

---

**DE LA FIGURATION NARRATIVE  
ET DE SON *CULTE* SCIENTIFIQUE  
DANS LA TRILOGIE DIGITALE  
DE CAROLINE PELLET  
COMPOSÉE D'*OBLIQUE*, *SILEX* ET *IMAGOS***

### INTRODUCTION DE LA TROISIEME PARTIE

Caroline Pellet dans *Oblique*, premier film de sa trilogie, suit un groupe d'astronomes qui s'attelle à l'assemblage de télescopes. Elle entrecoupe ces plans avec ceux des « objets » (nom donné aux étoiles par les astronomes) observés au travers de l'oculaire. Une voix off évoque les techniques utilisées pour pallier les problèmes perceptifs rencontrés et améliorer la vision nocturne qu'on nomme de façon plus générale perception *scotopique*.<sup>1215</sup> Celle-ci prend un certain temps d'adaptation pour le corps humain (pouvant durer jusqu'à quarante-cinq minutes), car elle ne sollicite plus les cônes au centre de l'œil, mais les bâtonnets qui se trouvent principalement en périphérie de la rétine.<sup>1216</sup> À cause de la répartition de ces cellules, qui ont une plus grande sensibilité à la lumière, les astronomes utilisent un regard *oblique* ou décalé : ils visent à côté de l'objet qu'il veulent voir afin d'obtenir une perception plus détaillée (d'où le titre de l'œuvre).

---

<sup>1215</sup> Vision scotopique : « Caractère de la vision quand la rétine, adaptée à l'obscurité, est excitée par une lumière de très faible intensité. » (Cf. Jean HAMBURGER, « Entrée : Scotopique » in, *Dictionnaire de médecine*, Paris, Flammarion, 1982, p. 808.)

<sup>1216</sup> Les cônes et les bâtonnets sont des photorécepteurs se trouvant dans l'œil qui traitent et acheminent l'information visuelle vers le cerveau. (Cf. COLLECTIF, « Entrée : Bâtonnet », in, *Dictionnaire de futura-sciences.com.*, Futura-Sciences Éditions, 2001. [En ligne], URL : <[http://www.futura-sciences.com/fr/definition/t/biologie-4/d/batonnet\\_4323/](http://www.futura-sciences.com/fr/definition/t/biologie-4/d/batonnet_4323/)>) Par rapport au spectre lumineux : « Les cônes réagissent aux vibrations les plus longues - rouges, oranges - et les bâtonnets aux vibrations les plus courtes - verts, bleus. » (Cf. Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 197.) Dans notre analyse de film, c'est le vert qui sera central.

Le traitement *plastique* de ce film épouse les enjeux de la perception des astronomes d'une façon *oblique*, ce qui permet à la cinéaste de faire la critique des codes perceptifs du cinéma narratif en proposant cette expérience transversale au spectateur.

*Oblique*, d'un point de vue figuratif, est le plus obscur des trois films de la série, mais l'analyse en contrepoint des deux autres films en permet une meilleure compréhension. *Silex* et *Imagos* sont dominés par une narration en apparence plus convenue. Moduler cette impression va permettre de comprendre l'enjeu global du « triptyque » et de saisir la critique des normes figuratives qui en émanent.

Dans *Silex*, deuxième œuvre de la série digitale, des archéologues reconstruisent l'ordre des mouvements qui ont conduit à la formation d'un biface à partir de l'observation d'une pierre taillée et de son dessin. Une voix off évoque les conventions d'orientation de la lumière nécessaire pour effectuer ce type de dessin archéologique, ainsi que l'évolution de ses normes à travers les âges.

*Silex* interroge ainsi la perception de l'espace en l'associant au temps. Un premier plan montre des objets au noir d'encre sur un fond blanc. Ils semblent comme dématérialisés et suggèrent des décombres à la suite d'une explosion ou même la chute de quelque mystérieux astéroïde, réactivant ainsi le souvenir du précédent opus.

Il n'en est pourtant rien. Le propos du film, comme celui des archéologues à l'image, sera d'interroger le *modèle* des pierres pour retrouver les gestes qui ont rendu possibles les formes obtenues. Comment tailler et transformer ainsi un simple caillou en arme tranchante ? Pour ce faire, un changement d'éclairage s'impose et avec une lumière plus douce une figuration narrative s'esquisse...

*Imagos* clôturera la trilogie. Le film présente un entomologiste transformant un être vivant en image destinée à l'exploitation scientifique. Sous le regard de la caméra, l'insecte est capturé, tué, exposé, préparé de manière à rejoindre « la grande bibliothèque » de documents visuels qui peuplent les sciences dites « naturelles ». Ces représentations répondent toujours au même code ; le « rituel » invariable<sup>1217</sup> modélise

---

<sup>1217</sup> D'abord l'étalement des pattes et des antennes de manière symétrique puis l'animal est lustré, etc.

une perception définie *a posteriori* comme « naturelle », mais qui est surtout « naturaliste ».

*Imagos* poursuit ainsi l'exploration des conditions de fabrication d'images. Cette « mise en boîte » d'insectes permet à la cinéaste de proposer une métaphore archétypale des modes de perception. Après une traversée de l'espace minéral dans l'infiniment grand d'*Oblique*, et de celui dans le temps de la création de *Silex*, le dernier film se focalise sur la manière dont nos sens façonnent une représentation de l'infiniment petit.

## A) PRESENTATION DETAILLEE DES TROIS FILMS

### - Oblique

Le premier plan d'*Oblique* présente un homme qui ouvre le coffre de sa voiture pour le vider. On remarque un petit escabeau, une caisse à outils et des barres métalliques. Le cadrage est large, le véhicule est garé au bord d'une route. Au loin, des herbes hautes s'étendent au pied d'une rangée d'arbres au feuillage clairsemé. La dominante vert foncé de l'image, malgré un ciel crème et rosé, suggère un étrange crépuscule.

Un deuxième plan accentue l'impression trouble des chromatismes. Les verts semblent s'être estompés pour laisser place à un noir et blanc indéterminé. L'image, outre qu'elle est d'une teinte rendant perceptible le montage entre les deux plans, présente un homme effectuant les mêmes actions que son prédécesseur, mais de dos. Serait-ce un faux raccord ? L'impression est d'autant plus insolite qu'il n'y a pas d'objets à terre et qu'un autre véhicule se trouve derrière la première voiture à l'inverse du premier plan...

L'image très pixélisée dans son ensemble, et les phares de voiture allumés (à l'inverse, là encore, du premier plan) en particulier, créent une atmosphère évoquant autant une image d'archives détériorée que l'irruption d'une séquence fantastique.

Un très gros plan montre ensuite le corps d'un homme accroupi occupé à connecter des fils à un pied métallique. Là encore, la colorimétrie a changé, mais est revenue dans les gammes de vert du premier plan. À chaque fois différent d'un plan à l'autre, cet étrange noir et blanc sans profondeur de champ se teinte de plus ou moins de viridité sans qu'aucun étalonnage n'ait été réalisé pour dissimuler ces variations.

L'impact du vent sur la membrane du micro, persistant depuis le début du film, évoque le mistral dans les voiles d'un bateau. Son souffle « tapant » sur l'image numérique aurait induit cette texture visuelle aux couleurs changeantes.

Une voix off rocailleuse à l'accent italien commence à s'exprimer en français. Son ton didactique pour exposer des propos techniques s'oppose à son timbre qui dissout une partie de la dimension narrative et universelle de ses propos.

Nous comprenons toutefois que le sujet de la conversation porte sur une galaxie nommée « M80 ». Il s'agit donc d'astronomes. La voix précise la difficulté de perception de cette nébuleuse dont on ne discerne qu'une partie au télescope. Néanmoins, l'astronome s'est « rendu compte que ce que la lunette voyait allait bien au-delà du cœur de la galaxie. » En comparant sa vision au télescope avec une photographie du même sujet, il réalise que cette dernière l'a aidé à mieux discerner ce qu'il scrutait.

À l'inverse, les images en mouvement de la cinéaste ne sont d'aucune aide... Les plans macros présentant les gestes des astronomes en train d'assembler leurs objectifs ne laissent deviner que des corps fragmentés et camouflent dans un premier temps leur but.

Un plan large finit par réunir les deux hommes avec leur voiture. Le « faux raccord » du début du film n'en était pas un. Face à leurs télescopes respectifs, ce sont maintenant leurs corps qui disparaissent comme dévorés par les machines. Le fantastique semble prendre totalement le dessus à l'image ; les deux hommes ressemblent à des fantômes translucides qui « se fondent dans la nuit » alentour.<sup>1218</sup>

Pourtant, au son, on saisit de façon intermittente un bout de conversation banale sur l'emploi du temps et les problèmes de rendez-vous de chacun avec les astres qu'ils désirent aller observer dans les prochaines soirées.

L'installation des télescopes est achevée. Des mains, dont certaines sont gantées de blanc, finissent de les revisser soigneusement. La minutieuse gestuelle fait penser à celle d'un chirurgien. Le port de « gants blancs » est-il requis pour réaliser

---

<sup>1218</sup> Un éclairage astral expliciterait-il la viridité saisissante d'instabilité des plans précédents ? La disparition des corps des deux protagonistes serait-elle le résultat d'une « nuit lunaire [plus que] pénétrante » (Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 89. À propos de *L'Acropole* de Delvaux) devenu « dévorante » autant de corps que d'étrangeté ? La bichromie verte préfigure cet aspect fantasque. D'autant que « pendant la première décennie de la couleur au cinéma, le vert (...) avait la réputation d'être difficilement éclairé, de "manger la lumière". » (Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, op. cit., p. 110.) De façon plus générale, « la couleur verte a toujours inquiété. (...) Couleur chimiquement instable, elle est devenue le signe de ce qui pouvait se montrer inquiétant. » (*Ibid.*, p. 132.) Elle a été « une couleur fétiche de la science-fiction » (*Ibid.*, p. 132.) notamment pour qualifier les « hommes venus d'ailleurs » comme dans *Invaders from Mars* (*Les Envahisseurs de la planète Mars* de William Cameron Menzies, 1953). L'instabilité matérielle persiste dans la symbolique de la couleur verte qui fait également référence à la destinée. Nous verrons que, dans le film de Pellet, l'ailleurs et l'ici se brouillent d'une couleur qui symboliserait les influences plus qu'« hasardeuses » et permissives des astres. (Voir à ce sujet : Michel PASTOUREAU, « Entrée : Vert » *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, op. cit., pp. 177-178. Et : *Id.*, *Vert : Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2013.)

l'« opération » exploratoire de la Voie lactée ? Un plan de lune, vu d'une lunette, apparaît pour en témoigner. Ses contours sont flottants comme si l'astre était plongé dans l'eau. Un zoom sur ses cratères donne l'impression d'une expansion, comme à l'origine de la forme incertaine de la planète...

Nous revenons sur les deux protagonistes fouillant une caisse. La nuit englobant autant leurs corps que l'espace, le plan se présente comme une pure surface noire où se profilent au loin uniquement des cimes de résineux. Un « personnage » se dirige vers les bords du cadre mais, avant même qu'il sorte du champ, son anatomie est comme « absorbée » par le noir enténébrant.<sup>1219</sup> L'imaginaire de la forêt des contes « hante » l'esprit du spectateur.<sup>1220</sup>

Le souffle du vent cède à nouveau la place à la voix off qui mentionne les solutions trouvées pour localiser une « étoile peu lumineuse au premier coup d'œil », expliquant que : « Pour se repérer, on va essayer de localiser les éléments qui sont bien visibles autour d'elle. Une fois que l'on a tracé mentalement les points qui couvrent cette zone, on va viser au milieu. Et là on a un peu plus de chances de viser juste. »

À la fin de ce docte exposé, un plan totalement noir survient comme pour en « illustrer » les propos. La cinéaste aurait-elle visé non pas « juste », mais « faux » ? Après quelques longues secondes d'attente dans l'incertitude, un rond lumineux défile traversant le cadre du bas vers le haut et de droite à gauche. Le mouvement saccadé de cette nouvelle planète et sa forme au cercle ondulant suggèrent là encore une atmosphère « ralentissant » son parcours et zébrant sa surface de rayures irrégulières.

Un homme se penche dans le viseur d'un télescope. Il ajuste son point de *vue* : les astres du plan précédent étaient flous. Puis il précise à voix haute qu'il est en train de changer le pas de vis de son optique. Nous comprenons qu'il fait des tests de réglage avec ses confrères. D'autres discussions hachées se font entendre, à demi audibles.

---

<sup>1219</sup> Le protagoniste retrouve alors le spectateur qui, dans la salle de cinéma, est « *fondue dans l'obscurité, dans le noir. Son corps en fait partie.* » (Charles TESSON, « *La mauvaise rencontre. Akira Kurosawa, Rêves* » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 21.)

<sup>1220</sup> Charles Tesson qualifie la forêt de *Rashômon* (1950) d'Akira Kurosawa de « *point nodal où tous les récits convergent.* » (*Ibid.*) Dans le film de Caroline Pellet, la forêt est lointaine, mais on pourrait la percevoir comme un rappel du hors-champ archétypal, de « ce point nodal » des contes et légendes qui peuplent notre imaginaire.

La voix de la cinéaste résonne. Elle veut savoir ce qu'est un pas de vis. Un des astronomes le lui explique. Il se demande s'il serait possible de relier le télescope à la caméra en changeant justement le pas de vis, car il en a plusieurs pour son télescope... L'essai se fait apparemment sans succès.

Un autre homme regarde dans le télescope. En contrechamp des étoiles fixes tremblent sur elles-mêmes. Le souffle du vent suggère leur dislocation imminente...

Retour sur un télescope. La voix off devise sur les problèmes de perception des couleurs des astres :

Il y a un autre aspect qui est intéressant également. C'est le manque de couleur. (...) à part pour la planète Mars et quelques étoiles colorées (...), c'est très très dur de voir les couleurs. Une partie de l'œil - les cônes - (...) est très peu sensible à l'intensité lumineuse. Alors que les bâtonnets vont être sensibles à des lumières faibles (...) pratiquement que dans la gamme des verts. Pour le reste on va voir quelque chose d'uniformément gris.

Les voix estompées par le vent deviennent aussi ténues que sont difficilement perceptibles les couleurs des astres et les corps des astronomes. Les images présentent l'anatomie fragmentée de ces hommes, le visage la plupart du temps hors-champ. Dominant également dans le film des gros plans de mains modifiant le réglage des télescopes.

Une autre image de galaxie apparaît pendant qu'un homme participe à une discussion qui tourne autour d'une « planète intérieure », à la terminologie énigmatique. La conversation devient confuse.

Les réglages se poursuivent. La voix off « informative » revient pour parler des astronomes du siècle dernier

(...) qui dessinaient exactement ce qu'ils voyaient sans photos pour comparer. (...) Les nébuleuses (...) n'avaient pas de numéros comme aujourd'hui. On leur donnait parfois le nom de l'observateur qui les avait dessinées. Parfois quand on voit la forme au regard du dessin on a vraiment du mal à la reconnaître.

L'habillement des « personnages » paraît de plus en plus surprenant. À la fin du film, l'homme aux gants a relevé la capuche de son k-way. Sa tenue blanche fait penser



au scaphandre d'un astronaute. À cela s'ajoutent ses mouvements lents évoquant des « *effets d'amortis* »<sup>1221</sup> lunaires.<sup>1222</sup>

Un avant-dernier plan panoramique survient : la caméra balayant de gauche à droite l'espace présente deux astronomes de plain-pied discutant au loin, puis un autre regardant dans un télescope, ponctué de zones totalement noires qui se terminent elles aussi par un noir « infini ».

Une image finale de Saturne, dont on reconnaît les anneaux, semble résister à l'atmosphère qui l'éloigne « malgré elle » du cadre de l'image. La planète fait penser à un cerf-volant en lutte avec les caprices d'un vent contraire qui aurait emporté nos explorateurs d'étoiles bien loin de notre monde sublunaire.

### - Silex

La première séquence de *Silex* expose des pierres taillées disposées sur une étagère. Le point de vue en contre-jour leur a fait perdre tout relief.

Se succèdent de très gros plans de silex, aux formes et aux couleurs précises, observés sous toutes leurs faces par les mains exploratrices d'un archéologue. En bougeant, les différentes facettes accrochent la lumière qui crée des zones d'ombres variables sur la pierre et en modifie donc l'aspect.

La pierre est maintenant posée sur un bureau. Se devine au loin une main floue qui maintient fixement une feuille de papier tandis qu'une autre, au premier plan, en gomme la surface. Un plan de face confirme nos déductions. L'homme effectue le dessin du silex. Une voix explique les procédés de report de l'objet sur un support bidimensionnel.

Le travail exécuté est d'autant plus troublant que les mains de l'homme ainsi que le silex se reflètent dans la surface brillante du bureau. En outre, la feuille de papier posée « traditionnellement » à l'horizontale est disposée à ce moment-là de façon

---

<sup>1221</sup> Nicole BRENEZ, « Couleur critique. Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain » *in, ibid.*, p. 172.

<sup>1222</sup> Ces astronomes devenus astronautes auraient-ils fait escale dans un autre univers ? Le vêtement des protagonistes aurait-il été « *blanchi (...) avec du clair de lune* » ? (Victor HUGO, *Le Promontoire du songe, op. cit.*, p. 78.) Ainsi parés de l'éclat de vertus apotropaïques les astronomes pourraient-ils atteindre cet autre univers qui serait autant extra-terrestre que supra-magique ?

verticale devant la pierre comme dans un plan de coupe archéologique. L'homme utilise en fait sa feuille de papier de cette façon pour reporter le contour de la pierre.

Une voix off redouble l'incertitude de l'image. L'homme annonce qu'il s'est trompé et qu'il doit recommencer. Il observe la pierre à la lumière rasante d'une lampe et en crayonne curieusement certaines tranches avec son crayon... Il cille des yeux, comme perplexe face à son travail. Le spectateur essaie, lui aussi, de comprendre ses gestes et de mieux concevoir sa démarche...

Nous voyons alors le dessin du silex dont les hachures semblent ne pas correspondre à celles de l'objet qui est superposé sur le dessin puis décalé comme témoin de son travail... La voix explique que l'intensité des traits du dessin renvoie surtout à un « ordre technologique » de la taille. La graphie, plus que rendre compte de la surface de l'objet, doit renseigner sur sa généalogie.

Un long travelling s'effectue sur une surface écrue aux aspérités floquées. Est-ce le plafond de l'espace de travail ou un de ses murs ? Le mouvement de la caméra se poursuit pour arriver sur une bâche à même le sol de la pièce. Cette bâche est couverte d'une multitude d'éclats de silex. Les morceaux laissés au rebut évoquent, là encore, les vestiges d'un Big-Bang miniature.

La bâche de couleur beige vient, elle aussi, « entacher » de doutes la perception du spectateur. Celui-ci a l'impression que les cailloux ont déteint sur le sol (comme les techniques archéologiques démodées ont été rejetées hors du plan de travail). La voix off disserte sur les normes passées au regard des nouvelles.

Une main retourne les éclats puis les repose, cherchant dans le tas une pierre qui pourrait être intéressante, mais sans la conviction ni les précautions manifestées pour la pièce dessinée du début.

Un gros plan présente une planche de dessins datant du XIX<sup>ème</sup> siècle. Quatre pierres percées en leur milieu sont intitulées : *Pierres en forme de marteaux* et légendées : « Sur les prétendues pierres de foudre ».

Le dessin de surface s'oppose diamétralement à celui en relief du début du film ; tout comme le plan suivant, qui présente des fragments de silex soigneusement rangés dans des sachets transparents et étiquetés, fait écho de façon asymétrique au plan des « décombres » sur la bâche.

Pourtant le doute s'installe à nouveau, car le plan est flou et se termine par des éléments, là encore, comme abandonnés. Les éléments ne sont plus sélectionnés ni étiquetés dans des sachets aussi « bien normés » que leur contenant. De petits éléments évoquant des douilles renvoient à une scène de crime et non à des vestiges archéologiques (d'autant qu'ils sont présents aux côtés de pointes de flèches...). Le panoramique de la caméra se termine sur le globe de la lampe comme dissimulant (et non pas éclairant) l'inavouable...

Un autre homme *taille* un silex et *détaille* les gestes exécutés pour obtenir les éclats souhaités afin de reproduire un objet, suivant les normes en vigueur. Ce deuxième archéologue ajoute que ce travail « pour des esprits chagrins ou dubitatifs » n'est « pas crédible ». Il précise que la taille ne vient pas « naturellement ».

La démarche de l'archéologue serait-elle aussi « fantaisiste » que ce que suggèrent les dessins de silex d'autrefois ? L'étrange forme de la masse utilisée le laisse penser... Celle-ci, ramassée sur lui-même, est entaillée sur son devant arrondi de traits qui évoquent des ornements décoratifs et non une fonction particulière.

Un panoramique très lent présente des aquarelles de silex. Comme l'avait énoncé la voix d'un des protagonistes, elles semblent plus « identiques » aux pierres réelles que les diverses reproductions aperçues au long du film.

Pour terminer, les deux collègues sont réunis autour d'une table où sont disposés des bifaces. Le plan est pris de plus loin que les précédents ; le duo échange des propos lointains. Un fondu au noir clôt à nouveau le film et nous éloigne définitivement des préoccupations des protagonistes...

- Imagos

Un homme vu de dos avance dans un paysage escarpé. La caméra le suit de très près ; nous avons l'impression d'être à sa place sans néanmoins voir ce qu'il perçoit. Le point de vue subjectif permet d'insister sur le fait que l'ascension n'est pas évidente. Le protagoniste fend avec son corps les broussailles environnantes ; les branchages retombent sur la caméra.

Un plan d'herbes touffues succède à ce cheminement et semble en être le but. Hors-champ le protagoniste discute avec une autre personne. Il parle de la nouvelle punaise « qui a envahi la France » et qu'il a pu observer pour la première fois et mentionne un article qu'il a écrit sur le sujet dans une revue intitulée « Terre Vive ». À ce moment-là, justement, la terre bouge. L'herbe est arrachée à la main par le personnage qui se devine à la fin de cette action. Se découvre alors, en partie, une chaussure d'homme dont la taille gigantesque atteste de l'extrême grossissement du plan.

Un plan large sur un espace presque abstrait permet de changer de lieu. L'homme a entre ses mains un tamis. Des plans serrés du tamis et de sa tête regardant à l'intérieur alternent. Au loin, s'étend une terre ocre pauvre et aride, à la végétation rare. L'homme aurait-il déjà fini de désherber ? Un plan très large le montre à genoux, tel un chercheur d'or.<sup>1223</sup>

Un autre plan de minuscules points beiges fait perdre, à nouveau, toute notion d'échelle. Le relief accidenté a la couleur et la consistance de la sciure de bois. Ce « terrain » abstrait « tremble » légèrement évoquant une couverture qui se déplace et qui laisse deviner un coin blanc. Des fourmis apparaissent. L'univers du macroscopique (avant de basculer dans la seconde partie du film dans celui du microscopique) s'installe. La « surface » bouge à nouveau, nous comprenons qu'il s'agit du contenu du tamis que l'homme secoue. L'ombre de la partie haute de son visage traverse ce « terrain » d'étude, telle celle d'un monstre géant et menaçant.

---

<sup>1223</sup> Le terrain a-t-il déjà été entièrement « passé » au tamis ?

Un autre léger mouvement du tamis évoque les prémisses d'un séisme. Puis le plan devient totalement flou tandis que la caméra s'écarte du tamis pour en présenter le rebord. Des gestes plus rapides témoignent du tamisage qu'effectue l'homme.

Les images « passent » elles aussi du net au flou. Nous abandonnons le point de vue des fourmis pour revenir un instant à celui du chercheur d'insectes. Puis, la caméra retourne sur le tamis rempli de feuilles mortes. Une main les écarte pour laisser apparaître des insectes. Un « tube blanc », qui doit avoir la taille d'une paille aspire une punaise. Un plan *cut* noir « clôture » la prise.

L'homme, à nouveau de dos, est en train de « faucher » de longues graminées sauvages. La « faux » qu'il utilise est en réalité un grand filet en forme d'épuisette. Des gros plans sur l'homme ramenant son « butin » se succèdent. Il explique la « technique du fauchage » est le seul procédé « pour attraper des bêtes que l'on ne voit jamais ». Cette technique est, selon lui, meilleure que celle dite « à vue, en regardant les plantes » dont en toute logique la « récolte » est plus maigre.

L'image expose alors le contenu du filet que l'homme est en train de vider. Nous percevons sur le tissu blanc des bourgeons, des pistils de fleurs sectionnées et des particules de terre que l'homme rejette de la main. Il ne reste que des insectes circulant sur l'étoffe.

Le fragment d'un tronc d'arbre couvert de lierre introduit le début d'une nouvelle séquence visant à présenter un dernier procédé de capture d'insectes. L'homme tape sur l'écorce du végétal avec un piquet (un bâton de marche). Une toile tendue est là pour recueillir ce qui en tombe. À la fin, l'homme aspire à nouveau les insectes avec le même tube blanc vu précédemment.

Arrivé dans son antre, l'homme dispose trois bocaux sur une table, allume son microscope et commence à « préparer » l'insecte qu'il prévoit d'observer.

S'ensuit un long panoramique de ce qui se confirmera être l'intérieur d'un tiroir rempli d'une infinité d'épingles plantées de façon irrégulière. La main de l'homme se saisit de l'une d'entre elles. Le mouvement de caméra se poursuit sur la fenêtre du bureau où les rideaux ouverts sont ornés de coccinelles souriantes. Un voilage est tiré, laissant toutefois pénétrer la lumière dans la pièce.

La voix de l'homme expose les problèmes des « dermestes », cet autre type d'insectes nécrophages qui dévorent, notamment, les dépouilles de leurs congénères. « Il faut surtout badigeonner au printemps quand les bêtes sortent. » précise-t-il. Le type de badigeon n'est pas explicité, mais fait écho à une brève image précédente de l'homme un pinceau en main.

Un gros plan de ses yeux en train de se caler sur son microscope suggère l'imminence d'une découverte. Le plan sur la fenêtre connote néanmoins le processus de façon particulière. La lumière diaphane qui traverse le voilage annonce une « apparition » imminente tout en rappelant la propagation de la lumière dans une cathédrale. Le motif des coccinelles sur les rideaux ouverts pourrait presque faire penser à un singulier vitrail. L'impression de « vision », porteuse elle aussi d'une équivoque religieuse, contraste avec la nature scientifique du travail de l'homme.

Un très gros plan de ce que l'homme a dans le viseur de son microscope « connote » encore plus la dimension religieuse du processus. L'éclairage du plan est presque « irradiant ». En son centre, à côté de l'insecte se trouve une goutte d'eau qui fait d'abord penser à une espèce de larve ou d'œuf translucide que l'homme touche délicatement à l'aide de l'épingle prise dans le tiroir de son bureau. Sa main attrape ensuite une aiguille et se prépare à transpercer la goutte d'eau, évoquant, plus encore, un organisme inconnu.

L'insecte est disposé dans un liquide. Cette « deuxième mise à mort » évoquant quelques rites d'embaumement nous est « épargnée » en plan serré pour être montrée sous un angle plus large. L'homme assis devant son télescope poursuit, imperturbable, son « grand œuvre » de dissection.

Un très gros plan expose à nouveau la lamelle où a été disposé le coléoptère. À l'aide d'une pince à épiler, il fait ressortir les antennes qui étaient, jusque-là, recourbées sur la tête de l'insecte. Le « fond du plan » présente une surface irrégulière dont la surbrillance et la couleur vert amande évoquent une matière factice qui suscite un vague sentiment de répulsion.

Cela n'empêche pas les gestes de l'homme de poursuivre « la mise en beauté » de son insecte. Il sépare les différentes pattes, elles aussi toutes recroquevillées, puis applique avec un fin pinceau une couche de vernis lustrant et protecteur. Il termine son

travail de « momification » en coupant l'extrémité d'une fibre rebelle qui dépasse encore du corps.

L'homme se lève pour aller ouvrir un placard. On perçoit accroché au mur des photographies d'insectes extrêmement grossis. Ces reproductions ont une forme curieusement circulaire. Soulignées d'un liseré doré, elles font penser à des assiettes de collection.

La voix de l'entomologiste devise sur les « collectionneurs » qui « veulent des bêtes impeccables, ils les trempent dedans et les couleurs ressortent. » Ce « dedans » fait penser là encore au vernis qui vient à nouveau d'être passé au pinceau à l'image ; vernis qui suggère un usage artistique (telle la réalisation d'une huile sur toile.)

L'art religieux ou plutôt la question de sa conservation et de sa restauration et l'entomologie se rejoindraient-ils par l'*art* du vernis ? En peinture :

La qualité du vernis et le moment auquel il convient de vernir un tableau exigent la plus grande sollicitude de la part du peintre soucieux de la durée de ses ouvrages. Pour vernir un tableau, on doit attendre que les couleurs soient d'une siccité parfaite. Cependant on cite quelques exemples de tableaux vernis – encore frais, à peine achevés – à l'aide d'une couche de liquide versée sur la toile, posée horizontalement, et dont la conservation n'a jamais rien laisser à désirer. Mais ce mode de vernissage est fort dangereux.<sup>1224</sup>

L'entomologiste vernit son insecte « encore frais ». Ce choix, à chaud, pourrait-on dire, est « dangereux ».<sup>1225</sup> Il marquerait ainsi l'ambiguïté de la pratique de l'entomologiste comme « restaurateur » et « conservateur » autant que « créateur » d'une *forme* d'animal aux *carnations* particulières qui doivent « ressortir » par delà l'éternité de la mort.<sup>1226</sup>

L'*art* de l'entomologiste consiste autant à « mettre à mort » qu'à *conserver* par-delà la mort. Les rites d'embaumement et de momification auxquels sa pratique fait penser attestent d'un rituel religieux qui plus que destiné à l'animal lui-même, est dédié

---

<sup>1224</sup> Jules ADELIN, « Entrée : Vernis » in, *Lexique des termes d'art, op. cit.*, p. 410.

<sup>1225</sup> On pourrait presque parler non pas de vernis, mais de glacis. Le parallèle, certes téméraire, a le mérite de renforcer notre rapprochement pictural avec la pratique de l'entomologiste, car : « *peindre par glacis* [consiste à] *poser des tons très transparents qui atténuent la valeur des tons précédemment posés, ou leur donnent de l'éclat.* » (*Id.*, « Entrée : Glacis », *ibid.*, p. 221.) *Peindre par glacis* revient donc à superposer des couches *translucides* (et non pas forcément transparentes), ce qui est aussi le cas de certains vernis qui peuvent être quelque peu teintés.

<sup>1226</sup> Le spectre du fantôme fait, là encore, écho au spectre optique...

aux collectionneurs et à tout observateur au sens large. L'homme « crée » un tableau de l'insecte.<sup>1227</sup>

Il referme le placard et présente, sur une table, une boîte pour insectes au couvercle vitré. La boîte entomologique, bien que tridimensionnelle, évoque le cadre d'une toile renforçant l'analogie picturale. Ce « devenir » final de la collecte des insectes impose un cadre, une structure. L'idée de limites, de « barrières protectrices » est fondamentale.

Le protagoniste la contemple et précise le problème de la persistance des couleurs des insectes évoquées jusqu'ici. « Les couleurs, quand vous les tuez... L'éclat diminue. », ce qu'un autre plan noir *cut* souligne radicalement.

L'image revient par un fondu sur un long panoramique en très gros plan des insectes de la boîte vitrée. Elle bascule dans le flou au moment où la caméra arrive sur l'insecte puis redevient nette avant d'arriver au suivant. La caméra semble sauter de l'un

---

<sup>1227</sup> 1) Par delà cette impression, l'homme doit faire des choix relatifs qui font penser à ceux des restaurateurs de tableaux. Ces derniers sont amenés à faire des actes qui peuvent être de surface sans traitement de fond, mais destinés à rendre « plus jolie » la peinture. Ils usent parfois de procédés très invasifs où le « remaniement » est qualifié d'interventionniste. (Les restaurateurs utilisent les termes éloquents d'« enjolivage », de « bichonnage » et même de « relooking ».) Aucun geste ne peut être neutre même s'il se veut le plus discret possible, le parti-pris est toujours présent dans un jeu de montré-caché plus ou moins exhibitionniste. L'argument de sauvegarde du patrimoine artistique, plus que « bien pensant » est souvent revendiqué. Néanmoins, en dehors d'une visée morale, affirmer que c'est comme cela que cela doit être signifie que c'est comme cela qu'un être humain a choisi que cela soit, même s'il ne l'énonce pas.

2) De façon plus générale, Pastoureau note que « *Sur les monuments, les œuvres d'art, les objets et les images que les siècles passés nous ont transmis, nous voyons en effet les couleurs non pas dans leur état d'origine, mais telles que le temps les a faites. L'écart est parfois considérable. Or ce travail du temps, qu'il soit dû à l'évolution chimique des matières colorantes ou bien à l'action des hommes qui, au fil des siècles, ont peint et repeint, modifié, nettoyé, verni ou supprimé telle ou telle couche de couleur posée par les générations précédentes, est en lui-même un document d'histoire. Dès lors que faire ? Faut-il avec des moyens techniques très sophistiqués, "restaurer" les couleurs, tenter de les remettre dans leur état d'origine ? Il y a là un positivisme qui me paraît à la fois dangereux et contraire aux missions de l'historien : le travail du temps fait partie intégrante de sa recherche ; pourquoi le renier, l'effacer, le détruire ? En outre, les grands peintres savent très bien que leurs pigments vont évoluer, que leurs couleurs vont se transformer (...) La réalité historique n'est pas seulement ce qu'elle a été dans son état d'origine, c'est aussi ce que le temps leur a fait. Mais jusqu'où peut-on laisser le temps faire son œuvre ?* » (Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 117.) L'historien illustre son propos par cet exemple : « *La torche, la lampe à huile, la chandelle, le cierge, la bougie produisent une lumière qui n'est pas celle du courant électrique. C'est une évidence. Et pourtant quel historien, quel visiteur de musée ou d'exposition, quel amateur d'art ancien en tient compte ? Aucun. Or l'oublier conduit parfois à des absurdités [telle] la récente restauration des voûtes de la chapelle Sixtine et les efforts (...) fournis pour "retrouver la fraîcheur et la pureté originelles des couleurs posées par Michel-Ange". Un tel exercice stimule certes la curiosité (...), mais il devient parfaitement vain et anachronique si l'on éclaire à la lumière électrique (...).* » (Ibid.)



à l'autre. Pris de très près, les corps semblent autant transpercés par les longues épingles comme « prêtes à l'emploi », vues dans le tiroir du bureau, que par le cadrage sectionnant et la mise au point vacillante. Cette dernière fait écho aux propos de l'homme sur la persistance des couleurs après la mort des animaux.<sup>1228</sup>

On entend la voix de l'homme qui parle de sa collection. « Moi j'ai des insectes ici qui ont facilement deux cents ans. J'ai des vieilles collections. (...) J'ai des bêtes australiennes. Elles sont vieilles... Il suffit de regarder les dates...1882, celles-là... Congo français (...) collection Cordier, mais il n'y a pas de date, c'est pas bien ça. ». Le plan flou « baveux » décadré de la boîte aux insectes s'« éternise » quelques instants dans le silence de l'homme perdu dans ses propres réflexions.

Un long mouvement serré de caméra débute par le buste de l'homme vêtu d'un t-shirt « illustré », lui aussi, d'insectes, puis se poursuit avec la boîte entomologique qui se trouve entre ses mains, pour se terminer par l'« ascension » de la bibliothèque située dans le fond de la pièce.

L'homme reprend la parole pour apporter des précisions à ses dernières remarques : « Car une bête pour être valable... elle doit comporter le lieu, la date (...) et le nom de celui qui l'a prise, le collecteur. »

---

<sup>1228</sup> L'image floue suggère que les chromatismes s'échappent des corps pour déteindre à l'image et s'« évaporer » à jamais.

## B) ANALYSE PLASTIQUE DES TROIS FILMS

### - Oblique

Dans *Oblique*, l'étrange chromatisme des images présentant les astronomes est la conséquence directe de l'utilisation du *night shot*. La prise de vue en basse lumière s'impose à la cinéaste afin de ne pas gêner les scientifiques. L'observation des astres n'est possible que dans la nuit complète : toute pollution lumineuse saturerait l'œil. Ce sont les étoiles, en brillant, qui doivent rendre possible leur propre perception.<sup>1229</sup>

Le procédé du *night shot* permet de capter la lumière infra-rouge qui est invisible à l'œil nu. Conçu à l'origine pour des caméras de surveillance, ce procédé est devenu accessible à tout un chacun. Dans *Oblique*, la visée première de « contrôle » se perd dans l'élaboration d'une matière qui émane de l'image et devient non pas un appauvrissement technique, mais l'enjeu plastique du film. Cette vision *nyctalope*<sup>1230</sup> interroge directement les techniques de fabrication des images<sup>1231</sup>, tout en renvoyant à la perception de nuit de l'œil humain en général et à celle des astronomes en particulier. La posture devient critique autant qu'esthétique. Nicole Brenez le rappelle : « *Mais toute technique, tout objet, toute institution, toute logique peut être détournée, subvertie et retournée contre ses propres déterminations.* »<sup>1232</sup>

Un second type d'images dans le film est présent à titre de référence : il s'agit de plans d'astres « récupérés » sur internet et qui évoquent, à rebours, les pratiques des astronomes confrontés à une perception limitée. En effet, les astronomes se

---

<sup>1229</sup> Le film suggère, nous l'avons dit, un éclairage lunaire. Pour mémoire : « *l'éclairage lunaire terrestre est dû à la réflexion du rayonnement solaire sur la surface lunaire.* » (Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres, op. cit.*, p. 88.) Il ne s'agit toutefois nullement ici d'une technique de *nuit américaine*. - Procédé consistant en une « *transposition d'effet solaire en lunaire.* » - (*Ibid.*, p. 102.)

<sup>1230</sup> Nyctalope : « *Qui voit dans l'obscurité.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Nyctalope » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/nyctalope>>)

<sup>1231</sup> Nicole Brenez fait ainsi la terrible généalogie d'un média qui n'est autre qu'« *une entreprise de contrôle et de rentabilisation des corps, qui commence avec la Chronophotographie, passe par le cinéma et se prolonge de nos jours avec la production la plus massive d'image qu'ait jamais connue l'humanité, c'est-à-dire avec la prolifération des caméras de surveillance.* » (Nicole BRENEZ, *Cinéma d'avant-garde, op. cit.*, p. 9.) La théoricienne note en particulier de façon éclairante qu'« *Aux États-Unis les recherches d'Edward Muybridge s'inscrivent dans le contexte de la taylorisation du travail ; en France, celles d'Étienne Jules Marey dans le contexte de la "rationalisation" du mouvement animal.* » (*Ibid.*, p. 8.)

<sup>1232</sup> *Ibid.*, p. 9.

documentent avec des photographies génériques, ce qui permet d'éduquer l'œil et de mieux discerner les détails des astres. Ces « modèles photographiques » fonctionnent comme des catalyseurs perceptifs, à l'inverse de la dialectique original/reproduction classique. La photographie permet l'interprétation par le système cognitif des signaux lumineux perçus par l'œil, comblant ainsi les lacunes figuratives du télescope pour y superposer, y « créer », une image mentale plus précise. Le cerveau interprète ce qu'il voit et le modifie. Une représentation mentale remplace une perception défaillante.

Dans l'art c'est à partir d'un modèle que s'effectue une reproduction, ici, la reproduction (photographique) permet de percevoir ce qui va être interprété comme un original (telle la vue d'une galaxie au travers du télescope). Cette mise en cause du modèle original/reproduction classique n'a pas pour but sa seule inversion, mais plutôt son invalidation, par une circulation continue (de l'original à la reproduction qui interroge l'original pour de nouveau aller vers la reproduction, etc.), ce qui rend les deux notions inenvisageables l'une sans l'autre. La reproduction ici est aussi « pré-production » ; une indication, un doigt pointé, elle est à la fois résultat et déclencheur. Elle ne se retrouve pas dans une démarche « essentialisante », figée, mais comme élément d'une dynamique, toujours en reformation.

Connaître ce qu'on s'attend à discerner permet de le percevoir et de dépasser les limites d'une perception mise en difficulté. On peut parler d'« expérience améliorée ».

Cette position d'observateur des astronomes est, pour la cinéaste, paradigmatique d'une façon d'envisager notre perception. Le film peut fonctionner comme modèle. Cependant la démarche est inversée. En effet, ici « le document figuratif » est remis en cause dans les deux types d'images (que sont les prises de vues personnelles de la cinéaste et les images en mouvement récupérées sur internet). Le traitement plastique du film est basé sur ce paradoxe : la cinéaste témoigne de la vision scotopique des astronomes, mais bien loin d'en faire une apologie, elle en souligne aussi les limites normatives.

De même que l'astronome se documente avec des photographies pour appréhender le ciel étoilé, le cinéma est lui aussi une suite d'images photographiques. Comment regardons-nous un film ? Comment réagissons-nous face à celui-ci en particulier (sachant qu'au niveau cognitif : on ne voit que ce qu'on connaît) ?

Le chromatisme informe du film apparaît comme perception de la trame de l'image ou plutôt d'une vision moins tramée par des normes figuratives. L'aspect de ces images est à reconsidérer à l'aune de notre propre perception. Les formes incertaines qui se conjuguent avec un traitement bichrome ne sont certes pas un équivalent direct de la perception de l'œil humain quand il se trouve dans un lieu faiblement éclairé, mais le suggèrent. Elles font ainsi directement une critique des normes figuratives au cinéma : un « modèle photographique », fait pour « informer » et donc documenter notre représentation du monde, se dissout.

C'est aussi pour cela que le second type d'images, composées de plans d'astres « récupérés » sur internet, tremble légèrement. Ces plans fixes présentent le ciel étoilé vu au télescope à travers un zoom, permettant de percevoir comme proche quelque chose de très éloigné, induisant une image qui perd ses formes et ses couleurs.

Par delà cette évidence, les images des astres, plus que leurs formes, sont instables. « Pourquoi les images du cosmos prises au zoom tremblent-elles ? » revient à se demander pourquoi toutes les autres images ne « tremblent » pas. Les caméras en général, tout comme les télescopes qui créent les images des planètes qui circulent sur internet, sont munis d'un dispositif qui compense l'inévitable tremblement des vibrations de l'atmosphère.

Or laisser apparent ce tremblement, à travers ce remploi *corrigé* revient à réaffirmer que la vision provient d'un organe (et renvoie donc au corps). La saccade de l'image dans son entièreté, et non plus uniquement dans la perception de ses figures, rappelle le hors-champ de la prise de vue. L'image atteste de ce monde qui nous entoure à *travers* ce corps. En proposant une vision doublement « nébuleuse » du Cosmos, *Oblique* fait directement écho au titre du film de Paolo Gioli *Quando l'occhio trema*.<sup>1233</sup>

Un parallèle s'établit de façon instinctive entre les panoramiques sur les astronomes préparant leurs télescopes et le « passage » des astres. Le « bruit » de l'image est ainsi manifeste dans les deux cas accentuant une parenté entre les deux catégories de plans. Les rapports au proche et au lointain indiquent une perception

---

<sup>1233</sup> Précédemment cité à propos du film d'Emmanuel Lefrant.

incertaine interrogeant directement les habitudes du regard bien au-delà de la zone de netteté optique.

Le « mode » de vision est lié aux convenances d'une époque. Les normes actuelles seront certainement invalidées un jour. C'est aussi le cas des techniques narratives au cinéma. Dans le film, la perception « normée » du cinématographe est mise en relation avec les « techniques », tout aussi codées, de perception des astres par les astronomes. Caroline Pellet tente de rendre compte des processus *d'imagination narrative* en l'absence de références « visuelles » stables dont les origines sont plus de l'ordre de l'hypothèse que d'une perception concrète.

L'astronome adopte une démarche très spéculative. Les propos rapportés de la voix off le mentionnent lorsqu'elle explique que les astronomes se repèrent de façon déductive avec les éléments entourant un astre peu lumineux. À partir de ces points de « départ », ils créent des lignes dont l'interaction permettra de donner l'emplacement où se situe l'étoile, d'en localiser ainsi la présence « en creux ». C'est ce fameux regard *oblique* visant « à côté » de l'objet, prenant ainsi en compte le fait que la vision scotopique n'est pas une perception frontale, mais latérale puisque sollicitant les bâtonnets qui sont situés à la périphérie de la rétine. Ces « *conditions de la vision dans l'obscurité où les couleurs ne sont pas discernables* »<sup>1234</sup> donnent ainsi une perception achromatique.

Le spectateur en fait l'expérience face à ces images brumeuses. Le traitement des chromatismes<sup>1235</sup> renvoie à une recherche proche de celle des astronomes face à l'exploration des étoiles. Le film propose de transmettre une perception elle aussi collatérale, distancée et donc différée.

Les gros plans sur les protagonistes accentuent cette idée. Ils soulignent leur déambulation, leurs gestes circonspects. Presque aveugles, les astronomes s'aident du toucher pour se mouvoir.

La perception fragmentée s'oppose à une représentation figée par le désir chimérique de capter la totalité d'un processus. À l'inverse d'une visée totalisante, *a*

---

<sup>1234</sup> Cf. COLLECTIF, « Entrée : Scotopique » in, *Dictionnaire de l'Académie de Médecine, op. cit.* [En ligne], URL : [En ligne], URL : <<http://dictionnaire.academie-medecine.fr/?q=scotopique>>

<sup>1235</sup> Évoquant lointainement certaines toiles de Vuillard où se confondent corps et papiers peints muraux laissant à l'observateur le soin de chercher à délimiter figure et objet...

*fortiori* totalitaire, le travail du fragment renforce la perception nocturne imprécise de l'être humain.

Le traitement « pointilliste » des images permet de relier « en pointillé » le processus de création d'images cinématographiques et d'images scientifiques. Les outils pour élaborer ces images en mouvement se font « admirer ». Ceux des scientifiques font écho à ceux qu'utilise la cinéaste.

La *pesanteur* d'une hiérarchie figurative, droite, hiératique, prend donc tout son sens comme parangon narratif attendu. À l'inverse, le film présente une durée qui s'étire, se décompose.<sup>1236</sup> Certains plans des astronomes, hors contexte, pourraient évoquer un film apocalyptique. On a l'impression par moments que ces hommes sont eux-mêmes en lévitation, déjà « sur la lune » (premier des astres à apparaître d'ailleurs dans le film) : ils deviennent personnages de nos propres histoires, conditionnant avant elles les images vues.

La voix off parlant d'un astre lointain énonce qu'il faut « en deviner les contours » à l'image des déductions que nous élaborons pendant toute la durée du film. Le *relief* des mots énoncés en français, mais avec l'accent italien, atteste du corps qui a tenu ces propos. L'organe énonciateur « est rendu visible » par la tessiture expressive de la voix off. Son timbre particulier, bien qu'actant des mécanismes de l'œil dans la pénombre, témoigne aussi d'un flottement auditif. La « condensation » entre forme sémantique et partie du corps à l'origine de l'énoncé du mot (qui permet d'émettre des sons de la glotte à la cage thoracique<sup>1237</sup>) exprime en cela ce que la figuration « sans

---

<sup>1236</sup> Les astres observés attestent d'une distorsion conventionnelle de notre temps linéaire. Les étoiles contemplées dans l'oculaire du télescope sont peut-être déjà mortes au moment même de leurs découvertes. La vision des astres présente forcément une réminiscence du passé à cause des distances géographiques, temporelles et spatiales qui nous en séparent (distances calculées en *années-lumière* : ce « chemin parcouru par la lumière dans le vide en une année, soit 9,46. 1015 mètres » - cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Année » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/annee>> -) À une moindre échelle, notre perception du soleil, notre plus proche étoile, est décalée - et donc périmée - de quelque huit minutes, temps mis par ses rayons lumineux pour atteindre la Terre. Les étoiles, comme les images en mouvement d'un film, se réfléchissent dans le présent et renvoient à un passé inaccessible déformé tant donc de façon spatiale par notre regard et nos outils qui le relaient que de façon temporelle. Pour ceux d'entre-nous qui ne sont ni astrophysiciens ni obnubilés par un récit cinématographique) ; on pourrait parler d'« inconscient géographique » (ou temporel), empruntant, à nouveau, l'expression à Michel Butor. Celui-ci, parle, comme noté dans notre analyse d'*In Absentia*, d'un « inconscient historique », mais aussi, déclinant l'expression à foison, d'« inconscient géographique ». (Michel BUTOR, *Conversation sur le temps, op. cit.*, p. 49.)

<sup>1237</sup> Louis André Castel, en 1740, dans son traité *L'Optique des couleurs* notait que : « le son de notre voix est composé de sons du gosier, de la langue, du palais, des joues, du nez, des dents (...). » (Louis

chair », mais narrative, c'est-à-dire à l'origine littéraire, cherche à occulter : le lien entre corps et sens. Il est question autant du retentissement de la voix que de son émission. L'action vocale sur le corps « colore » le sens sémantique des images. Les phénomènes d'intellectualisation de la parole sont décentrés par des manifestations physiques. Le traitement de la bande-son présente ainsi autant l'envers que l'endroit d'un énoncé sémantique. Le bruit du vent, certains échanges de propos partiellement inaudibles accentuent la démarche.

Les phrases éparses, comme perdues « dans » l'image qui n'est plus centrée par une figuration hégémonique, appuient cette perte de la figuration visuelle. Le spectateur-auditeur, implicitement, « tend l'oreille » pour glaner le peu d'informations sonores, afin de s'aider de la bande-son pour se saisir de l'image. Il est conduit à réfléchir de façon synchronique, à trouver une voie entre son et image pour appréhender ce travail spectral (au sens propre comme figuré).

Si le corps s'ajuste à ces situations grâce à l'adaptation de l'œil à l'obscurité et d'une oreille qui écoute (attentivement) plus qu'elle n'entend (automatiquement), Caroline Pellet rappelle que la perception du réel provient toujours d'une activité cérébrale. L'idée d'immédiateté n'étant qu'un leurre. Le cerveau conditionne-t-il toute découverte perceptive ? La perception pure serait-elle illusoire ? : Ne serait-elle jamais découverte et toujours reconnaissance permanente ?

En s'intéressant à la matérialité de la perception, la cinéaste interroge les normes et les hiérarchies qu'elle incite à réinsérer dans un contexte social. Puisque la vue de photographies peut influencer sur ce qui est perçu, elle mesure la distance entre la représentation d'un élément et sa réalité physique.

Suivre un groupe d'astronomes permet de confronter directement théories scientifiques et théories esthétiques de la perception. La cinéaste fait ainsi la critique de la normativité du modèle de l'expérience perceptive à travers le filtre subjectif de l'acte créateur. Incorporant à sa « vision » personnelle du sujet la perception « scientifique »,

---

Bertrand CASTEL, « L'Optique des couleurs (1740) » in, *Poétique de la couleur : anthologie, op. cit.*, p. 32.) Sa dix-neuvième observation, dont est extraite la citation précédente, est d'ailleurs intitulée : « Singularité remarquable des couleurs. Analogie du nombre des sons avec celui des couleurs possibles » ; ce qui appuie notre revendication constante de considérer couleur et son sur un même plan.

elle interroge l'interaction possible entre l'approche physique et mentale de l'activité des astronomes et sa propre perception de ce qu'elle filme.

Le spectateur est confronté à une expérience paradoxale qui oscille entre la perception optique littérale des « observants » et son complément, la perception sensible et relative de l'œuvre artistique. Cette double expérience permet d'aller au-delà de toute visée didactique et devient autant libératrice que créatrice, aussi rationnelle et cognitive qu'imaginative et intuitive.

L'ambivalence entre vision et interprétation est au cœur de l'œuvre de la plasticienne. L'image recèle un sens inévitable, sauf que la comparaison - l'enjeu de rendre identiques images et espace réel - laisse la place à la polysémie.

Comment donner un sens à des images inattendues tout en leur laissant un caractère poétique, et ne pas les dénaturer par un étiquetage sémantique ? *Imaginer* a la même racine qu'*imager* : « *orner d'images, de métaphores* ». <sup>1238</sup> Dans le domaine des correspondances, l'image et son équivalence écrite ne se référerait pas au réel, mais plutôt à ce qu'il y a entre ce dernier et notre imaginaire. <sup>1239</sup>

Notre représentation mentale sert toujours de relai à une perception déficiente, loin d'un réel en soi. Notre désir de figuration n'est qu'un désir de « transport » par essence métaphorique <sup>1240</sup>. L'architecture de l'espace (au sens large de lieu comme au sens précis de Cosmos) y est « défamiliarisée », *l'inquiétante étrangeté* plane comme l'ombre de cette figuration perdue, qui hante cependant littéralement le film.

Une remise en cause de la hiérarchie des sens est ainsi à l'œuvre à travers une réception synesthésique des images et des sons, rendant inopérante toute

---

<sup>1238</sup> C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Imager », *Trésor de la Langue Française, dictionnaire de la Langue du XIX<sup>ème</sup> et du XX<sup>ème</sup> s.*, t. 9, *op. cit.*, p. 1149.

<sup>1239</sup> 1) Italo Calvino s'en moque cruellement dans sa nouvelle *La Spirale* à travers les propos de son protagoniste qui conclut amèrement : « *Maintenant, il n'y avait plus un seul de mes signes dans l'espace. Je pouvais me mettre à en tracer un autre ; mais je savais désormais que les signes servent aussi à juger qui les trace, et que dans l'espace d'une année galactique, les goûts et les idées ont le temps de changer et que la façon de regarder ce qui vient avant dépend de ce qui vient après ; en somme, j'avais peur que ce qui pouvait sur le moment me paraître un signe parfait ne donnât, d'ici deux ou six millions d'années, une figure détestable.* » (Italo CALVINO, « Un signe dans l'espace » in, *Cosmicomics (Le Cosmicomiche, 1965)*, trad. de l'italien par Jean Thibaudeau, Paris, Le Seuil, 1968, p. 57.)

2) Jean Thibaudeau qualifie cette nouvelle de « *préhistoire-science fiction* » terme qui conviendrait aussi tout à fait au travail de Caroline Pellet. (Jean THIBAudeau, *ibid.*, p. 1.)

<sup>1240</sup> Métaphore : « *Figure d'expression fondée sur le transfert à une entité du terme qui en désigne une autre. [(...) qui vient du grec] transporter.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Métaphore » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/metaphore>>)



catégorisation.<sup>1241</sup> Une temporalité de la vision, temps trop souvent occulté, se présente à nous. De même, la présence de l'image photographique s'impose en tant que matière ; fonctionne comme faille sismique face à notre désir de voir en l'image le monde tel qu'il est. Nous sommes en pleine « tectonique des plaques » des normes narratives. La mentalisation de notre vision n'est pas immédiate et encore moins la nuit. Le « trajet » se perçoit par rémanence tout comme sont visibles les outils cinématographiques.

En donnant peu d'indications figuratives, Caroline Pellet propose un récit ouvert, à la liberté *informelle*. À travers ce regard *oblique*, la cinéaste questionne les limites de la figuration. La relation à l'informe devient paradigmatique et ne perd pas sa dimension informative, bien au contraire.

La perception du discontinu n'est que le hors-champ de l'image, le non-figuratif, ce réel insaisissable, pour Lacan, sauf à le piéger.<sup>1242</sup> Elle met aussi en relief notre capacité à susciter un récit. Le spectateur, se nourrissant de bribes, émet des hypothèses et s'interroge. Les astronomes peuvent devenir de purs « personnages » venant peupler et consolider nos imaginaires.

Le spectateur est dans l'exploration d'un réel non anticipé comme la cinéaste avant lui a scruté ce qu'elle n'attend guère et n'« entend » donc pas. Les plans des étoiles, elles aussi informes, instaurent quant à eux une nouvelle confusion avec les plans des astronomes. Les protagonistes ne sont pas en train d'observer le firmament, mais semblent être déjà sur une autre de ces planètes.

Cette démarche trouve son apogée à travers le fondu qui clôture le film. Pour essayer d'avoir un peu plus de lumière, Caroline Pellet a installé sur sa caméra une lampe torche infrarouge. En laissant dans la pénombre une partie du dernier plan, la cinéaste instaure un fondu au noir à l'image lors de la prise de vue.<sup>1243</sup> L'homme filmé

---

<sup>1241</sup> Les termes de documentaire et de fiction tout comme ceux de film narratif et de film expérimental ne sont plus d'actualité.

<sup>1242</sup> Lacan forge le concept du *Réel* qui s'oppose en tout point à celui de réalisme : le *Réel* renvoie au champ de ce qui est hors du représentable. Il ne vient qu'en déduction, on ne peut que déduire sa présence, hors-logique, il est ce qui ne peut pas s'expliquer. À l'inverse la réalité est toujours une construction. Roland Barthes le résume ainsi : « la distinction proposée par Lacan [est donc que] la "réalité" se montre, le "réel" se démontre. » (Cf. Roland BARTHES, *Le Bruissement de la langue, Essai critique IV, op. cit.*, p. 73.)

<sup>1243</sup> Et non d'un « effet numérique » effectué au montage.

« se noie » dans la « matière noire » de l'image. Cette fameuse « matière noire » est d'ailleurs à l'origine du projet.

Au départ, la cinéaste avait dans l'idée d'interroger un astrophysicien à ce propos. La démarche était téméraire. Elle revenait à travailler sur l'irreprésentable puisqu'aucun modèle physique n'a été encore confirmé pour en rendre compte. Dans l'univers, cette « *mystérieuse composante matérielle* »<sup>1244</sup> ne peut être perceptible et ne fut prise en compte que de façon indirecte, à travers les estimations de masses dynamiques des galaxies dont la densité calculée ne concordait pas avec la masse lumineuse. L'hypothèse d'une matière invisible entre les galaxies fut alors envisagée pour combler les incertitudes des mesures.<sup>1245</sup> La preuve de son existence est donc indirecte. Elle échappe à une reconnaissance perceptible. En étant littéralement insaisissable par les sens, elle ne peut se représenter qu'intellectuellement. L'artiste prend la décision de réduire son projet et d'interroger plutôt des astronomes. Elle se rend compte que ces scientifiques eux aussi travaillent par hypothèses et inductions pour entr'apercevoir « *cette obscure clarté qui tombe des étoiles.* »<sup>1246</sup>

L'intérêt originel de Caroline Pellet pour la matière noire, rayonne de façon « oxymorique » du film terminé. Le noir, c'est l'expérience de l'inconnu, qui est au cœur des deux autres œuvres de la série.

---

<sup>1244</sup> 1) Gianfranco BERTONE, « Entrée : Matière Noire » in, *Dictionnaire de futura-sciences.com.*, op. cit. [En ligne], URL : <[http://www.futura-sciences.com/fr/definition/t/physique-2/d/matiere-sombre\\_46/](http://www.futura-sciences.com/fr/definition/t/physique-2/d/matiere-sombre_46/)>

2) La matière noire est « *probablement constituée de particules élémentaires, mais en aucun cas de matière normale, c'est-à-dire de protons, neutrons et électrons, et que l'on suppose répartie dans tout l'univers observable. Sans charge électrique et n'interagissant que très faiblement avec la matière normale, elle se signale par son attraction gravitationnelle.* » (Cf. Ibid.)

<sup>1245</sup> Ces hypothèses sont émises dès 1933 par l'astrophysicien américano-suisse Fritz Zwicky.

<sup>1246</sup> Pierre CORNEILLE, *Le Cid (1637)*, Acte IV, Scène 3, Paris, Hatier, 1991, p. 66.

- Silex

Le premier plan de *Silex* montre des fragments de pierres éclairés à contre-jour faisant naître un noir et blanc aveuglant à l'image. Bien qu'il lui soit diamétralement opposé, il rappelle la bichromie « imparfaite » d'*Oblique*.

Le premier film de la trilogie « colore » le deuxième opus d'interprétations inopinées. Le spectateur se remémore des poussières astrales. L'éclairage très violent laisse indéniablement une impression post-cataclysmique qu'aurait pu induire la chute sur la terre d'astéroïdes.<sup>1247</sup>

Dans la première partie de *Silex*, un homme s'intéresse à ces pierres disposées devant lui. Si on comprend très vite qu'il s'agit d'un archéologue étudiant des silex préhistoriques, et non les vestiges de quelque étoile égarée sur la terre, le film va jouer pendant toute sa durée sur l'ambiguïté entre l'analyse scientifique d'un objet « naturel » ou celle d'un objet créé par l'homme.

Pour appréhender un modèle de pierre énigmatique, l'archéologue tente d'en proposer une représentation. Comme les astronomes dans *Oblique* travaillent avec des représentations visuelles<sup>1248</sup> pour se figurer un astre, l'archéologue élabore le dessin d'un de ces silex. Le désir de connaissance est, là encore, indissociable de celui d'une annexion graphique.

Du premier plan « achromatique », on passe donc tout « naturellement » à des images plus figuratives. Avec la création d'une forme taillée, la couleur apparaît, l'image se *dessine* de façon précise. Le « rituel » pour représenter la pierre taillée par des mains humaines se déroule sous une lumière bien particulière. L'archéologue s'intéresse aux ombres portées qui rendent possible un report de projection en éclairant l'objet de son étude d'une lumière rasante. L'ombre qui touche la pierre permet ainsi

---

<sup>1247</sup> Là encore, comme pour le film *Parties visible et invisible* d'Emmanuel Lefrant, le spectateur peut penser aux thèmes fantastiques des textes de Lovecraft, telle *La couleur venue du ciel*. Nous ne résistons pas à citer à nouveau cette nouvelle : « *Ce n'était qu'une couleur tombée de l'espace - un messenger terrifiant des empires incréés de l'infini au-delà de tout ce que nous connaissons de la Nature ; d'empires dont la seule existence accable l'intelligence et nous laisse paralysés devant les noirs abymes extra-cosmiques qu'elle ouvre à nos yeux affolés.* » (Howard Phillips LOVECRAFT, « La Couleur tombée du ciel », *op. cit.*, p. 121.)

<sup>1248</sup> *Oblique* mentionne essentiellement le rôle des photographies comme aide à la vision pour les astronomes. À la fin du film toutefois un des protagonistes indique qu'au dix-neuvième siècle ses précurseurs travaillaient aussi avec des dessins, pratique qui est d'ailleurs toujours d'actualité.

d'en deviner les divers plans composés d'arêtes tranchantes et de parties polies. Le dialogue entre l'ombre et la lumière instruit le dessinateur des bifaces.

Si la nécessité pour l'homme de contrôler le monde passe par celle de réduire un objet à une « surface » rassurante, son épaisseur est néanmoins indiquée par des hachures évoquant la gravure au burin et ses entailles.

Le dessin est utilisé comme une forme d'écriture parmi d'autres. Ses conventions renseignent sur le pouvoir des images qui ne seraient pas du tout là pour témoigner de l'absolu du monde, mais au contraire pour le réduire à ce que nous comprenons de lui.

L'archéologue, pour savoir comment un de ses ancêtres a élaboré sa technique, « codifie » son geste et le rend « lisible ». La forme perd sa profondeur, sa chair, pour devenir *figure*. Elle est littéralement évidée.

Dans la suite du film, un deuxième archéologue taille lui-même une pierre. Pour se saisir du modelé d'origine, il faut revenir à l'étude de la gestuelle de son créateur. L'histoire de l'élaboration d'un biface se fait en retrouvant la séquence des martelages révélée par les ondes de choc ; les fréquences ondulatoires zébrant la pierre témoignent de l'angle d'attaque de la taille, comme l'observation d'une plaie renseigne sur l'instrument de la blessure. Une *cicatrice* est un pur condensé visuel d'un récit, car elle recèle un temps qui est celui de la chair meurtrie, mais aussi la chronologie des mouvements et des instruments particuliers qui ont présidé à cette *storia*.

Le deuxième scientifique précise que « la taille ne vient pas naturellement ». Il est amené à retrouver des gestes en apparence contre-intuitifs. Nous le voyons, en effet, préparer, contre toutes attentes, le bord opposé à l'endroit où il va faire son éclat. De surcroît, l'archéologue va utiliser un outil ovoïdal, à l'énigmatique légèreté, et non un instrument pesant.

Il a conscience d'exposer une pratique insolite et confirme que « pour des esprits chagrins ou dubitatifs » cette recherche n'est « pas crédible ». En indiquant que certaines personnes ne trouvent pas sa recherche « scientifique », il souligne l'imprécision de toute recherche : une trouvaille peut être incomprise voire s'invalider avec le temps.

Le vocable de « naturel » que l'archéologue utilise est en cela intéressant. L'être humain entretient une relation au monde plus *naturaliste* que « naturelle ».

Conditionnés par des codes hégémoniques, nos modes de pensée induisent des conjectures.

Le spectateur en fait l'expérience presque à son insu à travers la perception de l'objet que le deuxième archéologue utilise comme masse. L'outil est orné de surprenantes incisions. Face à un objet inconnu dont la forme n'épouse pas uniquement la fonction<sup>1249</sup>, le spectateur est conduit à conférer à l'archéologue une pratique ésotérique, attribuant à son travail un cérémoniel ésotérique. L'archéologie serait-elle une pratique liturgique comme n'importe quelle religion ? Le spectateur pense-t-il de façon « chagrine » et « dubitative » comme ces « esprits » sceptiques mentionnés par le chercheur ?

*Silex* s'intéresse à nos mécanismes de pensée pour en souligner les aspects intempestifs. Le spectateur est assailli de multiples émotions et réflexions contradictoires qui *patinent* sa perception. Le temps de la projection devient celui des interprétations et fait écho aux spéculations des archéologues. Le film met à nu les mécanismes interprétatifs de la pensée humaine.

L'acte de reproduire une forme renseigne sur un monde inconnu à travers non plus l'espace comme dans *Oblique*, mais le temps. *Silex* s'attache au comportement humain, non plus dans sa relation avec le monde qui l'entoure, mais par delà les âges.

Les gravures du XIX<sup>ème</sup> siècle qui représentent des silex annoncés comme « prétendues pierres de foudre » dans le film en sont un autre exemple. Au Moyen Âge, les savants jugeaient que ces silex taillés tombaient avec la foudre et qu'ils possédaient des forces surnaturelles. Le spectateur peut donc supposer que les archéologues de la révolution industrielle pensaient que ces objets n'étaient pas des artefacts, mais des vestiges de dieux incléments.

Tombés du ciel, ils sont certainement donnés par des dieux. Ces derniers seraient-ils désireux de conférer des pouvoirs aux hommes ? Les objets permettraient-ils d'attaquer et de se défendre ? Une des gravures du XIX<sup>ème</sup> siècle montrées dans le film, intitulée « Pierres en forme de marteaux », suggère même l'idée de construction. Pour

---

<sup>1249</sup> Comme nous l'a précisée la cinéaste, il s'agit d'une corne de cerf qui bien que plus tendre que le silex va pourtant permettre de le tailler.

Bergson, *Homo faber*, se distingue par ses capacités à construire et inventer des objets pour modifier les enjeux et les effets de son activité.<sup>1250</sup>

L'« évolution » de l'homme et sa survie se fondent sur des récits mythologiques. Dans le film, les perceptions erronées dans le temps attestées par les gravures du dix-neuvième font écho aux recherches des scientifiques elles aussi discutables.

Ces images renvoient de façon générale à la manière dont l'être humain a survécu face à une nature hostile et sauvage. La cinéaste présente ou suggère les différentes possibilités d'usages et d'interprétations des silex.

Un silex peut devenir une arme, telle une pointe de flèche ; mais c'est aussi une matière première pour produire du feu (à travers sa percussion contre une autre roche). La fonction de la pierre est double : tuer (et donc percer la forme d'êtres vivants pour se nourrir), mais aussi créer du feu : l'homme a cherché à s'emparer de la lumière et de la chaleur pour contrôler les éléments dits « naturels ». Il *joue* à être Dieu<sup>1251</sup> à travers une *prise en main* des éléments<sup>1252</sup> censés composer l'Univers. En « reconstituant » un minéral terrestre (à travers la taille nouvelle du silex<sup>1253</sup>) ou en créant du feu (avec la

---

<sup>1250</sup> Henri Bergson affirme que « *si nous pouvions nous dépouiller de tout orgueil, si, pour définir notre espèce, nous nous en tenions strictement à ce que l'histoire et la préhistoire nous présentent comme la caractéristique constante de l'homme et de l'intelligence, nous ne dirions peut-être pas Homo sapiens, mais Homo faber. En définitive, l'intelligence, envisagée dans ce qui en paraît être la démarche originelle, est la faculté de fabriquer des objets artificiels, en particulier des outils à faire des outils, et d'en varier indéfiniment la fabrication.* » (Cf. Henri BERGSON, « L'Évolution créatrice (1907) » in, *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp. 612-613.)

<sup>1251</sup> L'être humain cherche, comme un enfant « à développer un "instinct to master" (*instinct de maîtriser*) (...) qui revient à atteindre le plaisir d'exécuter une fonction avec succès. » (Ives Hendric cité par Jean LAPLANCHE et Jean-Baptiste PONTALIS, « Entrée : Pulsions d'emprise » in, *Vocabulaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 366.) C'est aussi ce que Freud appelle une *pulsion d'emprise*. Utiliser un mécanisme figuratif revient à faire une action qui « *correspond d'une part à un aspect sublimé de l'emprise, et, d'autre part, travaille avec l'énergie du plaisir scopique* » (Sigmund FREUD, « La sexualité infantile » in, *Trois essais sur la théorie sexuelle (1905)*, trad. P. Koepfel, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2001, p. 123.)

<sup>1252</sup> Pastoureau rappelle que : « *jusqu'au XVIII<sup>ème</sup> siècle, la nature était surtout définie par les quatre éléments : le feu, l'eau, l'air, la terre.* » (Michel PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs, op. cit.*, p. 71.) De façon plus générale, la théorie des quatre éléments se base sur « *quatre principes (...) considérés par les savants anciens comme les constituants premiers fondamentaux de tous les corps.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Éléments » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/elements>)

<sup>1253</sup> Les silex étudiés par les archéologues servirent essentiellement à dépecer les animaux afin de les manger. Toutefois, à un autre moment du film on peut observer des pointes de flèches posées sur une table.

Pierre « reconfigurée » à cet usage<sup>1254</sup>), l'être humain s'octroie les « dons mystiques » de ce Grand Autre. L'étude du minéral évoque une époque où science et spiritualité étaient liées. Le film s'intéresse aux modes de pensée scientifiques et à leurs origines religieuses, nous replongeant ainsi dans l'imaginaire des hommes à travers les époques.<sup>1255</sup>

Si par la suite l'être humain décidera que « *Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa* »<sup>1256</sup>, c'est surtout ce dernier qui se *figure* être l'égal d'une entité omnisciente et s'autorise ainsi à contrôler un monde à travers cette quête de sens. Le mot même de « figuration » fait référence à l'homme et aux traits de son visage. Pour se *figurer* un élément, il est nécessaire de l'*envisager*, en le rendant identique à soi.

La prédiction scientifique d'une explosion de la matière suggérée dans le premier plan de *Silex* s'actualise dans l'étude des potentialités d'un minéral après sa transformation par des gestes humains spécifiques. La « lecture » de la perception des astres rejoint celle de l'approche d'une époque archéologique. La *matière noire* des astronomes, celle « calcinée » des silex du premier plan, renverrait-elle aux « *humeurs noires* » de nos comportements ?

À l'image, la fonction de la pierre est énigmatique pendant tout le film et interroge la distinction entre un élément dit « naturel » et un « *produit de l'art ou de l'industrie*. »<sup>1257</sup> Le travail des archéologues fait d'ailleurs penser à celui de policiers face à une scène de crime. L'enquête policière change de terrain pour s'étendre à l'étude des vestiges de l'Histoire autant qu'à nos désirs de créer *une* histoire pour expliquer le monde, qu'elle soit religieuse ou scientifique. L'archéologue, en taillant la pierre, devient *sculpteur* d'une « forme » particulière et transforme un caillou en objet offensif.

---

<sup>1254</sup> Les silex pour faire du feu étaient différents de ceux étudiés par les archéologues dans le film ; ils n'étaient pas taillés. Cela n'empêche pas le spectateur d'y penser immédiatement à cause des gravures intitulées « prétendues Pierres de foudre ».

<sup>1255</sup> Le travail de Caroline Pellet fait écho aux propos suivants de Patrice Kirchhofer: « *Il y a déjà plus de vingt mille ans que l'homme fait des images... On dit l'être humain "doué du geste", "doué de parole" ou "doué de raison"... mais nous ne sommes pas encore capables de le dire "doué d'image"... on n'a pas encore mesuré l'importance de ces choses-là.* » (Kirchhofer cité en exergue de l'échange d'images et de mots proposé par Nicole BRENEZ, « Raphaël Girault et Patrice Kirchhofer » in, *Bref n°100*, novembre-décembre 2011, p. 33.) De plus, le cinéaste a nommé un de ses films *De Imago* (2009)...

<sup>1256</sup> Maryse BAZAUD (texte établi et annoté), *Bible de Paul Claudel, op. cit.*, p. 5.

<sup>1257</sup> Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Artefact » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/artefact>

Le geste le désignerait-il comme *coupable* de « déformer » le réel en l'annexant à une figuration narrative ?<sup>1258</sup>

L'impression d'explosion des éclats de silex de cette « scène inaugurale », comme les éclats sur la bâche marron au milieu du film, évoquent des normes antérieures « déchuées » et donc « mises de côté » et remplacées (d'autant que des mains dédaigneuses « rejettent » certains éclats). Émancipée de la religion, la science a ainsi instauré son propre « culte » pour trouver un sens au monde tout aussi relatif.

*Silex* ne s'intéresse pas à la *mimesis* en tant que copie, mais à la logique des mouvements à l'origine de celle-ci. Le film analyse ainsi de façon implicite la *genèse* de l'acte figural par excellence. Ces actions renvoient autant aux gestes des archéologues qu'aux gestes créateurs de la cinéaste et qu'à ceux perceptifs et réflexifs de l'observateur du film.<sup>1259</sup> « *La terre, l'air, l'eau et le feu sont les quatre éléments de l'expérience de l'imaginaire, et le resteront toujours* »<sup>1260</sup> rappelle Todorov...

Caroline Pellet ré-expose la formation de la figuration et en propose une ré-évaluation à travers ses origines humaines. En lieu et place de la représentation *camouflant* notre perception du monde, la cinéaste propose une présentation de ce que l'homme regarde et comment et pourquoi il le regarde. L'architecture de notre perception est disséquée.

La plasticité créatrice est indissociable d'une *poétique neurologique* à travers l'enjeu de voir, d'une part, et de pré-voir, de l'autre. L'exploration des modalités de la perception est ainsi couplée avec le fait de réaliser des projets. La dimension mentale, imaginative (au sens de former/fabriquer des images) du voir s'expose. On passe du

---

<sup>1258</sup> Même le texte de Lovecraft, précédemment cité, le note avec dérision lorsque la fameuse *couleur tombée du ciel* « pose problème » aux scientifiques. « *Les professeurs auscultèrent la pierre (...) et la trouvèrent étrangement molle. Si molle en vérité qu'elle était presque plastique ; et ils durent creuser au lieu de prélever un éclat pour rapporter à l'université un spécimen à analyser.* » (Howard Phillips LOVECRAFT, « La Couleur tombée du ciel », *op. cit.*, pp.100-101.) En particulier, « *Son obstination à ne pas refroidir eut tôt fait de mettre l'université en ébullition ; et quand chauffée devant le spectroscope elle produisit des raies brillantes qui différaient de toutes les couleurs du spectre normal, il y eut beaucoup de discussions fiévreuses à propos d'éléments nouveaux, de propriétés optiques bizarres, enfin tout ce que les hommes de science perplexes disent d'habitude lorsqu'ils sont confrontés avec l'inconnu.* » (*Ibid.*, p. 101.)

<sup>1259</sup> Le spectateur pense par exemple, nous l'avons dit, à l'élaboration du feu à l'aide de silex sans qu'à aucun moment l'art du feu ne soit mentionné dans le film.

<sup>1260</sup> Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 22.



dessin au dessein, de la visualisation à la prévisualisation, de l'expérience attendue à celle de la surprise mettant en crise toute anticipation.

Si l'impression première est celle d'une mise à distance ou d'un regard lointain, les activités filmées impliquent une certaine proximité personnelle. Les personnages de chaque film ont une gestuelle influencée avant tout par une intensité perceptive indispensable à la maîtrise du mouvement. L'artiste propose comme rapport à l'image une impossibilité d'immédiateté pour exposer un en deçà et un au-delà de cette illusion de reconnaissance.

Entre image fixe et image en mouvement, Caroline Pellet articule une pratique qui revendique le geste humain comme origine : elle en tient compte en proposant un travail de gros plans qui fragmente la figuration à l'image.<sup>1261</sup> Le processus indicial qui en résulte confère au film un caractère graduellement sur-réel puisque l'œil ne reconnaît pas tout. La fiction engloutit la science et réconcilie les impossibles. Aucune preuve ne pourra lutter contre la vitesse de projection de notre esprit.

Le mythe sera toujours un des fondements de notre perception du monde. Le film atteste ainsi d'une « révélation » de la figuration comme dimension artificielle. La « Cène christique » serait-elle l'archétype de la mise en « scène cinématographique » ?<sup>1262</sup> Repensons à la célèbre tirade de Shakespeare : « *Le monde (...) est une scène* ». <sup>1263</sup> Si la « mise en scène » devient *fantasme originaire*<sup>1264</sup> de notre façon de percevoir les choses, on comprend mieux que le scénario soit crucial au cinéma. Au centre de l'image se trouve la présence de l'homme et sa façon de penser, consistant à narrer sa relation à son environnement.

---

<sup>1261</sup> Ce travail se présente comme celui des tailles directes et « indirectes » d'un sculpteur qui élabore sa figure.

<sup>1262</sup> Les deux termes auraient-ils une parenté secrète par delà leur homonymie ?

<sup>1263</sup> Se trouvant dans *Comme il vous plaira* et que nous avons mentionnée à propos du film *In Absentia*.

<sup>1264</sup> *Fantasmes originaires* : « *Structures fantasmatiques typiques (vie intra-utérine, scène originaire, castration, séduction) que la psychanalyse retrouve comme organisant la vie fantasmatique quelles que soient les expériences personnelles des sujets : l'universalité de ces fantasmes s'explique, selon Freud, par le fait qu'ils constitueraient un patrimoine transmis phylogénétiquement.* » (Jean LAPLANCHE et Jean-Baptiste PONTALIS, « Entrée : Fantasmes Originaires » in, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 157.) Ils « *se rapportent aux origines. Comme les mythes, ils prétendent apporter une représentation et une "solution" à ce qui, pour l'enfant, s'offre comme énigmes majeures.* » (Id., *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*, op. cit., p. 67.)

Remettre en cause la forme de la science comme celle de la religion revient à interroger les fondements de la raison et son envers qui ne seraient que les lois de la société. La cinéaste, dans son film, suggère implicitement que le terme même d'*idole* est synonyme d'image, ce qui explique son « essence figurative ». Selon la définition de Pascal Quignard :

(...) en grec, *eikôn*, *eidôla* signifie les images (les icônes, les idoles). En latin, les *simulacra*, les *simul*, sont des états aux fantômes (aux images lumineuses). Les dieux étaient surtout des compagnons imaginaires – des *simul*, des doubles, des *personae*, des masques dionysiaques.<sup>1265</sup>

L'icône figurative est une déesse dionysiaque :

Le latin *simulacra* traduit non seulement le grec *eidôla*, mais aussi le grec *phantasmata*. Il faut penser ensemble les trois sens par lesquels Lucrèce définit les simulacres (*simulacra*) : l'émanation matérielle des corps qui ne sont qu'une pellicule d'atomes et qui forment la totalité du monde, les ombres des morts, les apparences des dieux. Toute sensation est un choc d'atomes.<sup>1266</sup>

*Silex* reprend aussi la thématique d'*Oblique*, à savoir les modes de représentation de notre univers pour en détailler les origines. *Oblique* cherchait à rendre compte des modes de perception possibles de nuit, tout en présentant ceux des univers extra-terrestres qui nous entourent et des mécanismes de projection pour pallier les limites sensibles. Le deuxième film de la trilogie de Caroline Pellet expose les moyens actuels pour retrouver les processus de fabrication à l'origine d'artefacts ayant traversé les âges. Nous ne sommes plus dans un au-delà de nos capacités visuelles, mais dans un au-delà de nos capacités de « perception » dans le temps.

Repensons aux silex noirs du premier plan du film qui évoquent de possibles « explosions mythologiques » dans nos imaginaires... Le spectateur, première « victime », associe l'image à un genre fantastique hérité de ses fantômes...

L'astronomie et l'astrologie sont des domaines distincts à l'heure actuelle, mais parfois proches dans nos pensées comme le suggère *Oblique*.<sup>1267</sup> De même, les

---

<sup>1265</sup> Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'effroi*, op. cit., p. 167.

<sup>1266</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>1267</sup> Le philosophe suisse Bonstetten rappelle que : « *La physique dans sa naissance n'étoit que de la métaphysique ; l'astronomie a commencé par l'astrologie, et la chimie par l'alchimie. Il en est de même de la science de l'homme ; il faut se tromper long-temps, avant d'arriver au moment où les vérités vont croissant par les vérités* » (Cf. Charles Victor. BONSTETTEN, *L'Homme du Midi et l'homme du Nord ou l'influence du climat*, Genève, Jean-Jacques Paschoud, 1824, p. 195.)

archéologues poursuivent une quête de connaissance qui fait évidemment penser à la recherche de la pierre philosophale.<sup>1268</sup>

En « transformant » les figures narratives, la cinéaste fait l'apologie de l'imaginaire. Devenues informes elles peuvent être la base d'un *alliage* avec la rêverie du spectateur. L'idée de *transmutation*<sup>1269</sup> des métaux erre dans nos pensées.<sup>1270</sup>

Les mirages instaurent l'illusion. Dans *Silex*, la cinéaste en joue quand elle présente des pierres sur un rebord de bureau dont la surface les fait miroiter. On ne distingue pas l'original du reflet... La figuration adopte l'instabilité d'une roche en fusion.

Le film cherche à présenter des images aussi « liquides » que la pierre philosophale.<sup>1271</sup> Il interroge ainsi le lien entre re-présentation et fabrication pour en noter là encore les limites, mais aussi pour en louer les infinis dépassements intra-temporels à travers un imaginaire par essence « alchimique ».<sup>1272</sup>

C'est aussi pour cela que la voix de la cinéaste est audible « au cœur » de l'image d'*Oblique*. Elle discute avec les astronomes de leurs outils respectifs. La présence des fantômes est avérée par des « voix qui se font entendre ». Le spectateur comprend en écoutant attentivement que les astronomes tentent d'installer le télescope

---

<sup>1268</sup> Alchimie : « *Pratique de recherche en vogue notamment au Moyen Âge, ayant pour objet principal la composition de l'élixir de longue vie et de la panacée universelle, et la découverte de la pierre philosophale en vue de la transmutation des métaux vils en métaux précieux.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Alchimie » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/alchimie>>)

<sup>1269</sup> Transmutation alchimique : « *La transmutation est le fait qu'un corps change de substance, passant d'une "nature vile" à une "nature noble" (or, esprit, par exemple), cela grâce à des opérations techniques (alchimiques) et/ou spirituelles (initiatives).* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Transmutation » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/transmutation>>)

<sup>1270</sup> Pensons à Valéry qui constate : « *Ainsi, des affections de l'âme, des loisirs et des rêves, l'esprit fait des valeurs supérieures ; il est une véritable pierre philosophale, un agent de transmutation de toutes choses matérielles ou mentales.* » (Cf. Paul VALÉRY, *Variété III*, Paris, Gallimard, 1936, p. 207.)

<sup>1271</sup> Ladite pierre est une substance non solide afin de lier les métaux entre eux puis de les anoblir. Pastoureau précise que : « *L'opération alchimique s'appuie sur un ensemble de savoirs plus hermétiques ou mystiques que proprement chimiques : l'or n'est pas tant un métal précieux qu'une métaphore de la connaissance, un bien spirituel, voire une quête de l'inaccessible. Symboliquement, il s'apparente au soleil, source de vie, de chaleur et de lumière. Métallurgie et alchimie, en effet, associent fréquemment les astres et les métaux. Ces derniers sont considérés comme les planètes du monde souterrain, des sortes d'énergies cosmiques solidifiées et enfouies dans le sol.* » (Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs, op. cit.*, p. 190.)

<sup>1272</sup> 1) Pensons aux surréalistes qui en jouent admirablement tel le *Clair de terre* (1923) de Breton. (Cf. Gérard DUROZOI, « Entrée : Lune » in, *Dictionnaire de l'objet surréaliste, op. cit.*, p. 173.)

2) Voir aussi à propos de la réversibilité le texte intitulé (pur hasard objectif au regard de notre travail) : « *Pierres de rêve : la minéralogie visionnaire* » d'Olivier Scheffer (in, *Résonances du romantisme*, Paris, La Lettre volée, 2005. pp. 87-108.)

comme objectif de la caméra. En essayant de les relier, ils « lient » les deux techniques et rendent perméables activité scientifique et fictionnelle.

Cette *transmutation* des outils fait écho aux principes du cinéma lui-même qui nous emporte ailleurs. Mieux qu'un ordinaire accablant, le rêve éveillé du cinéma hollywoodien réactive de façon perpétuelle la sidération, devant une représentation stable. Les films industriels apôtres du clair, net et précis sont « ré-encrés » (et ré-ancrés) inlassablement. L'hallucination de la lecture du spectaculaire est associée à la surenchère technologique pour faire oublier ces conventions. Renoncer à un désir de reconnaissance est vain, mais le rendre tangible est toujours possible à travers une métamorphose.

La notion d'*alchimie* se retrouve d'ailleurs en psychanalyse. Jung la reprend à son compte pour y observer « *la métaphore culturelle du processus d'évolution psychique de tout être humain, la force le poussant vers davantage de différenciation, dans un système de mise en abyme du microcosme et du macrocosme.* »<sup>1273</sup> Ce qui permet de relier à nouveau *Silex* avec *Oblique*, mais aussi avec *Imagos*. Caroline Pellet, dans les trois films où le travail du gros plan passe souvent au macroscopique, nous oblige à nous interroger en permanence sur l'envers et l'endroit des images et sur notre rapport à l'altérité et non plus à une logique du *même*.

---

<sup>1273</sup> Carl Gustav JUNG, *Psychologie et Alchimie*, op. cit., p.125.

## - Imagos

*Imagos* explore la relation à l'espace à un niveau microscopique. L'infiniment petit fait écho à l'infiniment grand d'*Oblique*. La caméra de Caroline Pellet témoigne à nouveau de cet univers qui n'est pas immédiatement observable par l'œil humain avec précision sauf à suivre, par exemple, un entomologiste...

Avec un certain humour, celui-ci devise sur une « des plus grosses punaises de France », ce qui ne l'empêche pas « de la chercher » avec un tamis qui l'aide à distinguer les insectes des herbacés et autres cailloux. Sa quête rappelle lointainement un « chasseur-cueilleur » préhistorique arrachant des herbes et délogeant des insectes, instaurant une parenté temporelle avec les créateurs de bifaces de *Silex*.

Néanmoins, nous allons voir que, là encore, le but de l'homme, plus que se nourrir ou satisfaire sa curiosité, est toujours de « contrôler » le monde, contrôle qui passe par la mise à mort, puis la re-création d'une figure identifiable.

Les insectes épinglés, comme aplatis, se transforment en documents visuels. Ils entrent dans une réserve d'images à consulter pour qui veut « connaître » le monde. L'image de l'insecte s'apparente plus à un pictogramme<sup>1274</sup>, qu'à un idéogramme.<sup>1275</sup> Il prend ainsi la forme de « caractères » à intégrer dans un livre. La forme visuelle et la forme sémantique fonctionnent de pair. Pensons aux images finales du film sur une bibliothèque remplie de livres...

« Livrer » une figure au monde, c'est lui donner un sens. L'impression spirituelle lors de la dissection de l'insecte « s'éclaire ». Éclairer notre univers énigmatique est bien l'enjeu des Saintes *Écritures* autant que des théories scientifiques.

Le procédé renvoie à un principe colonialiste. De la « formation » de l'insecte à celle de la cartographie d'un territoire, il n'y a qu'un pas. C'est la ligne frontière limitant et donc contenant l'être, sa chair, qui est en valeur. La colonisation à travers la carte et la figure, comme elle l'a été à travers les photographies d'astres pour les astronomes précédents, assoit la domination des hommes sur l'espace et sur

---

<sup>1274</sup> Pictogramme : « *Dessin figuratif plus ou moins réaliste ou stylisé, utilisé à des fins de communication, mais sans référence au langage parlé.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Pictogramme » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/pictogramme>>)

<sup>1275</sup> Comme dans le film d'Emmanuel Lefrant.

les « autres ». La colonisation a été, entre autres, « justifiée » par des « fondements » religieux. Le « père fondateur », l'être humain, est garant de la patrie, de la terre. L'« errance » n'est pas envisageable au temps du christianisme conquérant. La croyance « autorise » ainsi la conquête et l'annexion.

L'entomologiste l'énonce explicitement à la fin du film : « une bête pour être valable... elle doit comporter le lieu, la date (...) et le nom de celui qui l'a prise, le collecteur. » À travers ces trois données, le propriétaire annexe l'animal.<sup>1276</sup> Dans *Oblique*, la voix off le rappelait en énonçant qu'au dix-neuvième siècle, on donnait parfois aux astres « le nom de l'observateur qui les avait dessinés ».

Le désir de figuration est lié au besoin de rendre les éléments du monde identiques à une *figure*, vocable propre à l'être humain qui peut ainsi se figurer un élément en « pensée » : c'est donc bien désirer supprimer l'altérité, quelle qu'elle soit, car elle est « impensable ». Ainsi l'élément et le monde en général sont asservis à l'homme. Les termes de « planète intérieure », prononcés par un des astronomes d'*Oblique* sur un fond de conversations peu audibles, prennent ainsi une ampleur symbolique. La planète s'intériorise dans la pensée du scientifique qui l'annexe en lui donnant son nom. Se substituant à l'astre, la représentation visuelle qu'il en fait prend la *forme* d'une « vérité » théorique : la théorie mentale du scientifique sur le monde s'extériorise par le dessin.

Un paradoxe s'installe, la conviction instaure une figuration du monde qui s'oppose à tout ce qui lui résiste. Cette « forme définie » du monde oblitère ce qu'elle ne recouvre pas. Il en va de même du positivisme de la science. Le plan d'*Imagos* où l'homme coupe une partie de fibre de l'insecte qu'il met en beauté dans le film, en est un bon exemple. Il parle de « bêtes impeccables », de « bêtes valables ». Qu'est-ce alors qu'une bête « imparfaite » et « inacceptable » si ce n'est une bête qui échapperait à l'homme et à son désir de donner une forme « parfaite », « impérissable » au monde (et ainsi lui faire oublier sa propre imperfection, et donc sa propre mort, son propre péril) ?

---

<sup>1276</sup> Si ces indications ne sont pas présentes, comme à la fin du film (où un des insectes n'est pas « daté »), l'animal devient « infigurable » ; l'anthropologue s'exclame : « C'est pas bien ça », sous-entendant une idée morale d'« impureté », de « mal »...

L'informe est à rejeter. L'animal doit *conserver* la perfection des traits et des couleurs qu'il possédait dans la vie. La momification des insectes évoque une mort qui ne doit pas se donner à voir. Le cadavre ne peut pas avouer son devenir de charogne, mais donner l'illusion, « l'éclat » du vivant.

Les mécanismes narratifs du cinématographe fonctionnent de même. Ils doivent donner l'illusion du mouvement, tout en conservant une figuration stable compréhensible, saisissable par tous.<sup>1277</sup>

Baudelaire hait ce mouvement qui « *déplace les lignes* »<sup>1278</sup>. La Beauté perçue comme « *rêve de pierre* »<sup>1279</sup> est un des fondements narratifs du cinématographe. Un « *rêve de pierre* » magnifié par un maquillage « figuratif » qui en « unifierait les chairs »<sup>1280</sup> ...

Dans le film, d'autres temporalités<sup>1281</sup> font l'apologie du hors-norme.<sup>1282</sup> Le flou sur le plan des insectes à la fin d'*Imagos*, plus que la preuve d'une perte d'éclat irrémédiable dans la mort, réactualise cette dernière. Le déplacement des lignes se fait au profit d'un primat du travail chromatique. La démarche illusionniste est remise en cause. Le thème de la copie « hante » d'ailleurs le film. L'« image » de l'insecte est ainsi elle-même « disséquée » suivant divers procédés. Les insectes morts mis en boîte

---

<sup>1277</sup> Cette « parole d'évangile » ne serait donc qu'un vestige séculier de commandements religieux qui imprègnent toujours nos modes de pensée, guidant nos actions.

<sup>1278</sup> Charles BAUDELAIRE, « la Beauté (extrait du recueil *Les Fleurs du mal*, 1857) » in, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 53.

<sup>1279</sup> *Ibid.*

<sup>1280</sup> Tel « *l'usage de la poudre de riz qui (...) a pour but et pour résultat de faire disparaître du teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées, et de créer une unité abstraite dans le grain et la couleur de la peau, laquelle unité, comme celle produite par le maillot, rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est-à-dire d'un être divin et supérieur (...)* ». » (*Id.*, « Éloge du maquillage (extrait du recueil *Le peintre de la vie moderne*, 1863) », *ibid.*, p. 562.)

<sup>1281</sup> À propos de la référence à Baudelaire, on peut évoquer, à nouveau, les couleurs d'*Oblique* qui font penser au vert-de-gris pointant sur certaines statues en cuivre « oxydées par le temps ». La couleur est d'autant plus inquiétante, qu'à l'origine en peinture, « *le vert-de-gris, pigment particulièrement toxique, est obtenu en répandant du vinaigre ou de l'acide sur des lamelles de cuivre.* » (Cf. Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 161.) L'historien précise : « *Le vert est longtemps resté en Europe la couleur chimiquement la plus instable. Pendant des siècles, la teinture et la peinture européennes ont eu du mal à la fixer ; non pas à la fabriquer, mais bien à la fixer. Or cette couleur chimiquement instable a constamment été associée à ce qui était symboliquement changeant ou éphémère. (...) La symbolique des couleurs serait-elle banalement la fille de la chimie des pigments et des colorants ?* » (Cf. *Ibid.*, p. 164.) *Oblique* de Caroline Pellet le confirmerait.

<sup>1282</sup> De même, dans la nouvelle de Lovecraft la couleur tombée du ciel ayant contaminé un puits, dont « *les couleurs bougeaient tout au fond* » (Howard Phillips LOVECRAFT, « La Couleur tombée du ciel », op. cit., p. 108.) donne naissance à une « *abomination [qui] bougeait très lentement sans cesser de s'effriter. (...) [Enfin, cette] grande horreur informe (...) jaillit vers le ciel.* » (*Ibid.*, p. 111.)

sont confrontés à leurs « répliques » photographiques accrochées au mur et à celles « dessinées » sur les rideaux et même sur le t-shirt de l'entomologiste. L'enjeu est de faire vaciller les normes narratives. L'image n'est là que pour illustrer un livre, référencer des normes et prendre acte de leur vérité : ici réside son devenir mystique.<sup>1283</sup> Le roman originel contient les textes sacrés qui permettent de donner un sens collectif à l'inexplicable grâce à une forme spécifique.

Si Yannick Mouren remarque avec raison que « *Le cinéma est figuratif par définition (puisqu'il montre des personnages dans des décors) il lui est donc difficile de trouver un point de rencontre avec la peinture non figurative.* »<sup>1284</sup> ; il est intéressant de noter, à l'inverse, que même si des peintres ont élaboré des œuvres, qualifiées d'abstraites, elles renvoyaient toujours à une structure préétablie inventée par le créateur. Pensons à Vassily Kandinsky (et à son texte manifeste : *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*<sup>1285</sup>) ou à Barnett Newman (et à sa défense du *Sublime* qui trouve ses racines notamment dans la morale médiévale juive.<sup>1286</sup>) Même Jackson Pollock passe de la figuration à l'abstraction pour revenir à la fin de sa vie à des œuvres « doubles » (qui présentent une partie abstraite et une partie figurative) ; ce que les historiens de l'art oublient trop souvent... S'inspirant de l'art aborigène dans ses dernières toiles, une certaine mystique en émanait comme dans sa toile *Portrait and a Dream* (1953).<sup>1287</sup>

---

<sup>1283</sup> Cette image, par essence figurative, « maquille » l'inavouable. Baudelaire poursuit d'ailleurs ainsi son *Éloge du maquillage* : « Quant au noir artificiel qui cerne l'œil et au rouge qui marque la partie supérieure de la joue. (...) [Ils] représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive ; ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini ; le rouge, qui enflamme la pommette, augmente encore la clarté de la prunelle et ajoute à un beau visage féminin la passion mystérieuse de la prêtresse. » La déification et la transcendance de la condition humaine de mortel se poursuivent. (Charles BAUDELAIRE, « Éloge du maquillage » in, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 562.)

<sup>1284</sup> Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma, op. cit.*, p. 201.

<sup>1285</sup> Cf. Vassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier (1911), op. cit.*

<sup>1286</sup> Cf. Barnett NEWMANN, « *Le Sublime est maintenant (1948)* » in, *Art en théorie 1900-1990 (1992)*, trad. de Annick Baudouin, Hazan, 1997, p. 634-636.

<sup>1287</sup> 1) Ce qui n'empêche pas de pertinentes analyses du potentiel abstrait chez Pollock tel le très beau texte du peintre et critique de cinéma Manny Farber : Manny FARBER, « Jackson Pollock (1945) » in, *Trafic n° 49*, Paris, POL, printemps 2004, pp. 117-118.

2) Sur les relations chamaniques du peintre voir : Stephen POLCARI, *Jackson Pollock et le chamanisme*, Paris, Pinacothèque, 2008.



Le rapport au monde ne peut être celui du chaos pour l'esprit humain. Une « pure » abstraction de l'univers pour l'homme est impensable au niveau cognitif,<sup>1288</sup> elle est donc « devenue » inacceptable, car intolérable tant pour un esprit scientifique que dévot. Cela se répercute tout « naturellement » dans l'art cinématographique comme dans toute représentation du monde.

La figuration narrative trouve donc son origine dans un *culte* scientifique autant que religieux. Le fait de tuer et d'« aplatis » littéralement un animal pour n'en conserver qu'une « forme parfaite », par essence désincarnée, évoque les prises de guerre vues comme des trophées. La « collection » et la pratique de la momification suspendent le temps mortifère.

La désincarnation permet d'« adorer » une « enveloppe » et non ce qui nous échappe, l'essence de la nature en tant que chair tridimensionnelle. L'informe fait peur, il renvoie à l'inconnu, à l'insaisissable.

Revenons au titre du film, *Imagos*, et à son pluriel éclairant. En biologie, le mot d'*imago* renvoie à la « *forme définitive de l'insecte adulte sexué, à la fin de ses métamorphoses. L'imago est réellement adulte (...): c'est-à-dire qu'une fois cette forme atteinte, l'insecte emprisonné dans sa dernière enveloppe de chitine ne peut grandir* ». <sup>1289</sup> Il s'agit aussi en psychologie de « *la représentation simplifiée, synthétique, affectivement chargée et inconsciente, qu'a un sujet de certaines personnes, plus précisément de ses parents.* » <sup>1290</sup> Ce que Laplanche et Pontalis énoncent par cette définition plus précise : « *schème imaginaire acquis (...) à travers quoi le sujet vise autrui.* » <sup>1291</sup>

L'inconnu que l'homme redoute, c'est l'altérité en tant qu'élément non défini par la pensée. La notion de *figuration* est toujours une expérience mentale. L'image cinématographique comme *imago* d'une *lignée* invoque à nouveau notre désir de représentation figurative du monde. D'une certaine façon, l'image photographique met

---

<sup>1288</sup> Ce qui correspond à une limitation physiologique des capacités du cerveau humain.

<sup>1289</sup> Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Imago » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/imago>

<sup>1290</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>1291</sup> Jean LAPLANCHE et Jean-Baptiste PONTALIS, « Entrée : Imago » in, *Vocabulaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 196. (Le concept d'*imago* est dû à Carl Gustav Jung. Le terme « décrit alors une imago maternelle, paternelle, fraternelle. » - Cf. *Ibid.* -)

sur le même plan la représentation du noyau familial et la forme de l'insecte adulte. (Le processus d'individuation, et donc un rapport au réel individuel, est inenvisageable.)

La « forme définitive, adulte, d'un insecte sexué » trouve donc son aboutissement dans la boîte d'un entomologiste : l'animal est « apte » dans la mort à être reproduit indéfiniment sous forme d'image figurative. Cette reproduction en image, évidemment non sexuée, se fait par clonage<sup>1292</sup> et renvoie là encore aux mécanismes narratifs du cinématographe.

Les insectes « aplatis » permettent d'interroger les images qu'ils sont devenus comme doublures du réel, la photographie étant son mode de représentation normée (privilegié). Pour donner l'illusion du mouvement, en inscrivant un temps de lecture linéaire au sein de ces images, le cinéma naît en tant qu'agglutination d'images fixes. Pensons au *flip book*<sup>1293</sup> comme origine de l'*inscription* des images en mouvement. (Le dialogue entre photographie et cinéma se ferait donc là encore à l'origine à travers le livre et sa lecture.) Le terme de dialogue n'est d'ailleurs pas vraiment adéquat, le cinématographe se nourrissant de la photographie pour se consolider, un média annexant l'autre.

« Collecter » des images figuratives à travers la réalisation d'un film met aussi en abyme la pratique de l'entomologiste. Celle-ci revient à créer des formes plus qu'à conserver des insectes et permet d'exprimer une connaissance où l'universel triomphe sur la singularité, l'anormalité, la monstruosité, car on a supprimé toute imprécision perceptive ressentie comme imperfection. La figuration mène au récit tout comme ce dernier rend possible l'apparition, l'épiphanie du figural. Le désir de narration ne serait

---

<sup>1292</sup> - Clonage : « *Multiplication in vitro d'un organisme, d'une cellule souche ou d'un gène, en grand nombre d'exemplaires identiques.* » (Cf. COLLECTIF, « Entrée : Clonage » in, *Dictionnaire de futura-sciences.com.*, op. cit. [En ligne], URL : <[http://www.futura-sciences.com/fr/definition/t/genetique-2/d/clonage\\_310/](http://www.futura-sciences.com/fr/definition/t/genetique-2/d/clonage_310/)>)

- Clone : « *Ensemble des individus obtenus sans fécondation, à partir d'un seul individu, par parthénogenèse s'il s'agit d'une espèce animale, par bouturage s'il s'agit d'une espèce végétale.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Clone » in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/clone>>)

L'idée de clone et de clonage renvoie à la fin de notre étude du *Goût du Koumiz* où nous avons parlé de parthénogenèse.

<sup>1293</sup> Un *flip book* est composé d'« *une réunion d'images assemblées destinées à être feuilletées en mouvement. Il permet de créer une séquence animée à partir d'un petit livre relié. Le principe est simple. Il s'agit de relier une série d'images entre elles comme les pages d'un livre afin de tenir le dos ensemble et de faire défiler les images le plus rapidement possible. Grâce à la vitesse, le mouvement se reconstitue.* » (Cf. Gaëlle PELACHAUD, *Livres animés du papier au numérique*, Paris, L'Harmattan, 2010 p. 270.)

qu'un besoin de croyance, un désir d'illusion que l'univers « nous appartient » à travers un sens inamovible.

On projette toujours des figures sur des surfaces, dans un désir d'inscrire un sens. Pensons à Dali et à sa théorie de la *paranoïa critique* que le peintre présente comme une « *méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative des phénomènes délirants.* »<sup>1294</sup>

Il est intéressant qu'un terme pour qualifier une maladie mentale, la paranoïa, certes reformulée par un peintre<sup>1295</sup>, devienne pour celui-ci un atout jubilatoire. L'art permettrait d'expliquer le monde, de le sublimer et donc là encore de lui conférer un pouvoir émollit.<sup>1296</sup>

Le peintre catalan fait l'apologie de l'hallucination volontaire, en « systématisant la confusion » de manière acharnée. Il parle d'« *hystérie anamorphique* ». <sup>1297</sup> Le délire rend possible la création, à travers ce qu'il appelle une *paranoïa critique*. Il crée des objets qui peuvent être vus comme des corps et vice versa. Un cheval peut être aussi un lion ou une dormeuse comme dans *Dormeuse, cheval, lion invisibles* (1930). Selon Ruth Amossy :

Le délire à la base des troubles paranoïaques est à la source du tableau comme du poème. Désormais les frontières s'effacent, les barrières tombent : la paranoïa s'exprime dans la vie quotidienne comme dans la peinture, la poésie ou le cinéma. (...) Dès lors qu'il féconde la peinture et la poésie, le dynamisme paranoïaque se révèle capable non seulement de révolutionner le réel et de déployer au grand jour les mystères de l'inconscient, mais aussi d'instaurer sur ces bases une communication véritable entre les hommes.<sup>1298</sup>

Ainsi une charrette peut devenir une ville dans *La charrette fantôme* (1933). Sa méthode paranoïa-critique, est une démarche qui exploite en peinture la capacité de

---

<sup>1294</sup> Salvador DALI, « Nouvelles considérations générales sur le mécanisme paranoïaque du point de vue surréaliste » in, *Revue Minotaure*, n°1, Albert Skira, Paris, juin 1933. Repris par José FERREIRA, *Dali – Lacan, la rencontre*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 42.

<sup>1295</sup> Mais qui sera « vampirisée » par Lacan. (Cf. Jacques LACAN, « Le problème du style et de la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience » in, *Revue Minotaure*, n°1, op. cit. Repris dans Jacques LACAN, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Le Seuil, 1975.)

<sup>1296</sup> Remémorons-nous la séquence des insectes épinglés et leur couleur s'écoulant de leurs corps qui a donc une action émollit sur les formes. La cinéaste a d'ailleurs pensé en découvrant son plan, au montage, aux « montres molles » peintes par Dali. (Cf. Salvador Dali, *La Persistance de la mémoire*, 1931.)

<sup>1297</sup> *Id.*, *Oui : Pour une révolution paranoïa-critique*, Paris, Denoël, 1984, p. 20.

<sup>1298</sup> Amossy cité par José FERREIRA, *Dali – Lacan, la rencontre*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 41-42.

l'esprit paranoïaque à lire dans la réalité les significations masquées par d'autres significations, à l'aide d'un enchaînement d'associations irrationnelles. Norma Evenson expose le phénomène paranoïaque comme « *des images banales dotées d'une double figuration – théoriquement et pratiquement, la figuration peut être multipliée ; tout dépend de la capacité paranoïaque de l'auteur.* »<sup>1299</sup> La figuration plastique permet ainsi de « *faire surgir l'image nouvelle par un jeu d'association qui réorganise le réel selon les impératifs du désir ou de l'idée obsédante.* »<sup>1300</sup> C'est ce que fait l'œil du spectateur quand il confond figure et matière, réel et réalisme.

Notre désir de figuration et de narration implicite est lié à celui de trouver un sens à notre propre existence et de tout expliquer par rapport à soi. L'archétype fondamental du récit est le roman. Freud ne s'y était pas trompé en présentant la fiction que l'on élabore à propos de sa propre histoire comme « roman familial ». (Le roman familial d'un névrosé consiste, pour reprendre Freud, en « *une activité fantasmatique particulièrement importante (...) inhérente à la nature de la névrose.* »<sup>1301</sup>)

Le fantasme hallucinogène d'une représentation se substitue à une perception inconnue du monde. L'écart entre les deux s'accroît tandis que se développe en creux la gestation d'une œuvre d'art qui s'émancipe de plus en plus du réel pour s'accorder avec la vision de l'être humain à savoir le réalisme. Un travail chromatique venant décentrer la figuration met en lumière son potentiel entropique et renaissant.

Dans ces chromatismes se dissimule un « infra-figuratif » (comme nous avons un « *infra-ordinaire* »<sup>1302</sup> chez Perec) inhérent à notre façon de penser. Le film, ouvert à une perception libre, s'émancipe d'interdits réducteurs. Il permettrait d'« *interroger ce qui semble avoir à jamais cessé de nous étonner* »<sup>1303</sup> et remettrait ainsi en cause le

---

<sup>1299</sup> Norma EVENSON, « Extrait de Yale Art Gallery Bulletin, décembre 1963 » in, *Dali, rétrospective*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1979, p. 266.

<sup>1300</sup> Amossy cité par José FERREIRA, *Dali – Lacan, la rencontre*, op. cit., p. 41.

<sup>1301</sup> Sigmund FREUD, « Le roman familial des névrosés » in, *Névrose, psychose et perversion (1924)*, trad. J. Laplanche (dir.), P.U.F., Paris, 1973, p. 158.

<sup>1302</sup> 1) Cf. Georges PEREC, *L'Infra-ordinaire*, op. cit..

2) Yannick Mouren indique « le néologisme infrachromie proposé par Jacques Aumont » (Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, op. cit., p. 81.) En effet, l'auteur parle d'« *exercice d'infrachromie* » (Jacques AUMONT, « Des couleurs à la couleur » in, *La couleur en cinéma*, op. cit., p. 47.) pour qualifier, alors, le cas d'une réduction chromatique où une figuration persiste comme celle de *Dersou Ouzala* (1975) d'Akira Kurosawa.

<sup>1303</sup> Georges PEREC, *L'Infra-ordinaire*, op. cit., p. 12.

fantasme de donner un sens univoque à notre relation au monde pour inviter le spectateur à déployer sa capacité créatrice.

On peut se dépêtrer de la figuration comme on peut renier son histoire qui viendra alors nous « hanter » de toutes les façons possibles. La figure se « consume », mais ne brûle jamais, les croyances même séculières sédimentent notre quotidien le plus trivial...