

FIGURATION VACANTE ET HIATUS TEMPOREL
DANS LE FILM *A WHITER SHADE*

- Présentation du film

Le titre *A Whiter Shade* apparaît progressivement sur le fond blanc du premier plan du film allant d'un blanc « invisible » (ton sur ton avec l'espace de l'image) pour atteindre le gris pâle et disparaître dans un mouvement inverse identique. Les lettres utilisées sont dédoublées par une ombre portée. La typographie « éclaire » le sens de ces mots anglais¹⁰⁰⁰ en mettant en scène l'aspect paradoxal d'une ombre qui serait blanche. Or, par définition, une ombre est tout sauf blanche ou alors elle ne pourrait être perceptible. Serions-nous conviés à une quête de l'invisible ?

Des images floues et fixes se succèdent dans un rythme lent et identique pendant toute la durée du film (quarante-neuf minutes et cinquante secondes). Le spectateur découvre des formes noir et blanc indistinctes. On pense parfois à des nuages ou à des fils de fer emmêlés. À de rares moments, une bouche, un œil, un sourcil, l'arête d'un nez se devinent ; mais, quand une figuration visuelle transparait, elle reste toujours voilée. Des fondus entre chaque image instaurent pourtant un mouvement, suggèrent une métamorphose, accentuent une lointaine organicité. Ces images vont-elles donner naissance à un être ? Assistons-nous à une hybridation entre éléments abstraits et vestiges figuratifs ?

Si les formes semblent comme en devenir, les éléments corporels surnageant ont été dépossédés de leur modelé ; tout détail anatomique est gommé par une bichromie trop contrastée ou trop tamisée. Certains fragments d'un même plan sont d'un blanc très appuyé évoquant la luminescence de quelque néon, ou bien d'un noir d'encre tandis qu'une autre partie présente des éléments plus estompés suggérant une matière

¹⁰⁰⁰ La traduction littérale du titre serait : « une ombre plus blanc que blanc » (*whiter* signifie : « plus blanc. » - Cf. Isabelle JEUGE-MAYNART (dir.), « Entrée : White » in, *Dictionnaire bilingue anglais-français / français-anglais*, op. cit. [En ligne], URL : <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/white/624128>> - et *shade* : « ombre ». - Cf. Id., « Entrée : Shade », *ibid.* [En ligne], URL : <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/shade/610974>> -)

granuleuse ou un état gazeux. Dans les deux cas, la profondeur de champ de l'image, plus que précaire, laisse la bidimensionnalité l'emporter.

Ce noir et blanc est lui aussi déconcertant. Parfois des « traces » colorées tel un bleu tirant vers le céladon, un beige-ocre, ou un rouge pâle apparaissent. Elles évoquent les touches de pinceau aquarellées qu'un peintre emploierait pour rehausser de « vie » une esquisse jugée trop terne. Les zones de couleur accentuent ainsi le vain espoir chez le spectateur que ces éléments puissent former « un tout » vivant tout en rendant manifeste l'« effet » artificiel du chromatisme.

Le son comme distordu empêche, lui aussi, une identification immédiate à une figuration. Il n'est pas agréable à l'oreille, les bruits métalliques prédominent ainsi qu'un souffle lourd, dense, pénible. Quelques notes de musique surnagent, éparées, brouillant encore plus l'écoute.

Le travail sonore redouble ainsi l'incertitude mimétique de ces bichromies diverses et met en crise la perception autant optique qu'auditive du spectateur. L'image par rapport au son se potentialise de toutes les projections possibles.

Un rythme soutenu maintient néanmoins un accord entre ces formes visuelles et sonores. La bande-son souligne la lenteur des images, conférant une impression de dislocation. On imagine un animal féroce, gigantesque, qui, traqué, tente de s'enfuir. La naissance organique suggérée à l'image serait-elle de l'ordre de l'innommable et donc du *monstrueux* « au regard » de notre écoute ? Nous allons voir que c'est ce flottement qui est au cœur de la dynamique créatrice du film et qu'il incite le spectateur au surenchérissement interprétatif.

Les figures ne se laissant jamais réellement appréhender, une recherche de cohérence globale semble vouée à l'échec. Le film se laisserait-il, là encore deviner, plus que voir et entendre ? Une temporalité privée d'un récit chronologique, un temps ressenti et non pas linéaire, s'imposent. L'œuvre privée *du sens* de la narration impressionne *nos sens*. Une surface où domine un blanc informe est le support idéal pour toutes les *projections*, au sens cinématographique comme au sens psychanalytique.

Un va-et-vient entre plans totalement abstraits et plans « fugacement » figuratifs, entre flou dominant et éléments nets en perdition, entre noir et blanc et colorimétrie incertaine perdure pendant toute la durée de l'œuvre. On pourrait parler d'ébauche pour

poursuivre avec l'analogie picturale ; le travail « en cours », le *work in progress* étant intensifié par la bande-son. Le temps *ressenti* serait-il celui de l'« indéterminé » autant que du « non-terminé » ? L'œuvre se présentant « non-terminée » renverrait-elle à son élaboration ? Ce temps devenu « infini » serait-il à clôturer par le spectateur ?

- Origine et élaboration des images

Le film est né du désir d'« animer » un portrait photographique appartenant à la cinéaste. Il s'agit du visage d'un homme sur support argentique aux apparences les plus anodines ; cependant, au moment où cette image a été prise, cet individu était sous l'emprise de quelque substance psychoactive. Marylène Negro, à travers l'élaboration de son film, va chercher à retranscrire cet état altéré de conscience.

L'artiste « *part de cette image pour en faire d'autres puis faire ce film.* »¹⁰⁰¹ Elle photographie en effet à nouveau cette image en noir et blanc avec un appareil numérique muni d'un flash. En prenant ce visage sous divers angles, elle décompose le personnage d'origine. Être « *très près, comme dans l'image* »¹⁰⁰², explique l'artiste, équivaut à réaliser un *blow-up*¹⁰⁰³ d'où ressortent les éléments abstraits d'une image figurative...

Le processus d'« agrandissement » va devenir pour Marylène Negro le début d'une *enquête*¹⁰⁰⁴ *plastique* sur l'état psychique du protagoniste et les normes graphiques en vigueur au cinéma.

Lors du *shooting*, des accroches de lumière se répercutent sur le papier brillant du tirage et brouillent la figuration déjà fragmentée par les gros plans systématiques. La

¹⁰⁰¹ 3^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, à propos de *A Whiter Shade*, Paris, le 4 novembre 2009.

¹⁰⁰² *Ibid.*

¹⁰⁰³ Le terme *blow-up* signifie « *agrandissement* », mais aussi « *explosion* ». (Cf. Isabelle JEUGE-MAYNART (dir.), « Entrée : Blow-up » in, *Dictionnaire bilingue anglais-français / français-anglais, op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/blow-up/566209?q=blow-up+>>

¹⁰⁰⁴ Pensons à *Blow-up* (1966) d'Antonioni. Thomas le héros du film est photographe. Il prend quelques clichés anodins dans un parc et découvre en les « agrandissant » un meurtre en train de se perpétrer. Renouvelant à nouveau ce geste ; il finit par faire disparaître la figuration dans la matière argentique. Il revient alors sur les « lieux du crime », et voit « de ses yeux » un cadavre puis revient dans son atelier qui a été cambriolé. Il retourne à nouveau dans le jardin pour réaliser que toutes les traces du drame dont rendaient compte ses images dérobées ont été elles aussi effacées comme l'avait fait de façon presque prémonitoire le travail d'agrandissement de ces photographies...

lumière, provenant de la pièce où elle élabore son tournage, vient aussi « altérer » de forme et de couleur inopinées l'image d'origine. Trois lumières coexistent : celle du papier d'origine, celle du flash et celle de la fenêtre extérieure. Marylène Negro l'explique : « *C'était un tirage brillant, dans lequel d'autres images sont venues se refléter dans la prise de vue au flash.* »¹⁰⁰⁵ La rambarde et les persiennes de la fenêtre de la pièce où a lieu le *shooting* se trouvent surimpressionnées à l'image. Cette aberration due à l'espace du tournage crée un raccourci saisissant. Espace et corps s'imbriquent. Le visage devient abstraction ou décor, voire les deux à la fois.

Le noir et blanc « douteux » de la prise de vue numérique se révèle. L'image mêle une « trace » argentique à une nouvelle matrice binaire « non-analogique » et donc non chromatique, mais numérique à l'origine... Un noir et blanc informe en résulte tant à cause de traces de couleur « latente » que de figures incertaines. La perception des couleurs et des formes de l'œuvre fait ainsi écho à sa réalisation en un « lapsus créateur ». Parfois même le voyant lumineux rouge apparaît à l'image, indice de la prise de vue en cours. Le film est plus le résultat d'un processus qu'une œuvre close.

Si le « noir et blanc » analogique à travers le « filtre » numérique « révèle » des zones de couleur ou des tâches de noir ou de blanc à l'image, ces couches de « matière » sont comme des surimpressions qui n'opacifient pas, mais éclaircissent l'état du personnage. Le *shooting* au flash devient comme un rituel qui fait disparaître le visage de l'homme et crée la couleur qu'« incarnerait » sa psyché. Sa perception particulière du monde s'exprimerait *plastiquement* par une image impossible où formes et couleurs se confondent.

Nous voyons autant l'esprit du personnage que sa vision. Le fantôme de sa psyché hante l'image figurative, il travaille le film, « ronge » la figuration, pour rendre compte du souvenir de son état.¹⁰⁰⁶

¹⁰⁰⁵ 3^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, *op. cit.*

¹⁰⁰⁶ Nous allons voir que Marylène Negro amène le spectateur à vivre l'événement ressenti par le protagoniste. Le visage est « bouleversé », fragmenté et démultiplié ; ce qui pourrait renvoyer à un événement où la consommation de drogue a induit un état psychique de sidération, mais aussi de dissociation analgésique avec ce qui a été vécu, évoquant, à nouveau comme dans les deux autres films de la cinéaste, les mécanismes d'une « mémoire traumatique », littéralement « contaminée ». Ce devenir n'est que la réalité puisque l'homme est déjà « objectivé » par la photographie numérique.

Marylène Negro concrétise une « transmutation » entre argentique et numérique. Pour révéler l'état d'esprit de l'« homme argentique » elle le soumet à son exact contraire : l'outil numérique. De façon plus globale, la rapidité d'exécution du *shooting* a imposé un principe d'absorption de l'argentique par le numérique. La cinéaste a pris plus de deux cents prises de vues qu'elle va mettre ensuite bout à bout sur son banc de montage virtuel. La photographie du personnage « prise sous toutes les coutures », est noyée par la profusion d'images numériques. Dans ce devenir numérique « flashant », ses *traits* sont comme « raptés ».

Les éléments antinomiques s'opposent : le figuratif, l'argentique, le plan « large » du portrait, le tirage unique sont distancés par l'abstrait, le gros plan, le numérique, les multiples photographies. « *Devant toutes ces prises de vues [explique l'artiste] je n'ai retenu que celles où l'image initiale n'était plus reconnaissable. Des images à la limite de l'abstraction.* »¹⁰⁰⁷ Le duel qui s'est opéré entre éléments « passés » et « actuels », entre abstraction et figuration, atteste d'un croisement des images. Le processus est mis en valeur, « rehaussement » (reprenant ainsi le mot utilisé dans notre comparaison picturale en début d'analyse du film) d'un média à travers l'autre.

L'œuvre qui en résulte naît presque d'une danse, d'une transe dans le sens que Jung donne à l'image et que synthétise Anne Boissière en ces mots :

L'image (...) est à penser du côté du rite et de la transe, du côté d'une force de suggestion hypnotique qui la définit d'emblée comme une activité aux confins d'une problématique qui est celle de l'action efficace et de la magie. L'image a le statut chez Jung d'une opération.¹⁰⁰⁸

L'*opération* vise le spectateur.

¹⁰⁰⁷ 3^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, *op. cit.*

¹⁰⁰⁸ Anne BOISSIERE, « À propos du différend entre Freud et Jung, l'image du rêve et la création artistique » in, *Hypnos, images et inconscient en Europe (1900-1949)*, Musée d'Art Moderne, Lille Métropole, 2009, p.140.

- Saisissement temporel

Pour paraphraser une maxime surréaliste, celui-ci « *ne voit* [plus l'homme] *caché dans la forêt* ». La fameuse phrase se trouve au cœur d'un photomontage qui se compose d'une huile sur toile de Magritte encadrée de seize photomatons des tenants du mouvement surréaliste.¹⁰⁰⁹

La peinture centrale fonctionne comme un rébus : elle représente une femme nue ; au-dessus de sa tête se trouvent inscrits les mots « je ne vois pas la » et à ses pieds « cachée dans la forêt ». Deux médias sont confrontés l'un à l'autre, le premier parmi les plus anciens et le second à la pointe de la modernité (les photomatons apparaissent en 1928 en France, soit un an avant cette œuvre collective). Ce rapprochement avec *A Whiter Shade* s'avère pertinent à plusieurs niveaux.

La peinture de Magritte au cœur du photomontage présente un corps tout comme la photographie argentique de Marylène Negro un visage humain. Dans les deux œuvres, cet élément central et unique se voit opposé à une série de photographies. D'un côté seize visages aux yeux clos et de l'autre une série de photographies numériques « aveuglent » le « personnage argentique » par l'utilisation du flash et du zoom.

Les deux œuvres attestent d'une vie intérieure. Les surréalistes, en fermant les yeux, pourraient voir apparaître une femme peinte. Cette idée de vision introspective se retrouve dans *A Whiter Shade* où Marylène Negro associe la plasticité de l'œuvre à une retranscription de l'état d'esprit de l'homme photographié.

L'immédiateté photographique et « aléatoire » du photomaton rejoint celle de l'appareil numérique laissé volontairement en mode automatique par l'artiste plasticienne. On pourrait parler dans les deux cas de photographie « automatique », comme on parle d'« écriture automatique », ce qui selon Breton, revient à rechercher l'« *automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer (...) le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout*

¹⁰⁰⁹ Il s'agit de : Louis Aragon, André Breton, Luis Buñuel, Paul Éluard, Marx Ernst, Salvador Dali, René Magritte, Paul Nougé, Maxime Alexandre, André Thirion, Georges Sadoul, Albert Valentin, Yves Tanguy, Camille Goemans, Jean Caupenne et Marcel Fourier.

contrôle exercé par la raison »¹⁰¹⁰, état d'abandon pouvant être comparé à celui entre le sommeil et le réveil.

Marylène Negro s'abandonne, elle aussi, à l'aléatoire et à l'imprévu pour cristalliser l'ambiguïté de l'inattendu. À l'automatisme de l'appareil photographique s'ajoute le refus de classement des prises de vues obtenues pendant le *shooting* : lors du montage sur l'ordinateur, l'artiste conserve l'ordre de la prise de vue et donne une même durée à chaque image qui ne va apparaître qu'une seule fois. Même si elle « *revient sur les mêmes zones, toutes les images sont différentes* »¹⁰¹¹, car les angles le sont également.

Au départ, la séquence obtenue possède une durée très courte (quatre cents secondes, à raison de deux cents images de deux secondes chacune). À cause du ralenti extrême des images (puisque le film dure au final quasiment cinquante minutes) et de l'entrelacement de la vingt-cinquième image en numérique, se créent « spontanément » des fondus que Marylène Negro n'avait pas anticipés, mais qu'elle conserve et même recherche ensuite, installant ainsi une nouvelle temporalité. Selon la plasticienne, « *Le fondu des images entre elles crée des images nouvelles, surprenantes.* »¹⁰¹² Le ralenti du montage « anime » curieusement les images, induisant un principe d'apparition-disparition des images fixes.

Une métaphore se file entre le *shooting* au flash de l'appareil photographique : « *une lumière qui venait hors de moi* »¹⁰¹³, la session quickTime très rapide « comme un flash » et l'état sous stupéfiants : le « flash » visuel de l'homme portraituré.¹⁰¹⁴

Rendre compte de l'état d'esprit de l'artiste permet de proposer une « autopsie artistique » à travers l'incertitude du noir et blanc en numérique. (Le mot *drogue* est le terme générique pour les ingrédients qui servent « *aux préparations chimiques et*

¹⁰¹⁰ André BRETON, *Manifeste du surréalisme (1924)*, Paris, Gallimard, 1972, p. 37.

¹⁰¹¹ 3^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, *op. cit.*

¹⁰¹² *Ibid.*

¹⁰¹³ *Ibid.*

¹⁰¹⁴ En cela on pourrait parler d'un processus créateur *intuitif* dans le sens qu'en donnait Flaubert : « *L'intuition artistique ressemble en effet aux hallucinations hypnagogiques – par son caractère de fugacité – ça vous passe devant les yeux, c'est alors qu'il faut se jeter dessus, avidement.* » (Flaubert cité par Tony JAMES, « Les hallucinés : "rêveurs tout éveillés" ou à moitié endormis » *in, Les Arts de l'hallucination, op. cit.*, p. 26.)

pharmaceutiques », ¹⁰¹⁵ mais aussi « à la teinture ». ¹⁰¹⁶ Pour faire une relation avec le film, on pourrait parler d'un média numérique « *qui colore* » ¹⁰¹⁷, qui « *intoxique* » l'argentique noir et blanc d'origine ¹⁰¹⁸; et aussi dire, de façon picturale, qu'il l'« enfume » à travers des effets de *sfumato* confinant à l'excès. ¹⁰¹⁹)

L'artiste dialogue avec l'œuvre et réciproquement. Les « contraintes » qu'elle s'est données présentent un résultat qui donne le sentiment d'être face à une forme vivante, face à un *autre* rapport au temps, un temps *subliminal* ¹⁰²⁰, devenu sensitif, *saisissable* physiquement.

¹⁰¹⁵ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Drogue » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/drogue>

¹⁰¹⁶ Cf. *Ibid.*

¹⁰¹⁷ Cf. *Ibid.*

¹⁰¹⁸ 1) Indiquons d'ailleurs que le mot *shade* a comme deuxième sens celui de « nuance ». (Cf. Isabelle JEUGE-MAYNART (dir.), « Entrée : Shade » in, *Dictionnaire bilingue anglais-français / français-anglais, op. cit.*)

2) Le titre du film pourrait se traduire, de façon plus soutenue par « un ton de blanc plus clair ». (Cf. COLLECTIF, « Entrée : Whiter shade » in, *Linguee, Dictionnaire bilingue anglais – français / français - anglais, op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.linguee.fr/francais-anglais/search?source=auto&query=whiter=shade>)

3) Le titre induit une poétique sémantique : « *Les mots ont des pouvoirs chromatiques infinis. N'importe quel adjectif associé à n'importe quel terme de couleur donne à cette couleur une nuance particulière et l'inscrit dans une palette bien plus onirique que tous les nuanciers produits par la science ou par l'industrie.* » (Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs, op. cit.*, p. 195.) rappelle Pastoureau qui ajoute : « *Entre la couleur réelle, la couleur perçue et la couleur nommée (ou représentée), il existe des réseaux de brouillage, de bricolage et de parasitage innombrables.* » (*Ibid.*, p. 198.) Ici, le terme de nuance induit immédiatement cette idée de flottement perceptif. Selon l'historien des couleurs : « *Il n'existe que six couleurs de base : le noir, le blanc, le rouge, le bleu, le jaune et le vert. (...) Toutes les autres colorations ne sont que des nuances ou des nuances de nuances.* » (*Ibid.*, p. 87.) Ces couleurs « hybridées » de blancs « perçues » dans le film ne seraient-elles que des « nuances de nuances » ?

¹⁰¹⁹ *Sfumato* : « *Adjectif italien pris substantivement, et qui signifie enfumé. [C'est aussi (...)] une manière de peindre extrêmement moelleuse, qui laisse une certaine incertitude sur la terminaison du contour, et sur les détails des formes, quand on regarde un ouvrage de près, mais qui n'occasionne aucune indécision, quand on se place à une juste distance. Cependant, quoique le mot sfumato signifie proprement enfumé, il ne faut pas croire que pour atteindre à la qualité agréable de peindre sfumato, il faille représenter les objets comme si on ne les aperçoit qu'au travers d'une fumée; c'est alors l'excès de cette qualité, et elle devient vicieuse. Le Guerchin a bien saisi le point juste de sfumato ; Grimoux a quelquefois approché de l'excès.* » (M. LUNIE, « Entrée : Sfumato » in, *Dictionnaire des sciences et des arts*, volume III, Paris, Gide et Nicolle, 1805, p. 322.)

¹⁰²⁰ *Subliminal* : « *Qui est inférieur au seuil de la conscience.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Subliminal » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/subliminal>)

Marylène Negro fait avec des outils numériques ce que cherchait à faire Warhol :

dont les premiers films tournés en vingt-quatre images par seconde, mais projetés en seize, à la limite du seuil de recomposition du mouvement, produisent ce léger papillotement du plan, cet impondérable frémissement de la lumière dans le grain même de l'émulsion noir et blanc.¹⁰²¹

d'où les deux interrogations de Patrice Rollet auteur de ces remarques : « *D'où vient ce temps qui s'est glissé dans le temps ? De quelle nature est ce temps suspendu entre deux temps ?* »¹⁰²²

Le temps « dilaté » et « fondu » de *A Whiter Shade* induit la surprise. Si tous les plans qui composent le film proviennent de prises de vues d'une même photographie, le spectateur ne peut pas imaginer qu'il voit ou plutôt qu'il perçoit toujours le même personnage, que les images sont fixes et que celle d'« origine » est un tirage en noir et blanc argentique.

Cette impression fallacieuse impose au spectateur de modifier son rapport au film. Si le ralenti au montage suggère implicitement un étrange changement de mise au point, l'œuvre convoque une perception flottante qui atteste directement de celle, *déformée*, de l'homme du portrait.¹⁰²³

Les prises de vues de Marylène Negro et leur traitement à l'ordinateur dans son atelier tentent d'aller au-delà de l'enveloppe charnelle du personnage pour rendre compte de son état psychique. L'image devient le « témoin oculaire » de la transmission d'une psyché à travers une élaboration matériologique.¹⁰²⁴

¹⁰²¹ Patrice ROLLET, « Contretemps » in, *Passages à vide, Ellipses, éclipses, exils du cinéma, op. cit.*, p. 16.

¹⁰²² *Ibid.*

¹⁰²³ Ce « changement de mise au point » qui nous leurre, suggère là encore, l'état du « trouble mémoriel » du protagoniste.

¹⁰²⁴ 1) La démarche évoque lointainement l'anthroposophie et l'élaboration des icônes orthodoxes (où la manière de faire est censée induire le spirituel. Elle permettrait de narrer une histoire « immatérielle ».)

2) L'*anthroposophie* (qui signifie « sagesse de l'homme ») prônée en premier lieu par le « théosophe » universaliste Rudolph Steiner au début du XX^{ème} siècle, défend un fondement commun et scientifique à la physique et à la spiritualité en se basant au départ sur un Goethe scientifique et non pas uniquement poète. Cette doctrine reprend « *son enseignement en accentuant la dimension spiritualiste.* » (Jacques AUMONT, *Introduction à la couleur : des discours aux images, op. cit.*, p. 109.) Ses théories sur les phénomènes colorés y jouent, en particulier un rôle central. Pour Steiner : « *La couleur est (...) un monde où se révèlent les forces primordiales à l'œuvre dans le monde (spirituel) en général.* » précise Jacques Aumont (*Ibid.*)

Comme le laisse *présager* le titre du film, cette « ombre *plus* blanche » pourrait être aussi *plus* « spirituelle » que fantomatique... La « matérialisation visuelle » d'un état d'esprit à travers une transfiguration par la lumière entre ainsi en jeu. Celle-ci se fait à travers le principe photographique et la mise en correspondance entre le flash lumineux et l'état de narcose. Le noir et blanc du film dépasse lui aussi ses bornes en tant que support pour s'incarner dans une dimension tout à la fois plus flottante et plus *sensitive* dans son rapport au spectateur.

Comme dans les photographies fluidiques¹⁰²⁵ qualifiées au XIX^{ème} siècle d'« *images-pensées* »¹⁰²⁶, nous sommes dans une matière habitée. Ces figures informes seraient-elles *ectoplasmiques*¹⁰²⁷ ? Le spectateur est face à un corps en *mouvement* « spirituel » qui induit une communication et une *communion* sensibles. L'« animisme¹⁰²⁸ technologique » de ces images en mouvement révèle ainsi leur dimension *médiunmique*.

Faisons le parallèle avec la toile de Frantisek Kupka nommée *Ronde de femmes : sirènes*¹⁰²⁹, les corps d'un groupe de femmes aux chevelures ondulantes surgissent dans un magma de couleur à la dominante bleutée. Ce sont des sirènes qui semblent flotter dans ce qui pourrait être, au regard du titre, la mer. La dimension semi-abstraite de la peinture évoque un devenir animal plus qu'un état établi. Le cercle de femmes fait penser à une réunion de sorcières que leurs *incantations* transforment lentement en

¹⁰²⁵ La photographie des fluides « consiste à fixer, sans appareil, sur la seule plaque sensible, les fluides émanant du médium : la force vitale, l'âme, mais aussi les pensées, les émotions, ou les rêves. S'il est possible de faire remonter ce type d'expériences au début des années 1860, c'est surtout au tournant du siècle que la photographie fluide se développe en se revendiquant de la légitimité scientifique des recherches sur les rayonnements : la radioactivité et les rayons X. En France, certains opérateurs tentent ainsi de photographier leur énergie vitale ou leurs pensées en apposant simplement sur la plaque sensible leurs doigts ou leur front. Malgré les multiples réfutations d'experts, démontrant que les traces obtenues ainsi ne sont en fait que des artefacts photographiques dus aux conditions mêmes de l'expérience, ces tentatives pour enregistrer le fluide humain perdurent tout au long du XX^{ème} siècle. » (Cf. Pierre APRAXINE et Sophie SCHMIT, « La photographie et l'occulte » in, *Le Troisième œil, la photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004 p. 16.)

¹⁰²⁶ Le docteur Baraduc (fervent défenseur spirite du XIX^{ème} siècle) cité par Andreas FISCHER, « La Lune au front », *ibid.*, p. 140.

¹⁰²⁷ Ectoplasmique : « Relatif à l'ectoplasme [qui est une] émanation visible produite par un médium, se matérialisant en formes diverses. (...) Synonyme de fantôme. » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Ectoplasmique » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/ectoplasmique>>)

¹⁰²⁸ Animisme : « Système de pensée qui considère que la nature est animée et que chaque chose y est gouvernée par une entité spirituelle ou âme. » (Cf. *Id.*, « Entrée : Animisme », *ibid.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/animisme>>)

¹⁰²⁹ La toile a été réalisée vers 1900-1905.

poissons. D'après le peintre tchèque qui était aussi médium : « *l'atmosphère d'une œuvre c'est un facteur plus ou moins spirituel. On peut obtenir l'atmosphère en utilisant une seule gamme de teintes. (...) Avec cette méthode on peut arriver à l'état d'âme.* »¹⁰³⁰

Le visage photographié du film disparaît dans un chromatisme incertain. Si ce n'est sur « une seule gamme de teintes »¹⁰³¹, chaque plan se recentre ici sur une dominante chromatique particulière, pour « révéler » le psychisme de l'homme modifié par des « *substances douées de propriétés physiologiques actives (sédatives, soporifiques, aphrodisiaques, mortelles, etc.)* »¹⁰³² L'effet *hallucinatoire* de ces images témoigne de son état d'esprit. L'« état second » obtenu « *par l'absorption de produits chimiques* »¹⁰³³ du protagoniste de l'image est donc ici transmis par la perception du film. Le traitement chromatique (associé à celui de figures inconstantes) cimente l'œuvre dans une démarche « kaléidoscopique » autant perceptive que matérielle pour « communier » dans une vision *incarnée* du monde.

L'hallucination est « *une falsification de la perception.* »¹⁰³⁴ La vision est déformée : le faux devient vrai, par « *inversion de l'acte perceptif.* »¹⁰³⁵ Cela s'explique si l'on admet que « *percevoir est essentiellement projeter son désir, ce qui est, effectivement, la seule trajectoire possible du mouvement qui lie le désir à son objet*

¹⁰³⁰ Kupka cité par Margit ROWELL, « La Gamme jaune » in, *Frantisek Kupka (1871-1957)*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1975, p. 112.

¹⁰³¹ 1) Pensons aussi aux *entoptische* se manifestant à travers des expériences médiumniques, ainsi nommés par Goethe dans son recueil de physique théorique *Entoptische Farben* écrit en 1820. Il s'agit de « *couleur (...) à voir à l'intérieur de certains corps. L'observation demande un médium, qui a la particularité de refléter en double image des objets qui se trouvent derrière un calcite rhomboïde ; le médium entoptique doit être placé entre deux miroirs dans un certain angle et l'apparition des couleurs est produite par le jeu des reflets dans le miroir. (...) la machine expérimentale invente une présence intérieure (...).* [Cet] *appareil de physique, comme celui de la poésie fabrique le moule destiné à recueillir ce qui ne peut se saisir.* » (Liberio ZUPPIROLI, « Le Traité des couleurs de Goethe et la science d'hier et d'aujourd'hui » in, *L'Expérience de la couleur. Voisines et postérité du Traité des couleurs de Goethe, op. cit.*, p. 68.)

2) La conception de l'art pour Goethe fonctionne de façon similaire, en exprimant « *une essence secrète, qui ne se donne que dans l'instabilité et qui ne peut s'accommoder de la forme, car l'essence ne cesse de la déborder.* » (*Ibid.*, p. 69.)

¹⁰³² Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Drogue » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/drogue>

¹⁰³³ Cf. *Id.*, « Entrée : Hypnose », in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/hypnose>

¹⁰³⁴ Henry EY, *Le Traité des hallucinations, tome I, op. cit.*, p. 41.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 51.

chez l'être le plus primitif ». ¹⁰³⁶ La définition que donne Henry Ey de l'halluciné est celle d'un être : « absorbé dans les images qui masquent la réalité, ces images prennent la place de la réalité, "valent pour elle". » ¹⁰³⁷

Jusqu'au XIV^{ème} siècle, le fantôme est synonyme d'« hallucination ». ¹⁰³⁸ Marylène Negro conserve l'équivalence pour exposer le cinéma à sa « réalité » intrinsèque, dans toute son ambivalence. La photographie d'origine regarde le spectateur, mais la démarche réflexive de la cinéaste en propose une réception fantasmatique.

- Concordance sonore

La cinéaste « ensorcèle » ¹⁰³⁹ aussi le morceau à l'origine de sa bande-son pour qu'il devienne *incantation*. ¹⁰⁴⁰ Il s'agit de *A Whiter Shade of Pale* d'Annie Lennox ¹⁰⁴¹ dont les trois premiers mots baptiseront le film. La cinéaste décide de ralentir la composition de cinq minutes jusqu'à ce que le morceau ne soit plus identifiable tant au niveau de la mélodie, du timbre particulier de la voix, que des propos énoncés.

Marylène Negro l'explique :

À un moment, dans cette chanson, la voix (...) se transforme en une espèce de rugissement animal. La présence à peine figurative évoquait une présence animale. J'ai ralenti le son jusqu'à ce que la mélodie ne soit plus reconnaissable et que la voix se transforme en rugissement. Cette vitesse a donné la durée du film. Les images sont venues se caler sur la bande-son. ¹⁰⁴²

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰³⁸ Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), « Entrée : Fantôme » in, *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 1034.

¹⁰³⁹ Ensorcèler : « Soumettre (quelqu'un) à une forte emprise qui le captive, comme par un sortilège. [mais aussi] en particulier : exercer sur quelqu'un une forte emprise amoureuse, un grand pouvoir de séduction. » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Ensorcèler » in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/ensorcèler>)

¹⁰⁴⁰ 1) Incantation : « Formule magique (récitée, psalmodiée ou chantée, accompagnée de gestes rituels) qui, à condition qu'on en respecte la teneur, est censée agir sur les esprits surnaturels ou, suivant les cas, enchanter un être vivant ou un objet (opérée par un enchanteur ou un sorcier, et qui a un caractère soit bénéfique soit maléfique). » (Cf. *Id.*, « Entrée : Incantation », *ibid.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/incantation>)

2) Mais aussi au figuratif : « Enchantement des sens, du cœur, de l'esprit. » (Cf. *Ibid.*)

¹⁰⁴¹ Annie LENNOX, « Whiter Shade of Pale » in, *album Medusa*, 1995.

¹⁰⁴² 3^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, op. cit.

Cette dernière avoisine alors une durée dix fois supérieure à son origine, le montage des images transformé en fichier quickTime est donc ralenti lui aussi à l'extrême pour adopter une période de temps identique.

C'est cette modification de la durée des images sur ordinateur qui a instauré les fondus enchaînés. Le visage succombe par le même processus qui lui confère une animation, un guide temporel.¹⁰⁴³ Les gestes créateurs permettent d'en modifier la *stature* figurative d'origine. Ce « faux mouvement », cet « "évanouissement" *d'images* » comme on qualifiait autrefois les fondus enchaînés¹⁰⁴⁴ contamine les images elles-mêmes. Par un effet de ralenti, l'ordinateur crée de nouvelles images qui permettent d'instaurer une transition entre deux plans et donne ainsi l'impression d'une circulation.¹⁰⁴⁵ Le cinématographe reste toujours une suite d'images fixes établissant l'illusion de la mobilité. Marylène Negro interroge les mécanismes de la perception du temps des images en mouvement. L'illusion de réalisme impose à ces dernières de conserver une apparence figurative et donc figée impossible d'un point de vue perceptif.¹⁰⁴⁶

¹⁰⁴³ Rappelons pour élargir notre relation entre Kupka et le film étudié que le peintre fut un des précurseurs d'une abstraction visuelle fondée sur des correspondances musicales. Il réfuta d'ailleurs avec ferveur et sagacité le terme même d'abstraction en préférant défendre la dimension concrète de tout art.

¹⁰⁴⁴ Laurent MANNONI et Donata PESENTI CAMPAGNONI, *Lanterne magique et film peint, 400 ans de cinéma*, Paris, La Martinière / La Cinémathèque française, 2009, p. 37.

¹⁰⁴⁵ Les photographies du film de Marylène Negro sont des instantanés « hors-temps ». Mises bout à bout, elles arrivent à recréer un temps fictif, qui n'est pas celui de la prise de vue, mais s'apparenterait effectivement plus à un travail d'animation, image par image. Le questionnement au sujet du temps se situe sur *l'écart* entre les images : les photographies numériques en tant que prises de vues de la photographie originale et les images du film, étirées, ralenties et fondues entre elles. Le temps montré est issu du processus de travail et non d'une captation d'un temps « réel ».

¹⁰⁴⁶ Donnons comme exemple ce que voit les premiers passagers du début du XIX^{ème} siècle par la fenêtre d'un train : « *Les structures volent en éclats, les objets se télescopent, les formes se fragmentent, se combinent de mille manières, puis se décomposent jusqu'à la dissolution complète dans l'abstraction.* » (Clément CHEROUX, « Vues du train » in, *Études photographiques, n°1 : Nouvelles pratiques, nouveaux sujets / la critique et ses modèles*, Novembre 1996. [En ligne], URL : <<http://etudesphotographiques.revues.org/index101.html>>) L'invention de ce moyen de locomotion est contemporain de celui de la photographie - enjeu du présent article de Chéroux - mais aussi de celui du cinématographe. L'historien de la photographie signale la répartition sans appel d'Edgar Degas qui parle, « *d'états d'yeux* » et non « *d'états d'âme* », à propos des paysages vu d'un train en marche. (Degas cité par *ibid.*) L'un n'excluant cependant pas l'autre. Le cinéma est par essence pur mouvement et devrait défendre la non-fixité ; des formes en changement, en transformation. Il devrait rendre manifeste le déplacement, quel qu'il soit. Dans *A Whiter Shade*, l'instantané en tant que réel sous nos yeux est plus que déconstruit. La cinéaste fait l'apologie du raté et donc du non fixe. L'infixe induit le non linéaire et donc impose l'incarné, l'intérieur qui n'est autre qu'une nouvelle latitude temporelle pour le spectateur. Le cinéma comme instrument de vision devient celui d'une perception qui doit se situer hors de nos attentes perceptives chronologique et spatiale. Elle doit donc « bouger », être elle aussi en mouvement. Un anonyme, en 1840, à travers l'expérience du train prédit la transformation des couleurs en

Cette « altération » du figuratif vers « l'abstraction » et de l'intelligible vers l'incompréhensible est à l'origine d'un trouble perceptif et sémantique, tous les éléments techniques s'alliant comme pour le sommer d'« avouer »¹⁰⁴⁷ l'état de l'homme qui figure sur l'image. La photographie argentique se « dévoile » de façon affective face aux images numériques, mais également au regard de cette bande-son qui a subi un « sort » équivalent à celui des images du film, quoique plus avancé, puisqu'encore moins reconnaissable.

L'écoute du film redouble l'« invitation au fantasme » des images. Henry Ey parle de *bruit blanc* à propos des sons qui viennent meubler ce type de fantasme diurne qu'est l'hallucination : « *Le "bruit blanc" ou le "fond sonore" où se dégrade l'information constituent un fond sur lequel se déroulent les figures verbales ou musicales, comme pour marquer que le sens de l'ouïe, comme tous les autres, a horreur du vide.* »¹⁰⁴⁸ On pourrait parler de captation de bruits « achromatiques »¹⁰⁴⁹ reprenant ainsi le terme utilisé pour décrire les noir et blanc informes élaborés à l'image.

Un temps « revu » et « réécouté » s'impose. Le travail sonore, comme l'image, suggère l'altération d'un temps chronologique pour rendre compte d'une relation psychique à la durée.¹⁰⁵⁰ Ce temps est celui de l'indécision et du doute, du flottement d'un sens narratif qui déborde sur nos autres sens pour contaminer notre état affectif.¹⁰⁵¹

blancheur pour son passager : « *qu'à augmenter encore la vitesse du train, les couleurs du paysage risquent bien selon une application particulière du disque de Newton, de se confondre en une large plage d'un blanc spectral.* » (Un anonyme cité par *ibid.*) Marylène Negro ne propose-t-elle pas indirectement aussi une « vision en mouvement » qui n'est autre qu'une « vision en marge » de celle du cinématographe ? Le principe de déambulation se retrouve dans le processus créateur et dans la façon d'appréhender la projection. La liberté face aux techniques en vogue ne serait-elle pas un moyen de se faire le chantre des « potentiels » de la « machine humaine » qu'est l'homme lui-même ? Déjà, « *Les paysages ferroviaires peints par Degas entre 1890 et 1894 nous montrent ainsi des motifs dont les détails disparaissent sous les coups de pinceau et dont les formes se diluent dans la couleur.* » (Clément CHEROUX, *ibid.*)

¹⁰⁴⁷ Pensons là encore au film *Blow-up*...

¹⁰⁴⁸ 1) Henry EY, *Le Traité des hallucinations, tome I, op. cit.*, p.168.

2) Notons la parenté entre le « bruit blanc » de l'hallucination et celui en physique correspondant à un « son complexe, à spectre continu. » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Bruit » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/bruit>>)

¹⁰⁴⁹ C'est donc là encore, un film synesthète.

¹⁰⁵⁰ Pensons aux effets du LSD qui modifie la perception du temps et tout particulièrement celle des bruits.

¹⁰⁵¹ Le son indéterminé crée un « flou causal (...) un champ merveilleux à la création et à l'imaginaire. » (Michel CHION, *Le Son*, Paris, Nathan, 1998, p. 112.) Michel Chion explique que « l'oreille a en propre chez l'être humain d'être un organe à la fois externe et interne, d'où peut être la symbolique particulière

Le bouleversement de la figuration d'origine décentre une narration attendue chez le spectateur qui ne peut que spéculer et « projeter » des explications des plus triviales (un défaut de projection, une œuvre inaboutie) aux plus spirituelles (la rencontre avec une apparition faisant écho aux mécanismes du cinéma qui créent l'illusion du mouvement et donc de la vie).

L'état perceptif du spectateur lors de la projection du film entre en correspondance avec les choix créateurs de la cinéaste. Le spectateur se retrouve ainsi à la place du portrait d'origine, mais de façon inversée. La traversée du miroir permet de transmettre son trouble. En privilégiant la transmission d'une « vision » éthérée, Marylène Negro perd de vue une représentation dite « réaliste ».

Le film est une pure distorsion d'une représentation passée. Le principe de construction ne se laisse en rien deviner comme pourrait le faire, par exemple, un plan final, qui dé-zoomerait sur la photographie d'origine. Marylène Negro dialogue avec cette perception béante pour mettre en scène un état d'esprit autant qu'un souvenir.

Cet espace vacant lui permet d'élaborer une nouvelle œuvre *figurant* une mémoire qui avoue son incapacité à se souvenir de tout. Une photographie à la figuration mimétique ne peut rendre compte de la totalité de la réalité qui nous entoure et encore moins d'« un état d'esprit »...

Le titre du film, quasi éponyme de la dénomination du morceau de musique d'origine, met en valeur cette idée. En « tronquant » une partie des mots, Marylène Negro remet en cause toute équivalence à l'identique et joue aussi sur le fait que l'enregistrement de *A Whiter Shade Of Pale* qu'elle utilise est de surcroît déjà une reprise : la prise de vue argentique était contemporaine de la création du morceau (interprété à l'origine par le groupe britannique *Procol Harum* en 1967¹⁰⁵²), mais Marylène Negro a choisi la *version* d'Annie Lennox soulignant là encore non pas un

qui s'attache au son et qui en fait un lien entre les différents mondes (réel, imaginaire) et les différents niveaux (physique, spirituel)... » (*Ibid.*, p. 26.) Il exprimerait ainsi peut être le sonore du hors-temps. « *Le son ne raconte pas le temps de sa durée. Il raconte - ou ne raconte pas - un autre temps, voire (...) l'absence même de temps* » (*Ibid.*, p. 150.) explique Michel Chion. Cet autre temps ou cette absence de temps, c'est celui du rêve, car, comme lui, le son « *occupe le temps de manière libre, élastique.* » (*Ibid.*)

¹⁰⁵² Keith Reid / Gary Brooker / Matthew Fisher (Procol Harum), « *Whiter Shade of Pale* » in, *album Procol Harum*, 1967.

retour dans le temps, mais l'immersion dans un *autre* temps à travers la recréation qui occulte toute identification possible avec le tube pop. L'opposition entre image « documentaire » et image « fantasmée », entre image « originelle » ou de *found footage* est obsolète.

Nous nous demandions lors de la présentation du film si le spectateur était convié à une quête de l'invisible. Reformulons cette interrogation en la réorientant : comment représenter l'invisible ? Ou plutôt : comment le *présenter* ? Le verbe *présenter* implique une dimension non didactique, un désir et une nécessité de traverser les codes de la représentation esthétique pour se placer dans une liberté plastique de *transmission*. L'œuvre *animée* est comme une extension de l'image fixe qui la prolonge en l'« élargissant » du figuratif au sensitif...

Ces images « psychédélics » tendent à renouer avec une nouvelle « magie du cinéma » en rappelant l'éblouissement que provoquaient les images en mouvement du cinéma naissant. N'oublions pas que tout le film de Marylène Negro se crée au montage puisque c'est lors de cette étape que les images fixes s'animent.

Érik Bulloz explique que :

Le montage virtuel, loin d'opérer une simple rupture, engage la possibilité d'un retour-fantôme des techniques. Le cinéma n'est pas sans avenir. Il est entré sans doute, fantôme de lui-même, dans sa phase de renaissance, non seulement dans ses récits et son histoire, mais aussi dans sa technique.¹⁰⁵³

et mentionne « *l'éternel retour de la virtualité du montage.* »¹⁰⁵⁴ Il ne s'agit pas d'un quelconque positivisme artistique. Selon la phrase de Godard : « *dans sa disparition, le cinéma apparaît.* »¹⁰⁵⁵ ou peut-être, renaît. Marylène Negro, en se centrant sur un travail de prises de vue photographiques qu'elle « met en mouvement » après-coup, fait écho aux fantasmagories et aux mystifications d'un Méliès, qui fut lui-même fasciné par les lanternes magiques.¹⁰⁵⁶

¹⁰⁵³ Érik BULLOT, « Virtualité du montage » in, *Renversements I. Notes sur le cinéma*, op. cit., p. 133.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵⁵ Godard cité par Patrice ROLLET, « Mélancolie instantanée » in, *Passages à vide, Ellipses, éclipses, exils du cinéma*, op. cit., p. 187.

¹⁰⁵⁶ Jacques Rittaud-Hutinet présente les lanternes magiques à travers l'anecdote suivante : « *certains films sont, à la projection, presque déduits d'une simple photo – manière plus efficace encore de*

Raymond Bellour compare d'ailleurs le cinéma, de façon générale, à une « machine à hypnose ». ¹⁰⁵⁷ *Hypnos* le Dieu du repos et des rêves est le jumeau de *Thanatos*, Divinité de la mort, dont le domaine est traversé par le fleuve de l'oubli, le Léthé. Les « ombres blanches » du film évoquent l'écume du fleuve... ¹⁰⁵⁸

L'hypnose est un « état de passivité semblable à celui du sommeil, artificiellement provoqué, chez un sujet qui reste en partie conscient. » ¹⁰⁵⁹ Le Littré précise qu'il s'obtient « en faisant regarder par une personne un corps brillant qu'on tient très près des yeux » ¹⁰⁶⁰, ou « par des manœuvres de suggestion » ¹⁰⁶¹ auditive. Le

souligner leur caractère "photographique" et, simultanément, de provoquer l'émerveillement : au début du film, une photographie fixe est projetée sur l'écran, puis, d'un coup, animée par le mouvement de manivelle de l'opérateur. Méliès lui-même s'y laissa prendre qui, alors qu'on lui annonçait des vues extraordinaires, interpella Antoine Lumière en ces termes : "Une photo fixe sur un écran ? Je connais ça depuis des années !" Il commençait à se moquer du "père Lumière" lorsque la photographie s'anima soudainement. Bouleversé, il offrit aussitôt une petite fortune pour acheter cette « petite machine à reproduire la vie. » (Jacques RITTAUD-HUTINET citant Méliès, « La magie de la peur : les premières projections publiques de cinéma en France (1896-1897) » in, *Les Arts de l'hallucination, op. cit.*, p. 153.) Une vie par essence fantasmagorique : la lanterna magica « expulse sur l'écran tout ce qu'on lui introduit dans le ventre, c'est-à-dire des représentations nées de la pure imagination de l'homme. Elle ouvre la voie à tous les fantasmes, au trucage, à la féerie, aux aberrations et aux dépravations chères au futur cinéaste des films à trucs de Georges Méliès. » (Laurent MANNONI et Donata PESENTI CAMPAGNONI, *Lanterne magique et film peint, 400 ans de cinéma, op. cit.*, p. 20.)

¹⁰⁵⁷ Cf. Raymond BELLOUR, « La machine à hypnose » in, *Cinémaction*, n°47, 1988, pp. 67-72.

¹⁰⁵⁸ 1) On pourrait évoquer le film *Ombres blanches* de W.S. Van Dyke et Robert J. Flaherty sorti en 1928 dont le titre original : *White Shadows in the South Seas*, fait certainement référence à l'écume des flots. Ce film d'aventure dénonçant le colonialisme et célébrant l'amour fou est bien éloigné plastiquement de celui de Marylène Negro. Toutefois le rapprochement entre les deux œuvres pourrait se faire en énonçant que *A Whiter Shade* réfléchit l'aventure que propose l'expérience de projection d'un film pour chaque spectateur.

2) Le dispositif du film en évoquant une lanterne magique, une « machine cracheuse d'ombres » (Jacques RITTAUD-HUTINET, « La magie de la peur : les premières projections publiques en France (1896-1897) » in, *Les Arts de l'hallucination, op. cit.*, p. 157.) à la blancheur singulière pouvant aussi invoquer la « mémoire blanche du phénomène cinématographique » (*Ibid.*, p. 147.) du spectateur. Le film propose-t-il une autre « magie scientifique » à travers la « nouveauté » numérique ? (Jacques Rittaud-Hutinet parle, à propos des premières photographies animées, d'« une conquête nouvelle du progrès scientifique, une "magie scientifique" dont les savants sont les nouveaux sorciers. » - *Ibid.*) « L'histoire des médias apprécie la ligne courbe, les boucles et les détours. » rappelle Érik Bullo. (Érik BULLOT, « Variations sur le mobile » in, *Renversements 1. Notes sur le cinéma, op. cit.*, p. 137.) Marylène Negro en proposant de nouvelles fantasmagories, dont « le [bien-nommé] néologisme dérive[r] du substantif fantasma [fantôme] et du verbe gourer, agourer, tromper. » (Laurent MANNONI et Donata PESENTI CAMPAGNONI, *Lanterne magique et film peint, 400 ans de cinéma, op. cit.*, p. 20.) serait bien une « sorcière du numérique », en premier lieu à travers son usage du gros plan... En outre, « certains des premiers spectateurs du Cinématographe crurent, dit-on, que le gros plan arrachait la peau du visage, volée par la caméra, partie sur l'écran. » (Pascale RISTERUCCI, *Les Yeux sans visage de Georges Franju, op. cit.*, p. 122.)

¹⁰⁵⁹ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Hypnose » in, *T.L.F.i., op. cit.*

¹⁰⁶⁰ Émile LITTRÉ, « id. » in, *Dictionnaire de la Langue Française, tome IV (G à M)*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1957, p. 691.

flash s'apparenterait directement aux techniques utilisées dans l'hypnose ; le processus de ralentissement de la bande-son rappellerait la voix lente et atone de l'hypnotiseur. Le sens se tisse ainsi à travers ces « couches » de lumière et ces couches sonores « étendues » de manière spectrale.

L'imagination est ainsi mise à l'épreuve : il y a peu d'indices ou de référents sur lesquels construire un sens à l'œuvre. On cherche à ces images qui apparaissent des équivalences comme devant un test de Rorschach. « *On ne sait pas l'effet qu'il [le film] va produire sur chacun d'entre nous.* »¹⁰⁶² à part que, pour tous, il crée des images hallucinogènes de l'ordre d'une dynamique sensitive.¹⁰⁶³

Le sens narratif du film est ainsi guidé par nos sens pour prendre en charge un récit. « *Chacun voit ce qu'il croit voir.* »¹⁰⁶⁴ analyse Marylène Negro. L'œuvre se veut implicative et non plus explicative. La vacance narrative rend possible cette expérience du temps présent. La plasticienne questionne la perception humaine en tant que contemplation et donc temporalité. L'expérience de ce cinéma est physique au premier chef.¹⁰⁶⁵

Puisqu'il n'y a pas de fil conducteur ou de clé narrative (à l'exception du son qui induit une progression *psychodramatique* dans la mesure où toute impression d'apaisement liée à une figuration idéale est révolue¹⁰⁶⁶) le spectateur est confronté à

¹⁰⁶¹ Cf. C.N.R.S. (éd.), « *id.* » in, *T.L.F.i.*, *op. cit.*

¹⁰⁶² 3^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, *op. cit.*

¹⁰⁶³ Nous l'avons dit, l'hallucination est renforcée par l'absence d'« explication finale ». Donata Pesenti Campagnoni définit cette impression ainsi : « *l'aspect hallucinatoire semble intrinsèque à une modalité de perception caractérisant celui qui en observe l'effet, sans pour autant connaître "l'astuce".* » (Donata PESENTI CAMPAGNONI, « Les machines d'optique comme métaphores de l'esprit » in, *Les Arts de l'hallucination*, *op. cit.*, p. 128.)

¹⁰⁶⁴ 3^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, *op. cit.*

¹⁰⁶⁵ Ne pourrait-on pas alors confronter le travail de la cinéaste à cette remarque de Jacques Rittaud-Hutinet : « *À l'angoisse d'imminence d'un récit traditionnel s'opposerait ainsi l'angoisse de réalité (Real Angst, de Freud) des films des premiers temps, qui pourraient ainsi constituer la materia prima, une sorte de fond archétypal sur lequel se développe et se construit le récit filmique* » ? (Jacques RITTAUD-HUTINET, « La magie de la peur : les premières projections publiques de cinéma en France (1896 - 1897) » in, *Les Arts de l'hallucination*, *op. cit.*, p. 146.) L'imagination s'*hypertrophie* : « *l'éternel retour obsessionnel et automatique de l'image se transformant en hantise visuelle, "le personnage se reformant de lui-même et faisant tache sur le champ de vision."* » (Paolo TORTONESE citant Taine, « Au-delà de l'illusion : l'art sans lacunes », *ibid.*, p. 37.)

¹⁰⁶⁶ 1) Nous associons ainsi instinctivement ces images avec des événements traumatiques sans même connaître avec précision ces types de mémoire sous état de choc.

2) Le terme *psychodramatique* fait référence à une technique médicale relevant du psychodrame qui qualifie une : « *psychothérapie de groupe consistant en l'improvisation de scènes dramatiques où les*

une liberté totale d'interprétation, état par essence anxigène et conflictuel, il est incité à s'abandonner seul à ses projections et improvisations « personnelles » pour tenter de répondre à ses interrogations face au film. Comme l'énonce si justement la plasticienne, celui-ci est « *sous influence comme sous l'effet d'une drogue.* »¹⁰⁶⁷ À la « solitude du personnage argentin », fait écho la « solitude du *trip* »¹⁰⁶⁸ qui renvoie à la « solitude interprétative ».¹⁰⁶⁹ Le temps du film devient le temps d'un « voyage immobile » par rapport à l'espace de projection, mais *mouvant* au niveau *perceptif* en induisant des réflexes cognitifs liés à sa propre mémoire émotionnelle.¹⁰⁷⁰

Comment arriver à ce qu'un spectateur « ressent » ces images par essence insaisissables ? Hypnotisé par ces images brillantes dont la lenteur de défilement instaure une durée oppressante, il peut être déstabilisé. En ne donnant presque plus rien à voir, le temps présent de la projection du film devient de manière paradoxale palpable. La réception du film devient plus énigmatique : elle épaissit un rapport au réalisme et en

patients jouent des rôles proches de leur expérience. » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Psychodramatique » in, *T.L.F.i., op. cit.*)

3) C'est aussi par analogie, un « *jeu conflictuel qui ressemble à cette thérapie.* » (Cf. *Ibid.*)

¹⁰⁶⁷ 3^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, *op. cit.*

¹⁰⁶⁸ Le terme *Trip* signifie « voyage » en anglais (Cf. Isabelle JEUGE-MAYNART (dir.), « Entrée : Trip » in, *Dictionnaire bilingue anglais-français / français-anglais, op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/trip/79730?q=trip+#78767>>) et évoque les effets des psychotropes lors de leur consommation. Ainsi, « *dans le langage des toxicomanes, état hallucinatoire dû à la prise d'une drogue, en particulier de L.S.D.* » (*Ibid.*) On parle de *bad trip*, littéralement : « *mauvais voyage, mauvais délire* » à propos d'une expérience désagréable résultant de la consommation de drogues. (Cf. COLLECTIF, « *Id.* » in, *Linguee, op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.linguee.fr/francais-anglais/search?source=auto&query=bad+trip>>)

¹⁰⁶⁹ Lyotard constate qu'« *il se pourrait (...) que l'important ne soit pas le réglé, la synthèse, la belle totalité, la chose perdue ou rendue, l'accomplissement d'Éros unificateur, mais la distorsion, l'écartèlement, la différence et l'extériorité à toutes formes. L'informe et le défiguré.* » (Lyotard cité par Murielle MAGNEBIN, *Fascination de la laideur, l'en-deçà psychanalytique du laid*, Paris, Champ Vallon, 1994, p. 11.)

¹⁰⁷⁰ Pensons au « petit poème en prose » de Baudelaire intitulé *Un hémisphère dans une chevelure* qui commence par ces phrases : « *Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l'air. / Si tu pouvais savoir tout ce que je vois ! tout ce que je sens ! tout ce que j'entends dans tes cheveux ! Mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique. / Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures ; ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, où l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine. (...)* [et se termine par ces propos éloquents :] *Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs.* » (Cf. Charles BAUDELAIRE, « Un hémisphère dans une chevelure (extrait du recueil *Petits poèmes en prose - Le spleen de Paris*, 1869) » in, *Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 158-159.) Le fragment de visage apparaissant dans le film de Marylène Negro devient lui aussi « *invitation au voyage* ». (Cf. *Id.*, « L'Invitation au voyage », *ibid.*, pp. 159-160.)

éloigne l'évidence fictive dissoute dans la fragmentation, la démultiplication, l'insoluble.

Le spectateur fait l'expérience de la *présence* des images en mouvement. Georges Didi-Huberman rappelle que le mot *présent* est « *ce qui est à l'avant de moi* »¹⁰⁷¹, ce qui menace d'arriver. Le « *suspens veut dire menace* ».¹⁰⁷²

Marylène Negro remet en cause le statut d'œuvre en soi afin de l'ouvrir à une *actualité* inattendue. Elle s'empare de références culturelles pour en donner ses impressions subjectives. Le film devenant autant critique du réalisme que pure variation sur ces normes graphiques. L'œuvre instaure un « *dispositif relationnel* »¹⁰⁷³, c'est au spectateur de décider ce qu'il veut en percevoir.

Le temps de l'œuvre devient non plus linéaire et progressiste, mais contemplatif. L'observateur doit accepter de « découvrir » les images et non de les « reconnaître » pour les appréhender. Le film porte en lui une charge *méditative* au sens fort du mot : le spectateur expérimente un rapport à l'« ici et maintenant » du temps présent, à travers cette proposition non didactique qui lui demande une démarche active. L'œuvre s'intéresse à la constitution du sujet qui perçoit le temps et à l'angoisse plus ou moins latente qui en découle et qui doit être dépassée.

Un réel « anti-réalisme » se déploie sous les yeux du spectateur. Ce dernier est invité à une *expérience esthétique* paradoxale qui confronte deux points de vue complémentaires : celui de la perception du film et celui de la création d'un sens.

Les rôles permutent. C'est le spectateur qui recrée le film, qui en tresse le scénario. Le film devient une matière « brute » « défigurée » ou plus tôt « à figurer ». La propre critique d'un cinéma narratif se « fictionnalise ». A *Whiter Shade* propose ainsi une *vue imprenable* (pour reprendre le titre d'un fusain de Cocteau de 1929 qui

¹⁰⁷¹ George DIDI-HUBERMAN, *Phasmes, essai sur l'apparition*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 57.

¹⁰⁷² 1) *Ibid.*

2) Max Milner se demande : « *Ne peut-on pas supposer chez [les premiers spectateurs] une attente, un "suspens primitif", tenant précisément à la brièveté de ces œuvres, à la concentration de temps et de détails qui s'opère en elles, à leur ouverture sur un "hors-film", qui transforme la frustration en rêverie investigatrice (...) ce "suspens primitif" [opposé à un suspens narratif] devant l'image en tant qu'image, dépouillée de toute signification narrative, conventionnelle, préétablie, et d'autant plus riche, en tant que telle, de significations ?* » (Max MILNER, « Introduction » in, *Les Arts de l'hallucination*, op. cit., p. 12.)
Ne pourrait-on pas faire nôtres ces interrogations pour étudier le film de Marylène Negro ?

¹⁰⁷³ Cf. Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du Réel, 2001.

célèbre les paradis artificiels, et donc l'artificialité...¹⁰⁷⁴) qui serait celle infiniment singulière du spectateur. Ce film, de par son montage de photographies, n'est pas une *vue animée*, mais une vue « à animer » de façon inédite en inversant le temps cinématographique.¹⁰⁷⁵ Le spectateur est en charge de sa propre mystification

À l'opposé du *punctum* de Barthes, le film se présenterait en tant qu'*actum* :

(...) parce qu'ici il n'est plus question d'immobilité et de posture patiente, mais, au contraire, d'un élément qui libère une déambulation latente et symbolique. Ce passage par le noir nous autorise donc à proposer « *l'actum* », le point de mise en pratique et en mouvance pour respecter le trajet de mémoire que la vision du film enclenche.¹⁰⁷⁶

L'espace de *A Whiter Shade*, en tant non pas que passage au noir, mais que *traversée* des ombres blanches, réinterroge les origines éminemment symboliques des images pour les renouveler infiniment.

¹⁰⁷⁴ Cf. l'exposition conçue par Antoine Perpère (où l'œuvre a été exposée) : *Sous influences, arts plastiques et psychotropes*, *op. cit.*

¹⁰⁷⁵ Citons à nouveau une formule de Patrice Rollet « *l'au-delà, l'ombilic même du temps*. » (Patrice ROLLET, « Le Faux départ et l'après-coup » in *Passages à vide, Ellipses, éclipses, exils du cinéma*, *op. cit.*, p. 131.) qui fait écho à Érik Bullof lorsqu'il énonce que : « *l'espace est un cryptogramme du temps*. » (Érik BULLOT, « Les Nuages d'Hamlet » in *Renversements I. Notes sur le cinéma*, *op. cit.*, p. 50.)

¹⁰⁷⁶ Selon la définition qu'en donne Nicolas Surlapierre au sujet du cinéma surréaliste : Nicolas SURLAPIERRE, « "L'Ombre où les regards se nouent" : les blasons noirs d'une projection » in, *Le cinéma des surréalistes, Mélusine n°XXIV*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004, p. 27.

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

Ich Sterbe, Pa et *A Whiter Shade* troublent les règles cinématographiques, tant d'un point de vue perceptif (optique et auditif) qu'au regard d'un genre (graphique par essence) qui pourrait leur correspondre. L'écrit est habité par une voix et a donc une enveloppe corporelle avant d'être un élément ayant une logique immédiate de sens. Le fil conducteur est celui des origines de la figuration des « couleurs » ; cette « couleur locale », est interrogée aussi de façon *phonique*, on pourrait parler de « lumière sonore », les vocables étant « éclairés », comme par « réverbération » par leurs intonations. La « bonne marche » du film s'enraye. La solennité d'un récit unique et unitaire disparaît pour se « noyer » dans l'image et invite à des interprétations éclatées. Ce rapport de la déliaison narrative est symptomatique puisque le cinéma en tant que projection, ne se vit qu'au présent, « temps » présent qui est, par essence, celui des images en mouvement.

L'exploration des « replis de la matière »¹⁰⁷⁷ permettrait-elle de lire « dans les plis de l'âme »¹⁰⁷⁸ ? Les normes réalistes du cinéma narratif sont réfléchies par la cinéaste de façon intrinsèque : le support de l'œuvre brouille les formes et révèle le rapport (in)humain qu'instaure le réalisme entre l'homme et ce qui l'entoure. La pratique du noir et blanc comme « art d'inventer la clé d'une chose enveloppée »¹⁰⁷⁹ ; cette « chose » qui serait le réel « enveloppé » par les conventions mimétiques et les normes linguistiques.

Ich Sterbe, Pa et *A Whiter Shade* exposent une philosophie du noir et blanc en relation avec la vie : le noir et blanc aurait un rapport avec l'organisme et l'esprit et ne devrait pas être pensé en terme de rupture, mais de lien : un lien entre noir et blanc et couleur, entre œil et main, entre image et parole écrite ou dite, entre passé et présent, entre présent et futur. Ce serait la figuration préétablie qui censure. À l'inverse, un noir et blanc informe impose la décomposition, mais aussi la recomposition. L'image est « incomplète » et doit être achevée par le spectateur.

¹⁰⁷⁷ Gilles DELEUZE, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, Critique, 1988, p. 6.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*

Dans les trois films étudiés le noir et blanc en numérique devient un outil *plastique* pour faire la critique de l'adaptation littéraire au cinéma. Marylène Negro offre une expérience cinématographique qui, par delà la dimension mélancolique et nostalgique de toute évocation passée, doit s'appréhender comme une méditation. Ces images en mouvement ont une emprise radicale sur le spectateur. Notre mémoire affective devient effective à travers la liberté d'interprétation et de ressenti face au film et à ses références littéraires.

À l'ordre linéaire de la narration, ces images en mouvements préfèrent celui, parcellaire, de la remémoration. Les « plis » de la logique de logos et de chronos s'étendent vers les possibles « dépliés » et « repliés » d'*eidōs*.¹⁰⁸⁰ Un temps suspendu à celui de la pure sensation s'expose pour dépasser la fonction reléguée d'« illustration » chronologique des images en mouvement. La narration est littéralement à recréer, à fantasmer, plus largement à imaginer...

¹⁰⁸⁰ Il faudrait développer, au regard des films étudiés, la portée théorique du texte de Deleuze intitulé : *Le Pli, Leibniz et le baroque*, précédemment cité.