

- Une expérience perceptive imprévue

Emmanuel Lefrant présente le visionnage de ses films comme « *une expérience physique intense : le temps de la projection est une épreuve douloureuse (l'œil et l'oreille éduqués souffrent).* »<sup>1129</sup> Est-ce une perception sans lien avec un sens qui serait imposée au spectateur ? Serait-ce lui qui invente un sens là où il n'y en a peut-être pas ?

Le rythme des images et leur figuration lointaine font presque douter le spectateur de ce qu'il a vu.<sup>1130</sup> La figuration lointaine serait-elle une hallucination, comme croit le percevoir le narrateur du second carton, premier spectateur des images ? Narrateur et spectateur des images se superposent-ils ?

Le genre fantastique masque l'incertitude entre « délire perceptif » et « réalité extraordinaire ». En percevant des formes qui le font douter de ses propres sens autant que de son esprit, le spectateur se retrouve au cœur du fantastique et à la place du « héros » intellectuellement et physiquement. A-t-on inventé ce que l'on a vu ?

L'œuvre expose une image troublante au propre et au figuré. Le trouble visuel est provoqué par la découverte de ces images dont la figure incertaine induit un sens qui l'est tout autant.

L'effet *strobe* du film atteste littéralement, avant une crise de sens, d'une crise *des sens*. Le spectateur serait-il invité à découvrir un sens en affrontant littéralement dans un premier temps ces images ? Le rythme en *flicker* agressant optiquement le spectateur le surligne.<sup>1131</sup>

---

<sup>1129</sup> Cf. Emmanuel LEFRANT, « Emmanuel Lefrant [Présentation de l'auteur] » in, *Lightcone*, op. cit. [En ligne], URL : <<http://lightcone.org/fr/cineaste-740-emmanuel-lefrant>>

<sup>1130</sup> Inversement d'ailleurs « *Certaines personnes ont même du mal à croire à la présence d'un paysage.* » constate le cinéaste... (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, op. cit.)

<sup>1131</sup> Lefrant l'explique : « *L'effet de flicker crée sur la rétine un phénomène intéressant : la persistance rétinienne est faite de telle manière que l'on a un temps de latence où l'image que l'on voit apparaît devant nos yeux continue à s'inscrire alors qu'elle n'est plus présente. C'est ce qui crée cet effet de pulsation et de rémanence. Donc, quand on commence à faire des flickers, la question du rythme se pose et donc celui du nombre de photogrammes identiques positifs ou négatifs à alterner avant de changer d'image. Le film est monté avec une accélération progressive du clignotement. L'alternance des*

Souvent, lorsqu'un film produit des *strobe cuts*, un carton invite les gens fragiles à quitter la salle, le mécanisme pouvant déclencher une crise d'épilepsie. Les images, à cause du montage apparent, renverraient-elles à ce que perçoit et ressent le cerveau d'un épileptique ; cette « *maladie nerveuse se manifestant par des crises de convulsions, des évanouissements* »<sup>1132</sup> ? Le cerveau reçoit des décharges électriques qui viennent court-circuiter de façon répétée des mécanismes neurologiques réguliers. Par delà l'idée de lésions cérébrales d'un système nerveux incarnées à l'image par des « lésions figuratives », la lecture de la maladie change : le handicap se transforme en atout. Le rapport à l'inexprimable, à l'inouï, devient l'origine d'une création autant physique que psychique.

Lefrant parle de « *l'abstraction entendue comme paysage, un paysage acteur ou producteur d'émotions et d'expériences subjectives.* »<sup>1133</sup> Le versant positif de cet état n'est pas à négliger. Une épilepsie non pas littérale, mais créative, engendre d'autres cheminements de « lectures » aux possibilités synesthésiques et non pas uniquement sémantiques. L'« *association constante, chez un même sujet, d'impressions venant de domaines sensoriels différents* »<sup>1134</sup> déploie les possibilités de la réception de l'œuvre.

---

*images positives et négatives des quatre sources d'images est élaborée à partir d'un rythme croissant qui induit ce clignotement de plus en plus en plus rapide faisait violence à la pupille qui se gonfle et se réduit au même rythme crescendo.* » (Ibid.) Il en va de même avec l'alternance des images noires. Le cinéaste détaille sa construction ainsi : « *Si le centre du film est composé uniquement d'un jeu entre positif et négatif, il s'ouvre sur des plans noirs entrecoupés de flashes "de lumières" qui laissent apparaître l'image enterrée et se termine de façon inverse sur un clignotement qui laisse apparaître une image noire dominante au fur et à mesure que les images colorées [enterrées et non-enterrées] disparaissent.* » (Ibid.)

<sup>1132</sup> Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Épilepsie » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/epilepsie>

<sup>1133</sup> Cf. Emmanuel LEFRANT, « Emmanuel Lefrant [Présentation de l'auteur] » in, *Lightcone, op. cit.*

<sup>1134</sup> Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Synesthésie » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/synesthesie>

## - Expérience neurologique

*Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* fait pendant de façon immédiate à *Quando l'occhio trema* (1989) de Paolo Gioli où un œil observe le monde. Champ et hors-champ sont ainsi convoqués de façon symétrique. L'élaboration argentine des deux œuvres et l'usage de *flickers* accentuent la parenté.

Les deux films instaurent un dialogue constant entre photographies et images en mouvement. L'image « tremble », mais la cause directe en est l'œil qui l'observe. « L'œil tremble », car il est bombardé de sensations. L'image noire présente dans *Quando l'occhio trema* évoque une pupille qui cille ou se ferme. Le sommeil ou, de façon plus générale, une baisse de vigilance va créer des images. Dans *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension*, également, le rythme des images induit un état hypnotique et peut provoquer un réel malaise physique.

Breton affirme que « l'œil existe à l'état sauvage ».<sup>1135</sup> Les recherches de Gioli et de Lefrant inviteraient-elles, si ce n'est à retrouver, du moins à rechercher un état vernaculaire ? Cet « œil sauvage » témoignerait en premier lieu d'une expérience onirique, d'une perception du monde non linéaire.

Le rêve est :

(...) fragmentations, montages, confusions, déplacements. Non seulement les scènes de nos rêves nous laissent esseulés, orphelins, mais leur multitude même ne semble former qu'une foule – une fourmilière - d'images absolument orphelines (...). Et pourtant il n'en est rien. [Un sens s'impose. Est-il vraiment à trouver ?] Car ces images forment bien une « communauté », mais chaotique, « privée », une communauté dont le sens est celui-là même de tous les chaos et de tout ce dont la vie nous prive aussi.<sup>1136</sup>

*Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* épouse cette définition du songe formulée par George Didi-Huberman. Le film est ainsi à interpréter à travers une pensée plus « visuelle » que sémantique. La relation apparemment désordonnée entre texte, image et son en serait la preuve. L'œuvre s'analyserait comme on interprète

---

<sup>1135</sup> André BRETON, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1928, p.70. Repris dans Ester COEN, « Entrée : Yeux / œil » in, *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, Paris, Centre Pompidou, 2013, p. 129.

<sup>1136</sup> George DIDI-HUBERMAN, *Phasmes, essai sur l'apparition*, op. cit., p. 24.

un rêve dont le sens est forcément autant archétypal que personnel. Elle proposerait un rapport aux images et donc au monde en général non pas en soi, mais « par soi ».<sup>1137</sup>

En figurant, on pense devenir le maître de ce qu'on montre. Pensons aux cartes du monde... Encercler par une figure l'espace, c'est tenter de le contrôler. Le réel, en prenant figure, est asservi par l'homme qui va lui prêter ses propres traits. Le monde est comme absorbé littéralement dans une boulimie du *même*.

Énoncer que figurer signifie rendre identique à soi n'est pourtant pas assez précis. Ce désir de figuration est corollaire de celui de rendre identique à ce que nous avons décidé intellectuellement d'être. Refuser le non-figuratif, c'est exclure l'impensé et donc l'inconnu. Notre désir de figuration atteste du rejet de l'altérité ; une altérité, par essence insondable regroupant faune ou flore, mais aussi les autres êtres humains.

Définir de façon irréfutable ce qui nous entoure et ce que nous sommes s'avère bien présomptueux. Là encore la prolifération du *même* entre en jeu. Les gestes d'Emmanuel Lefrant pour décentrer cette figuration anthropomorphe sont une critique de cette façon excluante de penser. Ces « actes sacrilèges » au regard d'une manière de faire et de penser sont aussi des « *actes manqués* »<sup>1138</sup> et donc des actes réussis en ce qui concerne l'inconscient. En « manquant » la figuration, l'image renseigne sur des choix

---

<sup>1137</sup> 1) Le but d'Emmanuel Lefrant en s'imposant ces contraintes analytiques est d'interroger les enjeux d'une figuration à l'image et le conditionnement qu'elle induit auprès du spectateur. L'expérience atteste ainsi de notre désir de figuration et surtout de récit cohérent ; dévoilant notre peur de l'inconnu et notre malaise face à l'altérité (à savoir ce qui n'est pas figuré, ce qui ne peut pas être intellectualisé par l'humain.) Hugo, déjà, s'interrogeait : « *Les phénomènes du sommeil mettent-ils la partie invisible de l'homme en communication avec la partie invisible de la nature ?* » (Victor HUGO, *Le Promontoire du songe*, op. cit., p. 36.)

2) Le cinéaste développe ainsi son projet : « *L'ensemble sous tension dont il s'agissait correspondait à mon état psychologique de l'époque et de ce qu'il me renvoyait des années plus tard lors du montage. Le film témoigne d'une communication avec mon environnement à qui je laisse le moyen de me révéler certaines choses : des éléments plus sous-terrains, moins évidents, transparaissent, si ce n'est à moi en tout cas au spectateur.* » (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, op. cit.) Lefrant reparle à cette occasion de phénoménologie : « *Cela rejoignait la démarche de Merleau-Ponty dans la mesure où l'idée était de diriger le spectateur vers un domaine que ses habitudes de pensée et de vision ne lui rendent pas immédiatement accessible. Dès lors qu'on change son mode de pensée, certaines idées surgissent inopinément. L'effet flicker serait un des moyens d'éviter la passivité classique du spectateur de cinéma : quand on n'est pas habitué à ce type d'expériences le clignotement est inconfortable.* » (Ibid.)

<sup>1138</sup> Acte manqué : « *Acte où le résultat explicitement visé n'est pas atteint, mais se trouve remplacé par un autre. On parlera d'actes manqués non pour désigner l'ensemble des ratés de la parole, de la mémoire et de l'action, mais pour les conduites que le sujet est habituellement capable de réussir, et dont il est tenté d'attribuer l'échec à sa seule inattention ou au hasard. Freud a montré que les actes manqués étaient, comme les symptômes, des formations de compromis entre l'intention consciente du sujet et le refoulé.* » (Jean LAPLANCHE et Jean-Baptiste PONTALIS, « Entrée : Acte manqué » in, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., pp. 5-6.)

inattendus. L'abstraction à l'image est à percevoir comme la trace de l'intuition au cœur d'une pensée figurante. L'œuvre convoque la présence patente, et non latente, de l'indicible en tant qu'infigurable.

Si la figure correspond à une « réalité » objective, Emmanuel Lefrant milite pour une réalité singulière qui « saillit » à la projection du film. Le spectateur est libre de suivre « au fil des couleurs » (« comme au fil de l'eau », <sup>1139</sup> et non des figures), une histoire qui lui sera propre. En abordant l'image tout d'abord de façon sensible et donc affective, sa participation corporelle est convoquée. L'émotion recouvre un sens rationnel. En travaillant de façon intuitive, le cinéaste propose une œuvre source d'étonnement.

La figuration décadrée témoigne du propre émoi du cinéaste en découvrant étape par étape les images travaillées à tâtons. Lefrant met à jour les mécanismes de son inconscient et laisse deviner le saisissement de la découverte.

La perte de la figuration serait le triomphe des sensations qui entraînent loin d'un parcours codifié. Le réel s'effleure de façon synesthésique. On pourrait même forger le mot de *cinesthésie* pour qualifier un cinéma faisant appel aux sens physiques et non pas seulement à des problèmes narratifs. Le spectateur est transporté par ce surgissement des affects. Le film le touche par tous ses sens pour qu'il l'explore. Le malaise réellement physique remplace l'illusion narrative. L'hallucination devient littérale, le spectateur rêve non pas d'une figure, mais d'une histoire dans laquelle il s'implique. La seule réalité effective serait la relation éminemment intime que le spectateur partage avec l'œuvre.

---

<sup>1139</sup> Le cinéaste prend en quelque sorte l'expression au pied de la lettre pour l'élaboration du début de son film. Celui-ci, précisons-le, ne commence pas immédiatement avec la manifestation du paysage (qui n'apparaît que vers deux minutes trente secondes) mais est précédé de « *parties introductives, composées uniquement du métrage enterré.* » (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, *op. cit.*) Lors de son séjour, l'accès à des points d'eau étant compliqué, Lefrant avait l'usage d'un puits pour se laver et faire sa vaisselle. Il en a filmé en contre-plongée les profondeurs pour ne conserver à l'image que les blanches ondulations aquatiques du soleil s'y reflétant. Puis il a remplacé ces zones blanches par celles colorées de sa pellicule enterrée. Présente au départ en image pleine et intermittente, elle épouse petit à petit un rythme plus continu et aussi ondulatoire que ses formes puis cède la place au paysage, qui apparaît grâce à un système de masque ; « *et là, avec ce plan de base fondamental bombardé d'un flux de métrage enterré et de pellicule négative, commence véritablement le film.* » ajoute l'auteur. (*Ibid.*)

Pour soigner l'épilepsie, le neurologue peut intervenir sur le cortex cérébral, zone du cerveau où, justement, mémoire et perception s'interpénètrent. L'ineffable en tant que crise de la représentation ne serait alors qu'une perception modifiée par une mémoire affective.<sup>1140</sup>

---

<sup>1140</sup> Le sensible entre en dialogue avec les conventions mimétiques La manipulation chirurgicale visant à soigner l'épilepsie provoque un sentiment de *déjà vu* ; terme inventé par Emile Boirac. (Cf. Emile BOIRAC, *L'avenir des sciences psychiques*, Paris, Félix Alcan, 1917.) Le synchronisme entre passé et présent situé dans un même endroit de la perception et de la mémoire induit une expérience mémorielle d'écamnésie (réactualisation d'un souvenir qui se revit au présent). Boirac a aussi parlé à l'inverse de *jamais vu* lorsqu'une situation connue se répète sans qu'elle soit identifiée comme telle. On a pu qualifier ces états de prescience. Dans *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension*, l'incertitude entre perception déficiente et réalité incroyable est en jeu. La présence de ce noir et blanc *diachronique* - autant « hanté » par la nostalgie d'une figuration que par une impulsion synesthésique - instaure d'autres cheminements aux performances inattendues. Le passé devient visible, mais surtout palpable ; plus que présent dans la mémoire il se « teinte » de sensations. Le *déjà vu* réinterroge notre rapport au temps à travers une réception affective de celui-ci. Tout comme les mythes, les rituels ou les récits fantastiques se font écho dans le film, répéter une image revient à assumer cet aspect mortifère du cinéma. Le réalisme actualise de façon perpétuelle le cauchemar comme figure archétypale du cinéma qui remettrait en cause les lois narratives. La psychanalyse comme envers du fantastique permet de comprendre les signes et les référents dénaturés : surdéterminer une forme revient à la brouiller. *Le revu* comme le fait de reconnaître l'imaginaire conduit à la folie et à ses manifestations (hystérie, paranoïa...), mais fait peur. L'effet déceptif résultant d'une figuration qui s'échappe et impose au spectateur la sur-interprétation autant que la sous-interprétation, conduisant ainsi à un état méditatif. Le cinéaste cherche à dépasser la représentation en présentant le mécanisme qui en est à l'origine. En cela aussi le film possède cette aura d'ambiguïté et s'opposerait aux us et coutumes. Ces derniers s'exposent au cinéma à travers les principes réalistes. L'ordinaire serait-il justement à rapprocher d'un hors limites du réalisme ? À travers une manière de faire, le film expose une « manière de voir ». Le cinéma se « transfigure » en prenant une tournure qui pourrait être qualifiée d'« artisanale ». L'acte créateur serait-il à considérer comme un processus hallucinatoire, une expérience de folie sublimée autant qu'une expérience critique des normes de perceptions ? Le film propose aussi une remise en cause d'un « trop vu », oublié, qui trouve ses lettres de noblesse dans *l'infra-ordinaire* de Perec. « *Les journaux parlent de tout sauf du journalier. (...) Ce qui se passe chaque jour ce qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ?* » remarque l'écrivain. (Georges PEREC, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Le Seuil, 1995, pp. 10-11.) Le temps se diffracte en devenant subjectif, il se suspend et se décompose. Les figures n'enferment plus les chromatismes. L'écart devient fécond. Nous allons voir qu'un système de représentation séculier est à réinterroger pour en faire la critique tout en incitant à en proposer une approche non pas excluante, mais renouvelée, autre. Tout comme la relation entre religion et *déjà vu* dans *In Absentia* des frères Quay était, elle aussi, « transfigurée ». Perec ajoute « *Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie. Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves. Mais où est-elle, notre vie ? Où est notre corps ? Où est notre espace ?* » (*Ibid.*, p. 11) Pour finir par se demander : « *Peut-être s'agit-il de fonder notre propre anthropologie : celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais, l'endotique.* » (*Ibid.*, pp. 11-12.) *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* ne rechercherait-il pas paradoxalement à attester de sa « propre anthropologie » ? En cela le film chercherait à retrouver « *l'extraordinaire dans l'ordinaire* ». (Godard cité par 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. 160.) Allons plus loin et citons aussi le renversement de l'aphorisme godardien concernant des films Lumière de Jacques Rittaud-Hutinet qui propose de « *dire "l'extraordinaire de l'ordinaire"* ». (Jacques RITTAUD-HUTINET, *ibid.*)

Poursuivons notre rapprochement entre le film de Lefrant et le travail de Paolo Gioli. Ce dernier tisse lui aussi un lien entre la réappropriation des techniques ancestrales de captation des images et la création singulière.<sup>1141</sup> Gioli renoue avec les origines de la prise de vue comme conversation avec la lumière à travers des images sans lentilles qui chantent une poétique de l'apparition et de la disparition. La caméra devient un véritable laboratoire de recherche, elle représente pour lui « *la vraie chambre noire totale* ». <sup>1142</sup> La prise de vue en basse lumière crée une étrange matière sans profondeur de champ qui s'échappe d'une forme stable. Le cinéaste italien ne cherche pas à obtenir une image « absolument » réaliste, mais au contraire à faire apparaître ce qui constitue l'image, au détriment d'une représentation mimétique.

L'aspect « troublant » des figures renvoie à une réflexion sur la texture physique de l'image, mais aussi à une *métaphysique* ou en tout cas à ses origines. Ses images sont réalisées de manière très simple, indépendante et surtout très économique, à contre-courant de toute visée technologique, loin loin des caméras numériques de pointe ou des débauches financières des tournages hollywoodiens... Les images floues, souvent saccadées sur un mode stroboscopique et donc aux renseignements insaisissables, attestent du fonctionnement lacunaire de la perception humaine. Les deux films brouillent les cartes entre réflexion documentaire (sur le cinéma et ses origines) et perception très subjective de l'image : sont présentées des impressions éparées emportées par une ambiance sonore sans figure définie qu'elle soit radicalement silencieuse chez Gioli ou « chaotique » chez Lefrant.

La redécouverte d'une technique « oubliée », ou du moins d'un versant « refoulé », celui de la dimension physique, rend possible une approche sensitive pour appréhender ce travail spectral. Gioli suggère au spectateur de partir à la découverte d'une image. Le savoir technique, la *techno-logie* comme « *science des techniques* », <sup>1143</sup>

---

<sup>1141</sup> Le cinéaste italien invente des caméras et réactualise de manière inédite des objectifs et appareils de prises de vues multiples telle sa caméra sténopée qu'il baptise « lance sténopée » (« asta stenopeica ») utilisée notamment dans *Film stenopeico (l'uomo senza macchina da presa, 1973-1989)*. Une caméra « pinhole » employée comme appareil photographique sténopé lui permet en particulier d'insérer des images fixes dans certains de ses films. C'est le cas de *Quando l'occhio trema*.

<sup>1142</sup> Paolo GIOLI et Paolo CONSTANTINI, « Conversation (1990) » in, *Selon mon œil de verre (Secondo il mio occhio di vetro)*, Paris, Les Cahiers de Paris Expérimental n°10, Éditions Christian Lebrat, 2003, p. 16.

<sup>1143</sup> Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Technologie » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/technologie>

s'incorpore de manière alchimique à sa « vision » personnelle du réel, parfois à la limite du surréalisme. Emmanuel Lefrant fait de même avec son travail à la tireuse. Son geste fondateur remet en cause l'idée d'un primitivisme dans tout ce que ce terme a d'éminemment contestable : enterrer sa pellicule faisant écho à un questionnement originel foncièrement réflexif. La « chambre noire » devient le monde lui-même. La posture est plus que méta-analytique. La pellicule est laissée à elle-même, abandonnée sous terre. Retrouverait-elle ainsi des propriétés inusitées ?

La figuration fragmentaire provoque un principe d'étrangement immédiat. Freud s'interroge avec raison : « *d'où provient l'inquiétante étrangeté, du silence, de la solitude, de l'obscurité ?* »<sup>1144</sup> Une expérience englobant autant la raison que les sentiments est en cours qui deviendrait celle d'une découverte et d'une exploration.<sup>1145</sup>

L'indéterminé est à interpréter. Le temps de la création empiète sur celui de la réception de *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension*. On pense plus à une œuvre non aboutie ou du moins en « train » d'aboutir. La dimension mystique se retrouve dans cette idée de quête de sens dont sont dépositaires le film et le spectateur à travers lui. Puisque Emmanuel Lefrant découvre ces images et devient le premier spectateur serait-ce alors au spectateur de devenir créateur ? Les rôles s'inverseraient-ils ?

L'inachèvement est salutaire : il permet d'associer le spectateur au film dans une véritable expérience du temps présent. L'évocation, la piste, permettrait non pas d'enrayer la narration, posture bien impossible, mais d'en subjectiviser les pratiques. Le spectateur, tel le cinéaste avant lui, se retrouve comme l'enfant d'un conte perdu dans une forêt enténébrée. La menace peut surgir de n'importe où, y compris et surtout de son imagination. Accepter de traverser la forêt, de redevenir un enfant, c'est accepter de découvrir le film sur un mode initiatique.<sup>1146</sup>

---

<sup>1144</sup> Sigmund FREUD, « L'Inquiétante étrangeté (1919) » in, *L'Inquiétante étrangeté et autres textes*, op. cit., p. 254

<sup>1145</sup> Pour Lyotard, « *Rêverie, rêve, fantasme, sont des mixtes où il y a à lire et à voir. Le travail du rêve n'est pas un langage ; il est l'effet sur le langage de la force qu'exerce le figural (comme image ou comme force).* » (Jean-François LYOTARD, *Discours, figure*, op. cit., p. 270.)

<sup>1146</sup> Cette figuration devenue « monstrueuse », toute comme le monstre en général, « *permet de se souvenir de la forme de nos peurs et des premiers corps fictifs modelés par l'enfance.* » indique Olivier Schefer. (Olivier SCHEFER, *Des revenants, corps, lieux, images*, op. cit., p. 31.)



## - Expérience borderline

En proposant un film qui déplace les codes mimétiques autant perceptifs qu'auditifs, Emmanuel Lefrant bouscule une structure cinématographique réaliste. Il conçoit ainsi une œuvre dont la dimension « informe » est à percevoir comme un temps-mort *plastique* à la polysémie non pas transgressive, mais *subversive*. La nuance n'est pas anodine. La « menace de l'ordre établi »<sup>1147</sup> n'est pas celle de « dépasser les limites »<sup>1148</sup>. L'œuvre, par essence *borderline*, présente un *état-limite*<sup>1149</sup> de la narration, non pas en occultant les limites, mais en les provoquant. La figuration n'est pas escamotée de façon irréversible, mais épaissie, pourrait-on dire ; en cela le film s'avère passionnant.

L'élaboration visuelle et sonore ne serait pas liée à un choix technique, mais à une perception déstabilisant le « sens commun », base de nos certitudes pour représenter le monde. L'œuvre est en devenir, l'explosion de la figuration provoquant une image qui réfléchit son origine physique et spirituelle.

*Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* renoue de façon littérale avec la « science-fiction ». Ce genre, au départ littéraire, est dominant cinématographiquement parlant,<sup>1150</sup> mais devrait englober le cinéma en général. En effet, le média est lié à une technique et donc à une science (la technique « concerne les applications de la science, de la connaissance scientifique ou théorique, dans les réalisations pratiques, les productions industrielles et économiques »<sup>1151</sup>) qui rend possible une fiction : celle de représenter le monde, d'en capter certains fragments forcément véhiculés par l'outil et par le créateur. Décentrer la figuration ce n'est pas la

---

<sup>1147</sup> Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Transgression » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/transgression>

<sup>1148</sup> *Id.*, « Entrée : Subversion », *ibid.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/subversion>

<sup>1149</sup> Cf. André GREEN, *La folie privée. Psychanalyse des cas limites*, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>1150</sup> Pensons à la cruelle boutade, car au combien véridique, de Ballard qui propose l'équation suivante pour qualifier le cinéma de Science-fiction : « *le futur = n'importe quoi avec un aileron dessus.* » (James Graham BALLARD, « Des hobbits dans l'espace ? (article de *Time out* du 16 décembre 1977) » in, *Millénaire, mode d'emploi, essais et critiques*, trad. de l'anglais de Bernard Sigaud, Paris, Éditions Tristram, 2006, p. 26.

<sup>1151</sup> Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Technique » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/technique>

rejeter, posture bien irréalisable, mais en noter les limitations, les causes et ne pas en être dupe de façon permanente.

Ce serait au spectateur de retrouver une relation élargie aux sens et donc au sensible avec le film qu'il regarde. Le second carton de *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* suggère un monologue intérieur. L'esprit du spectateur associe immédiatement texte et image, figure visuelle et figure sémantique. De l'œil au cerveau, notre perception enregistre de façon sélective les éléments reconnus par ce dernier. Comment entretenir un rapport qui ne soit pas uniquement narratif ? La lecture d'une image implique la pensée, mais c'est l'intuition qui empêche que la sensation soit mise au rebut. L'image n'est pas entièrement figurative, elle est donc en partie « illisible » en tant que représentation ce qui permet une ouverture interprétative fondamentale.

L'abstraction à l'image renverrait autant au geste créatif du cinéaste qu'à ses choix intuitifs renouant avec une origine mystique de la figuration dans l'histoire de l'art occidental en général. Le cinéaste analyse lui-même les origines de la figuration. Il en fait une expérience « occulte » autant que réflexive. La figuration à l'image raconte son passé matériel et son « devenir » mystique.

L'« essence irrationnelle » de l'image fait ainsi référence à un processus incontrôlable par la raison, mais aussi à une démarche guidée par l'intuition et par notre désir de créer une figuration narrative.

Une réflexion sur le spectre visuel (et le spectre sonore) ouvre ainsi des pistes interprétatives pour appréhender autrement cette question des revenants. Le revenant ici est la figure qui cherche à se former non plus à l'image, mais dans notre esprit.<sup>1152</sup>

La pensée associe de façon immédiate texte et image. À un texte clair devrait correspondre une image à la figure détaillée.

Le film joue sur la discontinuité du mimétique. Une double vacance se produit : celle d'une perception stable figurative et celle d'une perception stable abstraite.

---

<sup>1152</sup> « Nous sommes le principe même de la hantise. » constate Scheffer. (Cf. Olivier SCHEFFER, *Des revenants, corps, lieux, images, op. cit.*, 2009.)

L'absence d'événements notoires induit une attente des vestiges de la figuration qui guide toute la réception du film.

Les textes au début du film mettent en crise perception informe et insensée et perception formée et donc « rationnelle » en établissant une relation entre l'homme et un paysage inattendu, car non figuratif. L'image ne donne plus une représentation figurative du paysage : les deux bobines (devenues quatre tirages) l'ont réduite à l'état de spectre (dans l'acception polysémique du terme).

Si la texture lutte avec des couleurs qui ne prennent pas réellement figure, notons pourtant qu'en ajoutant les deux annonces de prologue sous forme de texte, le cinéaste incite le spectateur à trouver un sens figuratif à ces images. L'écriture sémantique invite à une expérience figurative l'illustrant. À l'inverse, le film de Lefrant critique ces relations tout en les suscitant.

En confrontant texte lisible et image et son troubles, le cinéaste joue la carte du spectaculaire pour mieux la réfuter et emporter le spectateur, malgré lui, sur un autre terrain, celui du glissement des normes narratives et de leurs fondements spirituels. L'œuvre réfléchirait-elle notre représentation du monde au cinéma ?

La tension et la vacance de cette figuration voilée au cœur du film induisent un pouvoir de suggestion évident. Elles dégagent une *aura* particulière. En perdant un sens immédiat, le film se potentialise d'une infinité de conjectures.

Chercher à trouver une explication à cet éparpillement figuratif revient à s'interroger sur les avatars de cette figuration. Le désir de figuration est le propre de l'homme. Notre logique cognitive induit une reconnaissance des visages avant les corps et les décors attenants. Le temps de la vision n'est pas celui de l'immédiateté. L'œil pour prendre en compte un objet quadrille l'espace où il se situe, délimitant ainsi l'espace de l'objet et l'espace qui n'est pas l'objet. La pupille est mouvante et non pas fixe comme présumé. Une forme est circonscrite par le temps de perception d'une chose.<sup>1153</sup>

---

<sup>1153</sup> Le plasticien Michel Paysant témoigne de l'expérience dans un projet intitulé *Dessiner avec les yeux* (débuté en 2012 avec la collaboration du C.N.R.S.) dont font partie notamment trois dessins retraçant le parcours de l'œil face à un objet (ici un crâne) pendant une durée de soixante secondes. Chacune des œuvres présente ainsi différentes trajectoires possibles de l'œil et du cerveau pour « composer » trois

La perception de l'œil est « saturée » de réminiscences. Reconnaître des figures c'est les transformer en formes connues.<sup>1154</sup> La mémoire et la perception s'affrontent. Bergson rappelle que « *Le souvenir rejoint la perception (...) Le présent est reconnu en même temps qu'il est connu.* »<sup>1155</sup> Le présent est toujours en lien avec le passé et le futur, il n'existe pas en soi.

Si la perception est continue, le langage est discontinu ; il morcelle et remet en jeu le rapport entre espace et surface. Les mots comme les figures séparent et délimitent, distinguent de façon toujours partielle et abusive. Séparer clairement les mots entre eux arrive tardivement, au Moyen Âge, renforçant une normativité ; celle d'un phrasé rythmé. Comment défendre une énonciation libre ?

Une analyse du rapport entre l'homme et le monde où il vit, qui ne peut s'appréhender que par une inscription graphique, est mise en cause. L'être humain transforme le monde en inscription rationnelle pour s'en saisir et se donner l'impression illusoire de le posséder. L'imbrication entre écriture visuelle et écriture sémantique serait presque de l'ordre de la mise en abyme, l'une renvoyant à l'autre et ravivant ses pouvoirs propres. Perception et remémoration sont indissociables (comme l'énonce Bergson, se souvenir permet de reconnaître les figures) ; au-delà d'une graphie figurative ou sémantique, il y a le sujet qui s'empare de l'extérieur pour l'ingérer et réduire la distance entre lui et le monde.

---

représentations différentes d'un même objet. Ces œuvres sont réalisées à partir d'un oculomètre (« *instrument qui permet d'enregistrer les mouvements oculaires en analysant les images de l'œil humain captées par une caméra pour calculer la direction du regard du sujet.* » - Cf. Elsa CHAMPION, « Un nouveau dispositif pour écrire avec les yeux » in, *Communiqué de Presse*, Paris, 26 juillet 2012. [En ligne], URL : <<http://www2.cnrs.fr/presse/communiqué/2727.htm>> -)

<sup>1154</sup> C'est une tendance à l'achèvement inhérente à l'esprit humain dont l'étude a pris le nom de « psychologie de la forme » ou « *gestalt* théorie ». Notre cerveau a tendance à compléter, à terminer ce qui ne l'est pas, il remplit alors les blancs avec d'autres mots ou images. (Cf. à ce sujet : Tony et Barry BUZAN, *Mind Map : Dessine-moi l'intelligence*, Paris, Eyrolles Éditions, 1993.

<sup>1155</sup> Henri BERGSON, *L'Énergie spirituelle* (1919), Paris, P.U.F., 1959, p. 160.

## - Relation entre l'écriture et le moi

Notre désir « inné » d'anticiper ce qui va advenir à l'image en est la preuve. Abandonner ce « réflexe » ou du moins s'en rendre compte n'est pourtant pas évident. Notre attente est déjouée face à ce que l'on imagine, preuve s'il en est que l'anticipation n'est pas une expérience en soi, mais un automatisme. Cet état de fait est indépassable, *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* propose d'en faire l'expérience littérale et pourtant celle-ci est amplifiée, élargie par le ressenti. La proposition du film de renouer avec un procédé synesthésique en est non pas le dépassement, mais la traversée.

Le paysage se crée de lui-même dans notre esprit. En ce sens, la visée est quasi *messianique*. La « croyance en la venue d'un homme providentiel, d'un salut, en la naissance d'un monde meilleur »<sup>1156</sup> devient *croyance* en une figuration « avenue et à venir » ; si ce n'est que l'œuvre s'analyse mentalement : l'image arrive au spectateur par le ressenti avant la pensée. La réception devient un miroir inversé non pas d'un processus créateur, mais de *ce* processus créateur de figure, la texture de l'objet réfléchissant affiche sa présence et « tache d'ombres » le reflet réaliste escompté.<sup>1157</sup>

De l'image à l'imaginaire, du mouvement à la forme, le conflit des interprétations est des plus féconds, car il convoque l'altérité et non la logique du même. Le désir peut y naître et avec lui le symbolique (il n'est plus rendu caduc dans une perspective d'immédiateté). La violence physique ressentie des images renvoie à une violence des origines. La figuration, comme processus, serait-elle sacrifiée de deux façons différentes dans le film pour revenir le hanter ?

En décidant de superposer les quatre types d'image, Emmanuel Lefrant proposerait bien une perception du monde élargie associant une représentation

---

<sup>1156</sup> Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Messianique » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/messianique>

<sup>1157</sup> Dominique Païni insiste sur le fait « *qu'ombre et reflet furent sémantiquement proches du fait que l'ombre participe des origines mythologiques de l'acte de peindre, et plus précisément encore, de faire portrait, autrement dit de fabriquer de la ressemblance, du reflet.* » (Dominique PAINI, *L'Attrait de l'ombre, op. cit.*, p. 6.) L'auteur mentionne, dans le même ouvrage, les recherches de Jean Piaget à partir desquelles « *les milieux savants s'accordent volontiers pour opposer et unir un stade du miroir qui concernerait l'identification du "je" et un stade de l'ombre qui concernerait l'identification de "l'autre".* » (*Ibid.* p. 61, note n° 1.)

figurative et une perception littéralement « sous-terrain » à l'origine de la première.<sup>1158</sup> L'œuvre inciterait-elle à déchiffrer une perception « augmentée » du monde ? La superposition des images renverrait à une image pour « moitié » réaliste et pour « moitié » expression d'un « réel » en soi. C'est-à-dire en *partie* dominée par une figuration et en *partie* par l'inattendu d'une action délétère.

Si les écrits en exergue du film de Lefrant incitent le spectateur à faire des conjectures sur les images qu'il découvre ; le mot de *révélation* du second carton en particulier incite à percevoir le film comme une expérience épiphanique. La religion est encore présente de façon latente. *Apocalypse* signifie concrètement « révélation » et fait référence à un « *écrit du judaïsme ou du christianisme ancien, contenant, généralement sous forme de visions, des révélations notamment sur la fin des temps.* »<sup>1159</sup> Le terme est aussi synonyme d'« *obscurité, de discours obscur.* »<sup>1160</sup>

Le cinéma considéré comme « *psychanalyse photo-électrique* »<sup>1161</sup> par Jean Epstein est toujours de l'ordre de l'évidence. Le film comme la psychanalyse serait la dernière *terra incognita*, pour explorer l'inconnu de notre esprit. « *Pareil en cela à l'archéologue qui fouille la terre, le psychanalyste doit mettre à jour, strate après strate, la psyché du malade, afin d'exhumer les trésors enfouis au tréfonds.* »<sup>1162</sup> Un des

---

<sup>1158</sup> Lefrant parle de « *ces choses de ma mémoire enfouie resurgissant au fil du temps qui passe ; d'une réapparition du refoulé.* » (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, *op. cit.*) Citons Schefer dont les propos pourraient parfaitement étayer ceux du cinéaste : « *Cet apparent désordre ne renvoie-t-il pas à l'image d'une secrète organisation du tout, comme le suggérerait Leibniz ? Parmi les nombreuses figures baroques du tout, que déploie Leibniz (plis, réseaux, croisements de routes, océan), il faut en effet compter l'image du classement de la bibliothèque.* » (Olivier SCHEFER, *Des revenants, corps, lieux, images*, Paris, Bayard, 2009, p. 74.) En ce qui concerne l'élaboration de *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* le cinéaste part d'une bibliothèque de photogrammes : il peut « *laisser reposer pendant trois-quatre ans le footage* [avant d'avoir une intuition qui lui permet de partir sur un] *travail très instinctif* » (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, *op. cit.*) du début à la fin de son élaboration. Ainsi le travail de duplication et d'élaboration stratigraphique des plans permet de chercher un autre déploiement où ce sont ses propres plans qui permettent un tout autre « *cinéma recyclé* ». (Nicole BRENEZ, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », in *Limite(s) du montage*, *op. cit.*, p. 52.)

<sup>1159</sup> Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Apocalypse », in, *T.L.F.i.*, *op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/apocalypse>

<sup>1160</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>1161</sup> Jean EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma, tome I (1921-1947)*, *op. cit.*, p. 303.

<sup>1162</sup> Freud cité par Peter GAY, *Freud, une vie (1988)*, tome I, trad. de l'anglais par Tina Jolas, Paris, Hachette, 1991, p. 285.

moyens évidents devient l'analyse des rêves :

Nous pouvons espérer parvenir, par l'analyse des rêves, à connaître l'héritage archaïque de l'homme. (...) Il semble que rêve et névrose nous aient conservé de la préhistoire de l'esprit bien plus que nous ne pouvions supposer, si bien que la psychanalyse est en droit de réclamer un rang élevé parmi les sciences qui s'efforcent de reconstruire les phases les plus anciennes et les plus obscures de l'origine de l'humanité.<sup>1163</sup>

Une mémoire ancestrale exprimant l'inexpliqué l'emporterait-elle sur des souvenirs subjectifs ? On pense à une chair chromatique déstabilisant une figure prédéfinie.

Cette saturation chromatique au détriment de la forme rend impossible une lecture linéaire puisqu'il n'y a pas de ligne directrice pour cela. La ligne se perd au profit des couleurs, qu'aucune figure ne domine : elles réfutent la notion même de cadrage au cinéma.

Pour Gilles Deleuze, « *on appelle cadrage la détermination d'un système clos, relativement clos, qui comprend tout ce qui est présent dans l'image, décors, personnages, accessoires.* »<sup>1164</sup> L'image du film présente un point de vue *décadré* et ouvert, par conséquent extraordinaire, qui pourrait être celui de l'envers de l'esprit (le fantasma et non le fantastique) et non une présentation du monde connu. Deleuze explique que « *plus l'image est (...) réduite (...), plus elle est apte à s'ouvrir sur une quatrième dimension qui est le temps, et sur une cinquième qui est l'Esprit.* »<sup>1165</sup>

Sommes-nous dans la perspective du « dedans de la pensée »<sup>1166</sup> ? Le visuel attesterait-il le trouble, l'horreur intellectuelle de la création d'un imaginaire incertain ? Le cosmos pourrait-il alors exprimer le paysage état d'âme du narrateur présent dans le texte en exergue ? L'un est subordonné à l'autre. L'espace renverrait symboliquement à l'esprit troublé du narrateur-créateur-spectateur.

---

<sup>1163</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1164</sup> Gilles DELEUZE, *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1983, p. 23.

<sup>1165</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>1166</sup> Artaud « *ne demande qu'une chose c'est qu'on l'enferme définitivement dans sa pensée.* » (Antonin ARTAUD, « Le Mauvais rêveur (1925) » in, *Œuvres complètes, tome I, vol 2, op. cit.*, p. 31)

Notre désir de figuration ne serait donc pas forcément lié à l'image, mais inhérent au fonctionnement de notre pensée. La cohérence narrative laisse la place à une logique de l'inconscient non pas uniquement psychanalytique, mais aussi cognitif<sup>1167</sup> qui désire rendre figurative une image. En présentant l'absence de lumière pour elle-même (l'obscurité), le film interroge les lumières de l'esprit.<sup>1168</sup>

Ce *temps-mort* est non statique, car il échappe à un système clos. Le hors-champ du film en tant que gestation et mystification s'expose ainsi par delà les images elles-mêmes. La profondeur de champ cède la place à une profondeur sensible à l'écoute et « à la vue » de notre désir de figuration. Le temps subjectivé permet d'attester d'une sensation temporelle. La physique de l'image et sa chimie dialoguent avec les mystères de la perception du monde qui ne serait que l'exposition d'une pensée figurative.

Désigner permet de donner « *la possibilité de faire apparaître la chose à partir du mot, de faire image.* »<sup>1169</sup> Néanmoins au cinéma, « faire image » sous-entend inévitablement une image figurative. Cette dernière est originaire de représentations divines instaurant la figure dans l'histoire de l'art occidental pour trouver un sens au monde. Les arts visuels illustrent les écrits fondateurs de nos croyances. L'art de la

---

<sup>1167</sup> 1) Bernard Lechevalier définit l'inconscient cognitif comme « *l'ensemble des états ou des dispositifs inconscients des activités cognitives. Plus qu'un système défini, c'est une reconnaissance de la part non consciente, souvent automatique de processus mentaux.* » (Cf. Bernard LECHEVALIER, « Inconscient et neurone » in, *Science et avenir*, Paris, 2011, p. 26)

2) Ève Suzanne dans son article « La psychanalyse face aux neurosciences », quant à elle, énonce simplement : « *Ainsi l'inconscient cognitif désigne l'inconscient dans sa définition la plus large possible : est inconscient ce dont nous n'avons pas conscience. En l'occurrence, il s'agit de l'ensemble des processus de traitement de l'information consciemment inaccessibles à l'individu.* » (Cf. Ève SUZANNE, « La psychanalyse face aux neurosciences » in, *Implications-philosophiques. Espace de recherche et de diffusion*, Paris, le 17 août 2009. [En ligne], URL : <<http://www.implications-philosophiques.org/ethique-et-politique/implications-axiologiques/psychanalyse-et-neuroscience/la-psychanalyse-face-aux-neurosciences1/>>)

3) Cf. pour plus de précision : Lionel NACCACHE, *Le nouvel inconscient : Freud, le Christophe Colomb des neurosciences*, Paris, Odile Jacob, 2009.

<sup>1168</sup> Puisque « *l'étrangement inquiétant serait quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti.* » (Sigmund FREUD, « L'inquiétante étrangeté (1919) » in, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit., p. 246.) Or l'ombre est hors de l'espace perceptible comme du temps inscriptible. Freud rappelle que « *Ce qui paraît au plus haut point étrangement inquiétant à beaucoup de personnes est ce qui se rattache à la mort, aux cadavres et au retour des morts, aux esprits et aux fantômes.* » (*Ibid.*) L'inquiétante étrangeté est « *l'étrange familier (François Roustang)[ou] le familier pas comme chez soi* » (*Ibid.*, p. 212).

<sup>1169</sup> Jean-François LYOTARD, *Discours, figure*, op. cit., p. 248.



fiction se trouve au cœur de la religion. Figurer l'histoire renvoie à une histoire de l'art fondée sur des récits. Pensons à la Bible.

*Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* interroge autant une manière de faire qu'une manière de voir. Une des origines de l'art est religieuse. L'image figurative en tant que norme en serait un vestige séculier. Outre un paradoxe entre forme « réelle » et forme « invraisemblable », nous sommes confrontés à un autre dilemme qui est, lui, temporel. Le temps-mort d'une figuration précise et donc pérenne dans la création est à prendre au propre et au figuré, car il s'inscrit spatialement à l'image. C'est lui qui vient perturber le « sens » du film. La figuration n'est plus dominante. Elle est perçue comme un élément perturbateur, venant *fausser* l'abstraction.<sup>1170</sup>

L'« assemblage » des images éloigne irrémédiablement d'un quelconque référent mimétique. Il induit un rythme saccadé qui provoque une rupture de lien, de figure à l'image comme entre chacune d'elles. La liaison n'est pas immédiate ; c'est au spectateur de la faire. L'œuvre l'y engage.

---

<sup>1170</sup> L'incertitude entre documentaire et récit fictionnel serait-elle l'explication première du titre ? Le film devient documentaire d'une manière de faire qui se raconte de façon perceptive, quasiment selon des mécanismes oniriques. Si nous refusons implicitement l'idée d'abstraction, la figuration en cours serait donc à percevoir comme miroir de la psyché et non du monde extérieur. Artaud l'explique, « *quand je me pense les pensées me cherchent dans l'éther d'un nouvel espace.* » (Antonin ARTAUD, « Fragments d'un Journal d'Enfer (1927) » in, *Œuvres complètes, tome I, op. cit.*, p. 119.) La couleur hanterait-elle la lointaine figuration ou serait-ce la figuration qui vient hanter l'image semi-abstraite ? Les noir et blanc évoquent pourtant aussi la décoloration d'un temps qui ici au contraire se « re-colorise ». Là encore serait-ce une nouvelle vision qui se crée ? En échappant au figuratif, l'image en deviendrait pourtant la dépositaire, évoquant sa dimension irréfutable dans l'œil du spectateur et avant lui dans celui du cinéaste qui découvre ces images.

## - Communion

Le film est basé sur une double temporalité : la chronologie perçue de la figuration se perd à l'image au profit d'une création spéculative de la part du spectateur qui ne peut pas se contenter de voir et d'entendre, mais doit regarder et écouter. Son action est bien plus importante que lorsqu'il assiste à la projection d'un simple film narratif. Le spectateur est libre justement de créer le (ou les) récit(s) qu'il veut. La pensée « à venir » advient par son intermédiaire.

L'image au « regard » du son se potentialise d'un sens qui semble, si ce n'est absent, du moins à interpréter, c'est-à-dire à décider. Le spectateur, en cherchant à trouver une logique à cette discontinuité des images, provoquerait un « délire » figuratif, associé à une explosion qui n'a pourtant pas lieu au niveau narratif, mais au niveau perceptif autant que graphique. Il se raconte une histoire.

La figuration en gestation ne renverrait donc qu'aux mécanismes de notre esprit. Le spectateur est à la fois créateur et récepteur. Inventeur de sens infinis, il est l'être qui est traversé par ces images, qui les *lie*, et *lit* le film à travers un procédé spéculatif. Entre distraction et concentration assidue, mais forcément impermanente, le spectateur n'est plus au spectacle, mais devient le *témoin* de l'œuvre (de *testis*, littéralement « *ce qui tient, ce qui sert de preuve* »<sup>1171</sup>). C'est lui qui « tient » le film, tout comme c'est à lui d'analyser ses propres mécanismes figuratifs qui irriguent *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* de sens et de résonances personnelles.

En projetant son point de vue, le spectateur est en pleine élaboration d'un *fantasme* qui est à la base de toute histoire. La double étymologie du mot signifiant autant le fantôme que la lumière le rappelle.<sup>1172</sup> La lumière donne la vision du spectre et permet la manifestation du fantasme. Le fantôme ne nous est pas extérieur, il nous habite. C'est l'homme qui le crée donnant ainsi un sens à un élément trouble, c'est-à-

---

<sup>1171</sup> Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), « Entrée : Témoin » in, *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 1971.

<sup>1172</sup> Le mot *fantasme* vient notamment de *phantasma* le fantôme et plus largement de « phôs, phôtos : lumière, photo- ». (Cf. *Id.*, « Entrée : Fantasme », *ibid.*, p. 1035.) La racine grecque exprime donc « la notion de lumière et, par-là, le fait d'advenir à la lumière, de briller, apparaître, présenter, se présenter, se représenter. » (Julia KRISTEVA, *La Révolte intime, Pouvoirs et limites de la psychanalyse, La Révolte intime, Pouvoirs et limites de la psychanalyse*, tome II, Paris, Fayard, 1997, p. 101.)

dire une figuration incertaine qui n'est pas clairement identifiée par l'œil ou l'ouïe. Emmanuel Lefrant en fait l'expérience à travers son travail, il est son premier sujet.

Ce désir de sens incite aussi à appréhender la figuration restante à l'image comme des hiéroglyphes retrouvés sur une pierre de Rosette à « décrypter »<sup>1173</sup>, ou comme une écriture en cours d'évolution à créer soi-même. Pendant la Haute Antiquité, les devins chinois brûlaient des carapaces de tortues pour « voir » au cœur des craquelures de ces écailles des formes qui donnèrent naissance aux premiers idéogrammes.<sup>1174</sup> Une des origines de l'écriture est l'expression *oraculaire*<sup>1175</sup> de notre relation au monde.

Le terme d'*aura*, précédemment cité, signifie : « *émanation, atmosphère qui semble entourer un être ou envelopper une chose* ». <sup>1176</sup> Ce ne serait donc pas les choses montrées à travers ces images qui nous intéresseraient, mais ce qui les entoure, à savoir la manière de les percevoir et donc de les « recevoir ». Ce vocable évoque d'ailleurs aussi un « *vent doux [et son] souffle* ». <sup>1177</sup>

---

<sup>1173</sup> Pensons à l'étude précédente du film *Pa* de Marylène Negro.

<sup>1174</sup> Édouard Chavannes précise que « *La divination jouait un rôle considérable dans la Chine antique ; d'après les textes, elle se pratiquait [notamment] (...) au moyen d'écailles de tortue (...).* » (Édouard CHAVANNES, *La Divination par l'écaille de tortue dans la Haute Antiquité Chinoise (1911)*, Université du Québec, Chicoutimi, 2004. p. 4.) Le processus se faisait ainsi : « *On prenait une carapace de tortue, on la couvrait d'une couche d'encre et on l'exposait au feu. Ensuite on examinait la forme des fissures produites dans la couche d'encre par l'action du feu, et on y lisait la volonté du ciel.* » (L'archéologue Lo Tchen-yu cité par *ibid.*) Après usage, les écailles sont enterrées pour les préserver de toute profanation. Un gisement de plusieurs milliers de fragments d'écailles de tortues couverts de caractères d'écritures fut notamment exhumé en 1899 dans une province méridionale de la Chine. Elles sont décrites ainsi : « *Sur plusieurs fragments d'écaille de tortue, on remarque, d'une part, des trous ronds ou ovales, de cinq à dix millimètres de diamètre qui ont été pratiqués avec un instrument tranchant ; d'autre part, des traces de brûlure. Les brûlures étaient destinées à provoquer, à la surface de l'écaille, des fissures qui, suivant leurs formes, étaient interprétées par l'augure ; mais, pour que ces fissures pussent se produire plus aisément, on avait eu soin au préalable de faire ici et là des trous qui rendaient l'écaille plus aisée à fendre.* » (*Ibid.*, p. 5.)

<sup>1175</sup> D'un point de vue étymologique, le terme *oracle* renvoie au « *lieu où la divinité donnait ses réponses.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « *Entrée : Oracle* » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/oracle>) et se confond avec le sens originel du mot *idéographie*, à savoir une écriture non pas destinée à noter les paroles (en tant que « *logographie* »), mais les idées, les symboles avec lesquels seront formalisés les résultats de la divination. (« *Symbole graphique représentant non pas un phonème ou une syllabe, mais une ou plusieurs unités de sens.* » - cf. *Id.*, « *Entrée : Idéogramme* », *ibid.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/ideogramme> -)

<sup>1176</sup> Cf. *Id.*, « *Entrée : Aura* », *ibid.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/aura>

<sup>1177</sup> Cf. Joseph Delaplace, Camille Fosse, Lise Lerichomme, Ophélie Naessens, Christiane Page et John Raby, Texte de présentation du colloque : *Le temps mort en acte dans la création contemporaine : de la forclusion du sens à la densité de l'expérience*, *op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/actualites/le-temps-mort-de-la-forclusion-du-sens-a-la-densite-de-l-experience-40177.php>

## - Réception et musicalité

Les accidents perceptifs font partie inhérente de l'existence et ne sont pas à exclure. L'histoire « contée » n'est plus celle de figures mimétiques, mais celle de la création de l'œuvre « prenant figure » et racontant son processus, sa « trajectoire » dans l'œil et l'oreille du cinéaste. Le geste créateur remet en cause l'écrit fondateur, la graphie devient trace graphologique, le paysage état d'âme celui de l'expérience créatrice. La dynamique de la révolution de la figuration permet un retour sur soi.

De même, la poétique de l'accident visuel et sonore se retrouve chez le spectateur percevant le film selon son état. Il est lui aussi un « élément perturbateur », « accidentel » ; l'accident permet une bifurcation du « sens » qui est à chaque fois renouvelée ; l'œuvre étant miroir des états d'âme et d'esprit du spectateur comme elle l'était du cinéaste avant lui.

Le temps de la projection est une durée qui se répète ; l'histoire et ses variations se créent dans le temps de cette répétition. Les images noires prédominantes empêchent de lire une figuration linéaire déjà complexe à travers l'empilement des photogrammes et font directement référence au hors-champ de la représentation en tant que réception singulière. La suite des photogrammes est intermittente et toujours intercalée de « contours noirs » que la cadence du projecteur doit généralement rendre imperceptibles. Le rythme de l'image met ainsi « en scène » ce travail artisanal en se plaçant en porte à faux avec la durée de perception d'un photogramme que préconise le cinéma narratif.

La propre cadence de l'image se manifeste aussi *musicalement* au début du film. Comme indiqué précédemment, le frottement de la pellicule défilant dans le projecteur a été enregistré sur la piste son. Le bruissement des images, ce « *bruit de l'illusion* »<sup>1178</sup>, entrant en contact avec son contenant se manifeste. Ce contact instaure la production d'un impact physique qui produit un son. Il a donc une nature haptique.

L'altération d'un temps narratif au niveau auditif (comme au niveau visuel) instaure un temps haptique. Ce n'est pas une œuvre *ex-nihilo*, mais bien une *creatio ex materia*. L'asynchronisme entre bande-image et bande-son autant physique que

---

<sup>1178</sup> Jean Louis SCHEFER, « Matière du sujet » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 19.

temporel réaffirme aussi les choix du cinéaste à partir d'un média.<sup>1179</sup> La gestation de l'œuvre se base sur un processus sensitif, une relation matérielle qui suggère ce cheminement au spectateur ; il doit « se donner » un laps de temps « présent » pour se *saisir* d'abord physiquement avant de réfléchir.

Ce n'est pas un cinéma qui fait l'apologie de la modernité. L'évolution et les idées de progrès sont dépassées pour proposer un principe de variations, de gammes contingentes autour de la figuration où l'idée d'abstraction ne représente qu'un état *variable* d'une figure nette, claire et précise.

Le média n'est plus employé pour ce pour quoi il a été conçu, une dissidence instaurant une « entrée médiumnique ».<sup>1180</sup> On parle de don de « seconde vue » et de « troisième œil » dans une sphère mystique, mais il ne faut pas oublier que le « troisième œil » au théâtre n'est que la personne qui regarde et donne son avis lors de répétitions. L'œuvre raconte son histoire et non une histoire. Elle est à décrypter et ne peut que se déchiffrer petit à petit.

La cartographie de notre représentation du monde est dérobée par le passage au noir et blanc comme par le surgissement des couleurs. Pourtant ces « éléments » perturbateurs pour notre esprit ne doivent pas être perçus comme des fantômes. Notre pensée « imageante » cherche à lier « en figures » visuelles et sonores ce que l'œil et l'oreille perçoivent. C'est ce désir qui hante en vérité le film.

Ce désir est autant supplice que volupté. Le rythme, l'aspect cyclique général des images et des sons, recèle une vision spirituelle. Celle-ci épouse la forme d'une *prière* qui ne s'écoute pas, mais se déclame avec l'image. L'*incantation* produite par le défilement des images, en tant qu'« *enchantement* »<sup>1181</sup> implique le spectateur dans un rituel religieux. La *prière*, plus que simple récitation d'un « *ensemble de formules par*

---

<sup>1179</sup> Le « *cinéma industriel a peu exploré la relation entre bande-image et bande-son puisque c'est soit le son direct soit un principe d'illustration de l'image.* » déplore le cinéaste. (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, *op. cit.*)

<sup>1180</sup> Faisant écho au titre de la belle exposition de Gérard Audinet et Jérôme Godeau : *Entrée des médiums. Spiritisme et art de Hugo à Breton.* (Cf. Gérard AUDINET et Jérôme GODEAU (dir.), *Entrée des médiums. Spiritisme et art de Hugo à Breton*, Maison de Victor Hugo, Paris-Musées, 2012.)

<sup>1181</sup> Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Incantation » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/incantation>

lesquelles on s'adresse à Dieu »<sup>1182</sup>, est censée apporter un réconfort autant physique que moral. De même, *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* incite à une communion.

Si l'« accord parfait »<sup>1183</sup> avec l'œuvre est discutable, la relation avec cette dernière pourrait se qualifier d'ardente. Le terme d'« embrassement »<sup>1184</sup> auquel l'ardeur fait référence a souvent désigné certaines prières. Celles-ci, comme la projection du film, peuvent modifier notre état de conscience. La définition de la notion même de spiritualité (à l'œuvre et de l'œuvre) ne regarde que le récipiendaire, mais interroge notre rapport au monde de façon philosophique en devenant une explication littérale de l'occulte. Si l'origine du fantastique est toujours le fantasme de la création d'un monde, celui-ci peut aussi témoigner de la relation à ce dernier<sup>1185</sup> en en proposant une perception intérieure et non faussement extérieure.

On pourrait alors parler d'un cinéma *ritualisé*. Un rituel « célébrant »<sup>1186</sup> notre enracinement inexorable à l'univers. L'élaboration comme la perception de *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* s'apparenteraient à la célébration de cet accord. Emmanuel Lefrant fait-il une expérience symbolique en réunissant deux éléments formant un tout qui dépasserait le clivage entre nature et culture et donc entre inné et acquis ? Le délire religieux n'est qu'une hallucination collective. On pourrait parler de « vitrail filmique »<sup>1187</sup> aussi laïque que mystique.<sup>1188</sup>

---

<sup>1182</sup> Cf. *Id.*, « Entrée : Prière », *ibid.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/priere>>

<sup>1183</sup> Cf. *Id.*, « Entrée : Communion » *ibid.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/communication>>

<sup>1184</sup> Cf. *Id.*, « Entrée : Ardente », *ibid.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/artdent>>

<sup>1185</sup> Lyotard explique que comme la prière, le fantasme « ne rattache le visible ni au Je-Tu du langage, ni au On de la perception, mais au ça du désir. Et non pas aux figures immédiates du désir, mais à ses opérations. » (Jean-François LYOTARD, *Discours, figure, op. cit.*, p. 23)

<sup>1186</sup> Le terme rituel signifie : « Ensemble de prescriptions qui règlent la célébration du culte en usage dans une communauté religieuse. » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Rite » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/rite>>)

<sup>1187</sup> 1) L'expression est de la cinéaste Viviane Vagh qui a elle aussi une relation très impliquée au monde qui l'entoure à travers les images de ses films.

2) L'image mouvement serait plus adéquate pour s'intéresser au rendu perceptif d'un vitrail que la photographie. Nous pensons toujours en filigrane aux expériences de Lefrant, mais aussi à celles de Brakhage. Pastoureau critique l'image fixe pour s'intéresser aux vitraux ainsi : « la photo fixe un moment et un seul alors que le vitrail est fait pour s'animer avec la course du soleil et le cycle des saisons ; ses couleurs sont toujours en mouvement. Dès lors, étudier des vitraux à partir d'une documentation photographique n'a guère de sens. » (Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs, op. cit.*, p. 120.)

John Cage, qui avant d'être musicien fut un peintre abstrait, souligne le pouvoir de l'incertitude et parle d'« *un certain état de suspension dans la signification précise de l'objet, une conséquence de la redéfinition des limites dans lequel il (l'objet) est inscrit.* »<sup>1189</sup> La bande-son du film étudié se diffracte aussi et ouvre d'autres pistes à explorer : l'« *ancien disparaît et le nouveau émerge* »<sup>1190</sup> ajoute Cage. Cependant pour cela « *nous devons être capables d'aller en toutes directions.* »<sup>1191</sup> Les directions spatiales réinterrogent ainsi les directions chronologiques, les suites logiques doivent être mises à plat. Selon le musicien : « *L'art a brouillé la différence entre l'art et la vie. Laissons maintenant brouiller la différence entre la vie et l'art.* »<sup>1192</sup>

*Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* devient « orchestral » autant que « choral ». Cage revient sur ce rejet du dogmatisme et affirme : « *je révoque la communication en doute : il arrive très fréquemment qu'une interrogation ou une affirmation, en circulant d'une personne à l'autre, se mette à prendre une tournure tout à fait différente.* »<sup>1193</sup>

Comment interagir avec la nature si ce n'est en remettant en cause les attentes de l'homme sur ce qu'est la musique (et l'image) ? Cage parle de « *L'œuvre (la musique) altérée par les sons ambiants* »<sup>1194</sup> et avant lui Russolo de « *bruit musical.* »<sup>1195</sup> Cage

---

<sup>1188</sup> En cela, le film de Lefrant fait écho, entre autres, à certaines œuvres de Jürgen Reble qui a beaucoup travaillé à partir du dialogue entre les éléments et l'émulsion. Celui-ci raconte son travail en parlant, d'ailleurs, de vitraux : « *Ma première expérience de couches de couleur éclatées, a été très excitante ; elle remonte au film Stadit in Flamme, de 1984. C'était la copie en super-8 couleur d'un film de série B réduit à ses seules scènes d'action à cette époque, Schmelzdahin, le groupe dans lequel je travaillais étudiait le processus de décomposition bactérienne dans l'émulsion des films. J'ai donc jeté le film dans un coin humide de mon jardin. Après un été chaud et humide, j'ai procédé à la récolte de ce matériau que j'avais entre-temps complètement oublié. Les trois couches d'émulsions colorées superposées avaient crevé et s'étaient en partie mélangées. Les couleurs étaient encore très pures et intenses, mais elles s'étaient départies de la forme antérieure et s'étaient posées sur l'ancienne action du film pour former des mosaïques de couleur, tels des vitraux d'église.* » (Jürgen REBLE, « Chimie, Alchimie des couleurs (1995) » in, *Poétique de la couleur : anthologie, op. cit.*, p. 152.) Le film atteste aussi de sa filiation entre lumière et couleur. Henri Alekan « *rappelle le rôle de la lumière "magnifiée" par l'emploi de filtres de couleur, bien avant leur utilisation en photographie, à l'époque des premières verrières des cathédrales.* » (Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres, op. cit.*, p. 262.)

<sup>1189</sup> John CAGE, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, La Main courante, 2010, p. 43.

<sup>1190</sup> *Id.*, *L'œil du poète*, Paris, Textuel, 1998, p. 38.

<sup>1191</sup> *Id.*, *Où allons-nous ? Que faisons-nous ?*, Paris, Acte sud, 2004, p. 71.

<sup>1192</sup> *Id.*, *L'œil du poète, op. cit.*, p. 38.

<sup>1193</sup> *Id.*, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique, op. cit.*, p. 33.

<sup>1194</sup> *Id.*, *Où allons-nous ? Que faisons-nous ?, op. cit.*, p. 104.

retourne le postulat en précisant que « *Les sons que nous entendons sont de la musique.* »<sup>1196</sup> Il explique alors son travail de compositeur : « *je choisis les sons à l'aide d'opérations de hasard. Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer.* »<sup>1197</sup> La contingence est autant destructrice que créatrice.

L'opposition Nature-Culture serait donc à dépasser. La Culture doit être perçue comme un mode de relation avec la nature. Le cinéma invoque un aspect lyrique de notre relation au monde à ne pas mépriser. L'introspection devient expérience épique et réciproquement.

Pour Cage « *la mission de l'artiste est d'imiter la nature dans la manière dont elle agit* »<sup>1198</sup> et en particulier d'entretenir « *une certaine relation avec la façon dont [elle] œuvre* ». <sup>1199</sup> La relation à l'art est clairement celle du rite initiatoire. Le célèbre musicien, nourri de la philosophie chinoise, cherche à instaurer « *une relation entre chaos et richesse* »<sup>1200</sup> comme chemin de liberté : « *chacun a la faculté de suivre dorénavant sa trajectoire propre plutôt que d'être astreint à rejoindre un point unique* »<sup>1201</sup> tel le *Yi-king (ou livre des mutations)*.<sup>1202</sup>

Ce noir et blanc diapré tend ainsi à instaurer un rapport au monde qui serait plus de l'ordre d'un équilibre entre soi et l'univers, à percevoir un tout unique basé sur la complémentarité et non sur leurs oppositions ; comme une harmonie dans la dualité, à l'image du Ying et du Yang de la philosophie chinoise.

La logique fragmentaire de ces noir et blanc interroge une globalité perdue. Comment défendre la singularité du visible et de l'audible de chacun autant que notre impossibilité à comprendre et à vivre à la place de l'autre ? Comment se

---

<sup>1195</sup> Luigi RUSSOLO, *L'Art des bruits (Manifeste futuriste, 1913)*, Paris, Allia, 2009, p.13

<sup>1196</sup> John CAGE, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique, op. cit.*, p. 41.

<sup>1197</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>1198</sup> John CAGE, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique, op. cit.*, p. 14.

<sup>1199</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>1200</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>1201</sup> *Ibid.*

<sup>1202</sup> Cf. Cyrille JAVARY et Pierre FAURE (éd.), *Yi Jing. Le Livre des Changements*, Paris, Albin Michel, 2002.



positionner sans prise de pouvoir, c'est-à-dire en admettant nos limites, si ce n'est en luttant contre les *a priori* de nos attentes normatives ?<sup>1203</sup>

Cette expérimentation du noir et blanc révèle une perception dissonante des formes qui permettrait au spectateur de méditer sur un réel énigmatique à la mobilité intrinsèque où le sens à jamais perdu est sans cesse cherché autant que promis. Les prémisses figuratives permettent un passage au sensitif. Le détour par les sens met à jour un autre réel impossible à « convertir » de force, à travers une identification « figurative » absolue. La forme au cœur de l'image se déplace et instaure un pouvoir méditatif : celui de passer par le corps pour atteindre l'esprit. Le « délirant » ne serait que le réel même et le réalisme l'insensé : les normes s'inversent, une « expérience » d'un cinéma méditatif invite à une réconciliation des paradoxes.

La nostalgie et la mélancolie émanant du noir et blanc se propagent puis s'estompent et se transcendent à travers l'expérimentation méditative. Les images noires et blanches deviennent *holistiques*. Devenir qui s'affirme paradoxalement en suggérant un réel comme on ne l'a jamais vu en amenant simplement à constater que nous ne connaissons pas « tout » du monde.

---

<sup>1203</sup> Relatons cette anecdote savoureuse : lorsque *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* a été sélectionné au Tribeca Film Festival à New York, le cinéaste s'est trouvé au cœur d'une « grosse machine fondée par Robert de Niro [en 2002] où était présenté *Shrek 4 en ouverture*. » (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, *op. cit.*) L'organisateur lui a alors demandé, indécis, s'il devait inscrire le film en compétition dans la section documentaire ou dans la section fiction « *En dehors, du fait de gagner le prix encouru, c'est une vraie question. [précise Emmanuel Lefrant.] J'ai pris la décision de le présenter en tant que fiction à cause du second carton, mais mon collègue Christophe Bichon [coordinateur de *Light Cone* dont Emmanuel Lefrant est le directeur depuis 2007] aurait opté pour la section documentaire...* » (*Ibid.*) Il faudrait pouvoir ne pas choisir et célébrer ce nœud des genres afin de rendre manifeste « *cette dichotomie complètement ridicule* ». (*Ibid.*)

## CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE

*Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* est né d'un lien viscéral entre le créateur et son film. Le cinéaste a vécu au cœur d'un paysage. Le film en est le résultat. En cela, il évoque plus des rites sacrés (« *qui se font avec la terre tels les rituels de déterrement vaudou ou l'art pharaonique* »<sup>1204</sup>) qu'une création destinée à remplir les attentes muséales d'exposition à un public. Remémorez-nous *Les Statues meurent aussi* (1953) d'Alain Resnais et Chris Marker et son réquisitoire éblouissant...

Lefrant devient un rythmicien instigateur d'un *autre* noir et blanc, à percevoir comme une partition qui permettrait de proposer un cinéma qui chanterait le réel comme perception personnelle. Le cinéaste avoue d'ailleurs avoir travaillé son montage visuel d'images à partir de notes et de croquis traités « *quelque peu comme une parturition pour créer une idée rythmique.* »<sup>1205</sup> C'est un noir et blanc à la polychromie *musicale* au sens fort du terme, car il est habité par *les* muses. Henri Lascaux emploie le terme de *mousikos* qui désigne à la fois le chant et la parole. La traversée de ces images noir et blanc, noir et coloré, mais aussi avec des cartons où sont apposées des écritures, confère à l'œuvre un lyrisme qui détourne d'attentes objectives dérisoires. Un rythme particulier s'établit. Lascaux parle d'« *arythmie convulsive* »<sup>1206</sup> à propos de Bach qui indiquait : « *on doit jouer ma musique au rythme du pouls d'un homme bien portant* ».<sup>1207</sup>

Emmanuel Lefrant cherche à renouer avec les archétypes pour se les réapproprier : l'œuvre s'ouvre à un passage figural pour accepter la subjectivité de l'autre et propose ainsi au spectateur la même liberté. Sous l'« écrit visuel », la subjectivité de l'interprète est cruciale. Le spectateur « joue » le film, le « ressent » comme une partition et devient l'acteur de ces images avec lesquelles il compose. La partition poétique est un « guide-chant ». Le rapport aux couleurs permet de « chanter » des points de vue différents qui se développent à travers chaque projection. Une

---

<sup>1204</sup> *Ibid.*

<sup>1205</sup> *Ibid.*

<sup>1206</sup> Cf. Emmanuel LASCoux, *La Voix grecque entre parole et chant : vieilles questions, nouvelles approches in, Revue Silène*, Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense. [En ligne], URL : [http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=124](http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=124).

<sup>1207</sup> Bach cité par *ibid.*

« poésie visuelle » et un « chant sous le texte »<sup>1208</sup>, pour reprendre l'expression d'Emmanuel Lascoux, s'entremêlent. La plasticité de l'image ne serait qu'une écriture à interpréter où la réappropriation est aussi importante que l'inscription.

Le réel serait comme une strate enfouie sous la représentation et donc une métaphore de l'inconscient opérant. Un paysage intérieur révèle une connaissance insaisissable. Les mécanismes oniriques se superposeraient à ceux de la création de ces images. L'inconscient recouvre des mécanismes intuitifs créateurs. *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* a une origine affective qui permet une double lecture de la création, dans le registre de l'art ou de l'intuition (interprétations « impensables » de façon rationnelle, c'est-à-dire intuitives).<sup>1209</sup>

« Variable », ce noir et blanc peut être défini comme *poikilia*, « d'après l'adjectif courant *poikilos* qui désigne aussi bien la couleur bigarrée, "gorge-de-pigeon", que les ornements et "chatoiements mélodiques" dans la terminologie musicale. »<sup>1210</sup> La *musicalité* concerne l'art en général et donc la création ou du moins la lecture qu'en fait l'homme. Dans les Beaux-Arts, la musique est la reine. Un problème de définition et de catégorisation devient l'atout maître. Un trouble entre documentaire et fiction, figure et couleur, mais aussi entre image et son, permet à nouveau de parler de noir et blanc polychrome tant sa caractéristique principale est son irrégularité.

La matière première « noir et blanc » ne peut s'appréhender que de façon sensible, car elle est instable. Cette instabilité permet une dynamique polysémique. En célébrant la porosité du concept « élargi » du noir et blanc, le film rejette tout principe de discours univoque. Il témoigne d'un réel à jamais masqué par des codes de vision. L'idée de « non-fiction » est une quête illusoire ; le noir et blanc en se faisant récit de

---

<sup>1208</sup> Emmanuel LASCOUX, *ibid.*

<sup>1209</sup> Notre désir de formes, de figurabilité se trouve en premier lieu dans nos rêves. La *figurabilité* est cette « exigence à laquelle sont soumises les pensées du rêve : elles subissent une sélection et une transformation qui les rendent à même d'être représentées en images, surtout visuelles. » (Jean LAPLANCHE et Jean-Baptiste PONTALIS, « Entrée : Figurabilité » in, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 159.) Georges Didi-Huberman rappelle, pour sa part, que « *Morphée, le fils du Sommeil (...) fut nommé ainsi par égard au travail de la figurabilité qu'il dépensait sans limites dans les rêves des humains.* » (George DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 95.).

<sup>1210</sup> Cf. Emmanuel LASCOUX, *La Voix grecque entre parole et chant : vieilles questions, nouvelles approches*, op. cit.

cette « vérité » fonctionne ainsi en « rémanence » de notre essence humaine. Le film devient biographie autant du cinéaste que de nos désirs narratifs « inavouables », car teintés de spiritualité.

Le monstre incarne l'indéfinissable. Le noir et blanc serait une de ses manifestations. Le monstre c'est aussi le prodige, l'esprit du lieu.

Le cinéma arrive à un tournant de la pensée humaine, à ce moment précis où le langage usé perd son pouvoir de symbole, où l'esprit est las du jeu des représentations. La pensée claire ne nous suffit pas (...) Le cinéma se rapprochera de plus en plus du fantastique, ce fantastique dont on s'aperçoit toujours plus qu'il est en réalité tout le réel, ou alors il ne vivra pas.

assène Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son double*.<sup>1211</sup> Le fantastique serait bien une appréhension possible du réel que le réalisme occulte. Autrement dit, « *l'art ne consiste plus à produire des reflets ou des simulacres, mais à déplacer symboliquement des objets ou des processus.* »<sup>1212</sup>

Lefrant constate que : « *le rapport à la pellicule argentique et à l'enterrement au regard de la mort d'un média est quelque chose auquel je n'avais pas pensé. Cela me paraît très frappant maintenant qu'on en parle. C'est une idée que je n'avais pas formulée moi-même, mais que j'accepte volontiers.* »<sup>1213</sup> La pellicule évoque de façon générale l'idée de deuil en tant qu'abandon du moment présent. Cela correspond à la dédicace à la fin du film qui « *fait écho à une rupture amoureuse. (...) Le film cherche à déplacer cette dimension mélancolique* »<sup>1214</sup> en renvoyant à une pratique artistique indissociable d'un travail quotidien, d'une vie passée à son élaboration.

---

<sup>1211</sup> Artaud cité par Olivier SCHEFER, *Variations nocturnes*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>1212</sup> Nicole BRENEZ, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », in *Limite(s) du montage*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>1213</sup> Entretien E. Lefrant / G. Reiner, *op. cit.*

<sup>1214</sup> *Ibid.* (Le cinéaste regrette toutefois qu'elle soit placée à la fin du film, car elle communique ainsi un état de tristesse plus que la résilience voulue.)