

Les corps andalous

(sur la séance rêves et fantasmes)

« L'image du rêve est donc exactement à l'idée qui l'appelle ce que l'image de la lanterne magique est au verre éclairé qui la produit. »
Hervey de Saint-Denis, *Les rêves et les moyens de les diriger* (1867)

L'histoire du cinéma de poésie s'est depuis toujours confondue avec la représentation littérale des aberrations spatio-temporelles, déplacements, métamorphoses, décorporisations et autres phénomènes d'hybridations monstrueuses propres à l'expérience onirique. La plupart des incunables de l'avant-garde sont traversés, sinon entièrement composés, d'« oniroglyphes » filmiques (mélanges d'images, flous, décadrages, irisations, inserts, a priori tout ce qui peut troubler la spatialisation et/ou tendre à une équivalence motif-symbole) comme profilmiques (souvent les objets quotidiens emblématiques du travail du rêve, miroirs, couteaux, etc.) Les exemples abondent. L'autre côté du miroir du *Sang d'un poète* où l'espace devient labyrinthe mental, à mesure que chaque salle produit son corps mutilé, épinglé au plafond tel un insecte, ou sa Vénus statufiée (le film de Cocteau pouvant être interprété comme une psychanalyse en acte du démembrement de la Vénus de Milo) ; les syllepses et substitutions libidinales d'*Un chien andalou*, l'œil-lune et le couteau-nuage, la main-fourmillière, le piano-curés, tout un bréviaire de condensations psychiques formant un rébus dont la clef prosaïque est sans doute l'image des mains caressant une poitrine dénudée ; le symbolisme freudien des films de Maya Deren dont l'évidence (la tête-miroir, le couteau encore) ne doit pas masquer l'essentiel, l'invention d'un monde où les relations temporelles se spatialisent, où les corps sur-raccordent aux espaces, où la répétition et le négatif figurent la pulsion de mort en une fuite chorégraphique sans fin ; et même *L'homme à la caméra* qui est aussi, dans sa structure rythmique (sauts spatiaux omniscients, accélérations kaléidoscopiques), dans son fantasme d'un œil incorporel condensant tous les phénomènes, un grand film onirique.

Corps recomposés et diffractés, identifiés à la perception même d'espaces mentaux redéfinis à chaque raccord, déplacements métaphoriques permanents, surexposition des schèmes sensori-moteurs : le film onirique porte à son comble le symbolisme primitiviste inhérent au fantasme du montage-roi, un cinéma automatique et, si l'on veut bien acclimater les topiques psychanalytiques, d'avant le stade du miroir, où rien ne se sépare, où tout s'amalgame et se figure, et où les agencements semblent s'inverser : la vision dans le motif, l'espace dans le corps, le corps dans la pulsion refoulée, le moi dans l'inconscient, l'image dans le symbole.



Film (knout), Deco Dawson

En cela, il est exactement l'envers symétrique de la forme narrative transparente, l'opacité solipsiste de corps mal différenciés de la matière mouvante de l'image.

Soit une série de films récents (le plus ancien datant de 1999), poursuivant et approfondissant cette histoire. Intensification des qualités plastiques et matériologiques de l'image, raccords insensés valant dévoilement de mondes symbolistes et fantastiques, associations libres et fragmentations, tant des corps que de l'image elle-même, sensation recherchée d'un bouillon figuratif, d'un informe d'où germent les motifs : les similitudes sont aisément visibles, elles dessinent en outre une actualité du film onirique moins portée sur la réduction symboliste, plus sur les jeux d'échanges complexes du subjectile et du projectile, du métamorphique et de l'haptique. Au super-œil explorant les pulsions par métaphores s'est substituée globalement la main inquiète plongeant dans un vortex audiovisuel (le son y participe grandement, musiques entêtantes, trouées plutôt que fugues, ambiances cavernes).

Flamen'co d'Olivier Fouchard est une muette pulsation d'images fixes granuleuses en noir et blanc, jaillissant du néant par répétitions et flashes, d'où émergent les mouvements syncopés et rythmés par le montage « photogrammatique » d'une danse, quelque part entre les réanimations par pixillation de Pascal Baes et les silhouettes mouvantes de Peter Kubelka (*Adebar*). C'est ici le mouvement qui est rêvé, alors que l'image semble vivre un état intermédiaire entre le photogramme et le simulacre analogique. Cisellant la matière même des images, détaillant ainsi les motifs d'un imaginaire lointain (les Berbères), le travail de Frédérique Devaux participe aussi de ce fantasme d'un cinéma « boîte noire » où les souvenirs et sensations se donnent à voir réagrésés et condensés.

Plus ouvertement surréalisant, *Film (Knout)* de Deco Dawson transforme l'image picturaliste d'une jeune femme en un corps brûlé par le désir, et ses gestes, fétichisés par l'iris, comme une marque d'hommage au cinéma muet, en un obscur rituel de bondage sadomasochiste et autoérotique. Dans la lignée de Deren, l'onirisme tient au dédoublement de la figure. En termes esthétiques, le fantasme du film est d'atteindre à une figurabilité exhaustive du corps, à la fois physique et psychique, un corps démembré (au moins métaphoriquement) et pulsionnel, singulier et multiple, fétiche et minéral. Bref, le corps vu de l'inconscient. Les déformations optiques de Bokanowski (*Flammes*), les surimpressions pubis-feu de *Flammes nues* (Jean-Paul Nogues), les corps ritualisés hypercorporels de *Ink* (Sarah Darmon), dont la matière « sans organe » semble saisir la cruauté des affects premiers, les fragments de visages et de nature entermêlés de *En-corps* (Colas Ricard), quel que soit leur degré apparent de narrativité ou leur plasticité singulière, relèvent du même désir poétique : la ressemblance informe plutôt que l'illusion mimétique, le toucher plutôt que la vue, l'intériorité plutôt que l'extériorité. En un sens, on est passé du rêve remis en scène, et de sa rhétorique visuelle somme toute balisée (l'image comme rébus), au pur fantasme, cette zone où le souvenir et la sensation vécue plongent dans le grand bain indifférencié et violent des images mouvantes nouées aux tensions psychiques, des pulsions et des angoisses refoulées matérialisées en rêves d'images. C'est ce que montre synthétiquement, en explorant toutes les variétés de l'image-fantasme (surimpression, ralenti, fixité, images en abyme dévoilées par la présence des perforations...), comme pour en extraire une « mémoire involontaire », *Sentimental Journey* de Tony Wu et George Hsin : le rêve en film est devenu, dans l'avant-garde contemporaine, le film en rêve, transmetteur des images traversant le corps fantasmé, extatique (au sens de sorti de lui-même) et hyperesthésique du dormeur.

Emeric de Lastens