
**DU DÉCENTREMENT GRAPHIQUE
ET DE SES EFFETS *TRAUMATIQUES*
DANS LE CINÉMA NUMÉRIQUE
DE MARYLÈNE NEGRO**

INTRODUCTION DE LA PREMIERE PARTIE

Marylène Negro, par l'apparition d'un noir et blanc techniquement instable en numérique, rend manifeste dans chacun de ses films l'illusion sur laquelle se fonde le cinéma narratif. Elle interroge ainsi dans *Ich Sterbe*, *Pa* et *A Whiter Shade* les limites d'une équivalence *graphique* comme origine des images en mouvement.

La cinéaste élabore des images aux figures conditionnelles dont elle exalte l'étrangeté en les confrontant à l'enregistrement audio de la lecture d'une nouvelle (pour *Ich Sterbe*) d'un poème (pour *Pa*) ou d'une chanson (pour *A Whiter Shade*) remployé pour le timbre plus que pour le sens des paroles énoncées. À travers une transgression des codes mimétiques et diégétiques, les films qui en résultent ne sont plus circonscrits par un texte écrit, mais par une oralité insolite dont l'intelligibilité sémantique vient comme « entretenir » l'instabilité figurative des images.

Ce cinéma ayant perdu sa « couleur figurative » présente un graphisme crypté à l'image et au son qui suggère un rapport à la mort, mais aussi à la mémoire : la matière numérique devient l'attestation de souvenirs intermittents et évanescents.

Le ressenti de la cinéaste face aux sources graphiques (optiques et phoniques) qu'elle « revoit » et « réécoute » est à *vivre* pour chaque spectateur.

Le temps linéaire des images en mouvement s'en trouve altéré. Les effets traumatiques qui en découlent d'un point de vue narratif sont à suspendre puis à transcender par le spectateur. Par delà le processus technique et les pistes interprétatives multiples, c'est notre expérience perceptive et affective face à la nature de l'image numérique comme création *plastique* et non plus *graphique* qui en devient l'acmé.

A) LA MATIERE NUMERIQUE D'ICH STERBE,
EXPRESSION D'UNE MEMOIRE EVANESCENTE⁹⁰⁸

- Présentation du film

Ich Sterbe débute par un plan qui paraît être d'un gris uni. Petit à petit, des lignes concentriques s'animent de manière imperceptible et forment un ovale central, d'un ton de gris plus foncé dont la partie haute est tronquée par le cadrage. Les traits sont à peine mouvants et l'ovale s'avère en être la source. Ils se multiplient et redessinent d'autres ovales à l'intérieur de la forme centrale qui se modifie elle aussi. À l'extérieur les traits concentriques se renforcent et se resserrent, allant toujours du plus clair au plus foncé dans un mouvement endogène. Enfin, ils s'estompent progressivement pour finir par se fondre en un blanc laiteux tandis que la forme centrale tire vers un noir de brume. Une profondeur de champ s'installe, évoquant un tunnel. Cette impression ne dure pas, l'élément central se transformant progressivement en un spectre noir. Alors qu'une figure « transparaît », le film s'arrête précipitamment.

Au son, de longues plages de silence hantées par une respiration laissent de loin en loin la place à une voix féminine prononçant les mots « Ich sterbe », « sterben » et « je meurs » à plusieurs reprises.

Si le titre du film *Ich Sterbe* fait référence à la nouvelle de Nathalie Sarraute du même nom⁹⁰⁹, le texte attendu est quasiment absent : l'œuvre en mouvement s'émancipe de l'écrit d'origine. Comment le film numérique se positionne-t-il par rapport au texte de la romancière ? Pourquoi la cinéaste a-t-elle quasiment occulté toute présence sémantique de sa bande-son ?

⁹⁰⁸ Cette sous-partie a eu comme origine les articles suivants :

- Gabrielle REINER, « Le Numérique comme outil *plastique* pour réinterroger l'adaptation littéraire : l'exemple d'*Ich Sterbe* de Marylène Negro » in, *Formules*, n° 15, juin 2011, pp. 47-58.

- *Id.*, « La matière numérique comme expression d'une mémoire évanescence : *Ich Sterbe* de Nathalie Sarraute "relu" et "revu" par la cinéaste Marylène Negro » in, *Les Supports de la mémoire dans les littératures française et d'expression française contemporaines*, Tunis, Presses Universitaires de Tunis 2012, pp. 189-198.

⁹⁰⁹ Cf. Nathalie SARRAUTE, « Ich sterbe » in, *L'Usage de la parole*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 9-18.

- Élaboration des images et du son

À l'origine, l'artiste commence par photographier plusieurs fois un masque à la *Filmhaus* de Berlin en 2007 à l'aide d'un appareil numérique non professionnel. Elle est dans l'obligation de faire ses prises de vues à contre-jour, car l'objet est installé dans une vitrine très éclairée. En photographiant ainsi ce masque en caoutchouc noir dans cette vitrine lumineuse blanche, elle semble avoir réalisé une prise de vue sur un mode qui ne conserve que les échelles de gris.⁹¹⁰

À l'inverse d'une prise de vue avec un éclairage tempéré, la perception du masque est voilée par un noir et blanc très contrasté que la cinéaste n'essaie pas d'estomper, mais au contraire d'accentuer.

Marylène Negro se trouve face à un dilemme : elle a été séduite par l'objet et sa mise en scène dans le musée, mais non par la référence cinématographique qu'il véhicule. (Il s'agit de l'accessoire phare du film *The Mask* de Charles Russell.⁹¹¹) Comment travailler sur un objet préexistant et le rendre méconnaissable à travers une photographie ?

Pour ce faire, l'artiste décide de ne conserver qu'une seule photographie qu'elle démultiplie et « refloute » progressivement sur Photoshop. Elle obtient ainsi une série d'images fixes aux couleurs et aux formes incertaines, comme « moirées », d'autant plus que des irisations colorées interviennent dans certaines zones de l'image.

Marylène Negro bascule ensuite les images sur un banc de montage virtuel (Final Cut Pro). Elle fait commencer son film par l'image la plus « floutée » pour terminer par celle qui l'est le moins, les images s'enchaînant par des fondus.

Pour faire disparaître l'identité du masque, la cinéaste a utilisé un flou dit gaussien, qui est le plus communément utilisé, car il ne génère pas de forme particulière. Il se produit pourtant à nouveau un événement non programmé : des ondes apparaissent (à l'image) lors du montage du film... Ce phénomène certainement lié à la compression de l'image (ou peut-être au transfert des logiciels Photoshop à Final

⁹¹⁰ La manière dont Marylène Negro utilise les couleurs en numérique rendrait-elle raison à Goethe, pour qui : « *la couleur qui réunissait toutes les autres n'était pas le blanc, teinte faible contenant selon lui peu de matières colorées, mais bien le gris, qu'il qualifiait de couleur "moyenne"* » ? (Cf. Michel PASTOUREAU, *Noir : histoire d'une couleur, op. cit.*, p. 117.)

⁹¹¹ Le film date de 1994.

Cut⁹¹²) redouble la dynamique progressive de dévoilement du masque en créant une espèce d'animation. L'œuvre échappe au contrôle de l'artiste qui cède à l'imprévu des techniques numériques, à l'*aléatoire*.⁹¹³

Ce montage instinctif laisse advenir une figuration énigmatique, le masque en tant qu'objet n'étant jamais perceptible. Au moment où le flou semble vouloir révéler une structure, le film prend fin brutalement de façon déceptive.

L'incertitude figurative induite par le travail du flou est redoublée par les formes non-mimétiques produites par les fondus enchaînés. On ne distingue jamais très bien la frontière entre la forme et le fond et donc entre la figure et la matière.

De surcroît, l'équivoque chromatique induite par les « effets colorés » aléatoires rend visible un pervertissement du noir et blanc mis en question en tant qu'enjeu perceptif autant que matériologique.⁹¹⁴

En regard de ces images, la bande-son induit aussi une impression équivoque. Elle trouve son origine dans un enregistrement audio de l'écrivain Nathalie Sarraute lisant sa nouvelle *Ich Sterbe*⁹¹⁵, dont le titre reprend les derniers mots de Tchekhov sur son lit de mort.

La cinéaste base la durée de l'image en mouvement sur le temps de lecture de l'œuvre de Sarraute, mais ne conserve de la nouvelle que la déclinaison ou la traduction de ce « Ich Sterbe », laissant de longues plages muettes persister pendant tout le film.

⁹¹² La photographie numérique est composée de pixels *carrés*, au contraire de l'image en mouvement digitale, qui présente des pixels à la spécificité *rectangulaire*, afin d'instaurer un mouvement plus manifeste. L'encodage de pixels *carrés* sur Final Cut a donc certainement induit une sortie déformée des images.

⁹¹³ Ce flou gaussien (obtenu en réglant chaque pixel sur la moyenne des pixels qui l'entourent dans un certain rayon) est basé sur une formule mathématique (élaborée par le mathématicien Carl Friedrich Gauss qui lui a donné son nom) permettant de modéliser de l'*aléatoire*. (Pour être encore plus précis, une fonction gaussienne est une fonction exponentielle de l'opposé du carré de l'abscisse. Elle a une forme caractéristique de courbe en cloche.)

⁹¹⁴ C'est le flou gaussien, modélisant l'aléatoire qui a induit ces zones colorées. Nous les avons remarquées lors d'une présentation du film en installation à la galerie Jérôme Poggi (Paris, 10^{ème} arrondissement) en février 2011. Interrogée sur ces effets, moins perceptibles en salle, la cinéaste répond : « *Les irisations colorées proviennent du flou gaussien apporté à l'image. Elles sont plus perceptibles lorsque le film est présenté sur une petite surface. Sur l'écran LCD, les couleurs sont en effet très visibles.* » (Correspondance M. Negro / G. Reiner, le 16 février 2011.)

⁹¹⁵ Cf. Nathalie SARRAUTE, « Ich sterbe » in, *Tropismes, L'Usage de la parole*, Paris, La Bibliothèque des voix, 1980 (support audio).

Témoins de ces coupes violentes, les « souffles » indiquent, juste avant et après les mots prononcés par Sarraute, le choix d'enclencher ou d'interrompre la lecture. À cela s'ajoutent quelques secondes de la respiration de l'écrivain, prélevée du même enregistrement sonore, que Marylène Negro réinjecte dans les plages de silence du film.

Ich Sterbe est donc né du rapprochement, au premier abord incongru, d'un objet et d'un texte qui semblent pourtant se faire écho à travers une perception visuelle et sonore parcellaire.

- Hypothèses de lectures

Le masque évoquerait-il, à travers une émergence figurative impossible, le visage d'un mort ? Le son insuffle cette idée. L'occultation/réapparition sonore évoque la mort à la fois brève (le « dernier souffle », le « dernier soupir ») et interminable à travers les sons rauques de l'allemand d'une part et les sonorités évanescents du français de l'autre. On pourrait parler de « longue fugacité », car ces mots-vestiges se répètent pendant le film qui dure plus de onze minutes. Ces « derniers mots » ponctuent des silences inquiétants et semblent d'autant plus tragiques qu'ils sont accompagnés d'une respiration évoquant un râle.

Les traits concentriques nés du centre de l'image pourraient faire penser à un passage vers l'au-delà, puis au visage de la mort elle-même. Ce visage disparaît au dernier « Ich sterbe » de Sarraute dans une image noire finale. Quelques secondes encore où le spectateur aperçoit par rémanence le visage et son regard inexpressif en négatif. La figure rappelle celle d'un fantôme surgissant du passé. L'objet suggéré aurait-il une présence *magnétique* ? Exercerait-il « *une attirance intense* »⁹¹⁶ du fait même qu'il est informe et donc « *inexpliqué* »⁹¹⁷ figurativement parlant ?⁹¹⁸

⁹¹⁶ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Magnétique » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/magnetique>

⁹¹⁷ Cf. *Ibid.*

⁹¹⁸ Attirerait-il le spectateur dans des fluides d'attraction et de répulsion de champs interprétatifs à l'image d'un aimant ? Une perception visuelle et sonore instable redouble cette impression.

La matière numérique paraît comme creusée par le flou et les fondus enchaînés. Donne-t-elle à découvrir un élément dévoré par le temps ? Les fondus et les ondulations font apparaître ce masque comme un objet qui aurait été déterré minutieusement lors d'une fouille archéologique. Les ondes produites par les fondus seraient-elles comme des tronçons de bois pétrifié révélant un temps lui aussi condensé visuellement ? Les zones de couleur sur le masque pourraient alors évoquer, quant à elles, les irisations d'un verre de fouille patiné par l'érosion...

- Dialogue avec une apparition

Ne serait-ce pas justement cette dimension « inattendue » qui serait recherchée par la cinéaste ? L'image du film s'est élaborée *a contrario* d'une prise de vue et d'un montage à l'éclairage tempéré produisant des formes définies.

Le processus d'effacement du masque a incité l'artiste à suggérer un rapport fantomatique avec l'objet. Le contre-jour aveuglant devient une piste pour l'accentuer qui s'affiche comme élément positif et non plus négatif. Marylène Negro affirme : « *ce masque pouvait se délester de son origine si je parvenais à le faire apparaître de façon spectrale.* »⁹¹⁹

C'est pourquoi l'artiste décide de noyer sa photographie dans du flou. Ces images qui associent « faux » noir et blanc et flou produisent quelque chose qui n'est plus de l'ordre du dévoilement d'une figuration, mais de la manifestation du média, qui de texture devient forme inconnue. Le phénomène numérique d'ondes surgissant inopinément est glorifié. Accentuées par les fondus enchaînés, elles surlignent les « effets colorés » qui corrompent le noir et blanc et rendent plus indéfinissables encore le chromatisme et la figure.

Ces noir et blanc altérés et brumeux complexifient la relation problématique à une abstraction, de l'objet à l'image, tout comme la prédominance de l'image numérique sur la texture argentique interroge leurs différences intrinsèques. Le « monde

⁹¹⁹ 1^{er} Entretien M. Negro / G. Reiner, à propos du film *Ich Sterbe*, Paris, le 4 juin 2009.

parallèle » des fantômes et celui d'une technique « spectrale »⁹²⁰ entrent en contact, ce qui devient crucial pour appréhender le film.

En effet Marylène Negro ne montre pas une volonté de contrôle vis-à-vis du processus d'élaboration de son film, mais plutôt de dialogue. « *J'aime [dit-elle] laisser advenir les images à partir de certaines contraintes que je fixe au départ.* »⁹²¹ Le processus créateur s'instaure dans un espace d'échange avec l'œuvre à qui cette apparition fantomatique confère un rôle actant. La cinéaste parle notamment au sujet des fondus enchaînés « *d'effets hallucinatoires, comme si on injectait au film une substance qui ne lui appartient pas, le numérique engendrant des effets que l'on ne contrôle pas.* »⁹²² L'image produit un « effet secondaire » qui la dépasse. Elle précise : « *j'entre dans l'image, elle m'entraîne vers des chemins que je ne pouvais pas imaginer.* »⁹²³

Marylène Negro se réapproprie le texte lu en le tronquant, ce qui accentue sa démarche singulière de traitement des images. Si le son laisse une place prépondérante au silence, l'image viendrait-elle hanter le texte absent ? Les mots auraient-ils pris corps ? Sarraute l'énonce au cours de sa lecture : « *Ich sterbe. (...) Mais d'où, mais pourquoi tout à coup ? Vous allez voir, prenez patience. Ils viennent de loin, ils reviennent...* »⁹²⁴

⁹²⁰ Prenant en compte le spectre lumineux.

⁹²¹ *Ibid.*

⁹²² *Ibid.*

⁹²³ 1) *Ibid.*

2) La relation que la cinéaste entretient avec l'aléatoire, c'est-à-dire avec l'imprévisibilité, interroge la rémanence de la figuration et de la projection de l'image d'un film en tant que « *persistance partielle d'un phénomène après disparition de la cause qui l'a provoqué* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Rémanence » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/remanence>>) Cela réactive la « *rémanence d'une superstition* » (*Ibid.*) surnaturelle qui est celle « originelle » du *revenant*. Olivier Schefer précise cette relation spectrale : « *Un résidu fantomatique erre assurément dans l'imagination du fluide magnétique, et a fortiori, il hante violemment les machines électriques, les corps réveillés par cette force majeure.* » (Cf. Olivier SCHEFER, *Des revenants, corps, lieux, images, op. cit.*, p. 82.) En outre, en suivant une symbolique des couleurs ancestrales, on pourrait se demander si, le « revenant » noir de ce film ne trouverait pas sa naissance et ses pouvoirs ambivalents dans la blancheur qui l'auréole. Pensons à Pastoureau qui rappelle que : « *Le blanc, c'est (...) la lumière primordiale, l'origine du monde, le commencement des temps, tout ce qui relève du transcendant. On retrouve cette association dans les religions monothéistes et dans de nombreuses sociétés. L'autre face de ce symbole, c'est le blanc de la matière indécise, celui des fantômes et des revenants (...) l'écho du monde des morts porteurs de mauvaises nouvelles. Dès l'Antiquité les spectres et les apparitions sont décrits en blanc. Cela n'a pas varié.* » (Michel PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs, op. cit.*, pp. 53-54.)

⁹²⁴ Nathalie SARRAUTE, « Ich sterbe » in, *Tropismes, L'Usage de la parole, op.cit.*

La cinéaste laisse survenir une figuration visuelle et sonore « déraisonnable », proprement *irrationnelle*. Le mot de déraison est à prendre au premier degré : l'artiste abandonne la raison, renonce aux « *a priori* » pour ainsi faire l'apologie de la découverte *a posteriori*.

Cette recherche de perte de repères figuratifs devient ainsi le « point de départ » *réaliste* du film à un niveau tant perceptif, technique qu'affectif. Un étrange paysage se devine plutôt qu'il ne se voit ou s'entend. Une traversée spectrale conduit le spectateur à croire aux fantômes tout en interrogeant cette hypothèse. Il devine ainsi les impressions de la cinéaste lors de la réalisation de son film. La réception de l'œuvre oscille entre critique et célébration des spectres de la technique et des fantômes de nos croyances.

- Manifestation critique

Marylène Negro rappelle au spectateur qu'il se trouve face à une image et non face au réel. L'instabilité optique et physique de ces noir et blanc peut se percevoir comme engendrant des accidents provocateurs qui se jouent d'une quelconque illusion réaliste tant spatiale que temporelle (n'oublions pas que l'artiste travaille à partir d'une *seule* photographie.)⁹²⁵ Une mise à mort des normes mimétiques défendues par le cinéma narratif est à l'œuvre au propre comme au figuré.

Le masque à l'image remplit d'ailleurs tous les critères de la photographie après décès tant prisée au XIX^{ème} siècle, évocatrice d'une mort sublime, une « *belle mort* »⁹²⁶, non violente, idéalisée (XIX^{ème} siècle qui est aussi l'époque de la découverte par Marey et Muybridge de la décomposition du mouvement par la photographie...) Pensons au rôle de la photographie selon Susan Sontag à la fois « *pseudo-présence* »⁹²⁷ et « *marque de l'absence* ». ⁹²⁸ Cette « pseudo-absence » renverrait à celle d'un réel dissimulé sous la « pseudo-présence » du réalisme...

⁹²⁵ Une mise à mort des normes mimétiques défendues par le cinéma narratif est à l'œuvre au propre comme au figuré.

⁹²⁶ Emmanuelle HERAN, « Avertissement : Comment peut-on collectionner et exposer les morts ? » *in*, *Le Dernier Portrait*, Paris, Réunion des Musées Nationaux - Musée d'Orsay, 2002, p. 15.

⁹²⁷ Susan SONTAG, *Sur La Photographie*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 30.

⁹²⁸ *Ibid.*

La dynamique *plastique* du film fournit un moyen d'interroger les potentialités *débridées* de la matière numérique. Le latent prime sur une fausse objectivité narrative et fait écho à ce masque, lui-même, en matière *plastique*.⁹²⁹ Le visage trop flou est totalement désincarné... Imprécis, il est presque hors d'atteinte de l'œil. Ce noir et blanc est devenu trace créatrice de l'homme autant que latence figurative.

La prothèse que représente ce masque évoquerait également la caméra numérique d'aujourd'hui qui se miniaturise de plus en plus pour devenir un prolongement de l'opérateur, à la fois extension de la main et regard artificiel, qui nous protège, dissimulant peut-être une vérité infigurable sur notre être. L'image se substitue au regard. N'oublions pas que le rôle d'un masque, même impersonnel comme ici, est de dérober le visage tout en exprimant l'essence de la personne cachée.

Le mot *masque* désigne également « *la physionomie, le faciès d'un visage* »⁹³⁰, c'est un moyen de faire le portrait d'une personne. Or, l'œil de la caméra regarde un masque sans yeux (où des trous vides marquent seuls leur absence). Une correspondance troublante s'établit : pour Marylène Negro « *cette prothèse devient le regard de cet objet aveugle.* »⁹³¹

Benjamin revient sur cette perte d'aura, cette perte d'humanité :

« *Dès qu'on est – ou qu'on se croit – regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux.* » Ce pouvoir s'est perdu. Irrévocablement. La symétrie, brisée, et l'échange, rompu. Il n'y a pas à y revenir. C'est le destin même de la modernité. L'œil mécanique de l'appareil ou de la caméra ne regarde pas, il enregistre. Il impressionne sans voir, il voit sans regarder. C'est un œil inhumain (...).⁹³²

⁹²⁹ Le visage plastique est ainsi (pour poursuivre avec *Les Mythologies* de Barthes, texte cité dans le premier chapitre à propos du film de Xavier Christiaens, *Le Goût du Koumiz*) : « *tout entier englouti dans son usage : à la limite, on inventera des objets pour le plaisir d'en user. La hiérarchie des substances est abolie, une seule les remplace toutes. Le monde entier peut être plastifié, et la vie elle-même puisque, paraît-il, on commence à fabriquer des aortes en plastique.* » (Roland BARTHES, *Mythologies*, op. cit., p. 160.) Il n'y a plus d'identité au cœur de la matière. La facticité par l'imitation du *plastique* impose une utilisation de cette matière pour en imiter une autre telle du faux bois, ce qui est le cas du masque porté par Jim Carrey dans le film d'origine *The Mask*.

⁹³⁰ Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), « Entrée : Masque » in, *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 1581.

⁹³¹ 1^{er} Entretien M. Negro / G. Reiner, op. cit.

⁹³² Patrice ROLLET citant et analysant Benjamin, « L'État d'absence » in, *Passages à vide, Ellipses, éclipses, exils du cinéma*, Paris, P.O.L., 2002, p. 68.

Patrice Rollet précise que « *C'est aussi, par une de ces rencontres dont Benjamin a le secret, l'œil vide de la prostituée parisienne chez Baudelaire, qui "décrit des yeux qui ont perdu, pour ainsi dire, le pouvoir de regarder".* »⁹³³

On pense également au masque de la Gorgone, gardienne de la frontière entre les morts et les vivants, qui pétrifiait quiconque le regardait. Quignard l'explique : « *le masque de Gorgô, c'est le masque de la fascination elle-même ; c'est le masque qui pétrifie la proie devant le prédateur ; c'est le masque qui entraîne le guerrier dans la mort.* »⁹³⁴ Plus que l'image numérique, ne serait-ce pas son processus de fabrication qui entraînerait la passivité, qui pétrifierait, qui déposséderait ? L'objet aurait-il pris la place du sujet ?

L'image du film semble s'être nourrie du texte pour en révéler l'impalpable : l'expression d'un temps impossible, celui du présent de ce « je meurs » où se confondent l'action et son expression. Ce temps « impossible » est aussi suggéré par le rythme dérangent du film, trop saccadé ou imperceptible. Le spectateur peut aller jusqu'à s'imaginer que l'image s'est arrêtée, que le film a un problème de diffusion, un *bug*, tant l'évolution figurative est graduelle, impression encore renforcée par les silences plus importants que les temps de paroles. Il est impossible d'appréhender le texte de Sarraute dans sa globalité comme d'en obtenir une image distincte. L'ambivalence entre absence et reprise très partielle du son oblige le spectateur à observer l'inobservable de l'image, trop abstraite puis trop floue : abstraction incompréhensible, indécision permanente et affolante imprécision semblent pourtant de l'ordre de l'inéluctable. L'image pourrait être ainsi considérée comme la dépouille du texte. La piste semble intéressante puisque l'image émancipée du texte n'a plus sa fonction originelle d'illustration narrative.

Retravaillée, la respiration de Sarraute se substitue à la lecture du texte et suggère l'agonie de Tchekhov. C'est un essoufflement, une respiration fatiguée comme

⁹³³ *Ibid.*

⁹³⁴ Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'effroi*, op. cit., pp. 118-119.

sous assistance artificielle (la voix est littéralement blanchie par la cinéaste.⁹³⁵) Cette respiration réelle devient elle aussi enjeu *plastique*.

La bande-son à travers cette « relecture » personnelle impose la marque subjective de la cinéaste qui prime sur le sens sémantique du récit. Marylène Negro suggère ainsi le souvenir de la lecture de Sarraute : comment revenir sur l'impression ressentie ?

Il n'est pas question d'escamoter les propos de l'écrivain, mais plutôt de les relire ou de les réécouter tout en restant pudiquement en retrait. Le rapport texte-image va bien au-delà de l'adaptation classique et travaille sur l'entre-deux, le passage entre souvenir et passé, de vie à trépas, l'image numérique ne supportant plus la mémoire et devenant l'incarnation de sa perte.⁹³⁶

L'œuvre interroge la matière qui la compose, cette matière n'est plus le moyen d'élaborer une simple représentation, mais plutôt d'attester d'une présence singulière au monde qui dépasse ainsi un enjeu critique pour revendiquer un état émotionnel. La notion de « dissociation » qui a lieu lors d'un événement traumatique est à ce titre intéressante. Cette dissociation physique entre corps et esprit permet la survie (après un accident grave⁹³⁷), mais empêche une bonne mémorisation de l'événement.⁹³⁸ Elle donne aussi l'impression d'assister à un événement « en spectateur », d'être pétrifié.

⁹³⁵ Voix blanche : « *Voix sans timbre, inexpressive ou sans résonance.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Voix » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/voix>>

⁹³⁶ Le mot *support*, formé à partir du verbe *supportare* signifiant en latin classique littéralement *porter*, fait référence à un objet ayant comme fonction de soutenir « *une chose pesante* ». (Cf. Emna Beltaïef et Hédia Khadhar, texte de présentation du colloque, *Les supports de la mémoire dans les littératures française et d'expression française contemporaines, op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.fabula.org/actualites/les-supports-de-la-memoire-dans-les-litteratures-francaise-et-d-expressionfrancaise-contemporaines39894.ph.p>>)

⁹³⁷ La psychiatre Muriel Salmona précise que « *Les traumatismes qui sont susceptibles d'être à l'origine de ces mécanismes psychotraumatiques sont ceux qui sont vont menacer l'intégrité physique (confrontation à sa propre mort ou à la mort d'autrui) ou l'intégrité psychique : situations terrorisantes par leur anormalité, leur caractère dégradant, inhumain, humiliant, injuste, incompréhensible (l'horreur de la situation va être à l'origine d'un état de stress dépassé représentant un risque vital). Ces mécanismes psychotraumatiques sont mis en place par le cerveau pour échapper à un risque vital intrinsèque cardiovasculaire et neurologique induit par une réponse émotionnelle dépassée et non contrôlée. Cela se produit quand la situation stressante ne va pas pouvoir être intégrée corticalement, on parle alors d'une effraction psychique responsable d'une sidération psychique.* » (Cf. Muriel SALMONA, « Psychotraumatismes : Mécanismes » in, *site de l'association Mémoire Traumatique et Victimologie.* [En ligne], URL : <<http://memoiretraumatique.org/psychotraumatismes/origine-et-mecanismes.html>>)

⁹³⁸ Salmona l'explique ainsi : « *Le non-sens de la violence, son caractère impensable sont responsables de cette effraction psychique, ce non-sens envahit alors totalement l'espace psychique et bloque toutes les*

Le récit et les images floues « trouées » d'informations d'*Ich Sterbe* témoignent parfaitement des conséquences d'une mémoire traumatique qui permet à l'artiste d'élaborer une réflexion sur la matière cinématographique sensible et constitue une source dangereuse d'illusions tant optiques que sonores. En la révélant, Marylène Negro cherche à la rendre inopérante. Il émane de l'œuvre une critique de la texture numérique qui impose des chromatismes de plus en plus normés par des règles prétendument réalistes, qui vont à l'encontre de la perception humaine et de nos mécanismes neurologiques.

La structure évanescence du film évoque la dimension partielle et relative de notre regard et de notre écoute tributaires de surcroît d'une mémoire frondeuse. Le neurologue Bernard Croisile l'explique en faisant, avec intérêt pour notre étude, une comparaison entre les traces d'un souvenir et un livre aux feuilles désolidarisées :

Un souvenir est toujours reconstruit. (...) Ce n'est pas le souvenir lui-même que l'on stocke, mais ses traces sensorielles, motrices, émotionnelles. C'est un livre dont les pages sont distribuées dans le cerveau. Quand on veut en récupérer toutes les traces, il peut manquer une page du livre sans qu'on s'en aperçoive. Un souvenir vit sa vie. Certains passages en sont effacés et le reste sera modifié par l'évolution permanente de notre identité, de nos émotions, etc.⁹³⁹

Sarraute commence la lecture de sa nouvelle, quant à elle, par ces propos explicites : « *Ich sterbe. Qu'est ce que c'est ? Ce sont des mots allemands. Ils signifient je meurs.* »⁹⁴⁰ L'écrivain parle du souvenir : « *Et voilà que ces mots prononcés sur ce*

représentations mentales. La vie psychique s'arrête, le discours intérieur qui analyse en permanence tout ce qu'une personne est en train de vivre est interrompu, il n'y a plus d'accès à la parole et à la pensée, c'est le vide... il n'y a plus qu'un état de stress extrême qui ne pourra pas être calmé ni modulé par des représentations mentales qui sont en panne. » (Cf. *Ibid.*)

⁹³⁹ 1) Bernard CROISILE, « Seules certaines formes de mémoire s'altèrent avec l'âge » in, *Les pièges de la mémoire, op. cit.*, p. 40.

2) Rapportons pour préciser les propos d'un autre neurologue, Bernard Dubois, lui aussi spécialiste de ce sujet : « *La notion même de souvenir "intact" est douteuse. Elle méconnaît la réalité du processus de remémoration. L'information reçue, qui sert à former le souvenir, est apportée au cerveau par notre système perceptif : la vision, l'audition, l'odorat, etc. Mais le matériau que nous utilisons pour sanctuariser cette information, ce sont les neurones et leurs connexions. Il faut que la réalité perçue soit transformée dans un code neuronal. Cette seule raison suffirait à faire de nos souvenirs une complète reconstruction de la réalité : ce n'est pas une copie conforme de ce qui a été perçu. Et il y a une autre raison (...) nous allons nous souvenir de ce à quoi nous avons prêté attention. Les neurones vont donc reconstruire une réalité déjà reconstruite après quoi l'évocation d'un souvenir met en route un processus de consolidation. Plus il est revisité, verbalisé, plus le souvenir se voit consolidé, mais avec ses déformations.* » (Cf. Bernard DUBOIS, « Un souvenir est une reconstruction complète du réel » in, *Les pièges de la mémoire, op. cit.*, p. 41.)

⁹⁴⁰ Nathalie SARRAUTE, « *Ich sterbe* » in, *Tropismes, L'Usage de la parole, op.cit.*

lit, dans cette chambre d'hôtel, il y a déjà trois quarts de siècle, viennent... poussés par le vent... se poser ici, une petite braise qui noircit, brûle la page blanche... Ich sterbe. »⁹⁴¹ Elle commente le souvenir de cette mort : « Entraîné, emporté, essayant de me retenir, m'accrochant, me cramponnant à ce qui là, sur le bord, ressort, cette protubérance... pierre, plante, racine, motte de terre... morceau de terre étrangère... de la terre ferme : Ich sterbe. »⁹⁴² Cependant, dans le film, l'intégralité du texte (et donc son « intégrité ») a disparu, à l'instar du corps de l'écrivain russe qui n'est plus aujourd'hui que poussière. Néanmoins la voix de Sarraute rappelle son existence, tout comme sa respiration entre les mots « habite » le film. L'image peut ne pas être représentation, mais seulement suggestion d'un état qui, déjà, n'est plus : un entre-deux qui justifie une image floue. L'image enfin nette et fixe marque la fin du film et relie cette mise au point à la mort.

Le film questionne, à travers l'enjeu de l'adaptation littéraire, les normes réalistes et esquisse un contre-pouvoir plus « réaliste » que le cinéma narratif en rappelant à travers ce noir et blanc singulier que les couleurs mimétiques ne sont dues qu'à un éclairage prétendument « optimal »⁹⁴³. Il en va de même pour l'achromatisme « sonore » puisque l'oreille n'est pas « absolue » et l'écoute ne peut jamais être totale.

L'être humain ne peut appréhender le monde qui l'entoure dans sa globalité spatiale et temporelle. Le réel lui échappe toujours en partie, il ne peut en conserver que des résidus filtrés, ici, par des outils qui n'ont rien de « naturel » et qui induisent une strate supplémentaire redoublant notre incapacité à témoigner d'une perception prétendument objective. Marylène Negro présente une réalité dont la dimension *entropique* s'exprime par le flou et les fondus enchaînés.

En revenant à une « *entropie de l'image, antérieure à tout récit* »⁹⁴⁴, à tout discours unilatéral ; il y a alors une suspension du sens, une ouverture et une multiplication des significations. La preuve en est la figuration du masque *nécosée*.

⁹⁴¹ *Ibid.*

⁹⁴² *Ibid.*

⁹⁴³ Notre perception peut donc faire l'expérience d'un noir et blanc informe quand nous sommes à contre-jour ou dans la pénombre.

⁹⁴⁴ 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. 143.

Dans sa diminution figurative et donc narrative, cet objet de déguisement fait paradoxalement penser au « *masque neutre, outil d'apprentissage de l'acteur et par là symbole universel du jeu, qu'il contribue à libérer.* »⁹⁴⁵ Serait-il offert au spectateur ? Pourrait-il devenir son attribut ? Bataille explique que « *Quand le visage se ferme et se couvre d'un masque, il n'est plus de stabilité ni de sol.* »⁹⁴⁶ Artaud souligne que la mise en scène doit proposer « *ce glissement du réel, cette dénaturation perpétuelle des apparences poussent à la plus entière liberté.* »,⁹⁴⁷ ce qui permettra à la figuration « impassible » de devenir aussi espace d'une rêverie singulière.

- Un spectateur « touché » par l'expérience

Le film n'est plus représentation de quelque chose, mais présentation de la proposition concrète d'une nouvelle relation avec celui qui l'observe, ô combien déstabilisante, car de nature haptique. La voix *off* en hachant les images « charge » le film d'un processus de remémoration lacunaire. Le son semble s'accorder avec la figuration pour exprimer l'impossibilité d'une perception immédiate, linéaire et globale, tant au niveau optique qu'acoustique.

Les codes de vision et d'écoute ainsi que les outils qui les conditionnent sont remis en cause, leur critique devenant le moteur du processus créateur du film. La figuration, non identifiable à l'image comme au son, est due autant aux partis-pris de la cinéaste qu'à ceux des outils qu'elle utilise à contre-emploi. L'interrogation optico-sensible et audio-sensible à l'origine du film devient le témoignage d'un imaginaire créatif.

Le spectateur est lui-même invité à réfléchir sur l'œuvre et ses implications. Les irisations colorées rappellent que le noir et blanc numérique est une question de perception-réception des images. C'est au spectateur de choisir : il lui appartient,

⁹⁴⁵ 1) Pascale RISTERUCCI, *Les Yeux sans visage de Georges Franju, op. cit.*, p. 116.

2) On peut aussi évoquer un « négatif » de ce masque neutre qui serait proche de « *l'ancien mascha de la sorcière, faux visage effrayant, objet antichrétien permettant toutes les transgressions.* » (*Ibid.*) qui seraient ici celles des canons figuratifs.

⁹⁴⁶ Bataille cité par Gérard FABRE, « Entre chien et loup » in, *Regards sur Minotaure, La revue à la tête de bête*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1987, p. 185.

⁹⁴⁷ Antonin ARTAUD, « Projet de mise en scène pour *La sonate des spectres* de Strindberg » in, *Œuvres complètes, tome II, op. cit.*, p. 101.

notamment, de dire que le film est en noir et blanc ou en couleurs. Processus technique et perception se contredisent : le noir et le blanc ne sont possibles en numérique que s'ils sont pris comme couleurs parmi d'autres.

Les conditions d'existence du noir et blanc sont devenues précaires, mais son utilisation peut aussi apparaître comme le moyen de dépasser les normes artistiques et de créer des éléments novateurs.

En l'émancipant de sa structure narrative, serait-ce la mort du cinéma comme adaptation littéraire qui est proposée ? Sarraute évoque « *Ich sterbe. Un signal* ». ⁹⁴⁸ Le signal de la mort rejoint celui de l'image numérique, un signal de départ, mais aussi de fin. L'expression du mort appelle la mort : « *Non, pas nos mots à nous, trop légers, trop mous, ils ne pourront jamais franchir ce qui maintenant entre nous s'ouvre, s'élargit... une béance immense...* » ⁹⁴⁹ Marylène Negro n'adapte pas une œuvre écrite, mais fait entrer en résonance les bribes d'une lecture et celles d'une image à la figuration floue... N'oublions pas que la nouvelle lue par Sarraute provient d'un recueil de textes intitulé *L'Usage de la parole*. ⁹⁵⁰ La lecture et donc l'interprétation seraient bien dans l'œil et l'ouïe du spectateur.

L'agonie « littéraire » est à relativiser, au sens propre comme au figuré. Apparition non achevée qui se perd dans sa brusque disparition, nous ne sommes plus dans la description de la mort de Tchekhov, mais dans le souvenir de cette description : l'image devient palimpseste. Ces rainures qui paraissent s'animer ne sont qu'un leurre :

(...) peut-être y a-t-il eu comme une faible palpitation, un à peine perceptible frémissement, une trace infime d'attente vivante... *Ich sterbe*... Et si c'est celui qui l'observait, et qui seul pouvait savoir, qui allait s'interposer, l'empoigner fortement, le retenir... mais non, plus personne, aucune voix... C'est déjà le vide, le silence. ⁹⁵¹

L'écrivain termine sur ces propos qui semblent une invitation :

Ce ne sont là, vous le voyez, que quelques légers remous, quelques brèves ondulations captées parmi toutes celles, sans nombre, que ces mots produisent. Si certains d'entre vous trouvent ce jeu distrayant, ils peuvent – il y faut de la patience et du temps – s'amuser à en déceler d'autres. Ils pourront en tout cas être sûrs de ne pas se tromper ; tout ce qu'ils apercevront est bien là, en chacun de

⁹⁴⁸ Nathalie SARRAUTE, « *Ich sterbe* » in, *Tropismes, L'Usage de la parole, op.cit.*

⁹⁴⁹ *Ibid.*

⁹⁵⁰ Cf. *Id.*, *L'Usage de la parole, op. cit.*

⁹⁵¹ *Id.*, « *Ich sterbe* » in, *Tropismes, L'Usage de la parole, op.cit.*

nous : des cercles qui vont s'élargissant quand lancés de si loin et avec une telle force tombent en nous et nous ébranlent de fond en comble ces mots : *Ich sterbe*.⁹⁵²

Que représente vraiment ce masque ? Que cache-t-il ? Le film ne renverrait-il qu'à une méprise, l'impossible perception d'un état abstrait et morbide ? La mort environnante auréole les vestiges (les traits ondulatoires, le flou) quasi insaisissables de ce visage-souvenir où se dissout tout trait distinctif. Le flou est gardien du passage entre la vie et la mort : la netteté de la photographie d'origine se contraste avec son devenir « indécis », car estompé, « flouté » lors de sa « fausse animation » sur le banc de montage. L'espace devenu visage n'est en fait qu'un masque, simple objet de décor inanimé. Celui-ci, comme une prothèse, dissimule la mort, mais là encore il n'est que masque mortuaire impersonnel, pure relique.⁹⁵³ Sarraute l'écrit d'ailleurs : « *Vous le voyez : mon envers est devenu mon endroit. Je suis ce que je devais être. Enfin tout est rentré dans l'ordre : Ich sterbe* »⁹⁵⁴. La représentation à travers l'animation cinématographique n'est qu'un leurre.

Marylène Negro travaille l'incertitude, celle du noir et blanc en numérique qui, associé à son rapport au flou, exprime cet instant entre presque sans vie et pas encore mort. Le visage-objet disparaît dans le néant des rainures du numérique qui révèle sa dimension d'artefact. Le numérique n'est que photographie, l'animation n'est qu'une illusion. La prise de vue et « *le déclenchement photographique, la pression (...) immobilise le temps, gèle l'événement et "confère à l'instant une sorte de choc posthume."* »⁹⁵⁵

Pour Bataille : « *Le masque est le chaos devenu chair. Il est présent devant moi comme un semblable et ce semblable, qui me dévisage, a pris en lui la figure de ma propre mort.* »⁹⁵⁶ L'image de la mort devient celle du spectateur qu'il ne peut que deviner.

⁹⁵² *Ibid.*

⁹⁵³ C'est une relique au sens où « *il rappelle le souvenir de quelqu'un, élément d'un passé important presque sacralisé* ». (Cf. Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), « Entrée : Relique » in, *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 2230.)

⁹⁵⁴ Nathalie SARRAUTE, « *Ich sterbe* » in, *Tropismes, L'Usage de la parole*, op.cit.

⁹⁵⁵ Patrice ROLLET citant Benjamin, « *L'état d'absence* » in, *Passages à vide, Ellipses, éclipses, exils du cinéma*, op. cit., p. 70.

⁹⁵⁶ Bataille cité par Gérard FABRE, « *Entre chien et loup* » in, *Regards sur Minotaure, la revue à la tête de bête*, op. cit., p. 185.

Ce double peut être interprété comme un fantasma revenu à son sens d'origine : cette image n'est qu'un fantôme. Quignard explique qu'« *en grec amudros (...) signifie ténébreux, indistinct [et] qualifie les fantômes. Dans le miroir, les fidèles voyaient leur mort dans leur reflet. Le miroir de Lycosoura donne la copie de mort du vivant.* »⁹⁵⁷ Le film a la même fonction que le miroir grec. Il se termine par « *l'instant qui précède* »⁹⁵⁸ la révélation de la supercherie de l'animation cinématographique.

À travers cette « apparition d'une image » qui avance « masquée » ; la doublure « photographique » de l'objet filmé « démasque » l'hypothèse illusionniste du cinéma dans un montré-caché révélateur. La représentation figurative est par essence « *un décor qui est artifice, apparences, illusion, masque* ». ⁹⁵⁹ On peut parler de *camouflage*, vocable qui signifie littéralement : « *le fait de cacher en modifiant les apparences* »⁹⁶⁰ et est synonyme de maquillage. Janine Chasseguet-Smirgel précise « *que "maquiller" signifie, à la fois, "farder" (colorier) et "déguiser", "masquer". Maquiller a la même étymologie que "to make" : faire, fabriquer. L'opération de "maquiller" est donc liée à l'édification d'un objet artificiel. On a également relevé que ce qui est idéalisé est souvent brillant, lumineux, éclatant.* »⁹⁶¹ Le camouflage fait aussi partie de l'art de la guerre... Nous assistons à un combat contre le réalisme tel que le définit le cinématographe.

Sous le mensonge *graphique* se dissimule une vérité *plastique*. Cachée, cette *plasticité* exprime un excès de présence omnisciente qui pallie un leurre évident. La puissance entropique par sa seule existence déstabilise la forme. Souvenons-nous de la formule de Vitrac, condisciple de Bataille et de sa défense de l'informe, qui parlait de « *masque de matière* ». ⁹⁶² La prolifération de la forme remplace la forme pérenne ; ce masque, au sens propre et au sens figuré, ne « colle » plus au visage du réalisme.

⁹⁵⁷ Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'effroi*, op. cit., p. 121.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 198.

⁹⁵⁹ C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Décor » in, *Trésor de la Langue Française, Dictionnaire de la Langue du XIX^{ème} et du XX^{ème} s.*, t. 6, op. cit., p. 863.

⁹⁶⁰ Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), « Entrée : Camouflage » in, *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 338.

⁹⁶¹ Janine CHASSEGUET-SMIRGEL, *Éthique et esthétique de la perversion*, Paris, Champ Vallon, 1984, p. 285

⁹⁶² Roland VITRAC, « L'Enlèvement des Sabines » in, *Documents*, n°6, op. cit., p. 360.

**B) DES IMAGES « VERBALES » AUX IMAGES « MUETTES »
DANS LES DIFFERENTES VERSIONS DU FILM PA**

- Présentation du film

Pa présente un arbre au feuillage noir ; des corneilles s'en envolent jusqu'à le laisser nu. Des flashes de lumière noire scandent l'image de manière saccadée, clignotement qui cesse avec la fin du film. Le spectateur réalise au fur et à mesure de la projection que toutes les feuilles de l'arbre sont en fait des oiseaux.

Au son, une voix masculine décompose des mots en jouant sur leurs consonances. L'image s'accorde au texte : de la même façon que les termes sont en perpétuelle mutation, elle se métamorphose tout le long du film.

L'« illusion d'optique » « tronquée » des feuilles-oiseaux, redoublée par un travail fortuit des couleurs, induit une image qui manifeste sa dimension physique. Le film adopte un rythme haché et rapide.

- Élaboration des images

L'image du film *Pa* a été élaborée à partir de deux matériaux distincts : une très courte séquence numérique d'un vol de corneilles en plein ciel et une photographie, elle aussi numérique, d'un arbre nu (que l'on voit à la fin du film).

L'artiste décide de fusionner ces images distinctes. Elle importe la photographie de l'arbre sur Final Cut et « étire » sa durée le temps du film. À l'inverse, la séquence du vol des corneilles est décomposée image par image pour donner naissance à mille cinq cents photographies d'oiseaux volants (vingt-cinq images seconde multipliées par soixante) en basculant ce matériau sur Photoshop. Les oiseaux présents sur chaque image devenue fixe vont y être détournés puis prélevés image par image, chaque groupe de volatile étant réimporté dans le logiciel de montage. Privée de ciel bleu, la photographie de l'arbre va devenir leur nouveau « décor ». L'arbre, rempli d'oiseaux au début du film, se vide progressivement, se désagrège, *calque* après *calque*. À la fin, il se retrouve entièrement dénudé, tous les oiseaux envolés. L'image de l'arbre est devenue l'espace du film tout comme les oiseaux acteurs de celui-ci.

Le feuillage apparent d'un arbre (photographié) prend vie en devenant oiseaux. Ce travail d'animation se fait en deux temps : Marylène Negro décompose une séquence animée pour en faire des images fixes et donne « vie » à une photographie qui y épouse la durée, puis elle les combine pour en faire un film unique. On passe du végétal à l'animal.

Cette transformation est directement facilitée par le rapport ambigu à la couleur que le film entretient avec le spectateur. Celui-ci perçoit un film en noir et blanc alors que toutes les images qui le composent sont en couleurs.

En effet, l'image photographique de l'arbre est en couleurs, mais a été prise en fin de journée dans la lumière de l'hiver. Marylène Negro en parle comme « *d'une lumière pratiquement noir et blanc.* »⁹⁶³ L'arbre apparaît ainsi entièrement en silhouette noire sur fond blanc. La séquence des oiseaux ne montre, elle aussi, que des silhouettes noires, car la prise de vue a été faite à contre-jour. Le détail anatomique et les couleurs des oiseaux ont aussi disparu et l'artiste a enlevé le « bleu du ciel » de l'image au montage.

Le film exhibe ainsi un arbre au « feuillage » et au tronc entièrement noirs. À une impression équivoque de noir et blanc s'ajoute le trouble de ces feuilles-oiseaux qui ressemblent à des ombres. Le spectateur réalise progressivement que la masse du feuillage est composée de corneilles lorsqu'elles s'envolent. L'appréhension ambivalente des figures est en lien direct avec la bichromie.

Au montage, ces images figuratives vont alterner avec un monochrome noir, créant un clignotement régulier. Ces flashes noirs accentuent ce rejet de la couleur en instaurant des instants de totale abstraction, déjà inspirée par la confusion entre les feuilles et les oiseaux. Le plan-séquence obtenu par la durée de l'image photographique de l'arbre est à la fois réaffirmé et remis en cause par la juxtaposition de ces images monochromes.

⁹⁶³ 2^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, à propos du film *Pa*, Paris, le 16 septembre 2008.

- De la bande-son et de sa relation « chorégraphique » avec l'image

La bande-son provient de la lecture du poème *Passionnement* (1969) « compulsé » par Ghérasim Luca.⁹⁶⁴ Le poète joue avec la sonorité de sa propre voix à travers un exercice de prononciation où il déconstruit et reconstruit les mots. Cet auteur a toujours refusé de s'exprimer en « *langage visuel* »⁹⁶⁵ et son énonciation échappe à toute « *description passive* [provenant d'] *un langage conceptuel*. »⁹⁶⁶ Entre humour et ironie, très loin d'une simple lecture publique, il « oralise » son texte dans un travail de performeur avec une intonation qui lui est propre. L'avènement des flashes des *flickers* se cale sur le bégaiement du poète. La « discontinuité » visuelle fait écho à l'énonciation haletante de Luca.

L'image saccadée anime ses feuilles-oiseaux tandis que Luca oralise ses « pa » pour recomposer « Passionnement ». La voix semble « entraîner » l'image aux mouvements « malaisés ». Les flashes visuels qui hachent les images figuratives suggèrent l'instabilité et la précarité de cette animation illusoire, de cette fausse existence. L'insistance obsédante du poète sur certaines syllabes qui sont étirées ou répétées, comme en suspens, induit un présent éternel qui perd sa linéarité et donc, avec elle, son sens. La diégèse est mise en crise à partir d'une instabilité mimétique qui semble, si ce n'est insaisissable, du moins compromise autant au son qu'à l'image. L'ambivalence du sens du texte lu à travers son énonciation fait écho à la perception de ces images indéterminées.

Confronté au film, le spectateur est dans un entre-deux permanent :

1. entre une image fixe (la photographie de l'arbre) et des images en mouvement (la séquence des oiseaux).⁹⁶⁷

⁹⁶⁴ Cf. Ghérasim LUCA, « Passionnement » in, *Comment s'en sortir sans sortir (1988)*, Paris, Éditions José Corti, 2008 (support audio). Extrait de *id.*, « *id.* » in, *Le chant de la carpe (1973)*, Paris, Éditions José Corti, 1986, pp. 94-107.

⁹⁶⁵ *Id.*, « Introduction à un récital (Liechtenstein, 1968) » in, *Présentation de Ghérasim Luca*, Éditions José Corti. [En ligne], URL : <<http://www.jose-corti.fr/auteursfrancais/luca.html#Ancre>>

⁹⁶⁶ *Ibid.*

⁹⁶⁷ Dans la mesure où la photo est devenue image en mouvement et le film photographie, les flashes ne sont qu'une seule image noire intercalée entre deux plans représentant l'arbre aux oiseaux. Le clignotement n'est qu'un leurre dû à une durée deux fois inférieure à celle des plans qui succèdent ou précèdent cette image.

2. entre une figuration confuse (feuilles-oiseaux) et une abstraction obsessionnelle : trop fugace, trop instable, « flashante » ;

3. entre couleurs incertaines de l'image dans sa lumière crue (donnant un faux noir et blanc), et plans noirs des flashes *sans* blanc (leur clignotement produit une rémanence) : le noir et blanc n'est donc jamais véritablement présent ;

4. entre visible et audible : de la poésie quasiment impossible à lire et qui n'a de sens qu'oralement, du visible presque abstrait. Son et image subsistent sans vainqueur ;

5. entre la vie animée de la séquence numérique, le temps de la projection, et la mort de l'arbre photographié (sans feuilles et donc sans sève), et celle du poète (il s'est suicidé en se jetant dans la Seine).

L'interaction entre texte et image n'est qu'ambiguïté.

Pour magnifier cette idée, Marylène Negro a choisi de donner comme titre à son œuvre le phonème du premier mot prononcé par Luca dans son poème, « Pas », mais sans le S final, renvoyant à la dimension orale du poème qui ne peut pas vraiment être compris si on se borne à une lecture muette. Dans l'expression suspendue de ce « Pa » sans S, l'artiste refuse toute tentative synthétique. Cette négation tronquée suggère la « chorégraphie » qu'elle exécute avec le poète tout au long du film.

L'artiste explique que « *Le rythme de l'image s'est scandé sur la lecture du texte* »⁹⁶⁸. Il a donc dicté les divers envols groupés des oiseaux et imposé de manière instinctive et sensitive les clignotements des *flickers* : sous leur effet, les oiseaux s'agitent comme des signes pulsés par la lecture.

Le « récit » insuffle vie à l'image fixe devenue mouvante en épousant le rythme de la voix. Pour Marylène Negro l'image est là « *pour faire face à la lecture de ce texte, au Passionnement de Luca* ». ⁹⁶⁹ L'artiste se confronte (une fois encore) à un auteur, ici, Ghérasim Luca. Comment se positionner par rapport au poète ? Comment interroger sans dénaturer ni illustrer un texte préexistant ? Comment rendre compte *plastiquement* de ce « langage non linguistique » ? La spécificité du texte poétique de Luca et ses mots

⁹⁶⁸ 2^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, *op. cit.*

⁹⁶⁹ *Ibid.*

tronqués, réduits à leur seule sonorité, créent dans une disparition de sens un foisonnement de possibles à poursuivre.

Une correspondance s'installe entre image et son : oiseaux et flashes noirs expriment visuellement et donc silencieusement les balbutiements et les bégaiements du poète.

Composite, *Pa* évoque les premiers essais sur l'analyse du mouvement de Marey, qui avec ses chronophotographies est le précurseur de l'image animée. Le motif iconographique de l'oiseau rappelle d'ailleurs l'*Étude du vol du goéland* (1886)⁹⁷⁰. L'un et l'autre ont un rapport commun avec l'abstraction. Cependant si le goéland blanc annonçait la naissance du cinéma, les corneilles noires de Marylène Negro semblent avoir un rôle plus funèbre. Pourquoi ces oiseaux s'enfuient-ils tous ensemble de l'arbre ? La raison en est inconnue, mais le film suggère un cataclysme hors-champ, une menace certainement fatale. Ces oiseaux seraient-ils « de mauvais augure » ?⁹⁷¹

Dans *Pa*, le rapport au cinéma n'est pas « argentique », mais post-cinématographique, car même si l'animation évoque ce défilement pré-cinématographique, l'œuvre est numérique. Marylène Negro interroge ainsi paradoxalement l'histoire et l'essence même du cinéma argentique à travers son antithèse et sa rivale : l'image numérique.

En dehors de l'impression de noir et blanc qui rappelle un cinéma d'avant la couleur, une filiation dans le dispositif est perceptible : en premier lieu, dans la relation entre photographie et image en mouvement, puis dans la décomposition du mouvement. Enfin, le travail sonore, construit à partir de l'œuvre d'un poète proche des surréalistes, évoque aussi, de façon quelque peu plus évasive, l'influence de Marey sur le cinéma d'animation à tendance surréaliste⁹⁷².

⁹⁷⁰ Georges DIDI-HUBERMAN et Laurent MANNONI « La traîne de toute chose » in, *Mouvements de l'air, Étienne Jules Marey, photographe des fluides*, Paris, Gallimard, 2004, pp. 240-241.

⁹⁷¹ Auraient-ils encore aujourd'hui, comme autrefois, un « caractère négatif » ? (Michel PASTOUREAU, *Noir : histoire d'une couleur, op. cit.*, p. 95.) Seraient-ils porteurs de « mauvaises nouvelles » ? « *La malchance qui peut résulter de la rencontre d'un animal noir (...) et surtout d'une corneille témoinne (...) de la survivance de croyances très anciennes.* » rappelle Pastoureau. (*Ibid.*, p. 217.)

⁹⁷² On peut citer par exemple Borowczyk et Lenica. (Cf. Nicole BRENEZ, « Etienne Jules Marey : modèles et investissements : problématique dans le cinéma expérimental récent » in, *E.J. Marey, Actes du colloque du centenaire*, Paris, Arcadia, 2004. pp. 121-138.)

Si la durée de l'image coïncide avec celle de la lecture, leur décomposition analytique permet aussi à la cinéaste de révéler le point de départ de cette expérience créatrice. À l'origine de l'œuvre se trouve un souvenir visuel équivoque : Marylène Negro a vu, lors d'un voyage il y a plus de dix ans, un « *arbre feuillu d'oiseaux* »⁹⁷³ subitement envolés au bruit d'un coup de feu. Ce film est né de la nécessité de reconstituer de toutes pièces ce moment qui l'avait fortement impressionnée. Un arbre revu dix ans plus tard dans les mêmes « couleurs » de l'hiver réanime le souvenir et incite la cinéaste à initier ce projet en le photographiant.

Le film, recomposé en images-mouvements à partir d'images fixes provenant de deux origines, engendre une rencontre fusionnelle dans un temps impossible, celui du souvenir. Le spectateur reconnaît ou croit reconnaître des feuilles (la confusion évoquant également le rêve et le processus freudien de la *condensation*⁹⁷⁴).

Un arbre dans la lumière de l'hiver « auréolé » de corneilles témoignerait-il de la résurgence du souvenir, d'un temps absent, impossible à retrouver, qui rejoint celui de la circonvolution de la projection ?

La notion de souvenir, la difficulté de sa représentation et donc la compromission de la perception s'expriment par les flashes qui parasitent l'image.⁹⁷⁵ La

⁹⁷³ 1) D'après la très jolie expression de la cinéaste. (Cf. 2^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, *op. cit.*)

2) Rappelons que les corneilles sont des oiseaux migrateurs qui fuient l'hiver sibérien pour se poser en Autriche.

⁹⁷⁴ L'espace de l'arbre s'oppose à la linéarité du temps en évoquant une activité onirique où peuvent coexister ou se télescoper plusieurs événements. Le montage du film soulignerait les perturbations mentales du rêveur. Il joue le rôle de *déplacement* (« *Plus un rêve est obscur et confus, plus on est en droit d'attribuer un grand rôle au facteur de déplacement dans sa formation.* » - Sigmund FREUD, *Sur le rêve*, *op. cit.*, p. 85. -), mais aussi de *condensation*, car « *la condensation du rêve peut se résumer dans cette formule ; chaque élément du contenu du rêve est surdéterminé par le matériel des pensées du rêve, il ne dérive pas d'un seul élément des pensées du rêve, mais de toute une série d'entre eux, lesquels n'ont nullement besoin d'être proches les uns des autres dans les pensées du rêve, mais peuvent appartenir aux domaines les plus divers du tissu des pensées. L'élément du rêve est au sens exact le remplacement dans le contenu du rêve de tout ce matériel disparate.* » (*Ibid.*, p. 81.) Pour appréhender le rêve, il faut en identifier la construction et en comprendre le fonctionnement dans le processus mental du rêveur. Le montage explore la façon dont les éléments se transforment et se combinent entre eux et cohabitent simultanément pour communiquer l'atemporalité d'une activité onirique. Comprendre le rêve et donc le film, c'est décoder tous les éléments et tous les niveaux de lecture, car : « *le contenu du rêve ne dit en quelque sorte que : toutes ces choses ont un élément X en commun.* » (*Ibid.*, p. 79.)

⁹⁷⁵ Ces flashes pourraient évoquer le processus de (re)création d'un souvenir puisque : « *L'information qu'on va mémoriser est éclatée, distribuée entre les différentes régions du néocortex correspondant aux différents sens. (...) Un neurone visuel n'est pas un neurone auditif. La madeleine de Proust en est un bon exemple. (...) peu à peu, il parvient à mobiliser les différentes régions de son néocortex où son souvenir est enfoui.* » (Cf. Bernard DUBOIS, « Un souvenir est une reconstruction complète du réel » *in, Les pièges de la mémoire*, *op. cit.*, p. 42.)

durée de l'image s'accorde à celle de la lecture, mais le temps s'est *inversé* puisque la fin du film montre en réalité l'image qui est à l'origine de celui-ci. La cinéaste confronte le lien entre remémoration d'un souvenir et perception la réactivant.⁹⁷⁶

Marylène Negro travaille une perception illusoire qui véhicule des suggestions métaphoriques. Si le mouvement à partir d'une seule image fixe est possible, il met en porte à faux toute idée préconçue de hiérarchie ou de définition d'un média par rapport à un autre. La notion même d'image en mouvement est mise en question. En jouant sur ce faux noir et blanc qui fait penser à un travail d'illusionnisme, de trompe l'œil, la cinéaste nous entraîne dans le jeu de l'apparence et de ses « miroirs aux alouettes ». Elle nous fait *vivre* une expérience particulière du temps passé qui s'actualise dans un présent évanescent à travers le mode du souvenir.

Le souvenir de la lecture du poème et celui de la cinéaste interrogent l'essence même de ce qu'est censé être le film. Ils désarticulent toute définition préétablie du média et de son rapport au réel au travers du lien ténu entre image fixe et image en mouvement, ainsi que de la perte de la perception de la couleur. La voix du poète communique un sentiment d'épuisement tout en défendant cette lutte vaine et pourtant nécessaire des choix singuliers de la cinéaste.

La lecture du texte semble insuffler vie à l'image. La voix off renforce le questionnement analytique du mouvement et joue un rôle crucial dans son rapport transversal au cinéma et à son l'histoire. Cette « réanimation » permet de donner naissance à un au-delà de l'image fixe et évoque plus largement « la question de la disparition » du noir et blanc en numérique et celle du poète. Une « disparition » qui doit être considérée dans toute la puissance de son ambivalence...

Nous ne voyons pas le poète roumain à l'image, ce qui nous renvoie à sa mort prématurée (par suicide). L'absence de façon générale est perçue à travers sa persistance mélancolique. Ce noir et blanc numérique n'existe pas en soi, puisqu'il n'est en fait, nous l'avons dit, que la somme de toutes les couleurs du spectre. Le blanc est la somme de toutes les couleurs et le noir l'expression de leur absence totale - ou une synthèse, et

⁹⁷⁶ 1) Pour le dire autrement : « *Un souvenir est une reconstruction complète du réel* », titre de l'article de Bernard Dubois précédemment cité. (Cf. *Ibid.*, pp. 41-42.)

2) L'auteur avance d'ailleurs ce paradoxe troublant : « *plus on cherche à se rappeler, plus on a tendance à enrichir son souvenir.* » (Cf. *Ibid.*, p. 41.)

donc une vision de « perfection colorée » à travers le microscopique ou le macroscopique. Marylène Negro interroge sa disparition « concrète »⁹⁷⁷ pour en affirmer une renaissance qui serait celle d'un noir et blanc particulier perçu comme un « zoom des couleurs mimétiques traditionnelles » et donc des figures qui conditionnent la narration.

Ces « sombres » oiseaux pourraient suggérer, de façon indirecte, l'hémorragie infra-oculaire dont souffrait Edvard Munch. Le peintre transcrit ses *visions entoptiques*⁹⁷⁸ dans des dessins et pastels dont « un certain nombre se présentent comme des taches, des formes circulaires ou polylobées, des textures plus ou moins bien définies »,⁹⁷⁹ mais aussi parfois sous les traits d'incroyables volatiles (allant du corbeau à l'oiseau de proie fabuleux).⁹⁸⁰

Pensons aussi à l'expression « avoir une coquetterie dans l'œil » doublement intéressante, tant par sa référence ornithologique (le coq) qu'ophtalmologique (le strabisme). L'envol des oiseaux *divergeant* en tous sens pourrait incarner ce « trouble de la vision [marqué par un] défaut de convergence »⁹⁸¹.

Le film s'observe autant comme matériau que comme source d'enchantement. La ritournelle que sauraient produire les oiseaux est prise en charge par le poète. À l'inverse les oiseaux pourraient faire penser que la cinéaste a des « larmes dans la voix »⁹⁸², qu'elle a « la voix altérée par le chagrin »⁹⁸³ en pensant à la mort de Luca.

⁹⁷⁷ Au contraire de la pellicule argentique noir et blanc.

⁹⁷⁸ Vision entoptique : « perception de structure appartenant à l'œil lui-même ». (Cf. Philippe LANTHONY, « Les Crapauds de Rodolphe Töpffer et l'oiseau d'Edvard Munch » in, *Les Yeux des peintres*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1999, p. 46.)

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁹⁸⁰ 1) On peut citer à ce propos l'huile sur toile *Autoportrait, l'œil malade de l'artiste* (1930).

2) Munch décrit dans ses notes : « Je vois des taches noires qui ressemblent à des vols de corbeaux au loin quand je regarde le ciel ; peut-être bien des caillots de sang qui se trouvaient en périphérie et qu'un mouvement brusque de l'œil fait bouger ; quand ils disparaissent soudainement, c'est comme s'ils étaient revenus se poser à leur point de départ. » (Munch cité par Philippe LANTHONY, « Les Crapauds de Rodolphe Töpffer et l'oiseau d'Edvard Munch » in, *Les Yeux des peintres, op. cit.*, p. 50.)

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

2) De façon plus détaillée, un strabisme est une : « Anomalie de la vision, congénitale ou non, caractérisée par l'impossibilité de fixer un même point avec les deux yeux, les axes visuels ayant un défaut de convergence. » (Cf. *Ibid.*)

⁹⁸² Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Voix » in, *T.L.F.i., op. cit.*

⁹⁸³ Cf. *Ibid.*

Ce *chant* devient celui de la défense d'un territoire troublant. La transposition non mimétique entre image et son célèbre le refus d'imitation forcément appauvrissant qu'aurait certainement approuvé un Messiaen.⁹⁸⁴ Il s'expose dans le temps tout en traversant l'espace (*le champ*) de l'image. Le spectateur va du son à l'image (et inversement) dans le temps du film qui en devient pure traversée.

- Deux autres versions du film : enjeu de la variation

La cinéaste décide l'année suivante, en 2008, de faire une deuxième version de *Pa*. Elle retravaille sa première mouture et modifie la bande-son en supprimant le texte de Luca tout en conservant l'image telle quelle.

Le rythme qu'elle a trouvé pour le montage de ses images reste basé sur la voix du poète, bien que cette dernière ne soit plus là.⁹⁸⁵ Le son a *presque* disparu : seuls surnagent des aboiements de chiens qui se répètent par trois fois. Le spectateur pourrait penser que ce sont les aboiements qui effrayent les oiseaux et expliquent leur envol, mais celui-ci se poursuit hors jappements. De quasiment inexistant au début du film, le son est à la limite du perceptible à la fin. Les derniers aboiements qui se perdent dans le lointain tels des loups hurlant à la mort induisent un profond malaise.⁹⁸⁶

Le film est soutenu par une armature sépulcrale, il semble posséder un squelette fantôme ; il porte comme constat intrinsèque que la lumière d'hiver peut offrir à un paysage une bichromie réelle. Marylène Negro radicalise encore sa démarche en mettant

⁹⁸⁴ 1) Olivier Messiaen fut compositeur et ornithologue. Synesthète, il affirmait : « *ma musique doit donner avant toute chose une audition-vision, base sur une sensation colorée.* » (Messiaen cité par Libero ZUPPIROLI, « Le Traité des couleurs de Goethe et la science d'hier et d'aujourd'hui » in, *L'Expérience de la couleur. Voisinages et postérité du Traité des couleurs de Goethe, op. cit.*, p. 21.) Il enregistra en particulier toute sa vie le chant des oiseaux afin de s'en inspirer pour l'élaboration de compositions telle l'œuvre pour piano *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958) composée pour Yvonne Loriod.

2) Les propos de cet auteur accentuent la parenté avec le film de Marylène Negro : « *Chaque pièce est écrite en l'honneur d'une province française. Elle porte en titre le nom de l'oiseau-type de la région choisie. Il n'est pas seul : ses voisins d'habitat l'entourent et chantent aussi (...) son paysage, les heures du jour et de la nuit qui changent ce paysage, sont également présents, avec leurs couleurs, leurs températures, la magie de leurs parfums.* » (livret du disque *Catalogue d'Oiseaux - 1956, 1957, 1958 - interprété par Yvonne Loriod, piano Eratio, 1973.*)

⁹⁸⁵ Comme celle de Verlaine, « *elle a l'inflexion des voix chères qui se sont tues.* » (Cf. Paul VERLAINE, « Mon rêve familial » in, *Poèmes saturniens, op. cit.*, p. 74.)

⁹⁸⁶ Ils paraissent comme doublement hors-champ, car on pourrait presque imaginer qu'ils proviennent de l'extérieur. Ces sons, intermittents comme l'image, accompagnent plus qu'ils n'expliquent le drame qui semble se jouer ailleurs...

en abyme la question de l'absence : nous sommes en pleine affirmation de la survivance de la couleur mimétique.⁹⁸⁷

La fin semble aussi lugubre que la première version de l'œuvre, mais sur un registre moins pesant : *mezza voce*, pourrait-on dire. L'ambiguïté entre œuvre muette et œuvre sonore renforce celle de l'image entre abstraction et figuration, entre image fixe et animée.

La métamorphose sonore des chiens en loups rappelle celle de l'image fixe en image mouvante, l'incertitude sur la nature de l'animal, de ces couleurs absentes devenues noir et blanc font penser à l'expression « entre chien et loup » qui désigne les prémices du crépuscule.

Cette présence animale au son, bien que ténue, fait contrepoint à celle des oiseaux à l'image et donne au film les teintes d'une fable angoissante. Les feuilles de l'arbre évoqueraient autant des oiseaux que les plumes de ces derniers tombant de l'arbre et qu'ils auraient pu perdre lors de cette « mue onirique » de la flore à la faune. Le film paraît aussi plus long : le « faux silence » de la bande-son amène à une meilleure concentration sur l'image.⁹⁸⁸

Finalement, en 2009, *Pa* se déleste entièrement de sa bande-son, seul le rythme des images garde « en creux » la trace du poème initial. Dans cette dernière version, le silence absolu permet d'échapper à un destin trop funèbre. Nous sommes dans un vrai travail du négatif, une pure contemplation de l'image.

Or, le noir a souvent été associé à la temporalité et le blanc à l'intemporalité.⁹⁸⁹ Tout en exprimant clairement un retour dans le passé qui s'actualise dans celui du temps

⁹⁸⁷ Le film comme pour le rêve chez Lyotard a réussi à « dissoudre le dire dans le voir. » (Jean-François LYOTARD, *Discours, figure, op. cit.*, p. 11.) Lyotard explique que le rêve s'oppose au discours, car « le travail du rêve ne pense pas » (*Ibid.*, p. 239.) Le film devient, à travers sa structure onirique, l'« inconscient renversé, le possible plastique. » (*Ibid.*, p. 238.)

⁹⁸⁸ Pour Bernard Benoniel : la mue de « *Mue (muer, mutare : changer) [est un] phénomène lent, régulier, impliquant un changement d'apparence, sans changement de nature. On dit d'une voix qu'elle mue (...). De même, à certaines époques de l'année, les animaux vertébrés changent de plumage, de poil ou de peau. Par extension, un mutant se dit d'un animal ou d'un végétal qui présente des caractères nouveaux par rapport à l'ensemble des ascendants.* » Le film célébrerait une mutation du cinéma ? (Bernard BENOLIEL in « Mues, mutations, métamorphoses, du 21 janvier au 29 février 2004 » in *Programmation de la Cinémathèque française de janvier-février 2004*, p. 41.)

⁹⁸⁹ Intemporalité : « *Qui est étranger au temps, qui ne s'inscrit ni dans le temps ni dans la durée.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Intemporalité » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/intemporalite>>)

de la projection, le film de Marylène Negro exprimerait donc cette dialectique impossible d'un temps « intempêtif ».

À la manière d'« études » en peinture, les trois versions du film *Pa* sont à voir comme des variations autour d'un même thème. Celui de la survivance et du renouveau du travail du noir et blanc en numérique selon une démarche farouchement individualiste. Un préjugé fort répandu vient à être invalidé : les images en noir et blanc ne font pas forcément état d'une « régression » technique ou temporelle. Bien au contraire, en s'affirmant en tant que « couleurs » particulières, elles se présentent comme « inadaptées » aux formes narratives standards ou plutôt rendent inapte un cinéma basé sur un scénario.⁹⁹⁰ La réalité ne rime pas forcément avec des couleurs découpées de manière figurative, c'est-à-dire de façon *spectrale*. Les couleurs spectrales ne sont-elles que l'endroit connu d'un visible dont ce noir et blanc serait l'envers ?

Tout comme la fin du film montre en réalité l'image d'origine, l'écoute du poème devient de plus en plus inaudible, jusqu'à s'éteindre complètement au fil des versions successives. En sont-elles des réminiscences⁹⁹¹ ? Le rêve en est d'ailleurs un cas particulier.

À travers le changement chromatique du film, on pourrait, là encore, parler d'une *condensation* extrême de ce que nous percevons à l'état de veille.⁹⁹² Comme lors du « sommeil paradoxal » (phase de sommeil où nous serions susceptibles de produire le plus de rêves⁹⁹³), ce « film paradoxal » à la bichromie noir et blanc permettrait ainsi à Marylène Negro de « retrouver des mots connus, les entendre ou les lire autrement, les

⁹⁹⁰ Le noir et blanc n'est pas seulement un choix esthétique, il est aussi présent dans notre vie quotidienne dans certaines conditions d'éclairage.

⁹⁹¹ Réminiscences : « Retour à la conscience d'une image, d'une impression si faibles ou si effacées qu'à peine est-il possible d'en reconnaître les traces. » (Cf. *Id.*, « Entrée : Réminiscences », *ibid.*)

⁹⁹² D'autant plus que nos rêves se « construisent » en récit à partir d'images mentales élaborées au moment du réveil : « Seules les phases de réveil permettent d'organiser en récit des images mentales. » (Jean-Pol Tassin cité par Lise BARNEOUD, « Quand rêve-t-on ? » in, *Les Mystères Du Sommeil, Science et vie, Hors-série n° 262*, mars 2013, Montrouge, Mondadori Magazine France, p. 49.) Le médecin et historien Alfred Murey affirmait déjà au XIX^{ème} siècle : « Un rêve est un réveil qui commence. » (Alfred Murey cité par *ibid.*)

⁹⁹³ Cf. Lise BARNEOUD, *ibid.*, pp. 46-47.

connaître et ne pas exactement les reconnaître. »⁹⁹⁴ Comment appréhender cette méconnaissance ?

Érik Bulloz pose bien le problème de cette inversion :

La réflexion sur la relation entre l'ordre du récit et ses effets rhétoriques n'est pas nouvelle. Je propose un détour par la « querelle de l'inversion », apparue au milieu du XVII^{ème} siècle. Faut-il respecter l'ordre prétendument naturel (l'ordre sujet prédicat utilisé par la phrase française selon laquelle la substance précède l'accident, le sujet doit venir avant le verbe et le verbe avant le complément) ou procéder à la manière latine marquée par le début *in média re* et le retour en arrière ? Si la phrase française semble obéir à un principe logique, disent les commentateurs, la phrase latine réunit un double avantage : une plus grande liberté de construction et un surcroît d'expressivité.⁹⁹⁵

La construction n'est pas linéaire, mais *plastique*, à l'image de certaines élaborations poétiques. Toujours pour Érik Bulloz :

Il s'agit (...) de référer l'ordre logique et successif du discours à l'ordre simultané des sensations. (...) De ce point de vue (...) la poésie ne rend pas successives les idées à la manière du discours, elle permet d'offrir une image simultanée des perceptions.⁹⁹⁶

Le spectateur « est là » dans ce temps *in média res*. Il doit regarder l'œuvre dans son entièreté pour en comprendre la construction. L'image associée aux « paroles » de Luca adopte les principes du hiéroglyphe. Bulloz rappelle que : « *Le propre du hiéroglyphe* ("dire et représenter en même temps") *est de rétablir dans le poème le caractère simultané de la sensation afin d'accroître l'émotion.* »⁹⁹⁷ L'œuvre s'offre au spectateur. Toute « traduction » du film en mots est à sa charge.

⁹⁹⁴ 1) 2^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, *op. cit.*

2) Le déplacement des cornilles dans le film pouvant être rapproché alors des « *mouvements incessants des yeux* [aux fonds de paupières closes qui] *semblent suivre les scènes invisibles du monde onirique.* » (Lise BARNEAUD, « Quand rêve-t-on ? » *in, Les Mystères Du Sommeil, Science et vie, op. cit.*, p. 46.) Les flashes noirs du film seraient alors comme des paupières qui se soulèvent et se rabattent lors de micro-réveils « *indétectables* [pour le rêveur] *de quelques fractions de seconde.* » (*Ibid.*, p. 48.) et moments où se fabriqueraient, se figurerait donc, le récit onirique (dans le film les images de « feuilles-oiseaux ».) « *L'impression de durée du rêve ne serait qu'une* [autre] *illusion.* » selon Lise Barneoud. (*Cf. Ibid.*) - Nous rajoutons le terme d'« autre ».

⁹⁹⁵ Érik BULLOT, « Le Cheval d'Ezra Pound » *in, Renversements 1. Notes sur le cinéma*, Paris Expérimental, 2009, p.14.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁹⁷ *Ibid.*

Luca proclamait :

Qu'on brise la forme où elle s'est engluée et de nouvelles relations apparaissent : la sonorité s'exalte, des secrets endormis surgissent, celui qui écoute est introduit dans un monde de vibrations qui suppose une participation physique, simultanée, à l'adhésion mentale. Libérez le souffle et chaque mot devient un signal.⁹⁹⁸

L'image numérique « aux allures » achromates interroge, dans le silence de la salle de projection, le ressenti de l'auditeur qui est invité à « entendre » et même peut-être à « écouter ». L'entente devenue écoute lui permet d'effeuiller, d'appréhender le « sens » de ce film à travers ses propres affects.⁹⁹⁹

⁹⁹⁸ 1) Ghérasim LUCA, « Introduction à un récital », *op. cit.* (Nous remercions Marylène Negro qui nous a indiqué la citation du poète.)

2) Là encore, il est question de signal, signal qui marquerait le moment de changer notre relation aux images en mouvement... Pensons aux propos de Pascale Risterucci qui présente « *Le cinéma comme art du deuil, le film comme approche mélancolique d'une figure toujours perdue. Remonter le temps.* » (Pascale RISTERUCCI, *Les Yeux sans visage de Georges Franju*, *op. cit.*, p. 122.)

⁹⁹⁹ Pensons à la pâquerette dont les pétales questionnent la persistance d'un sentiment. Dans le film, ces pétales ont pris l'apparence de feuilles qui tombent « mortes » puis de corneilles bien vivantes pour exprimer la « survie » de la passion de Luca pour une femme à travers son poème. *Passion* perdurant à travers le silence de la mort et se réincarnant à travers les versions du film. *Passion* forcément individualiste qui devient au sens étymologique du terme pure compassion émanant de l'œuvre.