
**ANIMATION DE LA FICTION / AIMANTATION DES SENS
DANS LE FILM ARGENTIQUE *IN ABSENTIA*
DE STEPHEN ET TIMOTHY QUAY⁴⁴⁴**

⁴⁴⁴ Cette partie a eu comme origine la communication suivante : Gabrielle REINER, « L'Expérience sensible du corps marionnettique dans le film *In Absentia* de Stephen et Timothy Quay », communication dans le cadre du colloque *Le Corps Marionnettique comme corps frontière*, Hélène Beauchamp, Élise Van Haesebroeck et Joëlle Nogues (dir.), Université Toulouse 2 - le Mirail, 13 Mai 2011.

INTRODUCTION DE LA DEUXIEME PARTIE

Après l'étude d'un noir et blanc en numérique « pleinairiste », nous allons nous intéresser aux expériences de noir et blanc en argentique réalisées en studio. *Le Goût du Koumiz* était une fiction *différente* dont le traitement chromatique mettait en crise la dimension documentaire des images cinématographiques. *In Absentia* de Stephen et Timothy Quay présente une hybridation entre animation et fiction.

Les deux frères mélangent pellicule noir et blanc et pellicule couleur. Nous allons voir que la polychromie qui s'imisce par moments dans le film vient soutenir un travail d'« animation de la lumière ». Celle-ci fragilise la fiction pour réfléchir la théâtralité et donc l'artificialité de toute suite d'images et donc de tout *mouvement* cinématographique.

En bouleversant un noir et blanc dominant traité de façon tout aussi particulière que les épisodes polychromes, les Quay renversent les pôles d'attraction entre dérégulation de la fiction et surgissement de l'animation. L'*animation* de la fiction induit une *aimantation* des sens, l'*aimantation* à un désir de narration *anime différemment* nos sens.

La description du *Goût du Koumiz* fut élaborée par touches impressionnistes en accord avec le processus créateur du film et de la pensée de Kracauer. Le socle théorique de l'auteur allemand étant acquis, nous allons nous plonger dans la description d'*In Absentia* pour en noter, au fur et à mesure, comme dans un carnet de bord, les dilemmes figuratifs. Ces interrogations seront développées dans un second temps. Nous mettrons alors en avant les relations musicales avec l'éclairage des images à l'origine de la « *plastique rythmique* »⁴⁴⁵ du film.

⁴⁴⁵ Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 24.

A) **DE L'INSTABILITE DES FIGURES**
ET DE SES PROBLEMES MIMETIQUES ET DIEGETIQUES

- **Crise figurative, spatiale et lumineuse**

Le premier plan d'*In Absentia* présente des architectures lointaines qui se perdent dans la brume. L'intensité de la lumière augmente et baisse de manière irrégulière. Le titre apparaît, constitué de lettres blanches qui semblent venir de l'éclairage. Un faisceau lumineux ayant la forme d'un zeppelin se déplace dans le ciel.

Trois types d'éclairages se côtoient dans ce plan en noir et blanc. Le premier évoque le jour qui se lève, le deuxième fait penser à un phare. Tous deux font disparaître ou réapparaître les bâtiments par intermittence. D'autres lumières enfin, au lieu de rendre visibles les alentours, paraissent prendre elles-mêmes des traits figuratifs tels ceux du « dirigeable » précédemment cité. Un flottement s'instaure entre figures et sources lumineuses qui se révèlent les une et les autres aussi irrégulières qu'incroyables.

Dans ce paysage « improbable » où, « *de vives "percées" de lumières voisinent avec du "diffus" »*,⁴⁴⁶ s'intercale une tête de femme vue de dos et relevant la nuque, mais le décor précédent revient sans lui laisser le temps de finir son mouvement. Le raccord entre les deux « types » d'images n'est pas fluide d'autant que la femme est montrée sur un fond vaporeux au gris légèrement plus clair que l'autre « décor » et, qu'au contraire de celui-ci, aucune autre source lumineuse ponctuelle n'interfère avec l'éclairage général. La femme penche à nouveau la tête, cette fois-ci en avant, et l'ancien décor réapparaît, ne laissant toujours pas son geste aboutir, accentuant dans la visibilité de ce raccord l'hétérogénéité des deux images.

Les lumières faiblissent alors, permettant, à travers un fondu au noir, de passer de l'espace architecturé à un ciel nuageux où se cache quelque pleine lune lointaine. La caméra opère un mouvement descendant et montre deux sommets d'arbres qui encadrent la façade d'une maison à contre-jour, ne laissant quasiment apparaître qu'une épure qui unifie tous ces éléments en un magma d'un noir profond et sans relief. Seuls de simples carrés noirs suggèrent la percée de fenêtres.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 74.

La lumière augmente très rapidement comme si le jour se levait en accéléré pour se stabiliser et laisser « la place » à une lumière qui « sort » d'une des fenêtres aveuglant petit à petit cette façade : la figuration semble ne pas résister face à cette « boule de lumière » dont l'« effacement [maxi] solaire »⁴⁴⁷ présente « une blancheur diluante ».⁴⁴⁸

L'« envahissement » lumineux n'a pourtant pas le temps de se propager dans l'entière de l'image. Un gros plan en contre-plongée le « remplace » présentant en son centre un autre cercle lumineux qui pourrait faire penser à la boule de lumière précédente, prise sous un autre angle. Devant ce cercle, des jambes, dont les pieds bottés sont amarrés à des espèces d'étriers, oscillent régulièrement dans le vide. Aucun buste ou visage n'est visible, la vue étant légèrement en contre-plongée.

Nous revenons sur l'image des architectures et à ses lumières disparates suivies d'un plan de maison ressemblant à la façade précédente, en plus sommaire. Le passage d'un plan à l'autre se fait par l'intermédiaire de l'éclairage en direction d'une des fenêtres de la maison qui instaure une étrange unité spatiale des lieux.

Des jambes apparaissent à un des balcons de la demeure, identiques aux précédentes... Une lumière balaie le mur de la maison de type « sommaire » à plusieurs reprises tandis que plusieurs plans serrés en montrent les fenêtres. Une présence, sous la forme d'une ombre fugace, se devine à l'une d'entre elles, puis disparaît. Les battants de l'oculus se mettent alors à s'ouvrir et se fermer tout seuls. Les jambes du balcon, un instant immobiles, recommencent à se balancer selon une régularité obsessionnelle.

Des petits ballons passent près d'une fenêtre, s'en écartent, comme propulsés par les battants qui claquent (bien qu'ils n'entrent à aucun moment en contact avec eux.) puis atterrissent sur une nappe couverte de faux plis.

En « liant » l'espace de la nappe aux autres « décors » le vol de ces ballons suit, là encore, un chemin qui ne tient pas compte d'une perspective aristotélécienne ; la table couverte de la nappe semble être « hors » de la maison. À la franche confusion entre objets animés et inanimés s'ajoute une distinction de plus en plus problématique entre espace intérieur et extérieur, privilégiant des « arythmies » formelles.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

Ainsi, d'un autre fondu noir se distinguent petit à petit un verre et une feuille de papier immaculée sur la nappe précédente qui est, elle, d'un blanc crème. Les plis du tissu et surtout le format de la feuille (en bas à gauche dans le plan en train de s'éclairer) rappellent l'angle des fenêtres présentes (en haut à droite du plan antérieur). La répétition des formes se décline dans le temps et dans l'espace comme la « boule de lumière » indiquée plus haut.

Un élément inconnu surgit, un court laps de temps ; nous comprendrons « après-coup » que c'est une phalange d'une des mains de la femme en très gros plan ; puis un panneau vers la gauche présente un taille-crayon géant.

Des taches abstraites apparaissent qui sont en fait des traces sur un sol menant à une porte. Une ombre s'esquisse dans l'embrasure. Deux crayons passent dessous, comme si quelqu'un les avait fait rouler, et « se propulsent spontanément » sur la nappe. Ils effectuent un tour sur eux-mêmes dans le vide et l'un des deux vient s'insérer dans la main de la femme comme sous l'effet d'une attraction magnétique. Lorsqu'elle s'en empare, l'objet se fige un bref instant puis se propulse en l'air et tombe enfin sur ses genoux, perdant d'un coup son insolite mobilité.

La main de la femme reprend le crayon pour l'affûter. Le taille-crayon vient à être éclairé de « mille-feux ». Les doigts ôtent les copeaux du crayon qui tombent à terre au pied du fauteuil où la protagoniste se trouve assise. L'action se répète. La « chute » des copeaux de crayons s'accompagne d'une auréole de lumière « ombrée » de bleu « entachant » à chaque fois un instant le noir et blanc de l'émulsion argentique. Pour finir, une fugace silhouette de dos avec des cornes œuvre à une table dans la même polychromie où le bleu « lumineux » domine.

Retour au noir et blanc avec un plan où une lumière directionnelle fait émerger de la pénombre des pans de mur où se devinent un cadre vide, le cadran d'une horloge aux aiguilles figées et enfin la serrure d'une porte. L'espace que cette dernière délimite est-il extérieur ou intérieur à ces lieux incertains ?

L'apparition d'une double fenêtre accentue cette impression de perte de perspective comme dans un palais des glaces de fête foraine. Les reflets qu'on trouverait

dans un miroir traditionnel ne semblent toutefois pouvoir exister. La lumière n'est littéralement pas éclairante et « *fonctionne presque comme un personnage* »⁴⁴⁹ à part entière. Elle balaie ces espaces et ces objets pour revenir sur la façade de la maison où les jambes tombant d'un balcon sont cette fois immobiles. Puis revient la fenêtre aux doubles battants. Une lueur se propage éclairant l'intérieur d'une pièce dotée d'une horloge monumentale : on reconnaît le cadran précédemment montré en gros plan. La lumière s'intensifie et brouille les figures ; revoilà les architectures du début du film d'abord dans la pénombre puis éclairées de façon spasmodique. Un travelling permet ensuite de passer dans l'entrebâillement de la fenêtre dont les doubles battants provoquent à nouveau une perception ambiguë de l'intérieur et de l'extérieur. Le mouvement d'immersion de la caméra qui traverse cette fenêtre entrouverte s'arrête pourtant ; nous revenons encore une fois sur le plan large des architectures.

**- Une femme au cœur de fragments noir et blanc et
une marionnette auréolée de bleu**

Si au départ les événements ne semblent pas avoir de liens entre eux, par recoupement, l'élément figuratif principal du film devient petit à petit cette femme. Nous revoyons sa main qui se pose sur un cahier, elle y installe son crayon taillé pour essayer d'écrire. Immédiatement après leur exécution, les lignes tracées sur la page sont comme estompées ou effacées avec l'extrémité de ses doigts. Les ongles maculés de noir suggèrent un acharnement particulier. Les actes de cette femme semblent difficiles, laborieux, ce que corrobore sa gestuelle trop précautionneuse ou trop brusque. La pointe du crayon finit par transpercer le papier et se casser. L'objet doit être taillé à nouveau.

Dans le même « temps », par un montage alterné, la silhouette cornue se révèle être une marionnette. La durée des plans facilite alors cette découverte. Au cœur d'une image toujours colorée, elle semble récupérer les épiluchures et les mines de crayons cassées, puis élabore un étrange travail de recyclage en les écrasant sous ses sabots de diabolin. La poudre ainsi obtenue donne naissance à de nouvelles mines qui se

⁴⁴⁹ Remarque d'André Habib au cours d'un entretien avec les deux cinéastes. (Entretien S. et T. Quay / A. Habib, *op. cit.*)

redressent et paraissent « réellement » prendre vie, agitées de convulsions, comme effrayées.

En parallèle, la femme s'empare des mines de crayons et les « plante » sur la corniche d'une fenêtre. Les mines ont des aspérités plus aiguës qu'elles ne devraient et suggèrent des missiles ou des flèches miniatures, acérées. La femme installe sur la corniche une énième mine, la plantant dans ce parterre par son extrémité pointue, comme inconsciente du danger. Elle referme le battant de la fenêtre et essuie ses mains maculées de graphite, regarde au loin et semble attendre. La lumière rasante éclaire les mines. La femme nettoie un des carreaux de la fenêtre avec un torchon qui s'est posé, comme le crayon avant lui, de lui-même dans sa main. Elle continue à attendre.

La marionnette fait apparaître de sous ses sabots une trace rouge sang. Tout le haut de son corps s'incline alors en arrière en signe d'affliction. L'impression funeste liée aux mines de crayons se précise.

La femme nettoie encore un carreau pour mieux observer, semble-t-il, son étrange plantation. Cependant une suite d'images qui la présentent en train de se propulser de son siège vers la fenêtre qui s'éclaire de façon chaotique, vient contredire cette impression. Serait-il question d'une attente mystique, loin du défilement conventionnel du temps et de son « rythme nyctéméral » ?

Le plan des architectures revient ainsi que celui de l'horloge inanimée dont le cadran, comme abrasé, évoque l'érosion du temps, renforçant ainsi l'idée d'une lumière originelle, annonciatrice. Néanmoins en nettoyant ses carreaux la femme renvoie à un quotidien familier auquel elle n'a pas renoncé. Si l'espace est disloqué, certaines limites d'un intérieur bien à soi sont par moment relativement bien définies.

À un problème d'espace, s'ajoute un dilemme chromatique, lorsque l'étrange figurine de la marionnette se manifeste. Quel rapport a-t-elle avec la femme régnant sur un univers noir et blanc ? Serait-ce un élément parasite ou une compagne de route ?

S'ils ne sont jamais réunis dans le même plan, une étrange relation s'installe entre les deux protagonistes. Les gestes de la femme sont mécaniques à l'instar de ceux de la marionnette... Est-ce l'expression de quelque rite ésotérique, de quelque pacte faustien ? Les deux types d'images sont-ils comme deux versants d'une même action avec d'un côté le personnage achromatique de la femme et de l'autre cette chimère colorée ?

Le spectateur tente de s'adapter au rythme et aux variations d'échelle et d'éclairage, mais l'apparition de la couleur vient le perturber. Ces fugaces moments colorés interpellent. La perception des corps comme de l'espace qu'ils occupent pose problème. Rien n'est délimité avec précision jusqu'au noir et blanc « brisé » par l'arrivée de la couleur. Un imaginaire coloré s'« incarnerait-il » dans la méphistophélique marionnette ?

La femme est à nouveau à sa table de travail. Sa curieuse gestuelle souligne toujours un engagement corporel inhabituel. Elle se trouve soudain munie de trois bras et arrête d'écrire, plongée dans ses pensées. Par delà le fait que l'écriture induit la remémoration, le processus conduirait-il au délire ? Aurait-il déclenché ces hallucinations *kinesthésiques*⁴⁵⁰ ?

La femme se masse le cou et le dos, avec des mains qui ne sont pas les siennes ; l'« apparition » de ces gestes trop fugaces est d'ailleurs impossible physiquement parlant.⁴⁵¹

Cette démultiplication anatomique n'est qu'intermittente, mais les mouvements maladroits de la femme semblent en permanence comme freinés par des éléments invisibles. Elle est agitée de spasmes nerveux. Ses mains butent souvent sur son travail d'écriture et l'une d'elles en vient même à chuter brusquement, suggérant une paralysie hystérique.

Les bras caressants évoquent une expérience de possession. Ses propres doigts paraissent parfois dotés d'une vie autonome qui n'a plus rien d'humain, telles des larves grouillantes. Ses mains semblent vouloir prendre la place du crayon comme si elle écrivait avec son corps, avec ses ongles.

D'une gestuelle « mécanique », on retourne à un vivant trop organique qui donne une impression bestiale. Ces doigts s'inscrivent comme des fragments tellement

⁴⁵⁰ Kinesthésique : « qui concerne la sensation de mouvement des parties du corps. » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Kinesthésique » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/kinesthesique>)

⁴⁵¹ Pierre Janet est un des premiers à parler d'« hallucination kinesthésique ». À sa suite le spectateur peut se demander au regard du film : « Nous aurons à rechercher s'il s'agit là de véritables hallucinations kinesthésiques, notons seulement ici la forme d'image kinesthésique que prend l'obsession. » (Pierre JANET, *Les Obsessions et la psychasthénie : tome I: Analyse des symptômes*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005 p. 16.)

hors de proportion qu'ils en sont « défigurés » ; aberrantes parties détruisant l'harmonie globale. Le recouplement avec une anatomie humaine dans sa complétude est aux limites de l'impossible.

On pense à la photographie de Jacques-André Boiffard intitulée *Gros orteil, sujet féminin, 24 ans*, publiée dans la revue *Documents* pour illustrer un article rédigé par Bataille⁴⁵². Cette photographie, comme les images en mouvement du film, à travers l'utilisation du gros plan, déforme un idéal de beauté attendu. L'indécision entre forme humaine et grouillement animal redouble ce chavirement de l'informe. L'axe vertical de l'intelligence, de l'âme est oublié au profit du corps. Trop concret pour être admis, ce dernier ne peut séduire que dans l'horreur. La perception est défigurée par la possibilité du contact, tout comme les doigts se maculent d'encre au contact de l'écriture. Le résidu matériel des taches de la mine de plomb renvoie au pictural, à un espace charnel recouvrant l'espace visible. La forme graphique du texte est brouillée par la matière amorphe. Corps et texture inscrite sur le papier se confondent, accentuant l'impression d'une femme écrivant directement avec ses mains. L'acte d'écrire donnant naissance à cette écriture incarnée servirait-il de rempart à un univers inhospitalier ?

A contrario, on peut se demander si ce qu'écrivait cette femme ne lui est pas dicté ? L'aspect continu des traits joignant les mots entre eux, tout comme le fait de couvrir des pages de cahier d'une écriture indéchiffrable, suggérerait presque le tracé d'un sismographe ; la femme ne serait alors que le transcripateur de ce texte, le scribe. Assiste-t-elle malgré elle à une expérience de dépersonnalisation de son propre corps ?

La femme donne l'impression de se battre pour « domestiquer » des crayons rebelles dans le but d'écrire. Elle lutte autant avec les outils qui l'entourent qu'avec son corps.

Surviennent des moments d'accablement. Les mains sur la tête, la femme est prostrée sur sa table. Puis elle se lève du fauteuil, s'accroupit. Cherche-t-elle un crayon tombé à terre ? Nous apercevons pour la première et dernière fois son visage, mais celui-ci, éclairé à contre-jour, ne permet pas de saisir une quelconque expression qui pourrait renseigner sur son état d'esprit.

⁴⁵² Georges BATAILLE, « *Le gros orteil* » in, *Document*, n° 6, 1929, pp. 297-302. (La photographie de Boiffard se trouve à la page 298 de la revue. Elle est reproduite dans l'ouvrage *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 2001, p. 55.)

Le plancher, jonché de copeaux, rend vaine toute recherche. La femme émerge pourtant du sol avec quelque chose d'indéterminé en main et se remet à écrire. La relation aux crayons devient cruciale.

Ainsi, ces derniers semblent parfois faire « corps » avec la femme comme une prothèse, une extension complexe d'elle-même tandis que le bras surnuméraire serait à percevoir littéralement comme un membre-fantôme, soutenant et freinant tout à la fois ses mouvements.

Un sourd combat opposerait-il la femme au taille-crayon, qui submerge le sol de détrit^{us}, et à ces mines aux pointes mortelles ? En perdant leur utilité fonctionnelle, les mines des crayons semblent douées de vie et redoublent la confusion entre matière et corps qui s'ajoute à celle entre corps et décor.

L'écriture de ce texte se répète comme une « litanie » qui produirait des sensations et perceptions doubles, impressions induites par des ruptures d'échelle de plus en plus récurrentes et par l'éclairage tout aussi variable et déstabilisant.

Seuls les plans où les crayons s'animent ou ceux qui présentent la femme sont dans un éclairage, certes violent, mais uniforme. Néanmoins le fait de tailler les crayons fait basculer l'éclairage et dramatise le geste. Filmé en gros plan, le taille-crayon ne cesse d'accrocher la lumière, tout comme les crayons avant lui, pour devenir une simple surface blanche sans détails. Les crayons subissent un sort identique.

La dimension tactile interpelle, faisant écho aux mains de la femme et à leur gestuelle par moment monstrueuse. D'autant que, nous l'avons noté, celles-ci semblent arriver à faire bouger ces crayons qui résistent puis finissent néanmoins par lui obéir comme par télépathie...

Les mouvements du corps de la femme, comme ceux de la lumière, très lents ou très précipités sont irréalisables *in vivo*. Au lieu d'énoncer que « les lumières » de l'esprit sont en crise, le film ne proposerait-il pas d'autres perceptions, d'autres alternatives moins manichéennes ?

Dans *In Absentia*, la lumière circule d'un espace à un autre de plus en plus brusquement. Passant parfois *crescendo* de l'éclairage à l'incandescence, elle a des impacts différents dans l'espace qui se subdivise en divers lieux. La coprésence de ces éclairages et leurs variations jumelées dialoguent avec un éclatement des lieux et des figures décentrées, qui s'animent ou se désagrègent pareillement.

La notion d'absence énoncée par le titre du film renverrait principalement à une perception instable. Néanmoins, l'expression latine *In Absentia* se traduirait en français de façon plus précise par : « *en l'absence de la personne intéressée* »⁴⁵³ (le référent à un individu étant implicite). De façon première « *la praesentia in absentia (...) définit en propre la pratique épistolaire* ». ⁴⁵⁴ On pense alors au destinataire de l'écrit qui paraît doublement « absent » puisqu'il ne pourrait pas lire le texte illisible.

Les états d'« absence » de la femme contamineraient-ils la stabilité de la lumière et donc la perception normée des figures, à l'image et entre chacune d'elles ? La lumière s'infiltrant et ponctuant chaque image exprimerait-elle le ressenti de l'héroïne induisant une liaison *affective* entre chaque plan ? Ces images noir et blanc seraient-elles à considérer comme des ouvertures, non pas sur le monde en soi, mais sur un monde intérieur déjà symbolisé par les fenêtres donnant sur d'autres fenêtres ? Suggèrent-elles certaines affections de la pensée ? L'imaginaire concurrencerait-il une perception prétendument rationnelle invalidée par cette spatialisation plurielle ?

Que la mine de crayons se casse, que des mains étrangères touchent le corps de la femme, des rideaux claquent aux balcons, comme si toute raison fuyait de ces fenêtres ouvertes à tout vent. Nous sommes en pleine correspondance architecturale autant qu'épistolaire, au cœur d'un espace dédaléen, mais aucun fil d'Ariane n'est là pour nous guider. Le temps n'est d'ailleurs plus mesurable puisque les aiguilles de l'horloge délabrée sont immobilisées.

À la fin du film, une page se substitue au cahier, puis, mise sous enveloppe, elle est « postée » dans la caisse de l'horloge. La curieuse missive atterrit sur une pile conséquente d'autres lettres. Après avoir effectué cet envoi singulier, la femme s'autorise à bouger manuellement les aiguilles statiques de l'horloge. Les lettres se trouvent en lieu et place du balancier comme si le temps de l'écriture et les vingt-quatre heures d'une journée concordaient. La temporalité et donc la narration seraient-elles imputables à la logique subjective de la femme qui remonterait ou descendrait le

⁴⁵³ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : In absentia » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/inabsentia>

⁴⁵⁴ Fanny OUDIN, « La Pratique épistolaire médiévale entre norme et liberté » in, *Camenaes* n° 2 – juin 2008, p. 1. [En ligne], URL : http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/F_Oudin.pdf
La pratique épistolaire se développe au Moyen Âge. C'est pourquoi l'article de la médiéviste Fanny Oudin sera mentionné plusieurs fois à pour analyser le texte manuscrit au cœur du film *In Absentia*.

temps ? Les images nimbées de flou pourraient symboliser les souvenirs traumatiques qui l'habitent. Ces visions improbables seraient bien les siennes. Juste après ce « changement d'heure », le plan des architectures revient. Or, l'image n'est plus en noir et blanc comme auparavant, mais en couleurs : elle présente une lumière exceptionnellement bleue. L'éclairage coloré attesterait de quelque souvenir confus.

L'image des architectures disparaît alors dans une nappe de lumière restée bleue, puis nous retrouvons les mains de la femme posées devant une table où s'étage une multitude de petits tiroirs. Elle a en sa possession un instrument (peut-être une agrafeuse ?) dont la surface métallisée semble avoir été la source de la lumière irrégulière dans le plan précédent des architectures.

La seule et unique relation entre les deux univers se fait, là encore, de façon indirecte, par la lumière. Néanmoins cette fois-ci, la gestuelle de la femme en est visiblement l'origine, suggérant rétrospectivement une relation similaire avec tous les éclairages des images précédentes et serait donc de façon générale la manifestation d'« *une lumière intérieure* ». ⁴⁵⁵

L'objet indéfini, en bougeant dans ses mains, aurait-il pour seule fonction de provoquer des lumières disparates et d'« éclairer » tout en « recréant » des images mentales ? La femme repose le mystérieux ustensile sans s'en être servi, autrement ; ce qui renforce cette idée.

Elle prend alors dans un des tiroirs deux crayons après avoir regardé son bracelet-montre. L'heure qui y est indiquée ne correspond pas à celle de l'horloge. (Est elle même en état de marche ou à l'arrêt ? Cet unique plan ne permet pas de le savoir.) En tout cas il est « l'heure » d'écrire à nouveau.

Dans le « même temps » de cette prise de crayons et de « perceptions » diverses des heures comptées, la femme entend des pas hors de la pièce. On perçoit les pieds d'une personne puis une main se penche et va glisser les crayons sous la porte évoquant en miroir ceux arrivés par le même chemin au début du film.

La figuration est alors hachée par un plan noir pendant qu'un son distordu d'infra-basses dramatise le geste en suspens. Le plan noir finit par présenter le générique du film au moment où les crayons ne sont plus dans les mains du deuxième

⁴⁵⁵ Jacques AUMONT, « Des couleurs à la couleur » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 40.

personnage. Le générique se termine puis cède « enfin » la place à l'arrivée des crayons dans la pièce. Nous revenons alors sur les pieds de l'« autre » personnage s'éloignant.

La femme a-t-elle l'impression qu'une autre personne lui donne les crayons alors que c'est elle qui s'en empare ? Ce plan, pris hors de la pièce où la femme écrit, attesterait-il d'une perception, si ce n'est « objective », du moins inversée par rapport à celle générale du film qui présenterait une vision subjective ?

- Récits gigognes

Entre le message « halluciné » de la femme qui est associé à l'impression de dictée du texte écrit et les pas de la pièce à côté, l'idée de paranoïa règne et s'opposerait à un extérieur, à un hors-chambre sans folie. Rien n'est pourtant affirmé. Le film refuse de faire « le point » entre deux types de catégorisation de toute façon discutables.

Le groupe d'images secondaires, composé de l'étrange marionnette et de plans aux couleurs singulières, instaure d'ailleurs un autre climat de malaise et brouille toute logique binaire. Le montage en alternance des deux types d'images fait basculer la double narration en un récit gigogne parmi d'autres. Le dédoublement se démultiplie en diverses alternatives de façon exponentielle.

Notons, en particulier, que la vue de la « première » maison fait penser à une façade gothique et n'a rien « à voir » avec les architectures « rétro-futuristes » évoquant plutôt la science-fiction. Dans le même ordre d'idée, les jambes se balançant pourraient être celles d'un enfant et se trouver en illustration d'un conte, mais des rires bien lugubres, par moments, se distinguent. Le film n'est pas destiné à un jeune public...

La texture musicale non mélodique laisse sourdre des cris, des ricanements nerveux. La bande-son redouble l'aspect « incohérent » de ce noir et blanc aux figures incertaines. Des paroles surgissent, mais restent toujours inintelligibles, les rires au loin sont bien peu communicatifs et intensifient la perception ambivalente du film. Le spectateur a même du mal à savoir s'il s'agit de voix féminines ou masculines. Celles-ci semblent flotter ; elles ne sont pas spécifiquement liées à la femme ou à la marionnette. En particulier, la présence récurrente des onomatopées « ai, ai, ai » se répétant au loin, murmurées comme une étrange litanie.

Le travail sonore s'émancipe de toute démarche mimétique pérenne. L'ambiance tant visuelle qu'auditive est des plus particulières. La catégorisation s'avère insoluble. Le spectateur est désemparé et ne sait que penser.

Le son témoignerait-il en définitive de la démence de la femme ? Hegel rappelle que « *le temps du son est aussi le temps du sujet, le temps pénètre dans le moi, le saisit dans son existence simple, le met en mouvement et l'entraîne dans son rythme cadencé...* »⁴⁵⁶

Si un lien s'établit entre la gestuelle d'« automate » de la femme et celle de la figurine, il renforce la structure en fragments du film et atteste de l'incertitude entre êtres vivants et êtres mécaniques. Les mouvements de la femme sont au diapason de ceux de la marionnette, serait-ce une preuve que l'automate est bien le fruit de son *imagination* ? Serait-ce à l'inverse la figurine qui « influe » sur la femme ? De façon plus générale : « *qu'est-ce que la marionnette fait au corps [vivant] ? Que fait le corps [vivant] à la marionnette ?* »⁴⁵⁷ ; si ce n'est induire une impression d'interpénétration ?

D'un problème de paternité-maternité, on passe à une similitude fraternelle-sororale tout aussi ambiguë. De l'hérédité à la consanguinité, l'explication des mouvements désarticulés de la femme incite aux extrapolations.

Par delà toute tentative de catégorisation dans un genre préétabli, nous sommes vraiment en pleine *inquiétante étrangeté* dans la plus classique des acceptions : aux frontières équivoques entre éléments animés et fixes. N'oublions pas que la nouvelle d'Hoffmann, *L'Homme au sable* sert de base au fameux texte de Freud. Des liens peuvent se tisser entre le film sujet de notre étude et la nouvelle du dix-neuvième siècle où Nathanaël le héros de ce récit s'éprend d'Olympia qui n'est qu'un automate...⁴⁵⁸

⁴⁵⁶ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique (textes choisis par Claude Khodoss, 1953)*, Paris, P.U.F., 1998, p. 107.

⁴⁵⁷ Cf. Hélène BEAUCHAMP, Élise Van HAESBROECK et Joëlle NOGUES, Texte de présentation du colloque « Le Corps Marionnettique comme corps frontière », Toulouse 2 - le Mirail, 13 Mai 2011. [En ligne], URL : http://www.fabula.org/actualites/le-corps-marionnettique-comme-corps-frontiere_41662.php

⁴⁵⁸ Stephen et Timothy Quay ont eux aussi proposé, en 2000, une version du conte d'Hoffmann : *The Sandman*. Néanmoins lorsqu'André Habib interroge les deux réalisateurs sur le lien entre le texte de Freud et celui d'Hoffmann, ils répondent : « *Non [nous ne le savions pas]. En fait, nous nous intéressons très peu à la psychologie à moins qu'il ne s'agisse de pathologie, de fétichisme. C'est l'aberration qui vous conduit dans un voyage loin du boulevard, de la rue principale, et qui vous entraîne dans ces*

L'écrivain affirme « *que la puissance ténébreuse, à laquelle nous nous donnons, crée souvent en nous des images si attrayantes, que nous produisons nous-mêmes le principe dévorant qui nous consume.* »⁴⁵⁹ L'*unheimlich* émanant du film induit aussi cet état d'ambivalence. Au-delà des interrogations que suscite l'hallucination du personnage féminin, le film interroge, de façon centrale, la croyance du spectateur envers les normes réalistes du cinéma.

Ce dernier vient à douter de ce qu'il perçoit. Ce corps « *marionnettique* »⁴⁶⁰ est aussi un corps vivant. D'autant que l'actrice n'adopte pas en permanence un jeu « *marionnettisé* »⁴⁶¹ : ses gestes, nous l'avons dit, perdent leur aspect mécanique quand le film présente des gros plans de ses mains en train d'écrire. De la machine « *surhumaine* » on passe à l'animalité « *sous-humaine* » tout aussi *inquiétante* pour le spectateur.

Des membres séparés (...) recèlent un extraordinaire potentiel d'inquiétante étrangeté, surtout lorsque (...) il leur est accordé par-dessus le marché une activité autonome. Nous savons déjà que cette inquiétante étrangeté-là découle de la proximité du complexe de castration.⁴⁶²

analyse Freud.

Si affirmer que ces images produisent sur le spectateur des angoisses de nature sexuelle est peut-être quelque peu radical, on ne peut douter qu'un certain érotisme s'en dégage. L'acte d'écrire comme source d'hallucination est-il à l'origine d'une force vitale ? En ce sens il entretiendrait bien une relation avec Éros autant qu'avec Thanatos. L'écriture est un moyen de reproduction comme un autre.

La pensée permet de concrétiser et d'animer l'inanimé : traitement classique dans la littérature fantastique et définition possible de l'*inquiétante étrangeté*.⁴⁶³

ruelles, dans les caves, les greniers. » (*Ibid.*) Pur synchronisme donc à travers la recherche d'une œuvre tortueuse, labyrinthique opposée à toute linéarité convenue.

⁴⁵⁹ Ernst HOFFMANN, « L'Homme au sable (1816) » in, *Contes fantastiques*, tome II, Paris, Gallimard, 1980, p. 230.

⁴⁶⁰ Hélène BEAUCHAMP, Élise Van HAESEBROECK et Joëlle NOGUES, Texte de présentation du colloque « Le Corps Marionnettique comme corps frontière », *op. cit.*

⁴⁶¹ *Ibid.*

⁴⁶² Sigmund FREUD, « L'Inquiétante étrangeté (1919) » in, *L'Inquiétante étrangeté et autres textes*, *op. cit.*, p. 250.

⁴⁶³ Selon le théoricien de la littérature Tzvetan Todorov, le fantastique ne serait présent que dans l'hésitation entre l'acceptation du surnaturel en tant que tel et une tentative d'explication rationnelle.

Néanmoins, le fait de lier cette dernière à une production littéraire incite à proposer une autre approche, celle de la création *en acte*.

À l'absence du destinataire de ces lettres fait ainsi écho la déficience d'une narration pérenne. L'écriture de la femme s'« élargit-elle » au décor qui fait « éclore » l'automate androïde ? La lettre adopterait-elle une dimension de *prosopopée littéraire* et non plus rhétorique⁴⁶⁴ ? La dimension indéchiffrable du texte évoque bien cette chimère aux couleurs incertaines. L'*héroïne* du film en noir et blanc serait-elle l'*auteur* du film polychrome ? En restant comme aveugle à la présence de la marionnette pendant tout le film, l'hypothèse se justifierait...

« *Imagination est synonyme de représentation* »⁴⁶⁵ et « *dans le domaine des Beaux-Arts, imagination [est aussi] synonyme de création.* »⁴⁶⁶ Le mot *image* vient du latin : « *imaginatio, vision.* »⁴⁶⁷ Le fantasme est une vision mentale, c'est donc aussi l'imagination de la femme qui, à travers la marionnette, exprimerait son existence.

D'après Baudelaire, « *l'imagination est une qualité quasi divine, qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des*

Todorov définit ainsi ce genre littéraire : « *Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.* » (Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 29.)

⁴⁶⁴ La *prosopopée* « *consiste à faire parler les morts, les absents, les animaux, les inanimés et les abstractions.* » (Cf. Michèle AQUIEN et Georges MOLINIÉ, « *Entrée : Prosopopée* » in, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française - Le Livre de Poche, 1999, p. 325.) Or, dans le film, la lettre permettrait ainsi, étymologiquement parlant, non plus de « faire parler », mais de « fabriquer un visage » qui serait celui de la marionnette et donc de « personifier » en créant un « masque de théâtre », une chimère. (Cf. C.N.R.S. (éd.), « *id.* » in, [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/prosopopee>>)

⁴⁶⁵ *Id.*, « *Entrée : Imagination* » in, *Trésor de la Langue Française, dictionnaire de la Langue du XIX^{ème} et du XX^{ème} s.*, t. 9, *op. cit.*, p. 1153.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 1154.

⁴⁶⁷ *Ibid.*

choses, les correspondances et les analogies. »⁴⁶⁸ La femme dans le film est donc celle qui fantasme, qui se livre aux écarts de son imagination en créant des images. La plasticité des couleurs et des formes de son fantasme témoignerait de sa capacité d'imagination et de projection. Si on étudie la marionnette en tant que projection de l'imagination ou de l'esprit du personnage féminin, le biais de l'étude psychanalytique semble pertinent et réfléchit la question de l'*inquiétante étrangeté* dans le film avec la création d'une production graphique.⁴⁶⁹

Freud souligne que :

(...) l'analyse des cas d'inquiétante étrangeté nous a ramené à l'antique conception de l'animisme, qui était caractérisé par la tendance à peupler le monde d'esprits anthropomorphes, par la surestimation narcissique des processus psychiques propres, la toute-puissance des pensées et la technique fondée sur elles, l'attribution de vertus magiques soigneusement hiérarchisées à des personnes et à des choses étrangères (mana), ainsi que par toutes les créations par lesquelles le narcissisme illimité de cette période de l'évolution se mettait à l'abri de la contestation irrécusable que lui opposait la réalité.⁴⁷⁰

La certitude que l'écriture laisse une trace physique d'un imaginaire est ainsi en jeu de façon presque paradoxale. Si « *Le monde (...) est une scène / Dont tous les hommes, toutes les femmes / Ne sont que des acteurs* »⁴⁷¹ comme le proclame Jacques, protagoniste shakespearien de *Comme il vous plaira*, la marionnette serait-elle le personnage d'une pièce de théâtre, d'un « cinéma mental », définition possible du fantasme et donc de n'importe quelle forme d'hallucination en tant que « *reproduction d'une petite scène* »⁴⁷² ?

La « théâtralisation polychrome » de l'hallucination de la femme est-elle de l'ordre d'une révélation intime et inavouable, mise en scène exceptée ? Une confusion entre manifestation du fantasme et crise convulsive est mise en relation avec le jeu

⁴⁶⁸ Charles BAUDELAIRE, « Introduction » in, *Nouvelles Histoires extraordinaires (1857)*, trad. de Charles Baudelaire, Gallimard, 1989, p. 13.

⁴⁶⁹ Ainsi, la femme observant des crayons qui s'animent pour venir se loger dans le creux de sa main, ne se demande plus, comme Lamartine, « *Objets inanimés, avez-vous donc une âme / qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ?* », mais en a acquis la certitude. (Alphonse DE LAMARTINE, « Milly ou la terre natale » in, *Harmonies poétiques et religieuses, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1988, p. 395.)

⁴⁷⁰ Sigmund FREUD, « L'Inquiétante étrangeté (1919) » in, *L'Inquiétante étrangeté et autres textes*, op. cit., p. 245.

⁴⁷¹ William SHAKESPEARE, *Comme il vous plaira (1599)*, Paris, Le Livre de Poche, 2003, acte II, scène 7, p. 93.

⁴⁷² Sigmund FREUD, *Sur le rêve (1901)*, trad. C. Heim (1967), Paris, Gallimard, 1988, p. 55.

d'une marionnette-comédienne. La lecture du fantasme et celle de l'acte créateur entrent en concurrence.

Le problème pour le spectateur est justement la dimension « infinie » du film puisqu'il n'est pas clôturé par un sens univoque. Cette absence de « sens unique » induit une inquiétude redoublée, en particulier par la marionnette, qui serait bien à percevoir comme une *anamorphose*⁴⁷³ du texte écrit. La curieuse « bestiole » exprime une *perspective dépravée* qui fait cohabiter l'inconciliable, à savoir la dimension fantastique et aberrante due à l'hallucination avec la liberté rendue possible à travers le processus de l'écriture.

La présence corporelle de la femme plus que sa figure, occultée de toutes les façons, illuminerait, enluminerait pourrait-on dire, le film. Un lien entre lumière, esprit illuminé⁴⁷⁴ et enluminure est envisageable dans la mesure où la femme écrit à la main...

Repensons à notre comparaison de ces doigts en gros plans avec la photographie de Boiffard. Georges Didi-Huberman se demande face à la célèbre image fixe : « *Qu'est-ce donc qui se joue, dans ce gros orteil imposé au beau milieu d'une "revue d'art", dans l'inconvenance de sa propre laideur et de sa propre disproportion, si ce n'est une mise hors de soi de l'esthétique classique en général ?* »⁴⁷⁵ On pourrait se demander la même chose pour les plans de Stephen et Timothy Quay. En quoi l'idée d'*incarnation* de l'acte de l'écriture remet-elle en cause « l'esthétique classique en général » ?

Dans le film, cette esthétique est mise en crise à travers des gros plans qui instaurent un jeu de fascination-répulsion. « *Le fascinant signifie ceci : celui qui voit ne peut plus détacher son regard (...).* »⁴⁷⁶ Le spectateur est autant subjugué que repoussé. Son regard intrusif est invalidé. Il ne perçoit d'ailleurs pas les écrits au début du film et lorsqu'ils deviennent visibles, ils ne sont pas lisibles ; le spectateur ne peut donc pas

⁴⁷³ « *L'anamorphose est un rébus, un monstre, un prodige* » explique Jurgis Baltrusaitis. (Cf. Jurgis BALTRUSAITIS, *Anamorphoses, tome II : Les Perspectives dépravées*, Paris, Flammarion, 1996, p. 7.)

⁴⁷⁴ Alekan insiste, de façon générale, sur un tel travail de la lumière. Selon lui : « "Éclairer", en photographie, au cinéma, à la télévision ou au théâtre, c'est donner physiquement à voir, "illuminer" ou mieux, "luminer" mot à imposer (...). » (Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 8.)

⁴⁷⁵ Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, op. cit., p. 63.

⁴⁷⁶ Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 120.

contester leur sens puisqu'il ne peut les lire, résultat lui suggérant un état et donc une œuvre à la fois *malsaine* - elle « *dénote (...), révèle une perversité intellectuelle [et] morale* »⁴⁷⁷ -, et *malséante* - elle « *choque [(...) en étant] contraire à la convention [(...) de] la bienséance* »⁴⁷⁸ -. Quelle est donc cette bienséance que l'on attend au cinéma ? Serait-ce celle d'une pratique narrative mise ici en défaut à travers la femme qui écrit ? La qualité de ces écrits serait-elle alors non pas de posséder un sens, mais de défendre une expérience littéralement habitée, libre par essence ?⁴⁷⁹

Les Quay reprennent et diversifient un certain culte du blason avec le motif de ces doigts en gros plan. Cette forme poétique se retrouve dans le montage à travers son aspect fragmentaire. Ne s'en servent-ils pas pour souligner la dimension autant charnelle que *cathartique* du processus d'écriture ?⁴⁸⁰ Si l'imaginaire de référence est le corps, celui-ci est aussi un espace de protection.

La notion de « *blason vient de bouclier.* »⁴⁸¹ Le blason en tant que bouclier renvoie évidemment à son sens premier, hérité du Moyen Âge, d'armoiries, mais on pourrait aussi se demander si la difformité ne serait pas aussi un procédé pour témoigner d'une revanche *graphologique* protégeant du monde extérieur ? En désarticulant la gestuelle féminine, les deux cinéastes remettent en cause sa représentation par des normes narratives. Le « monde extérieur » ne censure un comportement qu'à travers sa représentation, dont le cinéma est un des garants « moraux »...

- Générique de fin

Le générique de fin précisera certaines de ces suppositions qui s'avéreront non plus contradictoires, mais complémentaires. On peut y lire la dédicace suivante : « to

⁴⁷⁷ C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Malsain » in, *Trésor de la Langue Française, dictionnaire de la Langue du XIX^{ème} et du XX^{ème}*, t. 11, *op. cit.*, p. 268.

⁴⁷⁸ *Id.*, « Entrée : Malséant », *ibid.*

⁴⁷⁹ Cet aspect illisible renforcerait la dimension onirique du film, car il est impossible de lire dans ses propres rêves. On pourrait aussi dire que le personnage féminin au cœur du film semble être dans un *rêve lucide* où il peut interagir avec ce qui l'entoure. (« *Dans le rêve lucide, le sujet atteint un niveau de conscience réflexive, celle de se voir rêver.* » explique Pierre Buser. - Pierre BUSER, *Cerveau de soi, cerveau de l'autre : neurobiologie, conscience et inconscient*, Paris, Odile Jacob, 1998 p. 300. -)

⁴⁸⁰ Pour les surréalistes le blason est une métaphore des désirs inconscients.

⁴⁸¹ C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Blason » in, *Trésor de la Langue Française, dictionnaire de la Langue du XIX^{ème} et du XX^{ème}*, t. 4, *op. cit.*, p. 571.

E H who lived and wrote to her husband from an asylum "Herzensschatzi komm" (Sweetheart come). »⁴⁸² Le texte indique donc que la femme a été enfermée dans un asile où elle a consacré son temps à écrire à un mari absent. Néanmoins, celle-ci est uniquement désignée par ses initiales énigmatiques : E H. Cet exergue ésotérique renforce, *in extenso*, le caractère impénétrable du film.⁴⁸³

Il est intéressant de noter que si la dédicace de Stephen et Timothy Quay est en anglais, la phrase écrite par la femme n'a pas été immédiatement traduite, les deux cinéastes ayant conservé l'allemand de l'expression d'origine. Au regard de la filmographie antérieure des deux frères⁴⁸⁴ et de l'aspect illisible de l'écriture de la femme, *In Absentia* évoque les *microgrammes* de Walser. L'étude de ces textes si particuliers peut être une nouvelle piste non négligeable pour appréhender le film.⁴⁸⁵ Ces « *textes notés au crayon en caractères minuscules* »⁴⁸⁶, écrits par cet auteur suisse de langue allemande dans les années 1920, étaient composés d'une écriture qui fut pendant longtemps perçue comme insensée, cryptée, indéchiffrable. Elle a pour Peter Utz une « *force très avancée, très expérimentale (...) dont la présentation graphique souligne la nature compacte, fermée, d'un corpus par ailleurs extrêmement hétérogène et ouvert quant à son contenu.* »⁴⁸⁷ Walser qualifie sa pratique de « *territoire du crayon* ». ⁴⁸⁸ Il s'explique à la troisième personne du singulier : « *En ce qui concerne l'auteur de ces lignes, il y eut un certain moment (...) où il se trouva pris d'une terrible,*

⁴⁸² Cela peut se traduire ainsi : « à E.H. qui vécut et écrivit à son mari d'un asile : "Herzensschatzi komm" ("Viens mon amour"). »

⁴⁸³ Derrière ces mystérieuses initiales se cache Emma Hauck. Cette personne « *a réellement existé. Elle fut enfermée dans un asile en Allemagne au début des années 1900.* » (Correspondance S. et T. Quay / G. Reiner, le 12 janvier 2011) Il ne faudrait toutefois pas attacher à cette anecdote autobiographique une trop grande importance : l'aspect « innommable » des initiales est revendiqué avant tout dans le film pour consacrer là encore l'« état d'absence » de la femme.

⁴⁸⁴ Stephen et Timothy Quay ont aussi adapté *L'institut Benjamenta* (1909) du même auteur en 1995. (Cf. Robert WALSER, *L'institut Benjamenta (Jacob von Guten, 1909)*, trad. de Marthe Robert, Paris, Gallimard, 1981.)

⁴⁸⁵ Comme l'E H d'*In Absentia*, Robert Walser fut lui-aussi interné. L'écrivain séjourna pendant plus de vingt-cinq ans dans un asile psychiatrique, où il resta reclus (volontairement) de 1929 jusqu'à sa mort en 1956.

⁴⁸⁶ Peter UTZ, « *Mystère et singulier bonheur des microgrammes* » in, *Le Territoire du crayon - Microgrammes*, Éditions Zoé, Genève, 2008, p. 361.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 363.

⁴⁸⁸ Walser cité par *ibid.*, pp. 362-363.

*d'une effroyable aversion pour la plume. Pour moi, à l'aide du crayon, je pouvais mieux jouer, composer ; il me semblait que le plaisir d'écrire alors reprenait vie. »*⁴⁸⁹

L'analogie des manuscrits de Walser avec les lettres au cœur du film de Stephen et Timothy Quay est tentante. On pourrait ainsi lier les écrits « illisibles » de l'héroïne avec le « territoire des chromatismes » de la marionnette, car la femme élabore un travail calligraphique relevant autant du dessin que de l'écriture. En étant *in fine* illisible, et en filmant cette pratique bien avant d'en montrer l'aboutissement, les Quay suggèrent que le processus graphique serait plus important que son résultat.

Le choix d'utiliser uniquement des initiales pour mentionner cette femme dans la dédicace du générique permet de conserver son identité secrète. Cela évoque certains cachets apposés sur une lettre pour empêcher toute lecture indiscreète. En travaillant ainsi l'aporie, le film tout entier ne fait-il pas l'apologie de la pudeur et de choix de vie personnels⁴⁹⁰ ?

Nous allons voir que la question de « ces choix de vie » se retrouve dans la genèse du film ; de façon générale, on pourrait parler pour *In Absentia* d'un « territoire de l'émulsion », réfléchissant la narration à travers l'équivalent plastique de l'image informe tant en couleurs qu'en noir et blanc.

La pratique de l'écriture de la femme est aussi singulière que le traitement des chromatismes alternant bichromie et polychromie ; l'illisible étant le pendant d'un invisible, l'un et l'autre liés à un infigurable. Cela permettrait-il aux deux cinéastes, comme pour la femme avant eux de, selon la dernière phrase de Walser citée, « mieux jouer, composer [et ainsi faire qu'] un plaisir [graphique] reprenne vie » ?

Afin de répondre à cette question, il faut présenter les choix techniques d'éclairage des deux cinéastes et s'intéresser de façon plus approfondie au travail sonore d'*In Absentia* ; ce dernier étant à l'origine du traitement si particulier des figures du film.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 364.

⁴⁹⁰ Fanny Oudin, à propos de lettres scellées médiévales, indique que : « (...) par métonymie, le sceau représente la personne du mandataire et atteste son identité pour manifester sa volonté : il lie l'affirmation de l'intentionnalité au sein de la communication à celle de cette identité. » (Fanny OUDIN, « La Pratique épistolaire médiévale entre norme et liberté », *op. cit.*, p. 7.)

B) GENESE MUSICALE DU TRAITEMENT DES FIGURES

- Une commande de la BBC basée sur un morceau « impressionnant » et évocateur

En 2000, la BBC dans le cadre d'un programme intitulé *Sound on Film International*, propose à plusieurs cinéastes de réaliser une œuvre sur un morceau de musique particulier. Les frères Quay acceptent la commande et entreprennent un travail basé sur des images qui doivent naître d'une musique et non l'inverse.⁴⁹¹

Les conditions de réalisation suggèrent la logique du clip puisque la musique préexiste à l'image, au contraire du cinéma de fiction où elle vient généralement après l'image et le son. Néanmoins le morceau à partir duquel les deux cinéastes vont élaborer leur film est une composition de Stockhausen dont la durée (quasiment une vingtaine de minutes), l'absence de parole et de mélodie pour guider un éventuel récit excluent d'emblée l'illustration narrative.

Néanmoins, si celle-ci n'est pas envisageable, c'est essentiellement à cause de la nature même du morceau, créé à partir de l'enregistrement de bruits et de voix, considérablement déformés par un synthétiseur, qui leur a fait perdre tout rapport identificatoire à une forme figurative qu'elle soit mélodique, sémantique ou acoustique.⁴⁹²

La bande-son n'est cependant pas dénuée de structure. À partir d'un *drone*⁴⁹³ ambiant au bourdonnement significatif quasi-permanent, le son répétitif prend la forme

⁴⁹¹ 1) Les deux cinéastes racontent : « Ils [la BBC] ont choisi quatre compositeurs, et ont demandé à quatre réalisateurs de travailler à partir de leur musique. C'était une belle expérience. » (Entretien S. et T. Quay / C. Giraud, *op. cit.*)

2) Les autres films de la série sont marqués par la rencontre artistique d'Hal Hartley et Louis Andriessen (*The New Math(s)*), Nicolas Roeg et Adrian Utley (*The Sound of Claudia Schiffer*), Werner Herzog et John Tavener (*Pilgrimage*).

⁴⁹² 1) Il s'agit des voix de Kathinka Pasveer (altiste et soprano, égérie du compositeur) et de Karlheinz Stockhausen lui-même tandis que le fils de ce dernier (Simon Stockhausen) est au synthétiseur.

2) les deux frères précisent « (...) nous étions les seuls à connaître Stockhausen. Nous devons créer un scénario autour de sa musique. (...) Nous travaillons toujours avec la musique en premier, donc ça ne nous a pas beaucoup dépayés. » (*Ibid.*).

⁴⁹³ Un drone est un son continu. Le terme vient de l'anglais et renvoie en premier lieu à un bourdon. (Cf. Isabelle JEUGE-MAYNART (dir.), « Entrée : Drone » in, *Dictionnaire bilingue anglais-français / français-anglais, op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/drone/577084>>) Le vrombissement sourd et sans intermittence caractéristique de la présence de

d'une boucle qui varie progressivement pendant toute la composition et altère ainsi le timbre des voix et des sons de moins en moins identifiables. Ainsi, si des gouttes d'eau sont reconnaissables lors d'un fugace instant au début du morceau, une écoute mimétique plus poussée s'avère vite dérisoire.

« Premiers » auditeurs de ce morceau, les Quay sont spectateurs avant d'être « acteurs ». En l'écoutant pour la première fois, ils sont envahis par « *un torrent d'idées et de flashes visuels* »⁴⁹⁴. Comment retranscrire ces impressions ?

Ils commencent par travailler de manière intuitive pour tenter de préserver et de transmettre en images ces suggestions non hiérarchisées qui transparaissent à travers une construction très fragmentaire et éclatée.⁴⁹⁵

Plans nets et flous, corps « vivants » aux gestes d'automates et marionnettes hyperactives sont croisés avec un mélange de prises de vues réelles (« *live* »⁴⁹⁶) et d'images d'animation. Ces éléments ne semblent pas avoir de liens entre eux à part une lumière diffractée qui va jusqu'à « brûler » les motifs en les éclairant trop violemment ou les noie dans l'obscurité, les faisant ainsi disparaître.

Nous l'avons indiqué dans notre introduction générale, *cinématographe* signifie littéralement « écriture du mouvement ». Ce mouvement serait-il pour les deux frères celui de la transmission partielle d'une forme et d'une couleur à travers la variation de son éclairage ? La lumière poserait alors une question centrale : cette lumière « hors-

cet insecte a induit son deuxième sens musical, celui-ci faisant ainsi écho à la définition plus générale d'un bourdonnement qui n'est qu'un « *murmure produit par la réunion d'un grand nombre de voix humaines indistinctes* ». (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Bourdonnement » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/bourdonnement>>)

⁴⁹⁴ Entretien S. et T. Quay / R. Aita, Trieste, le 30 septembre 2001. (Cf. Roberto AITA, « Brothers Quay : *In Absentia* » in, *Off Screen*. [En ligne], URL : <http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/quay.html>)

⁴⁹⁵ Stephen Quay insiste : « *Nous sommes très intuitifs lorsque nous travaillons, nous avons constamment les mains à l'ouvrage. Nous construisons des décors, nous travaillons beaucoup avec nos mains. Timothy est là. Il part de la gauche, moi de la droite, et nous tentons de nous retrouver au milieu. En travaillant de cette manière, les films naissent organiquement. Très rapidement, nous divisons le décor. Nous sommes en constante exploration. Mais tout au fond, nous avons un scénario intérieur qui nous dit : "Ceci marcherait bien comme ça, et pour telle raison". Et la musique met une pression à cet endroit-là, c'est donnant donnant. Vous comprenez maintenant dans quelle confusion on travaille (rires). C'est habituellement très confus, avec des charges de pulsions violentes.* » (Entretien *id.* / A. Habib, *op. cit.*)

⁴⁹⁶ Entretien *id.* / C. Giraud, *op. cit.*

norme » montrant non pas ce qui est vu, mais dévoilant ce qui est caché. Quelle sensation peut-on avoir de l'invisible et donc du latent ?⁴⁹⁷

- Collages musicaux

En partant de plusieurs propositions, Stephen et Timothy Quay finissent par en choisir une principale tout en conservant les autres. Le film retrace ce cheminement. Au départ rien ne semble être cohérent, puis les images s'ordonnent progressivement en une histoire principale et d'autres secondaires. L'image fait écho à la construction musicale où les voix prennent de plus en plus d'importance tout comme l'histoire de la femme finit par l'emporter sur les autres récits. Les deux cinéastes parlent de « collages » élaborés sans plan établi venant s'harmoniser avec la musique.⁴⁹⁸

Stockhausen a nommé son morceau *Zwei Paare*,⁴⁹⁹ ce qui signifie « deux couples » en allemand. On pense à la dualité entre voix féminine et voix masculine déformées tout au long de la composition pour perdre toute relation sexuée. La quête d'harmonisation entre ces deux couples n'organiserait-elle pas la composition du morceau afin d'obtenir deux figures en parfaite correspondance ?

⁴⁹⁷ 1) André Habib le souligne : « *Ce qui est dans l'obscurité, ce qui est hors foyer, est aussi important dans vos films, il est porteur de sens.* [Ce à quoi les deux frères répondent :] *Oui. Les espaces négatifs deviennent des espaces positifs.* » (Entretien *id.* / A. Habib, *op. cit.*)

2) Aumont indique que « *Parler de lumière pour parler de cinéma, c'est presque un truisme.* » (Jacques AUMONT, *L'Attrait de la lumière*, *op. cit.*, p. 7.) Il rappelle à propos de celle-ci qu'« *En son absence nous devons "allumer la lumière" - expression merveilleuse est redondante qui ne dit rien d'autre que "la lumière est (la lumière)". La lumière conditionne la visibilité du monde est cependant, elle-même n'est pas visible.* » (*Ibid.*, p. 6.) Le traitement des lumières d'*In Absentia* prend à contre-pied cet énoncé puisque les frères Quay cherchent un éclairage « outrageant » les normes figuratives.

⁴⁹⁸ Stephen et Timothy Quay détaillent leur mode de création ainsi : « *Quand Channel 4 a accepté notre proposition, nous avons commencé à créer les décors, à partir d'intuitions. Nous nous concertons. C'est comme un collage à partir duquel nous construisons quelque chose. Notre studio est comme un laboratoire dans lequel nous découvrons sans cesse de nouvelles choses. (...) C'est très ouvert à l'exploration, une scène en amène une autre, et ça devient plus intense. Le film grandit chaque jour, on monte le film, on reprend les rushes, on monte la musique, et la musique nous dit que ça marche.* » (Entretien S. et T. Quay / C. Giraud, *op. cit.*)

⁴⁹⁹ Karlheinz STOCKHAUSEN, « *Zwei Paare (Two Couples), 19'18, 1992-1999* » in, album *Europa-Gruss / Stop Und Start / Zwei Paare / Komet / Licht-Ruf*, Allemagne, 2003.

En effet, si *Zwei Paare* ne suit pas une chronologie linéaire, il faut signaler qu'un renversement s'effectue. Le *sample*⁵⁰⁰ mène à l'inversion du rapport entre bruits et voix. Ces dernières, tout en devenant de plus en plus inintelligibles prennent progressivement plus de place comme se nourrissant de leur déformation par l'instrument de musique. C'est cette sourde évolution, quasiment imperceptible à la première écoute, que les deux cinéastes souhaitent rendre patente à l'image. Un lien ténu va se tisser entre l'image et le son.⁵⁰¹

À partir d'éléments contradictoires comme la prise de vue traditionnelle ou l'image animée avec des plans nets et flous, les deux frères jouent, eux aussi, sur des couples opposés. Ces derniers font ainsi écho aux possibilités sonores des voix humaines retravaillées par l'instrument de musique.

Le plan initial des architectures évoque un univers de science-fiction ; l'imposante demeure et l'allure de la femme (vêtue d'une chemise et coiffée d'un chignon) suggèrent un temps révolu. Tout les oppose : la taille du plan (le plan large - le gros plan), le sujet principal (un décor - un corps), la durée (longue - fugace), l'éclairage (instable - stable). Le film est paradoxal à tous les points de vue : il condense des espaces que le spectateur instinctivement relie entre eux alors que le montage et l'éclairage tendent à en rompre toute continuité. De même, le changement chromatique impose la chimère, la modification de l'éclairage semble donner naissance à un autre usage que celui de raconter un récit.

⁵⁰⁰ Un « échantillon (ou *sample en anglais*) est un court passage d'une séquence audio qui servira ensuite pour une autre musique. » (Cf. Adrien BERNARD, Jean-Yves BERNARD, Cédric DEPOND, Isabelle GARCIA, Pierre-Alain RUBBO, Michel SANT, « Entrée : Échantillon » in, *Glossaire de technoscience.net*, C.L.E.V.A.C.T.I. Éditions, Évry, 2004. [En ligne], URL : <<http://www.technoscience.net/?onglet=glossaire&definition=6026>>)

⁵⁰¹ Les Quay s'expliquent : « *Nous partons toujours d'un scénario très souple. Une sorte de canevas général. Une fois que le film est en chantier, nous construisons des décors, nous divisons à nouveau le scénario, nous commençons à véritablement écouter la musique. Et le film prolifère organiquement comme ça. Nous commençons à filmer, et les rushes nous arrivent le lendemain. Nous étendons le film sur la musique et nous tentons de voir si cela fonctionne. Si ça ne fonctionne pas, nous filmons à nouveau. Et ça avance de cette manière-là, jusqu'au bout. C'est comme ça que nous avons procédé avec la musique de Stockhausen, dans In Absentia. Nous ne pouvions soutenir plus de dix secondes à la fois. La musique était tellement féroce. Nous nous sommes dit : "Faisons-en un tout petit peu à la fois." (...) nous préférons obéir à des lois musicales, parce qu'elles ne sont pas logiques. Il n'est pas possible d'imprimer de la logique sur de la musique. C'est à l'extérieur de ça. Je sais que cela peut parfois aliéner certaines personnes, mais d'autres accepteront de suivre. Ceux qui suivent découvriront quelque chose. Si vous résistez, le film échouera. Il échouera si vous ne cessez de vous demander : "De quoi s'agit-il ?" C'est comme ça que nous travaillons. Un chorégraphe travaille de la même façon. Vous travaillez avec la musique. C'est bien plus corporel, sensuel, avec une marionnette ou un danseur. Vous sentez la musique à même les choses. Stockhausen disait, à propos de la pièce qu'il avait composée, que les images sont la musique. Et c'est ce que nous avons toujours senti (...) : vous entendez les images, et vous voyez la musique. Il y a une sorte d'infiltration. La musique de film atteint sa plus grande efficacité quand cela arrive. Pour le savoir, il faut le sentir. Quand on sent que la musique est passée à l'intérieur, de l'autre côté... » (Entretien S. et T. Quay / A. Habib, *op. cit.*)*

Les raccords se font principalement par des transitions lumineuses et peu par la gestuelle. Le geste devient lumière. La narration est ce travail de la lumière qui dévoile des objets avant de les abandonner à la pénombre, à l'obscurité. Ce « guide lumineux » inquiète tant il défigure les formes déjà peu visibles. Nous allons voir comment cette tension lumineuse, faisant se bousculer éclairage ponctuel et éclairage étalé, devient un *leitmotiv* plastique qui entre en correspondance avec la bande-son.

- Une tension lumineuse comme *leitmotiv* plastique

Pour les Quay « *la musique de Stockhausen est comme saturée d'électricité.* »⁵⁰² Cette saturation, ils vont chercher à l'inscrire optiquement à travers le traitement particulier de la lumière, qui permet d'animer ces univers.

L'éclairage, à première vue, semble artificiel, soulignant la nature factice des maquettes, de la marionnette et des moments d'animation. On pense à une installation électrique défectueuse. Pourtant, même si le film est tourné en intérieur, l'éclairage est mis au point à partir de la lumière naturelle. Comment amener la lumière du soleil à éclairer le studio londonien où Stephen et Timothy Quay réalisent le tournage de la plupart de leurs films depuis 1980 ?

Les deux cinéastes vont jouer avec la lumière du jour provenant d'une fenêtre en s'aidant de miroirs et de panneaux réflecteurs. Les changements de luminosité suivent les heures de la journée. Les variations de cet éclairage « artisanal » déstabilisent la figuration.⁵⁰³

En brûlant la figuration, les frères Quay jouent avec la lumière et son pouvoir aveuglant. La représentation laisse place à ce « danger » qui dévore les figures par

⁵⁰² Entretien *id.* / R. Aita, *op. cit.*

⁵⁰³ Timothy Quay relate : « *Nous avons cette lumière, nous étions assis à la regarder. Nous avons une série de miroirs installés. À l'époque je dormais même dans le studio. Nous avons placé des marques au sol, à l'endroit où nous devons placer les miroirs, exactement à l'endroit où la lumière devait tomber. La lumière traversait une fenêtre, et ensuite passait à l'autre fenêtre, où nous avons placé d'autres miroirs, et ainsi elle réfléchissait de miroir en miroir et tombait sur le décor. Ce qui était le plus ennuyeux, c'était les journées où le soleil se déplaçait de façon très nette, sans un nuage dans le ciel. Les journées où nous nous disions qu'il faisait trop nuageux étaient en fait les plus merveilleuses. Les nuages faisaient en sorte que la lumière dansait. Certains motifs qu'elle dessinait étaient fous. Un éclairagiste aurait été incapable de créer quelque chose comme ça. Ce que la nature nous donne est une invitation.* » (Entretien *id.* / A. Habib, *op. cit.*)

intermittence. L'homme prend possession d'une force naturelle pour la catalyser.⁵⁰⁴ *In Absentia* présente un travail d'éclairage paradoxal, puisque non-artificiel. (Le film se sert de « *la lumière solaire unidirectionnelle ou [de] la lumière solaire multidirectionnelle dans son déroulement quotidien (...) [qui] émettent des flux variables en qualité (différence de température de couleur), en quantité (intensité) et en angularité (selon les heures).* »⁵⁰⁵ La lumière s'élabore, si ce n'est de façon « anti-solaire », du moins en « supra-solaire ».⁵⁰⁶ On pourrait parler à la suite d'Alekan de « *résultante plastique à effet dispersif* »⁵⁰⁷ et reprendre l'expression d'« *hyperboliquement solaire* »⁵⁰⁸ de Jacques Aumont.

Un va-et-vient s'instaure entre une représentation figurative et une perception plus tactile menaçant la forme optique. En éclairant les éléments, la lumière va jusqu'à les faire disparaître. Elle attaque la représentation. L'éclairage réfléchi ne laisse transparaître qu'une figuration « hachée » : « *Les plans et surfaces de lumière jouent un rôle "attractif" instantané, tandis que les plans d'ombre jouent un rôle "répulsif". Le regard est guidé par cette architecture, passant du clair au sombre, comme un courant électrique continu qui s'écoule du positif au négatif.* »⁵⁰⁹

⁵⁰⁴ L'idée de « naturel » et d'« artificiel » au cinéma, à travers une démarche de recyclage remet en cause cette opposition. L'œuvre d'art est avant tout création humaine. Ce principe de circulation est déjà souligné au cœur du film à travers les gestes de « recyclage » des crayons de la marionnette...

⁵⁰⁵ Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 32.

⁵⁰⁶ Selon la définition d'Alekan : « *L'artificiel (...) est "solaire" quand il adopte une position semblable à la trajectoire du soleil, en revanche il est anti-solaire lorsqu'il diverge de l'orbite solaire et se singularise par la multiplicité de ses sources et la diversité de ses positions spatiales, il est alors variable et nuancé dans ses effets, il est à l'image de l'homme et maîtrisé par lui.* » (*Ibid.*, p. 107.) *In Absentia* est élaboré à travers un éclairage solaire retravaillé pour devenir supra-solaire. En cela le film des Quay renoue et transcende tout à la fois les usages de la lumière du jour utilisée exclusivement au sein des premiers studios de l'histoire du cinéma jusque dans les années 1920. Alekan détaille les tournages de ceux de Vincennes ainsi : « *Les verrières qui occupaient toute la surface du toit émettaient une lumière diffuse, variable selon l'ensoleillement extérieur, les heures et les saisons, et soumises aux caprices atmosphériques. Les décors ouverts et sans plafond étaient plantés comme au théâtre et constitués par des "feuilles" peintes, avec de faibles reliefs réalisés grâce à des moulures, des ornements de staff ou encore des drapés. La lumière était tamisée, au besoin, par des vélums tendus sous la verrière et retenus par des glissières destinées à faciliter la manœuvre de ces tissus si le soleil se montrait trop généreusement. Ainsi l'éclairage était-il égal, neutre et sans signification dans sa banalité verticale. Mais il remplissait son rôle d'agent physique, les opérateurs se contentant de tourner la manivelle, ma caméra étant fixée sans possibilité de panoramique à une hauteur constante sur un trépied qu'on ne déplaçait que rarement.* » (*Ibid.*, p. 133)

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁰⁸ Expression que l'auteur utilise pour analyser un plan de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1940). (Jacques AUMONT, *L'Attrait de la lumière*, op. cit., p. 41.)

⁵⁰⁹ Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 69.

La lumière ou son absence magnifiée par la pellicule noir et blanc accentue cette mise en jeu « sensitive ». L'usage d'une lumière directionnelle impose des éclairages « *frisants* » les figures bichromes.⁵¹⁰ Néanmoins, ces dernières ne perdurent pas non plus pendant toute la durée du film puisque les Quay filment par moments avec une émulsion en couleurs. Destinées « normalement » à un éclairage artificiel, et non à la lumière du jour, que les deux cinéastes « invitent » à entrer dans leur studio, les pellicules couleur induisent cette lumière bleutée en particulier, et en général, des couleurs qui paraissent « inadaptées », là encore, à nos attentes déterminées par les fabricants de pellicules...⁵¹¹

Le travail de la lumière et des émulsions s'élabore à contre-courant des normes attendues faisant écho aux recherches du compositeur.⁵¹² Ce morceau, en particulier, est parent de la musique concrète, qui peut être aussi narrative que la musique instrumentale mélodique, mais ici, elle n'affirme rien ; elle évoque.

La dimension sensible prime à l'image autant qu'au son. Son aspect inénarrable enchaîne le spectateur au film : l'expérience est celle du saisissement tant au niveau auditif que visuel. Une tension *électrique* le récipiendaire... La métaphore électrique irriguerait ainsi le film et l'éclairerait dans une perspective sans limites.

En plus de la « *lumière latérale pour donner le relief aux corps humains* »⁵¹³ qui propose des « *modelés extrêmes et de hauts contrastes, avec effacement des détails d'intérêt secondaire* »⁵¹⁴ ; la tension électrique semble faire écho à l'influx nerveux qui

⁵¹⁰ Selon la désuète expression utilisée par les techniciens au début du siècle dernier qui signifie « *modeler les images plates* » des films de l'époque. (Cf. *Ibid.*, p. 252.)

⁵¹¹ 1) « *Ces effets [racontent les deux cinéastes] se firent sans le moindre effort en utilisant tout simplement la lumière du jour sur une pellicule couleur destinée à un tournage en intérieur et donc à un éclairage artificiel.* » (Correspondance S. et T. Quay / G. Reiner, *op. cit.*)

2) En faisant défiler au ralenti la fugace série d'images composée du « devenir » en nuée bleue du plan des maquettes de la fin du film, on découvre un des panneaux réflecteurs utilisés par les deux cinéastes.

⁵¹² L'adage d'Alekan se confirme : « *Les fabricants de supports de films indiquent, pour chaque type d'émulsion, les rapports de contrastes souhaités en fonction des caractéristiques des pellicules, mais c'est souvent en enfreignant les règles que les artistes se révèlent.* » (Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres, op. cit.*, p. 20.) Le chef opérateur de génie constate en général : « *des éclairages "singuliers" ou "privilegiés" (...) ont tenté bien des artistes peintres, mais seulement quelques cinéastes.* » (*Ibid.*, p. 47.) Les Quay suivent les préceptes du chef opérateur qui, persifleur, avoue que « *Dans une déclaration publiée dans la revue Kodak pour son cinquantième anniversaire, nous avons écrit en conclusion d'un article sur l'emploi de la couleur au cinéma : "(...) Je suis pour l'infidélité à la couleur !"* » (*Ibid.*, p. 267.)

⁵¹³ *Ibid.*, p. 170.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 172.

circule dans le corps de la femme impulsant sa pratique graphique. « *Le geste épistolaire* »⁵¹⁵ résisterait donc à une « *normalisation sociale* [attendue et ne sortirait pas] *du cercle de la pure intériorité* »⁵¹⁶. L'électricité souvent court-circuitée manifeste les sentiments et les états de la femme et souligne que son écriture permet d'« *accède[r] à un cinéma qui n'a plus qu'un seul personnage [réel], la Pensée* ». ⁵¹⁷ Une pensée qui serait intimement liée au corps dans une relation neurobiologique inaliénable. La lumière, en cela, permettrait de ciseler les pensées et donc les arcanes de « *l'échange amoureux* ». ⁵¹⁸

La cadence variable des images appuie cette impression, car comme le remarque Henri Alekan : « *Les prises de vues en accéléré ou au ralenti offrent le moyen d'intervenir sur la lumière en lui imprimant un dynamisme différent par allongement ou compression temporel.* »⁵¹⁹ Les intervalles entre les images renverraient, quant à elles, à la saccade des mouvements du corps. Trop rapide pour évoquer un mouvement normal (dû à une inversion à certains moments du sens des photogrammes) ou trop lent ; le rythme des images évoque des connexions neurologiques provoquant un état qui varie de l'automatique au catatonique en passant par le convulsif. Le « langage du corps » s'étend au rythme des images ; imposant au récit un devenir en quelque sorte « hyperlaxe ». Le bouleversement perceptible des plans dans leur spatialité comme dans leur temporalité exposerait une manière de présenter l'infigurable soutenant la bande-son dans sa puissance ineffable. D'autant que les frères Quay ne tiennent pas compte de la convention (en lien avec un « confort » perceptif évident) selon laquelle « *plus une succession d'images est rapide, moins elle doit comporter d'effets visuels ; plus une succession d'images est lente, plus elle peut supporter d'effets et de variations.* »⁵²⁰

Les images se construisant sur une structure musicale vouée à la répétition, aux échos et aux correspondances, on pourrait parler de différents points de vue

⁵¹⁵ Fanny OUDIN, « La Pratique épistolaire médiévale entre norme et liberté », *op. cit.*, p. 13.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 2.

⁵¹⁷ Gilles DELEUZE, *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1985, p. 159.

⁵¹⁸ Fanny OUDIN, « La Pratique épistolaire médiévale entre norme et liberté », *op. cit.*, p. 27.

⁵¹⁹ Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, *op. cit.*, p. 75.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 135.

« chromatiques » créant une œuvre polymorphe⁵²¹ qui invite tout à la fois à des interprétations fantastiques et réalistes.⁵²²

Les pistes de l'hallucination, du rêve, du fantasme et de la démence sont tour à tour envisageables tout comme celles du surnaturel ou de la science-fiction. La construction en segments vient remettre en cause une linéarité tant attendue. Le travail en huis clos rend caduque chaque ébauche narrative qui ne bascule jamais dans une continuité globale. Le récit, continu par moments, est comme retourné et éclaté à d'autres ; pourtant le film forme un tout homéomorphe qui oblige à admettre l'unité en abandonnant toute quête d'absolu.

- Réception d'un « autre type »

La description à la fois très détaillée et toujours voilée impose un paradoxe : en insistant à travers la répétition de plans identiques ou voisins, le processus ne précise pas la perception, la rendant plus complexe qu'il ne la simplifie. Le spectateur ne peut pas regarder le film sans s'empêcher d'émettre des hypothèses et donc d'analyser d'emblée ces images aux figures « à peine vues ». Suivant un principe d'induction, il est victime de présuppositions. Les « *virtualités narratives* »⁵²³ s'imposent.

⁵²¹ Le film au figural « polymorphe » traverse les perspectives psychanalytiques et médicales du terme pour atteindre le domaine beaucoup plus vaste du psychisme en général ou de la psychologie : « *la conception-originellement allemande - du monde des fantasmes en tant qu'activité imaginaire dans son ensemble.* » (Claude WIART, « Des fantasmes et des "ismes" en peinture » in, *Art et fantasme*, Paris Champ Vallon, 1984, p. 28.) ; c'est-à-dire l'étude de la base de l'activité créatrice et de sa structure interne.

⁵²² Résonnant étrangement avec la marionnette d'*In Absentia*, Aumont note, à propos d'*En Présence d'un clown* (1997), que : « *Bergman n'a jamais hésité à incarner les fantômes ni la Mort, et ce n'est pas le fait qu'il introduise directement un tel rôle qui est étonnant, mais la figure de la lumière qui l'accompagne ("accompagnement" est bien le mot, y compris dans ses connotations musicales). La lumière bleue est un milieu que le personnage fantastique a comme transporté avec lui ; elle apparaît avec le début du rêve (ou hallucination, ou apparition), et disparaît avec lui. Et durant le temps qu'elle dure [(...) le personnage de Clown] ne devient rien moins qu'un messenger des Dieux, qu'un numen (...).* » (Jacques AUMONT, *L'Attrait de la lumière*, op. cit., p. 52.) Le numen étant « *cette divinité ou cet esprit dont les Anciens croyaient qu'il se mêlait des actions des hommes à moins qu'il ne vînt leur manifester une volonté divine.* » (*Ibid.*, p. 41.)

⁵²³ 1) Fanny OUDIN, « La Pratique épistolaire médiévale entre norme et liberté », op. cit., p. 10.

2) C'est pour cela que le visage du personnage principal n'est jamais discernable. Les deux réalisateurs racontent : « *En travaillant avec Marlene [Kaminsky], durant In Absentia, c'était très différent et difficile, parce qu'il ne s'agissait pas d'un rôle qui lui permettait de soutenir véritablement un personnage. Nous ne voyions jamais son visage. (...) Nous ne voyons que le derrière de sa nuque dans le*

Le genre fantastique devient machine à fantôme, machine à récit et propose ainsi une définition à rebours du cinématographe. L'écart avec la vraisemblance attesterait d'une création au cœur du monde et non du monde en soi. Le duel entre récit et impression permettrait de dépasser le dualisme ; les deux s'allient dans le film pour défendre un espace plus large. Le film fait l'apologie du libre arbitre et instaure avec le spectateur une relation d'un « autre type ».

Un temps plus stratifié que chronologique se découvre. La dimension physique de l'écriture de la femme fait écho à celle, haptique, qu'entretient le spectateur avec les images du film (tant de façon visuelle que sonore⁵²⁴) comme, avant lui, le compositeur de la bande-son a influencé les cinéastes.⁵²⁵

Ce n'est pas la figuration qui régent les couleurs, le texte ou le son, mais la texture des éléments choisis. La matière est considérée avant d'être forme. Le noir et blanc dialogue avec la lumière. Celle-ci questionne la nature de l'émulsion dès l'apparition de chromatismes « impossibles » suivant un « ordre » technique (puisque le choix des pellicules se fait, à l'inverse de ce pour quoi elles sont faites.) Le film échappe à la figuration pour l'englober dans une relation au figural. L'alternance entre la figuration et son absence devient fondamentale. L'alliance des contraires suggère une extension alchimique, un pacte secret pour déstabiliser cette hégémonie figurative. L'usage du noir et blanc révèle des propriétés et des potentialités étendues. Il permet de déformer les corps et déteint sur le récit pour se retrouver dans le travail de la bande-

film. [André Habid ajoute avec finesse que] *De cette manière, c'est plus ouvert, plus anonyme et c'est plus facile de se projeter.* » (Entretien S. et T. Quay / A. Habib, *op. cit.*)

⁵²⁴ Si le terme *haptique* vient du grec, *haptomai*, « je touche », il est construit à partir d'une contraction d'optique (ce que nous avons noté en introduction) mais aussi d'*acoustique* et signe donc un élément qui évoque optiquement *et/ou* de manière *auditive* le toucher.

⁵²⁵ Pour les deux cinéastes, la musique et donc le son en général, « *est un ingrédient très important, puisqu'en un sens, quand le cinéma était muet, le visuel et le texte prédominaient, même si la musique était jouée dans la salle. Cette prédominance du visuel est restée avec le cinéma sonore, mais pas l'importance du texte. Dans Institut Benjamenta [mais ces propos valent parfaitement aussi pour In Absentia], le texte était très libre, il y avait beaucoup de dialogues fermés. L'image, la musique et le texte, tout faisait appel aux sens. Aujourd'hui vous tournez une image et du dialogue, puis vous coupez, vous filmez une autre image avec la suite du dialogue, etc., mais ce n'est pas la seule façon de faire. La musique a à voir avec une sorte de pureté. Certaines scènes étaient chorégraphiées à partir de la musique, le dialogue se faisait autour de la musique. La plupart du temps, la musique doit donner une énergie au film, tout doit aller vite. Donc les gens ont des problèmes avec les films qui ne reproduisent pas ce schéma, de bons films, comme le film de Belà Tarr, Le Tango de Satan, qui dure plus de sept heures. Il vous met sous pression, le rythme est si lent.* » (Entretien S. et T. Quay / A. Habib, *op. cit.*)

son... S'intéresser aux arcanes du noir et blanc au cinéma reviendrait à chercher le plus petit dénominateur commun de cet art.

Le noir et blanc d'*In Absentia* est tout à la fois habité et hanté, fusionnel et extérieur à travers des points de vue opposés, déroutant par moment. Le film joue sur la contamination et la rencontre. Ce cinéma serait-il à la recherche d'une quête unificatrice d'absolu qui se perd à travers des interprétations multiples et contradictoires ?

L'œuvre, extrêmement lyrique, devient un chant « diphonique » à partir d'une approche personnelle de l'évanescence du réel.⁵²⁶ Les Quay interrogent notre rapport au réel, le leur, celui de Stockhausen et celui de cette femme. Ces « visions » coexistent sans que l'une d'entre elles puisse se substituer à une autre.

Conrad dans sa préface de *The Nigger of the Narcissus* (*Le Nègre du Narcisse*)⁵²⁷ met en relation l'expérience esthétique avec l'acte créateur. L'auteur anglais présente le réel comme un « spectacle énigmatique (...) [qui] s'adresse au tempérament »,⁵²⁸ car « tout art doit s'adresser d'abord aux sens (...) [et] atteindre les sources secrètes de nos réactions émotives. »⁵²⁹

Conrad précise que « Le cri de l'Art », ici transposé au niveau du personnage féminin qui écrit, et plus généralement à travers la remise en question de toute figuration stable, s'émancipe des courants artistiques et doit être perçu « comme un murmure, souvent incompréhensible, mais quelquefois faiblement encourageant »,⁵³⁰ car « toute la vérité de la vie s'y trouve [pour proposer] un moment de vision. »⁵³¹ Une vision qui reviendrait à effleurer du doigt le réel, ce réel « résonnant » avec celui de la création « personnelle » à l'œuvre chez les deux cinéastes étudiés.

⁵²⁶ Pour les frères Quay : « Ce monde n'a pas besoin (...) d'avoir un début, un milieu, une fin. Il est là, dans son inachèvement. (...) Nous savons maintenant que l'animation est capable de saisir cela. Avec *In Absentia*, nous mêlons l'animation, l'action réelle, et nous nous disions "Qui s'en préoccupe ?". Personne n'est obligé de savoir ce qui est quoi. Lorsqu'on nous demande "Comment faites-vous vos films ?" Je crois que la musique est plus en mesure de l'expliquer. Cette idée qui consiste à essayer de fixer un sens ne se pose pas en musique. "De quoi s'agit-il ? Ça raconte quoi ? Que faites-vous ?" C'est comme ne pas voir l'oiseau, mais entendre un battement d'ailes qui sort de l'écran, ou une ombre qui passe fugitivement. » (*Ibid.*)

⁵²⁷ Cf. Joseph CONRAD, « Préface » in, *Le Nègre du Narcisse* (1897), trad. de Robert d'Humières, Paris, Gallimard, 1982, pp. 11-15.

⁵²⁸ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 15.

« Troublés » par ces noir et blanc dissonants, le sens du toucher, et plus largement l'incitation à l'exploration et à l'implication affective, viennent soutenir la vue et l'ouïe. Le sensible pallie ce manque d'informations visuelles au moment de la réalisation du film puis lors de chaque projection. Entrent ainsi en correspondance « *la sphère de la production et celle de la réception* »⁵³².

La description et la fabrication de ces chromatismes ne suivent plus une logique figurative, ils provoquent une liberté de sens et des sens. *In Absentia* se réactualise à travers la réception du spectateur et lui propose de tisser une relation subjective.

Remettre en cause les préceptes du cinéma narratif, c'est ouvrir le lieu de réception d'une œuvre et l'analyser. La projection en est inévitablement altérée et le spectateur est le premier « touché » ; il devient ainsi le cobaye de l'expérience. Il va se retrouver indécis, ne sachant quelle attitude adopter face à l'expérience proposée.

⁵³² Nicole BRENEZ, *Cinemas d'avant-garde, op. cit.*, p. 30.

C) D'UN ECRIT FONDATEUR A DES ECRITURES POLYPHONIQUES

- Renversement d'un récit fondateur au cinéma

Le film n'est plus support d'un récit originel, illustration d'un scénario, mais analyse de sa propre « genèse ». Il rend manifeste « *l'envers du décor* »⁵³³ du cinéma narratif et expose une *pratique* graphique émancipatrice.⁵³⁴ Avant un quelconque écrit, il y a un être humain à l'origine d'un film. *In Absentia*, à travers cette figure de la femme écrivant, remet en cause un écrit fondateur narratif à la source des images tout comme l'éclairage visuel et « sonore », comme texture inattendue remet en cause la cohésion des dogmes réalistes qui n'ont rien à voir avec un réel en soi.

Quel est le récit fondateur par excellence si ce n'est celui des textes sacrés ? « *Au commencement était le Verbe et le Verbe, le logos, était avec Dieu, et Dieu était le logos.* »⁵³⁵ dit Saint-Jean dans l'Épître aux Hébreux. De même, dans *La Genèse* est énoncé : « *Que la lumière soit ! Et la lumière fut !* »⁵³⁶

⁵³³ On parle couramment de *l'envers du décor* : « *ce qui est derrière l'apparence illusoire* » (C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Décor » in, *Trésor de la Langue Française, dictionnaire de la Langue du XIX^{ème} et du XX^{ème} s.*, t. 6, *op. cit.*, p. 863.) et qui signifie la vérité sur celui-ci. La graphologie de l'image (l'écrire se retrouvant tant de façon sémantique que littéralement *cinématographique*) ne serait-elle pas le biais qui permet de déceler une « vérité » sur la figuration ? On peut s'interroger sur le lien qu'entretient la figuration non plus avec son espace, mais avec son support, qui de façon plus large est le créateur du film, c'est-à-dire avec son origine humaine, seul « réel ».

⁵³⁴ Pascale Risterucci remarque à propos du film *Les Yeux sans visage* (1960) de Georges Franju que : « *c'est de l'agencement des images et des sons que surgit toute autre chose, cet envers du décor qu'il aurait fallu surtout cacher.* » (Pascale RISTERUCCI, *Les Yeux sans visage de Georges Franju, op. cit.*, p. 11.) Ce propos peut s'appliquer au noir et blanc du film, noir et blanc *insolite* par essence. L'insolite « *étant proche de L'Unheimlich [en] faisant apparaître le lien avec le familier. (...) Contraire de "solite" (de solitus : l'habituel, le familier, le domestique), l'insolite en est issu, monde du sommeil qui attend sa révélation, provoquant une inquiétude d'autant plus forte que venue de la quiétude, une menace d'autant plus inaccoutumée et extraordinaire qu'elle naît de l'accoutumé et de l'ordinaire. Aucune évidence, rien de visiblement effroyable, mais un dérèglement insoupçonné qui se manifeste à un détail anodin et renverse le monde connu en quelque chose d'entièrement trouble, innommable.* » (Ibid., pp. 10-11.) Ce noir et blanc, pour reprendre la citation de Friedrich Wilhelm Schelling qualifiant l'inquiétante étrangeté pour Freud, serait la manifestation de « *quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti.* » (Schelling cité par Sigmund FREUD, « L'Inquiétante étrangeté (1919) » in, *L'inquiétante étrangeté et autres essais, op. cit.*, p. 246.)

⁵³⁵ VOLTAIRE, « Chapitre IX – Des juifs d'Alexandrie, et du verbe » in, *Dictionnaire philosophique*, Paris, De Cosse et Gaultier-Laguionie, 1838, p. 577.

⁵³⁶ Maryse BAZAUD (texte établi et annoté), *Bible de Paul Claudel*, traduction de 1910, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000, p. 2.

Les Quay en déstabilisant la figuration optique ne s'emparent-ils pas d'une force omnisciente ? Adopteraient-ils une posture iconoclaste ? Ne rejoindraient-ils pas alors un interdit religieux fondamental ? On pourrait voir ce travail comme critique d'un cinéma figuratif vestige profane d'un impératif biblique. Le recouvrement de la feuille de papier par le crayon ou des éléments par la lumière invite à conjuguer ces deux « écritures » sur le même mode qui cache et révèle tout à la fois les processus originaux de l'élaboration d'un film.

Les crayons utilisés ont la fonction d'« *objets transitionnels* ». ⁵³⁷ En tant qu'intermédiaires entre le monde extérieur et la psyché de la femme, ils rappellent que tout écrit a une origine humaine et donc « verbale ». La mystique à l'origine de l'acte créateur du protagoniste ne fait pourtant pas ici figure de loi. L'écriture renvoie à une vérité toute personnelle. Le monde « rendu » possible par l'écriture se nourrit clairement d'une spiritualité, mais celle-ci reste individuelle. Le rituel des mines de crayons mis en terre peut se percevoir comme une offrande faite à une déité. Travailler « ce territoire du crayon » se fait comme on travaille la terre en relation avec les lumières du film.

La lumière serait, elle aussi, « transitionnelle ». Boules, flashes et autres « lévitations » sont à mettre en relation avec cette écriture illisible. La lumière et son pouvoir aveuglant sont révéérés en tant que puissance salvatrice et « arme » dionysiaque par excellence ; néanmoins, l'éclairage et la pénombre, son versant oublié, permettraient de dépasser toute visée manichéenne et tout interdit fondateur. ⁵³⁸

In Absentia repose sur ce paradoxe lui-même distillé de façon polyphonique dans le matériau même du film autant que dans son récit. À travers les lettres offertes à l'horloge le temps se décompose tandis que la lumière devient « annonciatrice » de possibles « résurrections ». La femme pour citer Verlaine « *s'y sent (...) pris[e dans*

⁵³⁷ 1) Objet transitionnel : « Terme introduit par Donald Winnicott pour désigner un objet matériel qui a une valeur élective pour le nourrisson et le jeune enfant, notamment au moment de l'endormissement. (...) Le recours à des objets de ce type est selon l'auteur un phénomène normal qui permet à l'enfant d'effectuer la transition entre la première relation orale à la mère et la "véritable relation d'objet". » (Cf. Jean LAPLANCHE et Jean-Baptiste PONTALIS, « Entrée : Objet transitionnel » in, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., pp. 295-296).

2) Pour Winnicott : « *Ce champ intermédiaire d'expérience (...) va se prolonger, tout au long de la vie, dans l'expérience intense qui appartient au domaine des arts, de la religion, de la vie imaginative, de la création scientifique.* » (Cf. Winnicott cité par *ibid.*, pp. 296-297).

⁵³⁸ Puisque : « *Dieu vit que la lumière était bonne et Il la divisa des ténèbres.* » (Cf. Maryse BAZAUD, texte établi et annoté, *Bible de Paul Claudel*, op. cit., p. 2.)

cette chambre] - rêveu[se] (...) - d'effrois mystiques. »⁵³⁹ La sacralisation de la lumière⁵⁴⁰ et de ces lettres⁵⁴¹ permettrait pourtant un dépassement de l'attente⁵⁴² (et donc aussi des questions purement religieuses) en la sublimant par une production manuscrite de lettres.⁵⁴³

L'arrivée de la couleur (et de la figurine) rappelle celle du *Magicien d'Oz*, où le technicolor « onirique » vient séparer le noir et blanc du quotidien... Seulement, dans *In Absentia*, le néo-technicolor « délavé » ne vient pas dénoncer le quotidien, mais aide à le défendre. Ici rien n'est départagé, il n'y a pas de critique de l'ordinaire ; bien au contraire, le travail de prise de vue soutient la pratique écrite de la femme.

La dimension occulte se situe dans l'usage de la calligraphie du protagoniste autant que dans le traitement des images à rebours d'un éclairage normé et d'un choix d'émulsion donné.

⁵³⁹ Paul VERLAINE, « Dans les bois » in, *Poèmes saturniens (1866)*, Paris, Poésie/Gallimard, 1973, p. 76.

⁵⁴⁰ André Habib parle d'« une sorte de mystique de la lumière. » (Entretien S. et T. Quay / A. Habib, *op. cit.*) que sa « sur-présence » blancheur renforce. Pour Pastoureau, de façon plus générale : un « symbole fort du blanc [est] celui de la lumière divine. » (Michel PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs, op. cit.*, p. 53.) Ce que les frères Quay avaient clairement décidé d'attester en recherchant « un éclairage très particulier, presque divin ». (Entretien S. et T. Quay / R. Aita, *op. cit.*)

⁵⁴¹ Dans la mesure où, comme l'expose avec finesse Fanny Oudin, la correspondance épistolaire pouvait renvoyer, au Moyen Âge, à un dialogue avec Dieu : « (...) le silence de la dame [qui correspondrait dans le film à celui du mari] menace toujours de mener à une aporie de la communication, est plus frappant encore lorsque la correspondance se déplace dans le domaine religieux (...). En effet, aussi surprenant qu'il puisse paraître à des esprits modernes, la liturgie développée par l'Église autour des épîtres de Paul a créé l'illusion et l'habitude d'une communication épistolaire entre Dieu et ses créatures : celle-ci s'est alors développée sous la forme d'épîtres fictives circulant entre le ciel et la terre (...). » (Fanny OUDIN, « La Pratique épistolaire médiévale entre norme et liberté », *op. cit.*, p. 3.)

⁵⁴² Au Moyen Âge, « ce n'est plus la distance à proprement parler qui est conçue comme un obstacle à la communication directe, mais l'absence qui devient le lieu paradoxal d'une présence dans et par les mots : ceux-ci ne visent alors plus une action qui leur soit extérieure et qu'ils cherchent à faire accomplir en exerçant un effet coercitif sur le destinataire, mais ils accomplissent pleinement en eux-mêmes la mise en rapport fictive des correspondants en créant l'illusion d'une existence. » (*Ibid.*, p. 22.) Fanny Oudin en conclut que « Les actes de parole des hommes ne sont donc, d'un certain point de vue, que les échos affaiblis du *Fiat lux* de la Genèse. Or là encore, ces pouvoirs démiurgiques de la parole ne sont pas, pour les médiévaux, l'apanage de la voix, mais peuvent également être transférés aux messages écrits. C'est ainsi que la lettre que Dieu fait déposer par l'un de ses anges sur le berceau d'Éracle présente, quoiqu'écrite, les caractéristiques vivifiantes du Verbe divin. » (*Ibid.*)

⁵⁴³ Puisqu'on peut aussi dire qu'à : « (...) la prière, forme religieuse de la requête, parole directe, mais qui résonne dans le vide et sans certitude d'être entendue, répond une parole indirecte et écrite. » (*Ibid.*, p. 3.)

- Traversée de l'expérience mystique

Analyser le dédoublement des plans, leur répétition, leurs variations d'éclairage et de chromatisme comme une mauvaise accommodation du regard serait donc bien naïf. Il faudrait plutôt percevoir ces procédés comme des moyens d'attester d'une vision intérieure où la passion pactise avec le récit pour défendre un *art de vivre* fondamental.⁵⁴⁴

Les mouvements de la femme, créateurs du texte, font écho aux cadences des images. L'éclairage « non homogène » symboliserait les rouages de la pensée cohabitant avec le souvenir réel, le passé réinventé, mais aussi avec les réflexes intuitifs. Ce qu'attesterait la lenteur ou la rapidité de certains plans. L'enjeu cinématique est plus que revendiqué, se trouvant réfléchi à tous les niveaux du film. *In Absentia* impose un rythme singulier et donc un rapport à cet art bien éloignés des normes.

L'élargissement des possibles figuratifs, suscite ainsi des entrelacs où le réel demeure comme un vestige accompagné de toutes nos croyances. L'œuvre ne renonce pas pour autant à la narration qui s'en trouve renouvelée. Les mains de la femme sont tachées d'encre ; tout comme la lumière « tache » la figuration attendue d'un « soleil noir » intermittent, à l'image d'une éclipse. Le support prévu pour la figuration qu'est la pellicule devient incarnation du corps de la femme telle une membrane perméable, un autre « *moi-peau* »⁵⁴⁵, pour utiliser l'expression de Didier Anzieu, qui ne « censurerait » pas les gestes de cette femme, ni ne la mettrait à nu. L'image s'enroule comme un ruban

⁵⁴⁴ Le texte que la femme écrit crée, par sa redondance, une accumulation évoquant l'usage de l'anaphore de certaines correspondances médiévales où cette « *configuration narrative* [renvoie alors à] *la folie amoureuse (...)* [à] *la maladie d'amour.* » (*Ibid.*, p. 11.)

⁵⁴⁵ *Moi-peau* : « *Notion intermédiaire entre une métaphore et un concept (...). Le moi enveloppe l'appareil psychique comme la peau enveloppe le corps. Les principales fonctions de la peau se retrouvent transposées dans le moi : interface entre le dedans et le dehors, sac contenant des contenus, mis en correspondance des autres organes des sens entre eux (consensualité) sur un fond d'espace imaginaire constitué par les expériences tactiles précoces, recharge libidinale (...)* Le moi peau est constitué de deux enveloppes psychiques : l'enveloppe pare-excitation, l'enveloppe surface d'inscription. Le repérage des failles du moi-peau et la construction de leur origine sont une part importante du travail psychanalytique sur des patients états limites et relèvent des techniques de l'analyse traditionnelle. » (Cf. Didier ANZIEU, « Entrée : *Moi-peau* » in, *Dictionnaire de psychologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.) C'est une « *structure intermédiaire de l'appareil psychique (...)* entre la mère et le tout petit (...), une réalité d'ordre fantasmatique, à la fois figurée dans les fantasmes, les rêves, le langage courant, les attitudes corporelles, les troubles de la pensée, et (par ailleurs) fournisseur de l'espace imaginaire, constituant du fantasme, du rêve, de la réflexion, de chaque organisation psychopathologique. » (Cf. *Id.*, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985, p. 4.)

de Möbius qui est ressaisi par le temps de l'horloge, ce qui implique redondance et insistance. Devenue machine à mesurer les fonctions de la vie, l'horloge témoigne d'un temps habité et non pas « formulé ». Ce « moi-pellicule »⁵⁴⁶ enveloppe et englobe divers registres tant psychiques que sensoriels, protégeant de l'intrusion d'un « diagnostic » narratif ou médical de la part du spectateur. À l'inverse, le film enlace le spectateur dans une relation quasiment épidermique.⁵⁴⁷ L'émulsion *sensible* du film contamine ce dernier qui dispose lui aussi de « *la faculté de recevoir les impressions physiques.* »⁵⁴⁸

L'œuvre, à travers ces processus artistiques inattendus, irrationnels, instrumentalise une poétique de l'acte créateur : c'est une autre manière de présenter l'état d'esprit de cette femme sans être dans l'impudeur. L'image dans ses variations et ses répétitions ne la « censure » pas dans ses gestes, ni ne la met à nu.⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ La peau vient du terme *pellis*, qui a donné le mot *pellicule* ; elle est donc étymologiquement parlant cinématographique. (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Peau » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/peau>>) Jacques Aumont le souligne : « "film" ne l'oublions jamais veut dire "pellicule" - donc petite peau. » (Jacques AUMONT, « Des couleurs à la couleur » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 42.)

⁵⁴⁷ Le spectateur a du mal à percevoir chaque plan à cause de problèmes de figuration visuelle et sonore et à les lier entre eux en raison de leur rythme. Le lien avec autrui n'est pas une « faute originelle » à réparer, mais un renversement et un dépassement de toute valeur, de toute échelle à travers un déploiement sensitif. La bande-son pourrait ainsi être qualifiée, par moment, de « flicker sonore ».

⁵⁴⁸ 1) Cf. *Id.*, « Entrée : Sensible », *ibid.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/sensible>>

2) Nous entrons en contact avec le monde en premier lieu par le sens du toucher puisque tout notre corps est recouvert de peau. Même l'œil présente une surface cutanée puisque la rétine fait partie de l'organe de la vue, mais est déjà aussi en lien avec le cerveau qui analyse les signaux lumineux. (Ce qui explique que nous l'oublions la plupart

du temps.) On compare souvent le mode de fonctionnement d'une photographie avec ceux des mécanismes de la vision, mais l'analogie peut aussi se faire avec le cinématographe qui n'est qu'une suite d'images photographiques. Si le rôle de l'œil est d'élaborer une mise au point stable en ajustant la lumière afin de discerner ce qui l'entoure, notre cerveau modifie énormément notre vision en compensant tout déficit éventuel de notre perception. Les outils cinématographiques, certes dans une moindre mesure que notre cerveau infiniment plus puissant, sont également calibrés pour éviter toute prise de vue « instable ». Le spectateur face à un film « doit » déambuler à travers des figures stables, afin de s'interroger et donc de « pallier » des manques narratifs.) Tout comme l'image cinématographique, l'œil humain est « photosensible » (il transforme les signaux lumineux véhiculés par les photons en un signal électrique interprétable par le système nerveux). Les Quay s'intéressent au versant sensible de ce qu'est un film afin d'en diffracter la réception narrative. Ils proposent une expérience « anatomique » et donc « topographique » (de nature structurelle) entre le film et son spectateur.

⁵⁴⁹ L'opacité première de ces images célébrerait une liberté de sens plurielle, un moyen de se « réadapter » à la société à sa façon : la vision extérieure que l'on pourrait avoir de la pratique de cette femme n'a aucune importance pour elle, pas plus que pour les cinéastes qui ne la jugent pas. La représentation n'est pas suspendue à une perception « morale » où le « bien » serait en accord avec une forme définie et le « mal » avec une pratique informe.

La femme qui écrit et la question de l'éclairage font écho à la genèse sonore du film qui replie et déplie sa dimension ésotérique de façon paradoxale. La correspondance entre écriture, lumière et son serait spirituelle dans un sens philosophique ; serait-elle ainsi autant mystique que démystificatrice ? On pourrait presque qualifier le travail des deux frères de *sampling*⁵⁵⁰ de l'image, puisqu'ils échantillonnent la figuration pour atteindre le figural à travers le jeu des éclairages, permettant de renverser ainsi la fantasmagorie du cinématographe.⁵⁵¹

En prenant comme support un travail *sonore* où le traitement des voix a un rôle bien particulier, les Quay retrouvent avec ironie une relation mystique « originelle », celle d'une voix spirituelle à l'origine de la plasticité des figures tant graphique que visuelle.⁵⁵² La femme serait-elle en train de retranscrire une parole divine ? Le son dans sa disharmonie pourrait correspondre au texte illisible : les « paroles » inaudibles de la bande-son feraient écho aux lettres indéchiffrables. Si la femme semble parfois dépassée, elle « s'adapte » d'ailleurs parfaitement, à l'inverse du spectateur⁵⁵³, à ces « dérèglements » qui paraissent être de l'ordre de son quotidien...

Les événements fragmentés tant visuels qu'auditifs se répètent et leur charge singulière et déconcertante acquiert une force extraordinaire. En particulier chaque geste de la femme suit un rituel qui risque de déraiser, mais reste toujours dans un état limite,

⁵⁵⁰ L'échantillonnage (*sampling* en anglais) est [de façon générique] « la sélection d'une partie dans un tout. Il s'agit d'une notion importante en métrologie : lorsqu'on ne peut pas saisir un événement dans son ensemble, il faut effectuer des mesures en nombre fini, afin de représenter l'événement. » (Cf. Adrien BERNARD, Jean-Yves BERNARD, Cédric DEPOND, Isabelle GARCIA, Pierre-Alain RUBBO, Michel SANT, « Entrée : Échantillonnage » in, *Glossaire de techno-science.net, op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.techno-science.net/?onglet=glossaire&definition=1660>)

⁵⁵¹ Cette pratique du *sampling* se retrouve chez des cinéastes privilégiant le *found footage* (ce qui sera développé par la suite à travers divers exemples). Néanmoins nous nous autorisons à reprendre le terme pour l'utiliser de façon plus large. La traversée spectrale du film des Quay ré-échantillonne la figure cinématographique. Si la lumière dévore les « objets », cela mène à une relation synesthésique entre lumière, goût et bien sûr toucher puis son). Le contact induit la modification, la lumière « brûle » et provoque de la chaleur. Les miroirs que les cinéastes utilisent permettent de dialoguer avec elle, elle devient une arme à double tranchant. On peut penser à une perception laser qui, en deçà d'une référence de science-fiction, renvoie à une science à « fictionner » soi-même, et donc de façon plus large, incite à réfléchir sur notre manière de penser. (Proposition justifiant notre hypothèse précédente de « flicker sonore » quand la bande-son a des « envolées bruitistes ».)

⁵⁵² Olivier Schefer note poétiquement : « la parole est la lumière qui divise ». (Olivier SCHEFER, *Variations nocturnes*, Paris, Vrin, Matière étrangère, 2008, p. 38.)

⁵⁵³ Il est mal à l'aise face à ce film qui propose « un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens ». (Cf. Arthur RIMBAUD, « Lettre à Georges Izambard (13 mai 1871) » in, *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, 1995, p. 313.)

celui de l'étrange. Le passé s'actualise à l'image tandis que la religion « narrative » du film se réarticule.

Il n'y a pas de « chute » narrative concrète qui viendrait répondre de façon définitive aux interrogations du spectateur. L'œuvre célèbre la création dans sa relation viscérale pour l'individu. Un réel devenu vraisemblable, car assujetti à son propre corps, prend tournure. *In Absentia* s'assume comme « chemin de traverse » à l'anormal qui se redéfinit non pas par antagonisme envers une dimension normale, mais comme alternative.

- Du déjà vu

À la fin du film, la femme reprend un crayon pour écrire à nouveau une lettre ; ce qui provoque une impression de *déjà vu*⁵⁵⁴, mais pas de « déjà lu ». L'élément central du film devient alors le geste créateur et ses possibles.

La dimension illisible du texte évoque un écrit ésotérique. L'écriture continue de cette femme sur des supports changeants (un cahier, des feuilles de papier qui, parfois filmées plein cadre - sans que les bords soient visibles -, font même penser lointainement à des rouleaux de parchemin se déployant sans fin.) suggère la répétition d'un même écrit. Telle une version apocryphe ; l'instabilité matérielle de ce texte ferait-elle écho à une exégèse non pas imparfaite, mais non « traduisible », et littéralement imaginative ? Le texte s'échappe dans sa singularité propre et ne peut être saisi comme un ensemble, tout comme la femme poursuit inlassablement sa production graphique.

Freud « affirme (...) [reformule Lyotard] que l'inconscient ne connaît qu'un temps, le présent de l'assertif. »⁵⁵⁵ *In Absentia* défend une spontanéité créatrice tel le

⁵⁵⁴ On assiste pendant toute la durée du film à une « expérience de dépersonnalisation [qui] porte essentiellement sur une modification fondamentale du temps et de l'espace actuellement vécus. L'espace corporel, l'espace géographique et l'espace analogique de la pensée interfèrent (...) Le temps ne coule plus ; il s'arrête, il revient en arrière ou se précipite, entraînant dans son mouvement ou ses lenteurs des sentiments de passivité, d'élévation, d'intermittence, de jamais vu, de déjà vu ; et ce sont toutes ces altérations du temps et de l'espace vécus qui se combinent et se fusionnent dans l'impression générale d'artificialité, d'irréalité, d'étrangeté. » (Henry EY, *Le Traité des hallucinations*, tome II, op. cit., p. 266.)

⁵⁵⁵ Jean-François LYOTARD, *Discours, figure*, op. cit., p. 337.

Faust de Goethe qui reformule le début de la Genèse ainsi : « *Au commencement était l'acte !* »⁵⁵⁶

Le spectateur peut en proposer à son tour une lecture « apocryphe » qui devient une pratique tout aussi infinie et créatrice, car non énonciatrice de « vérité univoque ».⁵⁵⁷ Le film insiste non sur le sens, promu par une forme narrative, mais sur la *manière* à l'œuvre. La transmission n'est pas de l'ordre de la représentation d'une forme, mais de l'emprise. Le lien biographique s'avère crucial, comme proposition particulière de vie à l'œuvre. C'est ce plaisir créateur qui devient l'enjeu du film. « La relation du temps vécu », un temps harmonisé avec sa propre création, son propre désir : pour Michel Butor un « *temps est vécu comme quelque chose que l'on secrète.* »⁵⁵⁸ *Absentia* n'est plus un espace habitacle d'un récit didactique, mais un lieu à (se) raconter de façon intime par chaque spectateur.

L'émergence du *déjà vu* de la storia qui se rejoue renvoie aussi à l'essence même du cinéma et à son rapport au stéréotype et à la standardisation. La « mécanique machinique » des deux protagonistes évoque les outils cinématographiques, mais ces machines animées sont « dérégées » pour correspondre non pas à un ordre établi, préfiguré, mais à un rythme interne, comme une horloge biologique qui n'a plus rien à voir avec un contrôle chiffré du temps.

Le diabolin incarne cette idée de deux façons radicales. En tant qu'automate il est, lui aussi, l'héritier des techniques horlogères⁵⁵⁹ : il prend dans le film le relais de l'horloge qui ne tient plus compte de la mesure du temps, s'échappant alors pas à pas, sabots à sabots, de ce décompte artificiel (et cela en toute logique puisque ce « temps des cadrans » doit être réajusté chaque année sur celui des méridiens...). Cette échappée dans le film, précisément, témoigne non pas d'un retour à un décompte régulier, mais d'une adéquation entre un équilibre créateur et un équilibre quotidien.

⁵⁵⁶ Johan-Wolfgang GOETHE, *Faust*, op. cit., p. 67.

⁵⁵⁷ La lecture « infinie » du texte renvoyant d'ailleurs à l'exploration talmudique.

⁵⁵⁸ Michel BUTOR, *Conversation sur le temps*, Paris, Éditions de la Différence, 2012, p. 36.

⁵⁵⁹ Cf. l'exposition : *Et l'Homme... créa le robot*, Musées des Arts et Métiers, Paris, 30 octobre 2012-3 mars 2013. [En ligne], URL : <<http://www.arts-et-metiers.net/musee.php?P=89&id=46>>

Le temps de l'horloge se raccorde à un équilibre interne. Le balancier de l'horloge devenue « boîte aux lettres » rythme un quotidien « extraordinaire », oscillant entre invisible et visible. Le mécanisme horloger devient « mécanisme scénique »⁵⁶⁰ pour créer un monde qui atteste d'une religion habitée par un esprit inventif, pugnace et combatif. À la fin d'*In Absentia*, la femme a « posté » cette lettre. On imagine un destinataire. On pense au retour du mari tant attendu, à la correspondance amoureuse. La passion épistolaire du protagoniste « rythme » le film.

Le temps se déroule dans l'espace d'une page blanche. Cette écriture évoque le braille que la femme semble utiliser en écrivant avec ses phalanges ; ce qui expliquerait sa posture courbée et crispée. Si elle paraît par moment repliée sur elle-même, le texte déplie « sa souffrance » et pourrait aussi certainement l'en délivrer.

Sa pratique l'enchaîne à ses démons, mais ces derniers paraissent travailler les déchets provenant du taille-crayon, exaltant ainsi sa création par l'entremise du personnage cornu.⁵⁶¹ L'interprétation post-féministe et non pas paranoïaque ou hystérique est à envisager.⁵⁶² Ce serait l'écriture, l'acte graphologique, qui « réglerait » ce temps chronophage. Il faudrait alors voir dans la posture de la femme une affirmation de liberté aussi incontestable que paradoxale.

⁵⁶⁰ 1) Cf. *Ibid.*

2) Repensons aussi au panneau réflecteur qui transparait au cœur d'une nuée bleutée vers la fin du film. Celui-ci n'est plus source de la surprésence de la lumière induisant la nuée, mais sujet « in-formel » de l'image. Devenu « mécanisme scénique », il prend imperceptiblement figure. Immense, il fait penser à un objet totem puis paraît rapetisser en « devenant » l'objet brillant que tient en mains la femme. Piste qu'il faudrait étudier plus en détail.

⁵⁶¹ Le temps du film étudié peut rappeler, dans un premier temps celui du vaudeville qui se composait « d'une succession de petites représentations ». (Jean MOTTET, *L'Invention de la scène américaine, Cinéma et paysage, op. cit.*, p.46.) En effet, c'est « cette reprise d'un "déjà connu" que le récit, dans sa dimension logique, affirme au sein du spectacle de vaudeville, avec un certain nombre de conséquences pour le spectateur. Suivre le récit revient à appréhender les épisodes déjà connus comme conduisant à une fin. Dans le playlet [épisode vedette d'un vaudeville], le public devait avoir compris l'épisode dramatique "avant que le rideau ait terminé sa course" et "chaque phrase, chaque action devait la faire progresser vers une fin rassemblant les traits les plus frappants". En lisant la fin dans le commencement, n'apprenons-nous pas à lire le temps lui-même à rebours. » (*Ibid.*, p. 48.) Néanmoins, dans *In Absentia*, le réel, par essence traumatique, et sa traduction fantasmatique, se patinent avec celle de l'écriture et se complexifie pour ne plus jamais raccorder parfaitement avec le connu.

⁵⁶² La marionnette luciférienne pourrait incarner un avatar du mari. Les deux cinéastes le suggèrent très nettement ainsi : « Les quelques moments colorés pourraient être vus comme de brefs et "privilegiés" moments dans le film (et sont inévitablement liés au mari). » (Correspondance S. et T. Quay / G. Reiner, *op. cit.*) Ils ajoutent, provocateurs, mystificateurs et (certainement donc bien) féministes (L'usage des capitales du terme « ou » dans la phrase qui suit en serait la marque) : « Peut-être est-ce une image du "mari" OU le mari a été transformé en "ogre". » (*Ibid.*) Serait-il devenu un alter ego « libérateur » par l'écriture de la « prison mentale » où est enfermée sa femme ?

Une poétique de la folie⁵⁶³ et de l'onirisme vient ainsi dialoguer avec une méditation sur le processus de création porté par la femme qui écrit. Pensons à l'art brut que le peintre Dubuffet, inventeur de la notion, définit ainsi :

Nous entendons par là des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écriture, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode.⁵⁶⁴

À la suite de Robert Walser, les Quay défendent ainsi « *le goût (...) d'une vue subversive qui ébranle les positions acquises, les évidences.* »⁵⁶⁵ Le noir et blanc « biaisé » d'*In Absentia* instaure une temporalité liminaire. Pour revenir à la pensée de Michel Butor, ces chromatismes exposeraient ainsi un « inconscient figuratif » qui ne serait qu'une prolongation de l'« inconscient historique » butorin. Pour cet auteur

⁵⁶³ 1) À l'inverse du *déjà vu*, on pourrait aussi parler, à propos des gestes de la femme d'une expérience de « *jamais vu* » en tant que jamais perçue, jamais enregistré mentalement (idée qui sera développée à propos du film *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* d'Emmanuel Lefrant où nous reviendrons aussi sur la question du *déjà vu*.) La crise de la mémoire peut provoquer entre autres des troubles obsessionnels compulsifs (forme de *névrose obsessionnelle* où « *le conflit psychique s'exprime par des symptômes dits compulsifs : idées obsédantes, compulsion à accomplir des actes indésirables, lutte contre ces pensées et ces tendances, rites conjuratoires, etc., et par un mode de pensée que caractérisent notamment la rumination mentale, le doute, les scrupules et qui aboutit à des inhibitions de la pensée et de l'action.* » - Ives Hendric cité par Jean LAPLANCHE et Jean-Baptiste PONTALIS, « Entrée : névrose obsessionnelle » in, *Vocabulaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 284.)

2) Ces TOC sont liés à des problèmes de concentration. L'archétype du geste répétitif reste celui de l'égrainement du chapelet. La discontinuité entre mémoire et perception crée un trouble perceptif et un blocage dans le mouvement qui se répète pour lui-même en perdant toute avancée dans l'enchaînement des gestes. L'incertitude du mouvement effectué induit un dysfonctionnement qui enraye la logique du geste : la finalité se perd dans la ritualisation. Freud précise, à ce sujet qu' : « *en vertu de ces concordances et analogies, on pourrait se risquer à concevoir la névrose obsessionnelle comme constituant un pendant pathologique de la formation des religions, et à qualifier la névrose de religiosité individuelle, la religion de névrose obsessionnelle universelle.* » (Sigmund FREUD, « Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique » in, *Cinq leçons de psychanalyse (1909)*, trad. Y. Lay, Paris, Payot, 1984, p. 1130.) Néanmoins, ici l'opposition entre folie et/ou spiritualité n'est pas tranchée, mais plutôt traversée puisque c'est la création (spirituelle ou pas) qui est défendue avant tout.

⁵⁶⁴ 1) Jean DUBUFFET, « L'art brut préféré aux arts culturels (1949) » in, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967, p. 202.

2) Les lettres d'Emma Haucks sont conservées dans la collection Prinzhorn. Exposée à la clinique universitaire de Heildelberg, cette collection, regroupe plus de cinq mille œuvres d'art brut réunies par les psychiatres Emil Kraepelin et Hans Prinzhorn (ce dernier était aussi historien de l'art).

⁵⁶⁵ Nicole PELLETIER, « Histoire de Robert Walser » in, *Robert Walser : le rien et le provisoire*, Éditions Zoé, Genève, 2008, p. 26.

apparenté au nouveau roman :

(...) un corps simple lorsqu'on le regarde par un spectroscope émet un certain nombre de raies ; si c'est plus compliqué, on peut voir les raies qui se combinent et on peut faire les analyses de cette façon-là. (...) Aujourd'hui je vis avec beaucoup de monuments qui résonnent tout autour de moi. (...) j'ai été frappé par, disons, l'inconscient historique, c'est-à-dire par l'importance de l'histoire que l'on ne connaît pas.⁵⁶⁶

Butor précise : « *J'emploie le mot "inconscient" dans un sens qui n'est pas la façon habituelle dont Freud parle de l'inconscient. J'entends quelque chose de beaucoup plus large, quelque chose dont nous n'avons pas conscience et qui pourtant existe, et donc agit d'une certaine façon.* »⁵⁶⁷ *In Absentia* exposerait un « spectre graphique », qui poursuit le *spectre historique* défini par l'écrivain-philosophe.

⁵⁶⁶ Michel BUTOR, *Conversation sur le temps*, op. cit., p. 47.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, pp. 48-49.

CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE

Osons pour conclure un parallèle entre le travail de Stephen et Timothy Quay et celui de Henry James. Les trois artistes (l'écrivain comme les deux cinéastes) sont d'origine américaine et résident en Angleterre. Ils entretiennent un rapport ambivalent avec leur pays d'origine : James traite les Américains de « vulgaires »⁵⁶⁸, les frères Quay savent qu'ils ne seront jamais produits par leurs compatriotes.⁵⁶⁹

En dehors de cette parenté d'expatriés, la dimension énigmatique de leurs textes et de leurs films est en rupture avec les conventions de leur pays d'origine. Comme James, les deux cinéastes élaborent une nette remise en question des normes narratives dictées par l'Amérique à travers Hollywood.

Celle-ci se fait à travers un double mouvement : d'une part, une critique du « réalisme » par un cinéma qui prend les apparences d'une œuvre fantastique ; de l'autre, l'explosion des conventions qui permet de construire de manière « sculpturale » un cinéma élaboré sur les ruines de ce réalisme parti en fumée. Le fantastique ne serait qu'un réel abandonnant les normes du réalisme.

Précisons cette filiation en nous appuyant sur les considérations de Jean-Baptiste Pontalis. Le psychanalyste avoue un certain état de malaise en lisant James :

Combien de fois me suis-je dit, lisant un roman de Henry James (...) : « *Mais où veut-il en venir ?* » (...) tant pouvait m'irriter les circonvolutions et les sinuosités de la phrase, la multiplication des incises, qui me paraissent souvent sans nécessité, au point que je me demandais où pouvait bien se cacher la proposition principale, une proposition que j'aurais souhaitée réduite à sujet, verbe, et complément d'objet direct !⁵⁷⁰

Dans *In Absentia*, les répétitions et les chemins de traverse déstabilisent le spectateur habitué aux films hollywoodiens où priment linéarité et mimétisme,

⁵⁶⁸ James cité par Jean-Baptiste PONTALIS, « Préface » in, *Le Banc de la désolation et autres nouvelles*, Paris, Aubier Flammarion, 1969, p. 8.

⁵⁶⁹ Les deux cinéastes énoncent fort lucidement : « (...) *l'Amérique ne nous permettrait jamais de faire le genre de films que nous faisons. Ils achètent peut-être nos films, mais jamais ils ne les produiraient. Nous avons donc raison de rester en Angleterre, puisque là-bas nous pouvons trouver du travail. Channel 4 se moquait de savoir si notre travail était accessible. Ils défendaient l'animation, ils défendaient des gens comme nous, ils défendaient la qualité. Ils nous ont juste demandé de faire de la qualité. Aujourd'hui, le département animation a disparu...* » (Entretien S. et T. Quay / C. Giraud, *op. cit.*)

⁵⁷⁰ Jean-Baptiste PONTALIS, « Préface » in, *Le Banc de la désolation et autres nouvelles*, *op. cit.*, p. 7.

sinuosités et détours n'étant jamais dominants ou alors expliqués et justifiés à la fin de l'œuvre lui faisant irrémédiablement perdre tout pouvoir subversif...

Pontalis suggère le rêve comme piste analytique du fantastique de James :

Je verrais (...) une analogie entre la méthode de James, qui parcourt tant de chemins de traverse, et celle adoptée à peu près à la même époque par Freud. En dessous et à côté du contenu manifeste d'un récit de rêve (l'anecdote, l'intrigue), partir à la recherche du contenu latent. Pour mettre au jour ces pensées latentes, il faut suivre bien des chaînes associatives, emprunter un réseau puis un autre avant de s'approcher du point de destination.⁵⁷¹

Le rêve ou l'hallucination qui ne sont que fantasmes nocturnes ou diurnes permettraient-ils aussi d'appréhender *In Absentia* ? La femme ferait-elle un rêve éveillé proche de l'hallucination tactile et auditive ? L'image attesterait alors de son point de vue torturé et « égaré ».

Chez James les :

(...) événements (...) sont si entrelacés, si rarement inscrits dans une temporalité chronologique, car ils ne trouvent le plus souvent leur plein sens et leur portée qu'après coup, que le romancier ou le nouvelliste ne saurait les relater sans détour, sans faire varier les points de vue. Impossible d'aller droit au but pour qui tente de cerner leur vérité. Ce n'est pas James qui ignore où il veut en venir, ce sont les événements qui méconnaissent aussi bien leur finalité que ce qui les produit.⁵⁷²

Ainsi, John Marcher, protagoniste principal de *La Bête dans la jungle* de James, avoue qu'« il lui semblait qu'innombrables, leurs rêves étaient en train de se fondre en l'épaisseur glacée d'un brouillard où se perdait la pensée même. »⁵⁷³ Dans *In Absentia* ce sont les variations de texture, réelles et artificielles, qui tissent les images entre elles : le rêve et le réel se croisent et brodent un travail sur les contraires : bichromies tranchantes ou couleurs « baveuses » font se fondre la logique dans les sensations. Le héros de la nouvelle précédemment citée compare son double à un miroir inversé « comme s'éclairait son visage ravagé, d'un sens qui embrassait tout. »⁵⁷⁴ La métaphore du baiser-brasier est intéressante. Elle invite là encore à une lecture sensitive. La sensation éclairerait ainsi la pensée. On passe d'un sens impensable à une compréhension *des* sens. L'œuvre part littéralement dans tous « les sens ». L'insensé

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 10.

⁵⁷³ Henry JAMES, *La bête dans la jungle* (1929), Paris, Flammarion, 2004, p. 101.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 105.

n'est en fait qu'un sentiment premier intellectuel à dépasser, l'aspect « démentiel » est à comprendre comme entrelacement de « plusieurs » sens non-exclusifs. Le passage par la sensation du héros jamesien qui doit se « m[ouvoir] dans une direction tout opposée »⁵⁷⁵ revient à accepter de ressentir avec son corps pour se réconcilier avec des paradoxes qui ne sont qu'apparents pour un « esprit » par trop cartésien.

Dans le film des frères Quay l'hésitation se fonde sur la lumière (électrique ou du jour) directionnelle ou diffuse, trop faible ou trop forte), sur les voix et les sons, sur les corps (femme humaine ou diable marionnette⁵⁷⁶...) Là aussi, tout s'entremêle, toute équivalence se perd.

La mise « en scène [de] la question de l'indétermination des frontières du corps, en donnant à voir un corps hybride, un corps-frontière, un corps au seuil entre l'organique et le non-organique. »⁵⁷⁷ se réfléchit à l'infini dans le film. La « frontière [devient] poreuse »⁵⁷⁸ à tous les niveaux. On passe de l'hésitation entre surnaturel et naturel à celle entre abstraction et figuration qui se focalise sur celle de la présence et de l'absence. Lorsque la femme « adresse » son texte à son mari absent à travers l'horloge, la « forme narrative » est « passée » au spectateur. L'« adresse créative » lui est déléguée. C'est à lui « de voir » (ou pas), comme on dit...⁵⁷⁹

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 118.

⁵⁷⁶ Les frères Quay le précise : « Nous avons envie de lier l'animation et le vivant, de les faire se rencontrer, de les faire se contaminer l'un l'autre. Nous voulions créer un entre-deux. Manifestement ça créait quelque chose de l'ordre du fantastique. Comme si les événements présentés n'étaient jamais arrivés, tout en l'étant depuis toujours. » (Entretien S. et T. Quay / C. Giraud, *op. cit.*)

⁵⁷⁷ Cf. Hélène BEAUCHAMP, Élise Van HAESEBROECK et Joëlle NOGUES, Présentation du colloque « Le Corps Marionnettique comme corps frontière », *op. cit.*

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ Le travail du noir et blanc dans ce film exprimerait-il un « idéal d'échange » forcément contestable, mais qui correspondrait aussi à une « utopie réalisable » que les moyens de production audiovisuelle font tout pour occulter ? (Pensons au texte de Yona Friedman titré magnifiquement : *Utopies réalisables*. - Cf. Yona FRIEDMAN, *Utopies réalisables* (1974), Paris, L'Éclat, 2000. -) Les « machines animées » créées par les frères Quay célébreraient l'acte créateur comme « art de vivre ». Les corps « marionnettiques » manifestent et réfléchissent les pouvoirs possibles d'un certain usage du noir et blanc permettant d'instituer un cinéma à « habiter ». Yona Friedman, condisciple-adversaire de Le Corbusier, défend une architecture basée sur la correspondance épistolaire avec les nouveaux habitants des lieux qu'il bâtissait, refusant que ceux-ci soient « hantés » par une pensée univoque, exigeant au contraire qu'ils soient « habités » et « repensés » par chaque nouvel occupant des lieux. Les théories fonctionnalistes « du Corbu » se déclinent en correspondance manuscrite. Friedman a conçu d'ailleurs une œuvre composée essentiellement de textes accompagnés de dessins et, présente dans de nombreuses conférences une pensée ouverte et prospective. La parole, et de façon plus générale l'échange dialogique, tendent à devenir une autre manière de « pratiquer » l'architecture. Néanmoins, il est intéressant de noter, au regard de notre étude, que l'architecte a « finalisé » des films d'animation. Le cinéma serait-il encore possible aujourd'hui en tant qu'acte inventif fondamental ? Du fait qu'elles regroupent en son sein tous les autres

La crise de la description des images et du son impose une implication interprétative indissociable de la perception du spectateur qui pressent des choses par intuition, les devine et celles-ci se confirment à rebours sans jamais passer par un langage normé. Rien n'est affirmé. L'introspection est inévitable.

Le fantastique, déjà parangon de l'incertitude, s'effrite de lui-même. Le romantisme allemand hoffmannien et le gothique anglais architectural coexistent. Les influences anglaises se situant au premier plan via les décors se concilient-elles ainsi avec celles saxonnaises et même latines du « genre » ? L'œuvre trouble les frontières géographiques des catégorisations cinématographiques à travers ce double héritage que tout oppose en apparence puisque le premier fait l'apologie de la monstration (à travers la présence du monstrueux par essence « extérieur ») et le second celle des émotions (liés aux règnes de l'indicible et de l'indécidable ; d'une subjectivité où la musique est une des voies d'expérience du fantastique. (Hoffmann fut d'ailleurs critique musical et, traversant les époques, Stockhausen était de nationalité allemande.) L'étrangeté se déplace et se situe toujours là où l'on ne l'attend pas.

D'autre part, le Janus femme-noir et blanc / marionnette-couleur n'est pas une dichotomie opérante pour proposer un discours univoque des images. Chronos se noie dans la bichromie en perdant toute forme précise, noyade redoublée par l'apparition d'images « colorées » où la figuration est encore plus distanciée. La relation « convenue » entre couleur et noir et blanc ne s'inverse même plus, mais se perd inmanquablement. La couleur se manifestant le plus souvent par « flashes », elle « vole » ainsi son « rôle » récurrent au noir et blanc en tant que marqueur du retour en arrière plus que revendiqué visuellement. La bichromie n'est pas purement passéiste ; le monde n'est plus celui attendu de l'analepse. La contre-figure devient « contrepointique ».

arts, les images en mouvement pourraient-elles sauver une époque où la création et, la liberté qu'elle sous-tend, ne sont plus centrales ? Les dernières « *utopies réalisables* » seraient-elles le cinéma, mais aussi la lettre - une proposition de dialogue *versus* le monologue - ? Le monologue renvoyant alors à une logorrhée univoque imposée par un cinéma narratif. « La machine à habiter » du Corbusier devient-elle « machine cinématographique à remonter un temps créateur et prospecteur » pour s'y impliquer « corps et âme » échappant ainsi à tout raisonnement en lien avec des théories modernistes, qu'elles soient architecturales ou cinématographiques ?

L'image et le son travaillent la surface de la figuration tant optique qu'auditive. Dans le fait d'assumer une image informe, la précision des détails revient à affirmer et donc accepter qu'une image figurative ne soit qu'un leurre : on ne peut pas tout voir. Cela renvoie aussi à cette logique du rêve. Les changements constants de points de vue invitent à une réconciliation entre conscient et inconscient, visible et invisible, compréhensible et sibyllin. L'œuvre explose les horizons d'attente et modèle avec ces lambeaux une création qui renonce à raconter pour se contenter de proposer et ainsi dépasser la vraisemblance du réalisme.⁵⁸⁰

La « construction » du film fonctionne de même par tâtonnement puis par regroupement comme un pêcheur qui lance son filet et en retire le poisson et d'autres éléments marins, algues ou débris qu'il va rejeter à la mer. Les cinéastes filment le réel avec un outil adapté au réalisme et cherchent à retirer des rets du filet (de ce réalisme « imposé ») un réel égaré. Engagés dans un corps à corps avec le réalisme pour lui faire avouer sa tromperie les Quay incitent le spectateur à ne pas se perdre dans le leurre du réalisme des images cinématographiques.

En conclusion de sa réflexion sur James, Pontalis s'interroge : « *Aurait-il dilué en cinquante pages ce qui pourrait tenir en une ? Non : il a transformé la matière. Comment ? En analysant les sentiments des personnages, en scrutant les motivations qui les font agir comme ils agissent (...).* »⁵⁸¹ Les Quay scrutent, quant à eux, la lumière comme élément qui crée le réalisme, mais qui pour ce faire produit une réaction chimique (en « brûlant » la figuration) qui « impressionne » la pellicule : la lumière avant de représenter un réel préfabriqué peut « éclairer » l'esprit en « embrassant-embrasant » la matière.⁵⁸²

L'œuvre renvoie au créateur. Il n'y a rien à dire ou à voir en tant que finalité ou explication, mais plutôt à observer et à entendre. La perception du film serait aussi ou autant une perception de soi. « *L'artiste est tout entier dans son œuvre, rien*

⁵⁸⁰ Rapprochons cette idée de Jean Louis Schefer qui note : « *dans l'imaginaire de la sculpture la lumière détache des copeaux d'ombres* » (Jean Louis SCHEFER, « Matière du sujet » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 17.)

⁵⁸¹ Jean-Baptiste PONTALIS, « Préface » in, *Le Banc de la désolation et autres nouvelles, op. cit.*, p. 11.

⁵⁸² Les deux cinéastes, « armés » de miroirs réfléchissants leur permettent de mettre en déroute toute figuration narrative pérenne, font penser à deux soldats défendant, selon la légende, la ville de Syracuse attaquée par les Romains.

d'autre. »⁵⁸³ fait dire James au peintre de *La Chose authentique*. La fiction n'est qu'une réappropriation du monde extérieur. Pontalis l'explique :

Pour James, seul l'art de la fiction qui transfigure ce que nous tenons pour la réalité, qui révèle ce que celle-ci dissimule dans sa simplicité apparente, peut nous donner accès à *the real thing*. Oui l'art de James consiste précisément, non à aller droit au fait, mais à nous faire percevoir ou à nous laisser deviner à nous, ses lecteurs, *the figure in the carpet*, « l'image dans le tapis ». Le fait est là, dans la trame du tapis pour qui consent à en suivre et à en démêler tous les fils, pour qui sait voir plus loin que le visible.⁵⁸⁴

L'invisible dans *In Absentia* ne serait que la matière dont il est composé. « *Ce n'est pas le "thème" qui importe à l'auteur et nous importe, c'est la trame du tissu.* »⁵⁸⁵ Le *repentir* (dans son double sens éthique et artistique)⁵⁸⁶ exprime une réussite : en revenant sur le réalisme pour chercher à le distancer, en se nourrissant de ce qui devrait être rejeté, la transformation a lieu :

Pour s'approcher de ce qui est aux yeux de James *the real thing*, une seule voie d'accès : la fiction. La fiction qui transforme met toute forme fixe en mouvement, tout comme, s'agissant d'un récit, elle multiplie les points de vue et fait bouger les personnages. « *Art [s'est exclamé James] sans toi le monde serait pour moi un affreux désert* ».⁵⁸⁷

Le désert des conventions et de l'attendu n'est qu'une fabrication de l'esprit. L'objet réel est inapte à la représentation ou plutôt la *représentation* n'a plus sa place dans cette quête d'une *présentation* qui prend la forme d'un dialogue avec « le flux lumineux » cherchant à être visible pour lui-même. Le réalisme est « éclipsé » dans un travail permanent d'apparition-disparition-réapparition. Il faut faire réapparaître la matière d'origine, révéler l'invisible ; le réel ne serait que matérialité de l'immatériel (l'illusion

⁵⁸³ Henry JAMES, « La Chose authentique (1892) », *ibid.*, p. 45.

⁵⁸⁴ Jean-Baptiste PONTALIS, « Préface », *ibid.*, p. 8.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁸⁶ 1) Repentir (dans un sens religieux) : « *Ressentir le regret d'un péché avec le désir de le réparer et de ne plus y retomber. [et par extension (...)] Regretter vivement une faute, une faiblesse.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Repentir » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/repentir>)

2) Repentir (en peinture et en gravure) : « *Premiers contours sur lesquels l'artiste est revenu et qu'il a modifiés. Parfois, dans un tableau, d'anciens repentirs reparaissent à travers une nouvelle couche de couleur, posée quand la première n'était pas suffisamment sèche.* » (Cf. Jules ADELIN, « *id.* » in, *Lexique des termes d'art*, Paris, Maison Quantin, 1884, p. 360.)

⁵⁸⁷ Jean-Baptiste PONTALIS, « Préface » in, *Le Banc de la désolation et autres nouvelles, op. cit.*, p. 24.

optique et sonore) à effacer. Pas de transcendance, mais une chute vers la nature. « *L'ineffable, c'est le "réel"* »⁵⁸⁸ rappelle Quignard.

Todorov, quant à lui, indique à propos des nouvelles de James : « *La quête du secret ne doit jamais se terminer parce qu'elle constitue le secret lui-même.* »⁵⁸⁹ Le Réel forcément inatteignable foudroie les héros de James au moment où ils s'y attendent le moins. « *Mais que vous ne vous en soyez pas aperçu, c'est justement là qu'est l'étrangeté dans l'étrangeté, le prodige dans le prodige.* »⁵⁹⁰, dira la femme amoureuse en secret du héros de *La Bête dans la jungle*. De même, les deux cinéastes, en travaillant de manière tactile, ne « voient » pas ce qu'ils font.

Chez James le rapport au temps prime. Le réel ne peut être que recomposé, car déjà passé et non perçu. « "Ne savez-vous pas... à présent ?" / "À présent ?..." À l'entendre, on eût dit que dans ce moment même un changement s'était produit. Mais déjà la femme de chambre (...) était entrée. »⁵⁹¹ L'expression à présent renforce l'illusion passée où vivait John Marcher. Il renvoie à un *ici et maintenant*, qui s'éclaire à travers une vision globale de l'œuvre. Une double lecture s'impose : linéaire (la lecture du livre) ; et rétrospective (pour comprendre le texte). À propos d'*In Absentia*, l'énigme des plans ne se résout qu'en partie, à la fin, et invite à un nouveau visionnage pour tenter de se saisir d'autres éléments méconnus. Rien n'est donné spontanément comme acquis.

Le réel s'exprime sous la forme de la lumière, cette lumière qui chez les Quay se montre pour elle-même sans plus rien figurer, interrogeant la matière argentique. La cognition passe par les sens. « *Cela lui sautait aux yeux à présent.* »⁵⁹² note le narrateur à la fin de *La Bête dans la jungle*. La lueur jaillit, elle naît de l'explosion de l'œuvre plastique. Cette lumière est dangereuse, car elle peut être trompeuse si elle n'est pas défiée frontalement (d'où ses variations excessives). Elle « touche » le héros et enflamme le réalisme. Elle devient incandescente : elle n'éclaire plus, mais brûle et noircit les images.

⁵⁸⁸ Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'effroi*, op. cit., p. 253.

⁵⁸⁹ Tzvetan TODOROV, « Les Nouvelles de Henry James – Introduction » in, *Nouvelles*, Paris, Flammarion, 1969, p. 41.

⁵⁹⁰ Henry JAMES, *La Bête dans la jungle*, op. cit., p. 99.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 124.

Si un assemblage se présente entre les séries d'images, la sur-visibilité du montage ne facilite pas la « construction » d'*In Absentia*. « Paradoxalement », seul l'éclairage irrégulier sur les constructions fournit une piste pour associer les plans entre eux, la lumière devenant un outil autant pour révéler la présence des objets que pour les masquer... Elle montre et cache en même temps des éléments que le spectateur a du mal à percevoir. La mise au point des images varie constamment, créant des plans à la limite entre le flou et le net, instaurant parfois l'abstraction d'un noir total ou d'un blanc absolu.

La représentation figurative n'est qu'un accident parmi ces propositions violentes d'éclairage. Cette critique du réalisme à travers un fantastique « maltraité » interpelle les sens et malmène la raison. L'ambivalence des images et leur complexité apparente sont liées à une figuration visuelle et sonore ni vraiment mimétique ni vraiment abstraite : un entre-deux informe s'élabore qui serait le destin d'un noir et blanc actuel. Des éléments sur des plans opposés deviennent contigus. La matière « dialogue » au même niveau que la figuration. La lumière est à l'origine d'une érosion de la pellicule, comme un son non sémantique ou non harmonique transparaît entre une représentation visuelle et une représentation sonore traditionnelle. Les éléments contraires que sont le contenu et le contenant deviennent contigus. Le *dessin* limitant corps et décor ou l'écriture à l'origine du sens volent en éclat pour laisser paraître le *desssein* du noir et blanc qui est d'inverser les conventions : la surface disparaît noyée dans la matière qui en est l'origine.

Ce cinéma fonctionne sur un système de boucles : le sensitif appelle l'intellect qui réinterroge les sens, il n'y a pas d'exclusion de l'un par l'autre. *In Absentia* mélange cinéma d'animation et cinéma « vivant », couleur et noir et blanc, abstraction et figuration. La réminiscence et son corollaire, l'absence, se retrouvent à tous les niveaux du film (ceux de l'être aimé, de la couleur mimétique, de la narration linéaire, d'un rapport réaliste aux éléments...). Cette absence semble être à l'origine de la démence de la femme. Le son non harmonique et la présence de rires nerveux correspondent à l'éclatement spatial. Le travail sonore évoque une langue étrangère oubliée utilisée autant pour sa tonalité que pour son aspect dramatique.

Depuis ses origines, le cinéma s'est affirmé comme un formidable outil permettant de figer le temps, de l'étirer, de l'allonger, de le condenser, donnant à voir à

l'œil humain des phénomènes qu'il ne peut percevoir en temps normal. Nombre d'artistes se sont emparés de moyens techniques permettant de travailler le temps filmique comme un matériau poétique malléable révélant les splendeurs cachées des terres de l'invisible. Les célèbres alexandrins du *Lac* de Lamartine (« *Ô temps ! Suspend ton vol...* »)⁵⁹³ deviennent enfin réalité... La lumière crée des formes instables : une nouvelle figuration inattendue.⁵⁹⁴

James parle de ce réel inatteignable comme d'« *un revers palpable bien qu'impénétrable* »⁵⁹⁵ qui est en fait un en dessous de la figuration traditionnelle. La discordance manifeste des images entre forme réaliste et carnation de la matière argentique : un événement du réalisme n'est en fait qu'un va-et-vient entre destruction des normes réalistes et apparition fugace d'un réel insoupçonné. La force suggestive de ces images serait l'émergence d'un « latent » qui cherche à dominer le « patent ».

La fiction débusque le réel et sa dimension documentaire. Le peintre de *La Chose authentique* s'en explique : « *j'aimais les choses qui semblaient être* »⁵⁹⁶, car sous l'illusion se cache sans doute un réel à débusquer. Il repousse l'immédiat et les normes comme réalité (et donc ce qui est prétendu comme le réel pour l'esprit) en refusant cette femme dont le mari dira : « *En tout cas voici une âme (...) qui est déjà toute interprétée.* »⁵⁹⁷ L'impression hésitante prévaut sur l'attendu et l'évidence toujours trompeuse. « *Je désirerais serrer de près le caractère et redoute plus que tout au monde le danger de devenir esclave d'un type* ». ⁵⁹⁸ L'esclavage serait bien celui des conventions figuratives au cinéma.

⁵⁹³ Alphonse DE LAMARTINE, « Le Lac » in, *Méditations poétiques (1820), Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 40.

⁵⁹⁴ Souvenons-nous de ces propos de Jean Epstein : « *La vraie optique, les vraies jumelles permettant de grossir et de rapetisser le temps, pour voir ce qui s'y passe quand on l'étire ou quand on le comprime, c'est le cinématographe qui, tout à coup, les a fournies par les procédés du ralenti et de l'accélééré. Grâce au cinématographe, les variations du temps sont entrées dans le domaine expérimental.* » (Jean EPSTEIN, « Temps flottants » in, *Écrits sur le cinéma, tome I, op. cit.*, p. 369.)

⁵⁹⁵ Henry JAMES, *La Bête dans la jungle, op. cit.*, p. 119.

⁵⁹⁶ *Id.*, « La Chose authentique (1892) » in, *Le banc de la désolation et autres nouvelles, op. cit.*, p. 45.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 56.

En voyant le film baigné dans cette brume, on pense à un travail du temps qui serait musical.⁵⁹⁹ Un artiste peintre d'une autre nouvelle de James explique qu'il doit « *conférer la note du temps, la patine...* »⁶⁰⁰ à un portrait ; le temps devient visible. Ce travail de transfiguration permet d'atteindre un réel invisible, une quatrième dimension : la temporalité inscrite dans la matière à travers sa sensation.⁶⁰¹ Par le toucher de cette matière, on atteint les affects. Le réalisme n'est qu'une construction de l'esprit.

Le réel se révèle toujours après-coup, car le présent ne le voit pas. « *La note du temps, celle du passé auquel le tableau prétendait appartenir, s'y trouvait presque à l'excès, c'était une patine brunâtre sous laquelle l'image semblait mystérieusement se perdre.* »⁶⁰² L'œuvre est plus une description qu'une narration. La pellicule s'imprègne physiquement de son sujet qui, plus narratif, se « matérialise ».

Le travail sonore devient celui d'une renaissance, d'un retour au passé (la projection et donc le temps présent des images sont toujours un après-coup du tournage.) Les éléments enfouis remontent à la surface. « - *Croyez-vous que je vous dirai son nom ? Le poids des années passées – effacées, ignorées – revécu dans le son même de ses paroles, comme les accents d'une musique non étudiée, mais ressuscitée par un choc.* »⁶⁰³ Le son devient un guide. Si les « *conjectures à perte de vue* »⁶⁰⁴ perdent le spectateur-lecteur, le son en travaillant aussi le latent renforce l'impression des images ; la vue traduisant l'incompréhensible, le son serait-il un meilleur guide ? Dans *La Note du temps*, à nouveau, James écrit : « *Elle écarquilla les yeux, me regarda et sembla chercher dans l'écho de mes paroles tout ce qu'elles pouvaient contenir*

⁵⁹⁹ Revenons à Butor. Pour Carlo Ossola : « *Il y a toute une partie de l'œuvre de Michel Butor qui fait jaillir le temps par ce mouvement musical qu'est l'improvvisé : le moment où vous créez du temps. Vous faites sortir du temps un instant qui fait œuvre.* » On pourrait dire la même chose d'*In Absentia*. (Cf. Carlo OSSOLA, *Conversation sur le temps*, op. cit., p. 50.)

⁶⁰⁰ Henry JAMES, « La Note du temps (1900) » in, *Le banc de la désolation et autres nouvelles*, op. cit., p. 193.

⁶⁰¹ André Habid note : « (...) dans ces petits objets se retrouve ce que Schulz justement appelle la "consistance mystique de la matière". Et c'est vrai, ces petits objets insignifiants ont leur mystique, ont leur propre métaphysique, encore plus puissante que les grands systèmes. » (Entretien S. et T. Quay / A. Habib, op. cit.)

⁶⁰² Henry JAMES, « La Note du temps », op. cit., p. 205.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 209.

⁶⁰⁴ *Id.*, « Le Gant de velours (1909) », *ibid.*, p. 238.

d'informulé. »⁶⁰⁵ Dans le même ordre d'idée, le noir et blanc d'*In Absentia* serait-il lié à une « formule magique » incarnant l'inaudible, l'insaisissable ?

Le réalisme est comme un empoisonnement de l'esprit qui contamine les sens en commençant par celui de la vue. Il faut détruire cette figuration. L'explosion élabore un temps présent étiré qui noie le passé et l'évoque dans l'actualité de la projection. La représentation n'est qu'un ornement trompeur face au réel qu'il dissimule. Ce noir et blanc filmique mettrait ainsi en avant la substance des images par-delà le « lustre » dont les pare le réalisme.

⁶⁰⁵ *Id.*, « La Note du temps (1900) », *ibid.*, p. 213.