**TRAVERSÉE DES APPARENCES
ET CINÉMA ANALOGIQUE OU NUMÉRIQUE
DIT EXPÉRIMENTAL**

INTRODUCTION DE LA TROISIEME PARTIE

En ouvrant le champ aux interrogations formelles, le noir et blanc permettrait d'expérimenter des possibilités *plastiques*. S'intéresser au noir et blanc revient à questionner le temps de la création d'une forme et de ses couleurs « spectrales » « avérées ». Le conditionnement narratif se décentre, instaurant un cinéma *plastique* en relation autant avec les arts de l'espace que les arts du temps.⁶⁰⁶ Le spectateur est incité à remettre en cause ses attentes narratives. Les expériences perceptives mènent à une critique systématique des codes de la mimésis.

L'aspect « documentaire » des images basé sur des normes narratives n'est qu'un leurre. L'œuvre se « documente » d'une autre manière. La création d'un film est une élaboration humaine à partir d'un matériau sensible. Le travail est en premier lieu celui d'une prise en main. Créer un film, c'est d'abord adopter une pratique physique et non pas immédiatement intellectuelle. Ce n'est pas une proposition purement théorique, mais aussi esthétique. Celle-ci devrait être aussi libre que dans les arts plastiques où l'abstraction est infiniment plus tolérée.

Pourquoi le cinéma reste-t-il arcbouté sur une pratique écrite ? Le film narratif est dépendant d'un scénario. Ces œuvres en noir et blanc ne seraient-elles pas un moyen de dépasser ou de repenser autrement notre rapport au texte ?

⁶⁰⁶ Ricciotto Canudo le soulignait déjà : « *Le fossé entre les arts du temps et les arts de l'espace est comblé (...) le cinématographe est notre art (...) le Septième.* » (Canudo cité par Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres, op. cit.*, p. 253.)

À l'inverse, des deux premières parties se focalisant chacune sur un unique film, nous allons nous attacher, dans cette troisième partie, à une série d'artistes qui critiquent les normes des images en mouvement, en présentent des couleurs qui s'émancipent de la représentation mimétique traditionnelle.

Un usage singulier des chromatismes élaboré à partir de prises de vues personnelles et/ou de « métrages trouvés » expose les chairs du cinématographe. Ces cinéastes « convoquent » l'apparition « informelle » de la lumière et de la texture des images en mouvement qui en déforment les figures. Une pratique de *found footage*⁶⁰⁷ propose une ouverture « retrouvée » via une émancipation de la « relecture » critique. Cette autre traversée de « l'arc-en-ciel » permettrait de circuler du temps de l'histoire et de l'invention à celui du temps de la création et de faire ainsi l'analyse et non la somme de ce qu'est une forme–et de ce qu'est–une couleur « spectrale ». En créant des images à partir d'autres images déjà existantes, la traversée spectrale se « redouble » et se « dédouble ».

Nous allons nous intéresser aux films suivants : *Le Drame des constructeurs* d'Anne-Sophie Brabant, *Schwarzer Garten (Black Garden)* et *Halcion* de Dietmar Brehm, *The Rainbow Of Odds* d'Ichiro Sueoka, *Outer Space* de Peter Tscherkassky, *Titanic* de Vincent Hénon et *Satyagraha* de Jacques Perconte.

Anne-Sophie Brabant travaille en argentique à partir de ses propres prises de vues. Les films de Dietmar Brehm, avec le même média, ont la particularité de mélanger prises de vues personnelles et « métrages trouvés ». Le film « sans prise de vue » de Tscherkassky est élaboré en argentique.

Hénon fait un film de *found footage* et se joue de la translation du passage de l'argentique au numérique comme Jacques Perconte.

Après avoir étudié des exemples de chairs argentiques, puis le passage de l'argentique au numérique, nous ferons le point des enjeux plastiques à travers un même artiste qui interroge des médias différents. Il s'agit de l'Autrichien Siegfried A. Fruhauf

⁶⁰⁷ Le terme anglais *found footage* signifie littéralement « métrage trouvé » et désigne la récupération d'images (visuelle et/ou sonore) préexistantes (photographies, pellicules, vidéos, images numériques...) dans le but de fabriquer un autre film. Cette notion rejoint celle de *remploi*, pratique qui irrigue l'histoire des arts en général. (Cf. Nicole BRENEZ, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental » in, *Limite(s) du montage*, op. cit., pp. 49-67.)

qui, à la suite de son professeur Peter Tscherkassky, poursuit des recherches structurelles sur le photogramme et sa répétition (*Frontale*), mais aussi sur les images vidéographiques (*Night Sweat*) et numériques (*Ground Control*).

Ces œuvres déstabilisent les mécanismes diégétiques (le récit) et mimétiques (la représentation) normés par la narration. Un montage non linéaire accentue le sentiment d'incohérence du spectateur qui ne peut qu'émettre de fragiles interprétations narratives. Notre rapport convenu aux images en mouvement⁶⁰⁸ se décentre, tout comme l'impression de réalité bien illusoire du réalisme à travers une expérience cinématographique extrêmement singulière fondée sur des filiations illégitimes et des lectures ambivalentes.

La modification des normes mimétiques d'images personnelles ou « volées » à travers les jeux de mise au point provoque une incertitude perceptive. L'expérience du noir et blanc comme élément imperceptible à l'œil nu s'élargit et devient celle de l'illusion d'optique du cinématographe. Ce rapport « achromatique » à l'inconnu remet en cause l'impression de réalité bien illusoire du réalisme. L'art et la vie quotidienne, le réel et le fantasme se confondent à travers l'*expérience* d'un cinéma ouvert, fondé sur l'apologie d'une jouissance esthétique qui est revendiquée à chaque projection.⁶⁰⁹

⁶⁰⁸ Appelé communément modèle NRI (Narratif, Représentatif, Industriel).

⁶⁰⁹ Pour Jauss, « *l'attitude de jouissance dont l'art implique la possibilité et qu'il provoque est le fondement même de l'expérience esthétique ; il est impossible d'en faire l'abstraction [car] c'est la fonction sociale de l'art* ». (Cf. Hans Robert JAUSS, « Petite apologie de l'expérience esthétique » (Conférence faite le 11 avril 1972 à Constance lors du 13^{ème} congrès des historiens allemands de l'art) *in, Pour une esthétique de la réception, op. cit.*, p. 137.

A) CHAIR ARGENTIQUE

- *Le Drame des constructeurs* d'Anne-Sophie Brabant

Le projet d'Anne-Sophie Brabant naît d'un désir de collaboration avec le metteur en scène Alexis Forestier qui décide en 1997 de monter *Le Drame des constructeurs* avec la compagnie théâtrale Les Endimanchés. À l'origine, le film accompagnait la pièce en un acte de 1930 de Henri Michaux. Présent en exergue, un carton reproduit les propos de Michaux décrivant sa pièce de théâtre :

L'action se passe à la promenade des constructeurs, dans les allées du jardin entourant l'asile. Ils parlent en partie pour eux-mêmes, en partie pour l'univers. Leur apparence extérieure : adultes, penseurs, persécutés. On voit les gardiens dans le lointain. Chaque fois qu'ils approchent, les constructeurs se dispersent.⁶¹⁰

Les gardiens incarnent ainsi une persistance d'un réel conventionnel (et donc « cadencé ») et les constructeurs quelque chose de l'ordre de l'imaginaire : l'élaboration d'une construction qui leur servirait d'« *espace d'évasion* »⁶¹¹. Pur projet fantasmatique, remis en question à chaque fois par le retour des gardiens qui anéantissent le groupe de constructeurs. Ce dernier se reforme lors du départ de leurs assaillants et reprend son délire collectif sans « *début ni fin* ». ⁶¹² Le fantasme n'est pas évolutif. Néanmoins, à l'image, seuls les constructeurs sont présents. La persistance d'un réel attendu, convenu, ne serait-elle plus d'actualité ?

Le film fut composé de sept « *modules* »⁶¹³, selon le terme d'Anne-Sophie Brabant, pour s'intégrer de manière fragmentaire à la pièce de théâtre. Un module était projeté à chaque fois que les gardiens avaient dispersé les constructeurs sur scène. Les acteurs alors hors-champ, une séquence du film était projetée pour le public.

⁶¹⁰ Henri MICHAUX, « Le Drame des constructeurs (1930) » in, *Plume, précédé de Lointain intérieur* (1938), Paris, Gallimard, 1963, p. 203.

⁶¹¹ Entretien A.-S. Brabant / G. Reiner, Paris, le 20 octobre 2008.

⁶¹² *Ibid.*

⁶¹³ *Ibid.*

Le choix du *fragment*⁶¹⁴ soulignait la dimension irréalisable du projet collectif et l'impasse dans laquelle se trouvaient les constructeurs. Le principe de faire alterner spectacle vivant et projection cinématographique permettait de souligner la dimension de rêve éveillé de leur entreprise. Dans chaque module les constructeurs repartent de zéro, dans une folie répétitive.

Le film a connu plusieurs présentations. Il a en particulier été projeté en salle pour la première fois au 10^{ème} Festival des Cinémas Différents de Paris, indépendamment de la pièce de théâtre. Les modules ont été mis « *bout à bout et ponctués par des plans noirs.* »⁶¹⁵ Les gardiens absents à l'image, les constructeurs ne sont interrompus que par des noirs fonctionnant comme des *black-outs* qui viennent faire éclater de manière brutale toute figuration pérenne et donc toute construction narrative. La bande-son, composée de bruits de démolition, accentue cette sensation.

Avec les plans noirs, ce « *son témoin* » a pour rôle principal, d'« *endosser la fonction des gardiens* »,⁶¹⁶ d'en ponctuer le rôle de destruction. Il provient, non pas de la première étape (« théâtrale ») du film, qui était muette, mais d'une installation réalisée à partir des images du film (la deuxième version).

La projection festivalière conservant cet aspect sonore⁶¹⁷ est le dernier « devenir » paradoxal du film. Celui-ci est littéralement l'héritier du théâtre (les comédiens étant également, pour cette occasion, acteurs du film) et d'un cinéma « itinérant » (l'exposition du film évoquait lointainement une dimension foraine.) Ce cinéma se présente comme art total et *work in progress*.

Sans dialogue, Anne-Sophie Brabant a mis à distance la pièce de Michaux. Elle n'a pas voulu adapter ce texte de manière littérale, mais plutôt rechercher une transposition *plastique* à la pièce de théâtre. Comment a-t-elle procédé ?

⁶¹⁴ Un deuxième carton placé en exergue indique : « Un film en fragments destiné à être projeté sur une scène de théâtre en présence des comédiens. »

⁶¹⁵ Entretien A.-S. Brabant / G. Reiner, *op. cit.*

⁶¹⁶ *Ibid.*

⁶¹⁷ On peut lire sur un troisième et dernier carton : « Le son témoin qui l'accompagne est celui d'une installation réalisée à la Ferme du Bonheur à Nanterre cette même année, à partir de la mise en scène initiale. »

Sa démarche utilise deux matériaux différents : d'une part, lors du tournage, des séquences filmées, dont certaines, totalement floues, pourraient faire penser à des essais de cadrage ou à des aléas rencontrés lors du développement artisanal, d'autre part, provenant du tirage, des plans totalement abstraits telles des amorces, conservées pour être insérées dans le montage final. Anne-Sophie Brabant marque ainsi son refus de toute hiérarchisation entre plans *a priori* « réussis » ou « ratés ». L'œuvre est basée sur des variations cycliques, les plans se répètent et se transforment tels les motifs des diverses études d'un peintre.

Le tournage a lieu pendant la répétition de la pièce dans le jardin d'une ancienne école en ruines. Le soleil de juin rend impossible toute mise au point dans le viseur de la Bolex. Les prises de vues avec une caméra 16 mm. sont de ce fait très instinctives et incitent la cinéaste à tourner image par image en laissant l'obturateur en pause longue.

Le travail est plus physique qu'optique : la main doit maintenir la caméra immobile à travers des durées variables, mais devant être les plus longues possibles pour tenter d'avoir une trace perceptible des comédiens à l'image.

À cela s'ajoutent d'autres plans du corps d'Anne-Sophie Brabant plongé dans sa baignoire. La cinéaste se filmant elle-même ne peut, là encore, contrôler visuellement ce qu'elle fait, et laisse ses mains la guider en suivant le même procédé de pauses longues, car la lumière est restreinte. À l'inverse des comédiens filmés à distance avec une lumière crue, l'artiste se retrouve avec des plans très proches de son corps dans la pénombre.

Hors cette relation extrême à l'éclairage, quel lien entretiennent les plans des constructeurs et ceux de l'artiste ?

Les éléments du corps de la cinéaste permettent au film de nouer des liens entre *camera obscura* et espace intime par essence obscur, laissant l'impression que ces fragments de corps naissent autant de la pellicule elle-même que d'une intimité onirique et aquatique.⁶¹⁸ Sur certains plans la cinéaste semble être enceinte, car son corps est

⁶¹⁸ Voir à ce sujet les textes de Bachelard, et en particulier, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination et la matière*. (Cf. Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination et la matière*, Paris, José Corti éditeur, 1983.)

déformé par les reflets de l'eau dans laquelle elle immergée. Sommes-nous proches d'une mise au monde autant littérale qu'esthétique ?

Les parties de corps qui apparaissent au début du film semblent avoir fini par engendrer les corps entiers qui déambulent par la suite dans les « jardins de l'asile ». Les gros plans que l'on retrouve à la fin semblent, au contraire, se faire absorber par la pellicule et revenir au néant. L'impression s'inverse, les corps fragmentés n'évoquent plus une naissance, mais la mort. Cette fin prématurée suggère une vie éphémère, celle de la durée de la projection, existence laborieuse dont la bichromie sépia renforce le caractère incertain.

Débordée par la matière avec laquelle les constructeurs semblent « *se débattre* »⁶¹⁹, cette vie s'avère impossible et sous-tend un rapport au monde qui a basculé dans une subjectivité fantasmatique. On pense à un travail de germination, d'éclosion. La cinéaste cite les aquarelles de Michaux, en parlant des « *naissances du rien* »⁶²⁰, de ces personnages qui adviennent de nulle part et avoue s'être inspirée des œuvres picturales de l'artiste plutôt que du texte lui-même.

Anne-Sophie Brabant mentionne aussi les gouaches du poète, où souvent la forme qui délimite les corps n'arrive pas à contenir entièrement la matière picturale. Les personnages de son film sont eux aussi nimbés d'une matière trop présente qui induit un « *effet d'effacement* »⁶²¹ de leurs anatomies qui apparaissent fugacement, comme entre « *émergences et résurgences* ». ⁶²²

Les amorces de début ou de fin de tirage « *où le produit adhérerait mal* »⁶²³ renforcent la métaphore entre peau et pellicule (et retrouvent leur étymologie commune⁶²⁴). Ces chutes de pellicules filmées en macro présentent un aspect organique et rappellent par moment une chair flasque, un peu tremblotante comme de la gelée. Des perforations, effectuées directement à même le photogramme et devenues d'énormes

⁶¹⁹ Entretien A.-S. Brabant / G. Reiner, *op. cit.*

⁶²⁰ *Ibid.*

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² Selon un titre de recueil de poèmes de Michaux. (Cf. Henri Michaux, *Émergences et résurgences*, Paris, Skira, 1972.)

⁶²³ Entretien A.-S. Brabant / G. Reiner, *op. cit.*

⁶²⁴ Comme indiqué dans notre analyse d'*In Absentia* des frères Quay.

disques blancs à la projection, font penser aux pores de l'épiderme et renforcent la relation cutanée avec la pellicule.

En sauvant du rebut ce matériau récupéré au laboratoire, la cinéaste remet en cause la dichotomie entre créateur et création, espace intime et monde extérieur. À la fin du film notamment, elle décide de superposer le positif et le négatif d'un même plan décalés l'un de l'autre de quelques photogrammes. Cette matière « vivante » au sépia « mordoré » et donc « mordant » vient « bousculer » les figures par la vibration scintillante de la surimpression. La pellicule à la bichromie vibrante et le corps informe s'amalgament pour ne faire qu'un tout organique indécis.

L'indécision organique de cet « *épiderme-support* »⁶²⁵ fait écho aux conditions de création du film. En laissant l'obturateur en pause longue, en s'auto-filmant pendant le tournage, en développant dans le noir complet au laboratoire, la cinéaste accorde une grande importance à la dimension tactile du processus créateur, conférant à la perception des images une dimension sensitive. Anne-Sophie Brabant va avoir alors « en mains » de très gros plans très sombres de son corps qui font contrepoids à des plans larges extrêmement clairs des comédiens répétant la pièce. Si les deux types d'images sont de nature très différente (voire opposée), la distinction entre corps et décor est trouble pour chacun d'eux : ceux des acteurs sont comme ceints d'une énigmatique matière translucide alors que les fragments corporels de la cinéaste sont très flous et donc peu identifiables.

Après la prise de vue, l'enjeu est d'animer les plans fixes : car comment trouver une continuité à ces images éparses qui, à cause des pauses longues, s'apparentent plus à des photographies qu'à des photogrammes ? Un long travail démarre au Laboratoire l'Abominable. La réalisatrice découvre et expérimente divers procédés pour réunir ces plans solitaires, les images se démultiplient, la prise de vue devient étude de laboratoire.

Tout d'abord, à l'aide d'un atlas⁶²⁶, elle essaie de créer des mouvements en imaginant le nombre de photogrammes à dupliquer à la truca pour générer la mobilité

⁶²⁵ Jacques AUMONT, « Des couleurs à la couleur » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 39.

⁶²⁶ Type de table de montage. Une table de montage permet de visionner et de sélectionner les plans extraits des rushes d'un film pour ensuite en élaborer la structure finale en accolant les photogrammes entre eux. Selon André Roy, c'est un « *appareil comprenant divers équipements pour la vision et l'écoute*

qu'elle souhaite pour chaque personnage. Ce travail, exécuté avec une minutie d'orfèvre, se fait toutefois à « l'œil nu » de façon aléatoire : la cinéaste ne « voit » que le ruban de la pellicule (les rushes, visionnées telles quelles, auraient été « *trop rapides à la projection* »⁶²⁷ et auraient rendu les images imperceptibles.) C'est pourquoi Anne-Sophie Brabant « *multiplie les photogrammes* »⁶²⁸ improvisant ainsi un rythme dans une durée « optique » et non temporelle.

En faisant fi des conventions figuratives attendues, son film s'avère être, au sens propre comme au figuré, une *animation manuelle* : c'est la main avant l'œil qui guide la cinéaste et anime les constructeurs ; elle est à la source de l'élaboration « chancelante » de leur création.

L'animation de ces images devait prendre en compte un rythme de montage qui créait un mouvement en apparence réaliste, mais qui sous-tendait également l'échec de l'entreprise des constructeurs. Si la « construction » du film fut on ne peut plus « matérielle », à l'image l'activité des constructeurs ne semble aboutir à rien de concret. À cause du choix de l'animation image par image : les constructeurs semblent comme tituber : leur démarche est tendue. L'animation, telle une « clinique gestuelle »⁶²⁹, manifeste une incarnation malade et témoigne de la « pathologie cinématographique » des constructeurs qui, ne l'oublions pas, déambulent dans les jardins d'un asile.

Le principe même d'animation et de multiplication d'une même image induit leurs gestes contrariés, bloqués dans un sempiternel va-et-vient. La cinéaste cherche à travers la saccade et la désynchronisation à témoigner d'une présence insistante malgré sa « *fragile précarité* ». ⁶³⁰

Cette « *présence dans la répétition* »⁶³¹ et le choix de l'image par image⁶³² rend chaque plan brumeux, ce qui semble aussi gêner les constructeurs. Cet étrange « *excès*

d'un film à monter (...). La table de montage est constituée d'un plateau comportant un verre dépoli éclairé par transparence, d'une étagère, de supports métalliques de bobines de film, d'une enrouleuse et d'une synchroniseuse. On trouve sur cette table divers outils comme des crayons à l'encre de Chine, des ciseaux, du ruban adhésif et des gants. » (André ROY, « Entrée : Table de montage » in, Dictionnaire général du cinéma : Du cinématographe à internet, op. cit., p. 429.)

⁶²⁷ Entretien A.-S. Brabant / G. Reiner, op. cit.

⁶²⁸ Ibid.

⁶²⁹ Ibid. (On pense aux photographies des hystériques de la Salpêtrière de Charcot. Voir à ce sujet : George DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.)

⁶³⁰ Entretien A.-S. Brabant / G. Reiner, op. cit.

⁶³¹ Ibid.

de matière »⁶³³ entrave la démarche et fait penser que les parties ou la totalité des corps émergeant de la pellicule sont « en voie de décomposition ». Ces corps « inachevés », insufflent l'idée plus générale, que l'objectif des constructeurs n'est pas la réalisation d'un édifice concret, mais plutôt la création d'un groupe soudé, un corps unique.⁶³⁴ Pour la cinéaste, ils rechercheraient donc à « *faire corps entre eux pour construire un monde propice à l'évasion de cette réalité carcérale.* »⁶³⁵, le caractère organique de la pellicule renvoyant à la respiration de ce corps total. Il évoque aussi une autre folie : celle de la « con-fusion », d'un glissement entre corps animé et matière inerte. Le va-et-vient des constructeurs, avec leurs gestes inachevés, fait craindre leur chute des échelles qu'ils utilisent sans répit.⁶³⁶ Ils semblent aspirer à devenir pure matière constructible.⁶³⁷ Cependant la désarticulation de leurs mouvements exprime l'impossibilité d'atteindre leur but, tout en soulignant que leur existence d'individus autonomes, hors du groupe, n'est pas viable.⁶³⁸

Les constructeurs sont voués à l'échec. Les noirs entre les modules soulignent cette impuissance d'existence totale, cette fragile intermittence proche de la survie plutôt que de la vie. Cet entre-deux où les constructeurs se débattent est le temps de la projection. Entre figuration et abstraction, leur existence, protéiforme « sur » la pellicule, reste très précaire, toujours remise en cause. Les constructeurs sont bien des « fantômes » ; ils apparaissent entre la vie et la mort, entre un préambule et un épilogue, fantasmagorie diurne n'ayant pas d'existence propre en dehors de celle du temps éphémère de la projection.

⁶³² Le choix de l'image par image est induit par la pause longue à la prise de vue.

⁶³³ Entretien A.-S. Brabant / G. Reiner, *op. cit.*

⁶³⁴ On retrouve cette idée dans le texte de Michaux : « *E. (s'enfuyant en criant. Prenant l'oreille de C.) Viens, toi. Donne voir. Donne. Je te la rends tout de suite, et aménagée royalement. Je construirai une ville dans ton oreille.* » (Henri MICHAUX, « Le Drame des constructeurs », *op. cit.*, scène VII, p. 211.)

⁶³⁵ Entretien A.-S. Brabant / G. Reiner, *op. cit.*

⁶³⁶ Selon Victor Hugo : « *le rêve est pour l'homme une évasion hors de la vie réelle. Évasion redoutable, périlleux bris de prison, escalade des escarpements de l'impossible, suspension dans des gouffres à des échelles flottante, chute souvent probable. Cette chute, nous avons dit son nom, folie.* » (Victor HUGO, *Le Promontoire du songe*, Paris, Gallimard, 2012, p. 101.)

⁶³⁷ Cette idée se retrouve dans le texte de Michaux : « *D. (accourt, affolé, en pleurant) – Dieu le père, je vous en supplie, enlevez-moi la ville qu'ils m'ont mise dans le ventre ! Dieu le père, je vous en supplie !* » (Henri MICHAUX, « Le Drame des constructeurs », *op. cit.*, scène II, p. 207.)

⁶³⁸ Tels des corps parcellaires à l'image des cellules d'un même organisme. Dans la pièce de Michaux, les constructeurs sont nommés par des lettres (A, B, C, D...), ce qui renvoie à une individualité inexistante, à un anonymat relatif et à une personnalisation (bien que globale) enfin possible si ces « lettres » parvenaient à être réunies.

Les décors étant minimalistes (l'espace de la scène de théâtre, à savoir la cour d'école abandonnée, ne présente qu'un terre-plein où il ne reste que quelques rares arbres) ou inexistantes (le corps d'Anne-Sophie Brabant se trouve sur un fond noir obscur. Parfois, une masse houleuse - de l'eau - affirme sa présence, quand la main de la cinéaste y provoque des remous. Se devine ainsi l'ovale de la baignoire où elle est immergée), les corps se confondent non pas avec le décor, mais plutôt avec l'image elle-même. La matière qui les a créés procède dans le même temps à une dissolution corporelle flottante qui met à nu le support, dans une tension incessante entre figuration et défiguration abstraite. Cet engluement de la matière fige les personnages ; son mouvement et celui de la pellicule semblent se confondre pour créer ces formes.

L'indécision mimétique devient un atout pour la cinéaste : l'aspect informe des images suggère une mauvaise accommodation perceptive, la représentation des figures et leur rythme se manifestant comme pure illusion d'optique. Ces noir et blanc informes avouent l'aspect animiste des images en mouvement et offrent un hors-champ « impensable » dans un cinéma réaliste, celui de l'artiste à l'origine des ces images. La bichromie atteste de la « réalité » physique des images et de la subjectivité de l'acte créateur en correspondance avec la singularité du projet des constructeurs.

Ce n'est pas une illusion du réel, mais une suggestion du processus à l'origine de ce film. Une œuvre artistique, bien éloignée de l'illustration d'un texte, qui à la place d'une histoire chronologique propose de relater toutes les étapes de réalisation « au vu et au su » du spectateur. N'oublions pas que c'est le geste de la cinéaste qui exprime la folie des constructeurs en travaillant image par image, induisant à la projection une gestuelle saccadée. Les images façonnées et reproduites par le développement et le tirage questionnent cette entreprise impossible en revendiquant ce déséquilibre entre prise de vue et emprise artisanale. Le noir et blanc est la source d'un univers en gestation à décrypter à travers le choix des techniques. D'ailleurs lui-même « techniquement impur » (à la fois sépia et informe), il évoque une bichromie en cours, encore balbutiante, encore hésitante (entre couleur figurante et noir et blanc informe).

C'est aussi pour cela qu'Anne-Sophie Brabant, renversant la caméra, se filme elle-même. En insérant sa présence corporelle dans le film : elle dialogue avec ces images pour en donner une présentation intime et singulière, bien loin d'une norme narrative. L'alternance entre métamorphose des corps et déguisement mystificateur fait

de la cinéaste un personnage ambigu. On assiste à une transgression du spectaculaire et de la « représentation » d'un réel à travers la mise en scène, par des choix techniques subversifs. L'univers du théâtre de Grand Guignol et le mélodrame ne sont pas loin. Néanmoins, les corps du film, de façon générale, ne relèvent pas d'une forme purement mimétique et échappent donc à toute référence narrative grâce à une dynamique instable. Entre le monstrueux et le spectral, ils semblent acquérir une dimension sensorielle. Au moyen de cette « illusion tactile », Brabant critique l'hyperréalisme généralisé des images en mouvement et interroge les modes de perception, par essence culturels, à l'origine de la représentation figurative des corps.

L'expression *plastique* est indissociable du processus de fabrication du film. L'action est irréelle et impossible, le noir et blanc renforce cette idée. La mauvaise interprétation perceptive se cristallise sur le choix de la bichromie qui « teinte » l'image d'un halo mordoré fantasmatique, onirique ou hallucinatoire.

Au début du film, le spectateur assiste à un accident perceptif qui s'observe lui-même : à l'image apparaît un œil qui s'ouvre. La pupille, à cause du noir et blanc, est non « pigmentée ». C'est « *un œil à la pupille blanche, comme aveugle* »⁶³⁹ explique Anne-Sophie Brabant. Ce regard n'a pas de contrechamp. Il paraît vide, « *non réflexif* »⁶⁴⁰, comme hypnotisé dans l'instant de la projection. Autrui y est absent, c'est un regard « *où l'autre n'existe pas* ». ⁶⁴¹ Symboliserait-il le regard des constructeurs sur eux-mêmes ?

Cette vision aveugle fait écho au côté fragmentaire du film qui expose la mise en scène d'un fantôme perpétuellement rejoué. Il exprime une persistance rétinienne de ce matériau bichrome jugé obsolète par l'industrie audiovisuelle, un souvenir de procédés « dépassés ». Le film n'existerait-il que dans la rétine de cet œil, s'est-il perdu dans sa contemplation, sa construction et sa « vision mentale » par essence délirante ?

⁶³⁹ Entretien A.-S. Brabant / G. Reiner, *op. cit.*

⁶⁴⁰ *Ibid.*

⁶⁴¹ *Ibid.*

La folie est aveuglement⁶⁴². L'œil devient autoréférentiel, il regarde se regardant regarder.

C'est aussi l'œil d'Anne-Sophie Brabant qui avoue sa cécité⁶⁴³ et *signe* ainsi les conditions tactiles de la réalisation de son film (pensons au braille, cette écriture tactile, qui se lit avec les doigts.) Les éléments du corps de la cinéaste en gros plan sont méconnaissables, tout comme celui, collectif, des constructeurs fantomatiques. Le résultat informe de l'image renvoie au processus en cours tant du film que de la pièce de théâtre, indiquant ainsi que le tournage s'est fait pendant une répétition. L'intégration singulière de l'autoportrait insiste sur cette logique de réversibilité. La cinéaste donne naissance aux images des constructeurs et donc à son film. Les plans d'Anne-Sophie Brabant dans son bain font références à un espace intime qui fusionnerait bien avec l'espace extérieur dans une réversion « *du dedans et du dehors* »⁶⁴⁴ ...

Ce bain dans lequel la cinéaste est plongée rappelle aussi les bains de l'émulsion chargés de dévoiler la représentation invisible jusqu'alors ; une représentation qui est remise en cause ontologiquement à tous les niveaux.

Le regard incarné à l'image par cet œil, comme celui d'un spectateur dans le cadre, se pose sur un au-delà de l'espace figuratif et sous-tend un retrait et une résistance par rapport à la représentation réaliste. Il invite le spectateur à regarder un monde intérieur : il s'agit d'un autre regard sur le réel qui serait celui de notre propre singularité. Cet œil évoque une perception hermétique à un réel normé, il emmène d'emblée dans autre chose que le réalisme figuratif. Il porte l'attention sur le film qui ne peut être que celui d'une errance, personnelle, accidentée, non mimétique. Nietzsche le postule : « *Doué d'une vue plus subtile, tu verras toutes choses mouvantes.* »⁶⁴⁵

⁶⁴² Un des constructeurs du texte de Michaux s'écrit d'ailleurs : « (*sanglotant*) *Moi qui ai tellement construit dans mon œil que je vais bientôt perdre la vue !* » (Henri MICHAUX, « Le Drame des constructeurs », *op. cit.*, scène I, p. 206.)

⁶⁴³ La cécité est due à différentes causes : elle ne peut voir dans le viseur de la caméra puisqu'elle est aveuglée par la lumière, elle est « trop près » de son propre corps pour se voir quand elle se filme et le développement se déroule dans la pénombre.

⁶⁴⁴ 1) Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Paris, Quadriges, P.U.F., 1994.

2) *L'espace du dedans* est d'ailleurs le titre d'un recueil de poèmes de Michaux. (Cf. Henri MICHAUX, *L'Espace du dedans (1944)*, Paris, Gallimard, 1983.)

⁶⁴⁵ Friedrich NIETZSCHE, *La Volonté de puissance*, Paris, Gallimard, 1968, p. 217.

C'est une image à voir comme un prélude. Le noir et blanc « mordoré » (à la fois couleur et noir et blanc) affirme l'aspect littéral de « double vue » du cinéma : celui d'un réel relu par des normes qui, réappropriées, ne font pas apparaître un réel convenu, mais plutôt un réel en relation avec le créateur des images qui y a laissé sa « patte » mordorée. L'œuvre doit aussi être vue en « double » par le spectateur : le résultat et le processus ne font plus qu'un pour proposer un autre regard sur le réel comme point de vue à élaborer intimement, secrètement pourrait-on dire. Le cinéaste, en travaillant à partir d'un matériau théâtral pour le transcender et en particulier à travers « *une histoire de "bains" [corporels et] photographiques* »⁶⁴⁶ ; rejoint Antonin Artaud qui explique que « *tous les grands dramaturges (...) ont pensé en dehors du théâtre [et que] le théâtre il faut le rejeter dans la vie.* »⁶⁴⁷

⁶⁴⁶ Jacques AUMONT, « Des couleurs à la couleur » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 35.

⁶⁴⁷ Antonin ARTAUD, « Le théâtre et son double (1944) » in, *Œuvres complètes, tome II*, Paris, Gallimard, 1980, p. 10.

- *Schwarzer Garten (Black Garden) de Dietmar Brehm*⁶⁴⁸

Schwarzer Garten (Black Garden) est le titre d'une série de six films réalisés entre 1987 et 1999.⁶⁴⁹ Plans de *found footage* (films érotiques et pornographiques) de fictions plus classiques (fragments de films de guerre ou d'espionnage, romances hollywoodiennes...) ou de documentaires (en particulier des plans d'opérations chirurgicales et de la vie animale) s'entremêlent. À cela s'ajoutent des images appartenant à l'auteur.

Le cinéaste filme à nouveau ces images sur une pellicule noir et blanc en variant la mise au point. L'éclairage des figures se modifie suite aux réglages qui les sur- ou sous-exposent sans concession, les corps perdent de leur substance tandis que les décors tendent à disparaître, les formes se confondent souvent entre elles. Les plans, parfois identiques d'un film à l'autre, sont déformés par un refus de netteté.

Qui plus est, des bouleversements du défilement de la pellicule refilmée imposent à l'image un clignotement qui vient parasiter la figuration déjà instable à cause des variations de mise au point provoquant la présence d'un noir et blanc extrêmement granuleux. Le plan et la figure qu'il recèle varient, comme l'explique l'artiste, « *du pleinement identifiable au complètement désintégré.* »⁶⁵⁰ On passe d'une représentation mimétique aux figures et aux couleurs parfaitement identifiables à celle d'éléments informes qui finissent toujours par être menacés d'un devenir abstrait. Le scintillement maintenant perceptible fait vaciller la figure dans l'informe...⁶⁵¹

Brehm manipule la représentation visuelle d'origine jusqu'aux limites du perceptible. Au couple forme-couleurs spectrales se substitue un noir et blanc qui voile

⁶⁴⁸ Cette sous-partie a eu comme origine la communication et l'article suivants : Gabrielle REINER, « Disparition du statut narratif dans *Schwarzer Garten (Black Garden)* de Dietmar Brehm » communication dans le cadre du colloque « Éloge de la bâtardise au cinéma », Paris XII, 28-30 Avril 2011. Publication dans Sébastien Lefait and Philippe Ortoli (eds.), *Praise of cinematic bastardy*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2012, pp. 146-155.

⁶⁴⁹ Les six films qui composent le cycle sont : *The Murder Mystery* (1988-1992), *Blicklust* (1992), *Party* (1995), *Macumba* (1995), *Korridor* (1997) et *Organics* (1998-1999).

⁶⁵⁰ Dietmar BREHM, « The Murder Mystery » in, *L'avant-garde autrichienne au cinéma. 1955-1993*, Éditions Philippe Bidaine, Paris, Centre Pompidou, 1996, p. 42.

⁶⁵¹ Scintillement : « *Sensation visuelle qui perçoit encore l'éclairement non continu de l'écran et que provoque une basse cadence des images.* » (André ROY, « Entrée : Scintillement » in, *Dictionnaire général du cinéma : Du cinématographe à internet, op. cit.*, p. 396.) Cette persistance rétinienne se produit aussi lors d'une haute cadence des images. Celle-ci est qualifiée, selon son terme anglais de *flicker* (clignotement). Brehm, quant à lui, varie les cadences.

la représentation mimétique habituelle et joue autant la carte du coloris que celle du dessin dans une oscillation permanente : le chromatisme tend ainsi vers une existence autonome qui n'est plus forcément contenue par une figure. Par delà les corps qui se confondent avec les décors, le noir et blanc se rencontrent et ne semblent plus délimiter aucune figure propre, mais paraissent plutôt s'en échapper à travers les jeux de dérèglement de la mise au point qui vont jusqu'à les noyer par intermittence. D'un plan à l'autre et quelquefois dans un même plan, la couleur peut se libérer de tout encerclement formel, puis être à nouveau emprisonnée un instant pour s'en délivrer juste après.⁶⁵²

Le visible semble modulé par la main du cinéaste qui l'emprisonne métaphoriquement et va, pourrait-on dire, jusqu'à l'étrangler. La figure s'évide alors de ce qu'elle contient puisque, nous l'avons dit, la couleur prend son autonomie par rapport au trait. La dimension manuelle prime sur la vue et transforme ces films en œuvres littéralement tactiles. Le travail artisanal s'affiche comme tel : le cinéaste va parfois jusqu'à mettre la main sur l'objectif. À d'autres moments, les plans sont recadrés de manière trop rapprochée : la figure est tronquée et devient indiscernable ou quasiment méconnaissable.

Le noir et blanc peut d'ailleurs lui aussi devenir une bichromie bâtarde, ni noir et blanc littéral ni couleur spectrale. Ainsi, si *Black Garden* est entièrement filmé en noir et blanc, *The Murder Mystery*, premier film de la série, se distingue par d'autres bichromies. Les plans se teintent au début de vert foncé puis le sépia et les rouges sombres dominant après un fugace moment orangé qui englué alors les figures comme quelque volcan en fusion.⁶⁵³

⁶⁵² Pastoureau rappelle que : « Dans le monde des arts, spécialement celui de la peinture, ces controverses sont au cœur des débats qui, pendant les deux siècles suivants, voient s'affronter, parfois très durement, les partisans de la primauté du dessin et ceux de la supériorité du coloris. Les premiers arguent déjà que la couleur est un artifice inutile, un fard trop séduisant, une tromperie qui dissimule les formes, abuse le regard et détourne le spectateur de l'essentiel. Les seconds affirment que seule la couleur permet d'atteindre la vérité des êtres et des choses et que les jeux et les enjeux de la peinture sont d'abord liés à la couleur. » (Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 58.) Brehm, centrant ses films sur des interrogations qui ont hanté principalement les peintres, cherche-t-il à réconcilier autant les défenseurs du dessin que du coloris ? L'artiste a d'ailleurs la double casquette de peintre et de cinéaste...

⁶⁵³ Alfred Jarry parle, quant à lui, de « l'opaque ondulation de la lave éblouissante » (Jarry cité par Jacques AUMONT, « Bords » in, *La couleur en cinéma*, op. cit., p. 11.) La formule fera aussi écho à la citation suivante de Nicole Brenez.

Ces noir et blanc alternatifs trouvent leur origine dans une transgression technique. La pellicule dont s'est servi Brehm est, exception tendancieuse de la série, en couleurs, mais a été traitée comme du noir et blanc au développement. C'est en jouant sur les temps de fixation dans des bains destinés à un film noir et blanc que la partie blanche de la pellicule s'est teintée de façon inattendue. Comme pour les changements de mise au point, ces chromatismes devancent le rôle du noir et blanc des autres films du cycle. Ce sont toujours des bichromies traitées comme « couleur première » puisqu'anticipant ou plutôt dépassant et traversant les formes. Nicole Brenez parle du « *travail de conversion qu'est le développement au sein de la couleur elle-même.* »⁶⁵⁴

Par delà l'origine trouble des images, c'est le chromatisme qui dénature la figuration et ce à quoi elle fait référence : la bichromie tend à s'échapper de toute logique formelle. Brehm déstabilise la figuration réaliste du cinéma à l'aide d'une bichromie trouble ; la figure est « accidentée » par le geste du cinéaste qui dérègle la mise au point : ainsi un visage peut-il, un bref moment, devenir un simple ovale blanc sans aucun détail anatomique. Une cohabitation s'installe, basée sur un mouvement contingent entre figuration et défiguration des normes mimétiques, entre un noir et blanc incertain et une figure qui ne l'est pas moins.

Le rapport manichéen à une représentation figurative n'est plus d'actualité.⁶⁵⁵ L'œil est conditionné par l'esprit, la vue est « déconditionnée » par la main : la mise à nu de la texture de ces images renvoie à l'expérience occulte d'une prise en main. L'emprise tactile atteste de l'insu : de l'insaisissable par la connaissance, celle-ci étant transmise, re-con nue par une vision figurative qu'elle présuppose. Le rapport entre l'homme et l'image n'est plus celui, déifié, de la figure *sacralisée*, mais celui du *modelage* de la transposition par l'homme. L'image atteste d'un rapport au monde plus que du monde en soi. L'expérience du film devient non plus graphique, mais *graphologique*⁶⁵⁶ et donc indicielle.

⁶⁵⁴ Nicole BRENEZ, « Couleur critique. Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain » *in, ibid.*, p. 160.

⁶⁵⁵ Ce noir et blanc bâtard témoigne d'une impression optique possible chez l'homme, la perception de figures peu colorées en l'absence d'un éclairage zénithal.

⁶⁵⁶ De surcroît, les cartons-titre et bandes-généralique de tous les films du cycle *Black Garden* sont composés de simples feuilles de papier. Brehm y indique, de sa propre main au stylo-feutre noir, le nom de chacun de ses opus et ceux des quelques personnes qui l'ont aidé dans cette entreprise. Seule

Le spectateur a l'impression d'être face à un patchwork. Les plans de *found footage*, comme sortis de leur contexte, sont associés entre eux de manière disparate. Brehm, dans les trois premiers opus de la série (*The Murder Mystery*, *Blicklust* et *Party*) ajoute à ces plans « orphelins » des photogrammes qu'il a lui-même filmés et qui le représentent : images de l'auteur et images « volées » se rencontrent. Dans *The Murder Mystery*, de très gros plans se répètent et montrent son visage, le regard porté hors-champ, mais dissimulé sous des lunettes noires. En dialoguant avec les plans de *found footage* sous la forme de champ/contrechamp, on peut imaginer un homme devant les images de plusieurs films qu'il projette et regarde chez lui. Le montage très lâche, imposant des faux raccords, donne l'impression que l'on assiste à ces diverses projections en dilettante, ce que suggère aussi l'aspect grenu des images.

Dans *Blicklust* et *Party* les plans de la silhouette de Brehm à contre-jour, ou de son ombre portée et de celle de son fauteuil, génèrent la même idée ; ce que corroborent des images d'intérieur évoquant la pièce où l'auteur regarderait ses films. Cependant, le fait que le cinéaste porte des lunettes noires et qu'il se montre à l'occasion dissimulé derrière un voile de mousseline décrédibilisent cette piste d'un narrateur extra-diégétique en campant la posture d'un voyeur bien présent dans la *drama* du film. Le cinéaste cherche à s'intégrer littéralement aux images qu'il regarde, il témoigne de sa présence à l'origine de l'œuvre. Par delà des normes figuratives, c'est sa main qui instaure une torsion à leur inscription et donc leur sens « premier ».

Les trois autres films de la série (*Macumba*, *Korridor* et *Organics*) semblent n'être composés que de *found footage*, car contrairement aux trois premiers il n'y a pas de carton final où le nom de Dietmar Brehm indiquerait sa présence comme acteur. Cependant, les plans de paysages ou de bâtiments deviennent suspects aux yeux du spectateur qui a vu *Black Garden* dans son intégralité. La mise au point instable et l'unification « bi-chromatique » induisent une paternité trouble du cinéaste où se ressent en même temps le désir de faire disparaître toute filiation extérieure. Ce traitement leur

exception, qui vient confirmer la règle et accentuer l'aspect « désuet » et « artisanal » de ses films : le générique de fin (mais pas celui de début similaire aux autres) de *Blicklust* qui été « soigneusement » tapé à la machine. L'aspect manuel persiste tandis que Brehm ne renonce pas, ainsi, à son désir d'hétérogénéité.

confère un aspect amateur qui les relierait uniquement au réalisateur.⁶⁵⁷ La lecture du « journal filmé » abâtardit les autres genres en les englobant de manière vampirique.⁶⁵⁸

Cette idée se justifierait aussi quand, dans *Organics*, dernier film de la série, Brehm intercale plusieurs fois le visage de quelque acteur, qu'il a baptisé, non sans humour, « Hey Joe ».⁶⁵⁹ Or « Hey Joe », regarde hors-champ exactement comme les gros plans du cinéaste présent dans *The Murder Mystery* : le spectateur peut presque imaginer reconnaître le cinéaste qui aurait, cette fois-ci, ôté ses lunettes.

« Identifié », Dietmar Brehm s'affirmerait-il comme acteur à part entière ? Le « journal filmé » deviendrait-il un « journal fantasmé » en se métissant d'images de *found footage* ?⁶⁶⁰ Ces images rendraient alors compte d'un point de vue subjectif, tant

⁶⁵⁷ Le cinéaste assume l'ambiguïté. Ainsi, dans *Korridor*, les plans d'une demeure et ceux d'un arbre évoquent un journal filmé tenu par Dietmar Brehm tandis qu'une image très floue d'un homme fait penser à Roman Polanski. Il n'en est rien. À l'inverse, « Roman Polanski » est le cinéaste lui-même alors que la maison et l'arbre sont des images récupérées. L'auteur s'explique : « *Fin 1996, j'ai découvert dans un vieux magasin viennois spécialisé en cinématographie une boîte avec des parties de films en 16mm, usés et indéfinissables datant de la fin des années 1960. Dès le premier examen, je me suis dit : "oui". Le matériau de found footage [me] paraissait idéal pour la série. J'ai préparé les pellicules pour une projection avec miroirs et je me suis filmé en structures détaillées à travers l'axe de la lumière. Pour la séquence initiale, j'ai choisi la cime d'un peuplier et une maison néo-gothique. L'éclairage, lors de la mise en scène des corps, a été filmé de manière très dure, tandis que pour la cime du peuplier et la maison néo-gothique, j'ai varié de la sur- à la sous-exposition.* » (Dietmar BREHM, « *Korridor* » in, *Light Cone, distribution, diffusion et sauvegarde du cinéma expérimental*. [En ligne], URL : <http://lightcone.org/fr/film-257-korridor>>)

⁶⁵⁸ En cela, le processus créateur de Dietmar Brehm évoque celui de Cécile Fontaine. Même si les précédés sont différents, la façon dont cette dernière présente son travail, fait écho aux films de l'Autrichien : « *Ma manière générale de travailler, est fondée d'une part, sur l'appropriation de séquences tournées par d'autres personnes, proches (connues) ou éloignées (inconnues), amateurs ou professionnels ; et d'autre part, sur la distance montrée à l'égard de mes propres prises de vues traitées comme des films trouvés.* » (Cécile FONTAINE, « *Technique sèche et technique humide (1995)* » in, *Poétique de la couleur : anthologie, op. cit.*, p. 149.)

⁶⁵⁹ Dietmar Brehm expose ainsi son travail sur *Organics* : « *Depuis 1996, parallèlement à un ensemble d'autres travaux, picturaux et filmiques, j'ai fait des centaines d'images (...). Ces études ont déclenché mon travail sur le film Organics. J'avais un acteur de found footage parfait que j'ai appelé "Hey Joe". Autour de lui, qui apparaissait régulièrement en tant qu'observateur, je construisais une matrice des différentes parties du corps, interrompue par quelques explosions.* » (Dietmar BREHM, « *Organics* » in, *Light Cone, distribution, diffusion et sauvegarde du cinéma expérimental*. [En ligne], URL : <http://www.lightcone.org/fr/film-1652-organics>>)

⁶⁶⁰ Voici comment le cinéaste détaille la présence récurrente de ce « Hey Joe » dans son film : « *Organics commence par l'observation d'un masque de Zorro et d'un visage de femme déformé/voilé. Une prise de vue de Notre-Dame de Paris se transforme en plans de pieds féminins, pour finir dans une longue étreinte rompue par une explosion, des feuilles mortes, un blindé, des mains tâtonnantes, une main plâtrée, des touffes d'herbe et une porte de cave sombre. Après l'observation détaillée d'un squelette, les acteurs found footage s'enlacent en se touchant le corps. Un homme agite une chaîne, une tête bandée, des essais de maquillage, des gros plans sur des interventions chirurgicales (...). À la fin "Hey Joe" centre brièvement l'image sur son pénis. Après les mouvements de mains qui s'ensuivent, le visage de la femme*

du quotidien du réalisateur que de la rêverie qui en découlerait. Si le fantasme est, comme le rappellent Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, « *la réalité de nos pensées, de notre monde personnel* »⁶⁶¹, la scénographie de ce délire n'est pas soumise à une géométrie stricte. « *Ce n'est plus un monde à constituer, intelligible, à faire reconnaître, mais un "entre-monde" d'une autre nature possible* »⁶⁶², ajoute Jean-François Lyotard à propos de la création picturale, c'est-à-dire un nouveau contenu non pas à reconnaître, mais à découvrir. On passe de la mise en scène imagée d'un spectateur *voyeur* à un personnage *voyant* son monde intérieur. Si on reprend cette idée pour éclairer les films de Brehm, le regard de l'observateur dissimulé sous des lunettes noires rend suspect le fait qu'il regarde les images des films, mais renforce l'idée d'un paysage « état d'âme ». Ce montage serait alors dû à la perception de l'observateur, ce qui évoquerait peut-être une construction fantasmatique des images. Le thème du fantasme unirait, dans une correspondance toute baudelairienne, l'observateur et les images « projetées », l'espace intime fusionnant avec l'espace extérieur ; tels l'adret et l'ubac d'un même vallon.

Cependant, Brehm ajoute, de manière apparemment aléatoire, des plans noirs à la durée variable rendant impossible toute quête de linéarité.⁶⁶³ L'aspect décousu, autre indice équivoque, affiche clairement l'hybridation des images⁶⁶⁴ : les films réutilisés ne sont plus identifiables. Par moment, les images adoptent un rythme trop rapide pour être pleinement discernables par le spectateur. Celui-ci ne sait plus si elles ont été « volées » ou filmées par le cinéaste, car le montage adopte une manière de raconter aussi fragmentaire et relative que le travail figuratif.

déformé/voilé réapparaît plus longtemps cette fois-ci, observé par "Hey Joe" jusqu'à ce que la lumière du film s'éteigne. » (Ibid.)

⁶⁶¹ Jean LAPLANCHE et Jean-Baptiste PONTALIS, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*, Paris, Pluriel, 1988, p. 22.

⁶⁶² Jean-François LYOTARD, *Discours, figure, op. cit.*, p. 224.

⁶⁶³ Dietmar Brehm explicite, ainsi, l'enjeu des images noires dans *Korridor* : « *La première version du montage montrait les corps d'une manière trop émotive. J'ai commencé alors à structurer le film en variant la durée de l'écran noir. (...) Mon intention était de construire une vision furtive traumatique où les corps et les têtes glissent à travers les images pour s'anéantir sur l'écran noir.* » (Dietmar BREHM, « Organics » in, *Light Cone, distribution, diffusion et sauvegarde du cinéma expérimental, op. cit.*)

⁶⁶⁴ Le cinéaste « raconte » ainsi « le dénouement » de *Korridor* : « *À la fin, un homme en fouette un autre et une actrice est ligotée. La cime du peuplier apparaît en passant du sur- au sous-exposé, une main glisse à deux reprises à travers l'image du film.* » (Ibid.)

En outre, certains plans d'images érotiques décadrées évoquent la pornographie amateur où acteurs, spectateurs et cameramen sont souvent interchangeables. Ainsi, dans *Korridor* une image présente la main d'un homme se tenant hors-champ et masquant une partie du visage d'une femme comme s'il recherchait un cadrage alors qu'une autre « actrice », en symétrie, cherchait juste avant à se dissimuler à l'objectif de la caméra... Sommes-nous en pleins préparatifs de tournage, assistons-nous à un casting ? Par la suite, un homme, caméra au poing, filme ce qui s'avère être une scène érotique évoquant un tournage proprement dit. Néanmoins d'autres plans de casting et de préparation reviennent... Ces images fonctionnent comme celles qui représentent Dietmar Brehm. Champ et hors-champ ne font plus qu'un, l'idée de rushes et de film fini devient caduque. L'incertitude règne : tantôt les plans affichent clairement leurs origines diverses, tantôt ils se voilent d'indécision paradoxalement fédératrice.

En particulier, dans *Macumba* et *Korridor*, le cinéaste intercale à différents moments ses doigts écartés entre le projecteur et les images volées. Ces derniers viennent zébrer et fragmenter la représentation des images réutilisées, et affirmer, par métonymie, sa présence. De manière générale, en dénaturant et en remontant les images, Brehm les oriente inévitablement. Dans un geste unificateur, autant physique que symbolique, en déstabilisant la figuration à travers le dérèglement de la mise au point, il devient le père de tous les plans des films sans exception. L'emprise tactile invite à une lecture « autobiographique » des images. Par delà la perception optique, un rapport au film instinctif s'instaure.

« *Les valeurs de lumière des images palpitent à travers ce qui est refilmé [car] Brehm contrôle le rythme des images en modulant librement les fréquences de re-filmage ; il appelle cela pumping screen : des mouvements pulsatifs prêts à être montés* »⁶⁶⁵, précise Peter Tscherkassky, grand défenseur de son condisciple autrichien. L'éclairage au rythme saccadé, évoquant une pulsation cardiaque, impose de façon radicale l'idée que ces images sont littéralement incarnées, habitées par le cinéaste.

En les refilmant, Dietmar Brehm se permet en plus de modifier les sons qui leur étaient à l'origine associés. La bande-son, qui revient d'un film à l'autre, semble aussi

⁶⁶⁵ Peter TSCHERKASSKY, « Brève histoire du cinéma d'avant-garde autrichien » in, *L'avant-garde autrichienne au cinéma. 1955-1993, op. cit.*, p. 25.

problématique que la figuration visuelle. Se succèdent et se répètent des grondements d'orage, la pluie qui tombe, le carillon d'un téléphone, le cri de mouettes, des bruits de pas entrecoupés d'instantanés silencieux... Du moins d'après ce que l'on pense entendre, car la piste-son est souvent peu audible. À certains moments, le spectateur « entend des voix » et même des chants, mais ceux-ci sont la plupart du temps insaisissables et donc peu « éclairants », ce qui donne la même impression de désordre que les autres bruits ambiants.

De surcroît, si le travail sonore est parfois annonciateur d'images, ce ne sont jamais les images attendues qui sont visibles à l'écran quand on perçoit les sons. Image et son fonctionnent de manière identique dans leur incohérence, l'une et l'autre ne jouant sur aucune unité formelle. La piste sonore ne guide pas les photogrammes qui semblent se perdre dans cette bande-son incertaine, ne créant, là non plus, aucune unité. Elle redouble l'incertitude mimétique des bichromies diverses et met en crise les perceptions autant optiques qu'auditives du spectateur. L'œil ne sait plus si ces images sont à l'origine en couleurs ou en noir et blanc. L'oreille ne trouve pas l'origine visuelle des sons qu'elle entend...

La bande-son semble parfois provenir des images de *found footage* (tels les bruits d'un train qui roule dans *Organics*) et dans d'autres cas suggère la vie de tous les jours du cinéaste (dans *Party*, notamment, on entend un homme tiré du lit par son réveille-matin, faire sa toilette. Brehm en résume ainsi laconiquement l'enjeu trivial : « un labyrinthe d'ombres sexualisées, alors qu'on entend quelqu'un se raser. »⁶⁶⁶). Ces bruits ambigus laissent l'auditeur perplexe : il ne sait si les sons évoquent des bruits du quotidien ou s'ils proviennent des images de remploi, d'autant qu'ils se situent toujours hors-champ de la représentation visuelle, comme à jamais décalés par rapport à leur prétendue source (le vacarme de voitures entendu à un autre moment dans *Party* pourrait, par exemple, aussi bien venir de la fenêtre du cinéaste que des images réutilisées). Brehm chercherait-il à rendre toute lecture univoque forcément obsolète en invitant à hiérarchiser ces images de son point de vue transversal ? En tout cas, le

⁶⁶⁶ Dietmar BREHM, « Party » in, *Light Cone, distribution, diffusion et sauvegarde du cinéma expérimental*. [En ligne], URL : <<http://lightcone.org/fr/film-255-party>>

cinéaste, à travers les bruits de son « quotidien », comme avec les images, s'introduit dans le montage qui en devient encore plus « éclaté ».⁶⁶⁷

Ces films présentent ainsi des figures visuelles et sonores polymorphes. L'omniprésence de faux raccords, tant visuels que sonores, suggère des pulsions érotiques inassouvies. Les liens sont littéralement délirants, hallucinatoires.⁶⁶⁸ L'hallucination est selon Henry Ey un : « *délires chroniques systématisés devenant parfois une sorte de délire cosmique et de transformation fantastique des rapports du sujet à son monde.* »⁶⁶⁹ *Black Garden* possède cette dynamique : la force « imaginante » de l'observateur crée la nouveauté de ce monde. C'est celle, interne, de l'esprit qui exprime une cause figurative informe avant toute hiérarchie logique. Le désir caché se dévoile en ébauchant des figures. La narration classique est comme bouleversée par un imaginaire qui s'emballe. On passe d'un récit cohérent à une structure qui s'apparente au cauchemar au moyen des coupes entre les plans. L'imagination du cinéaste sollicite celle du spectateur.

Lorsqu'une ébauche de dialogue s'installe entre les images, celles-ci n'en deviennent que plus énigmatiques. Déchues de leurs origines informatives et d'une narration stable, elles se patinent d'un vernis dérangentant tout autant qu'insensé. Ainsi, les plans médicaux associés à des plans érotiques dans *Blicklust* suggèrent-ils une lecture *sadomasochiste* ? Évoquent-ils un cinéma qui expose une sexualité « destructrice » ? Pourtant, l'anatomie intacte de la jeune femme nue rend caduque cette interprétation. La violence sexuelle oscille entre sadisme et masochisme ; quel est ici le rapport entre ces deux représentations ? Le lien entre ces deux théories amoureuses est pour Deleuze le fait qu'« *avec Sade et Masoch, la littérature sert à nommer, non pas le monde puisque c'est déjà fait, mais une sorte de double du monde, capable d'en recueillir la violence et l'excès.* »⁶⁷⁰ Serait-ce le moyen pour Brehm non pas de

⁶⁶⁷ L'hybridation s'instaure à travers un entrelacement simultané de sons « intimes » et de sons de *found footage*. Pour *Korridor*, justement, le cinéaste joue sur les mots du titre de son film puisqu'après avoir « *varié de la sur- à la sous-exposition. [Il a] ensuite (...) mixé des sons à travers le couloir.* » (Id., « *Korridor* » in, *Light Cone, distribution, diffusion et sauvegarde du cinéma expérimental, op. cit.*)

⁶⁶⁸ Dietmar Brehm raconte : « *La construction de found footage dans Party, mêle du matériel russe, japonais, américain, et des images personnelles, pour former une matrice hallucinante dans laquelle des parties du corps qui fonctionnent et d'autres pas, évoquent un lubrifiant optique (...).* » (Id., « *Party* », *op. cit.*)

⁶⁶⁹ Henry EY, *Le Traité des hallucinations, tome I, op. cit.*, p. 836.

⁶⁷⁰ Gilles DELEUZE, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 33.

« nommer », mais de « présenter » une vision personnelle d'un « double du monde » ? Le terme de *sadomasochisme*, même s'il est impropre, n'exprimerait-il pas l'incertitude de la nature des désirs du réalisateur, premier spectateur de ces images de *found footage* et, au-delà de sa personne, de tout spectateur ?

À la fois paradoxalement très ouverte et très orientée, la lecture des images crée un malaise. Des images quasi subliminales, s'intercalent, venant valider ou invalider une interprétation déjà ambivalente (images d'animaux, vues d'un insecte attiré par la lumière d'une ampoule, images de pelouses...) Dietmar Brehm raconte :

En 1991, on m'a présenté un film non identifié, usé, un Super-8 porno S&M qui montrait une femme ligotée de diverses manières ; je ne pouvais pas résister. D'autre part, j'avais des plans d'un film chirurgical, et j'ai mêlé la prisonnière à des séquences chirurgicales afin de les confronter, également, avec divers plans d'un film de *found footage* (...).⁶⁷¹

À certains moments le spectateur ne peut plus suivre : il est obligé d'occulter certaines images pour poursuivre une quête narrative qui semble bel et bien perdue d'avance. Brehm se joue de son désir d'interprétation linéaire et s'amuse à le déstabiliser. Ce jeu d'associations inextricables est au cœur du travail créatif du cinéaste. Le montage étant extrêmement lâche, la lecture n'est jamais explicite. Le spectateur est juste « fortement » invité à l'opérer par un cinéaste qui a pris sa place.

Brehm l'incite à devenir (lui aussi) « acteur » des images en « participant » littéralement au « montage » : il le pousse ainsi à faire des choix et à créer des liens. Sans contexte narratif protecteur, suspectées d'incohérence et contaminées par le point de vue « sexualisé » du cinéaste, les images sont angoissantes et menaçantes. Le spectateur comble instinctivement les manques narratifs attendus, mais l'« interprétation » en est comme faussée. Les images composent ainsi des films d'« horreur » inédits qui se cristallisent au niveau de l'imagination. « *Quelquefois, je me demande quel genre de films je fais et je pense que ce sont des films d'épouvante. Est-ce que je fais des films d'épouvante ?* »⁶⁷² s'interroge l'auteur au sujet de *Blicklust*. L'épouvante naît toujours du côté du ressenti du spectateur.

⁶⁷¹ Dietmar BREHM, « *Blicklust* » in, *Light Cone, distribution, diffusion et sauvegarde du cinéma expérimental*. [En ligne], URL : <<http://www.lightcone.org/fr/film-249-blicklust.html>>

⁶⁷² *Ibid.*

La mise au point déréglée et le montage composite laissent une grande place à la rêverie, une rêverie érogène, récurrente, angoissée, sans accalmie apaisante.⁶⁷³ Le spectateur est emporté malgré lui par une perception trouble qui nourrit son imagination d'impressions équivoques. Brehm indique d'ailleurs qu'il a cherché à propos de *The Murder Mystery* à « halluciner [son] parcours cinématographique dans ce matériau trouvé. »⁶⁷⁴ L'observateur de ses films doit faire de même, le fantasme devient alors autant l'affaire du cinéaste que la sienne, la présence de faux raccords invitant à construire un film « rêvé », celui de Brehm ne serait qu'une ébauche que le spectateur doit poursuivre. « Le Meurtre Mystérieux » devient celui, manifeste, des normes attendues du cinématographe, qui, en s'immiscant secrètement dans cette logique linéaire, instaure une relation au monde plus énigmatique.

La machine à remonter le temps qu'est le cinéma ne permet pas d'explorer le temps chronologique de l'Histoire, mais celui autant « révolutionnaire » que « convulsif » de notre rapport au monde. Le Réel est forcément inconnu dans sa globalité et son expérience toujours inattendue, à méditer. Au détriment d'une linéarité figurative, le spectateur fait l'expérience littérale de l'indistinct à « reformuler » suivant son « bon plaisir ».⁶⁷⁵

⁶⁷³ Le premier vers du poème de Verlaine, *Mon rêve familial*, éclaire l'équivocité du film de Brehm : « *Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant.* » (Cf. Paul VERLAINE, « Mon rêve familial » in, *Poèmes saturniens* (1866), *op. cit.*, p. 74.)

⁶⁷⁴ Dietmar BREHM, « The Murder Mystery » in, *L'avant-garde autrichienne au cinéma. 1955-1993*, *op. cit.*, p. 42.

⁶⁷⁵ Rien qu'en intitulant le premier opus de la série, *The Murder Mystery*, Brehm confère à son travail l'aspect interminable que peut avoir la rengaine d'un morceau. Tout le travail du cinéaste devient pure mélodie à « revoir » et à « poursuivre » de façon infinie. On peut par exemple penser au morceau du même nom du *Velvet Underground* (Cf. Lou REED, « The Murder Mystery » in, *The Velvet Underground*, New York, 1969.) L'écoute la composition musicale de Lou Reed après la projection des films de Brehm s'avère révélatrice de la démarche du cinéaste. D'autant que Dietmar Brehm a parfois utilisé certaines chansons du groupe de Lou Reed pour ses bandes-son. Tel *Who loves the sun* (1988), dont le titre, éponyme d'un des morceaux du *Velvet Underground* (Lou REED, « Who loves the sun » in, *Loaded*, New-York, 1970.), dure le temps de la diffusion de celui-ci. En parfaite osmose avec le film, la durée du morceau de musique *The Murder Mystery* (plus de neuf minutes), son rythme (lancinant et par moment abrupt où surgit une « touche » mélodique finale) ses propos (ésotériques suivant une logique sémantique) et son phrasé (tout à tour, haché, non articulé, chantonné, faux, récité de façon insistante, mélangeant aux sonorités de l'anglais des termes français) échappent aux caractéristiques d'une chanson « pop », tout comme les images en mouvement du cinéaste « font dérailler » les mécanismes narratifs standards du cinématographe.

Le titre générique de *Schwarzer Garten* signifie littéralement « *Jardin Noir* »⁶⁷⁶. Il évoque là encore le paysage comme état d'âme, mais également le jardin secret. La prédominance du noir fournirait-elle une clé pour appréhender le travail de Brehm ? Ce qui n'est pas perceptible, noyé dans la pénombre, serait-il de l'ordre du révélé dans un dialogue implicite entre le montré et le caché ? L'invisible, ce que dissimule le noir, est l'endroit où se cacherait la logique du film : au cœur de l'indistinct, entre les plans et entre les figures, à travers leurs possibles devenir, à jamais remis en question et relancés par l'instabilité permanente de la représentation. La piste privilégie l'invisible et le latent : ce ne serait ni l'origine des images ni leur sens : ce n'est pas leur finalité narrative qui importerait, mais leur réception, qui serait de l'ordre de la perception des sensations, une réception sensible avant d'être rationnelle, ouverte et donc inquiétante, car toujours singulière pour chaque spectateur.

⁶⁷⁶ *Black* signifie : « noir » et *Garden*, « jardin ». (Cf. Isabelle JEUGE-MAYNART (dir.), « Entrée : Black » in, *Dictionnaire bilingue anglais-français / français-anglais*, op. cit. [En ligne], URL : <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/black/565872?q=black+#565873>> Et *Id.*, « Entrée : Garden », *ibid.* [En ligne], URL <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/garden/582871>>)

- **Halcion de Dietmar Brehm**⁶⁷⁷

En 2007, Dietmar Brehm poursuit cette « expérience de l'inquiétude » en réalisant *Halcion* à partir de *Schwarzer Garten*.⁶⁷⁸ Les plans hétérogènes de ce dernier film sont devenus entièrement flous ; ils présentent des corps qui apparaissent sans jamais se laisser appréhender. Chaque film du cinéaste peut donner naissance, après un nouveau montage, à une œuvre absolument « non-mimétique » par rapport à la précédente ; l'artiste poursuit ainsi l'apologie de l'altérité dans tous les sens du terme.

Ce rapport contingent aux images adopte une tournure philosophique via, en premier lieu, le choix d'un substitut du noir et blanc. L'incertitude est au cœur du projet : la couleur se fait outil de réflexion du noir et blanc à travers une bichromie rouge et noir qui s'est unifiée dans des dégradés de rouge allant du carmin au rose pâle. Les rouges apparaissent dilués au contraire des noirs très denses. L'humeur trouble renverrait à l'incertitude organique et sensitive de ce travail au noir. Noir dessein funeste ?

Pastoureau rappelle l'existence d'« un bon noir et un mauvais noir (...). Dans les sociétés anciennes, on utilisait deux mots pour les qualifier : en latin, niger, qui désigne le noir brillant (il a donné le français "noir") et ater, qui signifie noir mat, noir inquiétant (d'où vient "atrabilaire" qualifiant la bile noire).»⁶⁷⁹ Ce noir semble viscéralement inquiétant puisqu'il sert en quelque sorte d'écrin à ces corps qui magnifient une figuration narrative « écorchée ». Ce n'est pas un noir de surface, glorieux, mais un noir terrible. Cela expliquerait aussi que l'émulsion, « sensitive » par essence, et principalement en noir et blanc dans *Black Garden*, a ici, « rougi » puis « pali », comme sous le coup d'une émotion.⁶⁸⁰

⁶⁷⁷ Cette sous-partie a eu comme origine la communication suivante : Gabrielle REINER, « De l'Extrême violence du désir à l'expérience dans le travail cinématographique de Dietmar Brehm », communication dans le cadre du colloque international *La Violence du quotidien dans le théâtre et le cinéma contemporains*, Florence Théron (dir.), Université de Montpellier III, Montpellier, 27-29 Janvier 2011.

⁶⁷⁸ Tscherkassky l'indique dans un texte consacré au film de Brehm : « *Tout le matériel sur lequel Brehm a travaillé provient de son cycle, comportant six parties, intitulé Black Garden.* » (Peter TSCHERKASSKY, « Halcion » in, *Light Cone, distribution, diffusion et sauvegarde du cinéma expérimental*. [En ligne], URL : <<http://www.lightcone.org/fr/film-5043-halcion>>)

⁶⁷⁹ Michel PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs*, op. cit., p. 96.

⁶⁸⁰ 1) Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Couleur » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/couleur>>

Il s'agit de battre en brèche le rapport à l'obscénité : le film n'est pas optique, mais tactile, pas érotique, mais érogène. « *On associe toujours le rouge à l'érotisme, à la passion.* »⁶⁸¹, souligne Pastoureau. Si « *pour les réformateurs protestants, le rouge c'est l'immoral* »⁶⁸², Brehm ne s'intéresse pourtant pas à la pornographie, mais à une intimité qui ne peut être « totalement » visible.

Il faut s'attacher avec plus de précision au pouvoir du rouge, couleur essentielle qui, alliée au noir, s'oppose au blanc jusqu'à l'invention de la gravure.⁶⁸³ Ainsi, « *coloratus en latin ou colorado en espagnol, signifient à la fois "rouge" et "coloré".* »⁶⁸⁴ Encore aujourd'hui, le rouge désigne le « *coloré en sanscrit* »⁶⁸⁵ et affirme la couleur dans sa dimension absolue ; or *Halcion* emprunte son titre au nom d'un somnifère⁶⁸⁶ qui suggère que le film est un rêve éveillé dans lequel l'ordre intime du fantasme et du désir s'oppose radicalement aux certitudes des pornographes.⁶⁸⁷ Ni vraiment « couleur » figurative, ni vraiment noir et blanc tranché, le film travaille le paradoxe et cherche à réconcilier les contraires.

Le cinéaste raconte : « *J'ai refilmé de façon totalement floue à l'aide de jeux de miroir des fragments noir et blanc de Black Garden avec une pellicule couleur. Cela a*

2) Pensons à la phrase de Sartre : « *Il suffisait d'un mot pour la faire changer de couleur ; c'était une sensitive.* » (Jean-Paul SARTRE, *Huis clos (1944)*, Paris, Gallimard, 1962, p. 35.).

⁶⁸¹ Michel PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs*, op. cit., p. 41.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 37.

⁶⁸³ Pastoureau précise que : « *Dans le système chromatique de l'Antiquité, qui tournait autour de trois pôles, le blanc représentait l'incolore, le noir était grosso modo le sale et le rouge était la couleur, la seule digne de ce nom.* » (Cf. *Ibid.*, p. 32.) Puis, c'est l'« univers du noir et blanc qui allait bientôt caractériser la culture européenne de l'époque moderne ; (...) [Ce sont le] livre imprimé (...) l'image gravée et (...) la réforme protestante [qui (...)] ont contribué à mettre en place cet univers en noir et blanc (...). » (*Id.*, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., pp. 171-172.) Ces « images gravées et imprimées à l'encre noire sur du papier blanc [sont] une véritable révolution par rapport aux images médiévales, qui étaient presque toutes polychromes. » (*Ibid.*, p. 58.)

⁶⁸⁴ *Id.*, *Le Petit livre des couleurs*, op. cit., p. 32.

⁶⁸⁵ *Ibid.*

⁶⁸⁶ Il s'agit d'un hypnotique dont la « *substance chimique a la propriété de favoriser le sommeil ou de provoquer un état de sommeil artificiel.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Hypnotique » in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/hypnotique>>)

⁶⁸⁷ Relire, à ce sujet, *Lola de valence* de Baudelaire: « *Entre tant de beauté que partout on peut voir, / Je comprends bien, mon ami, que le désir balance ; / Mais on voit scintiller en Lola de Valence / Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.* » (Cf. Charles BAUDELAIRE, « Lola de Valence (inscription pour le tableau d'Édouard Manet, extrait du recueil *Les Épaves*, 1863) » in, *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1968, p. 134.)

induit une bichromie colorée de rouge-rose grâce à un petit coup de pouce du laboratoire (Andec Berlin)... »⁶⁸⁸

La couleur était déjà présente dans *The Murder Mystery*, qui grâce à un travail en laboratoire similaire⁶⁸⁹, exposait quelque sombre viridité et surtout divers rouges allant du brun-roussâtre jusqu'à l'incandescence. Le rouge-rose permanent d'*Halcion* déploie un travail sur les bichromies bâtardes, colocataires d'une figuration informe, ébauchées dans le premier opus de *Schwarzer Garten*.

Des plans en miroirs avaient également permis au cinéaste de se filmer lui-même dans *Organics*, autoportraits « revenant » de façon tout autre sous une couleur rouge ou plutôt « rosée » dans *Halcion* (ainsi que les « faux autoportraits » de l'acteur de *found footage* surnommé « Hey Joe » présents, eux aussi, dans la dernière « saynète » de *Black Garden*.)

De façon générale, cette couleur est par essence charnelle, les corps entrevus paraissent nus, mais peut-être ne le sont-ils pas... Le cinéaste n'a-t-il conservé que les anatomies dévêtues, ou sommes-nous victimes de notre propre vision concupiscente ? Le film est d'un rose incarnat⁶⁹⁰, couleur « *cuisse de nymphe émue* ».⁶⁹¹ Les « (re)cadres » et « (re)mises au point » (que sont les « (re)floutages »), le systématisme des *pumping screen*, ces « pulsations écraniques », encouragent à la surinterprétation... Brehm s'explique : « *la mise au point est intentionnellement floue*

⁶⁸⁸ Correspondance D. Brehm / G. Reiner, 20 janvier 2011.

⁶⁸⁹ Consistant à inverser les bains destinés aux émulsions noir et blanc et couleur.

⁶⁹⁰ Le rose est à considérer « *comme un rouge peu saturé. (...) [Cette couleur] n'a pas eu d'existence bien définie pendant longtemps.* » (Christian MOLINIER, « Les termes de couleur en français - Essai de classification sémantico-syntaxique », *op. cit.*, p. 271.) Pastoureau rappelle qu'« *On disait autrefois "incarnat", c'est à dire couleur de chair, de carnation.* » (Michel PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs, op. cit.*, pp. 114-115.)

⁶⁹¹ Cette couleur fait référence à « *un rouge très pâle, comme celui de la rose.* » (Le Petit Robert cité par Christian MOLINIER, « Les termes de couleur en français - Essai de classification sémantico-syntaxique », *op. cit.*, p. 271.) On dénomma de façon on ne peut plus évocatrice *cuisse de nymphe* une « *variété de roses blanches teintée d'incarnat pâle.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Cuisse » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/cuisse>>) L'expression agrémentée du qualificatif « émue » qualifia ensuite les tenues à la provocante transparence pastel des élégantes du Directoire en rébellion contre l'austérité de la Terreur qui venait à peine de se terminer. William Duckett dans son *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* résume ainsi cette évolution nominale : « *Les jardiniers-fleuristes ont appelé cuisse de nymphe une variété de rosiers blancs dont les fleurs sont couleur de chair. La mode avait renchéri sur cette épithète, en vulgarisant la couleur, cuisse de nymphe émue, comme elle le faisait pour les variétés de gris de souris effrayée ou d'éléphant malade.* » (William DUCKETT, « *Id.* » in, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, t. 18, Paris, Ambroise Firmin Didot, 1835, p. 304.)

*afin de rendre manifeste la surface du média tout en proposant une œuvre énigmatique au spectateur. »*⁶⁹²

La carnation et la « luminance » des corps éclairent d'une façon singulière le support sur lequel ils reposent. Le film « rouge pastel » évoque une pratique qui remet en cause de façon chimique les dogmes narratifs du cinématographe. Puisque certains types de pellicules sont dits *orthochromatiques* (« sensibles à toutes les couleurs sauf au rouge. »⁶⁹³), ce film, à la fois « sensible à la seule lumière rouge » et totalement « coloré », serait-il devenu anti-orthochromatique ?

Le sublime renversement de Marc Mercier est à l'origine de cette hypothèse : « Nous avons décrété que l'industrie américaine du cinéma, depuis McCarthy, était orthochromatique primaire. »⁶⁹⁴ L'instigateur du festival Les Instants Vidéos affirme qu'« est orthochromatique tout art qui renonce au sang, au corps, à la passion, à la jouissance, à la désobéissance. »⁶⁹⁵

L'enjeu manifeste de ces propos s'applique au film de Brehm. Ainsi Marc Mercier, pour qui : « L'art anti-orthochromatique est nécessairement dionysiaque. »⁶⁹⁶ en appelle à Maïakovski qui, en 1922, anticipait son diagnostic en ces termes : « Le cinéma est malade. (...) Le capitalisme lui a jeté de la poudre aux yeux. »⁶⁹⁷ Les « écorchés vifs » d'*Halcion*, où se noient prises de vues personnelles et *found footage*, échappent au « poudroisement d'illusion »⁶⁹⁸ général par une poétique des chairs. Une perception ultra-sensible permet ainsi de fuir cet « autre cinéma [qui] n'a pas voulu voir. Aveugle, il impose sa vision des choses. »⁶⁹⁹

⁶⁹² Correspondance D. Brehm / G. Reiner, *op. cit.*

⁶⁹³ 1) Marc MERCIER, « Pour en finir avec l'art orthochromatique » in, *La Vie nouvelle / nouvelle Vision, à propos d'un film de Philippe Grandrieux, op. cit.*, p. 54.

2) Les pellicules orthochromatiques peuvent ainsi être développées à la lumière rouge (dite inactinique) sans que cet éclairage voile la pellicule.

⁶⁹⁴ Marc MERCIER, « Pour en finir avec l'art orthochromatique » in, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁹⁵ *Ibid.*

⁶⁹⁶ *Ibid.*

⁶⁹⁷ Maïakovski cité par *ibid.*, p. 56.

⁶⁹⁸ Jean Louis SCHEFER, « Matière du sujet » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 19.

⁶⁹⁹ Marc MERCIER, « Pour en finir avec l'art orthochromatique » in, *La Vie nouvelle / nouvelle Vision, à propos d'un film de Philippe Grandrieux, op. cit.*, p. 56.

Halcion, à travers sa puissance chromatique, développe un érotisme « anthropophagique ». ⁷⁰⁰ On pense à un rouge *sang* dont les nuances seraient « passées » à cause d'une pellicule dégradée ; « *une teinte rouge lie-de-vin a[urait] pris la place de toutes les autres, entraînant leur évanouissement dans le grain : un véritable naufrage de la couleur* » ⁷⁰¹ et surtout des figures...

« *Voir rouge* » ⁷⁰² et afficher un rouge militant ⁷⁰³ pourrait-il se faire entendre de façon littérale ? Permettrait-il la « *transmission des messages et des sons* » ⁷⁰⁴ ? L'« ondoyance » du rouge peut se diluer en toute logique à l'écoute. ⁷⁰⁵ L'image et le

⁷⁰⁰ Pastoureau rappelle que, déjà dans les contes, et « *Selon Bettelheim le rouge symboliserait cette double dimension : anthropophage et sexuelle.* » (Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 149.)

⁷⁰¹ Yann BEAUVAIS, « Travail de la couleur (1995) » in, *Poétique de la couleur : anthologie*, op. cit., p. 8.

⁷⁰² C'est-à-dire : « *Se mettre très en colère, perdre le contrôle de ses actes.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Rouge » in, *T.L.F.i.*, op. cit., [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/rouge>>)

⁷⁰³ Voter rouge signifie : « *Voter pour les partis d'extrême gauche, en particulier pour les communistes.* » (Cf. *Ibid.*)

⁷⁰⁴ Cf. *Id.*, « Entrée : Onde », *ibid.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/onde>>

⁷⁰⁵ 1) Il n'y aurait qu'un pas pour traverser le spectre solaire et atteindre le spectre sonore. Le rouge se situant à l'« *extrémité du spectre solaire* » (Le Petit Robert cité par Christian MOLINIER, « Les termes de couleur en français - Essai de classification sémantico-syntaxique », op. cit., p. 271.), il peut devenir une onde radio. (Onde Radio : « *Ondes longues (ou grandes ondes), ondes moyennes (ou petites ondes), ondes courtes. Gammes dans lesquelles sont classées les ondes radioélectriques utilisées pour la radiodiffusion.* » - Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Onde » in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/onde>> -)

2) Pour l'anecdote, les Québécois ne disent pas « aller voir un film, mais aller écouter un film. « *On écoute la télé (ou un film).* » signifie : « *On regarde la télé (ou un film).* » (Cf. COLLECTIF, « Entrée : Verbes » in, *Le Dictionnaire des Expressions Québécoises de Dror*, 2007. [En ligne], URL : <<http://www.drorlist.com/textes/EQ.html>>)

3) La bande-son est celle de *Black Garden*, retravaillée et déplacée « à nouveau » par rapport aux images. Tscherkassky indique : « *la numérotation et la sonnerie d'un téléphone auquel personne ne répond ; des coups futiles sur une porte ; les gémissements du vent ; le tonnerre, un crépitement de flammes, le cri d'une mouette, l'aboïement des chiens. C'est la solitude d'une banlieue oubliée que l'on entend, la bande sonore d'une périphérie anonyme.* » (Peter TSCHERKASSKY, « *Halcion* » in, *Light Cone*, distribution, diffusion et sauvegarde du cinéma expérimental. op. cit.) Serait-ce la périphérie où Dietmar Brehm réalise ses films : « ce home-studio », que son condisciple cinéaste considère comme le « *studio de cinéma le plus productif d'Autriche* » ? (*Ibid.*)

4) La bande-son devrait-elle aussi être rapprochée du *pink noise*, ce « bruit rose » qui fait écho au « bruit blanc » qui nous intéressera par la suite ?

5) Le cinéaste piège le chromatisme en jouant autant sur la couleur que sur sa fugacité et donc sa quasi-absence. Ce rouge-rose évoque le « délavé » et le « pastellisé » : « *Entre le délavé et le pastellisé la frontière est floue puisqu'elle passe dans les deux cas par la dé-saturation de la couleur.* » développe Pastoureau. (Michel PASTOUREAU, *L'Étoffe du Diable, une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 164.) L'historien rappelle aussi que « *du point de vue sémiologique (...)* [il y a un] *lien intemporel, presque absolu entre la couleur rouge, les rayures et le bariolé.* » (*Ibid.*, p. 93.) Et se demande même si : « *Nos pyjamas rayés ne sont-ils pas rayés pour nous protéger pendant la nuit, lorsque nous nous reposons, fragiles et dérisoires, de tous les mauvais rêves et des interventions du Malin ?* » (*Ibid.*, p. 100.) Ne pourrait-on pas aller jusqu'à inverser la proposition et mentionner la couleur

son deviennent « médium-message »⁷⁰⁶ d'un cinéma inventif, qui traverse aussi le spectre temporel.

Pour Nicole Brenez : « *La couleur devient la voie cinématographique qui emprunte aujourd'hui le plus souvent, la protestation.* »⁷⁰⁷ Le chromatisme d'*Halcion*, manifeste une apologie de l'évanescence, faisant écho à des symboles passés et mystificateurs, telles les « *trois couleurs "polaires" des cultures anciennes (...) autour desquelles s'articulent la plupart des contes et des fables qui mettent en scène la couleur* »⁷⁰⁸ autant qu'aux couleurs ternaires des phases alchimiques.⁷⁰⁹

rouge comme un moyen pour Brehm de se protéger d'un ordre narratif castrateur, cette couleur devenant l'expression d'un créateur « maître du désordre »... Ce travail chromatique est, comme les rayures pour l'historien : « *un rythme, une musique même, et comme toute musique, elle peut au-delà de l'harmonie et du plaisir, déboucher sur le vacarme, la déflagration puis la folie.* » (*Ibid.*, p. 139.)

⁷⁰⁶ L'image a une fonction érogène. La phrase *leitmotiv* de Marshall McLuhan : « *le message, c'est le médium* », prend ici tout son sens. La matière devient explication de l'œuvre. (Cf. Marshall MCLUHAN, « Chapitre 1 : Le message, c'est le médium » *in*, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme (1964)*, trad. Jean Paré, Paris, Le Seuil, 1967, pp. 25-40.) *Halcion* induit une atmosphère qui respire le désir, la violence et l'anarchie. Un étrange pouvoir alliant répulsion et attrait s'exerce sur le spectateur-utilisateur de cette « drogue cinématographique ».

⁷⁰⁷ Nicole BRENEZ, « Couleur critique. Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain » *in*, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 173.

⁷⁰⁸ Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs, op. cit.*, pp. 149-150.

⁷⁰⁹ 1) Célébré par Jung, il s'agit du noir, du blanc et du rouge (*nigredo, albedo, rubedo.*) - Cf. Carl Gustav JUNG, *Psychologie et Alchimie (Psychologie und Alchemie, 1944)*, Paris, Buchet et Chastel, 1970, pp. 299-300.

2) De façon plus générale, Pastoureau mentionne : « *la triade primitive noir-blanc-rouge, trois couleurs qui pendant des siècles, sinon des millénaires, ont joué un rôle symbolique plus fort que toutes les autres.* » (Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs, op. cit.*, p. 148.)

3) Un des buts du Grand Œuvre est d'obtenir la pierre philosophale (nous y reviendrons à travers le travail de Caroline Pellet). La fameuse pierre a été aussi nommée, curieusement et très cinématographiquement parlant, « poudre de projection ». (Ainsi le dictionnaire de l'Académie Française en 1811, note que « *Les Alchimistes se donnent le nom de Philosophes par excellence. Ainsi en termes d'Alchimie, on dit, l'or des Philosophes, la poudre des Philosophes, pour dire, l'or des Alchimistes, la poudre de projection.* » - ACADEMIE FRANÇAISE, « Entrée : Philosophe » *in*, *Dictionnaire de l'Académie Française*, vol. II, Paris, B. Brunet, 5^{ème} Édition, 1811, p. 283.) Cette dernière devait permettre de transformer les métaux en or. Du reste, une des étapes de la quête alchimique se nomme *Nigredo*. Or pendant le développement de pellicules noir et blanc, quelques grammes d'or sont ajoutés parfois aux composants de certains bains dans le but de renforcer et de densifier la gamme des noirs. La chimie cinématographique renverse l'alchimie passée. La série de photographies *Les Fumeurs noirs* (2010) de Dove Allouche présentée à l'exposition *Paint it Black* (du 14 mars au 12 mai 2012 au Plateau - Frac Île-de-France.) en serait un exemple récent. Cf. Marianne LANAVERE, « Dove Allouche » *in*, *Dossier de presse de l'exposition Paint it Black*, pp. 7-8. [En ligne], URL : www.myra.fr/download/file/fid/4818) Existe-t-il un tel usage de l'or en ce qui concerne les images animées ? La recherche reste à faire. Citons, en attendant, pour l'anecdote, le film *Reflections in a golden eye (Reflets dans un œil d'or, 1967)* de John Huston dont la pellicule, dans la première version, a été aussi plongée dans un bain d'un pigment de couleur dorée rendant étrangement le média technicolor noir et mordoré pour faire « corps » avec le roman éponyme de Carson McCullers de 1941. (Le récit devait se dérouler du point de vue du dessin d'un paon à l'œil doré.)

La « tentation du rouge » dont les corps pâtiesent évoque un jardin infernal où des damnés aux carnations incandescentes brûlent pour expier leurs péchés, tel le *Jardin des délices* où se « réfugient » les enfants d'Adam et Ève après avoir été chassés de l'Éden.⁷¹⁰ Les péchés collectés seraient-ils aussi savoureux que violents ? Cette « *dérive chromatique* »⁷¹¹, au propre comme au figuré, serait aussi charnelle que spirituelle. Le plan fugace d'un serpent aux contours flous, à la fin d'*Halcion*, le sous-entendrait. La couleur rouge du film attesterait d'un « *écart de route initial* »⁷¹² qui plus que moral serait aussi une pure « *distorsion* » créatrice, création physique⁷¹³ polarisant les sens avant tout.

L'usage de la couleur rouge prend une connotation démoniaque.⁷¹⁴ Pour lutter contre l'idée de peau de chagrin du média argentique noir et blanc, ces corps plus que mis à nu sont sacrifiés. On pense au supplice de Marsyas, supplice induit par la pratique du *found footage* et par les bains transgressifs (qui seraient évidemment composés, pour poursuivre la symbolique, du sang du satyre ...) remettant en cause les attentes narratives. D'autant que : « *la rougeur ne concerne que des manifestations physiques du corps humain (la rougeur de son visage, la rougeur de sa peau).* »⁷¹⁵ En particulier, « *la couleur rouge est associée à l'irritation* ». ⁷¹⁶ Notons aussi que le qualificatif de *rose* est un adjectif de couleur répertorié non « *par voie héréditaire (vert, rouge, blanc, jaune,*

⁷¹⁰ Référence au *Jardin des délices* (vers 1503) de Jérôme Bosch composé de trois panneaux représentant (de gauche à droite) *L'Éden*, *Le Jardin des délices* (qui a donné son nom au triptyque) et *L'Enfer*. Ce jardin est-il sur le point de plonger dans les enfers ? On pourrait le suggérer en allant jusqu'à mentionner un autre triptyque de cet auteur dit *Le chariot de foin* (vers 1500-1502) qui, structuré comme l'œuvre citée antérieurement, présente un panneau droit (*La Damnation aux Enfers*), dont la dominante de couleur rouge cendre, redouble la filiation entre le peintre flamand et le film étudié.

⁷¹¹ La *Dérive Chromatique* (ou *Chromatic Distorsion*) est une « *variation chromatique plus ou moins prononcée des trois couches colorées d'une émulsion.* » (André ROY, « Entrée : Dérive Chromatique » in, *Dictionnaire général du cinéma : Du cinématographe à internet, op. cit.*, p. 126.)

⁷¹² La *dérive* marque une « *déviaton d'un bateau ou d'un avion par rapport à sa route sous l'action des courants ou des vents.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Dérive » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/derive>>)

⁷¹³ Les cartons d'*Halcion* sont, eux aussi, écrits de la main du cinéaste.

⁷¹⁴ Pastoureau indique que, le rouge (comme le noir) a une nature symbolique duplice : « *couleur réversible c'est celle du sauveur qui a donné son sang, mais aussi des hommes révoltés contre leur dieu (...)* le rouge satanique est celui des flammes de l'enfer, qui brûle, blesse, détruit. » (Michel PASTOUREAU, « Entrée : Rouge » in, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, Bonneton, 1992, p. 165).

⁷¹⁵ Christian MOLINIER, « Les termes de couleur en français - Essai de classification sémantico-syntaxique » in, *Cahiers de Grammaire n° 30, op. cit.*, p. 266.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 267.

clair, foncé, pâle, etc.) [mais] par voie de transfert à partir d'un nom. »⁷¹⁷ Or en général, « ces formes réfèrent à des couleurs de manière directe et abstraite : le lien métonymique qui a motivé leur création a cessé d'exister ou est sans pertinence pour le locuteur qui les emploie. »⁷¹⁸ Ici, il n'en est rien. Bien au contraire. L'enjeu du film en utilisant « le rouge selon sa valeur libre, comme disent les chimistes »,⁷¹⁹ permet paradoxalement de raccorder image et mot. La chimie des psychotropes (imposant une vision élargie) renvoie à la chimie (élargie au contre-emploi) du média argentique pour travailler d'autres noir et blanc réfléchissant les chairs filmiques.⁷²⁰ Rappelons les propos de Kandinsky pour qui le rouge « sans limites (...) agit intérieurement comme une couleur débordante d'une vie ardente et agitée. Dans cette ardeur, dans cette effervescence, transparait une sorte de maturité mâle, tournée vers soi et pour qui l'extérieur ne compte guère. »⁷²¹

La molécule d'Halcion, appelée Triazolam, qui permet de lutter contre les insomnies, a été progressivement retirée du marché depuis une quinzaine d'années à la suite de nombreux incidents. Or ces incidents furent aussi recherchés qu'indésirables dans les années 1980 et 1990 (notamment désinhibition, euphorie et amnésie⁷²²). Halcion se présenterait comme une réminiscence de *Black Garden* conçue à la même

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 260. (Molinier précise que : « Les dictionnaires définissent les adjectifs de couleur sémantiquement primitifs en donnant leur position dans le spectre chromatique et/ou en indiquant des objets de la nature présentant typiquement ces couleurs. » - *Ibid.*, p. 271.)

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 272.

⁷¹⁹ Jacques AUMONT, « Des couleurs à la couleur » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 39.

⁷²⁰ Si le terme de *pellicule* vient de « petite peau », le mot *couleur* a la même étymologie. Pastoureau le précise : « Dans plusieurs familles de langues, l'étymologie du mot qui désigne la couleur atteste comment celle-ci a d'abord été pensée et perçue comme une matière, une enveloppe qui recouvre les êtres et les choses. C'est notamment le cas dans les langues indo-européennes. Le mot latin *color*, par exemple, d'où sont issus les termes italien, français, espagnol, portugais, anglais désignant la couleur, se rattache à la grande famille du verbe *celare*, qui signifie "cacher", "envelopper", "dissimuler" : la couleur, c'est ce qui cache, ce qui recouvre, ce qui habille. C'est une réalité matérielle, une pellicule, une seconde peau ou une seconde surface qui dissimule les corps. La même idée se retrouve en grec : le mot *chrôma*, "couleur", dérive du mot *chrôs*, "peau", "surface corporelle". » (Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs, op. cit.*, p. 237.)

⁷²¹ Vassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier (1911)*, Paris, Denoël-Gonthier, 1954, p. 130.

⁷²² Voir à ce sujet l'excellent site anglais *Erowid* relatant les expériences singulières de prises de médicaments et d'études de médecins sur le même sujet, à l'entrée « Halcion » : [En ligne], URL : <http://www.erowid.org/experiences/exp.cgi?S1=0&S2=-1&C1=-1&Str=halcion>

époque que le psychotrope.⁷²³ Sa réalisation quelque vingt ans plus tard (en 2007) le suggère fortement. Brehm semble transcrire plastiquement les effets du médicament.⁷²⁴ La durée du film réduite de plus des deux tiers en est un premier « symptôme » révélateur,⁷²⁵ car il fait écho au « profil cinétique » de vie très courte de l'hypnotique. Le cinéaste sélectionne certaines images - d'autres sont ainsi « oubliées » - de la « mémoire » que supporte le film.⁷²⁶

Si on peut regretter que Brehm n'ait pas utilisé le même bleu que celui des comprimés⁷²⁷, le choix de ce rouge « passé » pourrait manifester celui d'un danger altérant les corps (émulsionnés)⁷²⁸ autant que les excitant.

Les effets de la « consommation » du film dans son élaboration et sa perception renvoient à sa propre trame. Ces corps informes seraient-ils le résultat ou provoqueraient-ils sur le spectateur qui les observe les effets (in)désirables de l'hypnotique en question ?

Le *black out* se manifesterait par ses figures encore plus troubles que dans le film « premier ». La couleur venant comme une vague lécher et buter sur les figures induit une érosion des corps et suggère une mémoire chamboulée. En passant de *Black Garden* à *Halcion*, le « jardin noir de secret » s'amenuise et s'« empourpre ».⁷²⁹ La pratique du cinéaste est bien « physiquement » en péril. Puisque la pellicule argentique noir et blanc est « passée de mode » au profit de celle en couleurs, le cinéaste joue

⁷²³ L'élaboration des six opus composant *Black Garden* s'échelonne de 1987 (date de début de réalisation de *The Murder Mystery*) à 1999 (date de fin de la réalisation de *The Organics*).

⁷²⁴ Toujours pour Tscherkassky qui cite cette fois-ci directement l'auteur d'*Halcion* : « *Le film a pris le nom d'un somnifère, au sujet duquel Brehm expliqua dans une lettre qu'il "fait naître des rêves aux couleurs pastel et des images délavées." Son apparition ne laisse aucun doute, une clef du film repose dans son titre : on nous montre la vision d'un rêve qui a coagulé au film. [car l'œuvre est ainsi] une rêverie, de laquelle un rêve peut tirer son matériel.* » (Peter TSCHERKASSKY citant et commentant Brehm, « *Halcion* », *ibid.*)

⁷²⁵ *Black Garden* dure plus de deux heures vingt alors qu'*Halcion* ne fait qu'une quarantaine de minutes.

⁷²⁶ La réduction dans le temps se joue aussi au cœur des images, puisque Brehm refilme certains plans de *Schwarzer Garten*, tout en jouant des (re)cadrages et (re)mises au point.

⁷²⁷ Bleu lavande ou bleu gris (pourrait-on parler de gris pers ?) suivant que les gélules contiennent 0,125 mg. ou 0,25 mg. de produit actif.

⁷²⁸ Le film serait comme « veiné », non de bleu, mais d'un rouge rendant ces « chairs » plus que visibles.

⁷²⁹ Jean-Louis LEUTRAT, « De la couleur-mouvement aux couleurs fantômes » *in, La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 27.

l'alternative de « *la contagion* »⁷³⁰ d'une seule couleur. Leurat le souligne :

Les couleurs peuvent aussi tout envahir, en constituant un bain, comme le disait un critique de Monet : « *Monet voit tout en bleu. Terrains bleus, herbe bleue, arbres bleus. Beaux arbres de Corot pleins de mystère et de poésie, voilà ce qu'on fait de vous ! On vous a trempé dans le baquet d'une blanchisseuse !* »⁷³¹

Ici, à travers ses bains à contre-emploi, Brehm joue sur la polysémie du terme ; une polysémie jubilatoire. L'abyme est aussi jouissance créatrice à travers cette couleur « *transfusée* »⁷³² où se perdent de vue toutes distinctions entre rushes et film fini, film unique et œuvre globale, tout comme s'estompe celle entre images personnelles et images « *récupérées* », ou couleurs et noir et blanc *stricto sensu*.⁷³³

Jean Epstein le soulignait : « *Ce ne fut que dans le cinéma que certains produits mentaux, non encore raisonnés ou non raisonnables rencontrèrent enfin une technique d'expression [quasi] intégrale (...), du cinéma extra-fluide, extra-mobile, aussi irrécupérable, irretraçable, que le mouvement du regard.* »⁷³⁴

⁷³⁰ *Ibid.* p. 28.

⁷³¹ *Ibid.* p. 27.

⁷³² L'expression est empruntée à Jean Louis Schefer qui l'utilise, quant à lui, à propos de *Vampyr* (1932) de Dreyer. (Jean Louis SCHEFER, « Matière du sujet » *in, ibid.*, p. 16).

⁷³³ Selon Pastoureau, le rose est considéré « *à tort, avec le gris, le brun (...) le violet et l'orangé [comme une] demi-couleur [...].* » (Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs, op. cit.*, p. 87.) Allié avec le noir, il induirait un film qui serait autant semi-figuratif que semi-achromatique en bousculant une tradition révolue (« *Pendant près de quatre siècles, la documentation "en noir et blanc" a été pour ainsi dire la seule disponible pour reproduire, étudier et faire connaître les témoignages figurés du passé, y compris les tableaux. Par là même, les modes de pensée et de sensibilité des historiens semblent eux aussi s'être convertis au noir et blanc.* » - *Ibid.*, p. 119.) autant que des normes polychromes attendues actuellement.

⁷³⁴ 1) Jean Epstein cité par Nicole BRENEZ, *Cinéma d'avant-garde, op. cit.*, p. 49.

2) On pourrait aussi parler de teinture délavée au ponceau. Ce « *pavot sauvage de couleur rouge [est à l'origine d'un] colorant servant à teindre en rouge vif* ». (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Ponceau » *in, T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/ponceau>>) Cette fleur évoque, là encore avec l'Halcion, une drogue et atteste de la « toxicité » des bains qui ont produit le rouge-rose du film en étant utilisés de façon « inappropriée » par rapport au type d'images à développer. L'idée de teinture sera étudiée plus en avant avec le film *A Whiter Shade* de Marylène Negro.

3) Tscherkassky en expose la subtilité ainsi : « *Des fragments de Black Garden, agrandis, traversent discrètement l'écran, comme des apparitions. (...) Beaucoup de ces extraits donnent comme une impression d'abstraction, sans pour autant que leur origine, le royaume du figuratif, ne soit désavouée. On soupçonne des mouvements, on sent la présence de corps, mais tout reste hanté et spectral. Le film est composé selon de forts contrastes. Au fond de l'obscurité nocturne que nous scrutons, un éclat étincelant palpite, formant des gestes mystérieux et des pressentiments érotiques, pour mieux disparaître encore dans la nuit.* » (Peter TSCHERKASSKY, « Halcion », *op. cit.*) Les bras de Morphée brouillent les certitudes. L'ondulation chromatique qui enlace ces corps évoque la perception présente pendant un demi-sommeil. L'envahissante couleur semble avoir « débordée » les corps et les figures, les éloignant ainsi du monde figuratif à la manière d'une « vague chromatique » ; lointains et désincarnés, ils font

- The Rainbow of Odds d'Ichiro Sueoka

Quant à la dimension « extra-mobile » et « extra-musicale » de ces chromatismes, elle fait immédiatement penser au film *The Wizard of Oz* (1939) de Victor Fleming et en particulier à la célèbre séquence, où Dorothy Gale (Judy Garland) chante « Over The Rainbow ».

Le Magicien d'Oz est un des premiers films « star » en Technicolor de la MGM où le rêve de l'héroïne est traité avec ce nouveau média couleur, une émulsion sépia étant réservée à son morne quotidien au Kansas. L'apparition des chromatismes est stratifiée au cœur du récit, « la polychromie est diégétisée »⁷³⁵ : c'est elle qui atteste de l'arrivée de Dorothy dans « ce pays (...) au-delà de l'arc-en-ciel ». ⁷³⁶

En 1998, le Japonais Ichiro Sueoka reprend la scène chantée pour faire la critique de cette partition conventionnelle entre bichromie et couleur.⁷³⁷ Il détourne en répétant plusieurs fois jusqu'à l'obsession l'extrait choisi qui provient d'une copie où la couleur sépia a viré.

Le cinéaste refilme la séquence avec une pellicule qui est cette fois-ci « réellement » en noir et blanc et joue des variations de mises au point. Les figures sépia de la copie d'origine finissent par disparaître, laissant un noir intense ou un blanc très clair au moment même où la musique déraile, suggérant que la répétition des mêmes notes de la chanson induit l'image en boucle. Le temps lié à une chanson qui recommence éternellement semble comme suspendu à un rythme circulaire tandis que l'image devient prisonnière d'une ritournelle se répétant comme si elle était diffusée sur un disque rayé.

penser à des noyés (ce que le resserrement visuel sur les chairs et la réduction temporelle de la durée du film - par rapport à *Black Garden* -, accentuent). *Halcion* est un jeu de *miroir*, brouillant les cartes : « (...) à plusieurs reprises, des visages peuvent être discernés parmi les éléments identifiables du film - des visages avec des yeux qui regardent. Une femme nous fixe ; un homme se penche vers la caméra, se rapproche de l'objectif ; dans le battement de l'écran qui palpite, des figures nimbées de mystère observent en silence : des images qui nous tiennent à l'œil. *Halcion* est un rêve qui nous observe alors que nous rêvons. » (*Ibid.*)

⁷³⁵ Jacques AUMONT, « Des couleurs à la couleur » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 47.

⁷³⁶ *Ibid.*

⁷³⁷ Yannick Mouren le précise : « Prologue et épilogue en sépia, pour insister encore plus sur les contrastes entre le noir et blanc (réalité triste) et la couleur (monde imaginaire merveilleux). » (Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma, op. cit.*, p. 29.)

Le basculement dans la pénombre ou la clarté trop vive rappelle la dimension factice d'un « bonheur chanté » à une époque où la guerre vient d'éclater. Sueoka dénonce ainsi les leurre du mythe hollywoodien, cet « arc-en-ciel » bien « étrange et daté » et ses limites à la fois temporelles (l'éphémère de la projection) et spatiales (la salle de cinéma).⁷³⁸

Le Technicolor permettrait-il de « *donner aux faits une couleur favorable* »⁷³⁹ ? La bichromie renvoie à un autre schéma que celui d'un monde « réel » confronté au monde merveilleux cinématographique, un monde qui évoque un lever et un coucher de soleil absurdes et « détraqués » : ceux bien éculés de l'usine à rêves qui voudrait faire croire que ce monde est à la fois extraordinaire, mais vraisemblable d'un point de vue perceptif.

L'impression d'un éclairage circadien et le matériau bichrome sont confrontés l'un à l'autre. À travers une dynamique de *scratching*, le cinéaste décentre ainsi la stabilité d'une narration dirigiste en rappelant la conservation instable du support argentique et de ses « *couleurs (...) sujettes à passer* ». ⁷⁴⁰ On pourrait presque dire qu'il les « broie » comme on « broie du noir ». Sueoka donne littéralement un « *coup d'ongle [de] griffure* »⁷⁴¹ à la figuration à la surface de l'émulsion. Le terme *to scratch* désigne à l'origine une technique musicale qui « *consiste à placer un disque vinyle sur une platine et à faire aller le bras de lecture d'avant en arrière le long du sillon pour obtenir un gribouillis sonore destiné à habiller un morceau rap.* »⁷⁴² Si la définition du *Petit Larousse*, bien dépréciative, est aussi contestable et réductrice⁷⁴³, sa mise en perspective avec le film souligne qu'image et son fonctionnent pareillement. Un son, comme une

⁷³⁸ La remise en question de la salle de projection sera évoquée par la suite dans le deuxième chapitre puis en conclusion.

⁷³⁹ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Couleur » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/couleur>

⁷⁴⁰ Jean-Louis LEUTRAT, « De la couleur-mouvement aux couleurs fantômes » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 25.

⁷⁴¹ Isabelle JEUGE-MAYNART (dir.), « Entrée : Scratch » in, *Dictionnaire bilingue anglais-français / français-anglais, op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/scratch/609848>

⁷⁴² *Ibid.* [En ligne], URL : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/scratch/71617?q=scratch#433196>

⁷⁴³ On trouve également cette pratique artistique dans la musique *techno*.

image, ne possède pas de durée pérenne tant dans sa représentation que dans sa conservation⁷⁴⁴

Le film de Sueoka se nomme parodiquement *The Rainbow Of Odds*⁷⁴⁵ : le magicien d'Oz du titre premier devient un éphémère arc-en-ciel après la pluie. Comme souvent à la fin d'une averse, apparaît au-dessous du premier arc-en-ciel un arc secondaire moins lumineux. La version *in re* (« *remploi de la chose même* »⁷⁴⁶) de Sueoka, « doublure lumière », pourrait-on dire, du premier, est bien plus sombre à tous les points de vue⁷⁴⁷ et évoquerait la bande obscure qui lie deux arcs-en-ciel entre eux. Le film revendique les variations dans l'impair, les puissances pernicieuses de la subversion, une « sous-version » des possibles, des cotes (autre définition d'*odds*) où le fortuit devient promesse...⁷⁴⁸

⁷⁴⁴1) André Habib parle de « *La disparition de la pellicule, non par obsolescence technologique, mais par une loi organique chimique [qui] est aussi inéluctable que l'érosion de la pierre ou le vieillissement des corps. On peut la ralentir, on ne peut l'empêcher.* » (André HABIB, « Notes sur l'imaginaire de la ruine au cinéma » in, *Hors Champ*, Montréal, juin 2004. [En ligne], URL : <http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=141#nh1>)

2) Le raccord perceptif et physique permet d'illustrer le propos de Leutrat qui note avec malice que : « *Lorsque la pellicule s'affadit et perd ses couleurs : l'objet cinéma faisant retour à la case départ, comme les corps passés aux rayons X (qui sont apparus en même temps que lui) il retournerait à son statut spectral, percé à jour.* » (Jean-Louis LEUTRAT, « De la couleur-mouvement aux couleurs fantômes » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 209.)

⁷⁴⁵ Le titre *The Rainbow Of Odds* signifie littéralement : « L'arc-en-ciel des chances » et pourrait se traduire par : « L'éventail des possibles » (*rainbow* signifiant : « arc-en-ciel », mais aussi « éventail » au figuré et *odds* : « chances ». - Cf. Isabelle JEUGE-MAYNART (dir.), « Entrée : Rainbow » in, *Dictionnaire bilingue anglais-français / français-anglais, op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/rainbow/605770>> Et : *Id.*, « Entrée : Odds », *ibid.* [En ligne], URL : <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/odds/598580>> -)

⁷⁴⁶ Selon Salvatore Settis : « *un remploi in se, un remploi de la chose elle-même, par opposition au remploi in re qui n'est pas transport physique, mais pillage de style* » (Settis cité par Nicole BRENEZ, *De la Figure en générale et du corps en particulier, l'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck Université, 1998, p. 316.)

⁷⁴⁷ Rappelons que le premier plan du film en technicolor présente Dorothy Gale, de dos, qui ouvre la porte d'entrée de la ferme à un extérieur polychrome. L'intérieur de la maisonnette, peint en sépia, permet, de façon très simple, de faire un raccord entre les deux types d'émulsion. Pour « changer de décor », c'est une doublure de Judy Garland, portant une robe, elle aussi sépia, qui tourne la scène et disparaît du cadre tandis que la caméra avance vers le monde d'Oz et que l'actrice, vêtue de bleue, « bascule » dans la couleur et abandonne ce « morne sépia ».

⁷⁴⁸ André Habib qualifie la pratique de *found footage* de « *combat singulier entre le film et son support, dont l'entrelacs et l'entrechoquement donnent lieu à une ruine du récit par la gangrène du temps, mais aussi à une mise en récit, paradoxale, de la ruine, qui naît justement de cette double résistance de l'image filmique et de sa matière.* » (Précisons que son analyse porte sur l'œuvre de Bill Morrison. - André HABIB, « Notes sur l'imaginaire de la ruine au cinéma », *op. cit.*)

Au bout de ces arcs-en-ciel fondés sur une économie du remploi se trouveraient certainement ces fameuses pièces d'or introuvables, riches d'autres possibles.⁷⁴⁹ Stan Brakhage l'énonçait déjà :

Le cinéma a pour vocation non pas d'enregistrer les apparences, mais de déployer les puissances de l'analogie. Analogie à quoi ? Non pas au monde plus ou moins apprivoisé par l'intellection, mais au monde tel qu'il est appréhendé par l'ensemble de l'appareil psychique, à commencer par ses zones les plus obscures et mystérieuses ; la perception, la sensation, l'aperception, l'intuition, l'imagination, le rêve.⁷⁵⁰

Un certain usage plastique du noir et blanc, à percevoir comme une remise en cause de chromatismes normés, serait une arme insidieuse pour la réalisation d'une telle vocation.⁷⁵¹

⁷⁴⁹ 1) Tout comme deux arcs-en-ciel diffèrent dans le temps et l'espace et affirment ainsi une reproduction identique impossible et pourraient mener à la richesse (comme l'illustre le film publicitaire *Rainbow dance* (1936) de Len Lye dont la voix off annonce que « *le POSB place un vase d'or au bout de l'arc-en-ciel.* » (Len LYE, « Expérimentations sur la couleur (1936) » in, *Poétique de la couleur : anthologie*, op. cit., p. 94.) On pourrait y voir, là encore, une quête alchimique à peine voilée célébrant la création artistique comme alliage des Éléments et de l'imaginaire humain rendant accessible à la liberté et l'inventivité bien loin d'une logique du *même* aussi vaine que sclérosante.

2) Pièces d'or, d'ailleurs introuvables dès le départ, puisque : « *Le magicien d'Oz fait perdre à la compagnie [MGM] près d'un million de dollars, lors de la première sortie en salle. Ce n'est que par la suite, grâce à des ressorties et d'incessantes télédiffusions que ce film produira un énorme bénéfice.* » (Douglas Goery cité par Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, op. cit., p. 25.) C'est *Autant en emporte le vent* « *qui contribuera fortement à persuader Hollywood qu'un film en couleurs peut être très rentable.* » (Yannick MOUREN, *ibid.*, p. 27)

⁷⁵⁰ Nicole BRENEZ, *Cinéma d'avant-garde*, op. cit., p. 46.

⁷⁵¹ La science a permis de combattre « *l'idée que la couleur est dangereuse parce qu'elle est incontrôlable* ». (Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 115.) Bridée par la recherche scientifique, « *la couleur perd alors en outre son caractère imprévisible ou dangereux puisque la science sait désormais la mesure, la maîtrise, la reproduire à volonté.* » (*Ibid.*) Mais la couleur sera toujours instable comme tout carcan informatif visant à la contrôler. Les couleurs et, de façon plus générale notre perception, sont sujettes à caution. Toute représentation est discutable jusqu'au « *classement spectral (...) qui a même était projeté sur un phénomène météorologique comme l'art en ciel, dont la représentation a toujours pourtant été empirique.* » (*Ibid.*, p. 238.) Pastoureau rappelle que la dimension culturelle impose ainsi ses codes qui seront en partie décalqués par les outils cinématographiques : « *Dès l'école primaire, nous apprenons tous qu'il y a sept couleurs dans l'arc-en-ciel ; donc nous les voyions. Ou du moins nous croyons les voir.* » (*Ibid.*)

- *Outer Space* de Peter Tscherkassky⁷⁵²

Outer Space, du réalisateur Peter Tscherkassky, se compose d'images récupérées du film d'horreur hollywoodien *The Entity* (*L'Emprise*, Sydney J. Furie, 1981). Le synopsis en est simple : une femme rentre chez elle terrorisée, mais l'origine et la nature de l'agression sont inconnues.

La première version est en couleurs et son « *remake* » en noir et blanc. La vieille Europe critique-t-elle ainsi Hollywood ? Quel rapport entre les deux films ? *Outer Space* fait doublement référence aux films de genre : par l'apologie du cinéma bis d'une part⁷⁵³ et par la critique des genres dominants (ici le film d'horreur).

Nous allons voir que l'entité invisible et menaçante dans la version de Furie s'avère être la pellicule dans l'œuvre de Tscherkassky. Le subjectile devient matière première et sujet formel. Le retour au noir et blanc manifeste un autre type de terreur, plastique, qui concurrence l'horreur « narrative » et « colorée » du film d'origine. Le récit de ce deuxième film semble à la limite illogique et perd tout son impact sans le support des images. Le raconter serait-il de l'ordre de l'impossible, voire de l'impensable ? Tentons d'en présenter la complexité au lecteur avant d'en faire l'analyse !

Outer Space débute par une image complètement noire parasitée par moments de taches microscopiques et de zébrures blanches pendant que le nom de la production (*p.o.e.t. picture production*), puis celui du film, s'affichent. Petit à petit des zones « figuratives » apparaissent, trop fugacement d'abord pour être identifiées ; puis en s'agrandissant, elles rendent reconnaissables une maison et sa cour mitoyenne. La partie noire de l'image évoque un cache instable qui révèle par moment certaines parties d'une image figurative en noir et blanc.

⁷⁵² Cette sous-partie a eu comme origine les interventions suivantes :

- Gabrielle REINER, « Le Found Footage », conférence dans le cadre du séminaire *Histoire de l'Art, Esthétique, Poésie* de Nicolas Exertier, champ Théorique, École Média Art, Chalon-sur-Saône, 13-14 mars 2009.

- *Id.*, « Récits transfictionnels et cinéma expérimental : *Outer space* de Peter Tscherkassky », conférence dans le cadre du séminaire *Les récits transfictionnels* d'Ilias Yocaris, CIRCPLES (Centre Interdisciplinaire Récits Cultures Langues et Sociétés), équipe « Littératures et Arts », Université de Nice, Nice, 6 avril 2011.

⁷⁵³ Le titre du film de Peter Tscherkassky est une référence à celui d'Edward Wood, *Plan 9 from Outer Space* datant de 1959.

Les fragments de l'image de la maison disparaissent fugacement dans une matière blanche qui fait penser à un afflux lumineux trop important ; le noir du cache diffracte certaines parties de la figuration qui se dédoublent partiellement, puis la même image, avec un éclairage qui rend les formes de cette maison visibles, finit par dominer le cadre. Cependant, en prenant cette place prépondérante, la maison penche sur la droite, ce qui n'était pas le cas avant, au contraire d'une jeune femme de dos, nouvelle venue, sur un plan non incliné. Ce déséquilibre entre la figure au premier plan et la demeure au fond s'accroît, car à un problème de perspective s'ajoute un problème d'échelle : la jeune femme paraît aussi grande que la maison. Elle s'y dirige pourtant, même si ce parcours ne se fait pas sans heurt. L'image saute à plusieurs reprises, la faisant trébucher. Elle ne termine pas son sixième pas, ce qui ne l'empêche étrangement pas de commencer le septième. Au moment où elle atteint son but, des alvéoles apparaissent au premier plan et la maison devient floue. La jeune fille semble absorbée par la porte pendant un court instant, l'image reprend forme et l'héroïne se retrouve à nouveau devant la maison, comme si la porte l'avait « recrachée ».

Un très gros plan d'une poignée apparaît : une main la tourne. Le plan suivant montre une porte s'ouvrant de l'intérieur, sa poignée interne, en oblique, penche dangereusement au niveau du sol. La main qui apparaît, poussant la porte, semble surgir de nulle part. L'image est comme renversée sur elle-même, le spectateur ne comprend, réellement qu'après-coup ce qu'il a vu, car le plan est de surcroît extrêmement sombre. S'ensuit un point de vue « non renversé » : la jeune fille toujours de dos entre dans la demeure, elle tourne la tête vers la gauche puis vers la droite ; on suppose qu'elle ne connaît pas la maison, qu'elle l'explore avec embarras. L'image à quatre-vingt-dix pour cent dans la pénombre oblige le spectateur à adopter un regard lui aussi hésitant, il doit imaginer plutôt qu'il ne voit ce qui se passe.⁷⁵⁴ Les plans étant en caméra subjective, le spectateur suppose qu'il s'agit du point de vue de la jeune fille.

⁷⁵⁴ Alekan pousse cette idée à l'extrême en notant que : « *L'obscurité totale, seule, ne crée aucune image visible, mais encore doit-on tenir compte, dans ce cas d'une image suggérée, invisible par notre sens de la vision, mais perçue néanmoins dans le cerveau sous une forme de création imaginaire. Ainsi, dans la nuit noire, les lieux et objets précédemment enregistrés par la mémoire sont "ré-imaginés" et deviennent "visibles" sans recours au sens de la vision...* » (Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 59.) La remarque du chef opérateur s'applique évidemment pour toute image à la figuration indéterminée.

Par moments, des flashes d'images de ce qui semble être une autre pièce ponctuent la visite. Cependant, cela ne rend pas le lieu plus évident, car le changement violent d'éclairage ne raccorde pas avec les flashes de la pièce initiale qui n'est en fait au final qu'un mur avec une porte (justifiant l'invalidation du raccord que faisait le spectateur entre l'espace où se trouve la jeune fille et celui qu'évoquent les images en flash). La porte se laisse appréhender comme telle quand la silhouette féminine l'entrouvre. Au moment où l'espace prend une forme stable, c'est la jeune fille réapparue qui perd sa profondeur de champ pour devenir une simple ombre projetée, puis la pièce se déforme et se dédouble à nouveau. L'ombre du personnage disparaît. La pièce, même floue, se présente comme identique à celle des flashes antérieurs, posant un autre problème de perspective puisque la porte fermée au départ condamnait le regard...

Aux plans toujours instables, s'ajoute le cache noir qui vient obscurcir et fragmenter l'ensemble. L'avancée de la jeune fille dans la maison se poursuit pourtant. De nouveau présente « physiquement » à l'image, elle observe la pièce et finit par arriver devant une commode. Elle en tire un tiroir pour prendre quelque chose d'imperceptible à l'image puis semble y renoncer. Si lors de ce court moment la lecture de l'image paraît évidente, la déambulation de la femme dans la maison est la plupart du temps compliquée. Par la suite, au moment où on l'entr'aperçoit qui s'apprête, nous le saurons plus tard, à se coucher dans un lit, son corps debout se trouve aussi au centre de l'image. La « seconde » jeune fille marche dans la pièce, puis nous revoyons brusquement la « première » dans son lit en train de se lever. Les deux images du personnage cohabitent dans le même plan, faisant penser à deux personnes distinctes, sentiment accentué par la différence des coiffures.

La jeune fille regarde en tous sens, l'air de plus en plus inquiet, tandis que son visage ou son corps se démultiplie à toute vitesse, se diffractant à l'instar des lieux.⁷⁵⁵ Ces « effets » se superposent et s'accélèrent dans un climax mêlant la matière noire, les formes corporelles et les objets du décor, ainsi que des zones blanches qui suggèrent l'effacement de l'image.

⁷⁵⁵ On peut penser au dessin au fusain et à l'encre de Francis Picabia nommé *Têtes transparentes* (1932) où trois têtes s'enchaînent dans une indécision tant spatiale que mentale. (Cf. l'exposition conçue par Antoine Perpère (où l'œuvre a été exposée) : *Sous influences, arts plastiques et psychotropes*, Paris, La maison rouge - fondation antoine de galbert, 15 février-19 mai 2013.)

Chaos du montage et chaos narratif cohabitent ; la jeune fille hurle à plusieurs reprises, lance des regards apeurés, cherche vainement à s'enfuir : différents points de vue simultanés de sa figure le font comprendre, tandis que les objets de la pièce semblent se fracasser d'eux-mêmes sur le sol et les rideaux flotter au loin comme sous l'effet d'une violente tempête... On imagine la jeune fille en danger, mais on ne sait pas vraiment pourquoi. Tout est instable et tend à s'altérer... La bande-son dramatise l'image, mais ne laisse aucunement entendre les cris de la jeune femme quand sa bouche crie au secours. Le traitement sonore suggère une improvisation musicale d'un artiste autant *noise* que minimaliste (on entend par instants de simples grincements ou des grésillements, une radio jouant un air lointain ou des bruits sourds ; à d'autres moments, quelques notes musicales montent dans les aigus ou des éléments se fracassent au sol, de plus en plus présents, qui alternent avec un silence, instaurant une tension saisissante...).

Des trous réapparaissent à l'image, auxquels s'ajoutent des traits qui la découpent en zigzags puis des sillons noirs qui se présentent de façon discontinue. L'image commence à basculer par moment en négatif, transformant la matière noire en texture blanche aveuglante. Les formes sont de moins en moins reconnaissables, le corps de la jeune fille n'est plus visible, l'image se défigure, suggérant l'ultra-violence des événements. Ce désordre visuel laisse deviner des éclairs blancs puis noirs curieusement horizontaux qui traversent à plusieurs reprises l'image déjà illisible ; espace extérieur et espace intérieur se confondent suggérant un orage qui se déchaîne et détruit la maison. La profusion de plans en négatif impose, à nouveau, une matière noire qui, devenue blanche, rend les plans de plus en plus abstraits.

On finit par ne plus voir que des trous ovoïdes identiques qui se succèdent par séries de bandes verticales. Les plans s'accélèrent si rapidement que même eux n'ont plus de formes stables, tandis que d'autres sillons noirs s'ajoutent au tableau et semblent se « combattre ». La lutte est pourtant inégale, car les plans troués peuvent exister seuls, au contraire de ceux où sont présents les sillons toujours accompagnés des cavités précédemment citées. L'image ne présente plus que des formes géométriques déformées par la vitesse et l'alternance entre images à dominante blanche ou noire (selon que l'image est en négatif ou en positif). Les mouvements de ces formes deviennent moins

frénétiques, les sillons et les formes ovoïdes disparaissent pour laisser voir finalement un espace totalement noir où reparaît l'image de la façade de la maison.

Même si les plans de la maison sont plus nombreux, et se succèdent et se dédoublent plus rapidement, les images font écho aux premiers plans du film partiellement dissimulés par un cache noir, maintenant accompagnés de gros plans de fenêtres inédits ; l'un d'eux se dédouble et vient occulter celui de la maison.

Ces deux images identiques arrivent à envahir le cadre dans sa totalité tout en oscillant sur elles-mêmes comme gondolées, ce que suggèrent des alvéoles à l'extrême bord droit et gauche des deux images qui subissent le même sort. Réduites à une bande noire centrale où les figures dépérissent, bordées de deux bandes blanches qui s'y substituent petit à petit : elles n'en forment plus qu'une, tandis qu'arrivent de chaque côté deux bandes noires rayées de traits blancs qui semblent vouloir faire à nouveau disparaître les bandes blanches ; mais à la moitié du processus celles-ci les repoussent vers l'extérieur et font réapparaître les bandes noires centrales qui redeviennent quatre photogrammes puis au final deux images identiques de fenêtres.

Ces dernières occupant à nouveau tout le cadre semblent partiellement se superposer en leur milieu, créant une illusion d'optique de quatre fenêtres. Les plans en miroir ne laissent plus percevoir la maison en dessous, mais derrière les rideaux des fenêtres se devine le visage de la jeune femme. L'image présente brièvement le corps de la femme vu non plus de l'intérieur de la maison mais à l'extérieur.

Ce plan est vite remplacé par son visage, cette fois-ci en gros plan maintenu écrasé sur un « vrai » miroir. Le plan s'éternise, on entend des coups et des cris.

La bande-son semble alors « brutaliser » la figuration à l'image : le plan de la jeune femme bascule en négatif par intermittence au rythme des coups tandis que les plans des deux fenêtres en miroir les recouvrent de façon discontinue alternant eux aussi négatif et positif. Les images se répètent et les figures disparaissent brusquement dans le blanc ou le noir dominant des plans, qui viennent, de surcroît, à être décadrés à cause de « sautes » verticales du haut vers le bas.

La maison « attaquerait-elle » la jeune fille ? Celle-ci finit par réagir.

Des plans un peu plus lisibles la montrent alors détruisant les pièces de l'habitation. Ils alternent avec des éléments géométriques émanant d'amorces de la pellicule.

Ces gestes de défense produisent le même effet par répercussion que dans la première partie du film : en mode kaléidoscopique, des images de pièces détruites avec parfois la présence de taches de sang se réitèrent à l'infini, suggérant que les coups sont la cause de la non-linéarité de l'image. Mais étrangement ces images multiples de la pièce finissent par n'en faire qu'une, et ne plus montrer de trace de destruction, avec en son centre la jeune femme saine et sauve se regardant dans un miroir en pied. Le cache noir brouille encore une fois l'image

Le personnage est fugacement montré, de dos, assis sur son lit, comme venant de se réveiller. La jeune femme aurait-elle rêvé ; songe qui aurait été relaté par le film ? Le cache noir évoquant alors, à ce moment-là, un état « cotonneux » et brumeux comme au sortir d'un mauvais rêve.

Se présentent ensuite des plans de parties de visage, puis uniquement d'yeux qui se démultiplient, surnageant hors du noir total. Enfin, toujours de la masse noire, surgissent deux puis trois plans identiques du reflet de la jeune fille regardant au loin, dans un miroir rectangulaire, plus petit que celui en pied précédent. Le portrait central persiste à l'image tandis que les deux autres disparaissent... Le cache noir finit par ne laisser voir que les yeux qui se dessinent et se redessinent suivant les aléas de ce dernier, puis palpitent et finissent par être occultés par le noir envahissant toute l'image finale. Rêve et reflet (de soi dans un miroir et de cinéma) seraient-ils équivalents ?⁷⁵⁶

L'œuvre serait bien une traversée du miroir ; elle renvoie autant au processus créateur qu'au ressenti du spectateur. Tscherkassky élabore une « *tératologie plastique* »⁷⁵⁷ permettant de redonner au cinéma une dimension artistique au sens créateur et non plus uniquement rhétorique du terme, rendant ainsi « *la frontière entre l'avant-garde cinématographique traditionnelle et les Beaux-Arts "poreuse"* (...) »⁷⁵⁸

⁷⁵⁶ Tscherkassky répondra à cette question à travers son film *Dream Work* (2001), *found footage* élaboré, lui aussi, à partir de *The Entity*.

⁷⁵⁷ L'expression est empruntée à Nicole Brenez qui l'emploie à propos d'*Au Secours* (1923) d'Abel Gance et Max Linder, dont le traitement plastique « *rend la pellicule elle-même tératologique* ». (Nicole BRENEZ, *Cinéma d'avant-garde, op. cit.*, p. 70.)

⁷⁵⁸ Entretien P. Tscherkassky / C. Béghin, S. Delorme et M. Lavin, Paris, le 12 novembre 2001. (Cf. Cyril BÉGHIN, Stéphane DELORME, Mathias LAVIN, « Entretien avec Peter Tscherkassky » in, *Balthazar – Revue d'analyse du cinéma contemporain*, n°5, Paris, printemps 2002, p. 24.)

Intéressons-nous maintenant à cette « tératologique plastique » à l'origine de l'état de ces figures « sur-inhibées » ou « sur-stimulées ». ⁷⁵⁹

Sur une planche à clou d'environ quinze centimètres de large et d'un mètre de long, Tscherkassky fixe une bande de film vierge 35 mm. Il y superpose ensuite plusieurs couches de pellicules de *found footage*. Il opère avec un agrandisseur photo standard dont la lentille lui permet de régler la variation de l'éclairage.

À l'aide d'un stylo lumineux prenant la forme d'un laser, le cinéaste éclaire une partie de l'empilement de *found footage* de départ suivant un temps d'exposition intuitif qui varie de quarante-cinq à soixante-dix secondes. Cela lui permet d'exposer en deux secondes jusqu'à dix-huit photogrammes de la pellicule vierge qu'il développe à la main et dont il découvre les images sur une table lumineuse. Néanmoins, en général le processus se déroule image par image.

Le réalisateur élabore ainsi un nouveau tirage rendant compte de la superposition de ses images figuratives qui s'impressionnent suivant le chemin du faisceau lumineux. Des vestiges noirs de la pellicule vierge exposée par le stylo zèbrent le fragment d'image originale. Le travail en laboratoire l'emporte sur la prise de vue ; la main « regarde » l'image à travers le faisceau lumineux qui révèle la pellicule, à l'endroit choisi par l'auteur.

Le cinéaste revendique une certaine contingence, car : « *Il y a une part de hasard dans cette méthode. Ce n'est absolument pas précis, et c'est ce qui m'intéresse.* » ⁷⁶⁰ Le geste manuel remplace l'œil de la prise de vue. Le travail artisanal « déteint » à l'image : celle-ci « (...) *est un peu sale, pas très propre, elle a quelque chose de physique...* » ⁷⁶¹ explique le réalisateur. Le cinéaste y a laissé ses « traces » de doigts... Tscherkassky travaille directement sur un matériau plastique, la pellicule et non pas avec un récit, un scénario. Les photogrammes de *The Entity* sont sous son *emprise...* ⁷⁶²

⁷⁵⁹ À propos d'œuvre au noir, Hugo remarque que : « *La grimace souligne la figure. C'est la physionomie poussée au noir.* » (Victor HUGO, *Le Promontoire du songe*, op. cit., p. 51.)

⁷⁶⁰ Entretien P. Tscherkassky / C. Béghin, S. Delorme et M. Lavin, op. cit., p. 26.

⁷⁶¹ *Ibid.*

⁷⁶² Mais peut-être est-ce aussi l'inverse. *L'emprise* est d'ailleurs le titre français du film-matériau.

La narration d'origine en est perturbée. S'il connaît un peu le scénario originel, Tscherkassky n'a pas vu *The Entity* au moment de la création d'*Outer Space*. Le cinéaste travaille l'écart entre l'histoire et l'image, il s'intéresse à « *provoquer des interférences du matériau avec l'action représentée.* »⁷⁶³ Le montage linéaire, qui fait autorité dans la version originale, devient secondaire au profit d'un montage vertical où les superpositions de photogrammes dominant. Le temps créateur s'affiche au cœur de l'œuvre et vient déstabiliser le récit.

L'effroi dans le film de Tscherkassky se manifeste à travers le noir et blanc qui réfléchit les extrêmes « spectraux » (spectre optique, sonore, fantomatique et donc temporel.) La pellicule vierge, par sa couleur noire, « *absorbe tout le rayonnement qu'elle reçoit.* »⁷⁶⁴ L'image est endeillée, contaminée. La couleur noire est ici à prendre au sens propre et au sens figuré. L'image est *noire* d'une épouvante qui va bientôt être révélée par le laser. Terreur de la jeune fille et de ses « idées noires », « série noire » d'événements induits par la « colère noire » de la pellicule... La réalisation procède d'une « magie noire » visuelle : la fille est épouvantée par les ténèbres de la pellicule. L'héroïne (Barbara Hershey) est terrorisée, dans le noir le plus complet, dans l'incompréhension de ce qui lui arrive, tout comme le spectateur.

Si le noir et blanc évoque la persistance rétinienne d'une certaine nostalgie-d'un cinéma des premiers temps (l'auréole noire, l'iris, laissée par la pellicule vierge fait directement référence au cinéma muet), il permet aussi à Tscherkassky de vider *The Entity* de ses potentialités : il le « *saigne à blanc* »⁷⁶⁵. *Outer Space* serait-il un négatif de *The Entity* ? Le mot *blanc* à la même racine que « *briller* »,⁷⁶⁶ mais aussi que « *brûler* »⁷⁶⁷ et par extension que « *foudroyer* ». ⁷⁶⁸ La « destruction par la lumière et la

⁷⁶³ Entretien P. Tscherkassky / C. Béghin, S. Delorme et M. Lavin, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁶⁴ Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), « Entrée : Noir » in, *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*, p. 1734.

⁷⁶⁵ *Id.*, « Entrée : Blanc », *ibid.*, p. 264.

⁷⁶⁶ *Ibid.*

⁷⁶⁷ *Id.*, « Entrée : Foudre », *ibid.*, p. 1111.

⁷⁶⁸ *Ibid.*

chaleur » serait aussi littérale par le processus en laboratoire que figurée puisque le noir et blanc d'*Outer Space* permet de briser la narration à la surface du film « d'origine ». ⁷⁶⁹

L'image détournée de ses effets habituels fonctionnerait comme une « nuit blanche cinématographique ». ⁷⁷⁰ En cause les plans en négatifs, mais de façon plus générale un renversement radical de notre rapport à une figuration cinématographique. La projection en CinémaScope impose d'ailleurs la vision en salle : les spectateurs assistent à la remise en question de la projection individuelle, la réception de l'œuvre doit redevenir collective et retrouver un pouvoir cathartique. Le film exprime un rapport panique (« *Pan : dieu qui passait pour troubler, effrayer les esprits* » ⁷⁷¹) aux événements, tant à l'histoire du film et à celle narrée au cinéma qu'à l'histoire d'un pays et à la relation de celui-ci à ses images.

En travaillant en Scope ⁷⁷², le cinéaste souligne aussi un rapport négatif à la vidéo qui contraint le format de l'image cinématographique à perdre une partie de son cadrage. ⁷⁷³ À l'inverse, ici le choix de ce format induit un décalage avec celui du film

⁷⁶⁹ Il révélerait ainsi des dimensions insoupçonnées, de l'ordre de l'éclair adornien de *The Entity*. Pour Adorno en effet, « *Le film le plus détestable peut laisser apparaître par éclair la possibilité de l'art.* » (Adorno cité par Nicole BRENEZ, « T. W. Adorno, le cinéma malgré lui, le cinéma malgré tout » in, *Trafic n° 50 : Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, POL, juillet 2004, p. 280.) *Outer Space* révélerait-il une sorte de fascination-répulsion pour son élément de base ? On pourrait l'affirmer au regard des propos suivants de Tscherkassky : « *Le dadaïste allemand Kurt Schwitters a dit qu'on pouvait faire de l'art de tout. Mon approche du found footage s'apparente à la sienne, je pense que de n'importe quel bout de film l'on peut faire un autre film (...) Mon travail ressemble à celui d'un archéologue.* » (Tscherkassky cité par *id.*, « Texte de présentation de la séance : Carte blanche à Peter Tscherkassky » in, *Programme des conférences en relation avec le cycle de films L'Image matière, histoire du Cinéma par lui-même, formes de la critique visuelle, op. cit.*, p. 6.)

⁷⁷⁰ Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), « Entrée : Blanc » in, *Le Nouveau Petit Robert, op. cit.*, p. 264.

⁷⁷¹ *Id.*, « Entrée : Panique », *ibid.*, p. 1831.

⁷⁷² 1) CinémaScope : « *Marque de commerce d'un procédé lancé par la Twentieth Century Fox en 1953 utilisant la lentille anamorphique pour la projection en écran large. Son ratio (ou standard) est de 2:55.1, qui devient du 2:35.1 avec la bande sonore optique.* » (André ROY, « Entrée : CinémaScope » in, *Dictionnaire général du cinéma : Du cinématographe à internet, op. cit.*, p. 90.)

2) La trilogie, dont *Outer Space* est le deuxième volet, s'intitule d'ailleurs explicitement *Cinemascope Trilogy (Trilogie en Cinemascope)*. Elle se compose, en plus du film étudié, de *L'Arrivée* (1997, premier volet) et de *Dream Work* (troisième volet, précédemment mentionné).

⁷⁷³ 1) Le film, montré sur un téléviseur, « déborde » de l'écran ou, se trouve accompagné de deux bandes noires en haut et en bas du cadre pour « s'adapter » à cet autre format.

2) Plus généralement, la jeune génération d'avant-garde dès les années 1980 s'est mise à travailler la pratique du *found footage* en réaction à la généralisation de la vidéo. L'histoire se répète... Comme le rappelle Tscherkassky, « *le cinémascope fut inventé au moment où pour la première fois le cinéma eut à affronter l'image électronique, à la fin des années cinquante. C'était une réaction de l'industrie cinématographique contre la télévision.* » (Entretien P. Tscherkassky / X. Garcia, Paris, novembre 2001. -

d'origine en 1:1.33. L'auteur s'explique : « *Si l'on projette toute la largeur d'une pellicule de format standard en CinemaScope, les perforations apparaissent.* »⁷⁷⁴

Tscherkassky peut ainsi exposer une partie des éléments invisibles lors d'une projection traditionnelle. Il ajoute : « *Je voulais travailler sur la notion d'"outer space", notamment en utilisant les perforations et le matériau filmique lui-même* ». ⁷⁷⁵

« Hors de l'espace » de la figuration, l'« *espace intersidéral* »⁷⁷⁶ de la pellicule, cette « *autre galaxie* »⁷⁷⁷ qu'est la matière de l'image, concurrence son sujet à la manière d'une éclipse. La substance et ce qu'elle représente s'affichent dans une confusion troublante : la figuration est malmenée par le média, l'image affirme sa dimension physique et non plus uniquement d'illusion. Le réalisateur en joue : en plus des perforations apparaissent par moment des traces d'usure de l'image (petites taches blanches, rayures ou ondulations du celluloid).

La partie sonore est élaborée comme la bande-image : « *J'ai créé la musique en même temps que les images, selon la même méthode - optique - du stylo laser : parfois le son est synchrone, d'autres fois j'ai prélevé des fragments à d'autres endroits du film.* »⁷⁷⁸, explique Tscherkassky.

Le son est littéralement optique, il a une forme visible, ce que prouve le cinéaste en rendant perceptible à l'image et par intermittence des sillons. La piste son se déplace et peut apparaître à l'image ; n'ayant plus de forme stable, elle prend une dimension « achromatique » en devenant figure visuelle. En rappelant qu'au cinéma le son est en premier lieu visuel, la structure illusoire de la narration est doublement remise en cause. Son et image sont les deux éléments qui sont censés illustrer un scénario ; ils s'inversent ici dans une pratique saisissante.

Cf. Xavier GARCIA BARDON, « Interview Peter Tscherkassky ». [En ligne], URL : http://www.brdf.net/interviews/interview_peter_tscherkassky.htm)

⁷⁷⁴ Ibid.

⁷⁷⁵ Ibid.

⁷⁷⁶ Cf. Isabelle JEUGE-MAYNART (dir.), « Entrée : Outer space » in, *Dictionnaire bilingue anglais-français / français-anglais*, op. cit. [En ligne], URL : http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/outer_space/599453?q=outer

⁷⁷⁷ Cf. COLLECTIF, id. in, *Linguee, Dictionnaire bilingue anglais-français / français-anglais*, op. cit. [En ligne], URL : <http://www.linguee.fr/francais-anglais/search?source=auto&query=outer+space>

⁷⁷⁸ Entretien P. Tscherkassky / X. Garcia, op. cit.

Ces éléments sonores (et autres perforations) devenus visuels évoquent une maladie de peau, tout comme de façon prégnante l'espace rogné par une masse de couleur noire bidimensionnelle (ou blanche quand le plan est en négatif). Le noir et blanc serait-il un outil pour faire l'étude de cas d'un cinéma industriel « malade » ? La manipulation et le détournement critique évoquent une « hystérie formelle » de la figuration : l'espace est multiple, tel le visage angoissé de la jeune fille. Le film présente un véritable « chaos somatique ».⁷⁷⁹

Toutes les possibilités informelles du cinéma sont mises en œuvre à travers une image quasi-hypnotique qui suggère un souvenir retravaillé non plus par la pensée, mais par la rétine (et, pourrait-on ajouter, par l'équilibre de l'oreille interne).

Examinons le vocable freudien de *souvenir-écran*. Ne pourrait-on pas également parler d'« écran-narratif » ? Un écran complaisant, recherché et rassurant, mais bien limité pour appréhender le monde. Le noir et blanc, à la lisière entre trait et chromatisme, interroge la figure de manière *plastique*. Il devient l'instrument d'une analyse matérialiste de la réduction de la plasticité dans la culture cinématographique dominante.

Le blanc de la pellicule pourrait évoquer la sclérotique (le blanc de l'œil) et une certaine radicalité analytique du réalisateur (« *regarder dans le blanc des yeux* »⁷⁸⁰ signifie regarder bien en face) qui cherche autant à souligner sa conscience du passé qu'à se démarquer du film original.⁷⁸¹ Entre immanence et transcendance, l'aspect mélancolique de ces images serait autopsié. Cette plongée dans l'obscurité du négatif atteste directement à la peur de l'invisible, mais n'est pourtant que la pellicule elle-même affirmant l'envers de l'illusion cinématographique. Attestant d'un rapport à l'identique forcément inaccessible, l'indéfini provoqué par ce film en noir et blanc est

⁷⁷⁹ Du chaos du montage au chaos narratif, le « chaos somatique » serait le résultat charnel de la pellicule attestant d'une hystérie narrative.

⁷⁸⁰ Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), « Entrée : Blanc » in, *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 264.

⁷⁸¹ L'œuvre cinématographique s'émancipe de ses carcans, démarche mise en abyme par l'héroïne. Pour Tscherkassky, « *C'est [pour cette dernière] son acte d'auto-libération, pour ainsi dire : elle se libère de la cage du cadre, de l'image. Et à la fin elle regarde le public... Le film d'horreur est un genre très voyeuriste – on s'assoit dans une salle pour regarder des personnages poursuivis, hantés. Je voulais inverser ça, attaquer le voyeur avec un flicker agressif. - elle s'affirme comme la porteuse du regard en rendant le sien au public, droit dans les yeux. Le film l'agresse, mais elle se défend et à la fin, elle gagne.* » (Entretien P. Tscherkassky / C. Béghin, S. Delorme et M. Lavin, op. cit., p. 27.)

célébré en tant que force inventive insondable. Cette effrayante *œuvre au noir* (et blanc) propose une relation transversale aux images, aussi créative que réflexive.⁷⁸²

Peter Tscherkassky renoue avec une pratique nommée « photographie directe » issue de la technique de la « radiographie » mise en place par Man Ray.⁷⁸³ Sans avoir recours à une machine, la surface enregistre directement l’empreinte de l’objet choisi.⁷⁸⁴

Le travail du réalisateur s’apparente aussi au *cut-up burroughsien*⁷⁸⁵ et en particulier à la démarche intuitive de son condisciple Brion Gysin qui le réactualise. Selon son inventeur, William Burroughs :

La méthode est simple : prenez une page, ou plus ou moins de votre propre écriture ou de celle de n’importe quel écrivain, vivant ou mort. N’importe quels mots écrits ou parlés. Coupez en plusieurs sections avec des ciseaux ou un cutter, comme vous préférez, et réorganisez les sections. En regardant ailleurs. Maintenant, transcrivez le résultat.⁷⁸⁶

⁷⁸² L’auteur s’explique : « *Ce que j’essaye de faire vraiment, c’est transformer la structure horizontale du film narratif en une structure verticale. (...) et c’est la raison pour laquelle il y a cette mention au début de tous mes films : "P.O.E.T. picture production". Ce sont mes initiales, Peter Otto Emile Tscherkassky. Je n’utilise jamais les deux derniers prénoms, mais un jour j’ai regardé mon nom entier et je me suis dit : "Hé, ça fait POET !", et j’ai décidé d’appeler mes productions P.O.E.T. picture production. C’est la distinction classique entre la structure narrative de la prose, où le récit se déploie suivant une ligne horizontale, et la poésie, où chaque mot est susceptible de très nombreuses significations, en termes de connotation. Je considère mes films comme de la poésie cinématographique ; j’aime travailler par stratifications, par surimpressions, depuis le début... » (Ibid.)*

⁷⁸³ Et, à la même époque, par Christian Shad, que ce dernier nomme « shadowgraphie ».

⁷⁸⁴ 1) Marie-Laure Buisson relate cette découverte : « *Man Ray a été le premier à en faire l’expérience. Lee Miller, son assistante, effrayée par une souris, alluma la lumière en cours de développement. Elle éteignit ensuite à nouveau, sûre d’avoir gâché le tirage. Mais ils trouvèrent à la place une fine ligne soulignant tout le contour de la silhouette ainsi que la modulation de tons.* » (Marie-Laure BUISSON traductrice de l’entretien entre Carl Brown et Mike Hoolboom, « Cet entretien n’a rien à voir avec mon travail (1989) » in, *Poétique de la couleur : anthologie, op. cit.*, note 1, p. 137.)

2) Le lien avec Man Ray est immédiatement perceptible à travers *Dream work*, le troisième film de la trilogie. Avec humour, le cinéaste a utilisé comme « matrice photogrammique » le film de Man Ray, *Le Retour à la raison* (1923). La fin de *Dream work* montrant des clous radiographiés en est un autre clin d’œil. Tscherkassky en témoigne en disant à propos de Man Ray : « *Je me suis rendu compte qu’il a été le premier à faire ce que je fais : réaliser des films dans la chambre noire, en posant quelque chose sur de la pellicule vierge et en projetant de la lumière sur l’ensemble. Il utilisait des punaises, des aiguilles et du sel, j’utilise des matériaux filmiques venant d’Hollywood.* » (Entretien P. Tscherkassky / C. Béghin, S. Delorme et M. Lavin, *op. cit.*, p. 26.)

3) On peut aussi penser, pour revenir à *Outer Space*, à la célèbre photographie de Man Ray, *L’œil* de 1933 dont les plans d’yeux finaux dans le film semblent en être un hommage (l’orientation du regard à certains moments et les cils sur-maquillés ne laisseraient même aucun doute...)

⁷⁸⁵ Francis BERTHELOT, *Bibliothèque de l’Entre-Mondes, Guide de lecture, les transfictions*, Paris, Gallimard, Folio/SF, 2005, p. 58.

⁷⁸⁶ Burroughs cité par Philippe MIKRIANOS, « Au commencement était le cut-up » in, *William S. Burroughs*, Paris, Seghers, 1975, p. 64.

Gysin développant les préceptes de l'« écrivain-plasticien » raconte :

Je possédais une grande table sur laquelle je travaillais très souvent avec une lame Stanley, et, accidentellement, j'ai coupé un certain nombre de journaux qui se trouvaient sous quelque chose d'autre que j'avais découpé. Les morceaux semblèrent aller ensemble et je me suis mis à les arranger (...) j'en ai pris quelques-uns et les ai combinés, selon un modèle qui m'était visuellement agréable, et puis j'ai tapé ce que ça donnait (...).⁷⁸⁷

L'usage du *cut-up*, selon le théoricien Francis Berthelot, « *pousse (...) la langue dans ses derniers retranchements pour lui faire dire ce qu'elle n'a jamais dit.* »⁷⁸⁸ comme la matière argentique pour Tscherkassky. Berthelot rappelle que Burroughs « *expérimente les techniques de cut-up (découpage) et de fold-in (pliage), appliquées directement à la page écrite.* »⁷⁸⁹ Sauf que le *cut-up*, pour le cinéaste, s'élabore non plus à partir d'un texte, mais de figures. « *L'éclatement de l'écriture* »⁷⁹⁰ de Burroughs devient celui du *cinématographe* par l'intermédiaire de la matière de la pellicule en dialogue avec la lumière pour Tscherkassky. La littérature se décentre vers les arts plastiques.

Déjà « *En 1959, Brion Gysin (...) déclar[ait] que l'écriture avait cinquante ans de retard sur la peinture et (...) appliqu[ait] la technique de montage à l'écriture.* »⁷⁹¹ Tscherkassky prend au pied de la lettre la métaphore qu'utilise Burroughs pour qui ce « *montage de fragments* »⁷⁹² revient à suivre les consignes suivantes :

Descendez une rue dans une ville et mettez sur une toile ce que vous venez de voir. Vous avez vu quelqu'un coupé en deux par une voiture, des bouts de panneaux de circulation et d'affiches publicitaires, des reflets sur des vitrines de magasins, un montage de fragments. (...) et la même chose arrive avec les mots. (...) Rappelez-vous que le mot écrit est une image.⁷⁹³

⁷⁸⁷ Gysin cité par *ibid.*

⁷⁸⁸ Francis BERTHELOT, *Bibliothèque de l'Entre-Mondes, op. cit.*, p. 58.

⁷⁸⁹ 1) *Ibid.*, p. 57.

2) Le *fold-in* est ainsi présenté par Burroughs : « *la page de texte doit être (...) pliée en deux dans le sens de la hauteur et posée sur une autre page (...) Le texte ainsi composé est alors lu comme un seul texte.* » (Burroughs cité par Philippe MIKRIANOS, « Au commencement était le cut-up » in, *William S. Burroughs, op. cit.*, p. 69.)

⁷⁹⁰ Francis BERTHELOT, *Bibliothèque de l'Entre-Mondes, op. cit.*, p. 57.

⁷⁹¹ William BURROUGHS, « La Chute du mot » in, *Le colloque de Tanger : W.S. Burroughs, B. Gysin*, tome I, Paris, Christian Bourgeois, 1976, p. 18.

⁷⁹² *Ibid.*

⁷⁹³ *Ibid.*

Burroughs précise d'ailleurs, « *Tout ce que vous pouvez faire avec l'écriture vous pouvez le refaire au cinéma.* »⁷⁹⁴ En plastifiant la figuration narrative, Tscherkassky souligne que celle-ci est une écriture comme une autre et non un réel en soi. Le cinéma est par essence narration fictionnelle.

Burroughs argumente sur notre rapport au récit : « *Ce n'est pas comme ça que les choses se passent et je considère que la construction aristotélicienne est l'une des grandes entraves de la civilisation occidentale. Les cut-ups sont un mouvement visant à briser cela.* »⁷⁹⁵ Pour Philippe Mikrianos : « *En pratiquant le cut-up, il [Burroughs] se propose d'atteindre le niveau subliminal du lecteur qui, devant un texte non-logique, ne peut s'empêcher de sélectionner, de reconstruire à tout prix un sens.* »⁷⁹⁶

En remettant en cause une linéarité attendue, la recherche de Tscherkassky recouvre ainsi en partie ce que l'on a nommé « *transfiction filmique* ».⁷⁹⁷ Celle-ci travaille les « *limites du réalisme* ».⁷⁹⁸ Le cinéaste fait de même en mettant en crise la représentation : un noir et blanc « *déréalisant* » les images pour en « *exacerbe[r] la nature fictionnelle* »⁷⁹⁹ et la bidimensionnalité. Tscherkassky se joue de la réalité qui « *dérape* »⁸⁰⁰ et « *se désagrège* ».⁸⁰¹ Le film fait l'apologie du paradoxe et de l'indéterminé.

L'étrangeté du fantastique et de l'horifique s'entremêle à celle, déstabilisante, de l'analyse de ce qu'est un film. Tscherkassky ébranle ainsi l'opposition entre fiction et essai, tout comme les transfictions ébranlent celle entre littérature générale et littérature de l'imaginaire. Pour Berthelot : « *Le premier critère qui permet d'identifier une transfiction est sa non-appartenance à un genre ou à un sous-genre bien établi.* »⁸⁰²

⁷⁹⁴ 1) *Ibid.*, p. 271.

2) Le premier film exposant ces expérimentations est simplement titré *The Cut Ups* (Antony Balch, 1966). William S. Burroughs (qui « scénarise » aussi le film) et Brion Gysin apparaissent à l'image.

⁷⁹⁵ Philippe MIKRIANOS, *William S. Burroughs, op. cit.*, p. 70.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁹⁷ Voir au sujet des transfictions (littéraires et filmiques) : Francis BERTHELOT et Philippe CLERMONT (dir.), *Colloque de Cerisy - Science-fiction et imaginaires contemporains*, Paris, Bragelonne, 2007.

⁷⁹⁸ Francis BERTHELOT, *Bibliothèque de l'Entre-Mondes, op. cit.*, p. 16.

⁷⁹⁹ Francis BERTHELOT, *Bibliothèque de l'Entre-Mondes, op. cit.*, p. 16.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 58.

Outer Space continue à « narrer » une histoire « fictionnelle », mais contient aussi en son sein une analyse de ce qu'est un film argentique. L'œuvre se constitue d'un discours théorique et d'un discours fictionnel. Le cinéaste refuse toute distinction dogmatique entre cinéma populaire (ici le cinéma de genre) et cinéma « intellectuel » à travers un travail de palimpseste.

La « relation hypertextuelle » est définie par Genette : « *J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte extérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.* »⁸⁰³ La transfiction en constitue un cas particulier. Pour être plus précis au niveau du vocabulaire de rhétorique, l'expérience du film, devient celle de la *métalepse*.⁸⁰⁴

La figure visuelle est coupée, tout comme la figuration sonore qui est employée comme *splice-in*.⁸⁰⁵ Même le son inscrit sur la pellicule devient « *bruit blanc* »⁸⁰⁶. Le souvenir est autant retravaillé par la rétine que par le tympan : toute musique (ou dialogue) est brouillée par la superposition ou l'inversion des photogrammes, l'enjeu des *surimpressions* (visuelles et auditives) du *remake* impose de nouvelles *impressions*.

Le cinéaste interroge la frontière entre réel et réalisme, leur distorsion en déstabilise l'« horizon d'attente » du spectateur. Tscherkassky est engagé dans un déconditionnement perceptif ; sa réflexion porte autant sur la perception divertissante du

⁸⁰³ Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 70.

⁸⁰⁴ Selon Genette, la *métalepse* : « (...) relève donc désormais à la fois, ou plutôt successivement et cumulativement, de l'étude des figures et de l'analyse du récit ; mais aussi peut-être, par quelque biais que nous allons rencontrer, de la théorie de la fiction. Je rappelle que le grec *metalepsis* désigne en général toutes sortes de permutation, et plus spécifiquement l'emploi d'un mot pour un autre par transfert de sens (...) en l'absence de toute précision complémentaire, cette définition fait de la *métalepse* un synonyme à la fois de *métonymie* et de *métaphore* (...) » (*Id.*, *Métalepse, de la figure à la fiction*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 12.)

⁸⁰⁵ Cet autre dérivé du *cut up* s'élabore ainsi : « [Enregistrez] n'importe quel texte, ré-embobinez jusqu'au début de l'enregistrement, maintenant faites tourner la bande en avant à intervalles arbitraires, arrêtez la machine et enregistrez un texte court et rembobinez stoppez l'enregistrement là où vous avez superposé le texte original les mots sont effacés, mais remplacés par de nouveaux mots. » (Burroughs cité par Philippe MIKRIANOS, « Au commencement était le cut-up » in, *William S. Burroughs, op. cit.*, p. 69.)

⁸⁰⁶ En acoustique, un bruit blanc est un bruit couvrant une large gamme de fréquences. En effet, « *Le bruit blanc (par analogie au blanc de l'addition spectrale des couleurs fondamentales) (...) représente la même chose que l'addition de toutes les couleurs. (...) avec son fondamental plus ses harmoniques, on peut obtenir un bruit blanc.* » (Louis ROUX, *Travaux de linguistique*, tome II, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, Université de Saint-Étienne, 1972, p. 9.)

spectateur que sur une critique politique de la création des images. L'œuvre cherche à provoquer une sensation violente à travers un montage « hors-normes ».

La pratique du *flicker* en particulier, en faisant alterner plans positifs et plans négatifs (et/ou plans noirs) produit un effet de clignotement qui remet en cause la notion de spectacle. Pour reprendre une phrase de Greil Marcus, « *tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation* ». ⁸⁰⁷ L'œuvre n'est pas purement divertissante : le procédé ⁸⁰⁸ révèle tout à la fois un cinéma métrique et sensible, puisqu'il interroge la persistance rétinienne. Les *flickers* établissent une « *expérience visuelle très physique, profonde et intense* » ⁸⁰⁹ en rendant perceptible un effet de papillotement de la pellicule. Le cinéma est une succession d'images fixes. Le *flicker* révèle l'illusion d'optique qui la sous-tend. Ce procédé affirme l'aspect intuitif du travail de l'artiste que le spectateur redécouvre en se trouvant lui aussi face à l'inattendu. ⁸¹⁰

Comme le souligne Richard Saint-Gelais : « *la fiction est devenue un champ d'intervention idéologique aussi stratégique (et aussi tangible) que les autres et son autonomie par rapport à l'idéologie est sous étroite surveillance.* » ⁸¹¹ Ce film basé sur la déconstruction des canons, loin des normes esthétiques, économiques et industrielles le sous-entend.

L'interprétation supplante la narration aristotélicienne, la matière n'est pas devancée par la forme. La pratique contre-culturelle du cinéma de Peter Tscherkassky permet de s'interroger sur la fabrication des images et devient aussi une critique politique d'Hollywood en tant qu'archétype d'un cinéma narratif obsolète. « *La*

⁸⁰⁷ Greil MARCUS, *Lipstick Traces, une histoire secrète du vingtième siècle*, Paris, Gallimard, Folio actuel, 1989, p. 133.

⁸⁰⁸ Le procédé est mis au point par Peter Kubelka dans son film *Arnulf Rainer* (1958-1960).

⁸⁰⁹ Entretien P. Tscherkassky / C. Béghin, S. Delorme et M. Lavin, *op. cit.*, p. 27.

⁸¹⁰ Tscherkassky précise ainsi cette idée : « *C'est sans doute un processus d'apprentissage, c'est ce qui se passe lorsque l'on se confronte à l'art. Nous sommes tous profondément marqués par les savoirs culturels, et lorsque de l'inédit apparaît, on se réfère obligatoirement à ce que l'on connaît déjà, sinon on ne le verrait même pas. Mais il y a eu une irritation, un problème, sur lesquels on commence aussi à se concentrer jusqu'à en faire une part du savoir. C'est le fait fondamental de tout art : produire un problème qui élargit votre attitude envers le monde comme phénomène global.* » (*Ibid.*, p. 24.)

⁸¹¹ Richard SAINT-GELAIS, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité » in, *Fabula, la recherche en littérature*, Paris, 2009. [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/224.php>

transgression de l'ordre du monde »⁸¹² est mise en jeu par « *la transgression des lois du récit* ». ⁸¹³ Comment des œuvres anciennes sont-elles réutilisées pour interroger l'actuel ? L'ancien serait-il une réponse au nouveau ? La représentation du réel devient ici une surface retravaillée de manière analytique. Des articulations entre les images jusque-là inédites et invisibles naissent à partir de leur perception par le « monteur » devenu réalisateur et « premier spectateur ». La place de l'auteur s'est déplacée : ce n'est plus le réalisateur des images, mais leur monteur-spectateur qui endosse ce rôle. La critique fait son œuvre, dans tous les sens du terme.

⁸¹² Francis BERTHELOT, *Bibliothèque de l'Entre-Mondes, Guide de lecture, les transfigurations*, op. cit., p. 20.

⁸¹³ *Ibid.*