
**LA DIMENSION MYSTIQUE DU FILM ARGENTIQUE
PARTIES VISIBLE ET INVISIBLE D'UN ENSEMBLE SOUS
TENSION D'EMMANUEL LEFRANT¹⁰⁸¹**

¹⁰⁸¹ Cette partie a eu comme origine les communications suivantes :

- Gabrielle REINER, « La Pratique méditative de l'informe comme temps mort plastique dans le film *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* d'Emmanuel Lefrant », communication dans le cadre de la journée d'étude *Le Temps mort en acte dans la création contemporaine : de la forclusion du sens à la densité de l'expérience*, Joseph Delaplace, Camille Fosse, Lise Lerichomme, Ophélie Naessens, Christiane Page et John Raby (dir.), Université de Rennes II, Rennes, 21 Janvier 2011.

- *Id.*, « Du Fantastique sonore au fantasme tactile dans le film *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* d'Emmanuel Lefrant », communication dans le cadre de la journée d'étude *Le Fantastique musical*, Helene Suquet, Marjorie Berthomier et Aude Ameille (dir.), Université de Paris IV, Paris, 29 janvier 2011.

- *Id.*, « L'Expérimentation cinématographique à l'origine d'une critique anthropologique du regard » communication dans le cadre du colloque *Nouvelles visions : cinéma expérimental et anthropologie*, Caterina Pasqualino et Arnd Schneider (dir.), Quai Branly, 18 mars 2011.

- *Id.*, « Cinéma expérimental et communication critique », conférences dans le cadre du séminaire *Science de la communication* de Barbara Olszewska, Département Technologie et Sciences Humaines, Université de Compiègne, 12 et 19 avril 2011.

INTRODUCTION DE LA DEUXIEME PARTIE

Emmanuel Lefrant a sciemment refusé de mettre un *s* aux mots de « visible » et d'« invisible » du titre de son film induisant une dimension bipartite à l'« ensemble sous tension » dont il est question. Cette distinction entre perçu et non-perçu peut servir d'approche de l'œuvre. L'« invisible » devient « visible » et réciproquement. En quoi, pourquoi et comment, dans ce film, les origines et les devenir de la représentation figurative au cinéma se réfléchissent-ils ainsi à l'infini ?

Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension est composé de plans pour la plupart abstraits et, même si une figuration par moment s'esquisse, l'image convoque l'irruption d'un sens fantastique au regard d'un sentiment d'incompréhension tant perceptif que technique. Ce travail *plastique* s'émancipant des normes mimétiques et diégétiques du cinéma dominant engendre un univers *incroyable*.

L'aspect graphique des images cède la place à une figuration visuelle et sonore instable qui ébranle les normes du cinéma narratif. Cette catégorisation perd de son importance et vient déborder le statut même du Septième Art. L'œuvre *informe* propose à la place un éternel devenir transversal, polysémique et polémique. L'*informe* comme figure de l'incertitude interroge nos modes de pensée : le fantastique et son passé *mystique* permettent au film d'effleurer un réel sensible, celui du ressenti du spectateur, renouant lui-même avec l'expérience créatrice du cinéaste.

A) **DE L'INFORME**
COMME FIGURE DE L'INCERTITUDE

- **Perceptions troubles**

Le titre du film *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* suggère l'idée d'une exploration. Avant que les images se donnent à voir, deux cartons apparaissent et font pressentir le surgissement de l'inconnu. Sur le premier est écrit : « Afrique 2003 » et sur le second : « Le commencement de tout ce que je vais vous raconter, ce fut un paysage que je pouvais voir depuis ma fenêtre. Le paysage d'une nature grandiose, abondante et sauvage, qui révélait tout à coup une réalité qui m'avait échappé jusque là. » La brève vérité géographique et temporelle du premier carton est contrecarrée par l'inscription narrative du second. L'aspect informatif se lézarde à travers ce phrasé particulier. L'utilisation de la première personne du singulier emporte le spectateur dans l'incertitude de la subjectivité. À cela s'ajoute la présence d'articles inattendus : « *Le* commencement » et « *une* réalité » qui soulignent une perception singulière du réel.

Cette impression domine au regard des images qui présentent des taches de couleur mouvantes ou un noir total. Par moments un paysage se devine sous les formes troubles. On subodore que ce serait ce paysage africain à la « nature grandiose, abondante et sauvage » que mentionnent les deux cartons.

Néanmoins, l'absence d'une figuration pérenne et certaines expressions du second carton font penser à une découverte plus singulière qu'un paysage. Le narrateur parle d'« une réalité qui m'avait échappé jusque là » qui s'associe immédiatement dans notre esprit aux formes abstraites. Nous adoptons ainsi son point de vue.

L'idée que cela se « révélait tout à coup » est accentuée par la bande-son qui fait penser à une déflagration à travers des bruits variés. Parfois métallique, terreuse ou grésillante, elle laisse deviner fugacement l'eau qui coule, le battement ou le sifflement du vent venant comme froisser les éléments, mais est majoritairement inidentifiable. Elle rythme toutefois l'apparition de ces formes et ponctue leur présence de résonances suggérant pour l'essentiel des éboulis. Les textes en exergue du film sous-entendraient

que la bande-son n'est pas porteuse d'un sens sémantique (et donc *linguistique*), mais au contraire *cataclysmique*. Le paysage africain aurait-il été dynamité par un « bouleversement causé par un phénomène naturel destructeur »¹⁰⁸² dévoilant des « visions » inconnues jusqu'alors ? L'« ensemble sous tension » du titre ferait-il allusion à un paysage dont la réalité figurative aurait été chamboulée pour révéler sa « partie invisible », à savoir cet aspect abstrait, faisant état d'une ruine de la figuration ?

La relation entre texte, image et son se fait sur le champ, provoquant un malaise. Le rythme des images et le manque de lien entre elles indisposent. L'explosion n'est plus narrative, mais physique, car elle induit un certain trouble dû au défilement haché des images et à cette figuration déliquescente.

Le second carton du film, en introduisant un point de vue, impose une réalité singulière qui fait douter de son exactitude. Le temps du film se subjectivise sous le regard du narrateur. Serait-il face à son propre délire ? Le surgissement du fantastique au cœur du réalisme suscite une incertitude entre une réalité objective et un réel « halluciné ». L'absence d'une figuration centrale a pour conséquence une perte de sens pour le spectateur. Il n'est pas habitué à cette discontinuité qui ne trouve de sens que comme percée de l'*incroyable*, un *incroyable* incitant à réfléchir à une explication.

¹⁰⁸² Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Cataclysmique » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/cataclysmique>

- Projection défaillante ?

Il pourrait venir à l'esprit du spectateur, comme explication rationnelle, que la projection serait défectueuse. La présence des images noires évoquerait-elle les amorces de la pellicule présentes avant et après la projection d'un film que le spectateur n'est pas censé voir ? Cette manifestation inopportune entre les images colorées renverrait-elle aussi à l'interstice encerclant la partie visible du photogramme ? (La structure noire lie sur le ruban les images entre elles. Lors d'une projection « normale », le rythme de leur succession permet de créer une continuité à l'origine de l'illusion du mouvement. Ici il n'en est rien.) L'interprétation de l'œuvre en tant que mise en scène d'une explosion deviendrait-elle celle d'une implosion imminente du projecteur ?

Le son semble l'annoncer en premier. Au début du film, le frottement de la pellicule circulant dans le projecteur se fait entendre et se mélange avec celui rappelant un amoncellement d'éléments en chute libre. Au-delà du récit, l'impression de chaos s'étend à la diffusion des images en mouvement. L'« ensemble sous-tension » du titre ferait-il alors directement référence aux outils de projection et aux images qu'ils présentent ? La « partie visible » des images en mouvement serait-elle débordée par le hors-champ devenu plus que « visible » des matériaux, que ce soit la pellicule elle-même en-deçà de la surface figurative du photogramme ou le projecteur, donnant l'impression d'être plus ou moins en cours de dislocation sous nos yeux incrédules ? L'explication d'une explosion du paysage serait-elle remplacée par une implosion des outils qui le représentent en image ?

Un autre problème temporel surgit alors. Ce chuintement de la pellicule dû à son contact avec le projecteur, a été enregistré sur la piste-son. Cependant, la perception du film est évidemment postérieure à sa réalisation, ce qui provoque une crise chronologique ; la projection s'installant au cœur de l'élaboration du film. Par delà un « défaut » de projection, le spectateur pense à un problème de montage et plus largement de fabrication du film. Comment le cinéaste a-t-il conçu son film ? Son élaboration donnerait-elle un sens à ce que le spectateur observe ?

- Paternité incertaine

Le film d'Emmanuel Lefrant est né de la rencontre de l'artiste avec un paysage de brousse. Parti « à deux cents kilomètres au nord de Lomé au Togo à la limite du désert et de la forêt tropicale »¹⁰⁸³ en 2003, pendant huit mois, il décide de filmer la vue qu'il a de sa fenêtre « comme le dit le texte au début du film »¹⁰⁸⁴ avec une cartouche super 8 kodachrome couleur. Le tournage se compose d'un seul plan fixe qui « débute par le soleil qui vient de se lever (vers six - sept heures du matin) et se termine lorsqu'il s'est couché (vers six - sept heures du soir). »¹⁰⁸⁵ Pour concilier la durée de cette journée d'une douzaine d'heures avec le métrage de sa bobine de trois minutes trente secondes, Lefrant élabore un *time-lapse* qui va paradoxalement faire apparaître « des éléments du fait de leur déroulement ; des phénomènes naturels invisibles »¹⁰⁸⁶ à « l'échelle de nos sens ».¹⁰⁸⁷

Le cinéaste utilise aussi une seconde bobine qu'il développe de façon standard, mais sans prise de vue préalable. Privée de lumière et donc d'« intermédiaire figuratif »¹⁰⁸⁸, la face du ruban sur laquelle se fait l'impression présente une surface intégralement noire¹⁰⁸⁹ qui va être ensevelie au cœur de cette brousse¹⁰⁹⁰ puis déterrée six mois plus tard. L'érosion montre par endroits des traces de couleur à sa surface. Les

¹⁰⁸³ Entretien E. Lefrant / G. Reiner, Paris, le 10 mai 2010.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*

¹⁰⁸⁶ 1) *Ibid.*

2) Un *time-lapse* (littéralement, « laps de temps ») est une technique qui permet une prise de vue en accéléré d'un plan fixe pendant une longue période afin d'observer des déplacements et des modifications de phénomènes indiscernables en temps réel, tels les « intervalles » de mouvement et donc le rythme de croissance d'un végétal, d'une cellule ou du passage, plus lent, d'un nuage. Le procédé trouve notamment son origine dans le documentaire scientifique tels les sublimes travaux de Painlevé. Ce cinéaste spécialiste des aventures sous-marines « homériques » expliquait, déjà, que : « Chaque phénomène prend un caractère différent avec chaque ralenti ou chaque accéléré qu'on lui applique, comme varie l'aspect de ce que l'on regarde avec les divers grossissements. » (Jean Painlevé cité par Florence RIOU, « Jean Painlevé : de la science à la fiction scientifique » in, *Conserveries mémorielles n°6 : La Part de fiction dans les images documentaires*, Paris, 2009. [En ligne], URL : <<http://cm.revues.org/350>>)

¹⁰⁸⁷ Selon la belle expression de Painlevé. (*Ibid.*)

¹⁰⁸⁸ Nicole BRENEZ, « Couleur critique. Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 173.

¹⁰⁸⁹ Précisons que si la pellicule avait été totalement exposée à la lumière elle serait devenue marron avant d'être noire après le développement.

¹⁰⁹⁰ Le cinéaste a développé sa pellicule « telle quelle » (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, *op. cit.*) puis l'a ensevelie en lieu et place de la zone de terre qu'il a filmée avec sa première cartouche super 8.

couches chromatiques qui composent la pellicule se sont révélées de façon discontinue suivant la nature humide ou sèche du terrain où le ruban de pellicule a été enfoui.¹⁰⁹¹

Les deux bobines sont ensuite « gonflées » en 16 mm. avec une pellicule de type *b&w high contrast* et serviront de « matrices » à quatre tirages. La première bobine « figurative » donne naissance à un paysage positif noir et blanc et à un paysage négatif inversé blanc et noir.¹⁰⁹²

Le changement de support, pour la seconde bobine, permet à Lefrant d'empêcher la prolifération de l'érosion de la pellicule enterrée qui « fige » alors les taches de couleur stabilisées.¹⁰⁹³ Le cinéaste procède à nouveau à un positif puis à un négatif. L'« *image négative de ces plans extraits de la terre* »¹⁰⁹⁴ présente des taches de couleur qui correspondent aux complémentaires de celles de la version positive tandis que « *le fond noir de la version positive devient blanc dans sa version négative.* »¹⁰⁹⁵

Lefrant fait ensuite se rencontrer les deux sources d'images et leur version négative ainsi obtenues de façon frontale à la tireuse optique.¹⁰⁹⁶ Il procède à un long

¹⁰⁹¹ Non impressionnée, mais développée, la pellicule « *est entièrement noire : elle contient toutes les couches de l'émulsion, toutes les couches de couleur. Si tu grattes très légèrement au-dessus tu vas voir apparaître un peu de vert, si tu grattes plus profondément un peu de jaune si tu grattes vraiment profondément tu enlèves toute l'émulsion et tu atteins la surface transparente. Le noir en argentique correspond, comme en peinture, au mélange de toutes les couleurs. Néanmoins, à l'inverse d'un travail de peinture sur pellicule, qui se fait par ajout de matière sur le ruban, il s'agit ici d'une création par soustraction : l'extraction de la matière par la terre est à l'origine des couleurs qui vont apparaître sur la pellicule. L'érosion du sol est bien plus subtile - en termes d'extraction de matière - que ce qu'est capable de faire la main humaine. Tu obtiens un panel de couleur beaucoup plus large qui varie en fonction du temps d'immersion de la pellicule. Le type de la composition chimique de l'émulsion choisie est à prendre autant en compte que celui du sol. Ainsi la température de la terre ou le choix d'enterrer la pellicule à proximité d'un arbre sera un facteur important qui influenceront sur sa transformation* » explique Emmanuel Lefrant. (*Ibid.*) Précisons que le ruban fragmenté a été éparpillé en boule sur le terrain : « *pour que toutes les surfaces soient en contact avec le sol.* » (*Ibid.*) et que le cinéaste a décidé au préalable « *d'obstruer de scotch certaines parties afin qu'elles restent noires, à l'inverse d'autres zones directement en contact avec la terre qui sont susceptibles d'être abîmées beaucoup plus vite que celles protégées par le papier collant.* » (*Ibid.*) L'alternance entre les parties qui sont « réservées » par le ruban adhésif et celles qui en sont privées va donner un rythme visuel accidentel qui sera le point de départ du montage des images du film.

¹⁰⁹² L'image « première » présente un sol noir et une ligne d'horizon où s'esquisse « *vaguement un arbre* » (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, *op. cit.*), lui aussi entièrement noir, sur un ciel qui n'est plus qu'un fond blanc. La version négative présente un ciel noir et un « paysage » blanc.

¹⁰⁹³ Lefrant explique que « *Même détérré, l'altération du ruban noir de la pellicule continue quand même, certes plus lentement, ce qui incite à faire un gonflage.* » (*Ibid.*)

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*

¹⁰⁹⁶ Le gonflage se fait à l'aide du même instrument. Lefrant explicite le procédé en ces termes : « *Tu imprimes un original et une pellicule vierge l'une sur l'autre. L'image filmée est éclairée par une lampe*

travail d'entremêlement des photogrammes au moyen d'une alternance de *doubles-expositions* et de *bipacks*.¹⁰⁹⁷

Le film est ainsi le produit de la « rencontre » de quatre tirages nés de deux « prises de vues » qui se dédoublent au développement et s'enchevêtrent pour obtenir une image où la figuration attendue est noyée. Les images figuratives « basculées » en noir et blanc et blanc et noir se dissolvent sous l'empilement des couches de films où les images « tachistes » semblent avoir pris le dessus.

*arrière ce qui permet à la pellicule vierge d'imprimer à partir de ton image positive une image négative. À l'Abominable, le bloc-projecteur de la tireuse est composé d'une lampe et d'une caméra Bolex où j'ai mis des têtes 16 mm. La caméra a refilmé en macro le photogramme super 8 qui se trouve dans la fenêtre. Commandé par un vieil ordinateur Appel, le transfert se fait au rythme d'une image par seconde, un shoot à chaque fois, ce qui permet de passer du super 8 au 16 mm. de manière propre [sans altérer l'éclairage des autres éléments composants l'image finale]. » (Ibid.) « La tireuse a aussi l'avantage de posséder un couloir très large permettant d'installer d'épaisses couches de pellicule. La pellicule enterrée peut donc être installée encore couverte de terre, ce qui était bien pratique, car son nettoyage doit être très superficiel : il ne peut s'élaborer qu'au pinceau comme un restaurateur de tableaux. Passer la pellicule sous un filet d'eau pour la rincer serait trop agressif et ferait partir énormément de matière si ce n'est l'intégralité de la surface colorée. » ajoute le cinéaste. (Ibid.) Puis, l'élaboration des versions négatives des bobines s'est faite à l'aide d'une tireuse *contact*. Après le changement de format (avec la tireuse optique) et celui des chromatismes (par tirage *contact*), le feuilletage des quatre sources d'images obtenues se réalise, à nouveau, avec une tireuse optique.*

¹⁰⁹⁷ 1) Emmanuel Lefrant détaille ces deux techniques, aux lois photochimiques inverses, ainsi : « *Faire une double exposition signifie qu'on filme une première fois sur la pellicule puis on revient en arrière et on expose à nouveau la pellicule. Par rapport à la composition de l'émulsion photosensible, si la première image que je filme est une image toute blanche, la deuxième image que je vais filmer ne va pas apparaître, car l'image blanche a exposé complètement la couche de l'émulsion, ce qui veut dire que si je reviens en arrière, je n'ai plus rien à exposer, l'émulsion étant complètement "cramée" comme on dit. En revanche si j'expose une image rectangulaire noir en bas et blanc en haut et que je reviens en arrière pour filmer un portrait, en haut l'image restera toute blanche, alors qu'en bas on verra la moitié d'un visage. D'un point de vue photochimique, ce sont les blancs qui dominent, qui écrasent tout. À l'inverse lorsque l'on filme des couches de films pris en sandwich dans la tireuse optique, la figuration sera complètement obstruée (à l'image de deux rhodoïds superposés l'un sur l'autre), c'est-à-dire que pour le bipack, ce sont les noirs qui dominent. » (Ibid.)*

2) Le cinéaste compare l'entremêlement de la *double exposition* et du *bipack* à « un principe de tissage. » (Ibid.) Il précise : « *Cela m'a permis d'explorer l'ensemble du processus photochimique, d'autant que mes sources d'images étaient elles-mêmes des positifs et des négatifs. Dès lors que j'avais deux versions d'images avec leurs versions positives et négatives et qu'ensuite je pouvais les superposer de deux façons une fois avec la double exposition, une fois avec le bipack et de mélanger toutes ces combinaisons j'avais un immense panorama de possibilités devant moi. » (Ibid.) Ce fut un « travail extrêmement chronophage. » (Ibid.) Lefrant élabore son film « *entre dix heures du soir et cinq heures du matin pour ne produire "quand tout allait bien" qu'une seconde de film par soir... [Soit : une seconde de métrage en sept heures de travail nocturne] Chaque métrage devait être exposé trois fois sans se tromper. Sinon il fallait tout recommencer. » (Ibid.) La chronologie de l'élaboration du film se déroule ainsi : en 2006-2007 Lefrant fait des tests puis commence son tissage d'images proprement dit jusqu'en 2008. Plusieurs mois intensifs de travail se suivent avec des périodes de latence méditative. « *On n'a jamais terminé un film. » constate son auteur. « La dernière année fut consacrée à faire la bande-son et les copies. Le film fut terminé fin novembre 2009 et projeté pour la première fois au festival [des Cinémas Différents de Paris] en décembre. » (Ibid.)***

La superposition des photogrammes induit une perte de vue de la figuration et donc une perte de sens de la lecture des images. L'effet de *flicker* accentue cette « mise en avant de la dispersion du paysage. »¹⁰⁹⁸ Ce clignotement entre les images, né du « travail par couches »¹⁰⁹⁹ des photogrammes, redouble lors de leur défilement le délitement de la figuration qui disparaît autant au cœur de l'image qu'entre chacune d'elles. Le rythme singulier de ces images est de surcroît ponctué de la bande-son « cacophonique ».

Bien que la prise de vue et la prise de son soient toutes deux d'origine « mimétique », le son est encore plus déstabilisant que l'image à cause d'une absence totale d'éléments sémantiques. À partir de prises de son sur le « terrain », Lefrant crée une composition, dont le timbre « matériologique » trouve pourtant une qualité narrative inattendue en suggérant les bruits répétitifs d'une déflagration redoublant une impression de chaos visuel.¹¹⁰⁰

La figuration restante à l'image semble sur le point de disparaître comme emportée par la bande-son. L'abstraction dominante à l'écoute, à l'exception des bruits d'avalanche, serait en train de prendre le dessus. L'apparition d'images complètement noires redouble cette sensation. Ponctuées par le son, comme si elles en étaient la conséquence visuelle directe, elles fragmentent encore plus la perception du film sur le plan tant mimétique que diégétique, déjà très fragilisée par la « cohabitation » entre images positives et négatives.¹¹⁰¹

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*

¹¹⁰⁰ Lefrant constate « avoir mis autant de temps pour concevoir la bande-son que pour la bande-image. » (*Ibid.*), car il désirait élaborer un environnement sonore qui suggère un son optique dénaturé. Or, la bande passante en 16 mm. étant extrêmement réduite induit un résultat sonore « assez dramatique » (*Ibid.*) et ne permet pas un travail complexe d'intervention directe : « Imprimer des traces optiques pour obtenir un signal sonore audible serait un travail de l'ordre du microscopique. Après beaucoup d'essais avec des bandes magnétiques enterrées, je suis peu convaincu. La masse sonore devient imperceptible, et fait penser, à l'écoute, à du mauvais noise. » (*Ibid.*) Le cinéaste préfère donc en suggérer la sensation. Pour cela, il commence par faire des « petites captations du paysage sonore de la brousse au moment du filmage » (*Ibid.*) qu'il retravaille sur le logiciel Pur Data, transformant ou amplifiant les sons et en ajoutant d'« autres » (*Ibid.*) Des battements font presque penser à ceux de tambours, le crissement du vent s'électrise, l'eau a un débit quasi-hypnotique. Le signal sonore est tout aussi « tourmenté » que les éléments visuels.

¹¹⁰¹ Le cinéaste cherche à travailler sur un « mode sensible et refuse une symétrie pure et dure ». (*Ibid.*) La seule correspondance avérée est celle de « présenter un son "saucissonné" qui consiste en la découpe

Le récit ne peut se figurer absolument ni de façon spatiale ni de façon temporelle. Néanmoins la persistance d'une figure, même lointaine, reste troublante. Le spectateur ne peut qualifier le film ni de figuratif ni d'abstrait. Cette incertitude met en crise un sens attendu. Ce dernier est comme en suspension, à l'image de la figuration que le spectateur recherche.

Comment trouver un sens à cette élaboration singulière ? L'œuvre n'est ni colorée ni achromatique, ni toute noire ni toute blanche. Ces choix sous-entendraient-ils une démarche irrationnelle ? Une partie des images ayant été abandonnée à la terre, l'œuvre aurait-elle une paternité occulte ? Par delà l'idée d'une création hors-norme, avouerait-elle une gestation spirite ? Qui du cinéaste ou du paysage serait à l'origine du film ?

- Mysticisme à l'œuvre

L'impression d'un mysticisme à l'œuvre est induite dans un premier temps par le titre et les cartons. Le texte propose un point de vue. La quête de sens du second carton convoque le fantastique. La phrase fait penser au début d'un roman de Lovecraft qui, à travers la voix d'un narrateur relais, fait toujours douter le spectateur de ce qu'il raconte. En superposant narrateur du carton et créateur, un sens irrationnel se profile.

Voulant vérifier cette impression, quel ne fut pas notre plaisir de découvrir que l'un des premiers écrits de Lovecraft s'intitulait *La couleur venue du ciel*¹¹⁰² et relatait la découverte de mystérieux décombres au chromatisme indescriptible.¹¹⁰³ De la couleur venue du ciel à la pellicule enterrée sous terre, de l'extra-terrestre à l'intra-terrestre, une

de toutes petites sections de bande-son qui retirés instaurent des "blancs sonores" et marquent l'idée de clignotement et d'alternance des positifs et des négatifs. » (Ibid.)

¹¹⁰² Cf. Howard Phillips LOVECRAFT, « La Couleur tombée du ciel (The Colour out of Space, 1927) » in, *Les mythes de Cthulhu, Légendes du mythe de Cthulhu, Premiers contes, L'art d'écrire selon Lovecraft*, Paris, Laffont, 1991, pp. 97-121.

¹¹⁰³ Le narrateur de la nouvelle de Lovecraft relate : « *Tout commença (...) avec la météorite [dont (...)] La couleur (...) était presque indescriptible ; ce fut seulement par analogie qu'on parla de couleur.* » (Ibid., pp. 101-102.)

étonnante relation s'établit, faisant penser à un univers démoniaque autant qu'à un monde fantastique.¹¹⁰⁴

Lovecraft, dans sa nouvelle, imbrique cauchemar, chromatisme et matière céleste. Tombée des cieux et donc destituée de son statut angélique, la couleur est à appréhender comme une pure matière « infernale ».¹¹⁰⁵ Lefrant réinterroge cette relation en reliant la terre à la création artistique. Cette terre serait-elle à l'origine des impressions d'explosion qui dominent le film ? La perception inattendue de ces images témoignerait-elle d'une mystique à l'œuvre, proche d'un pacte avec le diable ? Le film porteur d'une aura de déraison fait se rejoindre cinéma fantastique et création mystique.

À travers la pellicule consacrée à une nature « créatrice » de couleur, le cinéaste semble renouer avec une pratique sacrée proche de l'offrande. La relation entre pensée et vision est invalidée *a priori* pour privilégier celle de la révélation *a posteriori*. En « déléguant » une partie de « l'exposition » des images à la terre, une emprise terrestre et non pas céleste est en jeu. Serait-elle porteuse d'un enseignement ?

Le processus évoque le protocole scientifique empirique d'expérimentation, mais renvoie aussi à un esprit illuminé au propre comme au figuré. La terre, en faisant office de « révélateur », devient pur être actant, mais aussi creuset alchimique.

En perdant de vue une captation du réel selon des normes réalistes, le cinéaste cherche-t-il à entrer en contact avec une entité immémoriale ? L'alchimie ne séparant pas mysticisme et science ; le processus créateur serait-il plutôt à percevoir comme un

¹¹⁰⁴ Lovecraft écrit dans la nouvelle citée : « *J'appris cela des gens d'Arkham. (...) quand la moitié des terres basses seront inondées pour le nouveau réservoir. Alors les bois obscurs seront abattus et la lande foudroyée sommeillera au fond des eaux bleues dont la surface reflétera le ciel et frémira au soleil. Et les secrets de ce diable de temps ne feront plus qu'un avec ceux des profondeurs ; avec les savoirs cachés du vieil océan, et tout le mystère de la terre des origines.* » (*Ibid.*, p. 97.) Dans le film, on peut se demander, de la même manière, si le cinéaste interroge la partie visible du monde et celle qui ne l'est pas en inversant la donne. L'aspect visible du film serait-il alors son aspect figuratif quasiment disparu au profit de son aspect invisible, « abstrait » à l'« aura » fantastique ? L'abstraction à l'image sous-tend-elle un processus créateur « irrationnel » qui expliquerait cette image en mouvement à la figuration convulsive ?

¹¹⁰⁵ « Matière infernale » qui, dans la nouvelle, contamina les lieux lors de sa chute. Par exemple les choux sont présentés ainsi : « *Jamais on n'en avait vu d'aussi énormes, et ils prenaient des couleurs si étranges qu'il n'était pas de mots pour les décrire. Leurs formes étaient monstrueuses (...).* » (Howard Phillips LOVECRAFT, « La Couleur tombée du ciel », *op. cit.*, p. 97.) Le narrateur poursuit en disant : « *Nulle part on ne voyait de couleur saine et naturelle (...) ces variantes fiévreuses et prismatiques de quelque morbide tonalité fondamentale sous-jacente, impossible à situer parmi les teintes connues sur la terre.* » (*Ibid.*, p. 105.)

dialogue avec l'*insu* ? Cette pellicule serait-elle à envisager comme une image-message de la nature elle-même à décrypter ?

L'image abstraite, résultat de la trace terreuse du paysage sur la pellicule, viendrait-elle concurrencer l'image figurative plus traditionnelle de ce même paysage ? Serait-ce le dualisme entre ces deux images qui induirait l' « ensemble sous tension » du titre ?

Les deux types de « prises de vues » à l'origine du film rendraient compte de deux « visions » complémentaires : celle du réalisateur sur le paysage et celle du paysage lui-même porteur autant de souvenirs subjectifs que d'une mémoire ancestrale.

L'opposition manichéenne entre deux types de « prises de vues » est cependant peut-être à nuancer. Après le travail de développement, le cinéaste ne se retrouve pas avec deux mais avec quatre types d'images. N'oublions pas que les deux types de « prises de vues » au départ du film sont démultipliés en laboratoire. La prise de vue est concurrencée par le travail artisanal. Lefrant dans son montage travaille non pas avec deux, mais avec quatre types d'images et donc autant de visions d'un monde. La prise de vue au sens strict est dépassée par une prise « en main » de la figuration en laboratoire.

Le cinéaste aurait-il décidé de camoufler ainsi l'origine *chthonienne* d'une partie de sa création en multipliant les tirages et en les superposant ? Si on considère la figuration à l'image comme garante d'une perception rationnelle, l'œuvre avouerait-elle sa gestation délirante à travers son illisibilité ? Le cinéaste a-t-il voulu jouer les apprentis sorciers ? A-t-il provoqué des êtres ayant élu domicile à l'« *intérieur de la terre, aux enfers* »¹¹⁰⁶ ? A-t-il été dépassé par ce travail en dialogue avec un monde occulte ?

La perte de sens immédiat des images évoquerait pourtant, là encore, l'alchimie qui suppose un passage du négatif au positif. Chaque élément correspond seulement à un état, à un moment de quelque chose en devenir, comme en mouvement. Pensons aux

¹¹⁰⁶ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Chthonien » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/chthonien>

tirages positifs et négatifs entrelacés. À travers la stratification des images, l'œuvre ne se potentialiserait-elle pas elle-même d'un sens crypté à pénétrer ?

Si la pellicule noire, non encore « exposée » par la terre, est à percevoir comme une page blanche, intacte de tout *commandement*, les couleurs qu'elle « secrète » renverraient à l'expression d'une volonté ésotérique à laquelle s'initier grâce à l'« ajout » de son image complémentaire. Nous révéleraient-elles un sens insoupçonné ?

Les images figuratives « devenues » achromatiques adoptent une présence clandestine comme affadie par la couleur dominante « réveillée » de son « retour du cœur » de la terre. Le paysage se révolterait-il contre l'élaboration du cinéaste ; contre ce remodelage des images en laboratoire apparaissant sans fin ? Le quasi-engloutissement de la figuration à l'image l'attesterait.

L'œuvre suggère un débordement qui se déploie de façon funeste au niveau du signal sonore, évoquant un grondement rebelle et archaïque. Celui-ci avouerait l'omniprésence d'un paysage qui reprend ses droits sur un artiste ayant voulu percer son identité en le réduisant à une simple image bidimensionnelle. Ici, cette dimension bidimensionnelle du monde est remise en cause.

La révolte de la créature contre son maître est à étudier puisque la ligne enfermant texte ou image se décentre au profit des couleurs. Les couleurs « polychromes » ou « achromatiques » débordent tout trait narratif. Emmanuel Lefrant aurait-il été emporté par sa création, dans ce devenir entropique qui lui échapperait ? Aurait-il abandonné son montage sans l'avoir terminé ?

Par delà l'élaboration artisanale, ne serait-ce pas la représentation figurative qui serait en cause ? La bichromie figurative témoignerait des « vestiges d'une figuration passée » bien obsolète puisque l'« autre image figurative », devenue noir et blanc et blanc et noir, se rapprocherait d'une trace graphique écrite à l'encre noire sur papier blanc ou à la craie blanche sur tableau noir.

La « mémoire ancestrale » qu'évoquerait la pellicule enterrée se présenterait bien comme un temps non figuratif, c'est-à-dire sans forme, vierge de toute histoire, mais évoquerait de façon moins ambiguë un temps créateur qui s'étendrait à toute l'élaboration artisanale et donc tactile du cinéaste.

De la pellicule, « travaillée » comme on travaille la terre, éclot une matière ni tout à fait figurative ni tout à fait abstraite qui mûrit ensuite dans un laboratoire comme dans une « serre ».

La prise en main des images, incarnée par cette *morsure* de l'abstraction sur la figuration, ferait bien acte d'un temps d'avant la représentation.

Il faut maintenant préciser comment le créateur suggère sa présence au cœur de l'image ; affirme ainsi qu'il est l'artisan de cette maïeutique et renoue avec une approche *anthropologique* des images en mouvement. Nous allons voir que cette approche se fait, paradoxalement, à travers le désir de distancer un *anthropocentrisme*,¹¹⁰⁷ prégnant chez l'être humain.

Emmanuel Lefrant s'interroge sur cette *anthropologie*, qui se présente comme « étude des traits physiques de l'homme en tant qu'il appartient au règne animal et à la nature physique »¹¹⁰⁸ tout autant que : « figure de style par laquelle on attribue à Dieu des affections, des actions humaines. »¹¹⁰⁹ Malebranche en fait le constat en ces termes : « Comme l'Écriture est faite pour les simples comme pour les savants, elle est pleine d'anthropologie. »¹¹¹⁰

¹¹⁰⁷ Anthropocentrisme : « Doctrine ou attitude philosophique qui considère l'homme comme le centre de référence de l'univers. » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Anthropocentrisme » in, *T.L.F.i.*, *op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/anthropocentrisme>>)

¹¹⁰⁸ Émile LITTRÉ, « Entrée : Anthropologie » in, *Dictionnaire de la Langue Française, tome I (A à B)*, *op. cit.*, p. 451.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹¹⁰ Malebranche cité par *ibid.*

B) DE L'INFORME

COMME FIGURE EN GESTATION DE NOTRE DESIR DE NARRATION (1) :

MISE EN ABYME D'UNE QUETE DES SENS

- Posture occulte : une expérience incroyable ?

Emmanuel Lefrant, en enterrant sa pellicule et en élaborant une figuration à partir de gestes dictés par le développement et le transfert en laboratoire, opère en aveugle. Il découvre optiquement ses images dans un second temps et en devient le premier spectateur. N'oublions pas que le mot d'*insu*, utilisé précédemment pour qualifier le travail du cinéaste, signifie : « *sans qu'on le sache [autant que] sans que l'on s'en rende compte* ». ¹¹¹¹

En abandonnant la « figuration » de la seconde bobine à la terre, Lefrant aperçoit des couleurs qui « surgissent » de manière inouïe. La « couleur » « remonte » à la surface et change lors du transfert sur la pellicule 16 mm. On pourrait considérer ces couleurs aux figures lacunaires comme les « entrailles » d'une narration ayant perdu sa linéarité à travers sa spatialisation. La figuration est décentrée par les couleurs, la couleur n'est plus limitée par une figuration ¹¹¹². Une origine physique s'inscrit à l'image et évoque la pellicule argentique comme matériau « originel » de la figuration. Pourtant la pellicule comme la figuration est comme « en devenir » ; elle n'a pas fini sa gestation, son « éclosion ». Le cinéaste fait penser à un cultivateur qui aurait détruit ses plantations avant maturation. La figuration est comme en suspension : elle ne donne à voir, tel un premier état embryonnaire, que ces couleurs aux figures « avortées ». ¹¹¹³

Les images polychromes vont à l'encontre de la logique d'une vision oculaire « aisée » : si on éclaire un espace de façon modérée, les éléments sont distincts ainsi que

¹¹¹¹ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Insu » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/insu>

¹¹¹² Et donc par une ligne narrative comme dans n'importe quel film *cinématographique*.

¹¹¹³ L'« abandon » de la prise de vue suggère la jachère figurative. Si parler d'agriculture est peut-être quelque peu extrême, on pourrait s'autoriser à évoquer le jardinage pour qualifier le processus créateur du film. D'autant que, pour « tester » le « *résultat coloré* [le cinéaste s'est servi] *de bâtons* [témoins] *permettant de localiser la zone où la pellicule est enterrée.* » (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, *op. cit.*) Lefrant pouvait ainsi observer l'état empirique du « *rendu de dégradation* » (*Ibid.*) en déterrant un instant sa pellicule. Enfin, le résultat à la projection évoquerait quant à lui un herbier.

les couleurs qui leurs sont associées. À l'inverse si l'image est sur- ou sous-exposée, la figuration colorée est à jamais perdue pour l'œil. Dans *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension*, c'est tout le contraire qui s'élabore. Les couleurs naissent d'un univers « occulte » et sont privées de formes qui pourraient les cerner. Elles sont donc illisibles, étant dotées d'une *aura* d'infini suspect, car non démarquées par un trait permanent, non « auréolées » d'un éclairage qui aurait exposé une partie de la surface de la pellicule. La suspicion d'irréalisme redouble à travers le duplicata et la présence d'un négatif de l'image élaborée en laboratoire, s'éloignant d'une représentation reflet fidèle d'une « seule et unique » perception.

De façon symétrique, la prise de vue figurative en couleurs de la première bobine devient du noir et blanc à travers le travail en laboratoire. Le cinéaste a choisi de laisser une figuration se former et redevenir noir et blanc évoquant les débuts de l'histoire du média. Elle « régresse » d'un point de vue historique. Cette figuration noir et blanc persistante rappelle son impossibilité perceptive tout en convoquant l'origine temporelle et humaine d'un média et non celle d'un réel pris sur le vif. L'image inversée blanc sur noir renforce, là encore, l'irréalité de la prise de vue et renseigne sur les conventions figuratives par delà les époques.

Le décor « naturel », celui du paysage figuratif, est soumis à la question au cœur du laboratoire qui fait office de « décor » de studio. Les effets spéciaux à la tireuse optique sont réalisés par une *truca* dont l'appellation fait référence à l'idée de trucage. L'irréalité ne serait-elle alors que l'envers du réalisme, bien plus proche ainsi d'un réel non normé, non formaté, c'est-à-dire asservi à une forme ?

Le *distinguo* entre images noir et blanc et images couleur n'a de sens qu'un instant puisque l'empilement des images empêche une séparation précise. Ces choix s'opposent frontalement à l'histoire du cinéma qui « évoluerait » du noir et blanc à la couleur et d'une figuration incertaine à une figuration extrêmement précise par l'emploi de procédés de plus en plus perfectionnés ; ledit perfectionnement renvoyant alors à une norme, celle d'une figuration narrative.

Dans *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension*, la couleur a « entaché » une représentation figurative noir et blanc et blanc sur noir bien peu

« originelle »¹¹¹⁴, devenue de surcroît illisible à travers une remise en cause du laboratoire permettant de dédoubler et d'inverser les couleurs des images. En insérant les images figuratives noir et blanc au cœur des images tachées de couleur, le réalisateur a opté pour un travail où la couleur prédomine, le « noir et blanc » sous-jacent et la figuration qui l'accompagne venant littéralement se fondre dans les images en couleurs abstraites.

L'artiste qui se dépossède d'une partie de son matériau en l'enterrant provoque des couleurs étonnantes. La pellicule « endeuillée » a créé des formes non mimétiques, des couleurs non figuratives. L'image redevient colorée. La figuration chercherait-elle à (re)naître à travers ces chairs chromatiques comme en lambeaux ? L'élaboration du film évoque une mise à mort, un rituel funéraire et une (re)naissance. Elle fait penser à la manifestation d'esprits inattendus.

Le surgissement des profondeurs de la terre d'une pellicule aux couleurs informes est forcément inquiétant. La « fossilisation » de cette anti-figuration maculée d'éléments parasites pose problème et incite à une lecture spirituelle où l'on verrait des revenants, des non-morts.¹¹¹⁵

L'ensemble sous tension du titre témoignerait-il de la relation particulière du cinéaste au monde ? La partie « invisible » en tant qu'abstraction serait alors composée des éléments insondables de l'univers à l'inverse de sa partie visible qui ne serait que la figuration attendue à l'image.¹¹¹⁶

¹¹¹⁴ Puisqu'elle est effectuée « à partir » de prises de vues couleur.

¹¹¹⁵ Olivier Schefer note à ce sujet : « Ainsi au processus naturel de dégénérescence que nous connaissons se substitue un autre mouvement, non moins angoissant, celui du retour inversé à l'état premier. On ne craint plus de vieillir et de mourir, mais de rajeunir et de régresser jusqu'à la matrice maternelle que ces sujets doivent réintégrer. Cette histoire d'ancien-nés et de régression du temps et une autre façon de réfuter l'idée même de résurrection chrétienne soit encore la possibilité de mourir en paix ; ce n'est pas ici le retour à la vie des morts, en tant que morts et corruptibles, qui pose problème, mais bien la perspective d'une régression vers une forme intra-utérine qui devinent l'horizon angoissant des revenants. Car le problème est aussi de savoir non pas où, pourquoi ni comment s'imaginer le retour, mais jusqu'où il peut y avoir retour. » (Olivier SCHEFER, *Des revenants, corps, lieux, images*, Paris, Bayard, 2009, p. 100.)

¹¹¹⁶ L'aspect phénoménologique du titre du film *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* est indéniable. Le cinéaste l'indique de lui-même : « Je me suis inspiré pour le titre de mon film de celui d'un ouvrage de Merleau-Ponty qui s'appelle *Le Visible et l'Invisible*. La lecture de ce texte m'avait marquée au moment où j'étudiais l'esthétique et la philosophie. » (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, *op. cit.*) Citons une phrase éclairante de cet essai : « La pellicule superficielle du visible n'est que pour ma vision et pour mon corps. Mais la profondeur sous cette surface contient mon corps et contient donc ma vision. »

Le rituel de ces funérailles réactive la mythologie et réinterroge non seulement la relation entre théâtre et sacré, mais aussi entre théâtre et religion en tant que mise en scène de nos croyances. Ici le cinéma se substitue au théâtre. (Le théâtre est l'ancêtre du cinéma, dont une partie de la production sera baptisée « *théâtre filmé* ». ¹¹¹⁷) L'aspect « documentaire » du cinéma se décompose pour mettre à nu ses mécanismes mystificateurs en même temps que sont analysés les liens ancestraux entre nature et culture au niveau de leur représentation. Ces constatations semblent évidentes ; pourtant elles méritent d'être discutées.

Le ruban de la pellicule suggère les bandelettes d'une momie déterrée et réemmaillottée. Les nouvelles bandelettes sont figuratives, pour « préserver » cette dernière. Le film atteste ainsi d'un état momifié, permettant de répéter à l'infini l'évocation d'un moment révolu.

- Critique d'une image figurative sur le réel

Emmanuel Lefrant semble jouer de ces réflexions. En effet, l'image au cinéma est par essence répétition du passé. Nous assistons à des événements qui ont déjà eu lieu. La figuration noir et blanc, en réactivant des normes cinématographiques inactuelles, redouble cette idée d'achèvement. Cependant ici le récit n'est plus celui d'une représentation du monde relatant un moment révolu, mais celui des processus qui en sont l'origine.

La figuration n'est plus là comme représentation d'un épisode de la vie. En la « mettant à mort », le cinéaste rappelle son origine technique. De la pellicule naîtront

(Michel MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 180.) L'étude de cet ouvrage au regard du film vaudrait la peine d'être poursuivie à l'image de la recherche de Master 2 d'Olivia Cooper Hadjian qui, alliant témérité et finesse, s'est plongée dans les relations entre Stan Brakhage et ce courant philosophique. (Cf. Olivia COOPER HADJIAN, *Une Approche phénoménologique de l'œuvre filmique de Stan Brakhage*, Master 2 d'Études cinématographiques et audiovisuelles dirigé par Térésa Faucon, soutenu à la session de septembre 2010.)

¹¹¹⁷ « Voilà donc un art, le théâtre, qu'on avait cru jusqu'ici susceptible de satisfaire la totalité des aspirations artistiques de l'homme, l'art le plus synthétique de tous les arts, celui qui rassemble les sortilèges de la voix, du geste, de la couleur, du mouvement, de la musique, de la sculpture, de la peinture, de la danse, voilà donc cet art qui se révèle aujourd'hui incomplet. Quelle leçon pour l'art nouveau, et d'autant plus que le cinéma utilise en apparence les mêmes éléments, les mêmes moyens, les mêmes techniques. » écrit Pierre-Aimé Touchard en 1949. (Pierre-Aimé TOUCHARD, *Dionysos, Apologie pour le théâtre*, Paris, Le Seuil, 1949, p. 195.)

des formes et des couleurs si le processus se déroule selon les attentes du média. À rebours, l'image figure un temps créateur bien peu immédiat. L'œuvre impose sa matérialité. L'origine humaine et non spirituelle de ces outils est plus que patente. Les choix du cinéaste allant à l'encontre de normes figuratives induisent leur critique.

Le film déjoue nos attentes figuratives. La pellicule enterrée « (re)naît » sous une autre forme en tant qu'autre « couleur ». Emmanuel Lefrant prend des allures de savant fou désireux de la contrôler.

La pellicule, tel un Frankenstein, présente une cadence qui avoue une « recomposition » en laboratoire. Le défilement semble encore plus « artificiel » que celui du cinéma narratif. Cependant cette critique est à nuancer. Les vingt-quatre images seconde qui rythment le cinéma narratif sont aussi « illusoires » que celles présentées par le cinéaste. Pourtant leur aspect « culturel » le fait oublier. Cette culture se présentant sous les *traits* de la vérité est mise en question. L'aspect insensé du processus créateur ne serait que la critique de normes narratives.

Nicole Brenez rappelle que « *Le cinéma fantastique travaille des dynamiques formelles qui déforment ou estompent les apparences* ». ¹¹¹⁸ L'« apparence » réelle du fantastique est au quotidien le fantasme. Le premier fantasme originel est celui d'un sens univoque. On retrouverait ici la préoccupation religieuse de donner une explication à ce qu'on perçoit.

Dès le départ, avec cette expérience de création partagée avec la terre, Emmanuel Lefrant instaure un devenir figuratif du film autant mystique qu'analytique. La scène en tant qu'expérience intemporelle, ancestrale et réflexive fait penser au *Déjeuner sous l'Herbe* de Daniel Spoerri. Le nouveau réaliste organise un banquet en 1983 dans le parc français de la demeure de Montcel à Jouy-en-Josas, puis enterre les vestiges du repas dans une tranchée creusée au préalable au cœur de la pelouse. *L'enterrement du tableau-piège* sera exhumé en 2010 : presque trente ans plus tard, Spoerri, accompagné d'historiens de l'art, d'archéologues et d'anthropologues, orchestre *Le Déterrement du tableau-piège*. L'enquête sur le terrain s'apparente à une

¹¹¹⁸ Nicole BRENEZ, *De la Figure en générale et du corps en particulier, l'invention figurative au cinéma*, op. cit., p. 103.

enquête sur les lieux d'un crime. Dans *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension*, les vestiges du *Déjeuner sous l'herbe* deviennent la pellicule qui est autant support que sujet d'analyse de la figuration.

L'image figurative, prise comme « terrain d'étude », bascule en noir et blanc, et les couleurs « abstraites » se transforment en leurs complémentaires ; l'idée d'une bichromie ou d'une polychromie relève là encore autant d'un principe spatial que d'un principe temporel. L'œuvre est comme une « coupe » archéologique déstabilisante où le « revu » par l'œil se réfère au « refait » par les outils de prise de vue décentrés par un travail « en laboratoire » et au montage.

La présence de couleur abstraite dominant sur une représentation figurative évoque un temps qui cherche à s'actualiser. Le noir et blanc figuratif et les couleurs informes mettent en crise le temps présent comme temps linéaire. Ils font se télescoper visuellement passé et présent. On pourrait parler de *persistance* d'un noir et blanc figuratif et d'une couleur incertaine par delà l'époque d'une figuration colorée et pérenne. La locution évoque la « persistance rétinienne » et donc une illusion d'optique du passé liée à un souvenir. Quel souvenir « visuel » émane de cet usage du noir et blanc ? Ce cinéma ne chercherait-il pas à comprendre son passé à travers une matière informative qui invite à l'analyse ?

La mobilité de la couleur interroge le mouvement des figures : les déplacements se font de façon tant verticale qu'horizontale. En perdant de vue la linéarité attendue, le chromatisme renoue avec le principe d'arpentage ou même de « mise au carreau » qu'applique le peintre. De même, l'archéologue quadrille son terrain avant de faire ses fouilles. L'image ne suit pas une ligne attendue : elle impose un récit qui se déplace, mettant en écho processus créateur et « présentation » du temps. Elle ne se limite pas à imiter un résultat ; mais rend compte du processus pour l'obtenir. Le film serait-il une critique intrinsèque de ce qu'il est censé figurer ? Les images avouent ainsi leur aspect aberrant et interrogent la norme qui les disqualifie tant dans l'espace que dans le temps.

Au montage linéaire des images, qui donne au film sa durée de sept minutes, s'impose un temps stratifié. Une durée feuilletée concurrence un temps continu. Perception et gestation fonctionnent en miroir. L'image condense une figuration

détruite, délaissée. On ne sait si le film célèbre un futur abstrait à l'image ou loue un passé figuratif persistant. Le résultat se superpose au processus et le réfléchit.

Le cinéaste fait ainsi la critique d'une reconnaissance inhérente à la vision ; vision à l'origine de la volonté d'exclusion de tout flottement de sens au cœur de ces images. L'immédiateté limite et même invalide forcément notre « *faculté de bien juger, de comprendre les choses et d'apprécier les situations avec discernement.* »¹¹¹⁹

Nous confondons trop souvent la recherche « d'apprécier les situations avec discernement » avec le fait que celles-ci doivent être immédiatement appréhendables, rejetant tout effort d'accommodation avec la situation elle-même. Notre société occidentale abhorre l'attente.

Emmanuel Lefrant déséquilibre le lien entre prise de vue et montage traditionnel pour privilégier une création manuelle. L'impression d'abstraction dominante dans le film atteste directement de ses choix artisanaux. L'expression même de « *prise de vue* » et celui d'« *emprise* » ont une origine linguistique commune. Le terme d'« *emprise* » fait référence au geste qui ici se désolidarise de la vue au profit d'un long travail instinctif lorsque le cinéaste abandonne les images à la terre puis au laboratoire. L'idée d'une captation du réel selon les normes réalistes se perd au profit d'une image tactile. Cette « *mainmise créatrice* » serait à l'origine du décentrement d'une figuration normée.

L'abstraction à l'image revendique la domination du travail manuel sur le travail optique. Le temps à l'image raconte ce temps créateur tout en apportant une première explication à une crise perceptive. Le film loue la rencontre du cinéaste avec la pellicule. Le récit à l'image conte l'élaboration du film qui peut se voir comme un duel singulier entre pellicule normée par une figuration et choix artisanaux. C'est pour cela que l'artiste cherche à suspendre la figuration programmée par l'émulsion ou, pour ce qui concerne le choix des tirages, à présenter une origine inattendue dans le travail en laboratoire trop souvent oublié.¹¹²⁰ Le film *développe* ce thème au propre et au figuré.

¹¹¹⁹ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Sens » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/sens>

¹¹²⁰ Le choix de la pellicule *High contrast* en découle. Sans aucune nuance de gris, le cinéaste explique ainsi son intérêt pour ce type de média : « *Toutes les teintes un peu claires deviennent très blanches et toutes les teintes un peu foncées deviennent très noires. J'obtiens quelque chose de binaire : noir et blanc. C'est une première étape importante, car mes mélanges d'images deviennent ainsi visibles.* » (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, *op. cit.*)

La perspective « réaliste » se dissout dans l'image pour exposer littéralement la matière à l'origine de la représentation. Cette matière est intimement liée à une « manière » de faire. Ce sont les mains du cinéaste qui décentrent la figuration à l'image. À l'origine de la figuration, il n'y a pas le réel en soi, mais un homme qui le représente. Le créateur à l'image se devine au cœur du réalisme perdu. Le décentrage d'une référence graphique témoigne du « flux de la vie ». L'œuvre fait l'apologie « *de l'instinctif et de l'accidentel* »¹¹²¹ qui atteste de la présence physique de l'homme, mais aussi de la terre à l'image. En travaillant de ses mains, Emmanuel Lefrant révèle une figuration informe. Les choix humains en dialogue avec la pellicule argentique s'afficheraient dans ce « devenir » semi-abstrait.

Un réel sensible, et non pas spécifiquement conceptuel, se révèle. L'envers d'une illusion optique et sonore serait un réel incitant à une approche tactile. Cette dernière imbibe l'image dont l'aspect abstrait serait alors aussi à considérer comme la seule trace de réel, non pas comme représentation, mais comme vestige concret de la main du cinéaste. Les taches de couleur pourraient évoquer des empreintes de ses paumes, telles les mains « négatives » des grottes préhistoriques.¹¹²² La signature devient figuration et inversement. Le film, s'il suggère une explosion, signale aussi une intrusion humaine.

Écrit et figure sont les deux versants d'une même histoire. La figuration sous-tend un désir de contrôler le monde en lui assignant un sens univoque. Or, l'œuvre ne peut s'approcher pleinement de façon narrative et donc linéaire. Les sens de la vue et de l'écoute sont débordés par une réaction épidermique : une agression physique suivant les normes attendues du cinéma, mais aussi un moyen de « toucher du doigt » le processus créateur à l'origine de ce résultat. La projection devient un miroir des enjeux créatifs. Comme le cinéaste se sert de ses mains et non de ses yeux pour élaborer son film, la démarche sensitive remplace une logique de contrôle perceptif. Le geste prime sur l'idée de représentation.

¹¹²¹ *Ibid.*

¹¹²² « Mains négatives » dont parlait Philippe Grandrieux à propos de son film *La Vie nouvelle* (citation mentionnée en introduction).

La figuration se transforme en abstraction « sous nos yeux » incrédules pour avouer l'origine humaine et matérielle des images en mouvement. Le récit raconte une création *occulte*, désacralisant le vocable qui n'est plus alors à prendre uniquement dans un sens mystique. Le fantastique à l'image ne serait que le réel de celle-ci, à savoir ses matériaux et les traces témoignant de leur utilisation par le cinéaste. Le récit narratif diverge pour relater des choix dont ils résultent.

L'image réfléchit le passé, mais aussi le devenir « attendu » de la figuration au cinéma. Si Emmanuel Lefrant adopte une pratique singulière, c'est aussi pour questionner les dogmes cinématographiques. Il fait la critique d'une figuration inventée par l'homme et transmise par les outils qu'il utilise. *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* spéculé aussi sur ses mécanismes de projection et d'élaboration. Les outils audiovisuels s'« affichent » et provoquent ce brouillage figural qui n'est autre, là encore, que l'envers ou plutôt les « alentours » de la perception du photogramme.

L'oxydation de la pellicule enterrée atteste de l'érosion du temps qui nous modifie comme il altère le ruban noir de la première bobine qui se « creuse » de taches de couleur. Une perception « dévoratrice » du temps est à l'œuvre à travers une couleur informe.

Le noir devient ainsi un autre « fondement » des images en mouvement, fondement autant religieux que matériologique. C'est le premier « matériau de construction », qui, comme le béton armé, « potentialise »¹¹²³ le pouvoir des images à travers des couleurs « mystificatrices » en tant que créatrices d'une histoire.

¹¹²³ Nicole Brenez indique à juste titre qu'« avec le béton, le plastique et l'électricité, au-delà même de ses usages industriels convenus, la pellicule fut l'un des matériaux les plus fétichisés par l'art du XX^{ème} siècle. » (Nicole BRENEZ, *Cinéma d'avant-garde*, op. cit., p. 24) On pourrait ajouter que la pellicule argentique épouse aussi les potentiels techniques de ces autres matériaux de construction. Ainsi, la relation centrale de ces films au plastique pourrait devenir métaphore filée des potentiels physiques du matériau même. On s'autoriserait alors à parler d'une pellicule « expansée » comme on parlerait de polyuréthane. (Le principe chimique d'expansion est une transformation qui s'effectue rapidement, à partir de molécules de base identiques - monomères -, qui s'associent sous l'effet direct ou combiné de la pression et de la température, en présence ou non de catalyseurs, pour donner un polymère se présentant sous la forme d'une macromolécule à chaîne linéaire, dans laquelle le motif structurel de la molécule d'origine est répété plusieurs milliers de fois - accrochée l'une après l'autre, comme les wagons d'un train. -) La couleur deviendrait noir et blanc informe à travers des processus d'« expansion » de la figuration narrative via un remploi des médias (ce qui fut évoqué en introduction). La matière célébrée dans *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* pourrait faire penser indirectement aux

L'absence de formes nettes établit un rapport particulier à la distance, une distance temporelle liée aussi au mouvement. La couleur qui « pigmente » le noir de l'image enterrée connoterait une relation aux chromatismes très ambivalente. Le temps de l'archéologie aurait donc une couleur et « teinterait » la matière en la « tavelant ». La pellicule comme matériau périssable fait écho à un temps immémorial, un temps souterrain, oublié par le spectateur, à savoir celui de l'élaboration du film à travers son support.

Concernant la bande-son, le gonflage de la pellicule super 8 (sans piste-son) à la pellicule 16 mm. a permis une inscription physique du son sur le ruban qui possède, si ce n'est une « représentation visuelle » du moins une forme optique, grâce à ce transfert « manuel ».¹¹²⁴

sculptures en polyuréthane de César réalisées dans les années 1960. Denyse Durand-Ruel en parle comme de la rencontre d'« une précarité formelle et de la haute technologie ». (Denyse DURAND-RUEL, *César, catalogue raisonné, volume I : 1947-1964*, Paris, Gallimard, Éditions de la Différence, 1994, p. 40.) Le sculpteur précise quant à lui : « *C'est le contenu qui importe : on ne peut condamner une expansion sous le prétexte que le plastique n'est pas une matière noble. Moi, j'aime travailler dans la matière. (...) Une œuvre d'art n'est pas un objet, c'est représenté par un objet, mais, il y a une autre dimension, il y a une présence.* » (César cité par Rainer Michael MASON, *César : Rétrospective des sculptures*, Éditions des musées nationaux - Musée d'art contemporain de Grenoble., 1976, pp. 94-95.) Voir à ce sujet notre maîtrise d'histoire de l'art sur le *designer*-chimiste et ancien assistant de César, Louis Durot : Gabrielle REINER, *Louis Durot, L'artiste expérimentateur*, maîtrise dirigée par Guitémie Maldonado, Université de Paris I, Histoire de l'art et archéologie, Design contemporain, soutenue le 26 septembre 2002.

¹¹²⁴ 1) La pellicule super 8, à l'origine, avait une piste audio. Aujourd'hui, elle en est privée au contraire de la pellicule 16 mm. qui possède une piste son mono bande.

2) Si le cinéaste désirait suggérer l'érosion de la pellicule par une bande-son personnelle (puisque cela s'avérait impossible à faire littéralement en enterrant la piste son d'une pellicule), il ne restait pas moins à élaborer la copie sonore finale du film. Loin d'être évident en 16 mm., Emmanuel Lefrant raconte : « *Exposer une piste optique dans un "labo" artisanal, c'est quelque chose ! On avait réussi à sortir la première copie sonore, noir et blanc à l'époque avec le film de Drazen Zanchi [Il s'agit de Mercedes Dunavska ou l'impossible trajectoire A1 (2009)]. Cependant, en couleurs, la piste optique n'est pas noir avec du blanc autour comme pour l'émulsion n/b, mais blanc avec du bleu autour, un bleu très dense et très précis. Dès lors, si tu mets du noir ou un bleu qui n'est pas assez dense, tu obtiens beaucoup de parasites et il y a alors un problème de clarté sonore. Les tests d'exposition de la piste sonore avec Nicholas Rey ont été extrêmement longs : il a bien fallu un mois pour arriver à faire quelque chose de concluant.* » (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, *op. cit.*) Cette piste-son de couleur bleue mériterait d'être étudiée plus avant. Le son et la couleur auraient des affinités autant physiques que symboliques...

3) Indiquons aussi que Lefrant a ensuite fait une copie 35 mm. de son film pour avoir une double piste son lui permettant un volume sonore plus conséquent. Le cinéaste avoue toutefois une préférence pour sa copie 16 mm. qui, outre le travail sonore passionnant et intense, avait un petit incident à l'image que le cinéaste a pu transcender. L'auteur raconte : « *Le travail à la tireuse optique avec les multiples couches et superpositions d'images avait induit un léger défaut sur la copie finale : un décentrement faisait qu'une partie du haut de l'image apparaissait un peu en bas. Non corrigible à la projection, j'ai décidé d'installer des masques au laboratoire en haut et en bas de mon image. En corrigeant ce défaut, le format 4/3 du film se trouvait réduit : sa hauteur le rapprochait ainsi d'un Scope.* » (*Ibid.*) Ce dernier format,

L'image visuelle et le texte prévalent sur la bande-son, qui semble « accompagner » le film, mais le travail sonore n'en est pas moins secondaire. Le cinéaste est aussi musicien et attache une grande importance aux bandes-son dont il est toujours l'auteur.¹¹²⁵ *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* évoque cette pratique élaborée souvent en performance de relecture auditive englobant images et textes dans l'indéterminé. On est presque dans un cinéma muet, sonorisé, où, là encore, le cinéaste manifeste sa présence comme observateur de son film.¹¹²⁶

que le cinéaste affectionne et qu'il n'avait pu « s'offrir » à cause de questions budgétaires, renforçait le sujet du film. Le « faux Scope » évoquait un format paysage de façon agréablement inattendue...

¹¹²⁵ Il compose aussi pour d'autres cinéastes expérimentaux (tels Carol Arcega puis Stefano Canapa) et a collaboré avec divers chorégraphes.

¹¹²⁶ Donnons comme exemple plus détaillé, la performance cinématographique *Petrolio* (2008) qui marque la collaboration de Canapa (projecteurs 16 mm.) et de Lefrant improvisant à la musique électronique sur les images en mouvement. Le cinéaste expose à la vue de tous projecteurs et bobines en les plaçant au cœur de la salle. En effet, si le musicien est visible sur scène, son acolyte « projectionniste » l'est aussi, transformant le ciné-concert en performance. Canapa dialogue avec ses projecteurs, faisant subir à ses bobines toutes les impulsions que les sonorités lui inspirent. Le montage se construit en *live* ou plutôt se déconstruit à partir de *cuts* et de surimpressions, d'images qui bavent, déformées par des projecteurs non homothétiques, jeux de texture à travers des images macros de pellicules détériorées qui s'enflamment... De simples motifs : des vagues viennent s'écraser sur une plage et les corps qu'elles entraînent et qui disparaissent et resurgissent des flots sont défigurés ou re-figurés pour se perdre dans la projection anarchique et performée. Les flots qui se colorisent à un moment de manière artificielle en bleu turquoise ne sont là que pour souligner la radicalité « défigurante » du noir et blanc. L'événement filmé est un souvenir qui disparaît. Pour souligner cette idée, le performeur à la fin du film met une loupe devant le projecteur. L'image devenue floue évoque des eaux impénétrables : le geste (performatif) fait se confondre sujet aquatique et abysses pelliculaires. En exhibant et en disséquant les mécanismes de projection de manière spectaculaire, le réalisateur en affirme la dimension humaine centrale qui a tendance à être oubliée lors d'une projection classique. Il témoigne de sa pratique d'artiste tout en redéfinissant ce qu'est le cinéma. Le projectionniste « performeur » interroge sa pratique de manière physique et pousse les possibles du dispositif jusqu'à l'essence minimale de ce qu'il peut être. Par un refus total de hiérarchie, la performance opère une remise en cause de la projection traditionnelle à travers un dérèglement des instruments qui la composent (refus de toute mise au point, de cadrage adéquat...). La démarche est presque pédagogique, car elle permet de comprendre ou du moins de réaliser la difficulté de la prestation de ce jeu de bobines dont la projection se renouvelle à chaque fois.

Que ce passe-t-il quand le hors scène est intégré, quand le dispositif qui permet de montrer le film est exhibé ? L'invisible devient visible. La cabine de projection s'ouvre au public et découvre le rôle crucial du projectionniste qui finit par s'apparenter à un chef d'orchestre qui interprète le film, en donne sa version. L'ambiance sonore souligne la dimension transdisciplinaire de ce cinéma performatif, mais aussi l'impact d'une bande-son qui conditionne, bien avant l'image, le sens d'un film. La musique porte les images vers une perception quasi-physique pour le spectateur et invite à relativiser notre conditionnement au réalisme. Lefrant improvise une musique à ressentir avant toute tentative d'appréhension strictement intellectuelle. Le schéma musical aide donc à appréhender l'image à travers une démarche affective. Musique et cinéma s'associent pour exprimer des impressions et des sensations complémentaires. Les images se joignent à la musique qui n'est plus considérée comme un simple accompagnement. La présentation de *Petrolio* repose ainsi sur une interaction constante et très dynamique entre image, son et public. L'expérience humaine en devient la clé de voûte. Le ciné-concert serait donc un moyen de faire du cinéma une performance, de « performer » la figuration et de créer un événement « relationnel » et « achromatique » unique avec les spectateurs et de réfuter la dimension impersonnelle des salles habituelles. (Cf. à ce sujet : Gabrielle, REINER « De l'Expérience des images en mouvement au-delà de

De fait, l'œuvre cinématographique est décomposée ou plutôt se « recompose » autant à l'image qu'au son. L'image et sa figuration attendue s'effondrent à la bande-son. L'incompréhension s'accroît à travers des sonorités sans ligne mélodique directive, mais qui ne sont pas non plus le simple décalque de bruits de brousse.¹¹²⁷ Le paysage *occulte* s'élargit ainsi de l'œil à l'ouïe, ce qui renforce l'idée de spatialisation, en donnant l'impression que toute idée d'évolution linéaire est invalidée.

- Dysmorphie

L'art est un travail en stases qui n'est pas dissimulé, mais revendiqué. L'émiettement de la figuration impose de faire une expérience de défocalisation. Le centre n'est plus la figure de l'homme, mais la matière à l'origine de cette figuration qui permet de créer immédiatement des processus narratifs sans même passer par une figuration pérenne. Faire l'apologie de l'indéterminé, c'est proposer une *dysmorphie* (littérale) de la figuration, comme potentiel créateur et comme possible salutaire.¹¹²⁸

Le *dysmorphisme* désigne d'ailleurs aussi, en psychologie, le décalage pathologique entre la réalité corporelle d'une personne et sa perception de son propre corps. Ici, la figuration informe remet en cause une vision de la réalité déjà déformée par des normes. Cette autre version aussi « anormale » que celle attendue permet de confronter notre désir de figuration à cette représentation faussée du monde sur laquelle se fonde le cinéma narratif.

la projection classique en salle » in, *Contributions Critiques de pointligneplan*, novembre 2009. [En ligne], URL : <<http://www.pointligneplan.com/laboratoire-dexposition/585-de-lexpérience-des-images-gabrielle-reiner>> Et : *Id.*, « De l'Expérience des images en mouvement dans le cinéma performé de Metalking », communication dans le cadre du colloque international, *L'Expérience*, Françoise Bort, Wendy Ribeyrol, Julien Amoretti et Laure de Nervaux-Gavoty (dir.), Université de Paris XII, Paris, 16-18 Juin 2011.)

¹¹²⁷ Puisque les bruits émanant du paysage ont été retravaillés sur logiciel afin d'avoir un aspect plus intense ou plus saccadé que le serait un son « naturel ».

¹¹²⁸ Le terme de *dysmorphie* vient du grec *dus*, « difficile » et *morpho*, « forme » (Cf. COLLECTIF, « Entrée : Dysmorphie » in, *Dictionnaire de l'Académie de Médecine*. [En ligne], URL : <<http://dictionnaire.academie-medecine.fr/?q=&page=536>>). C'est une notion médicale qui désigne une « anomalie, difformité » (Cf. *Ibid.*) ou « trouble de la morphologie. » (Cf. *Ibid.*) La *dysmorphologie* consiste en l'« étude de la morphologie et des signes cliniques des malformations congénitales. » (Cf. *Ibid.*) On parlera par exemple d'une « *dysmorphie faciale*. » (Cf. *Ibid.*)