

Le cinéma est l'art des médiums

Philippe Gajan

Numéro 168, septembre 2014

Spectres et fantômes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/72520ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

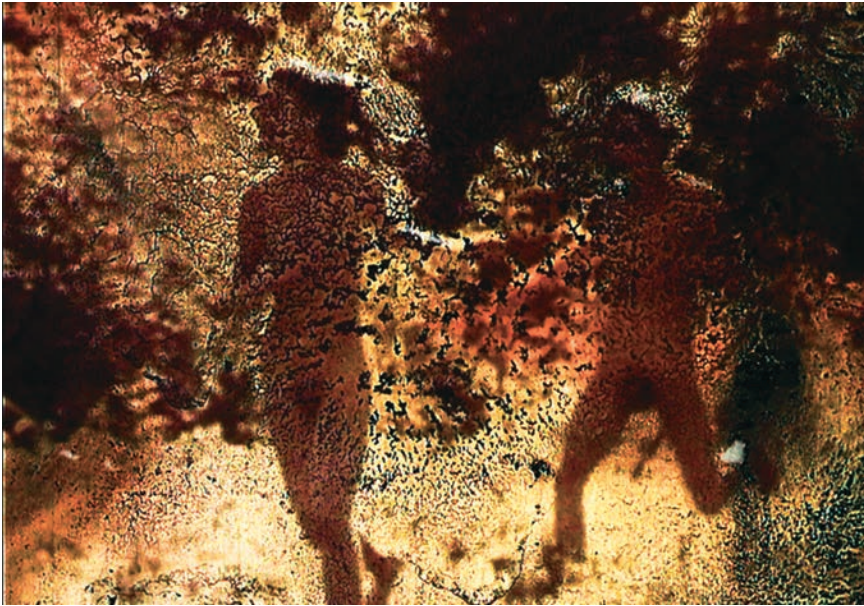
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gajan, P. (2014). Le cinéma est l'art des médiums. *24 images*, (168), 26–27.

Le cinéma est l'art des médiums

par Philippe Gajan



SPARK OF BEING (2010) de Bill Morrison

« Le cinéma est un vaste chantier ou un site archéologique, dans lequel on peut produire, à contretemps du temps de ces images, une nouvelle impression de l'Histoire. Ces films proposent une autre façon d'apprivoiser ces fantômes, selon la formule de Bazin, et de les arracher à l'oubli. »

*– André Habib,
L'attrait de la ruine*

TENTONS CETTE PROPOSITION : LE CINÉMA EST L'ART DU PASSAGE VERS UN AUTRE MONDE. QU'IL METTE en scène cet autre monde (les films de fantômes par exemple), la visite des revenants (Clint Eastwood) ou encore la frontière entre deux mondes, le cinéma, y compris le cinéma documentaire, marque toujours le passage vers l'autre (monde). Notons que le cinéma réaliste n'y échappe pas sous peine de n'être plus qu'un ersatz de cinéma. Mais il est une pratique, tant dans le cinéma de genre, que dans le cinéma expérimental, qui a fait de ce passage sa matière filmique même : le found footage (littéralement : enregistrement trouvé).

Pour faire vite, dans le cinéma de genre (*Blair Witch Project*, *Cloverfield*, *REC*), l'enregistrement au centre même du moteur dramatique n'est « trouvé » que pour les besoins de la fiction, mais le spectateur, s'il veut vivre l'expérience, doit faire « comme si c'était vrai ». C'est en quelque sorte le b. a-ba du pacte fondateur avec le film basé sur la croyance (même momentanée). Et cette croyance, est alimentée, pour ne pas dire initiée, par la qualité plastique de l'image en question. Dans les films cités, la croyance en la « réalité » de ces images « trouvées » est liée justement à leur piètre qualité (enregistrement de type VHS) qui vient renforcer la différence (différence avec la qualité haute définition de l'image cinéma contemporaine), mais également la possibilité de voir « autre chose ». Tout se passe comme si l'imagination du spectateur était stimulée par les imperfections et le manque de définition de l'image. Certes le procédé est un peu paresseux, puisqu'il initie le pacte de croyance à l'aide d'un subterfuge un peu grossier, mais il peut s'avérer diablement efficace !

Procédé paresseux, certes, mais qui nous amène directement à la question de l'image d'archives. Chacun d'entre-nous a déjà expérimenté un sentiment trouble devant une archive (qu'elle soit personnelle ou non), devant une photo ou un film. Il en émane

souvent une étrange beauté, particulièrement lorsqu'il s'agit de film sur pellicule (par opposition à un enregistrement vidéo). Cette beauté est intrinsèquement liée à l'irréalité immédiate qu'elle provoque, un aspect fantastique voire fantomatique qui entre en conflit avec la réalité (avérée) qu'elle enregistre, et la met donc à distance. Si les miroirs et l'image, l'image en mouvement particulièrement, sont les lieux favoris des fantômes, et donc des médiums, l'image d'archives, de par son existence même, induit la dimension du temps : voir ici et maintenant ce qui s'est déroulé hier, ailleurs, d'où le sentiment trouble de cette présence, elle-même suggérée par le sujet (les traces de l'histoire). Mais par la matérialité de cette image particulière, la distance avec cette image n'étant pas simplement temporelle, elle est donc un portail pour le passage de l'autre, des fantômes qui peuplent aussi bien notre imaginaire que notre psyché.

Un contre-exemple révélateur de ce trouble est celui proposé par les créateurs de la (remarquable) série *Apocalypse* sur la Première Guerre mondiale. En restaurant et surtout en coloriant l'image d'archives, ils ont voulu effacer au maximum, ou tout du moins atténuer cette déréalisation. Certes, dans cette série, on peut encore imaginer que ces millions d'êtres humains broyés par la guerre reviennent nous hanter, mais sans que cela déresponsabilise le

spectateur, puisque le but même de la série est de provoquer une prise de conscience. En revanche, la pratique du *found footage* par les cinéastes expérimentaux accentue cette déréalisation et va donc bien au-delà de la simple stimulation de l'imagination (ou des sens) que l'on retrouve dans le cinéma d'horreur. Plus qu'évoqués, les fantômes sont traqués, et ce, dans la matérialité même du film. Pellicule, bande son, montage sont entre les mains de redoutables instruments. On peut penser à Gustav Deutsch (*Film ist*), à Bill Morrison (*The Great Flood, Tributes-Pulse, Spark of Being, The Miners' Hymns*), ou au Québec à Karl Lemieux (*Western Sunburn*), Daïchi Saito (*Never a Foot Too Far, Even*) ou encore Steven Woloshen (*The Curse of the Voodoo Child*). Dans un article extrêmement dense, Nicole Brenez établit une fascinante *Cartographie du found footage*¹, cartographie qui présente les cinq principaux usages du found footage : élégiaque, critique, structurel, matériologique, analytique. Nos chercheurs de fantômes se situent plutôt dans la catégorie de l'usage analytique (elle cite également les Gianikian, Godard pour ses *Histoire(s) du cinéma* ou encore Lemaître) qu'elle définit comme ceci : « Sur le modèle d'une investigation scientifique, mais capables d'en déborder ou d'en subvertir la rationalité, certains auteurs ont choisi un objet ou un fait filmique et se sont consacrés à l'étudier de façon approfondie »².

*Outer Space*³, réalisé en 1999 par Peter Tscherkassky, est probablement l'un des films les plus cités lorsqu'il s'agit d'illustrer ces usages. Par la complexité de ses outils (animation photogramme par photogramme, superposition, transparence, effets de « flickering », changement de rythme, bande-sonore bruitiste, etc.), par sa virtuosité, le cinéaste autrichien est l'un des grands maîtres du found footage. Dans *Outer Space*, il transporte l'actrice hollywoodienne Barbara Hershey dans un maelstrom de bruit et de fureur⁴. Les fantômes, invisibles jusqu'alors, simple « vue de l'esprit », sont désormais déchaînés au propre comme au figuré.

« L'impression d'un film d'horreur, le danger qui guette. La nuit, dans le regard de la caméra légèrement oblique, surgit d'un noir profond, dans une lumière farfardée une maison qui disparaît à nouveau. Une jeune femme s'approche lentement de ce bâtiment. Lorsqu'elle y entre, les points de montage craquent, la bande son grince de façon atténuée et étouffée. (...) Le *recycling* dramatique de Tscherkassky, le nouveau tirage et la nouvelle exposition du matériel, image par image, font chevaucher les images et les espaces les uns dans les autres, soustraient au public tout point d'attache et fendent les visages comme dans un cauchemar. (...) »

Outer Space, un *shocker* sur le disfonctionnement filmique, un *hell-raiser* du cinéma d'avant-garde qui déclenche un enfer et mène la destruction (de la narration, de l'illusion) avec une beauté rare.⁵

Ce basculement, par le biais du travail sur la matière filmique, d'un film d'horreur conventionnel vers un entre-monde est tout à fait remarquable. Il n'est plus ici question de film comme support (d'une histoire, d'une image), mais bien plutôt d'une matière (filmique, sonore) que l'on travaille dans son épaisseur, que l'on ausculte pour en faire apparaître les fêlures, pour mettre en évidence les interstices

par lesquels vont s'immiscer les fantômes. Le cinéaste médium crée alors les conditions du passage entre les deux mondes. On n'est pas si loin de la tradition bretonne, une tradition hantée par les revenants s'il en est, dont Anatole Le Braz répertoria les intersignes à la fin du XIX^e siècle dans *La légende de la mort en Basse-Bretagne*. Intersignes, interstices, entre-monde : le véritable attrait de ces ruines est donc, plus encore que l'évocation du temps (la mesure du temps passé), l'invocation d'un monde parallèle jusqu'ici dissimulé : dissimulé dans les plis de la matière filmique, dissimulé dans un espace-temps que révèle le cinéaste alchimiste. Un monde parallèle qui va permettre, à qui sait voir et entendre, la rencontre entre le spectateur et ses fantômes.

Ainsi le cinéaste sculpteur agit sur les trois aspects des ruines : temporel (le temps de l'enregistrement), physique (le « délabrement ») et symbolique. Alchimiste, passeur, médium, sculpteur... il est désormais le maître des éléments... et l'ami des fantômes! 🍷

1. http://lucdall.free.fr/workshops/LAV07/documents/found-footage_n_brenez.pdf
2. *Ibidem*.
3. Au moment d'écrire ces lignes *Outer Space* est disponible sur Youtube.
4. Le matériel filmique est ici emprunté à un film d'horreur hollywoodien, *The Entity* (1982) de Sidney J. Furie. Au sujet de ce film, lire le texte de Charles-André Coderre publié dans *24 images* n° 167 : « Acteurs pour chambre noire ».
5. Extrait de la fiche de présentation du film par Stefan Grisseemann. www.tscherkassky.at/franc/OuterSpaceFR.html



OUTER SPACE (1999) de Peter Tscherkassky et *FILM IST* (1998) de Gustav Deutsch