

# EXPERIENCE CINEMA

– Phénoménologie de l'apparition –

par Joris Guibert

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

Il se passe beaucoup de choses dans la vision d'une image.

Le premier texte interrogeait son attraction – comme capture de l'attention, qui peut devenir addiction – et ainsi le sens d'un art de l'image dans une ère de production industrielle du visible – imposé, consommé. Le visible voile, comme un tissu étendu sur la réalité qui aveugle par son évidence hégémonique. Mais aussi le regard voile, comme une roue de vélo est voilée, parce que modelé par le flux de savoirs préconçus, les déterminations de la conscience, ses filtres, automatismes et calques, qu'elle plaque sur les choses. Ce texte posait donc la question de l'accès à l'image ; pas celui qui happe compulsivement, mais celui qui permet d'entrer : dans le visuel que l'image ouvre à travers le visible.

En un mot : percevoir (comme l'indique la langue), c'est recevoir. Ce texte-ci est le verso du premier : après l'accès se pose la question de la réception. C'est-à-dire l'incorporation de l'image, par le fonctionnement de la perception, sa continuité dans la conscience, et sa transformation dans l'après – ou l'en-dessous. Le regard est creusé ici en profondeur dans son en-deçà ; s'il est ce qui va vers l'image, la perception est ce qui la reçoit – ou comment l'image entre dans le regard. A propos de cette corruption du regard par le visible, Bernard Stiegler évoque la potentialité nécessaire de « *Pharmakon* », le contrepoison dans le poison<sup>1</sup> ; ce texte tente d'en exposer quelques pistes concrètes. Le second texte questionnait l'action de la machine et du medium (comment la technique infuse et oriente création, expression et réception). Après cet essai de techno-logie avec la vidéo pour objet d'étude, voilà quelques hypothèses et pistes de pharmacologie : par cette mécanique de perception et d'expression qu'est le cinéma.

Le cinéma ne se définit ni par l'image, ni par le son – qui en sont des cas particuliers – ni même par le mouvement qui n'est qu'illusion. Il est plutôt à voir comme image-lumière, c'est-à-dire apparence et apparaître, phénomène qui conjugue le visuel au temporel. Ses manifestations sont des ramifications : film, installation vidéo, œuvre cinétique, performance... Toutefois, c'est bien du cinéma au sens classique dont il s'agit ici principalement. « Classique » ne sous-entend pas fiction, mais « film », au sens où il y a certains codes d'expressions (échelles de plans, montage, mixage), des dispositifs de diffusion (machine-s de projection, écran-s...) et de réception (la salle obscure, une temporalité...). Cela inclut donc les différents modes de cinéma, comme l'expérimental. Je disais ne pas aimer ce terme, parce qu'il signifie la tentative, le tâtonnement : ce texte essaiera de montrer en quoi il n'est pas *que* expérimentation, mais aussi écriture. Je proposais le terme de *cinéma exploratoire*, pour indiquer que les courants expérimentaux explorent les dédales dont les prédécesseurs ont découvert l'entrée. C'est-à-dire que les avant-gardes étaient *cinéma éclairneur*, qui met à jour et éclaire par l'ouverture, que « l'après-garde » pénètre ensuite et creuse – tout en découvrant à nouveau. Beaucoup de ces écritures se retrouvent investies dans une autre technologie : la vidéo. L'image électronique

---

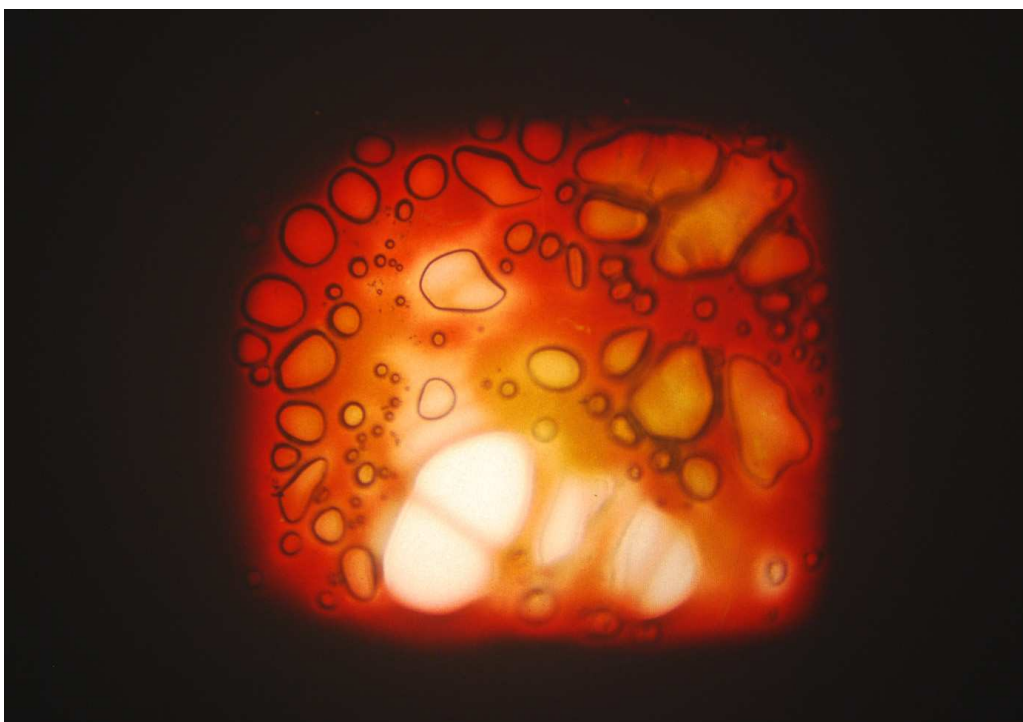
1 Lire le manifeste sur <http://www.arsindustrialis.org/manifeste-2010>

intègre (par son fonctionnement et son principe même) nombre de procédures et opérations des recherches de cinéma expérimental.

Or ce cinéma-là développe une écriture *de* et *par* l'expérience, pas au sens de l'expérimentation, mais d'épreuve du corps et de l'esprit. Serait-il par là cinéma *essentiel*, si l'on considère le cinéma comme ce qui exprime l'expérience et la fait vivre ? Ou encore organe, œil mécanique, corps accroissement de perception ? Est-ce à dire alors potentielle extension de conscience ? L'« image-lumière » est cette image qui se fait et se défait (comme la lumière surgit et s'épuise), un procès qui joint apparition et disparition dans une dynamique temporelle. Fugitive, vaporeuse, elle ressemble alors à cette autre image : celle que chacun a éprouvée, dans l'expérience onirique, l'imagination ou la réminiscence. La question finale sera alors celle de l'image mentale. Cette question n'est pas celle de la subjectivité mais plutôt de l'absorption de l'image, de son parcours, du circuit qu'elle forme, des traces qu'elle laisse ou qu'elle fait émerger. L'approche psychologique aidera bien sûr, mais ne pourrait pas suffire – en s'occupant des rapports de l'esprit, elle exclut trop le corps, par où l'image entre. L'apport des sciences « neuro » ou cognitives pourrait aider à ouvrir des pistes, mais à trop s'occuper de systèmes stimuli/réponses, elle écarte l'âme. La phénoménologie n'aidera pas beaucoup plus : parce qu'elle pense que la perception naturelle prévaut, que le phénomène est à examiner ; et si le phénomène n'était que symptôme ?

« Phénoménologie de l'apparition » est une tautologie aberrante, dont la question véritable est : par l'image-lumière, qu'est-ce qui apparaît ?

\*\*\*



# Lumière & matière

## mouvement & diaphane

« *L'image, c'est là où coïncident l'être et l'apparaître. C'est le phénomène* ».

G. Deleuze

L'art de l'image est un art de la lumière.

L'organisation de la lumière est inhérente à un art de l'apparence : des peintures rupestres (prenant forme et mouvement dans les vacillations des torches), aux architectures mégalithiques et vitraux. Le phénomène de l'image naît du phénomène lumière ; l'acte de faire une image – comme celui de la voir – est se plier d'abord à ce qui la rend possible et visible. Le tableau, dit Lyotard, « *fait voir ce qu'est voir* » ; c'est ce que semble montrer Fra Angelico avec sa fresque *Annonciation*, située dans un contre-jour qui éblouit le regardeur<sup>2</sup>. Depuis quelques siècles, la lumière est devenue la matière même de l'image (substance et sujet). La révolution de la Renaissance fut d'utiliser ses propriétés (la *camera obscura*) pour inventer une technique de visibilité (la perspective, mais aussi la couleur), et créer un nouveau stade optique. Le génie du Baroque fut de composer son revers, l'obscurité : l'ombre irrationnelle déforme le visible et crée une technique de visuel. L'Impressionnisme infléchit définitivement l'acte : non plus utiliser la lumière pour peindre la chose, mais utiliser la chose pour peindre la lumière même ; rendre son mouvement et sa vibration<sup>3</sup>. La Renaissance a ouvert un nouveau paradigme perceptif, regard « centré », l'homme osant imiter la nature : naissance de l'individu et de l'idéologie bourgeoise. L'incertitude optique de l'Impressionnisme et des courants abstraits qui suivront rejoint la découverte de la psychanalyse et les théories de l'inconscient – pendant que naissait le cinéma.

Les arts de l'image-lumière ont commencé à se développer avec les procédés de projections de la lumière au XVIII<sup>e</sup> (lanterne magique, orgue à couleur...), puis les mécaniques optiques (disque stroboscopique, praxinoscope...). S'ils doivent beaucoup à la tradition ancestrale de l'ombre chinoise, ils doivent peut-être davantage au vitrail – non moins ancestral. Car le vitrail n'est pas seulement image-surface : il projette dans l'espace la lumière qui le traverse, et la concentre<sup>4</sup>. Il n'est pas image fixe : le soleil qui passe transforme sa couleur ; les mouvements des nuages y forment des ombres ; enfin le marcheur le contemple au travers de son déplacement, modifiant l'axe de vue du paysage extérieur qui produit des variations. Image-peau qui englobe un derrière et un devant.

La couleur est variation de longueurs d'ondes de la lumière : de l'ultra-couleur de

---

2 Cf. Texte 1, R&C #91 « *Manifeste pour un visuel qui ouvre l'œil* », et l'analyse de G. Didi-Huberman in *Devant l'image*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990, p.21.

3 Voir les tourbillons de flammes de Turner, ou le scintillement du vernis de son clair de lune...

4 « *Les hommes qui entraient dans une cathédrale s'éprouvaient eux-mêmes comme marchant dans la lumière et dans la couleur (...) nuage polychrome de lumière* » : G. Didi-Huberman, *ibid*, p.40.

Rothko à son absence chez Soulages, la peinture moderne fait de la lumière son élément substantiel. Pas seulement en tant que matériau, également en tant que concept : elle est déjà du mouvement et se déplace dans l'espace – le flux de photons inonde l'air dans une répercussion constante, transformée en vibration dans l'œil. Entre image et sculpture, planéité et espace, phénomène et présence, elle pénètre différents champs artistiques : matériau des avant-gardes du début XXème (films et sculptures de Moholy-Nagy, performances de Wilfred avec son clavilux...), et élément fondamental de l'art cinétique. Son essence est temporelle ; à la fois mouvement et évanescence, son instabilité-immatérialité rejoint le geste du peintre : la fulgurance des Impressionnistes converge vers des travaux comme l'*Action painting*. Le peintre ne touche plus la toile (couleur, dématérialisation du pinceau) : *impressionner la toile* comme la lumière *impressionne la pellicule*.

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* »<sup>5</sup> : 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* »<sup>6</sup>. 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

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

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

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* »<sup>7</sup>, 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 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 finale<sup>8</sup>, 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

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

8 Renvoyant aux théories du cinéma en tant que réflexivité, notamment stade du miroir (voir C. Metz).

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* »<sup>9</sup>. Or, il n'y a jamais d'instantané, pas plus que de fil continu : toute perception active la remémoration, « *elle est tout imprégnée des souvenirs-images qui la complètent en l'interprétant* »<sup>10</sup>. 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*

---

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

10 *Ibid*, p.147.

*l'inconscient* »<sup>11</sup> : 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* »<sup>12</sup>. 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)<sup>13</sup>. 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 présentait proche).<sup>14</sup>

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 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.

---

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

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

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

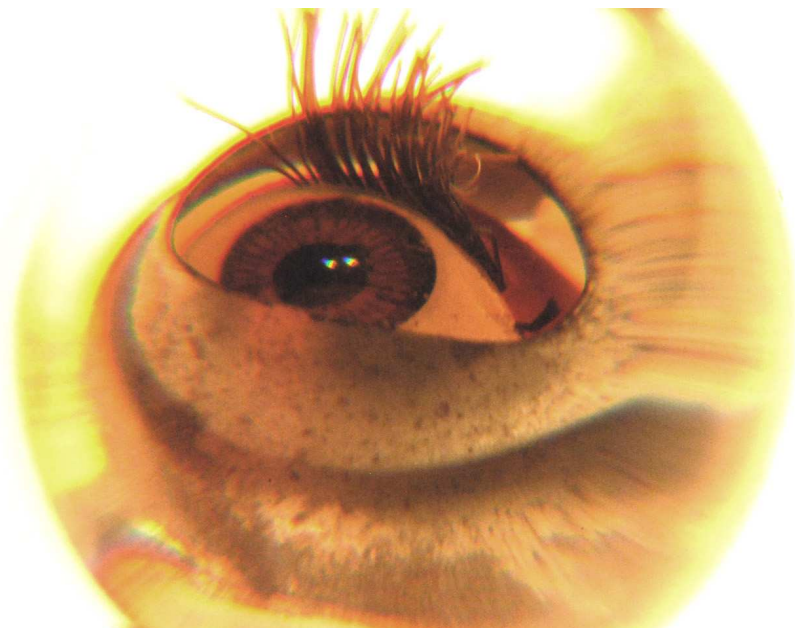
14 Les cinéastes Russes des premiers temps ont élaboré une écriture de cet effet choc, en jouant sur la confrontation des plans (plutôt que de rendre leur liaison invisible).



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.

L'image est apparence (c'est-à-dire un rapport d'espace) : avec le cinéma, elle est devenue également apparition (un rapport de temps). Le cinéma nous montre donc les rapports entre perception et aspect ; il entraîne le regard à concevoir ces rapports. De là, il révèle l'interrelation perception/conscience, la polarité apparition/disparition : apparition de la chose dans la perception, qui disparaît lorsque je m'en détourne et qui pourtant continue d'exister dans le monde, autant qu'elle continue son chemin dans ma conscience. De là, explorer une autre perception aboutirait-il à approcher une autre conscience ? L'accès le plus direct à cette expérience-cinéma se manifeste dans les cinémas « différents » ; particulièrement ceux qui réinvestissent la dimension picturale dans la dimension temporelle de cette image-mouvement.

\*\*\*



# APERCEPTION

Quelque soit son mystère, la perception ne se réduit pas à l'impression sur la rétine. Il faudrait plutôt dire « activité perceptive » : car elle est un procès, un acte mouvant, qui tient autant de l'antérieur, qu'elle fait remonter, que du devenir vers lequel elle se projette. En quelque sorte, un mouvement circulaire, ou d'allers et retours incessants allant d'avant (amont) vers l'avant (avenir). Aperception comme perception floue, comme ce qui en engendre d'autres ? Qu'est-ce qui se passe après absorption de l'image ? Il reste à voir ce qui s'exprime par le cinéma, ce qui le féconde et ce qu'il féconde. La question de l'image mentale se révèle en fond – dans la perception présente ou dans sa trace résiduelle – comme hypothèse principale. Certaines écritures sondent cet élément, qui pourrait être particule élémentaire de la réception.

## Perception moléculaire, perception miraginaire

Le mot « miraginaire » est construit comme ce qu'il évoque, une perception-construction. D'abord, « *Kine, la troisième image, celle qui naît dans la tête du spectateur, sur la base de la fusion de deux images et de leurs différences minimales jusqu'à maximales* »<sup>15</sup>. Collage, surimpression, mixage, incrustation produisent naturellement ce phénomène. En fait, cette « extension » de la perception n'est pas uniquement due à la fusion, mais est propre à toute image – fixe ou mouvement.

Pour Bachelard, la vision d'une image en appelle instamment d'autres dans l'imagination – comme une *germination*. Il suffit de voir la série de *Vague* peinte par Courbet pour s'en convaincre. Face au temps suspendu de la vague à son apogée, le regardeur en vient peu à peu à imaginer son amont, et aussi son échouement brutal sur le sable : d'autres tableaux transparaissent, imbriqués. Prise dans ce va-et-vient, l'image bouge ; le processus perception/conscience reproduit et fonctionne comme ce ressac de la mer que le tableau invoque puissamment. Ce reflux rejoint d'une certaine façon Bergson : toute perception appelle une multitude de souvenirs-images qui s'incarnent en elle – comme une *arborisation*. Je vois une maison de mon passé, le souvenir virtuel s'incarne par cette perception : il devient souvenir-image qui se pose sur elle tel un calque. La perception construit donc des couches d'images, qui circulent d'évocations en évocations (« on dirait ceci, cela... »), en se confondant.

Cela signifie que *toute image produit l'explosion d'une corolle d'images* dans la conscience. De fait, une image-objet implique plus que sa vision : elle invoque et génère une *matrice imageante* (fécondant ainsi l'imagination). C'est ce que prône Bachelard, qui met en garde contre le visible : « *une image stable et achevée coupe les*

---

15 W. Nekes in M. Klornaris & K. Thomadaki (dir.), *Technologies et imaginaires*, Paris, Dis Voir, 1990, p.133.

*ailes à l'imagination* ». Stiegler pense ainsi que les images-objets « remplacent » les images mentales, ou du moins détruisent leur circulation – constituante de l'individuation<sup>16</sup>. L'exemple du souvenir-caméscope est probant : on finit par ne plus se souvenir que du film, en lieu et place des vacances réelles. Il ne s'agit pas d'un inconscient-imagé, partie immergée où l'image est enfouie, « stockée » telle quelle. L'image-mentale serait plutôt un bris de fragments-impressions – peut-être un flux de « données sensibles ». Une *élaboration composite*, dans sa création comme dans sa résurgence, recomposition d'une foule de données. Les images-objets créent, élaborent une multitude de fragments-impressions afférents : un dépôt. En conséquence, elles modifient l'*échelle de construction*, l'outil psychique combinatoire. Ce que modifient les images-objets, c'est bien plus que nos images-mentales : c'est notre capacité imageante – notre imaginaire même.

C'est alors dans le rêve qu'il faut chercher pour comprendre l'image-mentale. Deleuze l'explique : si chaque image évoque une image virtuelle, l'image-rêve fonctionne de même. L'image-rêve est virtuelle : elle s'actualise, se plaque alors dans la seconde image virtuelle qu'elle évoque – et ceci à l'infini. Par exemple, une sensation lumineuse verte évoque pour le rêveur une prairie ; la prairie devient image lorsqu'elle s'incarne dans la table de billard qu'elle évoque, etc... Autrement dit, les images-mentales forment un circuit, qui constitue des couches par un « *un double mouvement de création et de gommage* »<sup>17</sup>.

L'image mentale n'est pas hallucination, car l'hallucination est une perception sans objet ; or ici, il y a bien objet-image, mais qui produit autre chose que lui-même. Les cinémas expérimentaux qui s'intéressent à ce phénomène ont développé des moyens d'écritures pour l'explorer, notamment par un approfondissement de la picturalité. Sans règle fixe, quelques procédés sont récurrents... La charge extrême de détails et de motifs, multipliant le visible : la perception saturée oscille dans l'hésitation, la forme incertaine y déploie sa propre liberté. En négatif, le dénuement de la forme ou son minimalisme poussent également le percevoir dans un déséquilibre qui tend à combler le manque par construction. Ou, plus radicale, l'abstraction, entraînant une indétermination de perception créatrice. Bref, c'est ce *principe d'indiscernabilité* qui est première transformation et passage du visible en visuel.

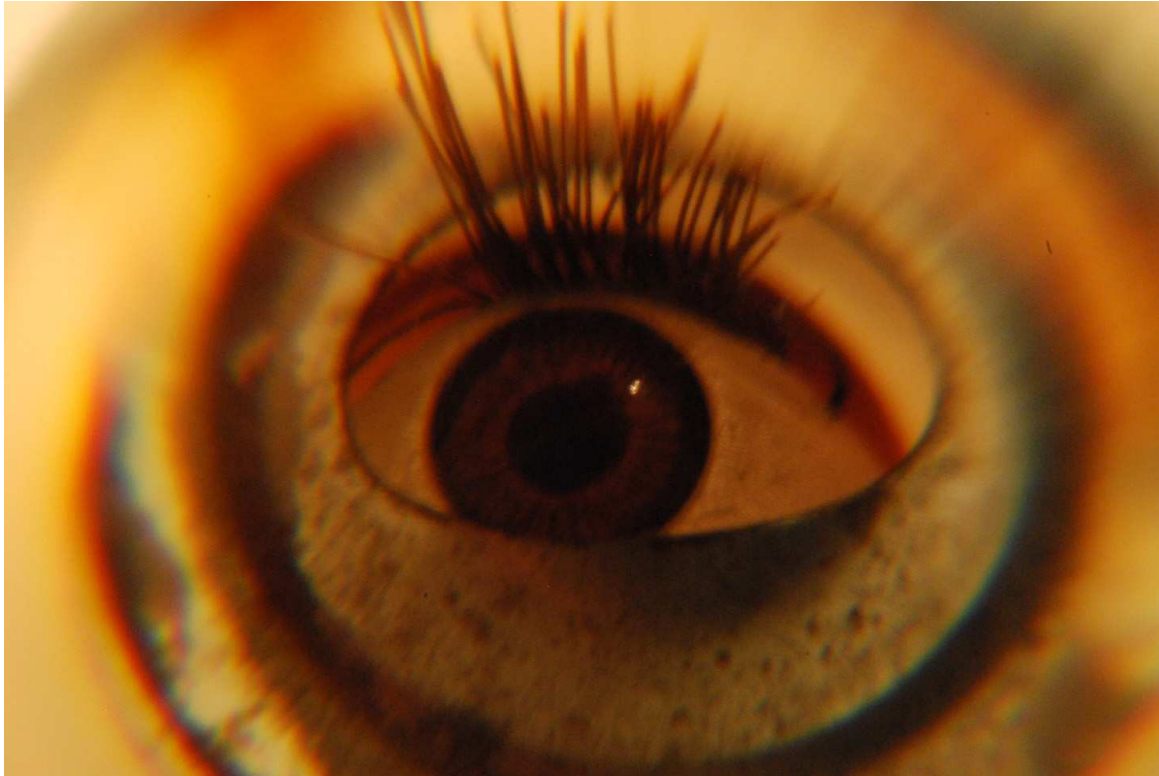
La polarité apparition/disparition (exacerbée dans le cinéma expérimental) est paroxysme par le clignotement. Il est devenu une écriture en soi, dont la finalité est de dépasser le simple jeu optique pour expérimenter la réception et les effets engendrés sur la conscience (Len Lye, McLaren, George Landow, Paul Sharits, puis Stan Brakhage, Peter Tscherkassky...). Il peut être mis en œuvre par plusieurs procédés : filmer (vitesse, aberrations optiques...), monter (formes contradictoires, coupes hyperrapides...), ou jouer sur la lumière (manipulation du projecteur, injection de

---

<sup>16</sup> B. Stiegler, art. « Circulation, ce qui crève les yeux. Une philosophie des images », in *Dictionnaire mondial des images*, Laurent Gervereau (dir.), Editions Nouveau Monde, Paris, 2006, p.223.

<sup>17</sup> Robbe-Grillet cité par Deleuze, *L'image-temps*, Les éditions de Minuit, Paris, 2006, p.65.

lumière...). Il permet d'élaborer différentes expressions : lent, il juxtapose, il associe ; rapide, il surimpressionne ; hyperrapide, il déconnecte toute possibilité de lisibilité. Ce clignotement permet de rompre le couple œil/cerveau et atteindre, de fait, une autre attention : la perception rendant difficile l'interprétation (iconique, sémantique...), elle tend donc à produire/ouvrir une autre réception. Une réceptivité accrue par l'explosion interne de tous les mécanismes interprétatifs, associatifs, mnésiques, etc. Une image-sensitivité, brute.<sup>18</sup>



Deleuze analyse les cinémas (notamment le structurel) qui utilisent cette figure du « *photogramme/clignotement* »<sup>19</sup>. Revenant à cette illusion de mouvement créée par la juxtaposition d'intervalles anecdotiques, ils l'excavent pour y chercher quelque chose d'autre que le mouvement. Ils extraient un « photogramme/intervalle » pour effectuer plusieurs opérations : jouer sur sa forme de clignotement, le réinjecter en une autre image-mouvement (la boucle, la forme sérielle), ou encore transformer sa surface de perception en « *espace granulaire* » (comme la peinture pointilliste) en le re-filmant. Deleuze n'en retient que ces trois procédés élémentaires, car ils permettent d'élaborer la notion de « *perception-moléculaire* », ou « *gazeuse* ». Pourquoi moléculaire ? Parce que l'on touche ici à l'élémentaire, le photogramme, « *molécule de l'image-mouvement* ». Pourquoi gazeuse ? Parce qu'« *un état gazeux, c'est l'état où les molécules disposent d'un libre parcours* ». Cette opération d'écriture par l'extraction sur le photogramme permettrait donc de toucher une perception « *non-humaine* ». Il

---

18 Nicolas Renaud définit l'« *expérience-perception* » de Brakhage par « *le principe de l'après-image* » (...) : *il cherche d'abord à stimuler l'activité propre des yeux et à y investir une charge émotionnelle* ». Lire « La physiologie dans les films de Stan Brakhage : La matière de l'œil », 1999, sur : <http://www.horschamp.qc.ca/9901/emulsion/stan2.html>

19 MP3 ou transcription sur [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=92](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=92) (les citations suivantes sont issues de cet exposé).

explicitement cette approche par l'exégèse d'un texte de Castaneda, l'initiation du sorcier indien, dont il dégage trois temps :

1. « Stopper le monde », c'est-à-dire arrêter la perception « subjective » action/réaction définie par Bergson : « *saisir l'action virtuelle de la chose sur moi et mon action possible sur la chose* ». Donc stopper la relation interprétante moi/monde, le prolongement moteur.

2. Alors le monde s'agrandit comme un gros plan : on peut voir les trous dans le plan, c'est-à-dire la *trame* des choses. Par exemple, les fameux intervalles décomposés du galop du cheval : c'est la perception moléculaire. On obtient « *un monde clignotant, ça clignote de partout sur des rythmes différents, c'est la vibration de la matière.* »

3. L'étape finale est de faire passer des lignes de forces à travers les trous, parfois lignes de lumière qui font scintiller le monde et permettent de le voir en mouvement accéléré.

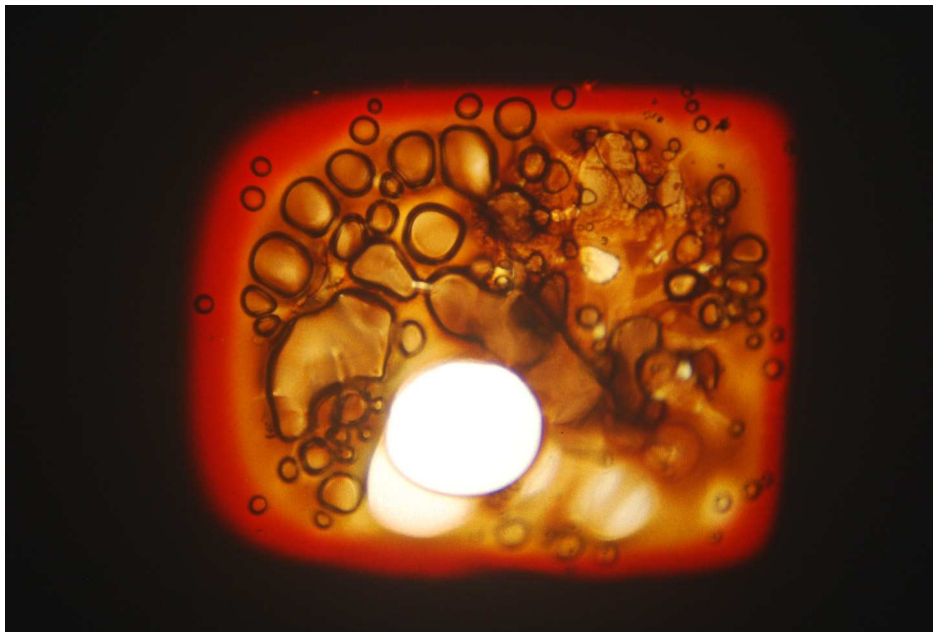
C'est donc le fonctionnement même du mécanisme cinématographique que décrit le sorcier... fixer le mouvement, en tirer des intervalles-trous (« *C'est pas rien, saisir les intervalles dans un galop d'un cheval ; quelle sagesse !* »), pour leur injecter des lignes de lumière et obtenir une autre perception. En quelque sorte, le cinéma structurel applique une seconde strate à ce processus, il descend d'un niveau de profondeur : il ne transforme plus la matière-monde (le réel) pour en élaborer une perception différente (le film), mais travaille la matière-film pour repenser la perception de la matière-monde. Il « stoppe le monde », ici le film (refilmage, boucle, arrêt du photogramme...), pour constituer un autre film déployant une perception affranchie de toute origine (excentrée, nucléaire, gazeuse...). « *Ce qui nous sensibilise à ces tentatives du cinéma structurel américain, c'est l'avènement d'un nouveau type d'image, l'image vidéo.* » En effet, ce qui relève de procédure et travail du matériau cinéma (interventions sur la mécanique, opérations sur le film...), est en grande partie *déjà* inhérent à l'appareil vidéo. Le collage, l'insertion de bouts de photogramme, c'est l'incrustation vidéo (chroma/luminance key) ; la boucle, c'est l'indexation ; les surimpressions, c'est le mixage ; le clignotement, c'est le mixage en cut rapide (wipe) ; le split-screen, c'est le volet, picture-in-picture... Le principe même de son image procède par construction/déconstruction<sup>20</sup>, et ainsi de la modulation (filtre, altération...). Et l'acte en temps réel enfin, essence de la vidéo. De sorte que toutes ces procédures d'extraction, d'écart, d'élargissement du cinéma sont pour l'image électronique complètement naturelles.

## Image moléculaire, autodafé

Si l'on suit la métaphore du photogramme comme molécule de l'image cinéma, la lumière est cette deuxième molécule. Car l'image sur l'écran ne saurait être réduite à un photogramme agrandi : elle a des qualités physiques, du *grain* à l'*irradiation*, qui

<sup>20</sup> Voir le procédé analogue capteur photosensible/tube cathodique (« Vidéo pure/machine, medium, mutation », *Revue & corrigée* #92).

la distinguent de sa molécule photogramme. Elle est également bien plus que composée du *mélange* de ces deux molécules : elle est le produit de leur *réaction chimique*. La molécule est cet élément constituant un corps qui en possède les propriétés caractéristiques. En ce sens, la lumière n'est pas qu'un simple élément qui permet de voir l'image en passant par le photogramme : elle constitue l'image de ses propres qualités physiques. Si elle n'était que catalyseur, elle renverrait l'image en tout petit. C'est bien parce qu'elle a des propriétés faisant que, passée au travers de loupes optiques, ses rayons se diffractent et se propagent, tout en étant transmutés par le photogramme dont elle intègre les éléments atomiques (couleurs), qu'elle donne naissance à un nouvel être : l'image. Si l'image est corps de la couleur, la lumière est ce qui lui donne vie.



La lumière est selon le *cinéma élargi* la plus petite unité de définition du cinéma. Il la travaille comme matériau, modulant son parcours (miroir, prismes...), ou sa substance même (filtres...), n'hésitant pas à projeter parfois de la lumière pure – par d'autres procédés que le projecteur. Cette technique ouvre le questionnement de l'autonomie, le rapport entre l'image et l'appareil. La brûlure est devenue une sorte de figure de style phare du cinéma élargi, comme acmé de sa procédure, qui est essentiellement *intervention* sur le film. Notamment par l'élément pellicule : action sur le déroulement, renroulement, décalage, grattage, application de substances chimiques (dissolvants, etc.)... L'équivalent, le pendant de l'autodafé cinématographique est réinvesti dans l'art vidéo par la technique du larsen<sup>21</sup> : une rétroaction paradoxale du signal, dispositif aberrant qui fond l'image – plus qu'une dysmorphie, un chaos électrique la désintégrant lentement. Mais l'action de la lumière du projecteur brûlant le photogramme est plus que symbolique : l'image naît *à partir et dans le même temps de sa destruction*, elle devient symptôme de sa propre genèse. A partir de ce qui a permis sa naissance – la lumière – et qui sera sa perte. Cette

21 Cf. « Le larsen » dans le précédent texte « *Vidéo pure / machine, medium, mutation* », R&C #92.

destruction créatrice révèle la puissance paradoxale de l'image : la fixation, opposée à sa condition d'existence qui n'est qu'apparition – par conséquent disparition –, éphémère. L'image à la fois éclair et empreinte, un paradoxe dans une relation au temps : inscription du corps-mémoire (éternité), corruption de la chair mortelle (fragilité), et impermanence de l'épiphanie (fugacité). Il y a le corps qui brûle, et qui en disparaissant fait apparaître son fantôme ; cette naissance qui rend impossible tout retour, c'est l'essence même de toute image en tant qu'apparition/disparition dans le regard : une « revenance », un spectre.

Mouvement insufflé à l'inanimé par le feu (l'embrasement créateur, origine de la vision artificielle extensive), cette consommation-fécondation métamorphose, crée l'image-phénix à l'insu de l'humain. Tout se passe comme si l'image avait acquis une autonomie propre, un emballement vivant.

## 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 »<sup>22</sup>*

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.<sup>23</sup>

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

---

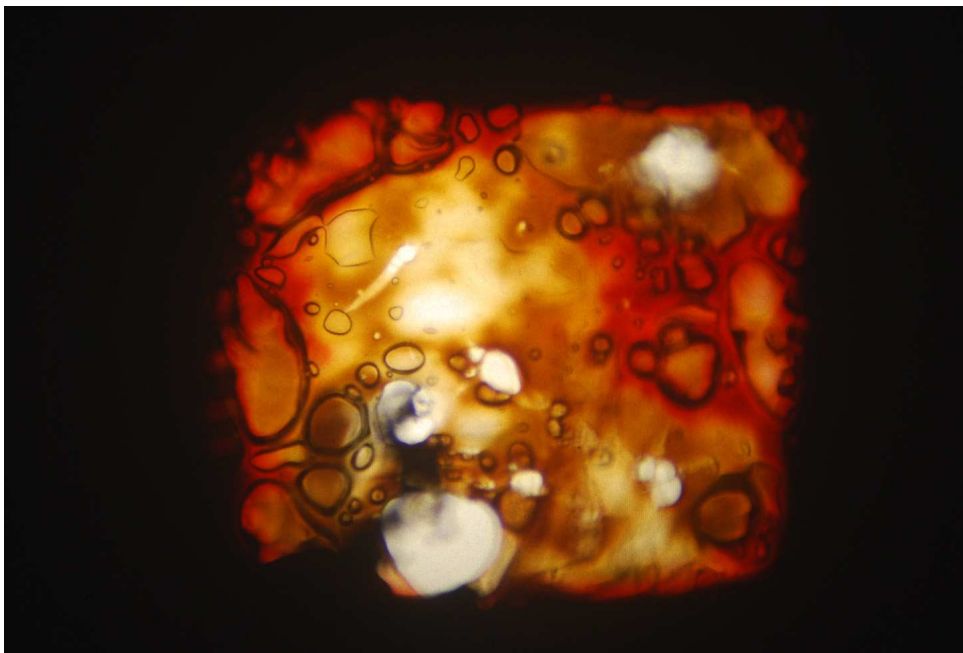
22 J-J. Lebel, « Sur *Images du monde visionnaire* de Henri Michaux et Eric Duvivier », in N. Brenez & C. Lebrat (dir.), *Jeune dure et pure, une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Cinémathèque Française/Mazotta, Paris/Milan, 2001, p.430-431.

23 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).



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 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 lentement<sup>24</sup>. 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 musique<sup>25</sup> (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.

24 Voir aussi l'installation cinématique de F. Morellet *Boîte à flash*, 1964

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



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 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.

## Glissement

Comment considérer ces phénomènes de l'activité perceptive, en dysfonctionnement ou surfonctionnement ? Puisque le cinéma est tout autant relations d'espace que de temps, il reste à étudier ce que ces opérations produisent par son déploiement-durée : dans les strates et jonctions entre différents plans. C'est là la question finale de l'autre image, l'entre-images.

La réception du film se fait dans l'écoulement d'une temporalité. Dans ce « déroulement », chaque image disparaît dans le tourbillon des autres ; elle s'y dilue, de sorte que l'effet ne sera *jamais donné*, mais *subjectivement reçu* : il se crée dans l'accumulation de durées, dans une durée d'accumulations. Le montage est donc addition/soustraction : ajouter un plan, c'est effacer le précédent. Mais on n'oublie pas le premier, puisque le suivant lui doit toute sa présence (plastique, sémantique, diégétique...). Le tout addition-soustraction forme l'accumulation ; par ce processus, entre deux plans, l'image *glisse* : réminiscence du plan précédent, perception du nouveau. L'interstice entre ces deux états de l'image est à explorer ; une sorte de hors-champ autre, où l'accolage induit toute la multitude des autres possibles de plans – sous-jacents, en puissance. L'image-lumière fonctionne comme intervalle, c'est-à-dire apparition constamment en rapport avec ce qui suit. Chaque apparition est *disparition en tant qu'émergence d'une autre apparition*. L'image-mentale se glisse dans cet entre-images provoqué par les rapports de deux plans (consécution, confrontation, correspondance, etc.). Le cinéma narratif en joue beaucoup comme figure de rhétorique (transition, enchaînement, comparaison...). Les cinémas explorant le pictural révèlent d'autres écritures de ce processus – notamment ceux cités qui utilisent l'abstrait, le montage hyperrapide... L'imperceptible enchevêtrement de photogrammes peints d'un McLaren ou Brakhage ne peut se concevoir comme enchaînement, il est perçu en accumulation/condensation : « *l'animation n'est pas alors pure transformation logique de l'espace, elle est de nature temporelle* »<sup>26</sup>. La perception dilue les images indiscernables, tandis que la conscience les condense en strates ; les images-mentales viennent s'infiltrer dans ces sédiments, qui se transforment alors à nouveau – comme une peinture se répand sous l'effet de gouttes d'eau. L'accumulation des images forme ainsi un long circuit d'anamorphoses dans sa

---

26 Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op.cit, p.198.

réception.

C'est tout cela que le regardeur aime : à peine veut-il saisir l'image qu'elle se métamorphose, se meut et lui glisse entre les mains. « *On admire en elle cela même qui échappe* » dit G. Didi-Huberman, comparant l'image au papillon qui apparaît : accidentel, esthétique, et éphémère.<sup>27</sup>

\*\*\*

## CONCLUSION ?

La réception de l'image est bien une incorporation. Si le cinéma relie corps et esprit, ce n'est pas par union-fusion, mais plutôt articulation et passage. Son expérience paradoxale déploie deux états contradictoires de l'image : soit un fonctionnement différent du processus perception/conscience comme extension de la perception/accroissement de la conscience. Soit une rupture, passage direct du rétinien au « reptilien », comme si débarrassée des scories de la conscience, la perception se frayait une trouée vers le circuit d'images-mentales qu'elle déploie. Il ne s'agit pas de faire une métaphysique de la perception qui ouvrirait un au-delà de la conscience, mais au contraire d'en scruter un *en-deçà* : la perception échouée, comme regard sans intention, serait le lieu des rapports entre conscience et manifestation, entre visible et visuel. Offrir au regard ce qu'applique la psychanalyse à la conscience, pour qui l'oubli est plus important que la synthèse, l'omission plus intéressante que l'énoncé. La lacune du regard serait le processus qui ouvre des trous dans la trame, au travers du filtre des déterminations, par où pourra s'infiltrer l'autre image. La perception vaut alors dans tous ses échecs. Aperception comme « apercevoir », lorsque l'on entrevoit (pas totalement), quand les discernements successifs accumulent le circuit des hypothèses. Aperception, comme dit Kant pour la conscience du Moi, parce que plongé dans l'indiscernable, mon regard me revient en boomerang. A-perception comme échouement de la perception (« a » privatif comme dans a-pesanteur), qui s'infiltré là où elle creuse.

Qu'est-ce que ça signifie à la fin, « expérience » ? Éprouver la relation, les rapports entre le phénomène et la conscience, qui s'incarnent dans la perception. Pour le dire plus simplement : ce n'est pas tant le monde qui compte, ni d'en évaluer le degré de conscience objective ou subjective, mais ce sont les rapports qui s'établissent entre monde et conscience. En reprenant Bachelard, les résonances et les retentissements :

---

<sup>27</sup> Georges Didi-Huberman, art. « L'image brûle », in *Penser par les images*, dir. L. Zimmermann, Editions Cécile Default, 2006, p.20.

« dans la résonance, nous entendons le poème, dans le retentissement nous le parlons, il est nôtre. Le retentissement opère un virement d'être »<sup>28</sup>. Mais au fond, bien que le retentissement de l'expérience soit sa continuité première (de celle qui change une vie), ce qui prévaut serait peut-être (en dessous) les résonances qu'elle diffuse, qui inscrivent et établissent des rapports invisibles qui affleureront subtilement, seront réinvestis plus tard dans autre chose – comme un fil tendu. En ce sens, l'image est *impression* : au sens d'imprimer, l'engramme qui s'inscrit dans le corps physique et le corps psychique ; et au sens de sensation diffuse, qui se diffuse et qui infuse lentement ses métamorphoses. Le cinéma n'est pas vraiment un voyage, mais plutôt une flânerie. Une expérience proche de ce que le promeneur découvre : sa conscience attachée à son environnement, mais détachée de la perception orientée, de la destination-action. Conscience ouverte qui laisse les éléments surgir librement à elle, et dirige aussi son attention sur certains détails – composant les rapports entre les fragments. Et dans le même temps, une conscience ailleurs, qui laisse place à la rêverie chère à Bachelard, l'introspection, la réflexion, et surtout l'*évocation* (ou tout sentiment au-delà ou en deçà de la perception). Une sorte de vision dédifférenciée qui apporte à la conscience tout ce qu'elle lui soustrait par le regard.

Ainsi, le premier contrepoison du visible serait une image qui écrive l'imagination. Par ses procédés d'écriture, le cinéma expérimental a montré la substance du film, l'autre image, sous l'image et sur l'image. Il a aussi montré l'essence du cinéma, la connexion entre perception et conscience, entre corps et psychisme. D'abord parce qu'il la fait ressentir en tant qu'expérience corporelle paroxysmique ; et aussi comme conscience paradoxale, parce qu'il reproduit l'image-mentale transitoire et combinatoire dont il est proche – mouvante, éphémère, évanescence – et qu'il en produit d'autres. La vidéo accentue puissamment cet « effet-rêve », parce qu'elle intègre dans sa matière et son principe même ces procédures. C'est ce qu'a montré la fameuse expérience de McLuhan : au cinéma, les spectateurs voient le film comme un objet, extérieur à eux (réverbéré sur l'écran), alors qu'à la télévision (la lumière étant directement injectée dans l'œil), c'est la conscience qui est écran et intègre le film comme image mentale. Il devient urgent de ne plus laisser cette faculté aux mains des industries de la conscience et des publicitaires... L'influence, les rapports de flux entre inconscient et image, c'est la seconde question d'*Inception* : quelle inception produit un film dans l'esprit du spectateur ? Diriger la conscience peut-être le revers des résonances.

Ce que montrent les écritures de l'image-lumière, c'est la force, la sensibilité brutale de sa polarité, sa puissance de polarisation. Un présent de la lumière qui en fait une présence. Une *picturalité* – image vibrante, granulaire, clignotante – pas seulement effet ou étalonnage, mais bien substance, à la fois onde et particule, oscillation duale entre l'éther et le corps. Picturalité qu'il faut ressentir : grain, irradiation, piqué et contraste, chaleur, intensité ou absence, verdeur ou douceur ;

---

28 *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p.6.

vibration-variation de la couleur, rayonnement... Tout ce qu'un mélomane saura reconnaître dans le son au-delà de la mélodie, *c'est-à-dire au-delà de la forme* : amplitude dans l'espace, densité, réverbération, volupté des fréquences, finesse des volumes... « *Jusqu'au XIXe siècle, l'alibi de la ressemblance constituait le malentendu réaliste par lequel le profane croyait pouvoir entrer dans le tableau* », dit Bazin<sup>29</sup> ; comme si en dessous du dessin, il y avait une matière peinture primordiale qui affecte (nuances des teintes, intensités des luminosités...), et comme si en deçà du dessous, il y avait une essence qui touche par les rapports des éléments (forces entre les lignes, les formes, les couleurs...). Depuis, les différents courants d'abstraction ont définitivement montré et assumé la substance picturale. Ce n'est pas qu'elle n'existait pas avant<sup>30</sup>, mais elle était sous-jacente : il fallait que le peintre montra un sujet pour qu'imperceptiblement l'effet-affect de l'oeuvre remonte à la surface – perception-émersion. L'abstrait a inversé le processus : en présentant les rapports entre forme et couleur comme surface première, c'est l'affect qui produit en revers de la représentation. Cela pourrait être une piste pour comprendre le processus des images mentales : comme si au fond, tout n'était d'abord qu'affect primordial, absorbé en magma informe de données sensibles, que la conscience vient *ensuite* structurer et composer en surface « lisible ».

« *Nous absorbons les films somatiquement, avec l'ensemble de notre corps, et nous sommes affectés par les images avant même que l'information cognitive ne soit traitée...* »<sup>31</sup>.

Si le tableau fait effectivement « *voir ce qu'est voir* », le cinéma fait de même, mais il ne s'arrête pas au regard : il fait voir ce qu'est percevoir, il fait voir que percevoir = éprouver.

\*\*\*

© Joris Guibert 2012

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

Photographies : Joris Guibert

Remerciements : Christophe Auger pour les images de brûlures de photogrammes

*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-corrige-extraits/>*

---

29 In *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op.cit.*, p.189.

30 Vermeer n'a-t-il pas montré au fond la matière peinture, dans la tache, ou dans l'anecdotique (cf. la *Rue de Delft*) ? Courbet ne peint-il pas de la peinture pure lorsqu'il étale la matière de ses *Vague* ?

31 T. Elsaesser & M. Hagener, *op.cit.* p.136.

**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](http://www.scopalto.com)