

ETC



L'évidence du monde. Complicité du cinéma avec le corps, l'imaginaire et la réalité

Nicolas Renaud

Number 63, September–October–November 2003

L'effet filmique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35376ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

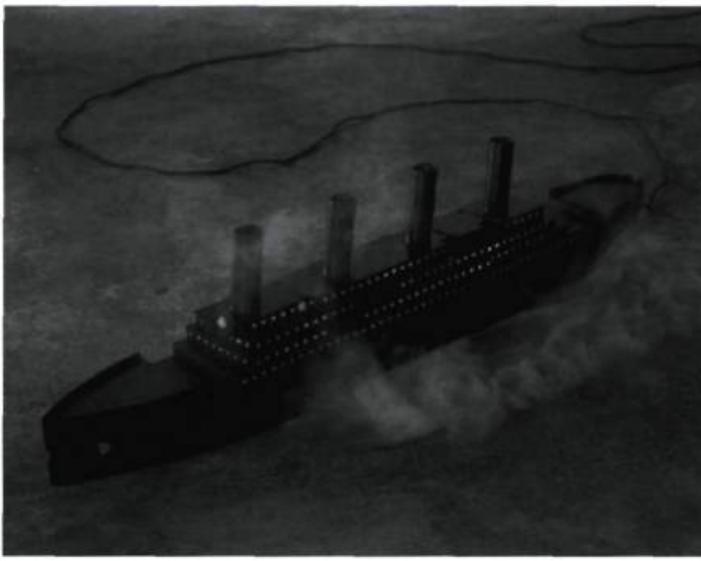
0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Renaud, N. (2003). L'évidence du monde. Complicité du cinéma avec le corps, l'imaginaire et la réalité. *ETC*, (63), 19–23.



ACTUALITÉS/DÉBATS

L'ÉVIDENCE DU MONDE.

COMPLICITÉ DU CINÉMA AVEC LE CORPS, L'IMAGINAIRE ET LA RÉALITÉ

Vu d'abord dans sa totalité de phénomène culturel, le cinéma a bien sûr une influence sur les autres arts dans la mesure où il a une influence sur toute la société, la culture et l'imaginaire de la majorité des gens. Avant toute assertion des filiations esthétiques possibles entre le cinéma et l'art contemporain, et avant même la volonté de se référer à la culture qui les entoure, les artistes d'aujourd'hui sont tout simplement issus des générations ayant grandi avec le cinéma. Dès l'enfance, les images cinématographiques colonisent notre imagination et notre mémoire dans une proportion non négligeable. Rares sont ceux, d'ailleurs, qui pourraient évoquer leurs rêveries d'enfant sans y reconnaître la part que celles-ci doivent au cinéma.

Voilà certes des lieux communs sur l'indiscutable « pouvoir » du cinéma. Mais puisque désormais, tout peut entrer dans l'art – des références à l'histoire de l'art jusqu'à la publicité, des ordinateurs aux excréments – c'est sans surprise que le cinéma y trouve sa place. Il est alors pertinent de voir en quoi c'est la spécificité du médium qui ouvre un champ de réflexions et de paramètres formels susceptibles d'influencer d'autres pratiques et ce, en accord avec Malraux affirmant que les arts partagent un monde, ceci étant vrai bien avant que les artistes ne se réfèrent consciemment à l'histoire de l'art.

Il faut revenir à la forme cinématographique et aux propriétés du médium. Ses deux caractéristiques principales (sur lesquelles toutes les autres reposent, en vue de l'élaboration du « langage » cinématographique) étant que, premièrement, le médium, le support du film lui-même, avec la pellicule photographique, un certain rythme du défilement des images fixes et de la pulsation lumineuse, s'appuie sur une compréhension et une réciprocité de notre appareil perceptif et que,

deuxièmement, ce dispositif de photographie en mouvement reproduit bel et bien les choses et leur mouvement tel qu'il nous apparaît dans la réalité. Le mouvement rendu aux choses est, bien qu'une représentation, très proche de notre rapport aux choses réelles, et nous renvoie à celles-ci de façon plus directe, ou disons plus complice, mieux que tout autre médium.

Peut-être qu'alors la question insoluble demeure, telle que formulée par Bernard Pingaud¹ :

« L'image qui montre peut-elle aussi fonctionner comme le signe qui dit, et si oui, comment peut-elle s'effacer devant ce qu'elle dit (ce qui est le propre du mot) sans cesser de nous imposer sa présence sur l'écran. »

L'image peut, bien sûr, s'effacer devant ce qu'elle montre, la majorité des spectateurs de cinéma ne se disent pas pendant tout le film : « voici un objet fabriqué par des humains », mais la question, dans la phrase de Pingaud, porte sur le « comment ». Cependant, l'image cinématographique n'est pas, comme le mot, un signe arbitraire appris. Plûtôt, avec la prise de vue dans sa plus simple expression, elle rend l'évidence du monde à nos sens. Merleau-Ponty n'a cessé de parler de cette évidence, qui se trouve ultimement toujours en-deça et au-delà du doute sur la réalité, de l'interprétation des constructions qu'on y impose et des limites de la perception. Peu importe le degré de séparation du monde objectif dans l'unicité de chaque perspective subjective, le fait est que nous pouvons « partager l'évidence du monde » et c'est à ce niveau que Merleau-Ponty pose la question de l'art².

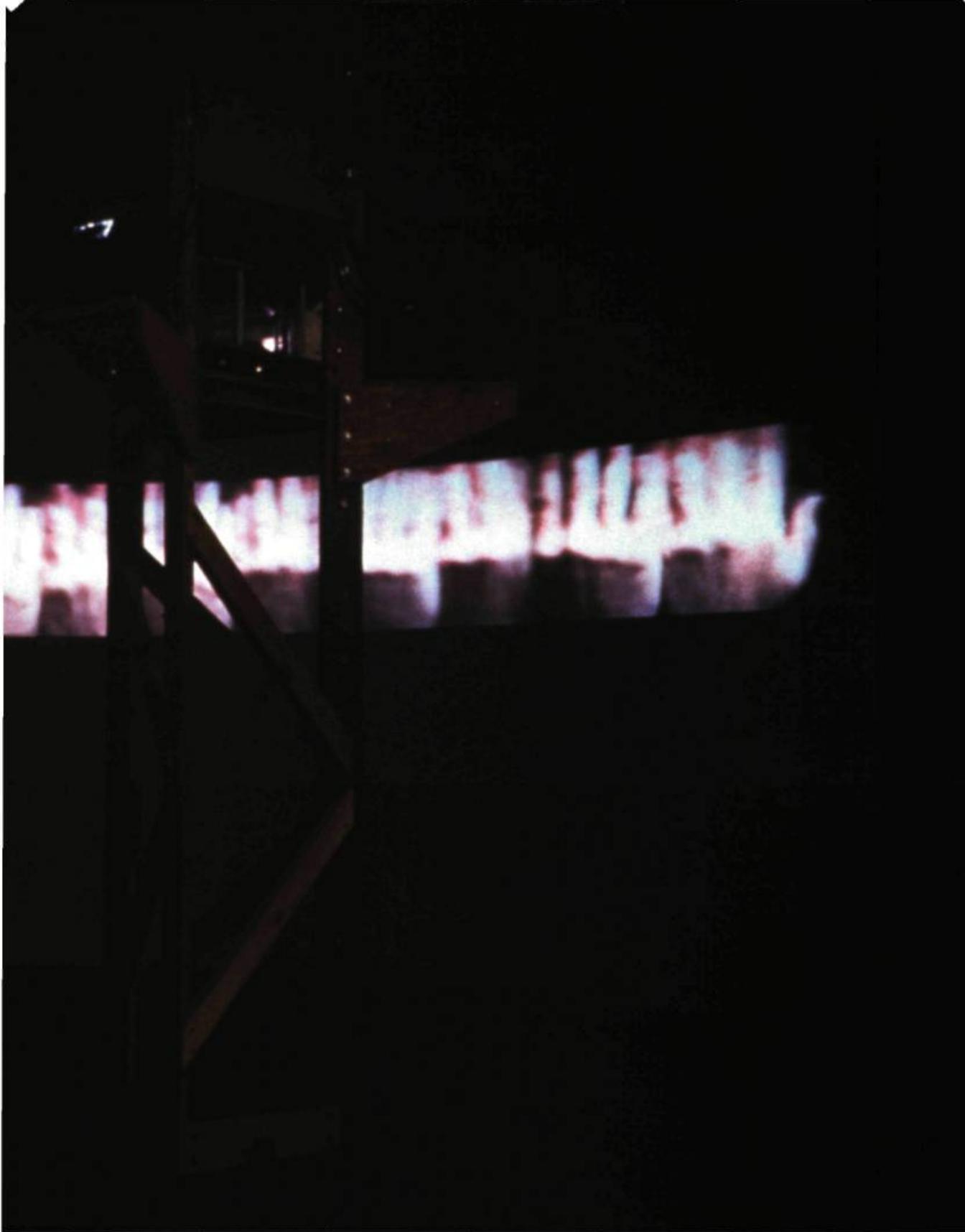
On dit aussi : « ... sans cesser de nous imposer sa présence sur l'écran ». Jean-Luc Godard est peut-être celui qui a le mieux joué de ce paradoxe. Son cinéma se caractérise par une conscience aigüe du médium cinématographique, qui est toujours dans



ses films une partie du sujet, ainsi qu'un rappel à l'artifice, aux moyens mis en œuvre dans la représentation, mais parvenant du même souffle à offrir une expérience que le médium peut faire vivre au moment même où il s'efface.

Mais à l'opposé d'un rappel intentionnel des moyens de la représentation, on peut aussi partir seulement du principe de la fidélité de la représentation : le cinéma

comme mode d'enregistrement de la réalité. Pierre Perrault, dans sa monumentale entreprise documentaire, conserve intacte la foi que le cinéma saura capter la réalité telle qu'elle est, saisir la vie dans son mouvement réel. Pour lui, la question n'est pas une quelconque influence qu'il aurait sur le cours des choses par sa seule présence, mais l'immense difficulté d'arriver à voir le monde tel qu'il est, alors même qu'on le



Gary Hill, *Dervish*, 1995. Collection Musée d'art contemporain de Montréal. Photo: Richard Stoner.

vit. C'est le cinéma-vécu (il ne disait pas « cinéma-vérité »). Le cinéma se propose alors comme mode de lecture de la réalité car la réalité parle, même si la plupart du temps, dans l'art et la vie, nous n'entendons que nous-mêmes.

Une tout autre avenue est celle du médium, de sa matière et de sa mécanique prises comme formes à travailler et à rappeler au spectateur, rompant défini-

tivement le charme du réel, mais révélant la conscience de la réalité des sens. C'est ce qu'ont fait, par exemple, des cinéastes expérimentaux comme Stan Brakhage et Peter Kubelka, se servant de la matérialité de la pellicule, de la lumière et des possibilités rythmiques du médium filmique pour rejoindre notre prédisposition physiologique à la vision. De là, l'expérience s'élève dans la sphère poétique, tout comme

l'ordre perçu dans l'enchaînement de deux notes en musique répond à un sens du rythme et de l'harmonie qui est en nous.

Réciprocité du dispositif avec notre appareil perceptif, consistance du réel dans la représentation; c'est sur ce double potentiel du film, heuristique si l'on veut, à la fois sur la réalité et la perception, que s'enracine une large part des réflexions inépuisables sur le cinéma et son possible apport à d'autres formes de création artistique.

S'il fallait d'abord passer par le rapport privilégié entre le cinéma et la réalité, à la base du dispositif, avant le geste de la création, c'est pour ouvrir une autre voie, celle de l'imaginaire qui, sans être toujours l'origine des images cinématographiques, en est en quelque sorte la destinée. Nous ne parlons pas seulement de la projection de l'imaginaire à l'écran, mais de la façon dont les images, qu'elles soient de la réalité ou d'un fantôme, viennent nous habiter. Ce monde de l'imaginaire investi par le cinéma, s'il est parallèle à celui de la réalité, n'y est pas contraire, car la force d'imprégnation particulière de l'image en mouvement dans l'esprit dépend justement de cette reproduction du réel tel qu'on le perçoit, parce que nos images mentales sont faites de la même matière que la perception du réel, sans que jamais, dans la normalité, on ne les confonde. Nous pouvons seulement en perdre l'origine (souvenir, imagination, film... ?). Le médium filmique a la capacité de s'intégrer au plus près dans le cinéma intérieur et permanent qui compose nos vies. Bien sûr, tout objet est susceptible de constituer une image qui reste, mais le cinéma utilise les mêmes voies perceptives (lumière, sons, mouvement... ornés les odeurs) que la réalité pour s'installer dans notre esprit. Comme l'imagination, le rêve, il est toujours le double, ou l'autre version possible de la réalité, parce qu'il en est en même temps le contraire et la représentation. « Être comme dans un film », « dans un rêve », « revoir le film de sa vie », nombre d'expressions populaires en témoignent.

Une certaine phénoménologie de l'image filmique peut donc faire apparaître trois ordres distincts de l'expérience spécifique offerte par le cinéma : lecture de la réalité, expérience de la perception et puissance affective dans l'imaginaire. Le premier sied toutefois mieux au cinéma à proprement parler, surtout dans le documentaire, bien que certains artistes davantage rattachés au milieu de l'art contemporain savent mettre à l'œuvre la force de « l'effet de réalité », tel Donigan Cumming et son docu-théâtre vidéographique.

Ship, de Lewis deSoto

Un petit paquebot, d'environ un mètre, noir et troué de hublots éclairés de l'intérieur, se déplace lentement sur le plancher d'une pièce obscure. Il est relié à un

câble électrique, ce qui nous garde de tomber dans la mystification, mais son mouvement demeure mystérieux. Il flotte littéralement, le mouvement est celui d'un navire sur l'eau. Peu importe le système technique le faisant fonctionner ainsi, ce qu'on voit et qui captive, c'est bien le fait qu'il flotte sur le ciment. Il vogue vers les murs dont il s'écarte en rebroussant chemin, suivant une légère dérive naturelle comme il s'en produit dans tout lent virage sur l'eau. Difficile d'articuler quoi que ce soit de précis à la vue de cet objet, mais nous avons une image, du mouvement. Nous suivons la glissade de la masse noire et des petites lumières blanches sur une mer imaginaire, dans une nuit imaginaire.

Dans cette œuvre toute simple, *Ship*, l'artiste américain Lewis deSoto use en quelque sorte des principaux éléments du procédé cinématographique : composition de la lumière, réalisme du mouvement et ambivalence entre la conscience de la technique et « l'enchantement ». Le tout s'attache les sens et provoque l'évocation d'une réalité personnelle. DeSoto saisit juste ce qu'il faut d'un certain mouvement et d'une certaine lumière pour que tout y soit : la mer, la nuit, une certaine nuit... L'image familière d'un souvenir enfoui, ou peut-être le pouvoir universel d'une image qui remue un coin de l'inconscient. De même, Cézanne disait avoir seulement besoin de saisir la couleur et la lumière d'une chose pour que tout le reste y soit, les formes, le mouvement, l'odeur, une sorte de synesthésie. Il faudrait un terme pour signifier l'épanchement de la mémoire, du désir et de l'imagination à partir d'une sensation de la lumière ou d'un mouvement. Parfois, le bateau s'arrête et laisse échapper une épaisse fumée qui le recouvre un instant; brouillard des souvenirs, de l'inconscient ?

L'image du navire est, en général, quelle qu'en soit la raison, l'une de ces « images fortes ». Elle est d'ailleurs présente dans les films du cinéaste Werner Herzog (*Fitzcarraldo*), grandement attaché à cette vie tenace des images dans notre esprit. Il a souvent parlé de ces images qui s'imposaient, qu'il se devait de tourner dans ses films, quelque chose qu'il avait vu ou bien rêvé, une histoire qu'on lui avait raconté... Le cinéma lui a permis de les matérialiser. Il trouve le sujet idéal pour sonder le « cinéma de l'intérieur » dans son film *Au pays du silence et de l'obscurité* (1971), un documentaire sur des personnes sourdes et aveugles. Au début du film, une femme sourde et aveugle depuis plus de 40 ans, dit : « je vois une route ». Et le film s'ouvre sur l'image d'une route, semblant être un vieux bout de pellicule trouvée, en gros grain noir et blanc. Quelle est cette image ? Quelle est cette route que voit la femme aveugle ? Un souvenir d'enfance ? Un film qu'elle avait vu ? Ou peut-être s'agit-

il d'une image chère à Herzog lui-même, d'un film ou d'un moment vécu. Il se peut aussi qu'il l'ait tournée lui-même pour les besoins du film, avec une texture granuleuse, une lumière instable, avec le grain de la mémoire. Notre mémoire à tous, voyants, est d'ailleurs habitée par des images provenant autant du cinéma que de la réalité, qui parfois se confondent et se reflètent les unes dans les autres. L'œuvre de Herzog pose souvent la question : qu'est-ce en fait qu'une image marquante, qui s'imprime dans l'esprit, s'insère dans notre vie, et pourquoi ? Nous savons du moins que de telles images, lorsqu'elles refont surface, ont le pouvoir de faire renaître hors du temps des sensations, des sentiments et des pensées. Elles peuvent être un petit navire qui, dans l'obscurité d'une pièce, transporte tout un monde intérieur.

Dervish

L'installation *Dervish*, de Gary Hill, est un très bon exemple de dispositif voué à une expérience perceptive et informé par le médium filmique. Franchissant d'abord un couloir, nous pénétrons dans l'obscurité la plus totale, perdant tout repère sensoriel, pendant qu'un son assourdissant remplit l'espace. Puis nous arrivons en face d'un mur semi-circulaire, où sont projetées rapidement des images qui traversent toute la surface, perdues aux limites de la vision périphérique quand on se place au centre. Le dispositif de projection nous est caché. Le mouvement des images est saccadé et irrégulier, nous tentons de les suivre et de saisir ce que chacune d'elles représente, en même temps que nous suivons la course de toutes les images qui se déplacent latéralement d'une extrémité à l'autre de l'écran. Le mouvement à l'intérieur des images aussi est incertain, nous apparaissant souvent comme figé.

Gary Hill a projeté les images selon une séquence de pulsation de la lumière, un rythme assez rapide de clignotement du faisceau et ce, à travers une boîte de verre et de miroirs qui pivote aussi très rapidement en face du projecteur. Il arrive ainsi à une mise en abîme et une mise en espace du processus à l'œuvre dans le déroulement d'un film et des données de la perception sur lesquelles il s'appuie. Mais brisant les paramètres habituels du film et de la perception – fixité du cadre, vitesse des images, constance de l'illusion du mouvement, rétention rétinienne... – il suscite une nouvelle conscience dans l'acte de voir.

Une installation de Lewis deSoto s'intitule aussi *Dervish*. Des hauts-parleurs sont suspendus, sur chacun desquels est fixée une lumière et tout en émettant des sons, ils tournent à une vitesse suffisante pour former des cercles lumineux. Puis, la première image du film expérimental *Decasia*, du new-yorkais Bill Morrison, est le ralenti d'un derviche tourneur provenant d'une vieille bobine trou-

vée. Mais même au ralenti, nous n'arrivons pas à bien distinguer le visage du danseur. C'est donc que la caméra, tournant elle à 18 ou 24 images/secondes, n'a pu saisir une image nette du corps tournant à une vitesse vertigineuse. Bien que banale et convenue, et sans compter ses références spirituelles, la métaphore du derviche éclaire ici des œuvres qui touchent au seuil de la perception, tel qu'impliqué dans l'invention même du cinéma.

Forme et inconscient

C'est par choix que furent ici ignorées certaines tendances de la récupération du cinéma dans l'art contemporain, étant souvent tributaires des discours qui sanctionnent l'intégration de tous les autres faits culturels dans l'art : pratiques de la référence, de la déconstruction, distance d'une relecture analytique, que celle-ci soit travail de sémiologie ou recyclage de la culture de masse. Ces œuvres ne sont pas nécessairement toujours dépourvues d'intérêt, mais telle une certaine sémiologie du cinéma, très en vogue par exemple dans les œuvres vidéo d'artistes vancouverois réputés, nous sommes davantage en face d'une lecture du cinéma que du pouvoir de manifestation et de lecture de la réalité propre au cinéma.

Un certain courant de l'art typiquement « post-moderne » repose sur une esthétique que je qualifierais « d'interface », au contraire de la « forme ». La forme est le véhicule de l'expérience, tandis que l'interface, signe des temps, est le mode d'organisation de l'information; combinaisons de messages, de références, de signes renvoyant à d'autres signes. « *Surrealism without the unconscious* »³, dit Fredric Jameson sur l'art post-moderne. La spécificité de l'expérience cinématographique, quant à elle, relève en grande partie de la forme et de l'inconscient.

NICOLAS RENAUD

NOTES

¹ Bernard Pingaud, écrivain et critique, cité dans Pierre Perrault – Cinéaste de la parole, Entretiens avec Paul Warren, L'Hexagone, 1996, p. 102.

² Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Gallimard, 1969.

³ Fredric Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, 1991.