

- Expérience transversale de chromatismes élargis

Indécis face à ce qu'il perçoit, le spectateur cherche à s'aider de la voix off. Le son devient le premier guide pour s'approcher de l'image, le spectateur construit son propre scénario. Le noir et blanc se rehausse inévitablement d'une puissance dramatique. Kracauer parle d'un « *effet intersensoriel* »³⁷³ sur le spectateur qui adopte un mode de synesthésie « graphèmes-couleurs » autant que « bruits-achromatiques » à travers « *des correspondances psychophysiques.* »³⁷⁴

Le titre proustien induit dès le départ une mémoire qui pourrait être qualifiée de « grapho-gustative ». Le spectateur « boit » les paroles qu'il entend. Il veut croire en l'authenticité de la voix off qui lui sert de « guide ».³⁷⁵ Cependant, pour vraisemblable qu'elle paraisse, l'histoire est une totale création du cinéaste belge. Le texte que la voix off récite est dû en grande partie à une nouvelle écrite par Xavier Christiaens lors d'un premier voyage en Asie Centrale en 1997. La voix quant à elle est celle d'un camionneur ouzbek vivant en Allemagne et rencontré par l'intermédiaire d'un ami commun.

Nombre de spectateurs se sont mépris en imaginant que le réalisateur était d'origine kazakhe. Cette « croyance » permet de retrouver une expérience semblable, et bien réelle, à celle du cinéaste qui, pour justifier sa présence auprès des autorités russes, annonça, officiellement, qu'il écrivait des contes pour enfants. Ce fut un moyen pour Christiaens de filmer sans obstacle.

³⁷³ *Ibid.*, p. 204.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 190.

³⁷⁵ Pensons à ce titre à la définition du mot *incorporation* en psychanalyse : « *Processus par lequel le sujet, sur un mode plus ou moins fantasmatique, fait pénétrer et garde un objet à l'intérieur de son corps. (...) dans un rapport privilégié avec l'activité buccale et l'ingestion de nourriture (...), elle constitue le prototype corporel de l'introjection de l'identification.* » (Laplanche et Pontalis cités par Nicole BRENEZ, « Acting (1) : Rêves de corps, Lon Chaney plasticien » in, *Cinémathèque n°12*, Paris, automne 1997, p. 67.)

La figure du conteur, presque sacrée, se superpose à celle de l'adulte qui peut alors s'entretenir avec l'enfant. Plus que prégnante dans le travail sonore, l'impression d'un enfant écoutant une histoire invite le spectateur à retrouver dans les images du film la perception même de l'enfance.

Kracauer, citant un autre théoricien qui lui était proche, note :

Bela Balazs observe finement que les enfants s'attardent sur les détails, tandis que les adultes ont tendance à négliger le détail au profit de quelque vaste dessein. Mais comme les enfants voient le monde en gros plan, prétend-il, ils sont plus à l'aise dans une atmosphère de film que dans l'univers de plans d'ensemble du théâtre. La conclusion que Balazs lui-même ne tirait pas serait que le film de type théâtral plaît à des adultes qui ont refoulé l'enfant qu'ils portent en eux.³⁷⁶

L'enfant aurait donc un rapport beaucoup plus frontal avec le réel. Christiaens donne l'exemple d'un enfant qui parle avec le vent. Selon les traditions de ces nomades, « *tu ne dois pas l'approcher, car il est dans le monde médian.* »³⁷⁷ explique-t-il. Comment instaurer ce lien médian et fugace avec le réel ? Serait-ce en invitant le spectateur à adopter un point de vue ? Le retour à des impressions sensibles sur le monde lui permettrait-il d'avoir ce rapport émotionnel à la « *réalité matérielle* »³⁷⁸ ? La dynamique de découverte du monde de l'enfant rétablit un contact « *sensuel et immédiat avec la vie* ». ³⁷⁹

Le spectateur renoue avec cette « *réalité d'une autre dimension* »³⁸⁰ possible au cinéma, dans laquelle « *le jeu des ombres et lumières transfigurait (...) le monde d'en haut qui tremblait dans la flaque sale* ». ³⁸¹ Kracauer avoue que ce rapport au monde à travers « *cette image ne [l']a plus jamais quitté.* »³⁸² Il la ré-articule comme « *une façon d'aborder le monde et d'exister en tant qu'être humain.* »³⁸³ Dans le film de Christiaens, les perspectives anamorphiques de ces troubles noir et blanc présenteraient ainsi un rapport au réel à retrouver dans l'espace-temps de l'émotion.

³⁷⁶ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 319.

³⁷⁷ Entretien X. Christiaens / G. Reiner, op. cit.

³⁷⁸ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 63.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 252.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 91.

³⁸¹ *Ibid.*, pp. 16-17.

³⁸² *Ibid.*, p. 17.

³⁸³ *Ibid.*, p. 16.

Le travail du gros plan associé souvent au ralenti oblige le spectateur à « regarder » les éléments et pas seulement à les « voir », car il « doit » « prendre le temps » de les découvrir.³⁸⁴ Il permet donc d'avoir un nouveau regard, déconditionné et non refoulé, sur le monde. Souvent un enfant apparaît au premier plan et devient un intercesseur invitant à entrer dans l'image comme dans une peinture des temps modernes.³⁸⁵

La présence des enfants en tant que figures et la pratique du gros plan comme procédé poussent le spectateur à retrouver son enfance ou du moins les sensations qui l'accompagnaient. Cette invitation ferait donc le lien entre image et texte (composés de souvenirs d'enfance du narrateur). Le spectateur en serait-il le chaînon manquant ?

Le classicisme apparent de la voix off permet ainsi d'emmener le spectateur, de l'emporter vers un ailleurs *plastique*. Porté par l'écoute il peut accepter plus d'étrangeté à l'image et par voie de conséquence au son. Le traumatisme « irrationnel » suggéré de « l'invisible », de « l'insensé » et de l'« illisible » est à prendre de manière littérale. Le spectateur en fait l'expérience tant de manière optique qu'auditive. La réalité de l'image rejoint l'expérience de celui qui regarde.

L'ancrage que la voix off suggère dans l'univers du conte (même lointain) réconcilie ainsi les aspects réalistes et fantastiques de l'image : le point de vue de l'enfant (qui croit à l'histoire qu'on lui raconte) devient celui du spectateur qui croit en la « réalité » de la voix off. Pour le cinéaste belge, le récit conté, bien que totalement inventé, est « *beaucoup plus juste* »³⁸⁶ que l'image. C'est le son de manière générale qui « *donne la véritable couleur au film, la couleur émotionnelle.* »³⁸⁷

³⁸⁴ À ce propos, un autre cinéaste du nom de José Antonio Sistiaga énonce : « *L'œil ne devrait pas juger. Il devrait regarder sans voir.* » (José Antonio SISTIAGA, « Que le spectateur ait soif et qu'il brûle (1995) » in, *Poétique de la couleur : anthologie, op. cit.*, p. 145.)

³⁸⁵ C'est le cas par exemple de la *Madone avec Saints et les membres de la famille Pesaro* (1519-1526) du Titien.

³⁸⁶ Entretien X. Christiaens / G. Reiner, *op. cit.*

³⁸⁷ 1) *Ibid.*

2) Leutrat à propos des couleurs des films de Monteiro précise ce qu'énonce Christiaens : « *Il faut donc entendre "couleur" dans un sens plus général, comme atmosphère ou tonalité.* » (Jean-Louis LEUTRAT, « Un doigt de rose » in, *Pour Joao Cesar Monteiro, contre tous les feux, le feu, mon feu, op. cit.*, p. 327.)

3) À la veille de la journée d'étude *Spectre-objet d'étude* où nous analysions son film, le cinéaste développa par e-mail cette idée : « *l'élaboration sonore est selon moi centrale. Le travail de calcination de l'image ne peut se comprendre que par une sensorialité mémorielle - où les couleurs et les affects de la mémoire sont communiqués par le son. Le son est beaucoup plus précis et visuel que l'image*

Le spectateur peut suivre cette voix off décousue et se laisser aller à une « *rêverie personnelle* ». ³⁸⁸ Il oscille entre « *repli sur soi et oubli de soi.* » ³⁸⁹ Il est d'un côté capté par le « flux de la vie » et en pleine remémoration personnelle, de l'autre entraîné dans un « *double mouvement de l'activité onirique* ». ³⁹⁰ L'inconstance apparente de la prise de vue et les méditations oscillantes qu'elle est susceptible de provoquer semblent épouser la dynamique des nomades et servent tout à la fois de paliers à l'image et de « fil conducteur » paradoxal à ce singulier « documentaire » pour proposer une pensée du relatif. Le texte est traduit, contrairement aux propos émis notamment par une radio. Ne sont « traduisibles » que des éléments connus.

La posture méditative est plus que suggérée dès le début du film où est inscrite en exergue cette maxime anonyme : « Le ver se recroqueville quand on le piétine. Et c'est grande sagesse ». Les interprétations de la phrase sont nombreuses, à l'image du film qui évoque de manière littérale la résistance des nomades « piétinés » par l'envahisseur russe (la dimension de spiritualité orientale de la phrase rappelle aussi que la Russie jouxte la Chine et la Mongolie et entretient une proximité avec leurs croyances philosophiques.)

La maxime suggère de faire ce qu'on peut, quitte à envisager une résistance passive. Un programme dont le film devient le défenseur : examiner un univers qui n'est pas le sien et dont on ne saura jamais tout, mais sur lequel on doit essayer d'absorber, comme Christiaens avec sa caméra, le plus d'informations « intègres ». ³⁹¹ Engagement qui, élargi, revient à lutter contre le réel dogmatique et aveuglant. Pensons à ces plans récurrents d'insectes essayant en vain de traverser la vitre d'un train qui passe devant

(singulièrement dans le territoire spectral infilmable). » (Correspondance X. Christiaens / G. Reiner, le 2 Décembre 2010.

³⁸⁸ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., 247

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 247

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 248.

³⁹¹ La phrase devient un guide pour se saisir du film. Nous sommes moins dans l'*horror vacui* occidentale que dans un rapport au « vide » et au « plein » oriental dans lequel il est possible de s'immiscer. En ce sens, Christiaens poursuit le travail de nombreux artistes expérimentaux tel José Antonio Sistiaga, précédemment cité en note, qui cherchait, cette attention méditative autant pour lui-même en tant qu'observateur du réel que pour son spectateur. Ce dernier énonce : « *Dans la création, il existe quelque chose que je nomme : le Comportement. En ce qui me concerne, je suis (...) à la recherche d'expériences vitales et contemplatives, plus proches, vis-à-vis des phénomènes, d'une attitude orientale : "Je te regarde, fleur, de loin sans te blesser, pour savoir qui tu es, pour te connaître", que de l'attitude occidentale : "Pour te connaître, je te fragmente et t'arrache à toi-même".* » (José Antonio SISTIAGA, « Que le spectateur ait soif et qu'il brûle (1995) » in, *Poétique de la couleur : anthologie*, op. cit., p. 146)

des champs immenses. Ils grattent avec leurs pattes tout comme le réalisateur doit « gratter » le conditionnement de sa perception du réel. L'acharnement de chaque animal fait peine à voir, mais force l'admiration. C'est ce chemin autant esthétique qu'éthique que le réalisateur a pris puis que ses spectateurs prendront pour appréhender le film, à savoir rester petit et se contenter de peu pour en profiter pleinement, dans la filiation de l'*Arte Povera*.

Accepter de ne pas tout savoir ni tout voir ni tout comprendre permet ainsi à Christiaens d'adopter un point de vue « libertaire » que le spectateur revendiquant son libre arbitre doit retrouver. Cette visée subjective interroge et propose une mémoire, comme le souligne le cinéaste. Une mémoire qui devient affective et qui se dissimule en deçà ou au-delà de la conscience. Christiaens se positionnant en retrait interroge à nouveau la pérégrination à travers le temps de l'exploration. Il souhaite que le spectateur n'ait pas de visée globale et devienne « *explorateur* »³⁹² d'un film au caractère « intempéstif ».³⁹³ La temporalité du souvenir de faits passés (la voix off lorsqu'elle parle à l'imparfait) se « patine » de faits présentés comme actuels (à travers la voix off parlant au présent) sous-entend l'impossibilité de raconter et d'adopter un autre regard que le sien et expliquerait le recours à la fiction à entendre comme vecteur narratif en général. La veine romanesque propre à toute histoire relatée interroge notre rapport au monde et le désir inhérent de fiction de l'être humain qui retranscrit « par ses propres mots » son expérience. Pensons au texte psychanalytique de James Hillman dont le titre, *La Fiction qui soigne*³⁹⁴, est on ne peut plus éloquent sur la question. Le récit fait aussi acte de résistance au chaos. La prépondérance soviétique n'a pu annihiler ce peuple qui « parle » toujours.³⁹⁵

³⁹² Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 15.

³⁹³ Le terme, qui est utilisé par Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou pour qualifier la pensée de Kracauer, recouvre la dynamique du film étudié. (Cf. Philippe DESPOIX et Nia PERIVOLAROPOULOU, « Introduction : Une théorie intempéstive du cinéma », *ibid.*)

³⁹⁴ Cf. James HILLMAN, *La fiction qui soigne* (1983), trad. de l'anglais (États-Unis) par Élise Argaud, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2005.

³⁹⁵ Le cinéaste ajoute avec finesse : « *Les nombreuses ruptures sonores dans le film, de façon paradoxale, ne signalent pas le couperet du colonisateur, mais à l'inverse, une strate de mémoire collective qui fait retour comme un voleur entre par effraction.* » (Correspondance X. Christiaens / G. Reiner, op. cit.)

- « Rédemptions » achromatiques

En refusant toute complaisance figurative et tout confort perceptif et en traitant le sujet filmé sur le mode du quotidien avec une caméra bas de gamme, Christiaens rejette une vision technologique pour privilégier un regard observateur. Le spectateur est invité à adopter une concentration consciente globale qui doit prendre en compte le réel tel qu'il le découvre à l'image. Christiaens déconditionne ainsi notre perception intellectualisant le visible pour privilégier les sensations visuelles et auditives en les reliant aux affects. Kracauer s'interroge « *Peut-être faut-il partir du corporel pour atteindre le spirituel ?* »³⁹⁶ pour conclure : « *Ce qu'il nous faut par conséquent, ce n'est pas seulement effleurer la réalité du bout des doigts, mais la saisir à bras le corps.* »³⁹⁷

L'émancipation formelle tant visuelle qu'auditive permet de ne pas clôturer dans une forme figée le rapport au monde que le cinéaste présente à l'image. À une figure stable fait écho un récit linéaire. Il n'en est rien ici. Le conditionnement formateur tant visuel qu'auditif est remis en cause de manière non-chronologique. Plus largement les lois du récit imposées par une narration figurative sont bouleversées pour revendiquer une élévation « *du "bas" vers le "haut".* »³⁹⁸ Se laisser guider par sa subjectivité permet une communion avec le monde.

De surcroît la voix off, entrecoupée de sons divers, produit là encore des effets d'indétermination. Au moment du tournage, le cinéaste a enregistré avec un micro sa vie quotidienne auprès des nomades puis capté, lors du retour d'Asie Centrale, des chants qui viennent émailler le cours du récit. Ces derniers paraissent composés de mots « mangés » par le rythme des phrases du narrateur et ne sont pas traduits, ce qui les rend encore plus inintelligibles.

La bande-son propose ainsi d'écouter la « matérialité » des bruits et de la langue que dissimulerait certainement un phrasé plus précis. L'aspect « inintelligible » n'est pas à considérer de manière négative, mais bien au contraire comme un moyen de révéler un autre aspect des sons : leur résonance et leur tessiture et non pas uniquement

³⁹⁶ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle, op. cit.*, p. 16.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 420.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 16.

leur sens sémantique. Le travail du gros plan sonore fait ainsi écho à l'image en la prolongeant. La présence momentanée du vent, du hennissement des chevaux ou le son d'une télévision a ce même pouvoir impressionniste que la voix off. Le son poursuit un cheminement inattendu attestant indirectement des êtres humains à l'image et de leur espace de déambulation sans les figer ou les délimiter dans un cadre.³⁹⁹

Ce paysage sonore très instable l'est d'autant que le cinéaste a accentué l'aspect « brouillé » de ses pistes sons de manière verticale autant qu'horizontale. Pour ce faire, il travaille, avec un système de « couches » sur le même banc de montage virtuel qui lui a permis de faire son montage visuel. Il superpose les diverses pistes de sons pour en faire varier les intonations de manière personnelle en ralentissant ou accélérant légèrement certains sons. Kracauer fait indirectement l'apologie de ce choix en annonçant que : « *Par analogie avec les ralentis de l'image, ces bruits innommés pourraient être qualifiés de "réalité sonore d'un autre type".* »⁴⁰⁰ L'impression de science-fiction devient l'affirmation d'une perception singulière. On n'est plus dans l'analogie, mais dans la littéralité. Les bruits souvent « feutrés », la plupart du temps non-identifiables à l'oreille et sans « couleur locale » à l'image, se présentent dans une « *mise en évidence de leurs caractéristiques matérielles.* »⁴⁰¹ L'idée de Kracauer, qui parle dans cette phrase du film *Le Tempestaire* (1947) d'Epstein se retrouve de manière plus large dans tout le travail sonore du *Goût du koumiz*. Les nombreuses « *qualités cinématographiques* »⁴⁰² de l'image se décèlent ainsi au son qui prend le relais de l'image achromatique pour « perdre de vue » toute idée préconçue. Le son noie le visible déjà instable et fonctionne comme un prolongement du noir et blanc. L'impression d'être face à faux documentaire atteste simplement de la présence du cinéaste « à l'image ». C'est-à-dire de son « point de vue » forcément « romancé » par

³⁹⁹ Christiaens en fait le constat : « *Drôle à dire, mais là où l'image guette l'apparition ou l'imprime à sa marge (protégée, ôtée du regard par un laiteux dévorant), le son déploie une terre, une permanence (de caractère opposé à la trace fugace) (...) Il est plus précis dans ce qu'il mobilise, car il me semble qu'à la différence de l'hémisphère gauche du cerveau (le langage), la mémoire "primaire" est d'une acuité tactile incroyable. Par exemple dans la scène de la yourte, j'ai travaillé sur deux sons particuliers : les hennissements de chevaux et le riz jeté dans l'huile bouillante - condensant ainsi l'habitat nomade.* » (Cf. Correspondance X. Christiaens / G. Reiner, *op. cit.*)

⁴⁰⁰ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, *op. cit.*, p. 189.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 174.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 341.

son travail créateur. Les deux tendances « révélatrices », réaliste et formaliste, dont parle Kracauer se retrouvent aussi dans le travail sonore. Là encore, la tendance « réaliste » de la subjectivité du réalisateur « dirige » la tendance « formatrice ».

L'« authenticité » d'une histoire recouvre celle de sa genèse, à savoir la dimension autobiographique qu'entretient avec elle l'auteur, mais aussi le récepteur à travers la dimension cathartique. Puisque l'objectivité est impossible, le documentaire est toujours fiction. La réalité ne peut être que subjective. Nous sommes loin du document venant certifier une pensée ostentatoire et univoque.⁴⁰³

« *Sans images d'archives* »⁴⁰⁴, Christiaens cherche à « être dans la transmission d'une mémoire qui ne serait pas à l'image ». ⁴⁰⁵ Il faut « désacraliser l'image, revendiquer ton droit à la subjectivité »⁴⁰⁶ affirme-t-il avec raison.⁴⁰⁷ Le cinéaste impose sa marque sur la bande-son. Les chants (« inventés » et chantés par Christiaens lui-même) en sont en quelque sorte la signature (signature en accord avec le reste du film puisqu'ils ne sont pas traduits et les mots fredonnés ne sont pas transposables sémantiquement parlant).⁴⁰⁸ En essayant de croiser le réel à partir de sa subjectivité, Christiaens esquisse une géographie visuelle et auditive à la singulière mouvance. L'« Histoire » est « recomposée » par la voix qui lit le texte et par des plans superposés et donc retravaillés au montage par Christiaens.⁴⁰⁹

⁴⁰³ Christiaens, présente sa bande-son comme une « *échographie sonore qui rendrait possible une résistance au totalitarisme (cela sonne un peu pompeux, mais à nouveau, question centrale). En toute simplicité, je pense que le totalitarisme instaure au niveau du discours un travail historique d'éternisasson, mais de manière beaucoup plus profonde s'acharne à réduire à l'état d'os l'impensé généalogique.* » (Correspondance X. Christiaens / G. Reiner, *op. cit.*)

⁴⁰⁴ Entretien X. Christiaens / G. Reiner, *op. cit.*

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ Or, « *La mémoire n'est pas une archive.* » (La journaliste Sue Halpern citée par Michael GREENBERG, « La Course contre Alzheimer » in, *Les pièges de la mémoire*, Revue Books, Paris, Books Éditions, avril 2013, p. 36.) et que « *L'intensité d'une expérience peut en aiguïser le souvenir tout en le rendant moins précis [comme] en situation de stress extrême.* » (Michael GREENBERG, *ibid.*) Ces pistes seront développées dans la partie consacrée aux films de Marylène Negro.

⁴⁰⁸ Il s'agit d'après l'auteur d'un langage remémoré qui date de sa gestation et lui permettait de communiquer avec son jumeau, venu au monde mort-né. (Cf. à ce sujet la fin de l'appel de note suivant.)

⁴⁰⁹ Le cinéaste exprime très clairement ainsi ses « *propres dissidences par rapport au film ethnographique (ici en l'occurrence le substrat chamanique). Nous avons filmé par exemple dans les montagnes kirghizes l'un des derniers manachi (conteur des manas / épopée du XIV^{ème} siècle / 500.000 vers / un des chefs d'œuvre de l'humanité qui comprend une plongée dans le monde souterrain : je cite de mémoire, il s'agit de l'épopée d'Er-Torchük / 14.000 vers) et nombre de bardes des steppes (cette mémoire orale qui a survécu au gel soviétique). Néanmoins, il était important pour moi que toute cette*

« *C'est un confort de filmer en noir et blanc, car c'est un autre temps, un autre rythme* »⁴¹⁰ énonce le cinéaste. La prise de vue à contre-jour ou dans la pénombre et le long travail d'étalonnage éloignent du référent. Christiaens parle d'une image funèbre qu'il faut appréhender dans sa dimension visuelle et sonore. Il explique que dans « *une mémoire calcinée : il faut des couches brûlées pour que quelque chose d'enfoui resurgisse : une mémoire d'anamnèse* »⁴¹¹. Cette « mémoire d'anamnèse » est à prendre à plusieurs niveaux : liturgique, « psychologique », médical, ésotérique ou métaphorique.

Les temporalités hétérogènes se croisent et se répondent. Le point de vue subjectif des souvenirs esquisse un temps historique. Les plans recouverts par les couches de surimpressions forment comme un palimpseste qui assume la dimension fragmentaire des images et du texte à travers une mise en abyme : la mémoire et l'histoire de ces nomades ne peuvent être appréhendées complètement ni dans la mémoire subjective du narrateur ni dans la mémoire collective.

L'une et l'autre suggèrent des points de vue si ce n'est contradictoires du moins ouverts. La dimension inventée de l'histoire serait avouée par le noir et blanc dans son aspect *a priori* « non mimétique » tandis que sa dimension historique serait suggérée par le noir et blanc et son aspect « rétrospectif ». Ces deux perspectives *plastiques* se croisent pour exhiber des lieux souvent désertés de toute présence humaine, évoquant autant un néant « irréel » et fantomatique qu'un passé lié aux massacres et à la mort.

À un niveau quasi liturgique, cette « mémoire d'anamnèse » fait référence à une mémoire « ressuscitée » plus pertinente historiquement parlant à travers une approximation respectueuse d'un rapport au monde non omniscient. Le travail de l'informe qui noie le figuratif évoque le refus de *cartographie* exacte de l'histoire de ce peuple. C'est aussi un désir de « libérer » par l'intermédiaire du film ces nomades de

matière rentre dans le hors-champ du film. C'est pour cela aussi que le chant d'ouverture, je l'ai chanté avec ma langue de jumeau. Car de façon paradoxale, il m'a semblé que prendre en charge la composition de la bande-son était la seule façon d'habiter ce lieu troué, anonyme et impersonnel. » (Correspondance X. Christiaens / G. Reiner, *op. cit.*)

⁴¹⁰ Entretien X. Christiaens / G. Reiner, *op. cit.*

⁴¹¹ *Ibid.*

tout emprisonnement « physique » et « moral ». L'un prolonge l'autre. Le temps s'inscrit plastiquement à l'image en adoptant un rythme particulier qui est celui de l'indéterminé.

Pensons à ce plan d'un groupe d'hommes qui regardent la caméra les filmant alors qu'ils étaient en train de creuser ce qui semble être une tombe (mais suggère aussi l'idée de fouilles archéologiques). Le plan évoque la fonction du noir et blanc en surimpression : la matière noir et blanc en strates comme une coupe de chantiers fait penser à une mémoire qui se cherche ou qui se perd. La lumière aveuglante du plan et le plan noir qui lui succède suggèrent là encore l'indécidable. Les chemins de transhumance à la fin des années 1920 ont été anéantis par la création de frontières érigées de toutes pièces par les Soviétiques, provoquant ainsi la famine. Les nomades se sont alors rebellés et ont abattu eux-mêmes leurs troupeaux, hors-champ possible du film évoqué par cette seule phrase : « Quel goût eut le koumiz, le jour où papa refusa que son troupeau descendît sans lui des montagnes noires ? » Tout quadrillage exhaustif est exclu.

Le traitement du noir et blanc suggère également un refus de dramatisation « absolue » du sujet au profit de l'esquisse et l'évocation. Les plans « ouverts » plastiquement invoquent autant les réminiscences que le refoulement. Cette peur de « ressusciter » ces événements rappelle l'anamnèse « psychologique ». « Où t'étais m'a demandé maman. À la rivière. Ce fut mon premier mensonge. Je me rappelle rien d'autre. » sont des propos qui incitent à évoquer un refoulement.

Lorsque le narrateur annonce « Ce fut mon premier mensonge », il avoue avoir rapporté des faits inexacts suggérant une réinterprétation consciente de la réalité, mais rien ne prouve la véracité des autres souvenirs. On peut également penser que ces derniers, refoulés et dissimulés par les images du film, fonctionneraient comme des « souvenirs-écrans ».⁴¹² (Ce qui expliquerait le choix d'asymétrie entre image et texte, discréditant l'un et/ou l'autre). On pourrait parler de passé *recomposé*, à l'image des

⁴¹² Souvenir-écran : « Souvenir infantile se caractérisant à la fois par sa netteté particulière et l'apparente insignifiance de son contenu. Son analyse conduit à des expériences infantiles marquantes et à des fantasmes inconscients. Comme le symptôme, le souvenir-écran est une formation de compromis entre des éléments refoulés et la défense. » (Jean LAPLANCHE et Jean-Baptiste PONTALIS, « Entrée : Souvenir-écran » in, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, Quadrige, 2002, pp. 450-451.)

plans superposés et donc retravaillés au montage par Christiaens ; et donc d'une certaine manière de pure fiction.

L'exactitude d'une description objective est impossible. Bien qu'à l'opposé d'une volonté totalitaire, le narrateur n'évite pas une certaine démesure animiste (« Papa demeurait trop calme. C'était *mauvais signe*. / Des plaines pourtant lui était parvenu *le bruit des grands malheurs* ».), parfois à la limite du délirant (« J'étais profondément convaincu que je devais protéger maman / construire un mur épais et solide autour d'elle / Et que *poussée par le vent elle retrouverait l'entrée chez tante*. » ; « Sara-Özek, il y avait le vent et les trains. *Un génie a dû trouver qu'ils allaient bien ensemble et qu'il fallait nous laisser dans le noir*. ») L'espace prend un rôle prémonitoire et soutend une communion avec les éléments « positifs » et le rejet de ceux qui sont interprétés comme « négatifs » et « hantés ». Les plans du film pourraient être vus comme des « paysages états d'âme » dans une concordance entre cheminement physique et psychique (« Chaque nouveau train me laissait complètement vide. » ; « Si la steppe jaune était un piège, j'étais pris dedans » ; « En raison du calme qui y régnait, je compris mon caractère craintif. ») L'actualité des images appelle les souvenirs qui se teintent en retour d'une profonde mélancolie.⁴¹³ Selon Freud : « *la mélancolie grave se manifeste comme forme névrotique du deuil.* »⁴¹⁴ La nostalgie critique de ce noir et blanc moribond serait donc celle d'un deuil inachevé qui « *aura d'autant plus de chances de se transformer en mélancolie que la relation avec lui est placée sous le signe de l'ambivalence.* »⁴¹⁵ : l'ambivalence du faux noir et blanc numérique et celle du rapport au passé du narrateur se font écho.

⁴¹³ Le jaune « verbalisé », contrairement au noir et blanc perçu, fait penser à ces considérations extrêmement éclairantes de Leutrat : « *au cinéma, il y a les couleurs que l'on donne à voir et les couleurs dites. (...) Cela fait du dit au perçu un joyeux méli-mélo, ou si l'on préfère, une intrication sévère parce que difficile à dénouer.* » (Jean-Louis LEUTRAT, « Un doigt de rose » in, *Pour Joao Cesar Monteiro, contre tous les feux, le feu, mon feu, op. cit.*, p. 321.) Il ajoute que « *Les mots entendus nous demandent de réajuster notre perception. (...) [Car] il y a les couleurs visibles et il y a toutes celles prises dans le réseau de la langue. (...) La dire, c'est la faire pressentir et donc l'amplifier, la diffuser. Ainsi peuvent s'effectuer des transferts ou des transfusions inédites avec le visible.* » (*Ibid.*, pp. 323-324.) Ce jeu entre image et texte invite à considérer encore plus le film comme une œuvre à tiroirs, un puits sans fond, abyssal de références et d'hypothèses infinies.

⁴¹⁴ Sigmund FREUD, « Une névrose diabolique au XVII^{ème} siècle (1923) » in, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. F. Cambon, Paris, Gallimard, 1985, p. 290.

⁴¹⁵ *Ibid.*

La transposition d'un travail de laboratoire traditionnel sur un banc de montage virtuel évoque la posture mélancolique d'un média qui conserve encore la possibilité de choisir entre noir et blanc ou couleur ; l'argentique permettant encore la réalisation d'images en mouvement moins formatées. La matière « déteint » sur la narration. L'incertitude domine. (« Comme n'importe quel enfant, j'ai *nourri* l'espoir secret de son retour. » / « Maman m'avait *allaité*. Qu'elle m'ait abandonné me donnait *la chair de poule*. L'idée m'est venue que dans le froid de son *désespoir* maman ne pouvait déjà plus sentir quel sera le mien. ») L'emploi du futur de cette dernière phrase est ambigu. Suggérerait-il un « désespoir infini » qui se propagerait du présent au passé pour contaminer l'avenir ? Le présent perçu aussi « négativement » que le passé recouvrerait-il toute perspective d'amélioration ? Le noir et blanc serait-il alors aussi symboliquement le négatif de la couleur mimétique et évoquerait-il là encore un caractère « ancestral » et répétitif ?

L'anamnèse, en médecine, correspond à l'historique de la maladie. La voix off peut être perçue comme celle du patient. La perception du narrateur est contaminée par la mélancolie de la remémoration (« Longtemps je laissai mon esprit vagabonder » énonce-t-il tandis que nous percevons des espaces abandonnés). Cette « bile noire » déteint sur le film à travers le noir et blanc : le narrateur s'incarne dans les images et les teint de noir. Le caractère incertain du plan, à la fois unique et multiple à cause de l'empilement des images, suggérerait-il métaphoriquement un défaut de la vision telle, au propre, l'*humeur aqueuse*⁴¹⁶, et au figuré, une perception mentale et une vision qui inonde la mémoire et donc un temps spatial- Cette matière numérique n'est plus abstraite que visuellement, dans le sens où elle entretient un rapport avec le réel bien « concret » en exprimant simplement que l'on ne peut le percevoir immédiatement.

On peut enfin parler d'une anamnèse ésotérique qui consiste à recouvrir la connaissance totale de ses propres existences antérieures (incarnations précédentes dans le sens réduit de la filiation et dans celui plus large du peuple dont fait partie le

⁴¹⁶ Humeur aqueuse : « (...) liquide transparent à faible viscosité composé essentiellement d'eau présent dans l'œil (qui peut induire une hyperpression infra-oculaire susceptible d'endommager définitivement les filets nerveux et les cellules sensorielles et de causer la cécité) » (Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), « Entrée : Humeur » in, *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 1289.)

narrateur) à travers les couches de surimpressions. Le rythme temporellement éclaté du noir et blanc fait écho à la diversité des points de vue du narrateur utilisant autant la première, deuxième et troisième personne du singulier, que la première, deuxième et troisième du pluriel (« Avant j'ai travaillé aux fourneaux, ça n'a pas marché » / « Si *tu* veux rester libre, ferme ta gueule » / *Il* se rendait bien compte : quelque chose s'était mis en marche » / « Que faisons-nous encore ici ? » / « Réhabiliter votre père *vous* y pensez vraiment ? » / « Longtemps *ils* l'ont frappé. »). Des pronoms indéterminés (« *On* m'a battu ») induisent, à l'évidence, un flottement dans le discours. Le désir, évidemment impossible, de fusion œdipienne (« Maman *m'*avait allaité. ») comme celui du retour du passé, sont suggérés par le cumul instable des plans en surimpression. La multiplicité du *même* ne donne pas l'identique, mais l'autre. Cette quasi-parthénogénèse⁴¹⁷ a donné naissance à une altérité qui s'avoue comme peu viable.⁴¹⁸

Ne pourrait-on pas justement percevoir de tels noir et blanc, comme l'expression d'un impossible mimétisme, équivoque vanité de vouloir reproduire « à l'identique » le « monde réel » à savoir, le régenter, pour qu'il corrobore les « desiderata et tolérances » de la société ? En cela, *Le Goût du Koumiz* proposerait des noir et blanc qui défendraient un « retour à l'état sauvage » ; état sauvage qui ne serait que le reflet d'une « civilisation » tout aussi convenue...⁴¹⁹

⁴¹⁷ Parthénogénèse : « *Reproduction sans fécondation dans une espèce non vertébrée, sexuée.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Parthénogénèse » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/parthenogenese>)

⁴¹⁸ Ce dernier développement venant renforcer et étendre la relation du film, précédemment faite, avec la notion psychanalytique d'*incorporation*.

⁴¹⁹ Nous y reviendrons dans notre deuxième chapitre, mais énonçons pour l'instant que la nature n'est qu'un élément permettant de définir la culture. Comme le souligne Pastoureau, « *tout est culturel.* » (Michel PASTOUREAU, *Les animaux célèbres*, Paris, Arléa, 2001, p. 317.) L'historien développe cette idée fondamentale ainsi : « *Le contexte, les enjeux, les problématiques de l'histoire culturelle prennent le pas sur l'histoire naturelle. Cette dernière, du reste, n'est pour l'historien qu'une forme d'histoire culturelle parmi d'autres, et l'animal appartient tout autant au monde des symboles qu'à celui de la zoologie.* » (*Ibid.*, p. 15.) De même, le monde de la couleur, pour reprendre sa formule : appartient tout autant au monde des symboles qu'à celui de la perception et de la « chromatologie. »

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

Autodidacte, Xavier Christiaens est un cinéaste dont les choix de production et de diffusion sont éminemment personnels. Il se tient à l'écart de l'industrie du cinéma et propose un travail solitaire, intimiste⁴²⁰, qui crie la liberté et l'indépendance, comme la voix off qui commente son film. *Le Goût du Koumiz* est centré sur un travail de l'émotion et des affects contrecarrant toute prétention rationnelle prédominante.

En cela, le cinéma présenté comme expérimental, souvent sans narration, dérange. Le spectateur n'est pas guidé et conditionné par une « histoire simple et rassurante », les plans peuvent souvent lui sembler longs ; cette impatience n'est que le reflet de son angoisse de se retrouver face à face avec lui-même : à un film ouvert correspond un sujet ouvert...⁴²¹ Il faut suivre le conseil d'Olivier Smolders sur le film : « *Spectateurs pressés, passez votre chemin. Pour les autres, un vrai bonheur.* »⁴²²

Kracauer considère le cinéma expérimental comme dépendant des arts plastiques : un intérêt trop poussé pour ses « *abstractions rythmiques* »⁴²³ ou pour la « *réalité intérieure* »⁴²⁴ l'empêche de s'intéresser à « *la nature à l'état brut* ». ⁴²⁵ *Le Goût du Koumiz* est cependant loin de cette définition. Le film est un « *cas limite* »⁴²⁶ qui y résiste.

Christiaens s'émancipe des normes écrites en tant que « mode d'emploi » à suivre à l'image (et « à la lettre ») et interroge les possibilités alternatives de la création optique (et auditive). Pour ce faire, le cinéaste décentre son travail de façon littérale vers les arts plastiques. Un duel se livre entre perception trouble et technique figurative.

⁴²⁰ Même si, en parallèle de ses projets personnels, il fut notamment premier assistant sur *L'Humanité* (1999) de Bruno Dumont.

⁴²¹ Carl Brown atteste de l'état de malaise d'un spectateur en « *position d'attente d'un déroulement filmique* ». (Mike HOOLBOOM, entretien avec Carl Brown, « Cet entretien n'a rien à voir avec mon travail (1989) » in, *Poétique de la couleur : anthologie, op. cit.*, p. 138.) Il précise : « *Si je mets deux ans et demi à faire un film, il ne me paraît pas déraisonnable que quelqu'un mette autant de temps à le regarder.* » (*Ibid.*)

⁴²² Olivier SMOLDERS, « Le Goût du koumiz » in, *site personnel de Xavier Christiaens*. [En ligne], URL : <<http://ostrov-films.org/>>

⁴²³ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle, op. cit.*, p. 279.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 275.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 297.

Néanmoins, pour éviter toute représentation intellectuelle et l'abstraction prévalant dans les arts *plastiques*, le cinéaste dialogue avec la matière qu'il a découverte. Le réalisme de l'image s'accorde avec une expérience bien réelle de la perception de sa texture. La chair figurative devient le témoin de la présence physique du créateur confronté à un matériau élaboré de manière tangible et non de manière cognitive.

Ce cinéma du « *tour de force* »⁴²⁷ prend le pari de laisser s'exprimer quelque chose d'inconnu, autre chose à « revoir » autrement : à découvrir en « regardant » avec un œil neuf. C'est un cinéma qui pourrait, à la suite de Kracauer, se nommer « *de l'entre-deux* »⁴²⁸, pensée divisée et jamais tranchée de manière nette, « entre-deux » d'un univers non fini. Pour exemple ce plan au début du film de la porte battante d'un train (ni vraiment fermée ni vraiment ouverte), où l'image est flottante entre flou et net, entre couleurs supprimées et noir et blanc « fictif ». Le seul plan légèrement sépia du film fonctionne également comme indice de la falsification numérique du noir et blanc. L'objet filmé est dans ce cas précis une tête de cerf exposée dans un intérieur comme trophée de chasse. Il recèle certainement une « histoire » et des symboliques purement « tragiques » suggérées uniquement par une musique à la *sombre* tonalité.⁴²⁹

C'est au spectateur de choisir de « reconnaître » le sens de l'œuvre en en faisant l'expérience, en en *fantasmant* la cohérence intrinsèque. Le fantasme est selon Lacan, le « *registre essentiel avec le réel et le symbolique du champ psychanalytique*. [(...) Il est]

⁴²⁷ *Ibid.*, p.169.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 279.

⁴²⁹ Ce plan avec une tête de cerf, et le film en général de Xavier Christiaens s'éclairent « étrangement » par les propos des frères Quay, cinéastes dont un film sera étudié dans la partie suivante. Les deux artistes font l'apologie des objets et de « *Leur banalité initiale [qui] leur permet de s'accomplir, de prendre une autre vie, de se libérer de leurs géographies respectives. Par exemple, à l'époque de Stille Nacht III (...) nous faisons des recherches autour des cerfs et des panaches. Nous nous sommes intéressés au phénomène qui fait que l'un des bois du panache du cerf dévie. En d'autres mots, l'un des côtés n'est pas une image parfaite de l'autre. Un côté est beau, et l'autre est défectueux. C'est une sorte d'aberration. Cela survient lorsqu'un cerf, dans la forêt, entendant un coup de feu, se retourne pour fuir et reçoit une balle dans les testicules. C'est cela qui fait dévier les bois. Ces bois deviennent alors des trophées, très prisés par les chasseurs qui les collectionnent. À mesure que nous lisons et découvrons de plus en plus de choses, de livres en notes de bas de page, nous avons décidé de faire porter Stille Nacht sur ce phénomène, comme une scène, ou une note de bas de page à propos des cerfs. L'idée d'un faux documentaire nous plairait beaucoup, quelque chose comme un conte borgésien. L'idée serait de faire un film sur la visite de musée, la nuit, durant laquelle le musée rejouerait sa propre histoire. Des expositions se contamineraient, etc.* » (Entretien S. et T. Quay / A. Habib, *op. cit.*) Ici, ce sont les paroles des deux Américains qui contaminent et illuminent l'étude du film belge. La relation à Borges s'avère aussi très pertinente pour *Le Goût du Koumiz*. Elle est développée ci-dessous.

caractérisé par la prévalence de la relation à l'image du semblable. »⁴³⁰ Le spectateur perçoit ainsi l'aspect symbolique de l'œuvre au sens étymologique du terme. Il en est le fondateur. Le noir et blanc, avec son ambivalence, mettrait ainsi à nu les possibles rapports de l'image et donc du monde avec autrui.

Le réalisateur a un rôle intermédiaire. Il assume sa posture d'étranger découvreur avec des plans subjectifs de sa main serrant celle d'un homme, ou de sa monture quand il est à cheval. À d'autres moments, les nomades le dévisagent, induisant des « regards caméras » prohibés dans le cinéma classique. Christiaens ne veut pas violer l'intimité de ces hommes, mais simplement rendre compte de ce voyage. Le film devient le résultat de regards croisés au figuré, mais aussi au propre : le regard des êtres vivants qu'il regarde à son tour, dont il ne peut pas et ne veut pas voler le point de vue ; d'où ce choix significatif : parfois un protagoniste attentif apparaît au premier plan, se substituant au réalisateur et à sa caméra, redoublant paradoxalement la mise à distance de l'image informe et amenant une réflexion cruciale. D'autant plus qu'il n'y a jamais de contrechamp à ces regards : le cinéaste ne pourra pas tout montrer de ces pays. Un jeune garçon désigne au loin les plaines et la caméra commence à suivre son geste puis coupe le plan. Christiaens s'intéresse au geste de partage et de communion du sujet qu'il filme, mais sa caméra ne va pas se substituer à lui.

Le réalisateur opère plutôt un travail de perception et de sensation. Il a assez à faire avec son propre regard confronté à la tyrannie des outils numériques... En retrait de toute intention didactique et univoque, elle propose une expérience perceptive des plus physiques. Le film incite à la déambulation. Christiaens pourrait se présenter comme un philosophe, dont l'œuvre naît de l'exercice de la marche. Le cheminement de celle-ci invite à la contemplation, un positionnement, sans aucune démonstration, face au voyage et à l'errance qui ne peuvent se définir, mais seulement se vivre.

L'auteur cherche à donner des impressions du réel, refusant d'adopter le regard omniscient suggéré par le cinéma aux figures mimétiques qui ne sont *in fine* que des formes spectrales. L'utilisation du noir et blanc dans *Le Goût du Koumiz* conduit non plus à une représentation du réel, mais à une présentation de celui-ci, une approche : un

⁴³⁰ Lacan cité par C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Fantasme » in, *Trésor de la Langue Française, dictionnaire de la Langue du XIX^{ème} et du XX^{ème} s.*, t. 9, op. cit., p. 1151.

réel à la fois subjectif, mélancolique et « micro-historique », ⁴³¹ hors toute attente préconçue. Christiaens est loin du documentaire didactique. « La trace » noir et blanc, que la prise de vue laisse sur les capteurs numériques, devient métaphore de « l’empreinte noir et blanc » de l’argentique, trace doublement virtuelle (par l’absence d’éléments physiques que serait la matière noir et blanc et de la pellicule pour le cinéma argentique). Il exprime aussi les limites de capacité de stockage d’information des outils d’enregistrement numérique bien plus instable que l’argentique ⁴³².

Néanmoins, la perte est possible bien avant et dans tous les cas souhaitables : comme le souvenir, l’image en mouvement doit avoir une mémoire qui oublie, sinon nous risquons de mourir de trop d’information, comme l’avait imaginé Borges, dans sa nouvelle *Funes ou la mémoire* (1942). ⁴³³ L’art de la copie est un art de la perte (liée à la contingence, à la subjectivité, à l’erreur). En passant au noir et blanc tout d’abord, le réalisateur prend ses distances avec l’immédiateté de l’image couleur en numérique et va vers le non mimétique. En dédoublant et en superposant plusieurs fois le même plan, Christiaens en fait l’expérience, il perd quelque chose, mais il crée autre chose. Tels les moines copistes du Moyen Âge dont la faute, l’oubli, l’interprétation, le jugement modifiaient inexorablement les manuscrits sur lesquels ils travaillaient. Le cas est identique au phénomène de génération en vidéo (la durée de conservation d’une cassette vhs n’excède pas six ans après quoi l’image disparaît) ; en numérique également : le clone, la copie à l’identique est un leurre, car la compression implique la perte. ⁴³⁴ Cherchant à masquer notre peur de la mort, l’image prétendument « clonée » se présente

⁴³¹ Cf. à ce sujet : Siegfried KRACAUER, *L’histoire des avant-dernières choses*, op. cit.

Les deux ouvrages que sont *Théorie du film, la rédemption de la réalité* et *L’histoire des avant-dernières choses* forme un diptyque symétrique, le premier utilisant l’histoire pour travailler le cinéma et le second employant l’étude du cinéma pour analyser l’Histoire.

⁴³² Ce dernier deviendra certainement et paradoxalement le support d’archivage de documents numériques.

⁴³³ Jorge Luis BORGES, « Funes ou la mémoire » in, *Fictions* (1956), trad. de P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1983, pp. 109-118.

⁴³⁴ Pastoureau rappelle qu’« un clone (terme étymologiquement au vocabulaire de la botanique) est un être vivant dont le programme génétique est identique à celui des autres êtres vivants. » (Michel PASTOUREAU, *Les animaux célèbres*, op. cit., p. 313.) L’historien ajoute : « Si l’homme a rêvé depuis des temps très anciens de marcher sur la lune, ce n’est que depuis quelques décennies qu’il a rêvé de cloner ses semblables. Preuve du déplacement inquiétant de ses songes et de ses curiosités. » (*Ibid.*, p. 312.) Cela sera étudié plus en détail avec le travail de Caroline Pellet qui, entre autres, défend le voyage astral contre le clonage, le rêve et l’incroyable contre la norme.

comme « *masque, sur lequel le temps n'a pas de prise.* »⁴³⁵ ; vaste supercherie... D'autant que, l'évolution des techniques et leur obsolescence programmée à une échelle de plus en plus courte imposent une logique de conservation impliquant forcément un transfert de média et la naissance d'un hybride, c'est-à-dire, autre chose : une altérité.

À propos de ce film, nous sommes dans l'expérience de la *différence* et donc à rebours du *même* qui rend possible une relation avec autrui. Cette *différence* permet de prendre en compte la dissemblance. L'œuvre atteste d'une double appartenance. L'identité devient relative et oscille entre deux enracinements. Le cinéaste est à la fois hors de la vie des nomades et dans son travail créateur qui permet de prendre en compte leur présence sans l'anéantir par la sienne. Une nouvelle identité « multiple » est à « identifier ». La servilité du *même* est transcendée.

La perte, avec l'abandon d'un désir de contrôle, permettra sans doute un renouveau. Ainsi le film de Christiaens fait l'apologie du nomadisme comme philosophie de vie et de création. Le noir et blanc se « nomadise » en devenant le référent de la matière de l'image et non plus un simple choix chromatique. Ce noir et blanc « élargi » renvoie ainsi à l'inconnu, en tant qu'élément émancipé du contrôle humain, et permet de dépasser la posture mélancolique que sous-tend sa disparition.

Cette apologie de la lacune implique une subjectivité manifeste d'un « *flux de réel* »⁴³⁶ forcément entropique. En notant ses limites de monstration, le film est bien loin du documentaire qui montre un monde non pas tel qu'il est, mais tel qu'il pense qu'il doit être. *Le Goût du Koumiz* est un travail sur des traces et non sur un sujet précis : les noirs abyssaux et les blancs « brûlés » suggèrent des impressions imprégnées de réminiscences : le koumiz a une saveur autant proustienne de souvenirs latents qu'exotique. Le texte qui accompagne les images et emporte le spectateur n'a rien de dogmatique. Il ne porte pas de message. Sans histoire centrale il n'est qu'anecdotes qui touchent au général même s'il y a un narrateur. Les images « équilibrées » ne suivent pas une personne en particulier.

⁴³⁵ Pascale RISTERUCCI, *Les Yeux sans visage de Georges Franju*, op. cit., p. 122.

⁴³⁶ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 15.

À travers son usage matériel, ce noir et blanc « *échappe à la catégorie* »⁴³⁷ formelle qu'elle soit optique ou sonore ce qui permet à ce film de refuser l'assujettissement à un genre (expérimental, fictionnel ou documentaire) en les confrontant tous et en les confondant. Marcel Mazé, découvrant *Le Goût du Koumiz* lors de l'élaboration de la programmation du Festival des Cinémas Différents de Paris s'exclama : « *Ce n'est pas du cinéma expérimental, mais c'est du cinéma différent.* » Son instinct était juste Le film croise cinéma classique d'un côté - documentaire parsemé de fiction - et de l'autre, cinéma expérimental - notamment en mélangeant des genres *a priori* peu plausibles -. Il se dégage de cette œuvre une immense force poétique. Citons quelques vers de *L'Art poétique* de Verlaine :

De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'Impair / Plus vague et plus soluble dans l'air, / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose. / Car nous voulons la Nuance encor, / Pas la Couleur, rien que la nuance ! / Oh ! la nuance seule fiancée / Le rêve au rêve et la flûte au cor !⁴³⁸

Le poète ajoute « *Prends l'éloquence et tords-lui son cou !* »⁴³⁹ Ces injonctions s'accordent parfaitement aux enjeux du noir et blanc dans le film de Christiaens. Le cinéaste invalide ainsi toute logique figurative, pour que toutes les autres « nuances » de cette « bichromie » deviennent imaginables.

Le Goût du Koumiz incite à une méditation riche de possibles : en cela ce film est plus une *expérience* qu'une œuvre expérimentale, résistant aux classifications, à l'image de la pensée de Kracauer qui refuse toute démarche linéaire.

Le cinéma comme théorie et la théorie du cinéma se font écho. Le terme de *théorie* est à prendre au sens étymologique de « *science qui traite de la contemplation* »⁴⁴⁰ et s'oppose au poids de « *l'abstraction caractéristique de la condition contemporaine.* »⁴⁴¹ Kracauer ne cherche pas à enfermer son objet d'étude, ici

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 279.

⁴³⁸ Paul VERLAINE, « L'Art poétique (1874) » in, *Jadis et naguère (1884)*, Paris, Gallimard, 1979, p. 45.

⁴³⁹ *Ibid.*

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

2) L'étymologie du terme est suggérée par Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou. (Cf. Philippe DESPOIX et Nia PERIVOLAROPOULOU, « Introduction : Une théorie intempestive du cinéma », *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle, op. cit.*, p. XVI.)

⁴⁴¹ *Ibid.*

le film, dans un agencement théorique flatteur et rassurant pour le lecteur. Il développe, au contraire, une pensée hélicoïdale qui fonctionne par palier, à l'image d'un cheminement en escalier.⁴⁴²

Les postulats émis par cet auteur lui permettent de déployer sa pensée, car il a le courage de s'en libérer dès qu'il peut fonctionner sans eux. Il s'émancipe ainsi de tout carcan et propose en permanence de nouvelles perspectives. Sa pensée n'est pas linéaire, mais circulaire et donc peu à la mode : elle permet de ne pas étouffer le film avec la théorie. L'auteur concède ainsi à son objet d'étude une existence autonome qui peut devenir sujet à débats loin d'un dogmatisme à la Breton ou à la Greenberg⁴⁴³.

Puisqu'elle fonctionne par strates et par couches, on pourrait parler d'une pensée en construction évolutive ne s'articulant que sur le paradoxe qui s'élabore au fur et à mesure. Elle est troublante pour une pensée cartésienne. À première vue, elle paraît dogmatique, mais le dogme est en permanence remis en cause, les contradictions se renversent et renforcent la théorie d'origine.

De même, le réalisateur se laisse surpasser par le réel : pas d'emprise de la théorie, mais apologie de la perte de contrôle absolu (cet enfermement stérile).

⁴⁴² Analogie d'autant plus intéressante que Kracauer fut un spécialiste d'architecture. (Il fit sa thèse sur les rampes d'escalier en arabesques du XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles.)

⁴⁴³ Définissant le surréalisme ou l'expressionnisme abstrait à l'image d'un artiste (Dali pour Breton et Pollock pour Greenberg - Cf. Clement GREENBERG, *Art et culture : essais critiques (1961)*, trad. Ann Hindry, Paris, Macula, 1988. -), restreignant ainsi le champ des arts à venir et celui de la pensée en général...