DOSSIER THÉMATIQUE :
Carnets filmiques, carnets sonores : des essais intimes et collectifs

DU JOURNAL DE DEUIL À L'ŒUVRE DE SÉPULTURE

Lo (Thanassis Vassiliou, 2021-2025)

Marie Martin *Université de Poitiers*

Abstract | Après la mort de sa mère en 2017, Thanassis Vassiliou retourne en Grèce et se met à filmer les démarches qui balisent le deuil. Le geste d'enregistrement, instinctif, vise aussi bien à apprivoiser l'absence désormais définitive dans les lieux autrefois habités et encore peuplés de souvenirs qu'à documenter ses propres réactions, tenter de les conserver à défaut de les comprendre entièrement et ménager peut-être, ultérieurement, la possibilité d'un autre regard, selon la dynamique qu'Antoine Compagnon a bien analysée comme paradoxale à propos du *Journal de deuil* barthésien : « deuil et récit sont antinomiques, mais [...] seul le récit [...] est capable de dire l'expérience du deuil, le paradoxe étant levé si l'on veut bien prendre en compte la double acception du mot *deuil,* comme perpétuation d'un état de chagrin, immuable et indialectique, et comme processus actif de sortie de cet état. » Au-delà du réflexe de capter des images avec la quasi-immédiateté que permet le smartphone, la difficulté de trouver la forme adéquate à donner à ces fragments s'est ensuite posée avec d'autant plus d'acuité qu'elle engageait aussi bien la gestation de l'œuvre que la traversée du chagrin. En retraçant la génétique du film *Lo*, l'article entend analyser les interactions entre, d'une part, un cheminement créatif qui, à partir d'une angoisse filiale ravivée par la mort de la mère, a eu besoin d'un co-scénariste pour réussir à configurer l'initial carnet filmique et, d'autre part, le passage d'un journal de deuil à ce que Pierre Fédida a nommé « l'œuvre de sépulture », soit « cette préparation, après la mort, du lieu qui rendra possible la communication entre les vivants et les morts. »

Mots-clés | journal de deuil, carnet filmique, essai documentaire, archives, mémoire, trauma, œuvre de sépulture, Pierre Fédida, Thanassis Vassiliou

Abstract | After his mother's death in 2017, Thanassis Vassiliou returned to Greece and began filming. The instinctive act of recording aimed both to come to terms with the now definitive absence in places still filled with memories, and to document his own reactions, attempting to preserve them even if he could not fully understand them. These filmic notes could perhaps, later on, allow another perspective, according to the dynamic that Antoine Compagnon aptly analyzed as paradoxical in relation to Barthes's *Mourning Diary*: "mourning and narrative are antinomic, but [...] only narrative [...] is capable of expressing the experience of mourning, the paradox being resolved if we take into account the double meaning of the word mourning, as the perpetuation of a state of grief, immutable and undialectical, and as an active process of emerging from this state." Beyond the reflex to capture images with the near-instantaneous speed afforded by smartphones, the difficulty of finding the appropriate form to give to these fragments arose with even greater urgency, as it involved both the processes of film creation and navigating grief. By tracing the genesis of the film *Lo*, this article aims to analyze the interactions between, on the one hand, a creative process which, stemming from a filial anxiety rekindled by the mother's death, required a co-writer to successfully configure the initial film diary, and, on the other hand, the transition from a journal of mourning to what Pierre Fédida called "the work of sepulchre," that is, "this preparation, after death, of the place that will make communication between the living and the dead possible."

Keywords | mourning journal, film diary, documentary essay, archives, memory, trauma, Pierre Fédida, Thanassis Vassiliou

« La fenêtre et le mur ont gardé leur place
les arbres et la montagne ont gardé leur place
le ciel et la terre ont gardé leur place
mais moi je ne peux regagner ma place »[1].
Henri Michaux

Après la mort de sa mère puis de son beau-père, à Athènes, Thanassis Vassiliou retourne en Grèce et se met à filmer, au téléphone portable, les démarches qui balisent le deuil. La pulsion d'enregistrement, instinctive, liée à l'urgence d'une possible mise aux enchères par l'état, vise aussi bien à apprivoiser l'absence définitive dans les lieux autrefois habités, désormais vides mais encore peuplés de souvenirs, qu'à garder trace de sa présence, documenter ses propres réactions face à des vestiges connus et inconnus, tenter de les conserver à défaut de les comprendre entièrement. Cet archivage numérique sans visée créatrice particulière entend peut-être ménager, ultérieurement, la possibilité d'un autre regard, selon une dynamique dont Antoine Compagnon a mis en lumière la singularité à propos du *Journal de deuil* de Roland Barthes : « deuil et récit sont antinomiques, mais [...] seul le récit – suivant l'opposition posée par Blanchot entre récit et journal – est capable de dire l'expérience du deuil, le paradoxe étant levé si l'on veut bien prendre en compte la double acception du mot *deuil,* comme perpétuation d'un état de chagrin, immuable et indialectique, et comme processus actif de sortie de cet état »[2].

Ce sont les modalités de ce processus, en ce qu'il est intimement lié aux vicissitudes de la création, qui vont faire l'objet de cette première étude sur le premier long-métrage de Thanassis Vassiliou, *Lo*, présenté en Grèce en 2025 où il a été récompensé du prix « EKKOMED » au Festival du Film documentaire de Thessalonique et des « Grand prix » et prix « Odysseus » au Festival International du Film Documentaire « Beyond Borders » de Kastellorizo. Après une première carrière de caméraman pour la télévision dans son pays natal et un court-métrage, *Traces*, en 2016, où il mettait en scène une variation fantasmatique sur le refoulement du passé national grec et son retour dans les agissements criminels du parti néo-nazi de l'Aube dorée, en particulier l'assassinat du rappeur Pavlos Fyssas en 2013, Thanassis Vassiliou est depuis dix ans maître de conférences en études cinématographiques à l'université de Poitiers. Si le double deuil qui l'a frappé en 2017 et 2018 a suscité le réflexe de capter des images avec la quasi-immédiateté que permet le smartphone – la maîtrise du geste technique faisant momentanément pièce à la déprise hébétée et solitaire du survivant –, la difficulté de trouver la forme adéquate à donner à ces fragments s'est ensuite posée avec d'autant plus d'acuité qu'elle engageait aussi bien la gestation de

1- Michaux Henri. *Face à ce qui se dérobe*. « Bras cassé ». *Œuvres complètes* III. Paris : Gallimard, 2004 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 856. Merci à Francisco Ferreira d'avoir attiré mon attention sur ce texte.

2- Compagnon Antoine. « *Le Journal de deuil* de Roland Barthes : un écrit de vie paradoxal ? » (1), 10 mars 2009, https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/lecture/writing-life-montaigne-stendhal-proust/le-journal-de-deuil-de-roland-barthes-un-ecrit-de-vie-paradoxal-1

l'œuvre que la traversée du chagrin. Il s'agira donc de s'appuyer sur la génétique de *Lo* pour analyser les interactions entre, d'une part, un cheminement créatif qui, à partir d'une angoisse filiale ravivée par la mort de la mère, a eu besoin d'un co-scénariste pour réussir à configurer l'initial carnet filmique et, d'autre part, le passage d'un journal de deuil à ce que Pierre Fédida a nommé « l'œuvre de sépulture », aussi bien l'acte d'ensevelissement du mort que « cette préparation, après la mort, du lieu qui rendra possible la communication entre les vivants et les morts »[3].

Lo est ce lieu métaphorique édifié sur une démarche esthétique à la fois psychique et culturelle qui répond à la visée de l'œuvre de sépulture, à savoir éviter le risque de la disparition, « *rendre l'oubli impossible* »[4], ce qui suppose, en amont, d'avoir pu parler au mort en sursis et, en aval, de le revoir en rêve. « La parole est ce seuil mouvant de la paroi du tombeau, écrit ailleurs Fédida : parler, c'est laisser se former un lieu qui donne forme au mourant »[5]. Or comment articuler l'œuvre de sépulture, que fonde l'échange avec le mort à venir, et certains silences anciens ou récents sur quoi s'est au contraire construit la relation entre Thanassis Vassiliou et sa mère ? Comment accéder à un dire quand l'interdiction de parler a été première ? Autant de questions qui ont traversé la genèse accidentée de *Lo* jusqu'à faire éclore un dialogue d'outre-tombe, sous les espèces d'une lettre à la mère, à la place du mutisme de cette dernière. Quant au rêve, dont Fédida rappelle que la psychanalyse freudienne a « recueilli l'ancienne tradition qui [lui] confie la capacité d'un ressouvenir des morts défiant l'oubli – au-delà du travail du deuil », il est, en ce sens, « une œuvre de sépulture toujours poursuivie. » Pour autant, ajoute-t-il, que la parole qui émane de sa *mémoire énigmatique* « découvre son interlocuteur dans le langage : l'analyste présent en personne est celui dont le silence ouvre le passage entre dedans et dehors, entre présent et le temps »[6]. Les détours de la création filmique pas plus que les hypothèses interprétatives déployées dans ce texte ne prétendent équivaloir à une psychanalyse freudienne. Néanmoins, ce n'est qu'à partir d'une écoute et d'un regard tiers – co-scénariste ou spectateur – que l'œuvre de sépulture, ce lieu de mémoire, trouve ses formes ou, pour le dire avec Pindare et Nietzsche, devient ce qu'elle est et accède à « cette mise en circulation dans la communauté de la langue et de la culture »[7] où elle se fait l'écho d'autres deuils, le tombeau d'autres morts.

3- Fédida Pierre. *Des bienfaits de la dépression. Eloge de la psychothérapie*. Paris : Odile Jacob, 2003 (Poches), p. 114.
4- *Ibid.* C'est Fédida qui souligne.
5- Fédida Pierre. « L'œuvre de sépulture ». *La Fin de vie, qui en décide ?*. Paris : PUF, 1995, p. 15.
6- *Ibid.*, p. 15.
7- Fédida Pierre. *Des bienfaits de la dépression. Eloge de la psychothérapie. Op. cit.*, p. 77.

Cahiers d'un retour au pays natal : le carnet filmique des lieux de l'enfance

« Le scintillement fugace de la lumière sur les surfaces, comme un battement d'ailes d'oiseaux, accorde un rythme insaisissable au souvenir. » Cette remarque de Thanassis Vassiliou restitue le désir présidant au filmage encore *désœuvré* auquel il s'est livré en retournant dans l'appartement athénien de sa mère où régnait désormais le vide vertigineux du double deuil qui l'avait touché. Prononcée en voix *off* par l'auteur lui-même, dans la troisième séquence de *L'Homme au bras cassé*, la première version qu'il a scénarisée et montée en 2021 à partir des notes audiovisuelles prises sur le vif lors de ses séjours antérieurs, elle est la trace de la nécessité de conserver vaille que vaille moins l'image des lieux de l'enfance, à jamais perdus, que le support sensible de leur évocation à venir tout autant que l'archive de ces instants de latence solitaire entre la vie, qui continue, et la mort, qui rend le temps définitif – au point que la question revient lancinante de savoir pourquoi rien ni personne n'a été filmé lorsque l'appartement était encore peuplé[8]. « Je me sens englouti par des surfaces que je n'ai pas vraiment regardées pendant plus de quarante ans. » D'où l'insistance sur la texture lustrée des carreaux de céramique aux fleurs jaunes ou aux lignes bleues de la cuisine et de la salle de bain, la poussière accumulée et les bocaux abandonnées dans les placards, les fils électriques déconnectés, les fissures et la peinture écaillée des parois restées inchangées depuis plus de quarante ans où le spectateur lit des marques d'usure générique mais qui sont pour le filmeur autant de lignes d'existence raccordées à une mémoire éminemment personnelle. Dans *Lo*, qui remanie ce matériau originaire, la voix *off* de Thanassis Vassiliou, cette fois en grec, résume : « Les dettes sont trop élevées et j'ai peur d'accepter l'héritage. Si j'y renonce, je perdrai la maison dans laquelle j'ai grandi. Je ne pourrai plus lui rendre visite. Le besoin de filmer revient. Je n'ai plus que mon portable. Les images se transforment en petits lieux intimes. »
Inhérente à l'essai filmique à la première personne, cette *diplopie* – la réminiscence virtuelle qui miroite incessamment sous la vision actuelle – accompagne un dispositif en deux temps : d'abord filmer, ce qui se traduit en particulier chez Thanassis Vassiliou, contrairement aux gestes organiques d'un Jonas Mekas, par le soin apporté aux cadrages, voire aux surcadrages, comme si la pulsion de garder trace allait de pair avec la nécessité de maîtriser des espaces en passe d'échapper ; puis, dans un second mouvement et dans un second lieu, de retour en France, à Poitiers, écrire une voix *off* pour partager certains de ces souvenirs appelés par les surfaces de projection, moduler une vision spectatorielle à nouveaux frais pour rendre sensible la présence fantomatique du filmeur lui-

8- *Ibid.*, p. 120 : « Le manquement tragique dont parle le mélancolique [...] évoque, dans l'autoaccusation, la faute ou le défaut dans la relation avec ceux qui ne sont plus là et dont l'absence rend le temps irréversible. » Dans la version finale de *Lo*, les photographies de famille apparaissent davantage et sont l'objet d'un *reenactment* orphelin et d'un commentaire qui fait le pont entre le passé et le présent du geste : « Je me mets devant le vieux meuble et me rappelle la photo que j'ai prise depuis ce même endroit. »

même, présent-absent dans ses images sous forme de reflets assourdis ou d'ombres. On pense ainsi davantage à *Là-bas* de Chantal Akerman (2006), dont la voix seule aidait, telle un fil d'Ariane, le spectateur à regarder et à voir, par-delà l'appartement prêté à Tel Aviv et les notations apparemment aléatoires, la mémoire traumatique juive. Lorsque Thanassis Vassiliou sort pour sa part de chez sa mère et débute un pèlerinage sur les lieux qu'il arpentait jadis avec elle, la dimension d'audiodescription apparaît encore plus nettement, à ceci près qu'il s'agit d'évoquer, par la parole, une douloureuse histoire collective hors de sa gangue d'oubli ; autrement dit, de faire voir ce que le présent a recouvert d'indifférence ou frappé d'amnésie, de l'Agios Pandeleimonas, antre du parti néo-nazi où le touriste pourrait ne contempler que l'église de style byzantin – « je regarde les passants et j'imagine toutes les victimes de l'Aube dorée, chassées et poignardées dans la nuit autour de cette place » –, aux Prosfygika de l'avenue Alexandras, ces bâtiments qui logèrent des familles immigrées d'Asie mineure dans les années vingt et abritèrent des communistes pendant la guerre civile : « Des traces de balles sont toujours visibles. Voilà enfin des surfaces archives qui parlent depuis leur silence. » Cadrées en plan large depuis la rue d'en face, les façades ocres ne laissent pourtant rien paraître, sinon leur âge, au point que l'œil même averti peine à identifier les impacts évoqués : après quelques secondes, leur contemplation est interrompue par l'entrée dans le champ, comme un effet de volet latéral devant la caméra de Thanassis Vassiliou, d'un gros car gris de la police. Ce hasard objectif, qui consacre le geste de filmer sur le vif comme saisie et dessaisissement où le réel à la fois résiste et s'atteste, rejoue également dans le visible le processus d'invisibilisation historique qui s'est très vite ajouté, comme un souci brûlant, à l'héritage douloureux du cinéaste.

La double postulation qui s'exerce dans le dispositif du carnet de notes pour mémoire – depuis le présent du filmage vers l'avenir de la relecture, dans le souvenir virtuel que viendra actualiser la voix *off* –, débouche en effet sur l'élection, parmi de nombreux autres qui ne semblent pas avoir la même portée, de deux souvenirs fondateurs qui se font écho et figurent d'ailleurs encore, l'un à l'identique, l'autre sans le masque initial, dans *Lo*. L'évocation du premier, daté des trois ans de Thanassis Vassiliou, conjoint la présence absence de sa mère, retenue au travail mais qui téléphone pour prendre des nouvelles[9], à la réalisation concomitante et quasi magique d'un feuilleté aux épinards par sa grand-mère, le tout baigné dans le carré de soleil que laisse entrer le store jusqu'au canapé où l'enfant joue avec un jouet « qui ressemble à une horloge ». « Sur ce souvenir s'entassent tous les autres », confie le cinéaste. Et si c'est autant « un point de repère indestructible », c'est sans doute car s'y nouent, dans la double temporalité de l'enfant impressionné et de l'adulte qui, face au même carré de lumière, filme désormais du vide, la prescience du temps

9- La récurrence, dans les notes filmiques, de plans de fils électriques coupés ou non raccordés évoque, métaphoriquement et *a contrario*, la rupture du lien. Dans *Daguerréotypes* (1975), Agnès Varda fait du gros câble électrique qui relie la caméra, sur le lieu de tournage, à sa maison dans la même rue Daguerre, une espèce de cordon ombilical non encore sectionné qui la relie à son fils Mathieu Demy.

– la bande-son laisse entendre le tictac obsédant d'une pendule –, l'angoisse de la séparation – on songe au fort-da qu'analyse Freud dans le deuxième chapitre d'*Au-delà du principe de plaisir* (1920) – et une puissance d'irradiation, puisqu'au rayon de soleil s'ajoute la farine qui semble pleuvoir sur la scène domestique. La seconde réminiscence a moins trait à un épisode visuel marquant qu'à une épreuve auditive, vécue à huit ans et décrite comme « une première expérience de stress » : « ce jour-là, nous sommes au balcon. […] Mon grand-père n'a jamais été si bavard. Il vient juste de sortir de l'hôpital après un AVC. [… S]on cerveau n'a pas encore récupéré et il dit des choses incompréhensibles. […] Tout d'un coup, une phrase fait sens. Il me dit qu'une personne de notre famille proche avait travaillé pour la police militaire pendant la dictature. » En l'absence de la mère, à nouveau, et avant que la grand-mère, comme le révèle ensuite *Lo*, n'interrompe brutalement l'étrange confession qui a « transpercé l'enfant comme une flèche » sans lui laisser la possibilité d'y entendre raison, cet aveu intempestif et la honte obscure qui s'y est agrégée ont été refoulés jusqu'à ce que le retour sur ce balcon, quarante ans plus tard, pour filmer les immeubles d'en face ou un pigeon mort en contrebas, ne les fassent resurgir.

L'Homme au bras cassé : le membre fantôme d'un secret de famille

La voix *off* continue : « C'était l'homme que toute la famille appelait *l'homme au bras cassé*. Il paraît que pendant une bagarre, il avait cassé brutalement son bras. Ça a été toujours pour moi une histoire bizarre parce que cet homme, sans plâtre ni signe de déformation s'appelait comme ça, comme si un souvenir invisible devait l'accompagner pour toujours. » En évitant de nommer directement l'individu tout en le nimbant d'une aura mystérieuse propre à frapper un jeune garçon, la périphrase devient l'éponyme idéal de la première forme œuvrée à partir des matériaux audio-visuels collectés dans ce que j'ai nommé, en clin d'œil à Césaire, le journal d'un retour au pays natal. C'est avec la même luminosité aveuglante que lors du souvenir maternel et le sentiment d'un tiraillement entre deux directions opposées que la voix *off* conclut la séquence : « Aujourd'hui je réalise que cette phrase ressuscitée qui brille comme un diamant dans le labyrinthe d'absurdités de ces jours lointains m'appelle et m'expulse. »
A partir de cette confession qui a lieu à la sixième séquence, on comprend pourquoi le dispositif de double vue analysé plus haut dans les images en couleurs prises sur le vif et commentées dans un second temps n'est que l'une de deux composantes d'une mise en récit duelle où s'entrelacent l'essai intime – à partir des notes filmiques captées au smartphone – et une fabulation paranoïaque composée d'images d'archives de la télévision grecque – de l'arrivée d'Orson Welles à Athènes pour tourner *Le Roi Œdipe* de Philip Saville (1968) à un reportage sur la chasse en passant par des entraînements et des défilés militaires – dont un vieux caméraman grec aurait été l'opérateur et qu'il aurait reçues quarante ans plus tard par la poste, anonymement, sans vraiment se les rappeler même en les revoyant. Cette seconde veine constitutive de *L'Homme au bras*

cassé consiste en une élaboration fantasmatique qui prend appui sur ce secret de famille et la scrutation d'archives télévisées qui s'est ensuivie pour y repérer ce membre fantôme : elle donne ainsi corps à cette allégorie dont le pivot est la culpabilité – même si l'affect n'est pas directement nommé mais à la fois désigné et masqué par le seul terme commun aux deux lignes narratives : responsabilité. Le caméraman dont les souvenirs forment l'intrigue dans leur non-congruence avec les images qu'il a pourtant filmées et qui lui ont été mystérieusement adressées raconte en effet en grec – Thanassis Vassiliou lui prête également sa voix – son recrutement et sa formation, voire sa mise au pas, par celui qu'il ne nomme que « le Responsable » ; dans les moments essayistes du film, à la suite de la révélation faite à l'enfant, la voix *off* française remarque : « Dès que je pense à ce souvenir qui a jailli de nulle part, je me sens de plus en plus angoissé, comme si j'étais le *responsable* d'un membre de la famille que je connais à peine. Je mélange toutes sortes de torture que j'ai lues et je sens une présence dans l'appartement qui me fait peur. »

Les deux lignes parallèles dessinées en alternance dans *L'Homme au bras cassé*, qui se seraient sans doute rejointes à la fin de cette première mouture dont n'existent que seize séquences, entrent ainsi en correspondances secrètes qui accentuent l'étrangeté de ces images diamétralement opposées. L'anxiété, le refoulement traumatique voire la dissociation semblent animer les deux personnages principaux, l'essayiste vidéo endeuillé et le vieux caméraman, l'un et l'autre sujets d'une parole rétrospective qui butte sur un sentiment d'incompréhension, de déréalisation. Le ralenti imprimé aux archives télévisées produit des figures comme suspendues, dans un état second. L'entrain surjoué des commentateurs et de la musique toujours guillerette qui accompagne les actualités créent progressivement une sensation de malaise, à mesure que la voix *off* décrit une ambiance dystopique dans un régime dictatorial. Certaines images, comme un funambule surexposé qui fait la roue, silhouette blanche sur fond quasi noir, dans un reportage au cirque, cristallisent de façon graphique l'impression d'être au bord d'un gouffre. Le choix des reportages esquisse ainsi une allégorie du témoin impuissant, de l'amnésie d'un pays, de la culpabilité du survivant et donc aussi, de manière à la fois plus intime mais oblique, du deuil, de cette expérience de flottement où plus rien ne fait sens, où l'on se sent déconnecté de tout, les gestes automatisés, comme les aiguilles d'une horloge ou une caméra qui continueraient à tourner, sans rime ni raison. « A suivi une longue période pendant laquelle le temps a été comme immobile », commente la voix *off* grecque du vieux caméraman. A cause de « la répétition immuable des jours qui ont suivi », ce dernier indique encore, en une phrase qui rend compte *a posteriori* de la raison des images de l'autre veine du récit : « j'ai commencé à tenir un journal intime en me concentrant sur les détails qui me permettraient de distinguer un jour de l'autre. »

Ce tableau clinique fragmentaire reprend certains traits caractéristiques de ce que Pierre Fédida a défini comme un « état déprimé », où le deuil est anesthésie, absence de rêve. On dira pourtant que la forme de *L'Homme au bras cassé*

témoigne au contraire d'une fantasmatique puissante, voire d'un travail de déplacement et d'une étrangeté digne du *Traumarbeit*. Certes, mais il n'est pas question ici d'analyser le cinéaste ; il s'agit plutôt de montrer comment son film a progressivement trouvé à se déployer comme un tombeau en inscrivant dans ses versions successives les traces échelonnées d'un processus psychique que Fédida a nommé l'œuvre de sépulture. Dans *L'Homme au bras cassé*, les éléments des deux composantes du récit convergent vers la description de cet *état déprimé* qui est un des visages, morbides et mortifères, du deuil. Le caméraman, toujours : « Pourtant, au bout de quelques semaines, la fatigue a été insupportable et j'avais l'impression que je me trouvais dans une guerre réelle, confondant les simulations militaires avec la réalité. Je vivais dans une ambiance d'état d'urgence continu mais je suis parvenu à ne plus m'évanouir. » A ce moment de la voix *off*, le ralenti s'intensifie et se fige un instant sur un des cameramen, flou, dans l'image. S'ensuit un fondu au noir où se fait entendre, plus nettement, un long drone électronique menaçant, avant que l'écran ne s'éclaire à nouveau sur des parachutistes lâchés lentement dans le ciel comme d'inquiétantes et gracieuses méduses. La voix reprend : « Tous les soirs, je tombais dans un sommeil profond et pour une longue période je n'ai plus fait de rêves. »

Lo : la triangulation, l'après coup et l'énigme du deuil

Dans la scène de *L'Homme au bras cassé* évoquée plus haut, filmée face aux Prosfygika où se condensent le réel le moins manipulé et la symbolisation involontaire de l'effacement des opposants par la police lors des tragédies de l'histoire grecque récente, la voix off de Thanassis Vassiliou commente : « Je crois que je fais quelque chose d'important au moment où le bus de CRS s'arrête devant moi. J'éteins mon téléphone portable et je pars sans regarder derrière moi. Dans cette humeur à la fois pseudo-héroïque et ridicule, j'avance jusqu'au Parlement. J'ai envie de filmer la plaque sur laquelle le nom de mon petit village est gravé. Pesta. En haut, à gauche. » Dans la perspective adoptée ici, il est tentant de considérer ce mouvement – du sentiment de la perte du sens et de la dépréciation de soi à l'envie de rendre hommage à ses compatriotes anonymes face au Monument du Soldat Inconnu, inauguré sur la place Syntagma en 1932 pour célébrer les combattants de la guerre d'indépendance de 1821 – dans le droit fil de l'évolution analysée par Fédida dans le deuil, où l'on passe de l'« état déprimé » à la « capacité dépressive » qui, seule, permet d'accéder à l'œuvre de sépulture : « la réanimation du vivant passe par cette réappropriation subjective – et de la subjectivité – de l'expérience fondamentale de la perte, de la séparation et du deuil. C'est *de l'intérieur* que cette reconnaissance peut avoir lieu : ce qu'on désigne par le fantasme – et aussi bien par le rêve et le transfert – correspond à une expérience première de la subjectivité de la découverte de la vie au contact

de la mort. A cette condition, on peut parler de créativité dépressive »[10]. Dans l'expérience du deuil partagée par Thanassis Vassiliou, l'*envie de filmer* fonde le sursaut vital qui, loin d'empêcher la conscience de la mort, la métabolise et en fait un tombeau.

Ce processus décrit comme intérieur n'a pas moins besoin d'une altérité, en l'occurrence celle de l'inconscient pour Fédida, que facilite néanmoins l'analyste, apte à gérer le transfert et à écouter les fantasmes – un co-scénariste aussi bien. « *C'est d'un autre* […] *que peut s'entendre ce que le sujet prononce*. L'éclairement du sens ne peut venir que de là : entendre de l'autre ce qui a été entendu *tout seul* »[11]. L'écrivain Christos Chryssopoulos a donc introduit la tiercéité nécessaire à la créativité dépressive et à la réalisation de *Lo*, en lieu et place de *L'Homme au bras cassé*. Il a su écouter, sous les masques romanesques de la fiction duelle de la première mouture et en dialoguant avec Thanassis Vassiliou, le nœud subjectif originaire où converge une somme d'ambivalences : le fait d'être un fils, c'est-à-dire accepter ou renier un héritage matériel et symbolique ; le fait de quitter son pays et d'être abandonné, par le père, de son vivant, puis par la mère, à sa mort ; le fait de filmer ou d'y renoncer, puisque Thanassis Vassiliou avait juré de ne plus jamais toucher une caméra après ses années d'opérateur télévisé et accepte la nécessité d'y revenir après le double deuil qu'il a subi.

Dans *Lo*, le père dont on découvre qu'il est encore vivant auprès de sa seconde famille, apparaît enfin – à ceci près qu'il ne figure pas à l'image sinon sous forme de photographies de famille, sa voix étant sa seule manifestation actuelle. Il apporte au récit cette triangulation qui manquait au duo de la mère et du fils de *L'Homme au bras cassé*, dont le titre périphrastique n'a plus lieu d'être puisque l'aveu du grand-père, raconté à nouveaux frais, désigne cette fois nommément le père. L'enquête sur sa possible collaboration aux tortures de la police militaire tourne court lorsque Thanassis Vassiliou raconte lui avoir posé la question et s'être rendu compte, ce que le jeune garçon traumatisé ne pouvait faire, que les dates rendaient impossible la fabulation du grand-père. L'enjeu de l'origine – Eros – se substitue donc à celui de la torture – Thanatos –, notamment à l'occasion d'une scène où le cinéaste confronte en split-screen deux photographies de lui enfant qui pose séparément dans les bras de son père et de sa mère : « Quand je cherche les raisons de la rupture je reviens toujours à ces images. Vous avez pris chacun une photo et vous n'avez pas demandé à un passant de nous photographier tous les trois. Aviez-vous déjà décidé de vous séparer ? L'aviez-vous vu venir à travers l'objectif ? J'essaie de voir ce que vous avez vu, ce jour-là, mais je n'y arrive pas. »

Dans la comparaison entre les différentes versions qui ont abouti à *Lo*, le passage est très net d'une dichotomie affirmée, dans l'opposition des images et des langues constitutive de *L'Homme au bras cassé* (alternance entre les couleurs et la voix *off* française de la vidéo numérique et le noir et blanc des archives

10- Fédida Pierre. *Des bienfaits de la dépression. Eloge de la psychothérapie*. *Op. cit.*, p. 83. C'est Fédida qui souligne.

11- *Ibid.*, p. 66-67. C'est Fédida qui souligne.

de la télévision grecque) à un système narratif de rebonds fondé non sur deux histoires distinctes, quand bien même des échos secrets y affleuraient, mais sur un réseau souple de tensions qui réapparaissent périodiquement dans le film : entre filmer ou ne pas filmer, autour de l'hybris de l'opérateur qui croit conserver la vie ou, au contraire, en mesure l'impossibilité puisque, en effet, « la mort nous fait ses promesses par cinématographe »[12], pour le dire avec Jean Epstein cité par Godard dans les *Histoire(s) du cinéma* ; entre la Grèce, pays natal quitté pendant la vingtaine, et la France, pays de l'exil dont l'acquisition de la nationalité fait l'objet d'un fil narratif, prétexte à reprendre contact avec le père après des décennies de silence ; entre Athènes et Poitiers, partir et revenir, dont les nuances sémantiques en français font l'objet d'un échange entre Thanassis Vassiliou et sa compagne Chloé Baudry ; entre le sucre et la pourriture, selon la définition de l'Histoire présente dès le premier film et qui désigne le voisinage virtuel des exactions commises autour de la Trilogie d'Athènes sous la dictature et le souvenir des glaces dégustées enfant avec sa mère sur les marches de l'Académie ; entre les couples d'amoureux contrastés que forment le père et la mère d'une part et, d'autre part, le résistant Alexandros Panagoulis et Oriana Fallaci, dont Thanassis Vassiliou trouve l'ouvrage *Un homme* (1979), écrit en l'honneur de son amant, en vidant l'appartement familial et en y découvrant sur la page de garde une note manuscrite de sa mère l'enjoignant de lire son livre préféré.

La dynamique d'après coup passe ainsi de la disjonction entre les images et leur commentaire a posteriori, dans *L'Homme au bras cassé*, à la tentative de lire comme des signes les traces laissées par la défunte – d'autant que Thanassis Vassiliou souhaitait évoquer le résistant bien avant de trouver ces mots posthumes. Sans mentionner dans le film la coïncidence troublante[13], il interpelle ainsi sa mère : « C'est la journaliste italienne dont je n'aurais jamais entendu parler sans Alekos Panagoulis. Lui qui a tenté d'assassiner le dictateur en 1968. Qui a été torturé sans relâche. Qui a tenté de s'évader à plusieurs reprises, sans craindre les conséquences. Qui, après sa mort, est devenu la figure emblématique de la résistance contre la dictature. Qui a trouvé la mort dans un étrange accident après la chute de la Junte. J'ai trouvé des phrases que tu n'as jamais prononcées. Fallaci a écrit tout un livre pour l'homme qu'elle a aimé. Et toi ? » La dualité structurante du premier film est ainsi démultipliée sans jamais être dépassée dans une dialectique, à moins de considérer *Lo* lui-même comme cette forme ouverte aux tensions, une œuvre de sépulture qui serait aussi une maison hospitalière, y compris à d'autres morts, célèbres ou anonymes, ceux dont les archives attestent l'existence au présent.

Lo donne en effet encore à voir des archives de la télévision grecque, sans en faire le support d'une fabulation mais toujours au ralenti. Chris Wahl différencie le ralenti créé au tournage de celui ajouté en postproduction, qui

12- Epstein Jean. « Le cinématographe dans l'archipel » [1928]. *Écrits sur le cinéma* I. Paris : Seghers, 1974, p. 199.

13- Information confiée lors d'un entretien le 13 septembre 2025.

étire artificiellement le temps en dupliquant chaque photogramme. Il évoque « une *activation* de la mémoire »[14] par cette imperceptible mais ô combien active impression seconde : « Le traitement de l'image d'archives par le procédé du ralenti permet de faire ressortir l'invisible et enjoint le spectateur à s'en souvenir »[15]. La production de cette « mémoire du temps non vécu »[16] entraîne en outre un fort effet onirique qui, loin de sacrifier la réalité de l'hommage aux figures absentes, le rend conforme au processus de l'œuvre de sépulture selon Fédida : « Les matériaux qui concernent la conservation du mort et la capacité substantielle de survivance [...] doivent être en affinité matérielle avec la matérialité psychique et sensorielle des images du rêve. *Seul le rêve dispose ainsi de la véritable mémoire des morts* »[17]. Rien d'étonnant, donc, à trouver thématisé dans *Lo* le songe qui faisait défaut dans *L'Homme au bras cassé* : « Quand je suis en France, les surfaces de l'appartement de Grèce me manquent. Je rêve que je les touche. Je t'entends me dire en rêve : "corps et maison sont synonymes"[18]. Et toujours cela me réveille. » Or ce message d'outre-tombe de la mère qui consacre la sépulture offerte par le fils et, d'une certaine façon, choisit d'y habiter et s'y incarne ne le fait qu'à travers les mots de Lydia Flem, dans *Paris Fantasme*, tels qu'ils sont repris en épigraphe d'*Une possession* par Chloé Baudry, compagne de Thanassis Vassiliou. La triangulation opère aussi au féminin, dans une lignée de femmes sensibles aux puissances des lieux et de l'inconscient.

Du côté du masculin, l'enquête sur le père a donc dévoilé non une culpabilité mais une surdétermination du signifiant *Lo*. Après bien des titres et de non moins nombreuses réécritures cherchant, à tâtons puis à quatre mains, la forme apte à métamorphoser les notes du journal de deuil en œuvre de sépulture anti-monumentale, ouverte autant à sa mère qu'aux milliers de victimes de la dictature, c'est *Lo* qui a été retenu. La grand-mère profère en effet cette interjection dialectale pour couper court à l'aveu du grand-père en lui intimant le silence : c'est donc à la fois le point de départ de la fabulation originaire de l'enfant mais aussi, reconnue bien plus tard pendant le tournage, la rue Edouard Lo, près du cinéma où Thanassis Vassiliou et sa mère ont vu deux fois *Le Dernier empereur* et à l'angle de laquelle l'étudiant Sotiris Petroulas a été tué, avenue Stadiou, le 21 juillet 1965, lors de manifestations pour protester contre la démission de Georges Papandreou, avant que l'instabilité politique n'entraîne le coup d'état de Papadopoulos instaurant en 1967 la dictature des colonels. Pourtant, comment ne pas y entendre aussi, dans le miroitement des langues où le sens s'éclaire en se différant, l'interjection anglaise *Lo* (*and behold*) qui, pour sa part, mobilise la (double) vue, sous-tend le film et réécrit son histoire ?

14- Wahl Chris. La preuve de mémoire. Images d'archives et/au ralenti. In : Maeck Julie, Steinle Matthias (dirs.) *L'Image d'archives, une image en devenir*. Rennes : PUR, 2016, pp. 127-136. Disponible sur : https://books.openedition.org/pur/46532?lang=fr (consulté le 23 décembre 2025).

15- *Ibid.*

16- Schefer Jean Louis. *Images mobiles*. Paris : P.O.L., 1999, p. 87.

17- Fédida Pierre. *Des bienfaits de la dépression. Eloge de la psychothérapie. Op. cit.*, p. 116. C'est Fédida qui souligne.

18- Flem Lydia. *Paris Fantasme*. Paris : Le Seuil, 2021 (La librairie du XXIe siècle), p. 283 ; Baudry Chloé. *Une possession*. Saint-Etienne : Maintien de la reine, 2024, p. 11.

Vois, et regarde après-coup. « Dans l'*Odyssée* d'Homère, il est rappelé que rester sans sépulture (*athaptos*) serait non seulement un outrage à la fidélité, mais un acte privant les vivants du message détenu par le mort à leur intention et pour leur salut »[19]. Si aucun message n'est univoque, le double tombeau, filial et historique, qu'est *Lo* fait sienne cette exhortation à regarder à deux fois, comme un avertissement pour l'avenir que répètent aussi, à leur manière, les différents pigeons, de plumes ou de pierre, morts ou vivants, qui semblent incarner les esprits des lieux et offrent à Thanassis Vassiliou un dernier fil d'Ariane, depuis la mise en scène d'une nature morte devant sa fenêtre où le volatile de marbre semble visité par son alter ego roucoulant jusqu'à la conclusion grecque du film qui cadre le geste d'indigitation de la statue de Panagoulis – l'index exhortant à voir – au moment où un oiseau vient s'y poser.

*

Les soixante-dix minutes de *Lo* tissent donc un maillage dialectique où se nouent et se dénouent l'individuel et le politique, le présent et l'histoire, la mort et la survivance, dans un équilibre suspendu qui tient autant à un processus d'écriture dont on a retracé la génétique qu'à une éthique de *passeur*, psychopompe, inventeur d'images et de sons ou encore traducteur, car c'est dans la traduction que le sens apparaît à la fois comme *différé* et *partagé*, faisant résonner en chacun de nous l'étrangeté fondamentale de nos expériences humaines. Ce texte n'a donc d'autre vocation que de prolonger encore l'écho de ces silences habités par l'imaginaire, de conserver la trace de versions antérieures qui ont accompagné le cheminement de l'état déprimé à la créativité dépressive, du carnet de notes filmiques endeuillées à l'œuvre de sépulture, des masques et du romanesque paranoïaque à l'essai intime assumé ou encore des fantasmes originaires à une enquête aboutissant non à des réponses, mais à l'approfondissement des questions : une énigme[20]. Ainsi, même s'il n'a pas trouvé sa place dans *Lo*, le bras monumental séparé de sa statue antique qui a, un temps, tenu lieu d'affiche suggestive au premier film pour le Pitching Forum du Festival de Thessalonique continuera d'y miroiter encore longtemps, comme l'étrange figure d'un devenir-fantôme à la présence entêtante. C'est en suivant l'émergence, la résurgence et la disparition de ce bras cassé allégorique et pourtant si puissamment incarné que ce texte a tenté, en écho aux images de Thanassis Vassiliou, de « toucher à l'intangible »[21] de l'œuvre de sépulture, selon ce que Derrida nomme une « offrande secrète »[22] adressée à son ami Jean-Luc Nancy. Ce dernier aura donc le dernier mot : « Le sens, c'est que ce que je dis ne soit pas simplement "dit", mais pour être dit, en vérité, me revienne redit. Mais en me revenant ainsi – de l'autre – cela est aussi devenu une autre origine de sens. Le sens est le passage et le partage d'origine en origine, singulier pluriel »[23].

19- Fédida Pierre. *Des bienfaits de la dépression. Éloge de la psychothérapie*. *Op. cit.*, p. 117.
20- Laufer Laurie. *L'Énigme du deuil*. Paris : PUF, 2006.
21- Derrida Jacques. *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris, Galilée, 2000, p. 328.
22- *Ibid.*, p. 338.
23- Nancy Jean-Luc. *Être singulier pluriel*. Paris, Galilée, 1996, p. 110.

Bibliographie

- Baudry Chloé. *Une possession*. Saint-Etienne : Maintien de la reine, 2024.
- Compagnon Antoine. « *Le Journal de deuil* de Roland Barthes : un écrit de vie paradoxal ? » (1), 10 mars 2009 : https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/lecture/writing-life-montaigne-stendhal-proust/le-journal-de-deuil-de-roland-barthes-un-ecrit-de-vie-paradoxal-1
- Derrida Jacques. *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris, Galilée, 2000.
- Epstein Jean. « Le cinématographe dans l'archipel » [1928]. *Écrits sur le cinéma* I. Paris : Seghers, 1974.
- Fédida Pierre. *Des bienfaits de la dépression. Eloge de la psychothérapie*. Paris : Odile Jacob, 2003 (Poches).
- Fédida Pierre. « L'œuvre de sépulture ». *La Fin de vie, qui en décide ?*. Paris : PUF, 1995.
- Flem Lydia. *Paris Fantasme*. Paris : Le Seuil, 2021 (La librairie du XXIe siècle).
- Laufer Laurie. *L'Énigme du deuil*. Paris : PUF, 2006.
- Michaux Henri. *Face à ce qui se dérobe*. « Bras cassé ». *Œuvres complètes* III. Paris : Gallimard, 2004 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Nancy Jean-Luc. *Être singulier pluriel*. Paris, Galilée, 1996.
- Schefer Jean Louis. *Images mobiles*. Paris : P.O.L., 1999.
- Wahl Chris. La preuve de mémoire. Images d'archives et/au ralenti. In : Maeck Julie, Steinle Matthias (dirs.) *L'Image d'archives, une image en devenir*. Rennes : PUR, 2016, pp. 127-136 : https://books.openedition.org/pur/46532?lang=fr

ملخّص | بعد وفاة والدته عام ٢٠١٧، عاد تاناسيس فاسيليو إلى اليونان وشرع في التصوير. كان فعل التسجيل، في بدايته، فعلاً حدسياً يهدف من جهة إلى التكيّف مع غياب بات نهائياً في أماكن ما زالت مشبعة بالذكريات، ومن جهة أخرى إلى توثيق ردود فعله الذاتية، في محاولة للحفاظ عليها حتى وإن تعذّر عليه فهمها فهماً كاملاً. وقد تتيح هذه الملاحظات الفيلمية، لاحقاً، إمكانية مقاربة مغايرة، وفق الدينامية التي حلّلها أنطوان كومبانيون بدقّة بوصفها مفارقة في علاقته بـ«يوميّات الحداد» لرولان بارت، إذ يقول: «الحداد والسرد نقيضان، ولكن [...] السرد وحده [...] قادر على التعبير عن تجربة الحداد، وتُحلّ هذه المفارقة إذا ما أخذنا في الاعتبار المعنى المزدوج لكلمة الحداد: بوصفه دوام حالة الفقد، حالة ثابتة غير جدلية، وبوصفه أيضاً مساراً فاعلاً للخروج من هذه الحالة».
وإلى ما بعد النزعة العفوية لالتقاط الصور بالسرعة شبه الفورية التي تتيحها الهواتف الذكية، برزت، بإلحاح أشد، صعوبة العثور على الصيغة الشكلية الملائمة لمنح هذه الشذرات معناها، إذ إن الأمر كان يمسّ في آنٍ واحد عمليّات الخلق السينمائي ومسارات العبور في تجربة الحزن. ومن خلال تتبّع نشأة فيلم Lo، تسعى هذه المقالة إلى تحليل التفاعلات القائمة بين، من جهة، مسار إبداعي انطلق من قلق بنويّ أعيد إحياؤه بفعل وفاة الأم، ما استدعى الاستعانة بكاتب مشارك لإعادة تشكيل اليوميّات الفيلمية الأولى، ومن جهة أخرى، الانتقال من دفتر حداد إلى ما سمّاه بيير فيديدا «عمل الضريح»، أي «ذلك الإعداد، اللاحق للموت، للمكان الذي يجعل التواصل بين الأحياء والأموات ممكناً».

كلمات مفتاحية | دفتر الحداد، اليوميّات الفيلمية، الفيلم الوثائقي-المقالة، الأرشيف، الذاكرة، الصدمة، بيير فيديدا، تاناسيس فاسيليو.

Marie Martin est maîtresse de conférences en études cinématographiques à l'Université de Poitiers depuis 2009. Ses recherches en esthétique concernent notamment les processus psychiques et appareils techniques au cinéma. Elle a codirigé les publications de *Rêve et cinéma. Mouvances théoriques autour d'un champ créatif* (2012, avec Laurence Schifano) et *Qu'est-ce qu'un geste politique au cinéma ?* (2019, avec Véronique Campan et Sylvie Rollet), supervisé en 2015 le numéro de la revue *CiNéMAS* intitulé *Le Remake. Généalogies secrètes dans l'histoire du cinéma* (vol. 25, 2-3) et publié en 2024, chez De l'incidence, *L'Ecriture et la projection*.