya. *A Short Film About the Indio Nacional*, op.cit., 77:33, 85:35.

<sup>22</sup> Ibid., 82:13.



qu'une scène est justement retranscrite. S'agit-il d'une adresse au réalisateur ? Si tel est le cas, il y a un basculement du statut de hors-champ vers celui de hors-cadre, c'est-à-dire vers l'espace de fabrique du film. En tout cas, le hors-champ est plus que jamais équivoque en ce moment stratégique où l'Histoire est répétée par des acteurs. Et finalement, est-ce si important de connaître l'identité de celui qui regarde, du moment que le hors-champ est efficient dans son rôle de mise en lumière de la fabrique des images et de la fabrique historique : qui, en coulisse, qu'il soit spectateur ou réalisateur, décide de représenter, et que représenter, de quelle manière?

Le hors-champ, qui est formellement une modalité spatiale en cinématographie, est mis à mal lorsque celui-ci s'imisce soudainement dans la diégèse et convoque un autre temps : à la fin de *A Short Film About the Indio Nacional*<sup>23</sup>, alors que l'on voit des autochtones en fuite en arrière plan vers la droite du cadre et qu'au premier plan l'un des acteurs de la troupe semble hésiter à prendre la fuite, un personnage fait une entrée de champ soudaine par la gauche, de dos, et s'adresse à lui en lui demandant : « Attends ! Où vas-tu ? », « Que feras-tu de ta liberté ? » Ces propos, somme toute en adéquation avec le contexte, posent question lorsque le personnage issu du hors-champ, une fois tourné face caméra découvre un habillement contemporain, en tout cas qui n'existe pas à l'époque des faits relatés. C'est donc un personnage d'un autre temps qui fait irruption dans le champ de l'histoire, donnant aux propos une toute autre résonance. Martin fabrique le temps d'une forme cinématographique purement spatiale, et transforme soudainement le champ en lieu où tout un chacun peut faire irruption et s'approprier le débat historique.

Le hors-champ est autant convoqué par l'usage répété de la caméra subjective, en renvoyant constamment à une interrogation sur l'identité du regardeur. *Autohystoria* est quasiment entièrement réalisé en caméra subjective, et si l'on croit en tout début accompagner en caméra à la main le long cheminement d'un homme qui parcourt les rues d'une ville, prétexte à y montrer l'ambiance, l'œil est finalement placé dans la configuration d'une vidéosurveillance, d'une caméra qui imprime des images tournées à l'insu du personnage, lorsque, traversant la rue, il ne regarde ni ne prête attention à l'appareillage qui se trouve pourtant près de lui et dans son champ de vision. Cette évocation de la vidéosurveillance est renforcée par la texture granuleuse des images, qui rappelle celle des écrans de contrôle. On prendra un autre exemple de déplacement du statut identitaire du regardant dans *Autohystoria* : si la caméra positionne l'observateur en tant que témoin qui documente des successions d'événements vécus par deux hommes, c'est alors le statut de bourreau qu'il est forcé d'endosser lorsque les personnages

---

<sup>23</sup> Ibid., 89:54.

traqués se retournent vers la caméra en exposant des visages tuméfiés et adressent quelques paroles et regards sous forme de suppliques<sup>24</sup>. La caméra subjective de Martin n'est pas que la classique manière d'adopter le point de vue d'une personne, elle fait essentiellement ricochet sur les sujets du champ pour renvoyer au statut identitaire de celui qui observe hors du champ.

Une fois encore, ce qui intéresse Martin c'est de rendre hyper-visible la vie de l'Indio. C'est ce dernier qui occupe l'écran, et rend donc invisible tout le reste. Mais ici le réalisateur instaure un dialogue constant entre visible (le champ) et invisible (le hors-champ). Le hors-champ, qui est une modalité proprement cinématographique parce qu'elle n'existe qu'au moment du tournage d'un film, marquerait ici les limites d'une interaction générique de l'*epos* entre littérature et cinéma.

### L'autre invisible (le cinéaste)

Raya Martin avait pour ambition, autour d'une trilogie, « de suivre l'évolution d'un cinéaste, du muet au parlant, à autre chose<sup>25</sup> ». De manière évidente, il se positionne comme le metteur en scène de son propre lui-même cinéaste, et devient une sorte de démiurge qui s'accapare l'Histoire du cinéma, qui fait des films tout en produisant la théorie sur les films.

Il attribue un style à une époque, à la première colonisation, espagnole – *A Short Film About the Indio Nacional* –, il se saisit du médium cinématographique par réappropriation de l'esthétique du cinéma primitif. Il fait en effet coïncider le contexte narratif aux outils techniques du cinéma *potentiellement* disponibles au même moment : noir et blanc, succession de plans fixes, muet, intertitres – écrits en tagalog, langue à la base du filipino, la langue officielle actuelle du pays. Martin ne cache pas qu'il s'agit d'une réappropriation d'un langage en ce qu'il renvoie très clairement à la contemporanéité de sa fabrique de l'image et du son. La musique de fosse peut rappeler par sa composition uniquement réalisée au piano les musiques jouées *in vivo* du temps du muet, seulement, il déroge à la règle en apportant par mixage une forte réverbération<sup>26</sup>. Il est par ailleurs difficile d'imaginer que l'optique et la sensibilité des pellicules

---

<sup>24</sup> La séquence (qui est un plan-séquence) débute à 60:33.

<sup>25</sup> Raya Martin in Site officiel du Festival de Cannes, [dernière consultation le 13 décembre 2013]. Disponible sur : <http://www.festival-cannes.com/fr/article/56592.html>

<sup>26</sup> Quand bien même Martin tient à être au plus près des conditions techniques du temps du muet, il n'en reste pas moins que son film porte matériellement une piste sonore et que le cinéaste est assujéti aux contraintes techniques contemporaines de diffusion. Une anecdote tiendra lieu de questionnement sur les modalités de réappropriation du son dans **A Short Film About the Indio Nacional**. Lors de la diffusion du film en salle on a découvert une œuvre orchestrée de manière singulière dans sa relation image-son : la première partie du film est sur support numérique (qui correspond à la séquence vidéo en voix in), puis s'enchaîne sur la seconde partie (sur pellicule, en muet et noir et blanc) dont l'accompagnement sonore est sur CD. Le projectionniste est sérieusement mis à l'épreuve car il doit promptement passer d'un support à l'autre tout en démarrant la lecture du CD, ce qui ne manque pas de créer facilement un accident de projection, chose qui n'arrive presque plus aujourd'hui mais qui s'est produite lors de cette

du début du cinéma auraient permis une telle profondeur de champ et une aussi bonne qualité d'image par temps couvert, lors de la séquence d'éclipse de soleil. La grammaire cinématographique ne se contente pas de cadrages frontaux, à hauteur des yeux, s'y adjoignent plongées et contreplongées ; le montage quant à lui met en valeur par une succession de *cuts* le déplacement axial de la caméra, c'est ainsi que l'on tourne autour du groupe d'enfants durant la séquence de l'éclipse.

À la colonisation américaine – *Independencia* –, le réalisateur franchit une nouvelle étape artistique, s'empare d'un autre langage cinématographique qui est celui des films américains de studio et du parlant : le film est en effet tourné en studio avec, en guise de décors, des panneaux peints (clairement identifiables) qui forment l'arrière-plan et stylisent la profondeur de champ (architectures, jungle), et au premier plan, pour les scènes de jungle par exemple, de vraies plantes agitées et arrosées pour signifier le vent et la pluie. Il passe au parlant et la caméra est mobile (panoramiques/travellings). Raya Martin perturbe à nouveau le choix formel qu'il effectue, et ce dès la première séquence, en jouant avec les frontières qui délimitent musique de fosse et musique *in* (guitare et chant). Il est clair que s'il avait souhaité faire exactement comme les films américains de studio du début du parlant il aurait insisté sur la part *in* de cette séquence, montre du nouveau savoir faire sonore de l'époque.

Finalement, la mise en fabrique cinématographique de Martin, cette fabrique *à la manière de*, est historiquement fautive. Les événements qu'il expose ne dépassent pas la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle si l'on tient compte de l'âge du jeune fils dans *Independencia*. Si l'on peut à la rigueur accepter l'emploi des intertitres pour *A Short Film About the Indio Nacional*, sachant que le premier film connu à en faire usage est un film anglais en date de 1900<sup>27</sup>, il n'en reste pas moins que le cinéma philippin n'existait pas encore. En effet, comme l'indique les quelques dictionnaires s'attardant un tant soit peu sur l'histoire du cinéma aux Philippines<sup>28</sup>, les premières traces de la présence du cinématographe sur l'archipel datent de 1897, mais il s'agissait de la projection à Manille de courts métrages européens. On apprend également que les opérateurs Lumière visitent l'archipel en 1898, sans en savoir davantage sur ce qu'ils y font et ce qu'il adviendra des images. Les premiers films philippins de fiction quant à

---

expérience en salle où le projectionniste a démarré en retard la lecture du CD, produisant alors un décalage entre les ponctuations visuelles et sonores.

<sup>27</sup> *How It Feels To Be Run Over* (Ce qu'on ressent quand on est écrasé), du réalisateur britannique Cecil Hepworth.

<sup>28</sup> Pour les éditions en langue française on pourra consulter : Adrien Gombeaud, **Dictionnaire du cinéma asiatique**, Éditions Nouveau Monde, 2008 ; Christian Viviani, **Dictionnaire mondial du cinéma**, Larousse, 2011 ; Jean-Loup Passek, **Dictionnaire du cinéma**, Larousse, 2010. En langue anglaise, un article de Nadi Tofighian où il est question de l'Histoire des prémices du cinéma aux Philippines se révèle une mine d'informations : **The Role of Jose Nepomuceno in the Philippine Society. What Language Did His Silent Films Speak?**, Stockholm University, Department of Cinema Studies, [dernière consultation le 13 décembre 2013]. Disponible sur : <http://su.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:200615>

eux sont des œuvres d'américains et il faudra attendre la fin des années dix, 1919 précisément, pour que Jose Nepomuceno, le père fondateur du cinéma philippin, réalise le premier film local, intitulé *Une jeune paysanne [Dalagang Bukid]*, à forte influence américaine, et surtout espagnole puisque tiré d'une *sarswela (zarzuela)*, une opérette typiquement espagnole très populaire à cette époque. Quant au style des films américains de studio, il ne concorde pas historiquement : *Independencia* situe son action au moment de l'arrivée du colonisateur américain et dans les quelques années qui suivent, époque bien éloignée de ce mode de fabrication à l'américaine et du cinéma parlant.

Martin produit volontairement un anachronisme car il n'est pas en quête d'une exactitude historique et scientifique, mais d'une justesse de ton et d'émotion, d'un dévoilement par le sensible. Il met en dialogue deux cinéastes : celui qui fabrique avec les outils et les stylistiques qui appartiennent au colonisateur, c'est-à-dire qui se soumet aux formes occidentales du cinéma ; et l'autre, Raya Martin, cinéaste contemporain qui imagine l'existence d'un cinéma philippin, qui s'adonne à des exercices de style pour donner voix au cinéaste qui n'a jamais existé ou qui n'a jamais pu s'emparer de cet art occidental, outil d'un colonisateur qui choisissait sciemment ses modes de représentation, comme en témoignent les images d'archives d'*Autohistoria*. Le cinéaste contemporain s'approprie le médium et commente cette fabrique, la dévoile, la combine, l'arrange, la dérange, l'indispose.

En dialoguant avec ce cinéaste imaginaire Martin joue avec l'évolution de la perception d'un langage cinématographique. Si le cinéaste imaginaire ne fait pas encore du montage, mais du collage de fragments mis bout à bout, c'est-à-dire une forme embryonnaire du langage des premiers temps cinématographiques, Martin, lui, a conscience que cette manière de faire évoque un archaïsme, voire un certain exotisme pour le spectateur d'aujourd'hui, et cependant c'est bien là la forme qu'il choisit pour conter. Car conter c'est énumérer, comme le rappelle Paul Sztulman dans un article<sup>29</sup> : « Étymologiquement conte vient du latin classique *computare* : compter [...] « Attesté en latin médiéval de narrer », comme disent les dictionnaires, le développement sémantique s'est fait à partir du mot « énumérer », à entendre comme l'acte de « relater en énumérant des faits (dresser une liste, dénombrer) ». Coller bout à bout, c'est donc pour Martin documenter en énumérant, et non faire œuvre en un style déterminé, documentaire ou fictionnel. Monter de la sorte, c'est aussi s'émanciper des codes et langages historiques du cinéma qui mettent en jeu transparence et mise à distance, afin d'être plus organiquement en adéquation avec la forme du conte.

---

<sup>29</sup> Paul Sztulman, « Les explorateurs des abîmes. In : BOYER, Elsa ; AKTYPI, Madeleine ; HIGUINEN, Erwan ; SIETY, Emmanuel Siety ; SZTULMAN, Paul . **Voir les jeux vidéo. Perception, construction, fiction**. Paris : Bayard Éditions, 2012, p. 46.

Ce dialogue renvoie également le monde occidental à sa propre fabrique et histoire du cinéma, et questionne la justesse historique d'une représentation : quelle est celle qui s'approche au plus juste d'une réalité ? Celle, unique, fabriquée par le regard colonial ? Celle du cinéaste imaginaire qui se soumet aux codes artistiques de l'allochtone ? Celle, réappropriée, de Martin ? C'est en tout cas ce que ce dernier fait lorsqu'il s'approprie la forme des films d'actualités diffusés en salle. Dans *Independencia* il interrompt en son milieu le cours de la fiction pour y insérer un film d'actualité fabriqué par ses soins<sup>30</sup>. Ici, en faisant à la manière des actualités, il singe le regard colonial et caricatural porté sur l'indigène. Il ridiculise l'occupant américain, incarné par un soldat à grosse moustache grotesque, qui pose devant la caméra avec à ses côtés un trophée : l'enfant natif qu'il vient de tuer, et que la voix *off* disculpe en donnant une explication sur un malentendu culturel<sup>31</sup>. On retrouve ce même soldat, injecté au cœur de la fiction, en fin de film<sup>32</sup>, et qui provoquera la décision de l'enfant à se jeter dans le vide. Martin inverse la fonction et le rôle du film d'actualité et de fiction. En effet les images d'actualités sont censées rendre compte d'une réalité brute, et celles de fiction d'une mise en scène, en image et en son de la réalité. Or ici, en intégrant le même personnage dans deux formes filmiques différentes il met en débat la distinction ambiguë entre ces deux moyens expressifs. Vincent Pinel évoque dans son ouvrage *Genres et mouvements au cinéma* que « [les] premiers documents d'actualités, futurs documents d'Histoire, étaient projetés sans distinction à côté « d'actualités reconstituées », par Méliès, Zecca, Williamson et bien d'autres. Aucune déontologie ne séparait alors le reportage authentique de la reconstitution truquée d'un événement, et, semble-t-il, le public ne faisait guère la différence<sup>33</sup> ». On formulera l'hypothèse que Martin produit un commentaire sur l'indifférenciation qui existait aux débuts du cinéma entre les actualités et la mise en fiction d'événements, donc, sur la propre incapacité du cinématographe à faire l'Histoire.

Lors de la dernière séquence d'*Independencia* le cinéaste contemporain annote une nouvelle fois l'art cinématographique lorsqu'il fait apparaître de la couleur, du rouge sur la tunique de l'enfant, et que le ciel passe d'un jaune pâle au rouge<sup>34</sup>. Cette couleur peut faire référence à la colorisation partielle qui était appliquée sur pellicule à divers moments de l'Histoire de cet art, mais l'intention du réalisateur était de rendre hommage au cinéaste américain Stan Brakhage, et à sa technique d'altération de la pellicule en la peignant ou en la

---

<sup>30</sup> MARTIN, Raya. *Independencia*, op.cit., 32:40.

<sup>31</sup> Martin se serait inspiré ici d'une histoire vraie arrivée durant l'occupation américaine.

<sup>32</sup> MARTIN, Raya. *Independencia*, op.cit., à partir de 66:06.

<sup>33</sup> PINEL, Vincent. *Genres et mouvements au cinéma*. Paris : Larousse, coll. « Comprendre, reconnaître », Paris, 2009, p. 18.

<sup>34</sup> MARTIN, Raya. *Independencia*, op.cit., 68:02.

grattant<sup>35</sup>. Martin met ainsi fin à son film par la mort de l'enfant, causée par la domination coloniale américaine, et magnifiée par l'esthétique du cinéma indépendant et expérimental américain... Une manière sensible de rappeler qu'il n'y a peut-être pas que les seuls canons classiques hollywoodiens comme codes de représentation – et à se réappropriier – dans l'Histoire du cinéma.

## Conclusion

En guise de conclusion on remarquera que cette manière de conter l'invisible Histoire d'un pays fait actuellement école dans la cinématographie philippine, comme si Martin avait réussi à en dessiner quelques contours formels. On évoquera le film *Death March* d'Adolfo Borinaga Alix Junior. Présentée en 2013 au Festival de Cannes en sélection officielle d'Un Certain Regard, l'œuvre retrace un crime de guerre japonais, la marche de la mort de Bataan : en 1942, dans la péninsule de Bataan l'Armée impériale japonaise force des prisonniers philippins et américains à marcher jour et nuit près d'une centaine de kilomètres pour rejoindre un camp d'internement ; sans nourriture, les prisonniers sont victimes des pires exactions : battus, écrasés ou égorgés lorsqu'ils ne peuvent plus avancer. Alix Junior, réalisateur qui est d'ailleurs un compagnon de route de Raya Martin puisqu'ils ont tourné ensemble *Manila* en 2009, s'approprie directement l'esthétique déployée par celui-ci en optant pour une succession de plans fixes, en noir et blanc, et un environnement naturel factice par l'omniprésence de décors réalisés à partir de tableaux peints. Alix Junior s'inscrit dans une continuité thématique en ce qu'il fait jaillir l'Histoire invisible d'un troisième temps colonial, celui de l'occupation japonaise. Paradoxalement, c'est peut-être à ce dernier sujet que l'on trouvera la plus grande dissemblance entre les deux cinéastes : Martin ne s'intéresse pas à ce troisième temps de la colonisation, qui est japonais, donc asiatique, donc imprégné lui aussi des codes d'un art proprement occidental. Pour Martin il n'y a plus de codes narratifs ou stylistiques à emprunter pour conter la colonisation japonaise. Il se retrouverait à faire une redite esthétique d'*Independencia*, ce qui se produit en quelque sorte pour le film d'Alix Junior.

D'une Histoire philippine privée de ses images, Martin répond par une épopée qui documente l'invisible, qui archive l'imaginaire autochtone, mais qui jamais n'a la vanité d'en dire le tout. Si cette trilogie, au premier coup d'œil, semble faire épopée en convoquant certaines des interactions génériques entre littérature et cinéma, elle est cependant traversée d'une forme propre au langage cinématographique : le hors-champ. Hors-champ comme terrain

---

<sup>35</sup> Raya Martin in **Dossier de presse Independencia**, « Entretien avec Raya Martin », op. cit.

d'hyperactivité de l'Histoire, du statut du regardant et d'un cinéaste démiurge. Hors-champ qui invite à penser une probable autre voix/e de l'*epos* à l'écran, celle qui se dessaisit des interactions entre littérature et cinéma pour n'être plus que singulièrement cinématographique.