

Gabriele JUTZ
 Université de Vienne

ESPACE
 et
 CINÉMA d'AVANT-GARDE AUTRICHIEN

Depuis le début des années quatre-vingt, une nouvelle génération de jeunes cinéastes d'avant-garde attire l'attention internationale l'Autriche. S'inscrivant dans la tradition de Peter Kubelka, Kurt Kren, Ernst Schmidt jr., Peter Weibel et Valie Export, cette troisième génération de cinéastes est régulièrement représentée à toutes les manifestations d'importance du cinéma expérimental. Parmi les œuvres les plus intéressantes, on retient les films, littéralement corporels, de Mara Mattuschka, les études associatives de Lisl Ponger, les explorations filmiques de la rétine de Dietmar Brehm, les flux d'images à la fois théoriques et sensuels de Peter Tscherkassky, ainsi que les courts-métrages sophistiqués de Martin Arnold, qui se vit décerner quatorze prix internationaux pour sa dernière œuvre *Pièce Touchée*.

Dans notre perspective, ce sont surtout trois films récents — *Semiotic Ghosts* de Lisl Ponger (1990), *Pièce touchée* de Martin Arnold (1989) et *Parallel Space : Inter-View* de Peter Tscherkassky (1992)¹ — qui accordent une attention particulière au problème de la transcription visuelle de l'espace.

Semiotic Ghosts ou l'espace polyphonique

Sur le film figuratif, le film de Lisl Ponger rassemble des prises de vue venues du monde entier, des images de voyage si l'on veut, dont les motifs hétérogènes sont insérés dans un ordre de montage clairement reconnaissable.

Bien que les images nous présentent des lieux réels comme, par exemple, Lisbonne, San Diego, Bolzano, Vienne, Oaxaca au Mexique ou Kandy au Sri-Lanka, une lecture purement référentielle des sites évoqués est insuffisante. La signification du film ne s'ouvre que lorsque, à la

1 SEMIOTIC GHOSTS
 (A 1990)
 R : Lisl Ponger
 17 minutes, 16mm,
 couleur, son.

PIECE TOUCHÉE
 (A 1989)
 R : Martin Arnold
 16 minutes, 16mm, noir
 et blanc, son.

*PARALLEL SPACE :
 INTER-VIEW*
 (A 1992)
 R : Peter Tscherkassky
 18 minutes, 16 mm,
 noir et blanc, son.

manière de Freud déchiffrant un rébus, on détache les figures représentées pour les lire. Elle prend pour ainsi dire naissance hors cadre et le montage devient le signe privilégié de l'écriture filmique. Notre référence au rébus —écriture en images— de Freud illustre de façon appropriée la conception de Lisl Ponger.

Semiotic Ghosts renonce radicalement au langage articulé et, à cause de la référence de l'écrit au langage parlé, ne se permet d'y avoir recours seulement lorsque celui-ci paraît irréductible, c'est-à-dire dans le titre et le générique. De ce point de vue, le film de Ponger peut être compris, du moins implicitement, comme une critique de la tradition *phono-centrique*. Face à la linéarité unidimensionnelle de la parole qui ne connaît que le déroulement du temps, il mobilise tous les langages qui se manifestent visuellement et spatialement. L'écriture alphabétique et phonétique, centrale dans notre culture, prend dans le film une position à part, car elle aussi, utilise le support visuel. Mais, le fait qu'elle reproduise à la lettre la parole la laisse attachée à l'idée de linéarité. Par conséquent, l'écriture ne se retrouve qu'aux marges du film.

Au cours d'un entretien consacré à son film *Semiotic Ghosts*, Lisl Ponger pose l'équation suivante : le film de fiction est au film *associatif* ce que la personne douée de parole est à l'utilisateur d'un langage gestuel. Elle désigne comme l'une de ses sources d'inspiration une étude sur le rôle du langage gestuel dans la pédagogie des sourds au 19^{ème} siècle.

Pour fonctionner comme équivalents du langage verbal, les langages de signes doivent posséder des éléments porteurs de signification et, parallèlement, des signes distinctifs. De plus, ils doivent adopter une convention. Pour cette raison, l'hypothèse de l'universalité et du naturel des langages gestuels n'est rien d'autre qu'un mythe tenace. Il n'en demeure pas moins que les langages gestuels ont la possibilité de représenter, par l'imitation de formes concrètes, des rapports de taille et d'espace, ainsi que des mouvements, et disposent ainsi d'un potentiel iconique généralement plus grand que les langages phonétiques. Ce qui fascine Ponger dans le langage des sourds est en fait l'idée d'une forme d'expression qui se déploie de façon spatiale et multidimensionnelle.

Ainsi, le premier plan du film —des robes blanches légèrement agitées par le vent et suspendues aux branches dénudées d'un arbre— peut être compris comme le modèle métaphorique idéal de la notation d'un langage qui ne s'orienterait plus sur la ligne du temps. Dans la deuxième partie du film, ce motif sera repris à nouveau ; dans deux plans en plongée (pl. 32 et pl. 34), on voit un réseau de cordes à linge convergentes sur lesquelles sèchent des vêtements, bleus la première fois, noirs et blancs, la seconde. Dans leur dimension iconique, ces deux plans font penser à une partition polyphonique. Sur des portées superposées les notes transcrivent les voix faisant partie de la composition.

Le deuxième plan du film montre "Le Premier orchestre égyptien de jeunes filles aveugles". Comme le premier plan, il est muet. C'est

seulement avec le troisième plan, "L'Homme à la faux", que le son apparaît. Cette priorité temporelle du visuel sur l'auditif laisserait supposer à première vue une hiérarchisation des sens (vue/ouïe) ou, plus précisément, de la matière de l'expression, en relation avec son espace spécifique ; la formule serait *image : son = spatialité multidimensionnelle : linéarité unidimensionnelle*. Mais cette hypothèse va être affaiblie par les deux éléments suivants. Premièrement, le son apparaît immédiatement après le plan où la présence de jeunes filles aveugles indiquait la précarité de la vision ; deuxièmement, Ponger a choisi une bande sonore qui, plus que tout autre, semble propre à transmettre l'idée de la polytonalité. Tout au long du film, la bande sonore nous fait entendre *Le Premier orchestre égyptien des jeunes filles aveugles* qui accorde leurs instruments avant le concert. La mise en présence d'instruments que chacun joue pour soi, constitue le réservoir, le paradigme sonore du film ; ce n'est qu'à sa toute fin qu'on entendra les instruments jouer ensemble.

A part le prologue (pl. 1 à 3), le titre (pl. 4), et le dernier plan, une sorte d'épilogue, *Semiotic Ghosts* se compose de quatre parties clairement séparées, dont chacune s'attache à reproduire un aspect filmique ou photographique. Des constantes, aussi bien au niveau du contenu que de la forme, servent de moyens de ponctuation. Ainsi, chaque série est ouverte par un plan consacré au motif de la production d'images. Tour à tour, nous voyons l'équipement d'un photographe pour touristes (série 1), le photographe lui-même (série 2), son objet (série 3) et un portraitiste au travail (série 4). Ces plans initiaux ordonnent des variations autour du thème de la prise de vue — bien que, dans la dernière série, l'appareil photographique soit remplacé par l'œil et la main du peintre, c'est-à-dire par un dispositif plus *primitif* de reproduction du réel. Ils sont en correspondance avec les plans achevant les séries, lesquels, en utilisant des images de couteaux ou de flèches que l'on projette, reprennent l'idée du *télos* du filmique, en insistant sur le moment de la projection. Du point de vue formel, chaque série se termine par un plan fixe (*freeze frame*) et une fermeture *en fondu*. Juste au moment où *montrer* et *regarder* sont en jeu — grâce à l'analogie entre *projecteur* et *lanceur de couteaux* (*Bilderwerfer* / *Messerwerfer*) —, l'image se fixe et s'obscurcit jusqu'au noir. Les sujets abordés dans les quatre parties du film se déploient de la sorte dans l'espace entre *introjection* (caméra, processus de prises de vue) et *projection*.

La première série reprend l'idée d'une définition et d'une description de l'image photographique avec une mise en avant de l'aspect technique et mécanique. A l'ère de l'électronique, la mécanique apparaît comme le vestige d'une époque passée. C'est pourquoi Lisl Ponger montre dans cette partie des ensembles mécaniques (tramway, rails) ou des activités pré-industrielles (la préparation de tortillas, des travaux dans une grange) qui jouent le rôle de *flash-back* qui nous replaceraient au sein d'une

culture non encore spécialisée. La silhouette d'un bateau dont les guirlandes lumineuses scintillent dans l'obscurité nous propose une métaphore apte à exprimer le rôle de la lumière dans le processus photographique.

La deuxième série est consacrée aux aspects chimiques et alchimiques de la production d'images. Inondés d'impressions visuelles, nous oublions aujourd'hui trop facilement l'expérience quasi mystique qu'était autrefois la reproduction exacte de la réalité au moyen d'images. Deux éléments opposés, le feu et la chambre noire, articulent cette dimension du mystérieux qui résidait alors dans les techniques de reproduction. L'idée de la chambre noire est développée ici avec ironie : deux hommes, des égoutiers viennois, descendent en pleine rue dans un puits.

Dans les différents plans qui suivent, on verra un foyer dans une simple cabane, l'ouverture circulaire d'un haut fourneau, un avaleur de feu. Le feu et la chambre noire représentent à nouveau les modes de transformation qui jouent un rôle aussi bien dans les pratiques magiques que dans le développement photographique. L'opposition entre science (chimie) et magie (alchimie) se retrouve d'ailleurs dans le titre du film ; combinant le rationnel (*Semiotic*) et l'irrationnel (*Ghosts*), ce titre replace la magie à l'origine de la sémiotique :

“L'étymologie de plusieurs notions sémiotiques de base indique que l'origine de la science des signes réside dans la magie. Déjà, la racine germanique du mot “Zeichen” (*signe*) signifie, outre le “signe” et la “marque”, également le “prodige”. Le mot, issu de l'ancienne langue germanique “Rune” (*rune*), n'est pas un simple caractère, mais aussi un signe magique mystérieux.

Le mot anglais “spell” signifie aujourd'hui encore aussi bien “épeler” qu’ “ensorceler avec des mots (...)” et, du mot “grammar” (*grammaire*) est dérivée, en langue populaire écossaise, la forme “glamour” signifiant “magic, enchantment, spell” (...). L'étymologie du mot “Bild” (*image*) comprend aussi un élément magique, à savoir l'*etymon* germanique *bil-, “force magique, signe magique” (...)” [Nöth, 1985, p. 244, trad. G. J.].

Alors que les deux premières séries du film exploraient les aspects techniques de la reproduction d'images le long de l'axe diachronique du souvenir, la troisième partie va s'efforcer de visualiser le temps. En transformant la ligne du temps en une ligne spatiale, elle va rendre possible l'expérimentation visuelle de l'une des principales différences entre la photographie et le film. Dans la photographie, le représenté est spatialement immédiat, mais temporellement passé : la technique visuelle de la photographie repose sur une nouvelle catégorie d'*espace-temps* [Barthes, 1982, p. 35]. Le film, en revanche, ne donne pas vraiment l'impression d'un *avoir-été-là* mais d'un *être-là vivant* ; ceci est dû tant au mouvement de l'image qu'à son déroulement temporel. Contrairement à la photographie, le film est un objet qui se déploie à la fois dans l'espace et dans le temps. Grâce à la mise en présence, du moins virtuelle, de quatre moyens d'expression (langage, musique, bruits, image animée), l'axe syntagmatique se démultiplie et offre plusieurs dimensions.

La partie thématique de la troisième série s'ouvre sur la vue en plongée d'une ferme dans les alpages. Un *travelling-arrière* connote par un mouvement dans l'espace un éloignement temporel, car on croit voir la maison projetée dans un autrefois. Le plan suivant reprend, à l'envers, le thème de la représentation du temps au moyen de l'espace : ce n'est plus cette fois la caméra qui se déplace, mais les objets. Un tramway s'éloigne lentement vers l'horizon pendant que, sur des rails parallèles, un autre tramway arrive de l'arrière-plan. Dans ce qui suivra, *Semiotic Ghosts* montrera des moyens de transport qui reprendront le motif de la conversion du temps en espace. On voit une gare en plongée, une corbeille transportant des personnes, un télésiège moderne à siège double en contre-plongée et, pour finir, des voitures qui s'approchent. Mais ce n'est pas seulement la dimension figurative de ces plans qui contribue à la constitution de la signification. En se concentrant sur leur organisation plastique, on s'aperçoit que chaque plan peut être réduit à des lignes horizontales et/ou diagonales. La composition graphique est ici fortement liée au plan figuratif dans la mesure où celui-ci, par la représentation de moyens de transport, fait déjà de la ligne —qui relie deux points— le thème central.

Dans la quatrième série de plans, le figuratif passe au deuxième plan derrière la dimension plastique. Outre les plans des cordes à linge déjà mentionnés (pl. 32 et 34) qui, lorsqu'on les lit comme des partitions, permettent de visualiser la multi-dimensionnalité d'un système de notation idéal, la dernière série montre, entre autres, une place publique faite de cercles concentriques (pl. 35), des poissons dans un aquarium nageant autour d'un point central commun (pl. 36) ainsi que la cible d'un jeu de fléchettes, dont le centre est touché par les flèches lancées (pl. 37). La présence d'éléments concentriques (cercles et/ou mouvements circulaires) est commune aux trois plans. Vers la fin du film, les chaînes d'association ne progressent plus selon des motifs thématiques, mais se combinent selon des similitudes d'ordre graphique.

La toute dernière image du film —des femmes sri-lankaises assises sur le sol qui laissent s'écouler, comme le sable, du thé entre leurs doigts— revient une fois encore sur la représentation du temps. Le bruit des instruments de la bande sonore, qui avait continuellement accompagné le flux des images, cesse lorsque le plan final du film apparaît. Puis les instruments reprennent ensemble pour un bref instant alors que l'écran est déjà noir.

Pièce touchée ou l'espace filmique réécrit

Contrairement à Lisl Ponger qui propose une exploration associative de l'espace et du temps filmiques, Martin Arnold attaque de front les

codes de la représentation visuelle. *Pièce touchée* déconstruit un plan unique de 18 secondes emprunté à un film hollywoodien des années cinquante, *The Human Jungle* de Joseph M. Newman. En travaillant un texte emprunté, pour être précis, un matériel *found footage*, *Pièce touchée* s'inscrit dans l'histoire du cinéma en la réécrivant.

Arnold a choisi dans *The Human Jungle* une scène banale et de ce fait typique. En arrière-plan, un homme ouvre la porte du salon, éteint la lumière dans l'entrée, referme la porte et s'avance vers une femme assise dans un fauteuil situé au premier plan. La femme pose la revue qu'elle lisait, tandis que l'homme se penche sur elle et l'embrasse en passant. Les deux personnages se sourient. Puis, elle se lève, la caméra la suit et accompagne le couple par un *panoramique latéral* alors qu'il traverse la pièce et sort de l'image.

Le retour à la maison du mari, l'attente de la femme sont des séquences qui appartiennent au répertoire standard du cinéma conventionnel. Mais ce ne sont pas seulement les normes sociales que la société des années cinquante a enregistrées sur la pellicule, mais aussi ses codes de représentation. Dans *Pièce touchée*, aussi bien les mécanismes du film de fiction classique, que les relations entre les sexes vont devenir l'objet d'une critique sophistiquée.

A l'aide d'un banc optique très simple et très fragile qu'Arnold a lui-même conçu, sur lequel chaque photogramme de la pellicule peut être reproduit dans toutes les positions (de droite, de gauche, du dessus, du dessous), 148 000 prises de vues ont été réalisées. Le banc optique est un appareil qui opère dans un sens inverse de la caméra : alors que la caméra produit des images en succession rapide pour reproduire le mouvement, le banc optique part en quelque sorte de l'unité minimale de la pellicule, du photogramme isolé, pour créer un nouveau mouvement. *Pièce touchée* travaille à partir d'un mouvement continuels vers l'avant et vers l'arrière en ne sautant aucune image. Si le film commence avec l'image x , il avance à l'image $(x+1)$ pour reculer de $(x+1)$ par x jusqu'à $(x-1)$. Par cette manière de procéder, le déroulement temporel du film original, ainsi que son organisation spatiale, sont ordonnés d'une nouvelle façon ; sa naturalité apparente est en quelque sorte mise à nu : "Film is not movement, it's a projection of stills", a dit un jour Peter Kubelka ; une déclaration qui va exactement dans le sens du banc optique.

Au début de *Pièce touchée*, deux photogrammes se répètent. Ils montrent la femme assise immobile dans un fauteuil. Après un certain temps, par l'adjonction d'un troisième et d'un quatrième photogramme, un doigt de sa main droite commence à trembler et le spectateur est amené à lui accorder une signification particulière. Dans cette première phase du film déjà, il devient évident qu'un léger déplacement dans le déroulement des mouvements entraîne un déplacement important de la signification. *Pièce touchée* produit un effet direct sur le système de représentation

traditionnel. Vient ensuite la séquence du retour du mari. Ouvrir la porte et pénétrer dans la pièce devient alors pour lui une véritable aventure. La porte s'entrebâille et se referme plusieurs fois pour ne s'ouvrir qu'avec d'énormes efforts, comme si elle offrait une résistance de type onirique. Puis, l'extinction de la lumière dans l'entrée se transforme en éclairs stroboscopiques. A peine le corps de l'homme se trouve-t-il dans la pièce, avec la porte encore ouverte, que l'image se renverse. La porte se referme maintenant du côté opposé. La répétition de cette *ouverture-fermeture* fait de l'homme un derviche furieux tandis que la femme au premier plan paraît pivoter sur elle-même. Avec une difficulté infinie, l'homme franchit la distance qui le sépare du fauteuil. Lorsqu'il arrive enfin auprès d'elle, on voit les sourires se figer sur leur visage et le léger clin d'oeil de la femme devenir un tic nerveux quasi hystérique. Là où, dans *The Human Jungle*, l'homme se penchait en avant, on voit maintenant un mouvement autiste de répétition d'avant en arrière au cours duquel les mains de l'homme frottent le dossier du fauteuil d'une façon infantile. Finalement, lors du baiser, les deux personnages pivotent autour de leur axe central et sont emportés dans un manège incontrôlable. Quand la femme finit par se lever par la gauche, on la voit se rasseoir sur sa droite, prisonnière, comme Sisyphe, d'un mouvement symétrique qui a perdu tout sens. Enfin, au moment où le couple traverse la pièce, le *travelling* original commence à produire son plein effet. La pièce semble tourner, se contracter et se dilater en pulsations effrénées. Pour finir, *Pièce touchée* ralentit radicalement : l'expression sérieuse du visage de la femme se fige et ses bras repliés bougent mécaniquement comme si elle était une poupée animée. A ce moment-là, Arnold inverse l'image de sorte que le haut se retrouve en bas ; l'espace de la pièce se transforme alors en une surface plate faite de dessins abstraits. Pendant que la femme tourne sur son axe, le dos de l'homme entre dans l'image de gauche et de droite. *Pièce touchée* finit par un dernier retour du couple près du fauteuil ; une dernière fois, elle cligne de l'oeil vers lui et... *fin*.

Le film de fiction classique tire une bonne partie de la fascination qu'il exerce sur le public par la faculté qu'il a *de se raconter tout seul*, de déguiser son "discours" en "histoire" (au sens où l'entend Emile Benveniste). Il s'offre à la compréhension, sans référence à son énonciation, en effaçant toute trace de son propre travail. Il garantit ainsi le flux d'un récit souple et continu. Se donnant comme *histoire*, il est un énoncé au service de l'illusion référentielle privé de marques énonciatives.

Le cinéma d'avant-garde, mais aussi la théorie féministe du cinéma, ont toujours, sans doute pour des raisons différentes, pris une position critique envers la tradition hollywoodienne. Avec *Pièce touchée*, on voit que, dans le cinéma de type "histoire", le langage filmique comme la représentation des relations sexuelles peuvent être réduits à une structure commune qui se rapproche de celle du désaveu, du déni (le *Verleugnung*

de Freud). Ce point vaut d'être précisé. Dans *The Acoustic Mirror* [Silverman, 1988], Kaja Silverman définit le complexe de castration —central dans la théorie psychanalytique du cinéma— en un sens général, et non sexuellement spécifique, comme l'angoisse de la perte du monde des objets. L'acquisition du langage, telle que Jacques Lacan l'a décrite, y joue un rôle décisif. Après l'entrée dans l'ordre symbolique, la subjectivité est définitivement gagnée ; l'objet, par contre, est définitivement perdu, puisque le langage est une représentation abstraite. Le fait que la constitution du sujet soit basée sur la perte de l'objet, c'est-à-dire sur le manque, doit cependant être nié.

Le cinéma narratif classique procède d'une manière analogue. Sa proximité apparente avec le monde des objets permet de nier leur absence véritable. Il affiche une richesse perceptive illusoire sur laquelle, toutefois, le spectateur n'a jamais prise. Le travail de désaveu du cinéma dominant consiste justement à dissimuler le manque sur lequel il repose par l'impression de réalité qu'il crée. Impression inversement proportionnelle à l'avènement de l'énonciation : plus les traces de la production filmique sont effacées, plus l'illusion référentielle est forte. Cette esthétique réaliste, appropriée à *rendre* l'objet perdu a pour effet de renforcer, chez le sujet-spectateur, l'illusion qu'il est à la fois le centre et la source unique du récit.

En déconstruisant systématiquement un morceau de film, *Pièce touchée* rend visible tout ce que la surface lisse du cinéma hollywoodien occulte —et cela non seulement au niveau de l'énoncé mais aussi et surtout au niveau de l'énonciation. Dans les films dits représentatifs, le mouvement, par exemple, n'est jamais montré tel qu'il est, à savoir une différence entre deux photogrammes successifs. Bien que le film d'Arnold nous livre un équivalent du mouvement humain, il transforme la continuité du matériau originel en une discontinuité vibrante, et dénonce son statut d'artefact.

Dans *Pièce touchée*, l'histoire se concentre autour de gestes et de petits signes ; les tics nerveux des protagonistes trouvent des connotations sexuelles ou évoquent la violence, comme, par exemple, dans la séquence du baiser, pendant laquelle la femme cligne indéfiniment des yeux tandis que l'homme frotte le dossier du fauteuil et se déhanche. Or, dans la scène originale, il n'y avait pas de clignement d'œil : la femme gardait les yeux fermés et l'homme retirait simplement sa main du dossier. Maureen Turim [Turim, à paraître] a qualifié les films de Martin Arnold de "cinéma de symptômes" ; le symptôme serait, psychanalytiquement parlant, le retour du refoulé.

Les codes de représentation du cinéma des années cinquante excluent la sexualité et la violence. En occultant les traces de leur propre production, ils évoquent l'identité entre image et réalité et installent de cette façon un sujet-spectateur omnipotent. Avec le tic, produit par l'appareil, le censuré s'exprime.

Parallel Space : Inter-View
ou
la fin de l'espace monoculaire

Pièce touchée prenait appui sur le sujet-spectateur tel que l'esthétique réaliste du cinéma narratif classique l'induit, *Parallel Space : Inter-View* de Peter Tscherkassky déplace légèrement le point de vue. Il met à jour les lois de la perspective issues de la Renaissance —qui servent encore de modèle à la constitution de l'espace cinématographique— et s'attaque aux présupposés idéologiques et historiques mêmes des fondements techniques du cinéma.

En réalité, *Parallel Space : Inter-View* est un film fait par un appareil-photo. L'image 24x36 correspond exactement au format de deux photogrammes de la pellicule cinématographique : lorsqu'on projette le négatif d'une photo on voit deux photogrammes. En ce qui concerne sa conception, *Parallel Space : Inter-View* est un film strictement formel.

Tscherkassky part de l'idée qu'un appareil-photo actuel ou une caméra permettent d'obtenir une image obéissant aux lois de la perspective monoculaire, laquelle domina pendant des siècles l'histoire de la peinture ; grâce au point de fuite qui conduit son regard, le spectateur, foyer de toute vision, paraît régir la représentation filmique. En dénonçant cet illusionnisme, le cinéma d'avant-garde essaie d'inaugurer une nouvelle relation —semblable à celle en œuvre dans les arts plastiques— entre spectateur et image filmique.

Moyennant ses propres normes, *Parallel Space : Inter-View* subvertit le système reçu ; il brise l'espace homogène de la perspective centrale en entrelaçant ses lignes de fuite. Mais le choix des thèmes prouve que le procédé retenu n'est pas purement formel : il est question de la mémoire —à travers le film intérieur des souvenirs que la psychanalyse explore— et de ses mondes visuels, faits d'images cinématographiques, télévisuelles et électroniques.

Le matériel photographique employé produit un espace binaire dont les deux moitiés se sémantisent de plus en plus au cours du film. Par leur aspect à la fois séparé et simultané, ces deux parties métaphorisent aussi bien la séparation entre l'instance regardante et l'objet regardé, entre l'artiste et son public, entre l'homme et la femme, et finalement la distance entre le sujet et sa propre histoire.

Parallel Space : Inter-View est un film physique ; il impose une expérience visuelle presque douloureuse (une sensation d'ailleurs que seul le film projeté sur écran peut procurer). Il commence par un fondu au noir, accompagné par le bruit sur la bande sonore d'une feuille de papier froissé. Puis une voix *off* masculine se fait entendre :

"This is the message he left : Dear Tim ! Thanks for the use of your space. I'm in a hurry. I have to go right away. Here's the new film. It's finished at last as you can see. Originally it was going to be a strictly structural one, but it turned out to be one of the most personal I have made".

A ces derniers mots, peu de temps avant que la voix s'éteigne, une main fait glisser dans le cadre par en-dessous une surface blanche et rectangulaire —une feuille de papier. Mais l'image qui se présente à nous n'est pas encore figurative, elle ne montre que du blanc et du noir —les éléments de base du cinéma.

Les mots articulés par la voix *off*, particulièrement la phrase "This is the message he left", se réfèrent bien entendu au film même que le spectateur est en train de regarder. Ces quelques phrases, entendues au début du film, annoncent une histoire, alors que la bande-image, par l'absence de représentation, dément en quelque sorte cette prétention. Dans *Parallel Space : Inter-View*, l'image mimétique n'est pas un fait accompli : le passage du non figuratif au figuratif s'accomplit devant les yeux du spectateur. De cette façon, l'illusion référentielle, la reproduction de la réalité —et les caractéristiques principales du cinéma narratif représentatif— se trouvent mises en question. Sur cette surface blanche, dont la dimension correspond exactement au format de l'écran cinématographique classique (1/1,33), le mot anglais "Physics" s'inscrit. Puis, la feuille, poussée du bout des doigts, disparaît par le haut du cadre pour revenir par le bas cette fois. La notion d'*espace parallèle*, figurant dans le titre du film, trouve pour la première fois dans cette séquence une réalité concrète. Il s'agit en effet d'incarner le thème de la communication entre deux espaces d'images parallèles. D'ailleurs, le déplacement de la feuille reprend après que le mot "Physics" a été complété par la formule "The Physics of Seeing". L'alternance rapide des photogrammes noirs et blancs produit un effet de *flicker* douloureux pour les yeux, mais qui fait partie intégrante de cette physique de la vision. Car ce que le *flicker* rend visible n'est pas seulement la pellicule cinématographique, mais aussi la salle de cinéma, qui commence à être envahie par cette lumière venant de l'écran.

Une autre feuille apparaît, noircie par l'écrit. On peut y lire : "The Physics of memory". A la synchronie du regard est associée la diachronie du souvenir. Au moment où le mot "Memory" apparaît, le bourdonnement électronique de la première bande sonore est doublé, pour quelques secondes, par du langage parlé dont la bande est passée à l'envers. De cette manière, le mouvement arrière de la mémoire trouve un ancrage acoustique.

La séquence suivante nous fait entrer dans l'espace imaginaire de l'électronique. La feuille de papier est remplacée par l'écran de l'ordinateur sur lequel de la droite à la gauche de l'écran défilent les caractères : "All I remember is : ". Avec cette phrase, *Parallel Space : Inter-View* suggère à nouveau qu'une histoire débute, alors que l'énoncé qui suit, le "I was looking for you", tire profit de l'ambiguïté de l'expression anglaise "to look for somebody" qui signifie à la fois *chercher quelqu'un* —et renvoie au niveau intime, privé du film — et *regarder à la place de quelqu'un* —qui prend en compte l'aspect public,

cette fois. Celui qui parle a prêté son regard au sujet-spectateur et ce qui a été vu est en train d'être présenté au public. Pendant cette séquence, pour quelques instants, le clavier de l'ordinateur réapparaît : il suggère le paradigme des caractères, celui dont peuvent sortir toutes sortes d'histoires.

C'est un espace de la mémoire, physique et sali, qui est présenté ensuite. En gros plan, nous voyons des particules de poussière et de boue transférées volontairement sur la pellicule lors du développement. Grâce à la combinaison de négatifs et de positifs —les négatifs de murs et de meubles recouverts de blanc et les positifs des murs et des meubles recouverts de noir— et l'assimilation des valeurs de la lumière, les espaces parallèles, transportés par ces plans, commencent à communiquer.

Dans un miroir (de dimension 1x1,33m) une fenêtre se reflète. Cette image réunit, métaphoriquement, deux orientations divergentes de la théorie du cinéma. D'une part, on pense à la célèbre formule d'André Bazin qualifiant le cadre de "fenêtre ouverte sur le monde" ; d'autre part, on songe à celle de Christian Metz, qui identifia, dans *Le Signifiant imaginaire* (1977), le cinéma au miroir. Ensuite l'instance énonciatrice elle-même se reflète dans le miroir qui semble planer entre un fauteuil et un divan. L'agencement est clair : placés dans le fond, le psychanalyste, comme le spectateur de cinéma, écoutent ou regardent les images qui s'agitent devant eux sur le divan ou sur l'écran.

Puis la caméra s'approche du miroir par un *travelling-avant* jusqu'à ce que l'objectif touche la surface du miroir. Cette pénétration dans le monde des images est renforcée acoustiquement par le son de notes jouées sur un piano. Les caractères continuent à défiler : "I tried to follow / but I stumbled / as that / point vanished / I fell". Lorsque arrive le déictique "as that", l'écran de l'ordinateur s'envole à travers l'espace et atterrit sous la table alors que la phrase s'achève. Dans cette séquence, *Parallel Space : Inter-View* sonde la densité métaphorique de l'expression anglaise "vanishing point" (*point de fuite*). C'est un point d'orientation qui, lorsqu'il disparaît, fait trébucher. La perte du point de fuite, renforcée par le son du piano, annonce, à l'envers cette fois, le passage au monde de la mémoire. Le miroir, dans lequel se reflète à présent le réalisateur du film, est rond et convexe. Cette image renvoie au tableau de Parmigianino, "Autoportrait dans un miroir convexe", par lequel l'histoire de l'art date le début du maniérisme ainsi que la dissolution de la perspective centrale. Le miroir se transforme en un point qui, devenant de plus en plus petit, oscille entre les barres du photogramme. Vient ensuite, quasiment en souvenir, une construction en perspective centrale, *La Città ideale*, qui donne encore une fois l'occasion d'observer comment une image communique entre les deux espaces d'images parallèles.

"I fainted, got lost somewhere in between" paraît alors sur l'écran de l'ordinateur —pour déplorer la perte du point de fuite comme l'abandon d'un repère sécurisant et cependant trompeur. "When I became conscious

there was nobody. You see/med to watch". Ces derniers mots dénoncent l'aspect illusoire de toute vision (to see / to seem) ; tout à la fois, ils se rattachent à la figure de femme qui, parce qu'elle est représentée en contiguïté avec une fenêtre semble regarder du dehors le réalisateur du film. Dans ce nouvel épisode, dont le thème est la différence sexuelle, des prises de vue originales sont combinées avec du *found footage*. En parallèle d'un matériau négatif on voit, en positif, une séquence de *Wild River* d'Elia Kazan, qui met en scène de manière exemplaire, la rencontre entre un homme et une femme. Les deux espaces d'images séparés reçoivent une définition sexuelle. Cependant, vers la fin, les deux personnages se rapprochent pour un bref instant.

La dernière partie de *Parallel Space : Inter-View* remonte plus loin encore dans le passé, à savoir dans la petite enfance. Nous nous retrouvons projetés à l'époque du fantasme du *corps morcelé* qui précède le *stade du miroir*. Formellement, le morcellement du corps, sujet complexe élaboré par la psychanalyse, se voit représenté par la destruction de l'espace homogène. La représentation tridimensionnelle d'une surface plane par le biais de la perspective centrale est tout aussi leurrante que l'expérience du miroir, central dans la formation du sujet, au cours de laquelle l'enfant constitue son unité corporelle sur le modèle de l'image d'autrui.

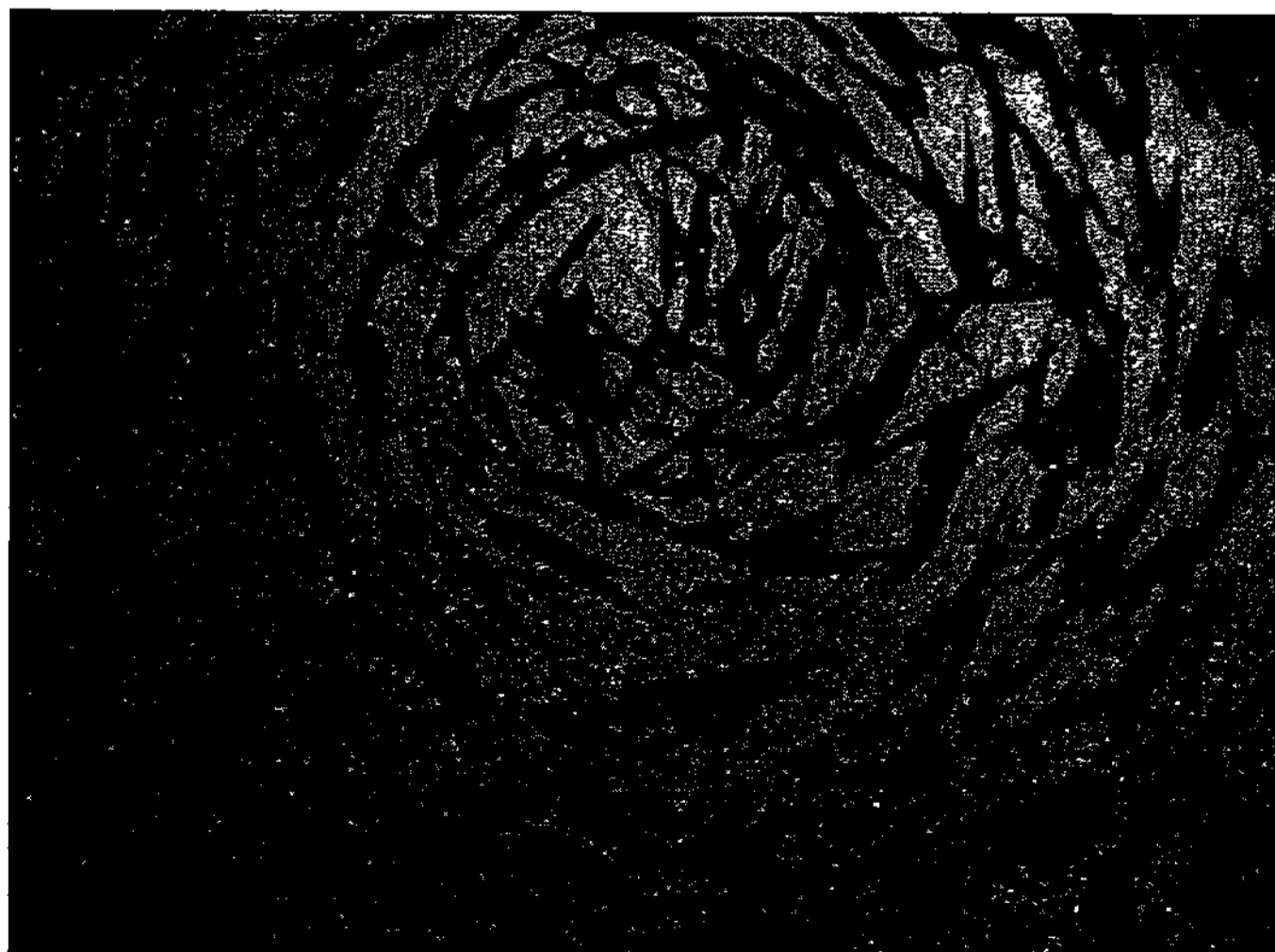
Dans *Parallel Space : Inter-View*, l'espace homogène de la Renaissance, tout comme la thèse défendue par l'idéalisme d'un sujet transcendantal toujours identique à soi, font office de souvenirs anciens, traités avec ambivalence.



© Lisl Ponger (1990)

LISL PONGER

Semiotic ghosts
(1990)

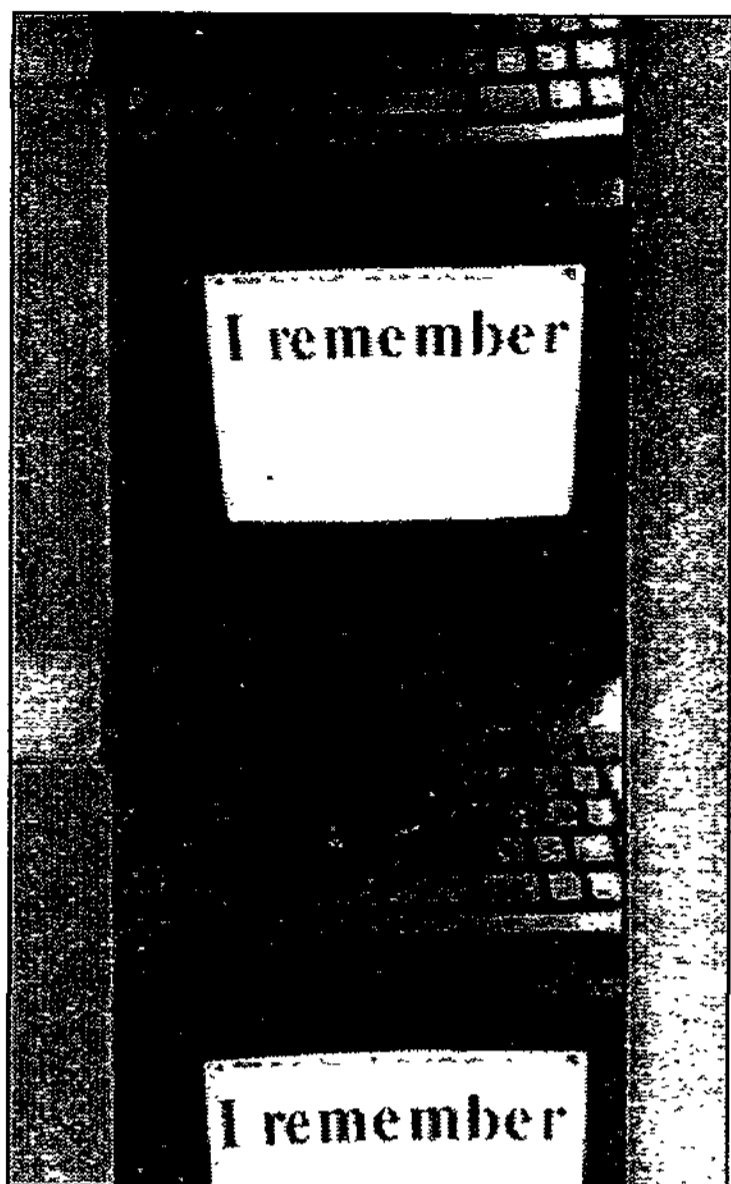


© Lisl Ponger (1990)



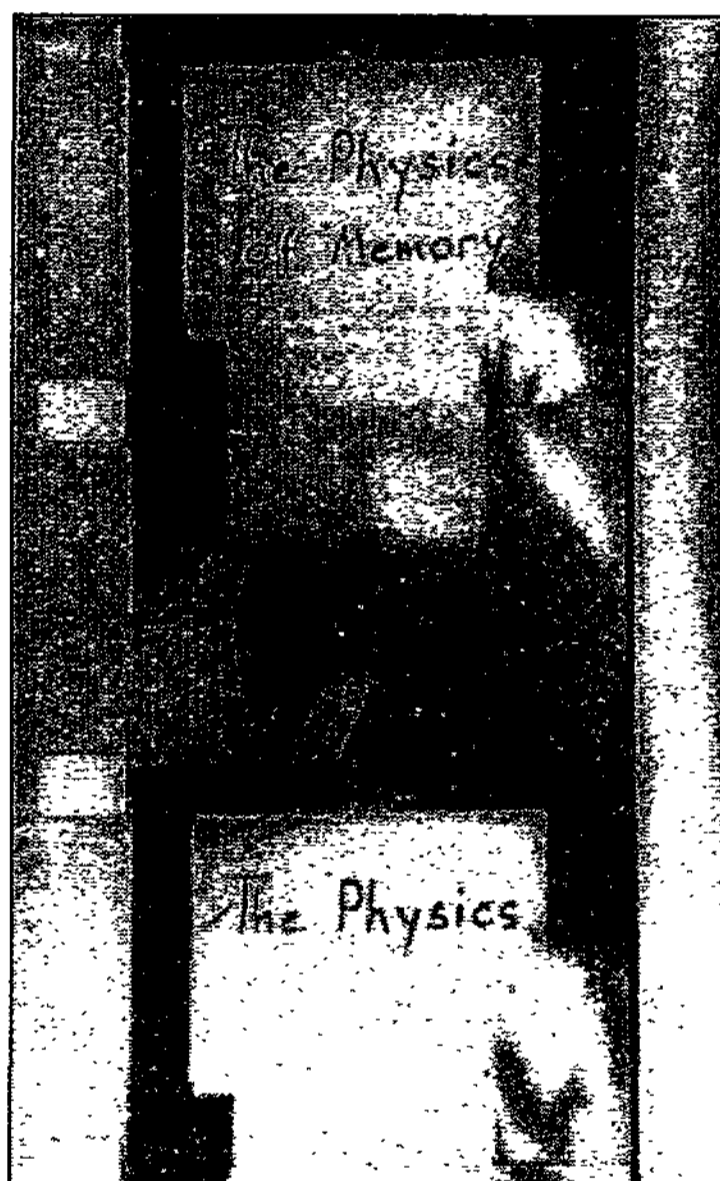
MARTIN
ARNOLD

*Pièce
touchée
(1989)*



PETER TSCHERKASSKY

Parallel space : inter-view
(1992)



Bibliographie

BARTHES (R.)

1982, "Rhétorique de l'image", "L'Obvie et l'obtus", *Essais critiques III*, Paris, Seuil.

NÖTH (W.)

1985, *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart, Metzler.

SILVERMAN (K.)

1988, *The Acoustic Mirror : The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

TURIM (K.)

à paraître, *An Encounter with the image : Martin Arnold's "Pièce touchée"*, Alexander Horwath e. a. (ed.), Der österreichische Avantgarde-Film.