

Voir à tout prix

sur *The Act of Seeing With One's Own Eyes* de Stan Brakhage

par Fabrice Lauterjung

1.

Quand les frères Lumière commençaient à arpenter le monde avec le tout nouveau cinématographe, leurs « vues » – ainsi désignaient-ils leurs films – étaient tournées par ce qu'ils nommaient alors des opérateurs. Dans le vocabulaire naissant qui accompagnait leur invention, ce mot – opérateur – tirait son origine d'un champ lexical a priori bien éloigné des 16 images/seconde qui permettaient de fixer la vie dans son mouvement. Un opérateur, c'était d'abord un chirurgien, quelqu'un qui, à l'aide d'outils divers, observait, ouvrait et pénétrait des corps dans l'intention de les guérir et de faire progresser la science. Médecine et cinéma seraient donc liés, au moins dans un partage du vocabulaire. Et peut-être davantage quand on pense aux travaux qu'Auguste Lumière consacra à la tuberculose, au cancer, à la pharmacodynamie, aux nombreux médicaments dont il fit la découverte. Quand on sait qu'en 1914, désireux de participer à l'effort de guerre, il fut nommé, à sa demande, responsable du service radiographique de l'Hôtel-Dieu ; qu'il fut encore l'inventeur du tulle gras et qu'il mit au point une pince-main articulée destinée à aider les mutilés. Et surtout, quand on se souvient qu'il « refusait de vendre sa caméra à Méliès sous le prétexte qu'il ne s'agissait que d'une curiosité technique utile tout au plus pour les médecins »¹.

2.

Observer, toucher, ausculter, prendre le pouls du monde aura été l'un des enjeux du réalisateur américain Stan Brakhage, né le 14 janvier 1933 et décédé le 9 mars 2003. Une filmographie riche de quelques quatre cents films expérimentant le cinéma dans sa singularité à être une machine de vision propice à saisir la vie dans sa fugacité, mais aussi, pour paraphraser une bien célèbre phrase du peintre Paul Klee, un art qui rend visible.

Brakhage commence à filmer en 1952, quelques années donc après ce que l'historien du cinéma P. Adams Sitney nomme le cinéma visionnaire, c'est-à-dire une avant-garde cinématographique américaine, héritière de la tradition romantique anglo-saxonne et née sous l'influence d'expérimentations artistiques, formelles et théoriques, accomplies en Europe, parmi lesquelles l'expressionnisme allemand, le constructivisme russe, Dada et le surréalisme laissèrent les traces les plus pérennes. Des films tels que *Le cabinet du Docteur Caligary* (1919) de Robert Wiene, *Le Cuirassé Potemkine* (1925) de S.M Eisenstein, *L'étoile de mer* (1928) de Man Ray, *Le sang d'un poète* (1930) de Jean

1 André Bazin, « Le cinéma est-il mortel ? », *L'Observateur*, 13 août 1953.

Cocteau, *Entr'Acte* (1924) de René Clair et Francis Picabia, et bien sûr *Le chien Andalou* (1929) de Luis Buñuel et Salvadore Dali figurent au rang de ce qui allait construire la rampe de lancement d'un cinéma qui, tout en se développant majoritairement sur le territoire étasunien, était décidé à évoluer en dehors des normes imposées par Hollywood. Toujours selon P. Adams Sitney, le film *Meshes of the Afternoon* de Maya Deren et Alexander Hammid serait l'œuvre emblématique par laquelle cette avant-garde cinématographique trouverait son commencement². Sans entrer dans les détails, disons que se dégagent de ce film d'évidentes influences surréalistes dont la forte dimension onirique, les métaphores sexuelles, les nombreux jeux de miroirs, de répétitions et d'ellipses narratives en sont les avatars les plus remarquables. Aussi se retrouvent-ils dans les premières réalisations de ceux qui furent, comme Maya Deren, les pionniers de cette avant-garde : Sidney Peterson, James Broughton, Kenneth Anger, Grégory Markopoulos, Marie Menken... Et Stan Brakhage.

3.

Dès les premiers films de Brakhage, son appétence pour les phénomènes optiques, les perturbations de la vision, les enjeux liés au regard et au corps – dont le sien –, la régulière présence de plans de mains, de surimpression d'images et de montages synecdotiques sont déjà décelables.

Sans doute Brakhage fut-il l'un des réalisateurs qui prirent le plus conscience de l'étroite relation qu'entretiennent le regard et le corps, qu'entretiennent les yeux et les mains dans l'activité cinématographique.

Car filmer, ou plus exactement faire des films, du moins comme il le faisait, c'est-à-dire caméra au poing mais aussi sans caméra, à coller des fragments de plantes et de phalènes sur la pellicule ou à peindre directement sur elle, signifiait une habile interaction entre le mouvement des mains et celui d'un regard, signifiait aussi un besoin de repenser le cinéma.

Il définira les contours de ses ambitions cinématographiques dans un texte à la fois théorique et littéraire intitulé « Métaphores et vision », publié en 1963 par P. Adams Sitney dans la revue *Film Culture* que dirigeait Jonas Mekas.

« Imaginons un œil qui ne sait rien des lois de la perspective inventée par l'homme, un œil qui ignore la recomposition logique, un œil qui ne correspond à rien de bien défini, mais qui doit découvrir chaque objet rencontré dans la vie à travers une aventure perceptuelle [...] Imaginons un monde vivant, peuplé de toutes sortes d'objets incompréhensibles, tremblant dans d'inexplicables et interminables variations de mouvements et de couleurs. Imaginons le monde d'avant "Au commencement était le verbe". [...] Dès que le sens de la vue est acquis – ce qui semble être inhérent à tout œil d'enfant –, l'œil perd alors son innocence avec bien plus d'évidence qu'aucune autre faculté humaine [...] Mais jamais on ne peut revenir en arrière, même par l'imaginaire. Une fois l'innocence perdue, il n'y a que la connaissance suprême qui puisse faire pencher la balance. C'est pourquoi je suggère qu'il faut rechercher une connaissance autre, étrangère au langage, fondée sur la communication visuelle, qui fasse appel à la

² P. Adams Sitney, *Le cinéma visionnaire : l'avant-garde américaine (1943-2000)*, éd. Paris expérimental, 2002.

conscience optique, qui s'appuie sur la « perception », si l'on rend à ce terme son sens premier. »³

Si, en ces lignes – les premières du texte – point le mythe de l'innocence perdue, à l'échec de la reconquête de celle-ci, Brakhage préfère « l'essentialité du mythe, du muthos, c'est-à-dire de la poésie en tant qu'elle peut nous restituer les fondements du vrai », soit « un rapport plus exact aux phénomènes. Pour lui la ressemblance propre à l'enregistrement cinématographique normé n'est qu'une bande infime sur le spectre de l'exactitude : son travail de cinéaste consiste à explorer, à inventer, à révéler les autres fréquences d'images possibles. »⁴

Et pour révéler ces fréquences, Brakhage fit de son corps la membrane autant réceptrice qu'émettrice du monde le parcourant – un monde autant extérieur qu'intérieur, dont une métaphore en serait la pellicule, cette surface sur laquelle viennent se fixer des images sous l'effet de la lumière, et parfois de la main du cinéaste démiurge –, avant que ces mêmes images, sous l'effet de la lumière encore, soient projetées sur un écran ; et qu'un œil – cette obsession brakhagienne – ne les réceptionne à son tour, jusqu'en sa rétine, qui les fixera, avant d'être mises en lumière par les réseaux cérébraux perceptifs et cognitifs du sujet regardant.

4.

En 1970 et 1971, c'est une fois de plus au corps que s'intéressera Brakhage, mais, bien que le sien reste le vecteur de ses perceptions, c'est celui que contrôlent certaines institutions qui sera l'objet de son regard.

Sa trilogie de Pittsburgh, dite « foucaldienne », se compose des films *Eyes*, *Deus Ex* et *The Act of Seeing With One's Own Eyes*, ayant respectivement la police, l'hôpital et la morgue comme sujet. Une trilogie qui pourrait être complétée d'un quatrième film, réalisé en 1979 : *The Governer*, sur la vie publique d'un homme politique.

Des quatre films, *The Act of Seeing With One's Own Eyes* – littéralement : *l'acte de voir de ses propres yeux*⁵ – est incontestablement le plus délicat à appréhender. D'abord par son sujet : des autopsies pratiquées par des médecins légistes dans une morgue de l'Allegheny Coroner's office⁶. Ensuite, l'approche voulue par le cinéaste tend à donner au film un statut ambigu : bien que Brakhage le présentait comme un document, ce qu'il filme ne cherche pas à documenter la pratique des médecins, n'essaye pas d'être un document scientifique ou philosophique.

5.

Si l'on se risque à une possible définition du cinéma – réductrice fatalement, d'autant plus réductrice quand il est question de l'œuvre de Brakhage –, on peut envisager qu'il

3 Stan Brakhage, *Métaphores et vision*, traduction Pierre Camus, éd. du Centre Georges Pompidou, 1998, p. 19.

4 Nicole Brenez, « Dream Instruction », in *Cahiers du cinéma* n° 578, avril 2003, p. 49.

5 Et, par ailleurs, définition étymologique du mot « autopsie ».

6 Filmer des autopsies dans cette morgue était initialement un projet du cinéaste Hollis Frampton, projet qu'il fut contraint d'abandonner. Stan Brakhage reprit l'idée et bénéficia du soutien de Sally Dixon, responsable du département cinéma du Carnegie Museum de Pittsburgh.

repose sur un paradoxe : tout en fixant des instants dans une tentative d'éternité, il en fixe l'impossible itération. Le cinéma est en cela un art des fantômes. Ce qui fut filmé, répétable à souhait par la magie du spectacle cinématographique est passé et n'advient plus. Au mieux peut-on essayer d'en faire la plus fidèle reconstitution.

Voir un film, de fiction ou documentaire, qu'importe, c'est voir des personnes qui ne sont plus dans l'ici et maintenant de l'image regardée. La caméra capture des instants, les fixe sur un support, et quelques temps plus tard, la projection, dans un souffle épiphanique, nous les rend au présent.

Les vieux films de famille, quelle que soit leur maladresse, sont en cela souvent troublants. Ces lieux, ces visages, ces corps, que l'on sait avoir changé, qui pour certains ont disparu, qui tous disparaîtront, mais qui, pourtant, sont là, se meuvent et discutent, et qui, au prochain visionnage, se mouvront et discuteront toujours.

The Act of Seeing s'empare de ce paradoxe tout en lui faisant prendre un raccourci : celles et ceux que la caméra filme ne se meuvent plus, ne discutent plus, sont déjà morts. Ils sont des corps sans vie, allongés sur des tables de dissection. Autour d'eux, quelques vivants cependant : les médecins légistes au travail.

6.

Filmer « la mort », rien de bien nouveau sous le soleil du projecteur. Qu'elle soit feinte ou réelle, le cinéma s'en est emparé depuis ses débuts : parce qu'il est un art de fantômes, parce qu'elle figure l'irreprésentable, parce que l'histoire du xx^e siècle, avec sa production de cadavres à la chaîne, immortalisés par des caméras du monde entier, aura grandement participé de la banalisation des images macabres.

Le malaise que provoque le film de Brakhage – qui le rend si peu banal – repose sur un *memento mori* dont l'apparition advient sous la férule de la science. Il y a malaise parce que les autopsies auxquelles le film nous fait assister dans un silence total⁷ n'ont pas, a priori, à être vues en dehors d'un cadre scientifique et médical.

A priori, parce que, certainement, le cinéma tire aussi sa légitimité à être un témoin de son époque.

A priori, parce que science et cinéma ont toujours cohabité, et pas seulement par la prouesse technique que représente l'invention des Lumières.

Déjà les objets proto-cinématographiques agençaient innovations mécaniques et illusions d'optiques. D'abord les lanternes magiques produites depuis le xvii^e siècle, puis les jouets optiques que concevaient des hommes de science tel le physicien Joseph Plateau, inventeur du Phénakistiscope, en 1833, ou le mathématicien William George Horner, inventeur du Zootrope un an plus tard.

Déjà les chronophotographies d'Étienne-Jules Marey et d'Eadweard Muybridge étaient concomitamment des outils scientifiques et des œuvres d'art. Marey était d'abord physiologiste avant que son nom ne soit associé à la photographie et aux prémisses du cinématographe. À l'inverse, Muybridge était d'abord photographe, et si aux yeux de l'histoire il l'est resté, ses travaux sur la locomotion humaine et animale suscitèrent l'intérêt d'une partie de la communauté scientifique de l'époque. À ces deux noms, souvent associés, peuvent entre autres s'ajouter ceux de Georges Demény et son étude sur

⁷ Le film ne comporte aucune bande-son.

la locomotion humaine dans les cas pathologiques, de Wilhelm Braune et Otto Fischer, respectivement anatomiste et physicien, dont le projet chronophotographique tridimensionnel sur la marche de l'homme rappelle, avant l'heure, le futurisme italien. En 1896, soit l'année qui suivit les débuts du cinématographe, le docteur Eugène-Louis Doyen réalisait une soixantaine de films de ses opérations. « C'est, semble-t-il, le premier chirurgien à avoir utilisé le cinéma pour faire connaître ses techniques opératoires. [...] La première projection officielle de ses films eut lieu à la réunion de l'Association médicale britannique, à Édimbourg, le 29 juillet 1898. Il s'agissait alors de présenter le cinématographe comme un instrument de vulgarisation et d'enseignement de la technique opératoire à partir de trois bandes : une table d'opération de sa conception, une hystérectomie abdominale et une craniectomie »⁸. Il continuera les années suivantes à filmer diverses opérations. Spectacle répugnant et éthiquement douteux pour certains, fascinant et beau pour d'autres.

The Act of Seeing est précisément dans cet entre-deux, entre fascination et répulsion, épouvante et beauté. Et plus les médecins légistes révèlent l'intérieur des corps, plus les talents de coloriste du cinéaste se révèlent eux aussi. En cela Brakhage entretient une filiation avec « l'invention et le développement d'une conception moderne de l'anatomie [...] rigoureusement contemporain de l'exaltation de la beauté et de l'érotisation du corps humain (qu'il soit masculin ou féminin), mais ce sont parfois les mêmes artistes qui jouent un rôle majeur à l'origine de ce double processus [...] On pense bien sûr à Titien qui, au moment où il peint la *Vénus d'Urbino*, dessine vraisemblablement certaines des planches anatomiques ensuite gravées sur bois pour illustrer le *De humani corporis fabrica* publié par André Vésale à Bâle, en 1543 »⁹.

Si la *Fabrica* de Vésale constitue l'ouvrage de référence des représentations anatomiques, ce sont avec les estampes du projet de *Myologie complète en couleur et grandeur naturelle* (1746) de Jacques-Fabien Gautier d'Agoty que le film de Brakhage tisse les plus notoires correspondances. La *Femme vue de dos, disséquée de la nuque au sacrum*, de la planche n° XIV, rendue célèbre par les surréalistes qui la nommèrent « l'Ange anatomique », cette « jolie femme aux épaules nues ou plutôt dénudées, avec la peau rabattue sur les côtés », selon les mots de Jacques Prévert, trouve une sœur durant quelques secondes, quand un plan du film fixe une femme allongée sur le dos, ouverte du menton au pubis, ses côtes déployées comme deux mâchoires tournées vers le ciel. Les illustrations de Vésale, comme celles, moins précises, de Charles Estienne, ou encore les immenses planches en quatre couleurs de Gautier d'Agoty, représentent leurs écorchés et squelettes en des poses artistiques qui entremêlent vie et mort. Une « mise en scène figurative [qui] met au contraire en valeur ce qui peut suggérer que le corps n'est pas un "objet scientifique" indifférent, que l'être humain est indissociable de son corps »¹⁰.

8 Stéfani de Loppinot, « L'expérience intérieure », in *Cinéma 013*, éd. Léo Sheer, mai 2007, p. 100.

9 Daniel Arasse, « La chair, la grâce, le sublime », in *Histoire du corps, De la Renaissance aux Lumières*, éd. du Seuil, 2011, p. 457.

10 *Ibid.*, p. 463.

Bien qu'héritier de ces représentations, *The Act of Seeing* ne s'embarrasse pas de pareilles mises en scène. Si « l'écorché du traité de Vésale est déjà un mort-vivant »¹¹, ici, entre vivants et morts, aucun doute sur l'attribution des rôles. La dissociation de l'être humain et de son corps en serait-elle pour autant facilitée ?

7.

Devant les yeux et la caméra du cinéaste, des hommes travaillent. Ils touchent, palpent, mesurent, constatent l'état de rigidité des corps et en observent les lividités, leur ouvrent le crâne, décollent le cuir chevelu pour voir la calotte crânienne et extraire l'encéphale, qu'ils pèsent, qu'ils découpent. Alors ils ouvrent l'abdomen par une incision mento-sus-pubienne, décollent la peau et laissent apparaître les structures sous-jacentes. Puis ouvrent le plastron sterno-costal, décollent le plastron des structures thoraciques, observent si les organes thoraciques sont en place, regardent les cavités pleurales, pratiquent un prélèvement toxicologique de sang cardiaque, extraient les blocs laryngé et cœur-poumons, coupent au niveau de l'œsophage et de l'aorte thoracique descendante, séparent les poumons du cœur, prélèvent différents fluides, observent chaque organe, les pèsent, les découpent, les isolent parfois dans des bocaux, et enfin déposent les organes restants dans un grand sac qu'ils placent dans la cage thoracique.

Tout cela, Brakhage le filme, passant de cadavre en cadavre, d'autopsie en autopsie, relativement indifférent à l'ordre des opérations. Ce qu'il ne filme pas, et qui devient comme un hors champ, c'est le début et la fin du processus. Il ne filme pas l'arrivée des corps, il n'informe pas sur les circonstances de la découverte des cadavres ni sur celles du décès. Pas plus qu'il ne filme, une fois les autopsies pratiquées, la restauration tégumentaire des corps. Si, dans une exclusive préoccupation formelle, cette absence peut ne poser aucun problème, elle soustrait des informations nécessaires à la compréhension de la pratique médico-légale¹².

Le projet du film repose, certes, sur l'observation d'une institution exerçant un contrôle sur des corps – ceux des morts en l'occurrence ; pourtant, les agissements des praticiens n'échappent pas à une autre forme de contrôle : celle que leur impose le cadre de leur profession, un cadre scientifique et déontologique, qui relève du travail de l'historien, et qui consiste à faire « parler » des corps sans vie, à comprendre ce que leur peau, leur ossature, leurs organes, leurs fluides dévoilent de leur passé. De la justesse de leur travail peut dépendre la résolution d'une enquête et la découverte de certaines vérités. D'une certaine façon, si le film a un début et une fin, ils ne correspondent pas à ceux de la pratique médico-légale, pas davantage que les vérités recherchées par les médecins ne correspondent à celles recherchées par le cinéaste.

Brakhage explique avoir passé presque dix jours à filmer à peu près mille mètres de pellicule qui l'auront profondément transformé dans ce qui fut sa « plus horrible expérience filmique », le faisant cauchemarder tous les soirs et prendre réellement

11 Barbara Le Maitre, *Zombie, une fable anthropologique*, éd. Presses universitaires de Paris Ouest, 2015, p. 42.

12 Je remercie Géraldine Maujean, médecin-légiste, pour ses précises explications de la profession.

conscience de sa peur de la mort¹³. De la dizaine de jours passés dans la morgue, près d'une heure et demie d'images, à laquelle correspondent les mille mètres de pellicule, aura été enregistrée par la caméra du cinéaste. Une fois monté, le film n'en conservera que trois cent cinquante et un mètres, soient trente-deux minutes. Or, ces trente-deux minutes résultent d'un montage par soustraction consistant à supprimer les images inopportunes sans bousculer la chronologie des événements filmés. Ne pas avoir scrupuleusement respecté le « rituel » des médecins ne peut l'avoir été par négligence. Brakhage cherchait autre chose. En adéquation avec le reste de sa filmographie, il cherchait une expérience sensible de laquelle allait éclore ce qu'il ne savait pas encore être venu chercher. Une quête personnelle, donc. Le choix d'un montage soustractif et néanmoins chronologique confirme la singulière recherche d'un cinéaste qui adresse au spectateur un regard à la première personne du singulier.

8.

Emmanuelle André précise qu'à « la sortie du film, au printemps 1973, le critique américain Daniel H. Levoff notait dans un numéro de *Film Culture* la présence des mains comme leitmotiv structurel du film, pour dire la vie qui vibre par delà les gestes de l'autopsie »¹⁴. Cette présence insistante lui suggère l'expression de « main oculaire », déclinaison de la *scienza nuova* de la Renaissance selon laquelle « il faut vérifier manuellement ce que l'on voit et conduire la vision par le geste. La main est donc un instrument de la vue, les outils en sont le prolongement »¹⁵. Ainsi précise-t-elle qu'« avec le film de Brakhage, voir devient un acte qui hérite de la pratique chirurgicale, au sens que lui a donné l'histoire visuelle : une opération manuelle, qui ouvre au champ infini des textures et des couleurs, non plus reliées par le pacte de l'analogie à la ressemblance au monde, mais logées au plus profond de la dissonance humaine »¹⁶.

Une main tenant la crosse de sa caméra, l'autre manipulant l'objectif, Brakhage cadre, décadre, recadre, semble continûment chercher à comprendre ce qu'il a sous les yeux. Contrairement aux gestes sûrs, presque répétitifs des médecins, les siens paraissent incertains, presque tremblants. Ses plans ne durent jamais plus de quelques secondes. Il cherche et construit une vision morcelée, en miroir des corps autopsiés et progressivement dés-organisés, mués en multiples résidus, en taches de couleurs, en formes sculpturales. Si l'anatomie des morts est abondamment scrutée, leurs visages sont toujours décadrés. Moins pour préserver un anonymat – bien que le cinéaste prétende le contraire, certains plans seraient beaucoup trop explicites pour cela – que par la nécessité cinématographique à trouver la juste distance au sujet filmé. Les visages qui apparaissent dans le premier tiers du film ont la plupart du temps les yeux ouverts. Possible négatif de ceux du cinéaste ? Un négatif lourd de sens quand on se dit que Stan Brakhage, qui accordait tellement d'importance à la pulsation cinématographique, 16, 24 – autant de fois par seconde que le mécanisme le permet, quitte à malmener ce même mécanisme –, qui affirmait que l'œil « tremble continuellement au rythme de notre cœur, de notre

13 Propos adressés, dans une lettre, au cinéaste James Broughton.

14 Emmanuelle André, « Le cinéma, art de la main oculaire », in *Trafic* n° 78, été 2011, p. 126.

15 *Ibid.*, p. 128.

16 *Ibid.*, p. 136.

marche, de notre respiration, au rythme de tout ce qui advient, de chacun de nos mouvements » a choisi de consacrer son regard à des corps dont le cœur a cessé de battre, dont les paupières ne clignent plus. Des yeux restés ouverts que la lumière pénètre certes encore, mais pour être fixée nulle part. Des yeux sans regard.

À l'absence de regard des morts, vient se greffer, dans un dernier plan venant suturer le film, la parole muette d'un des médecins. Debout, dans une pièce désormais vide, ce qu'il enregistre reste inaudible. La rationalité suppose qu'il s'agit du rapport d'autopsie.

Pourtant, ce silence résonne comme une impossibilité à poser des mots sur ces images.

L'acte de voir de ses propres yeux implique une sidération. Mais aussi une affirmation : voir avant tout, voir à tout prix, au risque de franchir le Rubicon du voyeurisme. « Filmer une institution exerçant un contrôle sur des corps » devient un prétexte, ou plus précisément un texte qui vient avant l'image et que l'image dépasse.

Hollis Frampton, dans une lettre adressée à Stan Brakhage, écrivait à propos du film qu'en ce lieu, la morgue, « la vie est chérie, parce qu'aucun de nous ne peut mourir sans que nous ne sachions exactement pourquoi », et qu'avec ce film « notre vague cauchemar de mortalité acquiert le nom et les visages des autres »¹⁷.

En plus d'être un art du fantôme, le cinéma est un art de la mimésis. Frampton a raison. Ce qui est terrifiant dans le film de Brakhage – ce qui le rend tellement important –, c'est sa capacité à nous permettre de nous projeter en ses images, terrifiés par ce qui nous relie à ces corps qui furent des personnes, mais aussi à celles qui les autopsient. Ce qui nous relie n'est pas tant une appartenance au genre humain qu'un partage de ce que le film figure doublement : la mort et l'impossibilité de sa représentation univoque. C'est pourquoi, contrairement aux apparences, *The Act of Seeing With One's Own Eyes* n'est pas tant un film sur la mort qu'un film sur la mise en butée du regard. Aussi, cet « acte de voir de ses propres yeux » ne pouvait-il être d'abord un document scientifique, pas plus qu'il ne pouvait être d'abord philosophique. Il devait se perdre dans les méandres de l'art, dans ce que l'art peut avoir de si singulier et précieux, cette capacité à faire vaciller le regard tout en laissant une part d'*insu*.

17 Hollis Frampton, Lettre à Stan Brakhage, 26 janvier 1972.