

Diane Arnaud

L'après *Jetée*

Ciné-albums photo de la catastrophe

La présente réflexion sur «L'après *Jetée*» ne vise pas à établir un dépassement. L'œuvre de Chris Marker, qui date de 1962, est sans doute indépassable sur de nombreux points. Depuis maintenant quarante-cinq ans, le recours – au début, à la fin ou en plein film – à des images fixes successives, plan gelé et photographie confondus, se conçoit directement d'après *La Jetée*. La situation narrative de ce photo-roman a proposé un voyage dans le temps à la fois théorique et fictif qui envisage selon des circuits mémoriels l'après de l'événement catastrophique, à savoir la Troisième Guerre mondiale, *via* le retour bien réel à la scène originaire du souvenir d'enfance marquant. C'est le parcours en images fixes d'un homme qui a assisté, enfant, à la scène troublante de son meurtre et qui n'en prend conscience qu'à la fin, une fin qui rétablit, dans l'écart, le retour diégétique au début. Le «cinématogramme de conscience» markerien a déjà été caractérisé : défilement du passé au présent, engendrement de la mémoire par l'image, conscience du temps. Cet avènement de pensée, au fil du fixe, serait davantage conscience des images que du sujet, «une conscience d'image comme pure substance du temps»¹. A partir de *La Jetée*, les enjeux du prolongement et de la reprise d'un enchaînement cinématographique d'images, un temps fixes, vont être éclairés à travers cet ancrage dans la mort future et la catastrophe à dépasser.

On peut s'interroger dès lors sur la dimension esthétique et historique, voire idéologique, des blocs filmiques qui s'apparentent à des albums photo d'un désastre accidentel, individuel, mondial ou universel. Les penseurs contemporains, de Virilio à Agamben, soulignent le danger inhérent à l'accélération des échanges et au progrès technologique pour une société en voie de desubjectivation. La catastrophe sera donc entrevue à échelle variable, entre la dévastation nucléaire et l'histoire familiale, à travers autant d'instantanés émouvants préfigurant l'avenir de l'homme en milieu hostile. Il n'est pas anodin que les trois films qui seront étudiés avec le plus d'attention se rapportent aux années 1970 : *Combat sans code d'honneur* (*Jingi naki takakai*, 1973) de Kinji Fukasaku, *Soleil vert* (*Soylent Green*, 1973) de Richard Fleischer et *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette (né en 1973). Ce rapport s'établit dans un contexte où les projections d'images fixes et mobiles ont été très présentes au-delà du cinéma : dans les expositions universelles (New

¹ Philippe Dubois, «*La Jetée* de Chris Marker *Marker*, n° 6, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle ou le cinématogramme de conscience», in *Marker*, n° 6, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 40.

P. Dubois (éd.), *Théorème, Recherches sur Chris*

York en 1964, Montréal en 1967, Osaka en 1970) et en relation avec les diaporamas dans l'art contemporain (photos-installations de Dan Graham et Robert Smithson). Le montage cinématographique d'images fixes, sur fond de catastrophe en série, propose surtout des types d'enchaînement proches de la constitution de l'album photo, en déclin relatif à partir des années soixante².

Dispositifs de subjectivation post-traumatique : esthétiques du ciné-album photo

Le cinéma traumatique prend le relais d'un mode de conservation et de destination des images photographiques. L'album photo, objet personnel d'archivage, est fabriqué pour être vu, lu, commenté. Le principe de la série et de l'agencement entre à chaque fois en jeu dans la transformation progressive, au fur et à mesure des trouvailles et des voyages, du livre vierge en album photo ; la composition consiste à distinguer chaque image dans des pages, elles-mêmes plus ou moins organisées en chapitres de vie, en étapes de collection. L'effeuillage fait usuellement intervenir un commentaire sur les photographies familiales ou les documents d'archives déjà légendés. L'album est ainsi destiné à accueillir plusieurs regards en ronde ou à passer de mains en mains, avec toujours ce maniement d'allées et venues, ces tentations incessantes de retour en arrière et de bond en avant. Le geste, le regard et la voix construisent conjointement un nouvel ordre de passage d'images. Le jeu de l'aléatoire et le désir de la (re)vision conduisent alors à la (re)découverte des souvenirs en images.

Cet usage connaît des modes poétiques et esthétiques différents au cinéma puisque l'objet ne peut être conçu et perçu que dans une seule direction qui est celle du défilement. Les extraits filmiques, qui s'inscrivent dans la mode des photographies projetées, s'apparentent ainsi à un nouveau type d'album photo. L'identification d'un ciné-album photo, et non d'un album photo filmé, provient du montage et du recadrage des photographies qui se succèdent à l'intérieur du champ³. De fait, sa visualisation au fil des plans associe cet enchaînement à une pensée critique de la réflexivité. Le spectateur du film se retrouve face à plusieurs dimensions : la représentation sur les photographies, l'animation filmique des images fixes, la confrontation entre *film-pellicule* et *film-projection*⁴, l'introduction d'un commentaire écrit, parlé ou musical. Qui conçoit cet album ? A qui est-il montré ? Ce

² Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, Milan, Adam Biro/Bordas, 1994, p. 679. L'auteur explique ce déclin par l'apparition de la couleur ou du Polaroid et par la banalisation des photos personnelles.

³ La surface de projection et de représentation cinématographiques devient dès lors une page d'album assujettie à un double hors-champ : le prolongement contigu d'une part, l'effeuillage

discontinu d'autre part, donnant lieu à une double incertitude quand aux limites de chaque photo et au volume de « pages-plans » ainsi tournées.

⁴ On se réfère ici à la distinction introduite par Thierry Kuntzel entre le *film-pellicule* (chaque photogramme, l'articulation des photogrammes entre eux) et le *film-projection* (œuvre projetée). Voir « Le défilement », *Revue d'Esthétique, Cinéma, théories, lectures*, n° 2-4, 1973.

qui démultiplié en autant de sujets est dès lors intimement lié au *comment*, ne peut s'en détacher⁵.

C'est de catastrophe dont il est ici question. Il nous intéresse de voir comment le sujet oublié du souvenir traumatique est envisagé, sollicité, nié par les albums photo au cinéma. La pensée freudienne des névroses traumatiques s'est développée, après l'abandon de la *Neurotica* en 1897, en relation directe avec les ravages de la guerre de 1914-1918, notamment dans *Au-delà du principe du plaisir* (1920). Même si Freud éclaire le mécanisme à partir d'une économie interne, il ne renoncera jamais à trouver un fondement externe réel traumatique, que ce soit à un niveau individuel ou phylogénétique. Sa conception de la transmission des fantasmes originaires, intimement liée à l'après-coup, repose sur une « fantaisie » catastrophique. Il fait ainsi référence dans sa correspondance avec Ferenczi de 1915 à 1917 à un traumatisme psychique généralisé qu'aurait subi l'humanité lors de l'avènement de l'ère glaciaire, une catastrophe à grande échelle à l'origine de la mise en latence traumatique de la sexualité pour survivre⁶. Les études actuelles anglo-saxonnes de Janet Walker, en étudiant les documentaires à la fois sur l'Holocauste et sur l'inceste, croisent de même la grande et la petite histoire pour essayer de comprendre les enjeux du *Trauma Cinema*⁷. Justement, l'éclairage final que donne Freud sur cette question ouvre des perspectives méthodologiques à même de relier l'individuel et le collectif. Il revient en 1939 sur les expériences traumatiques passées, qui se situent dans la période de l'amnésie infantile, et qui se rejouent à travers plusieurs manifestations culturelles. Est alors avancée une distinction capitale entre deux destins du traumatique : des effets *positifs* liés à la *remémoration* et des effets *négatifs* liés à l'*évitement*. Plus précisément le penseur associe les effets positifs à une dynamique « pour remettre en œuvre le traumatisme, donc pour remémorer l'expérience oubliée ou mieux encore, la rendre réelle, pour en vivre à nouveau une répétition »⁸. Ces efforts sont explicités en termes de *fixations* au traumatisme ainsi répété. Les effets négatifs consacrent en revanche, toujours selon Freud, des stratégies de non remémoration, *via* des *évitements*, des *phobies*. Le trauma devient une sorte d'*Etat dans l'Etat*⁹, capable d'imposer sa loi à la réalité psychique du vécu.

⁵ La construction, la conservation, la remémoration d'un souvenir en images fixes peuvent évoquer la relation subjective au désir. Voir Barbara Le Maître, *Entre film et photographie. Essai sur l'empreinte*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, p. 20. Selon l'auteur, le sujet du désir au cinéma, qui *ne se laisse pas rabattre sur l'individu, ni son objet sur un objet réel*, se saisit dans sa dimension d'entre-deux à travers les mises en forme plastique des ensembles visuels articulant photo et film.

⁶ Thierry Bokanowski, « Entre Freud et Ferenczi : le traumatisme », *Revue Française de Psychanalyse, Traumatismes*, Tome LII, PUF, novembre-décembre 1988, p. 1288.

⁷ Janet Walker, *Trauma Cinema. Documenting Incest and The Holocaust*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2005.

⁸ Sigmund Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* [1939], Paris, Gallimard, 1986, p. 163.

⁹ *Ibid.*, p. 164.

A partir du rythme poétique, en relation donc avec les surgissements du fixe et les retours de l'animé, seraient découvertes les différentes aventures du *sujet* au cinéma, de l'évitement à la remémoration traumatiques. Le sujet de l'esthétique filmique correspond pour le spectateur à une construction *via* divers procédés : identification aux trajectoires des personnages, sensibilisation aux marques formelles de la mise scène. La distinction freudienne pourrait intervenir dans l'esthétique des ciné-albums photo de la catastrophe pour différencier deux stratégies fictionnelles de désobjectivation et de subjectivation mises en œuvre par les montages et recadrages d'images fixes. A l'instar des processus psychiques négatifs d'évitement et positifs de remémoration, les uns auraient le pouvoir de réimposer la loi traumatique dans le déroulement du perçu, comme pour l'effacer ; les autres de représenter ce qui n'a pu se rendre figurable, pour essayer de s'en rappeler. Comment être à nouveau sujet, sans psychologie aucune mais avec une prise de conscience de cet antécédent futur, de ce futur antérieur catastrophique qui nous lie aux enjeux de la modernité ? La question des processus de subjectivation est cruciale, complexe, multiple. Il faudrait approfondir les résonances entre la pensée du traumatique en psychanalyse et la pensée du dispositif en philosophie car les ciné-albums photo sont des conceptions artistiques qui convoquent des savoirs et des pouvoirs dans la capture du réel. Pour Agamben, dans son récent ouvrage, un dispositif définit une activité de gouvernement sans fondement dans l'être, qui se doit d'*impliquer un processus de subjectivation, donc de produire un sujet pour les vivants*¹⁰. Or, selon l'essayiste, *la phase actuelle du capitalisme va dans le sens d'une société qui est traversée par de gigantesques processus de désobjectivation et qui court à la catastrophe*¹¹.

C'est pourquoi nous posons l'hypothèse d'une distinction entre effets négatifs (dispositif de désobjectivation) et positifs (dispositif de subjectivation) pour ces ensembles audiovisuels repérables que sont les ciné-albums photo. Le premier cas de figure correspond à un emplacement liminaire. Le montage avec des images fixes mobilise le passage, tel un engendrement matriciel, inaugural ou rétrospectif, entre fiction et film, selon une loi imposée. La visualisation de la catastrophe se déploie alors dans le récit en images-sons à l'encontre des forces agissantes de l'enchaînement narratif, en lui retombant dessus, en lui imposant une loi traumatique, *d'Etat dans l'Etat*. Nombreux sont les exemples de montages photographiques au début – album de famille sous forme de diaporama dans *Seul contre tous* (1998) de Gaspar Noé – mais aussi à la fin – défilement et encadrement de photographies de reportage de la Seconde Guerre mondiale dans *Mémoires de nos pères (Flags of Our Fathers, 2006)* de Clint Eastwood¹², projection des clichés sur les laissés-pour-

¹⁰ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* [2006], Paris, Rivages, 2007, p. 28. La réflexion d'Agamben s'inscrit bien entendu dans le prolongement de celle de Foucault.

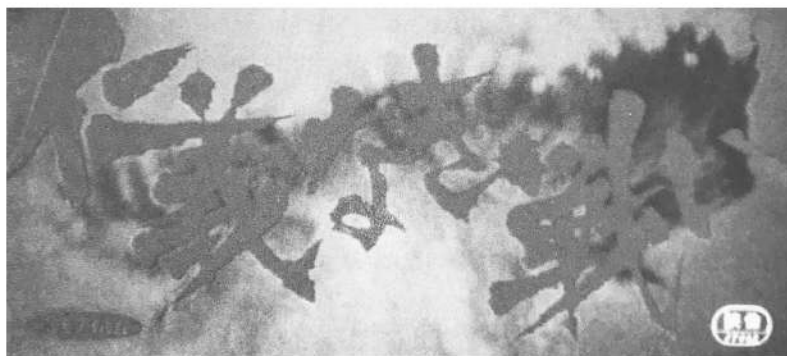
¹¹ *Ibid.*, p. 50.

¹² La succession des photographies de reportage encadrées à gauche de l'écran, alors même que les mentions du générique défilent sur le fond noir

compte de la Grande Dépression jusqu'à nos jours dans *Dogville* (2003) de Lars von Trier sur la chanson *Young Americans* (1975) de David Bowie. Seront ici privilégiés les génériques qui s'inscrivent dans le tournant culturel des années 1970. Le deuxième cas de figure correspond aux reprises du ciné-album photo dans le déroulement filmique. L'album photo se déploie dans la fabrique du récit par un trajet en boucle pour décrire, disposer d'une nouvelle réalité subjective. Est mis en œuvre par après-coups successifs un travail d'élaboration du traumatisme non représenté : « *Seulement alors, parce qu'il se <représente> à tous les sens du terme dans la relation à un autre, le traumatisme passé pourra s'inscrire dans le temps d'une histoire.* »¹³ Seront explorées dès lors les autofictions plus contemporaines, celles de la génération suivante.

Matrices filmiques de photographies : « retombées du fixe »

Les deux films étudiés traitent de la dimension idéologique des maux de la société, à partir du ciné-album de la catastrophe (passée et à venir). Cette matrice fictionnelle expose à partir d'images photographiques les retombées du capitalisme et de l'impérialisme en deçà de la légende. Partons de *Combat sans code d'honneur* (1973) de Kinji Fukasaku. Le geste d'ouverture de ce *yakuza eiga*, qui rappelle le « décollage » sur image fixe au début de *La Jetée*, n'est autre qu'un travelling vertical le long d'une photographie de l'explosion nucléaire. Le mouvement du plan propose ainsi une exploration rapide, heurtée, qui va du sol en fumées jusqu'aux boursofflures blanches du champignon. L'élévation s'arrête ; la musique tonitruante



1/ *Combat sans code d'honneur* (*Jingi naki takakai*), Kinji Fukasaku, 1973

à droite, libère une sorte de regard rétrospectif sur la conception de la fiction, selon un principe d'analogie avec la célèbre photo de Joe Rosenthal à Iwo Jiwa. Rappelons que ce cliché n'est pas truqué mais que c'est la légende qui est trompeuse

puisque les soldats représentés n'étaient pas ceux qui avaient planté le drapeau en plein combat.

¹³ Catherine Couvreur, « Le trauma : les trois temps d'une valse », *Revue Française de Psychanalyse*, op. cit., p. 1433.

et l'inscription du titre en lettres rouges ne tardent pas à venir frapper l'image recadrée (fig. 1). Un léger tremblement fait planer des secondes durant la menace de cette suspension. L'animation sonore¹⁴ et le recadrage filmique rendent prégnant l'impact de la scène représentée, le «ça a été» photographique, sur le support de représentation à l'écran. Dans le champ, l'explosion a à nouveau lieu, à moins qu'il ne s'agisse déjà d'une funeste retombée. Serait-ce un effet *pika*? Le *pika* est l'expression par laquelle les *Hibakusha*, les rescapés de la bombe atomique, désignent le *flash* de l'explosion. Selon Jun Fujita, une bombe nucléaire constitue justement «une bombe à retardement, dans la mesure où le développement total de son impact et de ses effets reste toujours retardé, différé, à venir»¹⁵. La retombée se traduit ici par le tremblement d'une photographie permis par le défilement du ciné-album, cette machine à remonter le temps, à rendre présent le passé photographique, ou peut-être trépasser le présent diégétique. L'autre sens donné par cette première exploration filmique n'est autre que la relation entre les contextes historique et artistique: les inscriptions hors-cadre vont désormais apparaître puis disparaître telles des taches de sang sur chaque document fixement cadré. Il y a dix photographies qui se succèdent en montage *cut* selon une progression: de l'explosion à la reconstruction, du désastre au nouvel ordre dans les rues de Tokyo, des décombres au rétablissement d'une vie commerciale à Hiroshima.

Puis le ciné-album se referme afin d'engendrer la fiction. Ce qui pourrait apparaître comme la onzième photographie connaît un gris suspect et une netteté surprenante. La foule déjà vue, le point de vue surplombant, ainsi que l'inscription finale du nom du réalisateur, font à la fois office de prolongement et de clôture. On passe des photos en plan fixe (huit sur dix) à un plan, déguisé en photo, et réanimé dans le mouvement du récit en images-sons. Et ce par des dispositions successives: arrêt de la musique du générique, inscription en blanc de «Kure, au sud d'Hiroshima, 1946», colorisation progressive ou plutôt passage de la teinte photographique à la couleur originale de la prise de vue filmique, début de la voix *off* sur le contexte, zoom avant beaucoup plus marqué que sur la deuxième photographie, mouvement d'accompagnement de la foule. En écho au commentaire «la loi du chacun pour soi», «la violence du chaos», le film procède alors d'un *effet négatif* du traumatisme.

Le souvenir catastrophique d'Hiroshima feuilleté au tout début, rien que pour nos yeux, n'opère pas pour les personnages qui semblent l'éviter. Cet évitement se signale par des «retombées du fixe». Juste après le générique, les plans des protagonistes dans le feu de l'action sont subitement gelés à la fin des trois pre-

¹⁴ Relevons l'effet sonore avec le bruit d'une explosion au seuil de l'image fixe, le document historique refilmé.

¹⁵ Voir Jun Fujita, «La double temporalité du *pika* dans le cinéma japonais», *Drôle d'époque*, «Penser Hiroshima et Nagasaki 60 ans après», n° 16, printemps 2005, p. 89.

mières séquences. La course d'Hirono poursuivi par la *Military Police* et l'envolée d'un bras amputé par Wakasugi en guise de règlement de compte sont coupés net – arrêt illusoire du défilement filmique, arrêt bien réel du mouvement représenté, atteinte potentielle à l'enchaînement, prémonition narrative du commentaire. Des lettres blanches inscrivent le devenir diégétique sur l'image soudainement figée : «Hirono, futur clan Yamamori». Le photogramme fait retour *via* le ciné-album photo légendé. Dans la progression du récit, l'arrêt du mouvement est systématiquement actualisé en arrêt de mort avec les exécutions entre yakuzas. Il n'y a qu'à voir ce plan en plongée du frère de sang d'Hirono, le buste taché d'un sang rouge orangé pictural qui rappelle d'autant plus les lettres du générique que s'imprime en blanc sa fiche signalétique de cadavre. Les données iconographiques¹⁶, les inscriptions graphiques¹⁷, les caractéristiques de la composition surplombante ou surélevée des images photographiques matricielles sont aussi de plus en plus fréquemment reprises pour signifier le dérèglement de l'action et l'impasse de la situation d'après-guerre. Un plan du Gembaku Dom, déjà vu sur la deuxième photo de l'album original, réapparaît en version couleur et cinéma (voix *off*, zoom avant) quand Hirono cherche la protection de la famille Kaito à Hiroshima. Cette génération du plan à partir d'une image fixe œuvre pour ré-établir et rétablir la catastrophe dans la situation tout en l'évitant.

La retombée indirecte d'Hiroshima influe sur les agissements des gangsters, aveuglés au point de tuer en série sans voir la corruption à grande échelle. Cette incapacité à se représenter la catastrophe si ce n'est en recourant aux archives fait ainsi planer à plus petite échelle, celle de la fiction, le pouvoir dévastateur des prises de vues un temps fixes. Un procédé vient prolonger la signature mortelle du plan gelé. Lors d'un cocktail d'inauguration d'une société forcément corrompue, on entend hors champ les tractations entre yakuzas et en *off* le commentaire du narrateur tandis que les plans sont figés en clichés. La fiction, qui s'est imposée la loi de *l'Etat dans l'Etat*, est devenue un «photo-polar» par le biais du ciné-album matriciel. Ce dispositif réintroduit le fixe de la photo pour figer le mouvement du film. Le récit se conçoit dès lors comme une sorte d'agitation macabre de plans arrêtés orchestrée par la précision d'une voix *off*, cette légende parlée qui va du constat à la déception.

Le générique de *Soleil vert*, composé par Chuck Braverman à partir de daguerrotypes et de photographies Magnum sur une musique originale de Fred Myrow,

¹⁶ Certains éléments figuratifs, vestimentaires, ou monumentaux de l'album (homme à casquette, agent de la *Military Police* des forces d'occupation américaine vu à Ginza près du grand magasin Wako, dos nu dans les bains publics entourés de ruine, immeuble avec toit dévasté) sont effectivement repris dans le récit.

¹⁷ Le jeu graphique entre les inscriptions du générique en rouge et les mentions linguistiques en noir et blanc des photographies intervient à deux reprises : coupure de journaux avec une parodie du message de capitulation de l'Empereur, manifestation à Tokyo avec les slogans de mécontentement sur les drapeaux.



2/ *Soleil vert (Soylent Green)*, Richard Fleischer, 1973

se comprend selon cette même stratégie d'évitement. La prise de conscience de la catastrophe est rendue impossible par un aveuglement collectif. Comme au début du Fukasaku, le film réintroduit le contexte historique¹⁸. Mais il s'agit ici d'une histoire accélérée qui raconte la frénésie et la folie de l'industrialisation en partant d'une photo de famille encadrée dans les champs, autour de 1900, jusqu'au plan de New York, totalement enfumée par la pollution, en 2022 (fig. 2).

Trois phases d'enchaînement sont à relever. La première phase de motorisation et d'urbanisation est montrée avec des photographies en noir et blanc, instantanés du monde passé, qui semblent « tournées » comme les pages d'un album photo. Différents procédés mettent en mouvement le fixe : zoom avant oblique suivi d'un zoom arrière oblique qui crée l'impression d'envolée des « photo-plans » ; surimpression qui renforce l'idée de glissement des photographies les unes dessous les autres. La deuxième phase consacre la prolifération des images avec l'utilisation des *split-screens* en couleurs, en rapport avec la multiplication des écrans aux expositions universelles¹⁹ de la fin des années soixante. C'est une prise de vue en plongée zéni-

¹⁸ Notons l'influence cinématographique du générique de *Terre brûlée (No Blade of Grass, 1970)* de Cornel Wilde qui recourt à des écrans multiples et à des insertions plein cadre de photographies (du noir et blanc d'antan aux couleurs de l'époque). Le prologue se clôt sur une explosion nucléaire.

thale du trafic automobile, dédoublée et colorée, qui apparaît en premier de manière à souligner l'amplification des modes de transport et de communication. Le photomontage est désormais *cut*. La frénésie du rythme musical va de pair avec une accélération des mouvements de recadrage ascensionnels ou latéraux, avec une multiplication des photos plein cadre ou à l'intérieur des écrans multiples. Dès lors les images fixes sont manipulées comme si elles étaient interchangeables car infinies : agrandissement, réduction, agencement dans des tabulations tripartites, quadripartites. Dans leur nouveau cadre de production, qu'est un fonds d'archives sur fond noir, elles défilent les unes poussées par les autres par le biais de volets. Enfin, la phase de décélération, avec, à nouveau, un enchaînement des photos surimpressionnées, accompagne le ralentissement de la musique. Les ravages de la pollution, appauvrissement et sécheresse, se perçoivent cette fois-ci plein cadre sur les vues aériennes, les détails au sol, les visages masqués. Le retour du noir et blanc se comprend, selon une logique formelle, comme le résultat d'un procédé de salissure de la couleur étouffée et, sur un plan idéologique, comme la retombée du nouveau capitalisme.

La fin de la musique consacre l'entrée dans la fiction. Les données du surpeuplement urbain (« 40 millions d'habitants ») se lisent sur le premier plan, en plongée. Si *Soleil vert* annonce une catastrophe écologique, le réchauffement planétaire et la fin prévisible de l'espèce humaine, la conduite de l'action est moins marquée elle-même par les menaces du générique que dans le film de gangster japonais, en plein souvenir aveugle de la reconstruction d'après-guerre. Est néanmoins à signaler l'arrêt sur image final. On entend les dernières répliques, « Il faut les arrêter, il faut trouver un moyen », vœu pieux peu à peu assourdi par la musique *off*, tandis que le mouvement de zoom avant centre la composition sur la main tendue ensanglantée de Thorn, le héros. Les limites mêmes de l'image figée sont redimensionnées par un encadrement progressif du noir proche des effets de coulissage dans *L'Etrangleur de Boston* (1968), déjà de Fleischer. Le plan, gelé, est redevenu une photo au format modulable, une photo prête à être placée, déplacée, refilmée par un ciné-album de la catastrophe. La stratégie de l'évitement consiste ici bien entendu à ne pas dévoiler le pot aux roses pour l'origine très peu végétale de *Soylent Green*. Ce film a certes proposé une « machine d'images » pour nuancer pareils effets négatifs du trauma qui font régner la loi du fixe. Mais le régénérateur de vues animées ne donne lieu qu'à une image cliché du passé pour des spectateurs morts et bientôt recyclés, les vieux étant effectivement anesthésiés lors d'un « rituel *high*

¹⁹ Voir pour les précisions sur le *congorama* (ensemble de dispositifs automatiques d'éclairage, de projections de films ou de vues fixes, avec des effets visuels et sonores) et sur le *diapolyécran* (ensemble mural divisé en une mosaïque de 112 sections carrées sur lesquelles sont projetées des vues fixes, composant un seul thème cohé-

rent ou fragmenté, au moyen de deux projecteurs par section) présentées aux expositions universelles de New York (1964), Montréal (1967) et Osaka (1970), Valérie Peseux, *La Projection grand spectacle. Du cinérama à l'omnimax*, Paris, Éditions Dujarric, 2004, p. 178.

tech »²⁰ incluant la vision, sur un lit-cercueil, de plans en mouvement d'une nature perdue, avec musique symphonique *on the air*. Le ciné-album matriciel n'a mobilisé qu'un mouvement de « rabatement » sur la catastrophe.

Albums en boucle : « dynamique des fixations »

La succession d'images fixes en musique, plan gelé ou photographies, est un événement audiovisuel, parfois amené à se répéter dans le sens d'un dépassement du trauma. Ces albums en boucle, ces générations d'images fixes, rejouent un mal-être dans les autofictions documentaires contemporaines tel que *Scarlet Diva* (2000, Asia Argento). Il ne sera question ici que de *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003). Selon Jacques Aumont, dans ce film à *dispositif*, les variations du *split-screen* « font quitter le dispositif-cinéma »²¹. On peut certes le rapprocher des diaporamas de Jonas Mekas (*Rillettes*, 2000²²) et de Michael Snow (*Sidelength*, 1969-1971²³) constitués d'après les œuvres filmiques de la fin des années soixante. Le jeu de reprise entre l'enchaînement filmique et la projection de diapositives, la vie filmée et la vie projetée, est commun à ces pratiques artistiques. Cependant, la relation génétique avec l'art contemporain ne saurait éclipser l'intérêt cinématographique de *Tarnation* qui réside dans l'alternance entre des sections d'albums photos en musique et des scènes tournées tout au long de la vie du cinéaste né.

La première succession d'images fixes intervient, non pas au début du récit en images-sons, situé à New York en 2002, mais à un moment clé de cette histoire familiale racontée, remontée, rejouée. Jonathan Caouette vient d'apprendre que sa mère est tombée dans le coma suite à une overdose de lithium. Il prend le bus pour se rendre au Texas. Les vues subjectives du défilement font remonter à la surface de l'écran d'autres vues sensiblement plus granuleuses de maisonnettes à travers champ, puis des vues clairement en super 8 de Jonathan enfant qui parle de ses chances d'intégrer le Johnny Carson Show. Le voyage mémoriel repose sur le procédé du réemploi rendu possible par la pratique d'archiviste intime et de cinéaste en herbe du héros. La conversation se prolonge dans le noir, à partir duquel se feuillette le début de l'album photo. A la légende attendue, au commentaire explicatif sur le contexte, s'est substitué un discours fabuleux de l'histoire familiale. Sur

²⁰ Fredric Jameson, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, Londres/New York, Verso, 1998, p. 126.

²¹ Jacques Aumont, *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, p. 106.

²² Jean-Michel Ribettes, *Le Diaphane et l'obscur. Une histoire de la diapositive dans l'art contemporain*, Paris, Maison Européenne de la photographie, 2002, p. 50. Cette installation-projection

est constituée de cent photographies diapositives reproduisant des photogrammes issus des chutes des journaux filmés de Jonas Mekas, dans le prolongement de ses expositions de tirage papier (*Vues de film gelées*).

²³ Ce diaporama de vingt-quatre diapositives projetées en boucle à quinze secondes d'intervalles est généré à partir de son film *Wavelength* (1967).

fond noir, les lettres blanches sont très claires : « *Once upon a time in a small Texas town* »²⁴. Le spectateur, en lisant à voix basse, prend la place du récitant de *La Jetée* en gardant en tête la dimension (auto)biographique du montage photo. Le récit de contes de fées, à la troisième personne, sur la naissance de Renee Leblanc, la mère de Jonathan, petite fille modèle qui finira « électrochoquée » dans la vie et à l'écran, est dès le départ en porte à faux avec la dimension autofictionnelle. L'ensemble du passage en photos commentées peut être divisé en trois sections qui correspondent à chaque fois à une chanson différente, à des mélodies *rock and folk* de plus en plus languissantes. Ce sont des clips à l'envers, puisque les photos de famille constituent le matériau premier de l'ensemble audiovisuel, mais la qualité musicale du montage fait « bloc ». Les trois sections de l'album ont une progression chronologique si on prend le récit familial comme fil conducteur.

Naissance et chute de Renee. L'alternance est réglée entre des faits de vie et des photos de famille. C'est l'histoire du passage du merveilleux au tragique. Renee est mannequin pour des magazines et des spots télévisuels à 11 ans. A 12 ans, elle chute du toit et, sous le choc, reste paralysée. Ses parents, Adolph et Rosemary – c'est donc *Rosemary's Baby* – décident alors de l'hospitaliser et elle subit une première série d'électrochocs pendant deux ans. Dans les premières pages glorieuses, les apparitions de photos plein cadre en noir et blanc sont enclenchées et rythmées par un fondu au blanc éclair. Cette impression « d'enchaînement flashé » provoque l'illusion d'une prise de photo à l'instant du défilement. Cet éblouissement des temps, proche aussi d'un effet de diaporama, ne va pas durer. Par la suite, plusieurs traits sont à signaler : la démultiplication de l'image de Renee (écran quadripartite avec la répétition de la même photo, photomaton en série, planche kaléidoscopique) du fait de sa surexposition photographique de mannequin ; l'affolement des mouvements heurtés de recadrage des photos devenues instables après les électrochocs ; la menace d'évaporation avec un effet de disparition qui fait tache. Selon la légende d'un des cartons, après sa « guérison, quand elle sort, il lui semble que le soleil va la faire s'évaporer. » La constitution de l'album prend de court, court-circuite la chronologie familiale inscrite en toutes lettres, en insérant par exemple une photo de Jonathan pas encore né.

Naissance de Jonathan et dégradation de la santé de sa mère. Sont à remarquer la reprise de certaines photographies et l'ajout d'enregistrements sonores anachroniques, qui vont à l'encontre de la progression du récit néanmoins marqué par la fréquence et la répétition des séjours en hôpital psychiatrique pour Renee – un carton indique plus de 100 internements depuis 1965. La boucle finale des images, portraits plein cadre en surimpression, rend certains clichés obsédants, notamment celui avec les cheveux dans le vent et la tête inclinée (fig. 3).

²⁴ « Il était une fois dans une petite ville du Texas ».

3/ *Tarnation*, Jonathan Caouette, 2003 te, 2003

Mésaventures et difficultés. Sont énumérés l'incendie du petit commerce d'Adolph, l'hystérectomie de Rosemary, le départ de Renee et Jonathan pour Chicago, le viol sous les yeux de l'enfant, le calvaire psychiatrique de la mère, l'abus du fils dans les maisons d'accueil. C'est à ce moment-là qu'on voit le premier « plan » de l'album qui a un statut faussé puisqu'il s'agit d'une prise de vue de Joshua, le fils de Jonathan dans la réalité, élément dont il n'est pas fait référence dans le film. Cette tentative de faire rejouer, *via* le montage, les scènes traumatiques par son propre enfant, sans en faire mention explicitement, donne le vertige. Le commentaire à l'œuvre, à la fin de ce premier feuilletage, se détruit lui-même en indiquant que les souvenirs que Jonathan, le cinéaste du film, a de sa mère, se sont pratiquement effacés. Le récit autobiographique expose donc sa falsification. La troisième section de l'album procède de l'alternance entre des plans tournés-gelés et des photos déformées dans leur dimension plastique : affaiblissement de l'éclairage, saturation *pop* des couleurs, clignotement horrible²⁵. L'animation heurtée

²⁵ A la fin, l'horreur du récit familial, une nouvelle série d'électrochocs, donne un contrechamp épouvantable du photomaton de Renee et Jonathan : un plan de femme coincée sous la douche. Ainsi la référence au cinéma de genre – ici, l'hor-

reur – des années soixante-dix refait retour. C'est d'ailleurs une image détériorée plastiquement, plan gelé du reflet de Jonathan hurlant au miroir tel un zombie, qui clôt une autre section.

des images fixes va alors construire une autre histoire documentaire, en relation intime avec l'héritage culturel et artistique des années soixante-dix.

Ces passages d'images, tour à tour figées, remobilisées, déformées, démultipliées, tracent le trajet d'un traumatisme familial, donc d'une amnésie qui se transmet de mère en fils. L'origine donnée par le discours à la paralysie et à la dépersonnalisation correspond à une image non vue, à la fois en mouvement et arrêtée : la chute de Renee tombée les deux jambes raides sur le sol. C'est depuis cet infigurable que procèdent tous les mouvements de « reprise du fixe » – et non de « retombées » de la catastrophe passée. Une « dynamique de *fixations* » est mise en scène pour dépasser la répétition à l'identique : rejouer la chute dans les films d'horreur, tomber dans le coma, s'étaler sur scène, s'évanouir sous l'emprise de la drogue...

Dans les six autres sections du ciné-album, de proches en proches, le même traitement de choc est opéré pour les photos conservées et les plans déjà tournés : multiplication à l'écran, mobilisation du cadrage, déformation plastique des portraits, affolement du montage. Ces ensembles audiovisuels créent un travail par le biais des recyclages et des réassemblages d'images déjà prises et mises en série. C'est un circuit plus qu'un récit réparateur qui est donné à voir. La dernière succession de photos à l'écran intervient après un entretien très dur avec le grand-père de Jonathan qui ne veut pas répondre à la question de l'abus sexuel, de la séduction d'un enfant par un adulte, du souvenir d'enfance traumatique par excellence. Grippage illusoire du défilement jusqu'à l'arrêt. Entre deux plans de brûlure, pour de faux, de la pellicule se glisse le même montage accéléré d'images surimpressionnées, des portraits plein cadre de Renee²⁶.

Le ciné-album photo propose des courts-circuits d'images entre le fixe et l'animé, le réemploi et le *reenactment*. Face au risque de dépersonnalisation lié à la catastrophe individuelle ou collective, les mises en boucle de photos enchaînées, jusqu'à la limite même de leur constitution, peuvent aussi former une possibilité de subjectivation par les puissances du faux souvenir. Les collages intimes de *Tarnation*, qui retraitent les portraits photographiques, nous amènent ainsi à interroger la capacité des dispositifs filmiques à relier de manière sensible de l'hétérogène, certes, mais surtout à créer des objets et des sujets de mémoire, des « appareils » modernes de remémoration.

²⁶ Ce montage récapitulatif de photos en accéléré a déjà eu lieu à la fin de la deuxième section. Cet effet se retrouve à un moment du *Livre de Jérémie* (*The Heart is Deceitful above All Things*, 2004) d'Asia Argento avec un effeuillement rapide de différentes vues gelées du film.