
***DIFFÉRENCE ET DOCUMENTAIRE -
LE GOÛT DU KOUMIZ DE XAVIER CHRISTIAENS²⁶² :***
**UN EXEMPLE DE FILM NUMÉRIQUE CONFRONTÉ À LA
PENSÉE DE KRACAUER²⁶³**

²⁶² Cette partie a eu comme origine les communications suivantes :

- Gabrielle REINER, « *Le Goût du Koumiz de Xavier Christiaens : un exemple de film expérimental confronté à la pensée de Kracauer* », communication dans le cadre du colloque *Siegfried Kracauer : actualité cinématographique, op. cit.*

- *Id.*, « Élaboration d'une figuration et d'une narration spectrales dans *Le Goût du Koumiz* de Xavier Christiaens », communication dans le cadre de la journée d'étude *Spectre-objet d'étude*, Laura Naudeix (dir.), Université d'Angers, Angers, 3 Décembre 2010.

²⁶³ Nous remercions Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou, pour leur bienveillante attention pendant le colloque consacré à Kracauer.

INTRODUCTION DE LA PREMIERE PARTIE

Le Goût du Koumiz, premier long-métrage du cinéaste belge Xavier Christiaens, fait partie du catalogue du Collectif Jeune Cinéma. Il y a été montré dans le cadre du festival de décembre 2008.²⁶⁴

Parti sur la trace des nomades du Kirghizistan et du Kazakhstan le temps de quelques brèves semaines en 2000, le réalisateur filme les steppes de l'Asie centrale tandis qu'une voix off évoque, à la première personne du singulier, divers souvenirs liés à l'époque de la domination soviétique. À travers un croisement entre documentaire et fiction, Xavier Christiaens propose une autre manière d'exprimer par les images en mouvement un attachement à une perception singulière du réel.

Le film est composé de grands aplats, entre zones floues et zones d'ombres. Les figures des êtres et des objets sont incertaines ; la plupart du temps, il n'en reste que des traces fantomatiques. À première vue, les images semblent très éloignées de la réalité. De même, le travail sonore, principalement composé de la lecture d'un texte évoque immédiatement une dimension très littéraire et donc « *non cinématographique* »²⁶⁵ comme le souligne Kracauer.

²⁶⁴ Cf. Le programme du 10^ème Festival des Cinémas Différents de Paris joint en annexe.

²⁶⁵ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 139.

Confronter *Le Goût du koumiz*, au regard de la *différence* théorique de l'auteur allemand, est un rapprochement qui ne va pas immédiatement de soi. Et pourtant...

Comment le film de Xavier Christiaens met-il en place la *différence* exposée dans *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle* de Kracauer ? Comment permet-il de détailler et d'exposer les enjeux de cette *différence* cinématographique ?

Nous allons voir que cette *différence* cinématographique s'installe à travers la naissance d'une étrange *matière* noir et blanc qui invite à la découverte troublante d'un univers malléable. L'élaboration de ce noir et blanc est le résultat d'une démarche instinctive remettant en cause un système normatif. Christiaens cherche à déconditionner le regard humain des *a priori* de notre pensée et propose ainsi un cinéma à la découverte du « *flux de la vie* ». ²⁶⁶ Le choix de travailler ce noir et blanc et la dimension sensible et donc *réaliste* qu'il induit, propose un positionnement *différent* sur le récit. Ce dernier se présente comme rétrospectif, lacunaire et mémoriel. Le film en s'émancipant ainsi de la « *tyrannie de l'histoire* » ²⁶⁷ libère les potentialités du média pour proposer une expérience « *rédemptrice* » ²⁶⁸ au spectateur à travers « *une esthétique matérielle et non formelle.* » ²⁶⁹

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 15.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 279.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 423.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 13.

A) MANIERE D'ATTESTER DU « FLUX DE LA VIE »

- À contre-courant d'une « esthétique formelle »

Lors du tournage, Christiaens laisse les images s'imprégner des lieux sans chercher à les contrôler ; les plans sont lâches, sans ordre préconçu. Des animaux passent devant la caméra, des enfants sont en train de jouer dans les montagnes, un homme allume une cigarette... Le cinéaste rend compte de ce qu'il a sous les yeux : le quotidien de nomades qui arpentent souvent des chemins escarpés. Cette succession de moments évoque ce que Kracauer nomme les « *tendances réalistes* »²⁷⁰ d'un film. C'est le « flux de la vie » qu'il définit « *comme émanation du médium lui-même. (...)* En tant que pur et simple motif, le flux de la vie s'incarne dans des films qui n'ont pas d'autres visées que d'en dépeindre certaines manifestations. »²⁷¹ On peut dire que *Le Goût du koumiz* est en ce sens fidèle à la conception kracauerienne du cinéma. Le cinéaste laisse la caméra s'accomplir « *pleinement dans le rendu du "frémissement des feuilles"* »²⁷² en prenant le temps de filmer en gros plans des visages ou des éléments en apparence anodins de la vie courante, telle l'eau qui tombe goutte à goutte d'un fût. Kracauer ajoute : « *Pour des raisons évidentes, ces films sont généralement des documentaires, souvent dans la veine impressionniste.* »²⁷³ Christiaens, lui aussi, est proche des impressionnistes. « *L'impressionnisme : c'est la rigueur du détail* »²⁷⁴ explique-t-il. Si, pendant six semaines de tournage, il a réalisé son film sur « le motif », cela lui a permis, comme l'énonce Kracauer, de « *travaille[r] la surface des choses* »²⁷⁵ pour elle-même.²⁷⁶

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 77.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 389.

²⁷² *Ibid.*, p. 15.

²⁷³ *Ibid.*, p. 389.

²⁷⁴ Entretien X. Christiaens / G. Reiner, Bruxelles, le 30 octobre 2008.

²⁷⁵ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 15.

²⁷⁶ Le rapport que le cinéaste entretient avec son travail de prise de vue devient « *une ré-volution au sens littéral, un retournement du rapport du sensible et de la chose.* » (Gérard Granel cité par Jean-Louis LEUTRAT, « Un doigt de rose » in, *Pour Joao Cesar Monteiro, contre tous les feux, le feu, mon feu*, Liège, Yellow Now, Côté Cinéma, 2004, pp. 320-321). Cette définition que donne Gérard Granel de l'impressionnisme se répercute dans le rapport qu'entretient le film avec le spectateur.

Le cinéaste se veut humble par rapport à l'immensité des lieux qu'il a été amené à filmer : « *tu travailles et tu reçois des petites choses dans un cadre.* »²⁷⁷ déclare-t-il, pour expliquer son expérience de tournage. Sa caméra cherche à rendre compte de la mobilité des phénomènes tels ces plans rapprochés d'insectes sur des vitres ou ceux, plus larges, de versants montagneux.

Ce rapport « humble à l'image » induit parfois une prise de vue à contre-jour ou dans la pénombre. En effet, Christiaens refuse d'attendre une lumière « sublime » ou un moment « parfait ». Il s'explique : « *Tout le monde dit que tourner en plein soleil est une absurdité moi je suis complètement pour. (...) Certes, il faut protéger ta cellule, la caméra c'est très animal, tu dois sentir qu'il faut donner de l'ombre à ta cellule.* »²⁷⁸ Le travail est ici basé sur l'intuition et sur la mise en difficulté de la cellule de la caméra ; le cinéaste cherche une « *position à trouver au millimètre près.* »²⁷⁹ Faire son cadrage amène à rechercher « *une espèce d'équilibre où la cellule peut s'appuyer sur quelque chose.* »²⁸⁰ La prise de vue est un combat avec la caméra pour l'amener à filmer avec une lumière immodérée (très puissante ou très faible), ce que le numérique tend à rendre irréalisable.

Cet éclairage en péril est à l'origine de l'apparition de noir et blanc « illégitimes ». En effet si la caméra numérique donne des images en couleurs, l'éclairage excessif, lors de la prise de vue, fait disparaître la plupart des couleurs pour les remplacer par une lumière blanche ou par une pénombre qui obstrue la figuration.

Décrivons plus en détail les effets de prises de vues sur- ou sous-exposées.

Si on s'approche « trop » des éléments ou si on les filme avec un éclairage violent, les couleurs et les formes mimétiques disparaissent pour ne laisser qu'un étrange noir et blanc qui a dévoré la figuration. Lorsque la prise de vue se déroule dans un endroit trop sombre, les noirs fourmillent d'un scintillement gris. Ce fourmillement tient au fait que la caméra a produit du « gain ». Le signal noir absorbe la plupart des

²⁷⁷ Entretien X. Christiaens / G. Reiner, *op. cit.*

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.*

défauts en premier et le gain permet par un traitement électronique de la caméra d'éclaircir les noirs trop sombres²⁸¹, mais cette recherche de détails dans l'image, si elle est perçue comme un « gain » d'informations, a un prix à payer : le noir très sombre fait place à ce fourmillement qui marque une perte de contraste et de netteté. Si le gain est souvent utilisé dans les reportages dans le but précis d'augmenter le niveau des noirs pour obtenir plus de détails (dans un lieu qui manque de lumière tel un sous-sol ou une cave), il est employé ici à l'inverse de son emploi classique pour la matière trouble qu'il induit. À l'opposé de ces noirs dits « brouillés » certains blancs apparaissent comme « brûlés », car le niveau de lumière est tellement fort qu'il est trop élevé pour le capteur : on parle familièrement d'un blanc « cramé ».²⁸² Un blanc uniforme atteste d'une prise de vue qui est allée au-delà de la limite des capteurs de la caméra.²⁸³

Christiaens a choisi, en effet, de filmer avec une mini-dv. en mode *automatique*. « *C'est de la bête vidéo.* »²⁸⁴ affirme-t-il. Cette affirmation n'est pas anodine, car le mode manuel est d'autant plus limité que la caméra est peu onéreuse.²⁸⁵ Ce choix de tourner avec une caméra non-professionnelle pourrait être considéré comme un handicap, mais il est pour Christiaens un moyen de dénoncer les postulats stéréotypés d'une représentation figurative du réel que sous-tend sa caméra. Le cinéaste assume pleinement la pauvreté de son image et se réapproprie les limites techniques de sa caméra non professionnelle en accord avec son faible coût. Il remet ainsi en question

²⁸¹ La caméra prend en compte les valeurs automatiques de chaque pixel en les multipliant par deux ou trois : elle rajoute ainsi des décibels numériques (des « débés ») qui « amplifient » le niveau d'image (ou le « niveau » de son).

²⁸² Le terme « brûlé » rappelle que « *La lumière solaire n'atteint pas seulement le visuel, mais le tactile.* » (Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, *op. cit.*, p. 40.) Les rayons du soleil atteignent notre planète et induisent de la chaleur ou du froid suivant leur intensité. Ils peuvent aller jusqu'à « brûler » les éléments et donc les déformer. Notamment lorsqu'ils sont redirigés par une loupe (qui intensifie la puissance des rayons du Soleil en les concentrant en un seul point) ou réfléchis par un miroir (nous verrons dans la partie suivante comment la figuration d'*In Absentia* des frères Quay est « brûlée » à l'aide de miroirs réfléchissants). Dans le film de Xavier Christiaens qui nous intéresse pour l'instant, ce sont les rayons du soleil qui dépassent la sensibilité des capteurs de la caméra.

²⁸³ Nous remercions le chef opérateur Antoine Mocquet pour les précieux renseignements techniques qu'il nous a fournis sur la notion de gain et de blancs « brûlés ».

²⁸⁴ 1) Entretien X. Christiaens / G. Reiner, *op. cit.*

2) Le terme de « vidéo », rappelons-le, persiste dans le langage commun pour qualifier des images numériques.

²⁸⁵ En cause les effets d'une miniaturisation galopante et des soucis économiques bien éloignés des perspectives artistiques...

l'idée qu'il n'y aurait qu'une seule définition de ce qu'est une « bonne » image au cinéma.²⁸⁶

Si les perceptions automatiques des outils numériques et les principes de reconnaissance qu'ils véhiculent sont établis, ce déconditionnement des normes perceptives s'installe non sans difficulté et résistance de l'outil à travers ce noir et blanc « matériologique ». La méthode révèle la texture numérique autant qu'elle dissimule la figuration. L'image à la frontière de l'identifiable suggère les limites technologiques de cette caméra numérique où la texture achromatique apparaît pour elle-même. S'installant comme un au-delà des couleurs spectrales pour la caméra, cette dernière sous-entend bien qu'une vision du noir et blanc « existe » dans la réalité tout en « entachant » cette perception. Des conventions censurent toutes autres démarches que celles d'une prise de vue figurative.²⁸⁷

Comment donner une image du monde qui ne soit pas figurative ? Kracauer précise que « *ce qu'il y a d'art dans un film procède de l'aptitude de ses créateurs à lire le livre de la Nature.* »²⁸⁸ Cette lecture apparaît complexe. Le rôle du cinéaste est de guider cette perception fuyante du visible. En cherchant à s'émanciper d'une vision figurative imposée par le numérique, Christiaens rappelle qu'à des couleurs figuratives correspond un noir et blanc aux formes imprécises. L'éclairage est à l'origine de cette découverte qui correspond à un moment particulier du temps circadien. La perception humaine des choses n'est pas stable, elle est tributaire de la lumière ou de son absence. Le monde se dérobera toujours. Nous ne pouvons ni tout voir ni tout prendre en compte,

²⁸⁶ L'exemple le plus paradigmatique à ce sujet, se trouve sans doute à la quasi-fin du film ; lorsque Christiaens filme frontalement et à contre-jour un défilé de personnes arrivant dans un passage couvert par une porte qui s'ouvre et se referme derrière eux. Le cinéaste joue sur les variations d'éclairage induites par les mouvements de la porte d'où émane un puits de lumière discontinu tandis que le mode automatique de la caméra influe sur l'exposition et la mise au point des figures.

²⁸⁷ L'évolution des techniques et de leur prétendu perfectionnement s'approche d'un positivisme inquiétant. L'image numérique calibrée, au départ, en mode automatique impose une image stéréotypée du réel : « hyper » bien définie, sans bruits, sans « sautes » ; elle « doit être » lisse, nette, avec un éclairage figuratif et des couleurs présentées comme « vraisemblables ». Le référent visuel attendu à l'image est celui de la télévision, l'image analogique en vidéo puis en numérique étant historiquement le résultat de sa miniaturisation. Aboutissement inexorable de choix techniques : le progrès de l'image en mouvement est lié à son réalisme et à son rapport mimétique au réel. Cependant ce rapport au réel se surimpressionne sur celui de la télévision... Si la vidéo analogique, ancêtre de la vidéo numérique, a débuté en noir et blanc, elle est passée à la couleur sans moyen de réel retour évident. L'image numérique suit la même voie irrémédiable ce qu'atteste le film de Xavier Christiaens.

²⁸⁸ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 426.

seulement accepter nos limites et interroger notre subjectivité qui doit primer sur nos attentes.²⁸⁹

Pour Kracauer le réalisateur a « *le pouvoir de concentrer l'attention sur les aspects matériels de la vie* ». ²⁹⁰ Alain Bergala rappelle cette anecdote « *Si l'on en croit Robert Bresson (...) Auguste Renoir aurait déclaré un jour à Matisse : "Je peins souvent les bouquets du côté où je ne les ai pas préparés."* » ²⁹¹ L'auteur compare Godard et Renoir qui sont capables tous les deux de « *dissocier la disposition et l'attaque* ». ²⁹² De même, à travers un travail de l'« *écart* » ²⁹³ entre *dispositif* et *attaque*, Christiaens élabore son film en refusant toute « *mise en scène* » ²⁹⁴ et tout « bon cadrage » des éléments qu'il filme. Le cinéaste piège le numérique en « *attaquant* » sa « *disposition* » « *naturelle* » à la figuration. Ainsi, la main du réalisateur serre celles d'hommes qu'il est en train de filmer. Cette main évoque la présence de son corps hors-champ. Le cinéaste privilégie une relation humaine forcément singulière. La non-préparation, le fortuit permettent d'attaquer la fausse transparence des normes cinématographique par une pratique systématique d'un hors-champ « *à découvert* ».

C'est la main qui guide la caméra et non la caméra qui impose « *son regard* » au cinéaste. La prise de vue est plus « *tactile* » qu'optique. Le travail à contre-jour ou dans la pénombre, ayant provoqué cette mise à nu de la matière numérique, a comme conséquence une « *emprise par le toucher* » avant d'être une « *prise* » par la vue. La main remplace l'œil. Le cinéaste travaille à rebours des normes de prises de vues qui

²⁸⁹ Le réalisateur n'exécute pas une « *belle* » image qui mette « *en couleurs* » les mérites de sa caméra. Son film n'est pas une publicité pour une technologie de pointe. Bien au contraire, il réfute toute visée « *flatteuse* » en ne cherchant pas à montrer des images « *exceptionnelles* » associées à des « *faits extraordinaires* ». Dans un désir de remodeler les « *habitudes de l'œil* » (*Ibid.*, p. 36.) qui sont contingentes, relatives et dictées par la caméra, le cinéaste procède, avec l'utilisation de sa caméra non professionnelle, à une remise en cause des conventions mimétiques. Ces dernières basées sur des « *normes réalistes* » sont en liaison avec les concepts de « *beau* », de « *bien* », de « *clair* » et de toutes les manières liées à l'idée de « *forme stable* ». Le film pose donc indirectement la question de savoir comment faire une autre image qui s'approcherait d'un réel sans principes préconçus. Le choix de ce noir et blanc trouble serait un moyen pour l'atteindre.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 192.

²⁹¹ Alain BERGALA citant Renoir, « *Filmer un plan, the other side of the bouquet* » in, *Nul mieux que Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 106.

²⁹² *Ibid.*, p. 105.

²⁹³ *Ibid.*, p. 108.

²⁹⁴ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 52.

sous-entendent un éclairage tempéré. Les formes mimétiques sont littéralement décentrées. Christiaens se libère ainsi des diktats d'une image prétendument omnisciente alors que ses normes ne sont là que pour masquer les limites de la connaissance à un moment donné. Les prises de vues redeviennent celles d'un être humain en relation avec les personnes qu'il filme. Nous ne sommes pas dans la représentation-d'un monde ordonné, mais dans la présentation d'un univers sensible.

Ce travail permanent de l'instinctif pour lutter avec le normatif donne naissance à ce noir et blanc. L'indécision perceptive est à prendre au propre, mais aussi au figuré. À l'encontre de toute attente consciente induite par sa caméra qui conditionne son regard, le cinéaste cherche à s'emparer d'une image « occulte ». Bien loin d'une démarche de reconnaissance, les noirs « brouillés » et les blancs « cramés », mentionnés plus haut, en sont les résultats. Puis, l'informe visuel devient forme tactile à modeler, révélant un réel insoupçonné que le cinéaste explore dans un second temps. L'image se compose d'une texture « volée » aux limites de la technique, qui n'est plus visible, mais qui « disparaît » en se « matérialisant ».

Cette image « brouillée et cramée », cette texture « chromatique » va devenir « matière première » du travail plastique qui se poursuit au montage. La figure éventrée, la matérialité intrinsèque de ses chairs vont être plus qu'attestées, glorifiées.

- À contretemps d'une figuration linéaire

Pour s'émanciper d'un positivisme technologique basé sur des codes figuratifs, Xavier Christiaens récupère les prétendues imperfections de l'image, les défauts de sa caméra et s'en sert pour les intégrer dans une construction *plastique*. Après la suppression au montage de deux des trois coordonnées de l'image numérique (la teinte et la saturation²⁹⁵) pour ne conserver que la luminance²⁹⁶, les quelques vestiges de couleur persistants disparaissent définitivement (à l'exception d'un plan « témoin » sépia au début du film) de sorte qu'il ne reste de la couleur et des figures originelles,

²⁹⁵ Ce qui correspond, comme indiqué en introduction, respectivement à l'identité et à l'intensité colorée.

²⁹⁶ C'est-à-dire la clarté.

liées à la configuration standard de la caméra, qu'un noir et blanc aussi étrange que radical.

Puis, pour chaque plan, le cinéaste superpose cinq fois la même rushe sur son banc de montage virtuel qu'il conserve en strates. Il choisit alors d'accentuer ou d'atténuer la luminance de certaines zones sur chacun des cinq rushes du même plan. Ce travail se fait plan par plan, car chaque couche a ses paramètres d'étalonnage qui varient. L'étalonnage débute avec des « couches » de rushes d'un noir quasiment monochrome et se poursuit en dégradé. Le travail s'organise sur plusieurs couches (deux, voire souvent trois) presque opaques. Les autres sont de plus en plus claires.

Dissimulée dans un premier temps à l'œil du caméraman, la texture numérique (basée sur des valeurs mathématiques) s'exacerbe à l'étalonnage. En superposant les images sur son banc de montage, Christiaens multiplie ces valeurs et creuse les écarts entre les noir et blanc (puisque leurs valeurs s'additionnent) : augmentant ainsi les contrastes. Les noirs deviennent encore plus abyssaux et brouillés, les blancs plus unis. Les variations de luminance à travers des jeux de mise au point créent de grands aplats flous et des zones d'ombre ou de clarté plus puissantes. Christiaens cherche à dépasser les limites de cette « matière » noir et blanc et fait ainsi apparaître des paysages semi-abstraites. Il s'en suit un phénomène singulier. La matière de l'image n'occulte pas de façon irréversible la figuration. Au contraire, certaines figures « perdues » à la prise de vue resurgissent de manière voilée tandis que d'autres s'amenuisent.

Cette recherche rappelle une pellicule non développée que le cinéaste « révèle » au fur et à mesure de tâtonnements. L'« instinct » du créateur retrouve ainsi étrangement la pratique usuelle du laboratoire. Si le montage des plans les uns à la suite des autres semble être celui d'un documentaire classique, le travail n'est pas basé sur une perspective linéaire, mais verticale. Ce travail numérique se « souvient » de la liberté du cinéma argentique. La figuration mimétique en « disparaissant » permet donc de retrouver un questionnement spectral, mais décomposé : en superposant les mêmes

rushes et en variant l'intensité, le processus évoque la composition d'un arc-en-ciel « achromatique ». L'aspect matérialiste de l'image fait écho à sa dimension spectrale.²⁹⁷

Le Goût du Koumiz adopte une double fonction de « révélation » : d'une part en faisant écho à l'émulsion chimique, d'autre part en révélant une « vision » nouvelle, celle d'une réalité déconditionnée de l'aveuglement induit lors de la prise de vue.

De la couleur de la prise de vue « naît » un noir et blanc. La couleur ne s'opposerait donc pas forcément au noir et blanc dans une logique réaliste. La nuance s'impose. Un éclairage zénithal crée des formes et des couleurs définies alors qu'un éclairage plus faible ou plus intense produit une bichromie trouble. Seul un noir et blanc aux formes extrêmement précises serait donc invraisemblable dans une perspective réaliste.

Le cinéaste renoue ainsi avec les expériences spectrales de Newton par la présentation de ce noir et blanc réaliste qui n'est qu'une réduction perceptive de la gamme chromatique. Le contre-jour ou le travail dans la pénombre apparaissent comme des points de vue extrêmes sur notre rapport perceptif aux figures par delà une opposition simpliste entre couleur et noir et blanc qui devient celle, complexe, entre couleurs spectrales et noir et blanc informes.

La caméra, prothèse aveuglante, est à réhabiliter en tant qu'outil pour « servir » l'homme sans annihiler le regard de chaque utilisateur. Au lieu d'être aveuglé par les normes figuratives, Christiaens, à la prise de vue, s'aveugle lui-même et les « dissout » littéralement à travers un éclairage trop violent. Le cinéaste ne discerne quasiment rien

²⁹⁷ Claude Jamain rappelle que « Goethe pense en images du monde plutôt qu'en termes de mathématiques, et c'est du même coup une expérience de l'insaisissable. » (Claude JAMAIN, « La composition colorée et la poésie. Une lecture du Divan de Goethe » in, *L'Expérience de la couleur. Voisines et postérité du Traité des couleurs de Goethe*, Bruxelles, La Maison d'à côté, 2007, p. 66.) Bernard Joly, quant à lui, souligne ce fait méconnu : « Newton, on le sait, garda secrète sa passion pour la littérature alchimique, ne faisant connaître au public son intérêt pour la chimie qu'à travers une série de textes (...) à la fin de l'Optique. » (Bernard JOLY, « Le teinturier et le mathématicien : Goethe contre Newton ou l'esprit de la chimie au service de l'esthétique », *ibid.*, p. 56.) Il y a avait toujours l'idée que : « Les physiciens en restaient à la surface des choses et aux notions abstraites, quand la chimie pénètre à l'intérieur des corps et en dégage les véritables principes. » (*Ibid.*, p. 58.) On peut faire l'hypothèse qu'en s'intéressant à l'alchimie (« Jusqu'au début du XVIII^{ème} siècle (...) [chimie et alchimie] étaient synonymes. » - *Ibid.*, p. 45. -), Newton cherchait à lier la physique et la chimie, entreprise impensable à l'époque, mais aujourd'hui bien établie. Cette connexion se retrouve par le biais du média numérique dans le film de Christiaens (puisque la chimie comme la physique devient si on en pousse l'étude des chiffres.) La relation entre matière et « spectralité » est développée dans les paragraphes qui suivent.

de ce qu'il filme. l'étalonnage débute également avec des « couches » de rushes qu'on pourrait aussi qualifier d'« aveugles » tant le noir y est omniprésent. Le processus de superposition accentue les caractéristiques tactiles évoquées plus haut. Ce travail d'étalonnage en aveugle permet d'appréhender le réel comme inconnu et de déconditionner toute attente d'une reproduction technique des figures. Kracauer en fait le constat : « *Telle est donc la situation de l'homme moderne : il n'a pas de normes contraignantes pour lui servir de guide ; et il n'a de contact avec la réalité que du bout des doigts.* »²⁹⁸

Pour Christiaens : « *Le plan se révèle à l'étalonnage.* »²⁹⁹ La « main », du monteur, fait transparaître une vision inattendue en instaurant « *un juste équilibre* »³⁰⁰ entre les plans la plupart du temps sur-exposés au tournage (filmés en plein soleil) et les plans sous-exposés (au début du montage). Ce travail fut la première « *expérience filmique* »³⁰¹ de ce type pour l'auteur. Il se fit en deux temps. Kracauer parle de deux tendances, l'une « *réaliste* »³⁰² et l'autre « *formatrice* »³⁰³. Chez Christiaens, ces deux temps recoupent ceux du tournage et du montage : la caméra « *enregistre* »³⁰⁴ (lors du tournage) puis elle « *révèle* »³⁰⁵ (lors du montage) l'enregistrement premier.

Cette matière achromatique « enregistrée » à la prise de vue guide le cinéaste vers une « direction » réaliste en se révélant au montage et à l'étalonnage.

²⁹⁸ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 416.

²⁹⁹ Entretien X. Christiaens / G. Reiner, op. cit.

³⁰⁰ 1) *Ibid.*

2) Cette phrase prononcée par Christiaens se retrouve à l'identique sous la plume de Kracauer. (Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 223.) Pure synchronicité. (En tant que « *coïncidence temporelle de deux ou plusieurs événements sans lien causal et chargé d'un sens identique et analogue* ». - Cf. Carl Gustav JUNG, *Synchronicité et Paracelsica* (1973), Paris, Albin Michel, 1988, p. 43.)

³⁰¹ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 405.

³⁰² *Ibid.*, p. 77.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 416.

³⁰⁵ *Ibid.*

B) UNE « TENDANCE FORMATRICE »
SOUS « LA DIRECTION » D'UNE MATIÈRE REALISTE

- Célébration d'une réalité informelle et informative

Christiaens devient en quelque sorte le premier spectateur-découvreur de ces images qu'il traque. Tel un chercheur d'or fouillant la terre pour en extraire au tamis le précieux métal qui serait ici le réel comme il ne l'a pas vu et qu'il cherche à entr'apercevoir. Le montage et l'étalonnage, contrairement au tournage du film, ont duré plusieurs mois, ce qui permit au cinéaste de dialoguer avec l'image et la matière qu'il recherchait. Prenant son temps pour faire jaillir du « *flux de la vie dont il émerge* »³⁰⁶ se révèle : un noir « charbon » et un or « blanc ». C'est un cinéaste « foreur » du réel (le réel « tel qu'il est » comme matériau précieux)

On pourrait aussi y voir la transposition d'influences surréalistes comme la technique du frottage inventée par Max Ernst qui consiste à recouvrir de mine de plomb une zone de papier posée sur une surface non lisse (telle l'écorce d'un arbre³⁰⁷) faisant apparaître, aux yeux de l'artiste, des motifs ou des formes qu'il « découvre » dans la surface pour en faire une œuvre en soi.

Cependant la comparaison, si elle est pertinente jusqu'à un certain point, a ses limites. En effet, pour le peintre, le résultat obtenu est immédiatement réutilisé. Il exploite cette matière plus qu'il ne la rend visible. Le travail d'étalonnage de Christiaens s'apparente à cette pratique, mais le réel qu'il révèle en grattant virtuellement l'image numérique est uniquement donné pour ce qu'il peut nous montrer (et non propice à une interprétation autre). Le cinéaste n'utilise pas ce « réel révélé » comme matière à création contradictoire, mais pour, selon ses propres mots : en « *soulever la sensation* ». ³⁰⁸

L'inconscient de l'artiste ne prime pas sur le réel. Il cherche plus à rendre visible qu'à exprimer un sentiment personnel indépendant du réel qu'il filme.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 364.

³⁰⁷ Cette technique de frottage se retrouve notamment dans une trentaine de dessins de Max Ernst reproduit dans un portfolio intitulé *Histoire Naturelle* (1926).

³⁰⁸ Entretien X. Christiaens / G. Reiner, *op. cit.*

Christiaens n'opère pas d'éloignement ni d'occultation de ce réel ni de « *modelage en fonction des formes et des représentations qu'il éveille en lui.* »³⁰⁹ Il travaille le modelage comme si la matière noir et blanc était le « réel-déconditionné » dont il faudrait occulter les couleurs spectrales normées par la société, dans un premier temps en « ajoutant » des plans en surimpression, puis dans un second temps en « soustrayant » par taille directe dans la masse obtenue comme si on la sculptait.

Un réel forcément singulier et partiellement oublié transparait. Si une figuration s'esquisse au montage, et plus particulièrement pendant l'étalonnage qui est la clé de voûte du film, elle est quasiment indiscernable. Il en va de même pour les couleurs. *Le Goût du Koumiz* semble entièrement en noir et blanc, mais l'unique plan étonnamment teinté en sépia, mentionné plus haut, ajoute une autre indécision perceptive. À cause de valeurs trop faibles, certains plans présentent des corps et des décors qui se confondent les uns avec les autres à travers diverses zones de flous. À l'inverse, les éléments avec des valeurs trop contrastées font se découper violemment des silhouettes sur des « fonds » fuyants composant un étrange clair-obscur.³¹⁰ Les détails figuratifs tendent alors à disparaître comme si les corps prenaient la place de leur ombre. Corps et décors se troublent là encore. Lorsque les valeurs s'estompent, le trait s'estompe ; même chose à travers le travail de clair-obscur. Cette déperdition figurative due à l'indécision entre corps et décor recoupe celle plus générale d'un duel entre dessin et coloris.

Le noir et blanc accentue cette impression puisque l'œil perd les informations que donne une gamme chromatique plus large. Cela se poursuit à l'étalonnage où les figures mimétiques cèdent la place à une figuration instable basée sur les contrastes des variations de luminance. Le spectateur peut hésiter à considérer le film comme étant en couleurs ou en noir et blanc ou à identifier précisément une forme.

Les « *tendances formalistes* »³¹¹, pour reprendre Kracauer, déconditionnent le regard malgré tout en renforçant la réalité de ces plans qui rappellent en permanence, à

³⁰⁹ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 424.

³¹⁰ Le blanc, le noir et le gris « *se situent sur l'axe du clair-obscur, en position polaire pour les deux premiers et en position médiane pour le troisième.* » (Christian MOLINIER, « Les termes de couleur en français - Essai de classification sémantico-syntaxique » in, *Cahiers de Grammaire n° 30, Spécial Anniversaire*, Université de Toulouse 2 - le Mirail, Équipe de Recherche en Syntaxe et Sémantique (E.R.S.S.), Toulouse, Éditions Nicole Serna, 2006, p. 271.)

³¹¹ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 72.

travers ce noir et blanc trouble, la dimension illusionniste d'une figuration de plus en plus dogmatique dans le cinéma industriel.

Le travail de gros plans notamment, puis d'empilement de plans « grattés » du média, exprime un cheminement non pas vers l'abstraction en soi, mais vers une « réalité brute ». ³¹² Christiaens « s'ouvre à la nature pour la scruter en profondeur » ³¹³ et s'éloigne ainsi d'un réel préconçu et envahissant. Le cinéaste conserve un « état amorphe » ³¹⁴ de la perception qui oscille constamment entre visible convenu et imperceptible du réel effleuré. « Du moment que son imagination est stimulée par les objets présents, son film a toutes chances de réaliser les potentialités du médium. La reproduction véridique cède la place à l'exploration et à l'interprétation du monde visible par l'image » ³¹⁵ explique Kracauer en parlant du rôle du cinéaste en général. Il ajoute que la tendance formatrice « se range sous la "direction" de la "tendance réaliste" ; l'une amène l'autre ». ³¹⁶

Toujours pour l'auteur allemand, le gros plan, le flou et les déformations, liés aux superpositions des rushes notamment, « encouragent jusqu'à un certain point la tendance réaliste. » ³¹⁷ Dans *Le Goût du koumiz*, il n'y a pas d'abstractions ni de plans répétés en boucles pour eux-mêmes. Les éléments ne sont pas pris pour « leur fonction esthétique. » ³¹⁸ Même si parfois certains gros plans sont « à première vue » complètement abstraits, le plan qui leur succède montre souvent le même motif dans sa globalité permettant de l'appréhender pleinement comme celui du cou et du début du ventre d'un cheval qui précède une vue de l'animal en entier.

Toutes ces « techniques purement cinématographiques » ³¹⁹ soutiennent et révèlent le pouvoir de cette matière réelle noir et blanc. L'équilibre entre subversion technologique et travail du sensitif permet d'atteindre une perception du réel

³¹² *Ibid.*, p. 77.

³¹³ *Ibid.*, p. 79.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 424.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 295.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 77.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 263.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 279.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 263.

déconditionnée à travers le noir et blanc émancipé des conventions du réalisme³²⁰. En ce sens ce film est un « *documentaire d'avant-garde* »³²¹ selon la définition qu'en donne Kracauer, car il révèle des « *aspects généralement invisibles de la nature.* »³²² Christiaens retrouve ce que le philosophe nomme « *La vie de la rue – cette vie qui perpétuellement dissout les figures qu'elle s'apprête à former.* »³²³ Cette « vie de la rue » s'exprime ici en particulier par la matière noir et blanc « délayée » dans le flou et le gros plan.

- Spatialisation d'une subjectivité à l'œuvre

Georges Didi-Huberman explique que « *s'approcher revient, épistémologiquement, à délier la pensée et la réalité* »³²⁴ et ajoute :

(...) c'est ce que montre Bachelard lorsqu'il dit que, dans la connaissance approchée, « *la réalité perd en quelque sorte sa solidité, sa constance, sa substance. (...) Réalité et pensée sombrent ensemble dans le même néant* », et ce néant, c'est le détail lui-même qui, dit-il encore, « *échappe à la catégorie* ». [Il correspond à un jeu des] perturbations de la matière sous la forme.³²⁵

Le détail, par delà le gros plan dominant dans le film, serait la matière noir et blanc perçue comme indice formateur. Dans le détail, « *les déterminations oscillent : elles apportent leur richesse [mais] aussi leur incertitude. Avec les déterminations délicates interviennent les perturbations foncièrement irrationnelles.* »³²⁶

Ce dernier mot se retrouve dans la bouche de Christiaens qui affirme que son film fonctionne sur « *des étalonnages construits sur l'irrationnel.* »³²⁷ Pour le cinéaste, l'étalonnage est un moyen de rentrer « *dans l'espace de la mémoire, d'être dans le travail subjectif d'une mémoire, de rendre le travail subjectif d'une mémoire.* »³²⁸ Il faut

³²⁰ Un réalisme lié à une vision abstraite du monde qui n'a rien à voir avec un réel présenté ici comme celui du quotidien.

³²¹ *Ibid.*, p. 279.

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*, p. 123.

³²⁴ Georges DIDI-HUBERMAN, *La Peinture incarnée*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 52.

³²⁵ *Ibid.*, citant Bachelard.

³²⁶ Georges DIDI-HUBERMAN, *ibid.*

³²⁷ Entretien X. Christiaens / G. Reiner, *op. cit.*

³²⁸ *Ibid.*

voir cette mémoire comme une mémoire sensorielle. La profondeur de champ qui a disparu dans l'image numérique devient profondeur subjective à travers le souvenir qui vient hanter la projection. Le cinéaste le formule ainsi : « *Certains plans nets deviennent flous au montage à travers un basculement* »³²⁹ opérant un lien entre *informe* et *sens* et donc entre *information* et *absence de formes*. L'absence de formes revendique une approche particulière du monde. Le cinéaste développe avec éloquence : « *Le flou travaille la crête : un travail extrêmement musical, d'hypnose, d'identification avec le spectateur pour lui faire violence pour rentrer dans autre chose de manière recevable* ». ³³⁰ L'expression « faire violence » fait écho au principe d'*attaque* mentionné précédemment. Le spectateur doit exorciser tous ses désirs figuratifs. L'expérience de réception est cruciale.

L'analogie avec le travail sonore et l'hypnose le revendique. Le noir et blanc flou devient poreux et induit un principe de contamination. Le cinéaste travaille des « *étalonnages qui reposent sur le flou* [et précise :] *Cela ne m'intéresse pas d'avoir une image nette.* »³³¹ Les plans à la lisière du non-figuratif « contextualisent » cette idée.

Quand Christiaens parle de la luminance, comme de « *la brillance, mais en négatif (...)* une espèce de réflexion négative. »³³², cette réflexion devient autant temporelle que visuelle et donc plastique. Le flou à l'image devient un « *flou intérieur.* »³³³ La profondeur de champ se construit en commençant par filmer la surface « *par le léger et le petit* »³³⁴ du réel lors du tournage et se poursuit, lors du montage, lorsque Christiaens « ajoute » les surimpressions et à l'étalonnage qui « soustrait » en travaillant en creux. L'image perceptible à la fin du montage est « *un ensemble de paysages multiples qui se cherchent, qui se déploient, qui se traversent* ». ³³⁵ Le cinéaste parle « *d'histoires de passages* ». ³³⁶ L'intermédiaire prime sur le formé.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ *Ibid.*

Pour Christiaens, il faut « *rester ancré dans le réel, mais dans une subjectivité totale de celui-ci* »³³⁷ par un travail de « *bon dosage* »³³⁸ qui pour lui revient donc à être sur une « *crête* ». ³³⁹ Le sujet filmé importe. Le cinéaste prend en compte un rapport au réel comme inconnu et assimile sa recherche à un « *Cheval de Troie* »³⁴⁰ lui permettant de créer un documentaire fictionnel ou une fiction documentaire. Pendant toute l'élaboration de son film, il se demande sans cesse : « *Qu'est-ce que tu veux qu'on voie et qui ne se voit pas au début ?* »³⁴¹ En filant sa métaphore montagnarde : l'élaboration du film est comme un cheminement en montagne où la « *traversée du montage* » évoque une minéralisation sous les résistances de nos conventions et des découvertes possibles par delà l'image filmée qui permet d'accueillir autre chose. Le travail de déconstruction de la prise de vue et du montage « *laisse les choses constamment en friche* »³⁴² et instaure ainsi une organisation plus souterraine « *de l'impensé, de l'inattendu qui fait qu'à un moment donné il y a une prise* »³⁴³ avec le réel. Le cinéaste est parti d'une « *matière informe d'images* »³⁴⁴ qui a permis cette « *construction en îlots* ». ³⁴⁵ Cette exploration de l'inconnu est « *une quête, peu importe, que tu trouves ce que tu cherches* »³⁴⁶ dit Christiaens. De même, certaines images sont fixes, mais ont été pourtant accélérées ou ralenties créant l'étrangeté d'un « *mouvement statique* »³⁴⁷ plus ou moins perceptible. Ce sont des passages de « *points de vue* » qui mènent à regarder le réel déconditionné, à changer l'angle de vue au propre et au figuré, à traverser l'inconnu qu'est le réel. Le point de vue subjectif renvoie à la perspective singulière.

Le cinéaste se demande : « *Comment le sens et le contre sens circulent ? C'est dans le raccord que tu fais circuler les choses* »³⁴⁸. Cette recherche sur une instabilité de l'informe associée à une dynamique plastique est pour lui un « *travail*

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ *Ibid.*

d'interrogation avant tout ». ³⁴⁹ L'auteur du film précise ce qui est pour lui fondamental, car il « *s'appuie sur la luminance. [C'est] quelque chose qui scintille, mais que tu ne vois pas (...) une surface, qui réfléchit la lumière, mais qui n'est pas visible par l'œil.* » ³⁵⁰ Les aplats réfléchissants, telles les surfaces d'eau, sont extrêmement présents dans son film et agissent comme une sorte de ressac de ce travail de l'informe. On pourrait dire que ce travail de la matière noir et blanc fonctionne comme une œuvre visuelle en négatif et donc en creux, de l'intérieur.

Kracauer observe que des choix salutaires s'imposent, car le « *naturel total n'est pas ce que peut exprimer la "caméra-réalité" ; le naturel auquel elle atteint nous fera sans doute une impression si forte que nous en viendrons de temps à autre à ne plus prêter attention aux phénomènes visibles proprement dits.* » ³⁵¹ Le choix de travailler en noir et blanc prend ainsi tout son sens et devient aussi réaliste. Le philosophe ajoute : « *L'expérience montre que, contrairement à ce qu'on pourrait attendre, les couleurs naturelles, telles que les capte la caméra, tendent à atténuer, et non à renforcer, l'effet de réalité que peut produire un film.* » ³⁵² Ce noir et blanc ambigu est en corrélation avec un point de vue et non avec un temps chronologique. Le temps créateur se sédimente à travers ce travail visuel du noir et blanc.

Une alchimie atypique avec le réel est à l'œuvre. Au commencement n'est pas la parole (nous y reviendrons), mais la matière numérique avec laquelle le cinéaste « pactise ». La potentialité figurative (et narrative) déchoit en devenant une pure matière : « *une matière de plus en plus étrangère à nous s'oppose à tout ce que l'esprit conçoit de sublime ; quand nous atteignons aux biens de ce monde, nous traitons de mensonge et de chimère tout ce qui vaut mieux qu'eux.* » rappelle le *Faust* de Goethe. ³⁵³

Ce noir et blanc hybride est le reflet d'une image devenue « *matière plastique* ». Pure « *substance alchimique [à travers cette] opération magique par excellence : la conversion de la matière.* » ³⁵⁴ Cette définition que donne Barthes du matériau *plastique*

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle op. cit.*, p. 209.

³⁵² *Ibid.*, p. 12.

³⁵³ Johan-Wolfgang GOETHE, *Faust*, Paris, G.F. Flammarion, 1964, p. 53.

³⁵⁴ Roland BARTHES, « *Plastique* » in, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957, p. 159.

s'accorde parfaitement au mode opératoire éminemment plastique de Christiaens. Le noir et blanc privé d'une forme stable est donc, pour citer Barthes à nouveau, comme le plastique : « *moins objet que trace d'un mouvement : celui de la vie qui l'abandonne.* »³⁵⁵ Ces noir et blanc sont devenus traces créatrices de l'homme autant que latences figuratives. La matière numérique se veut illusion d'optique, prothèse d'un réel forcément entropique, mais n'est que masque mortuaire au propre comme au figuré.

Sans l'aide des formes et des couleurs mimétiques, une confusion s'opère entre texture et surface. Le noir et blanc est mis en jeu de manière « sensitive » et oscille entre optique et tactile : les motifs deviennent fantomatiques, étranges, *insolites*.³⁵⁶ L'ambivalence entre image à voir et matière à toucher éloigne d'emblée du réel tel que nous le concevons et invite à retrouver une autre perception du monde. Ce travail de déconditionnement des normes pour atteindre le réel se fait suivant un dispositif de transgression. Le réalisateur détourne une figure aux origines « chiffrées ». Le noir et blanc fournit un moyen d'interroger les potentialités de la matière en apparence « impalpable » que représente le numérique. Il devient *haptique* et joue la carte de l'« illusion d'optique » (qui s'inverse ; elle n'est plus sur un rapport de perspective, mais de synesthésie) en évoquant visuellement le touché. Pour Deleuze :

On parlera d'haptique chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite dans un sens ou dans l'autre (de l'œil ou de la main), ni subordination relâchée ou connexion virtuelle, mais quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique.³⁵⁷

Dans *Le Goût du Koumiz*, le réalisateur montre en particulier au spectateur un papillon et une fleur en très gros plan puis « révèle » dans un plan plus large qu'il s'agit en fait de motifs de rideau (rideau dont une main soulève une pan). Cette séquence est un bon

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 160.

³⁵⁶ L'Insolite étant « dans la perception de l'inhabituelle issue du quotidien, dans l'anormal. » (Marie-Madeleine Brumagne citée par Pascale RISTERUCCI, *Les Yeux sans visage de Georges Franju*, Crisnée, Yellow Now, 2011, p. 10.)

³⁵⁷ Gilles DELEUZE, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1979, p. 99.

exemple, car elle accentue et dramatise la pratique du gros plan dominante dans le film qui est lui aussi par essence de nature haptique.

À travers le gros plan, le motif envahit l'espace, atteignant à la limite de l'illisible pour le spectateur. Le gros plan suggère une implication sensible, une possibilité de contact ou en tout cas un rapprochement qui empêche un détachement total et rend donc impossible une analyse objective. Ce n'est pas nous qui regardons le motif ; il possède notre regard. Le film invite à s'y plonger corps et âme en abandonnant toute idée préétablie à travers cet excès du gros plan *haptique* redoublé par l'étalonnage. La dimension *haptique* du « réel » rend possible un nouveau rapport au monde redéfini à la caméra qui se poursuit à l'étalonnage. Les figures identifiables cèdent la place à une figuration instable basée sur les contrastes et la luminance. La bichromie, travaillée en profondeur pour elle-même, sous-tend une instabilité perceptive à cause des surimpressions de l'image qui induisent du fourmillement.

L'aspect haptique suggérant le contact aide à la « révélation »³⁵⁸ des images. À travers le noir et blanc la persistance du geste cinématographique de la « caméra-réalité » transparait. Christiaens remet donc en cause la technologie qui conditionne notre perception pour privilégier les « perceptions sensibles »³⁵⁹ du « monde même qui est le nôtre. »³⁶⁰ Le cinéaste l'admet : « J'ai beaucoup plus de mal avec le documentaire qui dit "moi je sais ce qu'est la réalité et je vais vous l'expliquer". »³⁶¹ La dimension *haptique* de l'image est un au-delà du gros plan. Cette vision « improbable » du gros plan *haptique* n'est en fait qu'un « type de réalité qui échappe à toute mesure. »³⁶² Le sens ne peut être celui d'une forme distincte et donc d'une linéarité, mais une proposition spatiale, celle d'un point de vue. Le film de Christiaens témoigne de son rapport au réel à travers la présentation d'un « état fragmenté »³⁶³ : d'une réalité sensible et affective. Ce monde haptique est d'abord de l'ordre de la sensation avant

³⁵⁸ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 87.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 436.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 418.

³⁶¹ Entretien X. Christiaens / G. Reiner, op. cit.

³⁶² Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 252.

³⁶³ *Ibid.*, p. 422.

d'être l'objet d'une perception cognitive. Kracauer précise que le spectateur au cinéma « *cherche des réponses à tâtons.* »³⁶⁴

Le plan où Christiaens montre les pages de cahiers couvertes d'une écriture indéchiffrable est paradigmatique de cette démarche. Il présente un texte doublement illisible pour le spectateur : le manuscrit est en cyrillique et, même s'il était intelligible, le plan est trop flou pour être appréhendé autrement que comme un objet à la texture spécifique. Le contenant prime sur le contenu. De même se trouve, à côté de l'ouvrage, une paire de lunettes renversée, dont les verres, en contact avec le bureau, pourraient être rayés et donc inutilisables. Toute idée d'accommodation perceptible à une norme est à exclure. L'image en partie ou totalement trouble permet à Christiaens d'exaspérer ainsi avec un noir et blanc indéfini le besoin standard de netteté et de précision des détails. La matière noir et blanc apparaît comme un « contenant » essentiel. La sensation prime sur l'intellect.

Nous allons voir que cette idée se concrétise dans le travail auditif. Le processus de construction « en strates » du récit va faire écho au « sens » sous-tendu par la bichromie. Le travail figuratif du cinématographe est remis en cause de manière tant géographique que spatiale. Le cinéaste, après s'être émancipé des normes technologiques, critique un formatage mimétique à l'image, mais aussi au son, en prenant des libertés avec les règles diégétiques du cinéma narratif classique en « *s'émancipant de la tyrannie de l'histoire.* »³⁶⁵ L'expérience de résistance à une perspective figurative est mise en déroute à travers une image qui se présente comme « collectionnée » et non pas ordonnée temporellement. La voie « achromatique » se dédouble en « voix » audibles et impose d'autres « lignes de fuites » à une lecture narrative formaliste.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 436.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 279.

C) VOIE ET VOIX D'« EMANCIPATION DE LA TYRANNIE DE L'HISTOIRE »

- Un récit qui inscrit la fiction au cœur du documentaire

Élément principal de la bande-son, le récit relaté par la voix off se pare instantanément d'une aura littéraire : dès le titre du film et sans même savoir ce qu'est exactement le koumiz, le spectateur se remémore l'épisode de la madeleine proustienne. La voix off précisera, par la suite, qu'il s'agit de lait de jument (« Si loin qu'on se souvient il y a Üshübej. Le premier il fit du koumiz avec du lait de jument. ») Kracauer invalide « *une forme littéraire cinématographique* »³⁶⁶, mais confère une place particulière aux écrivains « modernes » en particulier à Proust qui « *rend sensible aux impressions fugitives* »³⁶⁷ et serait donc « adaptable » dans une certaine mesure au cinéma. La mention de cette préparation de lait de jument serait un bon exemple d'« impression fugitive » rendue sensible par la voix off qui plus loin renseigne sur sa saveur : « Quel goût eut le koumiz, le jour où papa refusa que son troupeau descendît sans lui des montagnes noires ? Excellent comme d'habitude. » Kracauer précise que, de la « *trame infinie d'observations et de souvenirs où sa vie s'accomplit, Proust déroule une continuité que la caméra ne peut rendre (...) il échange le monde du cinéma pour des dimensions qui lui sont étrangères.* »³⁶⁸

Christiaens fait ici un choix judicieux en décidant de ne jamais enregistrer au même moment les sons et les images, il impose une intermittence non masquée et met en crise toute attente d'un sens immédiat et unilatéral. Le montage entre la bande-image et la bande-son en indirect est assumé dès le tournage.

Au premier abord, les plans ne suivent pas le récit du narrateur. Le spectateur est invité à prendre les images pour elles-mêmes, tout comme le texte qui pourrait fonctionner seul. Ce dernier ne paraît pas commenter les images et inversement l'image n'illustre pas le texte, mais si chacun des médias s'autonomise, l'un et l'autre fonctionnent selon un système d'échos qui évite la redondance ou l'exclusion. Les

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 341.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ *Ibid.*, pp. 340-341.

images que le son véhicule se retrouvent, mais en décalé : lorsque des plans consécutifs d'une yourte, puis de deux, suggèrent un campement, le narrateur relate : « Papa dit que le loup a peur de l'homme, il ne l'affronte pas depuis que l'aigle veille à ses côtés. » et lorsqu'un aigle est présent à l'image, il s'exclame : « Le froid m'empêchait de garder les yeux ouverts. » Or l'animal est une silhouette aveugle faisant écho au narrateur aveuglé par le froid. L'équilibre trouvé entre texte et image est atypique, car il n'aboutit jamais à un placage réducteur, l'un n'annulant pas l'autre, mais apportant une tonalité particulière.

La « continuité » dont parle Kracauer n'est donc pas présente à l'image ; seule l'unicité de la voix off invite à un suivi attentif. Cependant nous allons voir que ce dernier ne peut être que relatif.

Bien que traduite par des sous-titres, la voix off s'exprime en russe et éloigne d'emblée d'une compréhension immédiate pour ceux qui ne parlent pas cette langue. Cette « *voix étrangée* »³⁶⁹ débute son récit par « Ma naissance aurait été saluée par un cri de Tchorkan-la-Tourmente ». L'hypothèse liée à l'utilisation du conditionnel induit un doute global et suggère au spectateur la facticité éventuelle de l'histoire. Pourtant ce récit a, de manière irrésistible, selon les mots de Kracauer, les traits d'une « *histoire trouvée (...) découverte plutôt qu'imaginée, elle est étroitement associée aux films ayant une visée documentaire.* »³⁷⁰

L'oralité du monologue renforcée par l'utilisation de termes argotiques (« Si tu veux rester libre, *ferme ta gueule* » / « Les bêtes n'*emmerdent* pas l'existence pour des broutilles. ») et de doubles négations oubliées (« Je *me rappelle* rien d'autre ») ou élidées (« Pour eux, *t'es* même pas digne d'être un animal. ») est en accord avec un texte parlé et renvoie aussi à un aspect « pris sur le vif » et donc à l'idée de réalisme, mais un réalisme à entendre selon Kracauer.

À travers cette construction basée sur les digressions, le récit a un caractère inachevé. Les phrases décousues morcellent le discours qui passe de la première personne du singulier au style indirect libre, insufflant « *une autre perception de la*

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 174.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 351

réalité. »³⁷¹ Tout comme l'utilisation du présent dans un texte essentiellement au passé à travers l'emploi de propos rapportés (« Où t'étais m'a demandé maman. À la rivière. Ce fut mon premier mensonge. Je me rappelle rien d'autre. Au-delà c'est comme un rideau noir. ») présuppose de manière générale la subjectivité. Une temporalité complexe transparait. Une perception intempestive et personnelle de la réalité est à l'œuvre. On peut donc parler comme Kracauer de « flux de paroles »³⁷² en écho au « flux de la vie ».

L'énonciation orale fait osciller le film entre documentaire et fiction. La voix off raconte une histoire : elle présente un récit qui évoquerait donc autant une histoire « vraie » qu'une histoire subjective sur fond de « vérité » documentaire. En passant du documentaire à la fiction du conte, Christiaens rappelle aussi que la culture des Kazakhs, comme celle des Kirghizes, possède une souche chamanique très importante (l'islamisation y a été très tardive) et que la transmission des nomades, en Asie Centrale, est en premier lieu orale. Ce « flux de la vie » auditif prend toute son ampleur en raison de ces ambivalences.

- **L'ambiguïté intempestive d'une expérience mémorielle**

Le narrateur parle de son enfance et de sa famille sous la forme de la confession intime. La fragmentation du texte évoque des souvenirs épars et indécis. (« Papa leur a dit : Pour connaître la vérité, suis le menteur jusque dans sa maison. Après il était trop tard pour rectifier ; ce qui est dit est dit. ») Le spectateur est perdu, car le changement temporel suggère un changement d'idée, mais la continuité de la voix laisse dans l'incertitude cette hypothèse de « changement de paragraphe » impossible réellement à déceler, dans un texte oral, sans pause dans la voix. Le présent est-il l'indice que le narrateur se laisse emporter par la scène en la revivant ? Le doute plane autant pour le spectateur que pour le narrateur qui s'interroge avec angoisse (« Il se taisait cela devenait terrible. A-t-il cru que jamais cela arriverait ? »).

³⁷¹ *Ibid.*, p. 186.

³⁷² *Ibid.*, p. 189.

Le narrateur interroge le passé à travers le *présent* de ses souvenirs : cet écartèlement temporel est suggéré à l'image par un noir et blanc au pouvoir rétrospectif qui « brouille », là aussi, toute piste chronologique. Les images, les sons et le récit sont fragmentés, n'ayant ni début ni fin. On pourrait prendre le film à n'importe quel moment de son déroulement. En rupture avec toute linéarité, le temps présent de l'image au cinéma semble remettre en cause tout désir de construction linéaire qu'on attendrait d'un récit verbal.

Ce passé qui vient hanter l'image s'exprime à travers une plasticité fantomatique et floue, pleine d'incertitudes. Le travail de narration décousu tout comme les plans au montage fluctuant évoquent la « vision » du souvenir du narrateur. On pense à un travail douloureux de maïeutique et de remémoration qui se répercute à l'image. Les vestiges visuels qui composent le film invoquent l'afflux de souvenirs qui resurgissent par bribes, impressions décousues où le champ appelle un ailleurs, un hors-champ dramatique déterminant : celui du joug soviétique et du poids de l'Histoire.

Cette « autre manière de voir » à travers le prisme des souvenirs qu'évoque le narrateur en voix off trouve un écho sur le plan général des images où les personnages sont multiples. Les propos anodins de la voix off transcendent le particulier pour aller vers le général et évoquer l'errance du nomadisme et ses traditions.

La voix et les images suggèrent l'émiettement de cette culture orale collective dont il ne reste que des lambeaux. Le noir et blanc est le « porte-parole anonyme » et funèbre de tout un peuple de nomades tandis que la voix off évoque un manachi (barde des steppes), dont la mémoire « unique » a été anéantie par la soviétisation.

Ainsi certains propos rapportés au présent tel que « Si tu veux rester libre, ferme ta gueule » terminent une anecdote, mais plus largement renvoient aux nomades qui ont survécu grâce à la résistance passive symbolisée ici par le silence et sous-entendue aussi par l'absence de son direct. Le fait que certains personnages parlent à l'image sans qu'aucune parole ne soit audible prend tout son sens.

Ce va-et-vient entre individualisme et collectif est esquissé dans la confession à travers l'histoire de la famille du narrateur qui rapporte des propos de son père et de sa mère (« *Maman a dit* : Pour eux t'es même pas digne d'être un animal. ») et adopte leur sentiment et point de vue (« Longtemps ils l'ont frappé. Allons prendre un koumiz s'arrogéa l'un d'eux. Dans son désarroi *papa acquiesça*. ») Il se poursuit avec le noir et

blanc et sa matière flirtant avec le non figuratif qui évoque autant le souvenir en train de s'élaborer, de resurgir ou de disparaître dans l'oubli que la persistance d'un temps cyclique ancestral : celui des rituels et des us et coutumes d'un peuple (« *Si loin qu'on se souvient* il y a Üshübej, le premier il fit du koumiz avec du lait de jument » / « *Plus tard* j'ai souvent pensé : ce que nous vivons, nous, les êtres vivants, *est-ce toujours la même chose ?* ») La réponse à cette dernière question est impossible à donner, d'où le mode rhétorique utilisé. Ainsi, le terme de « nomades » n'est jamais mentionné alors que ce sont eux qui font le koumiz. Seul l'emploi de ce mot permet d'identifier les personnes filmées en tant que nomades. Le koumiz renvoie aussi à l'été, période de l'année où est élaboré le breuvage. De nombreux plans où des gens se passent la main sur le front évoquent la chaleur accablante de cette saison magnifiée par les blancs « brûlés ». Certains propos du narrateur comme : « Les murs gardaient la chaleur du jour toute la nuit » le suggèrent aussi. Le temps cyclique paradoxalement accompagné de l'indice temporel et linéaire de « plus tard » (« *Plus tard* j'ai souvent pensé : ce que nous vivons, nous les êtres vivants, *est-ce toujours la même chose ?* ») a-t-il vraiment un sens dans un texte et des images fragmentés ? Le noir et blanc très pixélisé atteste donc tout à la fois une mémoire globale (celle d'un peuple) et celle, particulière, liée aux souvenirs d'une de ces personnes. L'une et l'autre ont leurs limites. Elles sont indiscernables globalement.

Aucune vérité n'est affirmée ; l'image évoque les ravages et la destruction qui pourraient être liés autant au fonctionnement de la mémoire (collective et subjective forcément défaillante) qu'aux événements vécus (« Un jour on me convoqua. Réhabiliter votre père vous y pensez vraiment ? me dit-il. L'affaire en resta là. Sauf que là-où les-corbeaux-ne-trouvent-pas-leurs-os avait désormais un nom : la mine 16 ») Le passé ne sera jamais connu dans son entièreté et l'Histoire passe sous silence nombre d'événements. Sur un plan personnel, le retour à l'enfance, la relation fusionnelle avec la mère sont impossibles ; s'en souvenir ne provoque que déchirements. (« L'idée m'est venue que dans le froid de son *désespoir* maman ne pouvait déjà plus sentir quel sera le mien. »)

L'image exprimerait donc elle aussi l'aspect fuyant de la mémoire. Soutenue par le son, elle atteste l'impossibilité d'un travail linéaire et global de la mémoire à travers des images floues, parcellaires et donc trouées d'informations. (« Ce fut mon premier

mensonge. Je me rappelle rien d'autre. Au-delà c'est comme un rideau noir.») La phrase est suivie par un plan de coupe noir qui l'illustre. Le narrateur avoue ses « pertes » de mémoire et le caractère sélectif de ses souvenirs.

Ces plans noirs, très nombreux dans le film, diffractent ainsi encore un peu plus les pistes interprétatives proposées par les images et le texte. Le manque d'information de ces noir et blanc (au regard d'une figuration en couleurs) suggère la dimension rétrospective des images dont la perception devient une métaphore de la mémoire, métaphore d'une mémoire humaine approximative et infidèle. Le travail sonore soutient et perpétue ainsi les potentialités ambivalentes de l'image en noir et blanc. L'incertitude face à l'identification des figures à l'image se poursuit aussi à l'écoute des propos du narrateur.

Nous allons voir que si le film remet en cause ces lois figuratives autant à l'image qu'au son, c'est la bande-son, en fonctionnant comme « miroir » du chromatisme, qui permet de proposer au spectateur une expérience de « transfiguration ». Le travail d'interprétation s'émiette face à une temporalité qui n'est plus narrative, et rend nécessaire une démarche *active* de contemplation.