

EXPERIENCE CINEMA

– Phénoménologie de l'apparition –

par Joris Guibert

Extraits du texte publié par
Revue & corrigée en septembre 2012 (numéro 93)



*« Est-ce que tout n'est pas illusion ?
Il n'y a de vrai que les "rapports", c'est-à-dire la façon dont nous percevons les objets. »*

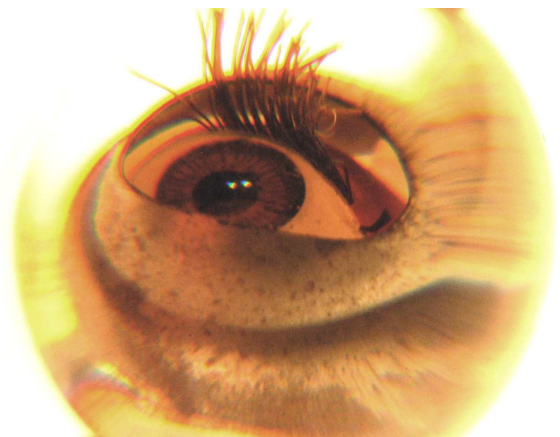
Lettre de Flaubert à Maupassant, 15 Août 1878

(...)

Si la photographie peut se concevoir comme le prolongement mécanico-chimique du régime optique inventé par la peinture classique, le cinéma, lorsqu'il apparaît, instaure un bouleversement perceptif qui déborde vite du champ de l'art. Sa mécanique tout comme son langage permettent d'élaborer de nouvelles approches théoriques : notamment de la perception, de la pensée, du temps. Pour aller vite, considérons deux propriétés essentielles (ou deux étapes) : l'illusion de mouvement et le montage.

Il a d'abord été vécu comme organe : un œil-prothèse, « *extension mécanique de la perception* »¹ : vitesse inédite, sensations foraines, visions de voyage dans le monde, le temps, l'intimité ou l'univers... Puis le film s'est constitué en corps, en développant des formes d'expression et de réception (conventions, codes) : par l'invention du montage, il se reçoit en objet et non plus seulement en « vue ». A la manière de Frankenstein, un nouvel être, créé avec des fragments de corps épars. Le film se vit comme « *expression d'expérience par l'expérience* »². La plupart des théories du cinéma en viennent à aborder le corps du spectateur : assis (motricité figée), plongé dans le noir (perception focalisée, polarisée), le film plie le corps à sa force. Les avant-gardes du début XXème l'avaient intégré à la procédure, explorant largement l'activation de stades optiques limites et liminaux, sensations corporelles, « *effets sur le cortex* » (Eisenstein)...

Annette Michelson a montré que ces préoccupations se poursuivent dans le cinéma expérimental des années 60, révélant le cinéma comme expérience paradoxale : d'abord « *rêve pour esprits éveillés* »³, il déploie ainsi une conscience paradoxale. Tout autant, il est épreuve corporelle paradoxale : le corps contraint à l'immobilité est soumis à des



perceptions contradictoires ; le principe sensori-moteur (l'action qui poursuit la perception) est interrompu, le rapport à l'espace sans cesse réajusté (changement d'axe, de plan). Le dispositif filmique montre que la perception n'est pas réductible à une fonction optique ou cérébrale, mais qu'elle implique l'ensemble du corps : muscles, attitude, afflux sanguin, équilibre... confirmant alors que *toute perception est proprioception*. Il déplace alors nos rapports entre coordonnées internes et externes, comme une apesanteur : ainsi Michelson analyse les scènes d'apesanteur de *2001, l'Odyssée de l'espace* comme démontrant que le cinéma peut être une expérience qui réconcilie la dualité corps-esprit. En fait, Kubrick bouleverse les rapports de la perception au corps surtout par des constructions cinématographiques insolites. Par exemple, le mouvement irrationnel : mouvements paradoxaux de plan (travelling

1 T. Elsaesser & M. Hagener, *Le cinéma et les Sens*, éd. P.U.R., 2011, p.99

2 Vivian Sobchack, cité par T. Elsaesser & M. Hagener, *ibid.* p.135.

3 Citée par T. Elsaesser & M. Hagener, *ibid.* p.190.

arrière dans la station orbitale avec rotation du cosmos en fond), mouvements paradoxaux dans le plan (personnage marchant au mur). Irraison de la perception qui trouble le sensoriel comme un appel à une autre conscience.

J'ajoute que l'expérience de l'apesanteur, c'est ce qu'a vécu le corps à l'état fœtal. On rejoint ici la thèse de Baudry sur le dispositif : plongé dans l'obscurité de la salle, le spectateur vit une régression qui réduit les mécanismes psychiques inhibiteurs et en favorise d'autres (projection, empathie...). *2001* déploie un méta-discours sur la réception filmique, jusque dans la scène finale où le héros (immobile), dans son astronef utérin, voit l'image (mobile) : lumière filant en avancée infinie (comme le projecteur), photogramme fixe de son visage (comme le spectateur figé) ; gros plan sur son œil mobile (comme celui du spectateur). Régression-progression jusqu'à la mise en abyme finale⁴, pour atteindre le corps-esprit pur – le Tout indivisible figuré par le fœtus astral... Kubrick montre que le film peut être expérience métaphysique : ce déséquilibre flottant et fœtal du corps/esprit, réunis dans le rapport du spectateur au film, c'est la renaissance de la conscience à l'univers.

Les théories filmiques ont vite aperçu les possibilités de lier pensée et cinéma. Soit que le processus filmique rende visible le processus psychique, soit qu'il permette de le penser. Bergson compare le procédé d'illusion cinématographique du défilement des images au déroulement de la conscience – tout autant illusoire. Deleuze reprend ses théories pour élaborer une pensée du cinéma (et comme moyen de penser la pensée). Pour résumer, l'image cinéma décompose un mouvement en intervalles anecdotiques (les photogrammes), recomposés non par le défilement du projecteur,



mais par la conscience qui l'appréhende dans un tout-durée. Car le mouvement n'est pas divisible (on pourra toujours infiniment le découper), ni ne peut être conçu comme succession de pauses. Donc le photogramme est déjà une durée qui va changer dans un tout ; Deleuze définit le tout comme ouvert, c'est-à-dire plus que la somme des parties : une « *relation* ». Mettons un sucre dans un verre d'eau : il se dissout. L'eau sucrée n'est pas un ensemble verre+eau+sucre : il faut ajouter le temps. C'est donc une relation, toujours en devenir.

Pour Bergson, la conscience est un « *cinématographe intérieur* », dont l'illusion « *serait de relier entre elles, par le fil continu de la mémoire, des visions instantanées du réel* »⁵. Or, il n'y a jamais d'instantané, pas plus que de fil

4 Renvoyant aux théories du cinéma en tant que réflexivité, notamment stade du miroir (cf. Christian Metz).

5 In *Matière et mémoire*, éd. Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris, 1997, p.72.

continu : toute perception active la remémoration, « elle est tout imprégnée des souvenirs-images qui la complètent en l'interprétant »⁶. Si bien que « l'expérience pure » est impossible, puisque la perception est enchevêtrement de vues et de souvenirs imbriqués. De plus, elle est faussée par le corps (constamment tourné vers l'action), qui l'oriente vers un prolongement moteur, ou vers la « reconnaissance attentive » qui scrute et revient sur elle-même. La chose perçue l'est donc à travers une perception toujours « centrée » ; Deleuze voit là une brèche où le cinéma peut produire une approche inédite, plus « neutre », une visée plus proche de la chose.

L'enjeu ici n'est pas (comme voudrait la phénoménologie) d'établir une épistémologie de la perception pour en soutirer une essence des choses, ni d'y chercher une Vérité à dévoiler... mais plutôt examiner les processus de conscience que le cinéma révèle, acter le fait qu'il n'y a pas d'accès direct à la chose, que son état n'est pas fixe puisqu'il est devenir.

L'autre moyen de penser par le cinéma vient de l'invention de son langage – principalement plan et montage. Pour Hugo Münsterberg, c'est donc l'écriture du cinéma qui révèle le processus psychique, car elle est « *simulation technique de l'inconscient* »⁷ : flash-back, gros plan (transgressif, pulsionnel, focalisant), métaphores, comparaisons et autres figures de style... Le montage, dit Bazin, est « *la création d'un sens que les images ne contiennent pas objectivement et qui procède de leur rapport* »⁸. L'essence du montage n'est pas de montrer une succession logique, ni une suite chronologique, mais de mettre des éléments en relations dans un tout. L'interaction des plans révèle des processus opérants : la fameuse expérience de Koulechov a bien montré que le spectateur se persuade de voir des émotions sur un plan de visage statique, par le simple fait de le monter avec d'autres images. Pourtant, le principe du montage pourrait sembler paradoxal, il ne va pas de soi : il est fondé sur le lien par la brisure, autrement dit il est un choc. Espaces épars, morcelés ; temps segmentés, dilatés... Et contre toute logique, la conscience constitue cette séparation précisément en lien, en « *relation dynamique, dialectique* » (Adorno)⁹. En fait, ce ne fut pas toujours le cas : les premiers spectateurs ne voyaient aucune inférence entre les plans. Ce qui est intéressant, c'est qu'ils ont appris à le faire (comme si la conscience s'adaptait vite à un processus dont elle se pressentait proche).¹⁰

Cinéma et inconscient semblent à l'évidence liés. L'inconscient ne peut se concevoir que lors de sa manifestation ; en quelque sorte, le cinéma (en tant que

6 Ibid, p.147.

7 Cité par T. Elsaesser & M. Hagener, op.cit. p.181.

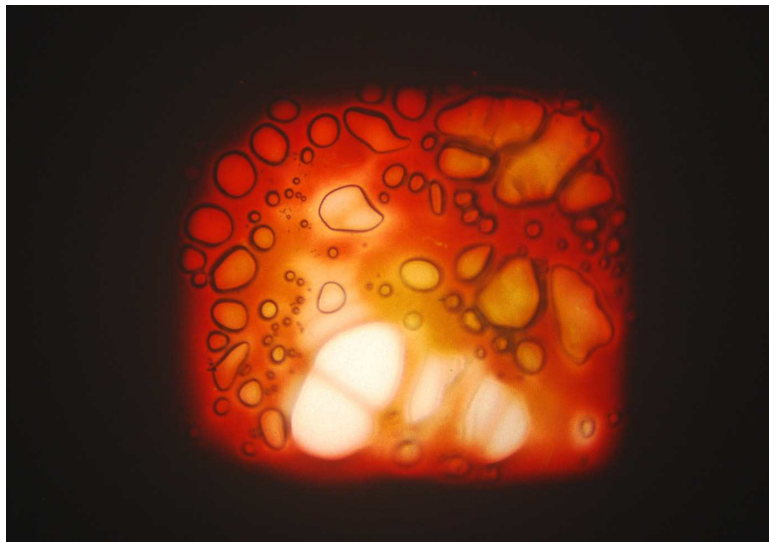
8 In *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Editions du Cerf, Paris, 1997, p.65.

9 Cité par C. Amey & J-P. Olive (dir.), *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre ?*, éd. L'Harmattan, Paris, 2004.

10 Les cinéastes Russes des premiers temps ont élaboré une écriture de cet effet choc, en jouant sur la confrontation des plans (plutôt que de rendre leur liaison invisible).

manifestation) le pousse à se manifester. D'où le fort potentiel d'action sur le psychisme : thérapie par l'image, propagande, orientation de l'esprit, conditionnement... Reproduction ou manipulation, le cinéma en joue très souvent : voir *Orange mécanique* (lavage de cerveau par le film), ou plus récemment *Inception*, qui concrétise nombre de thèses sur les fonctionnements cinéma/perception/conscience. Par le thème de la plongée dans le rêve, on retrouve l'union corps/esprit (encore figurée par des scènes d'apesanteur). Mais c'est le principe même du film (les rêves imbriqués les uns dans les autres) qui fonctionne comme démonstration de l'écriture filmique. *Inception* montre que le film se reçoit comme un rêve : l'emboîtement d'espaces-temps discontinus, c'est le principe du montage – fractionné, mais vécu comme continuité. L'empilement des plans créant des relations de sens, c'est encore le montage – où tout comme dans le rêve, la brisure (rupture d'espace, saut temporel) peut être vécue comme lien. Une expérience paradoxale, figurée notamment par les escaliers escheriens (qui se rejoignent grâce au raccord). La structure labyrinthique du film établit le montage comme rapport du détail au détail, du détail au tout. Dans le labyrinthe, je dois pour m'en sortir à la fois porter attention aux rapports entre les détails, et à la fois les penser en rapport avec un tout (géométrique ici/là-bas et temporel avant/après)... Ce que rappelle *Inception*, c'est que lien cinéma/rêve ne tient pas tant du récit et de la fable que de la mécanique filmique même – procédés cinématographiques, réception de la conscience.

L'image-lumière est proche de l'image-rêve, car toutes deux sont de nature temporelle : elle passe, on ne peut y revenir. Ca n'est pas qu'elle est mobile : elle est *mouvante*. Si le film est une image-objet, sa consistance lumière en fait une présence évanescence, comme une ombre de l'image onirique. Ephémère, mouvante et diaphane, l'image-film se vit plus qu'elle ne se voit.



(...)

Supra-image

« *Il reste à inventer un art de la trace,
qui n'élude pas la question de la vitesse et de l'intensité du flash* ». ¹¹

La lumière immanence de l'image cinéma n'est pas mouvement parce qu'illusion de mobilité : elle est mouvement parce qu'elle existe dans une dynamique double d'apparition/disparition. La propriété de l'image-lumière est donc d'être intervalle, dualité surgissement/effacement dans le même mouvement. Le noir est alors figure ultime de ce principe d'apparition/disparition. Le clignotement permet de révéler le potentiel du noir-cinéma ; pas l'alternance lumière/absence – il n'est pas négatif de la lumière, mais bien présence concrète. Dans les cinémas expérimentaux, l'exploration du noir rejoint d'une certaine façon la révolution que le baroque a opérée, par l'opposition et l'apposition de l'obscur sur la clarté. Sauf que l'image cinéma est autant de nature temporelle que spatiale : ce n'est donc pas tant le noir comme partie intégrée du plan qui intéresse, mais comme morceau autonome dans le montage, une composition-durée. Il n'est pas un élément plastique qui majorerait ou invaliderait les autres dans l'espace : plutôt un pôle d'attraction et de répulsion dans l'écoulement temporel. Ici, il n'est donc pas simple transition, ponctuation ou effet de style. ¹²

Le premier type de noir que le clignotement exploite est celui du flash, tels *Arnulf Rainer* de Peter Kubelka ou *The Flicker* de Tony Conrad, clignotements absolus de photogrammes blancs et noirs qui frôlent le seuil de fusion. Ils sont comme une frontière (passage/barrage), faisant affleurer le vertige épileptique à la surface du cerveau. Au bout d'un temps de cet entremêlement, le spectateur finit par y voir des formes, des couleurs et des représentations. Le noir agit ici comme écart extrême de l'image-lumière, comme ce qui lui permet d'être un rapport intensif-extensif. Et il la révèle une fois de plus comme une construction d'espace et de temps, car sa force tient autant de la progression du montage en temporalité fulgurante que de son aspect « blanc » ou « noir ».

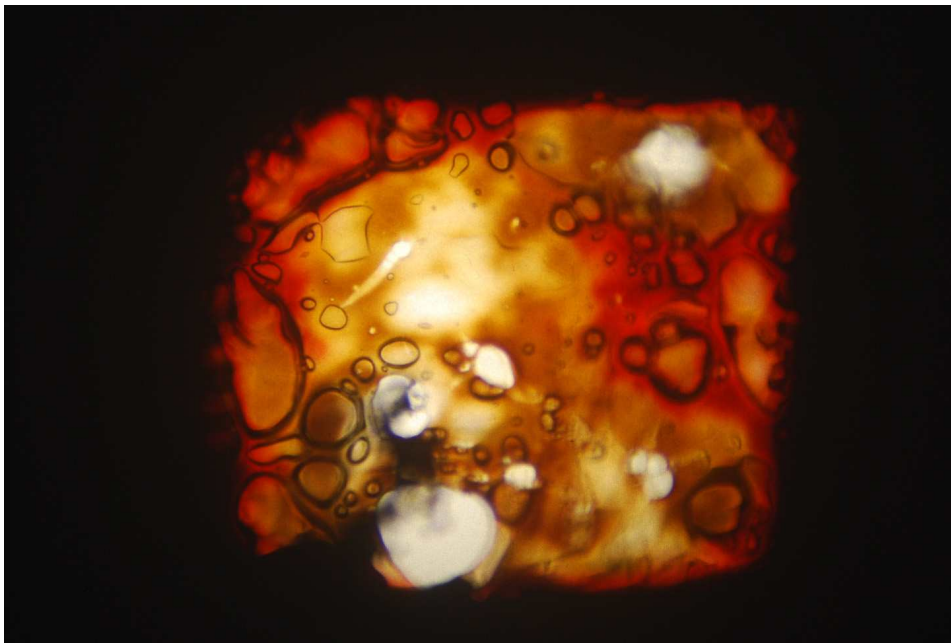
Un autre type de noir est un clignotement « inversé » : « *27 fleurs pour mon chien* », de Laurent Faulon, présente un long noir de 13 minutes, dans lequel s'insèrent des images éclairs, montrant une silhouette fugitive d'homme. Film en noir et blanc, ces images sont donc blanches, blafardes, éclairées par un flash

11 J-J. Lebel, « Sur *Images du monde visionnaire* de Henri Michaux et Eric Duvivier », in N. Brenez & C. Lebrat (dir.), *Jeune dure et pure, une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Cinémathèque Française/Mazotta, Paris/Milan, 2001, pp.430-431.

12 Encore Deleuze : « rapport dialectique entre l'image et son absence », « coupure dite irrationnelle [qui] se met à valoir pour elle-même » (*L'image-temps*, Les Editions de Minuit, Paris, 2006, p.260).

stroboscopique qui ne laisse pas le temps de les discerner. 27 flashes en 13 minutes, autant dire pas beaucoup d'occasions de voir... La bande-son continue contribue à lier le tout, en constituant un substrat pour l'imagination narrative. Le film joue sur trois étapes. D'abord, la persistance rétinienne ; le noir permet à l'image-flash de s'imprimer comme un choc sur la rétine et de se transformer en impermanence diluée lentement¹³. Mais c'est le phénomène de l'après qui est plus intéressant : lorsque l'image rétinienne commence à se métamorphoser, puis retombe en poussières, phosphènes tremblants, et débute alors son long parcours à travers la conscience. Vient alors la troisième étape, quand tout s'est dissipé : il ne reste plus que l'image mentale. Réminiscences, constructions, fabulations... Stade limite du principe de perception bergsonien, mélange de présent et de souvenirs-images, constamment transmués dans leurs devenir.

Dans ce film, ça n'est pas le blanc qui disparaît : c'est le noir qui apparaît ; puis il s'installe. Ajustement de la pupille ; aporie de la perception ; aguets de la conscience. La présence du noir peut être rapprochée du silence dans la musique¹⁴ (ne serait-ce que parce qu'en opposé, il renvoie en miroir trouble le spectateur à lui-même, à un « je suis ici à regarder »). Le silence n'est pas rien, il est à entendre comme « phrase-affect » (Lyotard), inarticulée mais qui fait naître le sentiment.



Pour tout cela, la polarité apparition/disparition ne peut se comprendre ni être circonscrite par le système d'excitation/réponse cher aux cognitivistes. D'abord, parce que le noir déploie l'image : le noir de l'écran devient le noir de la salle, l'image se répand, et le regardeur y plonge. Et enfin, il rend le regard attentif – car l'image n'est

13 Voir aussi l'installation cinématique de François Morellet *Boîte à flash*, 1964

14 Cf. *Revue & corrigée* #92 le texte de Jean-Luc Guionnet, « Propositions pour une architecture habitée de l'écoute ».

jamais assurée de revenir. Il n'est pas l'absence, mais l'*attente* : en ce sens, il est peut-être image-temps, alors que le blanc serait image-espace. L'image-lumière est donc bien cette image qui se fait et se défait, et qui même au stade ultime de sa défection constitue encore une image.

© Joris Guibert 2012

Site internet : <http://khroma-soma.com>

Crédits photos : Joris Guibert (pp.1,2,3)

Remerciement : Christophe Auger pour les images de brûlures de photogrammes (pp.5,7)

*Ce texte est la troisième partie du cycle « Manifeste pour un visuel qui ouvre l'oeil »
(publié par Revue & corrigée durant l'année 2012), dont le résumé est disponible ici :*
<http://khroma-soma.com/publications/textes-revue-et-corrigee-extraits/>

Pour citer ce texte :

Joris Guibert, « Expérience cinéma, phénoménologie de l'apparition », *Revue & corrigée*
septembre 2012 (numéro 93), pp. 24-33

REVUE & CORRIGÉE, *surface écrite des pratiques sonores expérimentales*
revue trimestrielle disponible en librairie ou sur commande

Site : <http://www.revue-et-corrigee.net/>

Version numérique (PDF) : www.scopalto.com