return

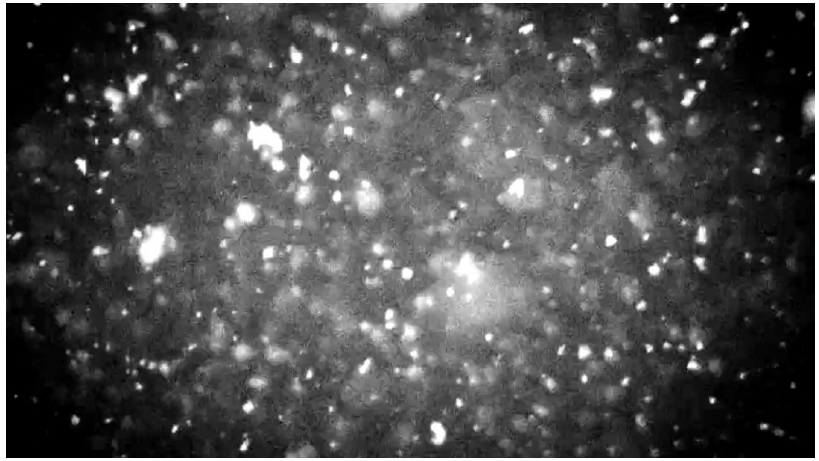
PROPOSITIONS POUR UNE ÉTUDE NIVOLOGIQUE DU CINÉMA: *Immanence Deconstruction of Us* (Rouzbeh Rashidi, 2011)

Read the english translation

by Théo Deliyannis & Florian Maricourt[1]
(Mai 2014)

« Outre le dessin, il faut prendre le dynamisme de la miniature. Quelle animation on reçoit alors du conte si l'on suit la causalité du petit, le mouvement naissant de l'être minuscule agissant sur l'être massif ! » - Gaston Bachelard [2]

« Lorsque, tout à coup et pour la première fois, sont mises au jour des millions de parcelles, de paillettes, de racines, de vers et de petites bêtes jusqu'alors enfouies. » - Francis Ponge [3]



Comme l'on écrirait l'histoire d'une montagne à partir d'un flocon de neige, l'on pourrait considérer l'examen d'un film à partir de sa plus petite unité plastique – le pixel. Une étude nivologique du cinéma prendrait ce minuscule pour point de départ d'une interrogation du médium.

En 1993, Jacques Derrida introduit le concept d'hantologie pour désigner une science nouvelle qui *« combine[rait] l'ontologie, l'eschatologie et la téléologie »*[4]. Partant de cette réplique tirée de Hamlet : *« The time is out of joint »*, il la traduit par : *« Le temps est hors de ses gonds. Tout, à commencer par le temps, paraît déréglé, injuste ou désajusté »*[5] pour construire une réflexion sur l'actualité du marxisme. L'hantologie vient interroger *« la hantise »*, les fantômes, les spectres qui traversent les siècles, le passé revenant hanter le présent : *« ''Expérience'' du passé comme à venir »*[6]. Dans les années 1990, le terme est repris pour désigner un courant artistique occupé à dénicher des fantômes dans l'art. Un mouvement musical[7] vient se réclamer de cette science à réveiller les morts. Les musiciens *« hantologistes »* fabriquent de la musique en remployant d'anciens disques vinyles et cassettes. Par un travail sur la plasticité des enregistrements, ils révèlent les aspérités, les imperfections, la dégradation du matériau original. Ils entendent faire jaillir les esprits endormis dans les oeuvres selon le principe de *« déconstruire et reconstruire ce qui est familier et anodin pour suggérer que chaque détail de l'existence laisse des fragments invisibles à l'oeil nu qui flottent dans les airs et que les médiums peuvent capter. »*[8] Des voix se révèlent alors, fantomatiques, comme revenues d'entre les morts.

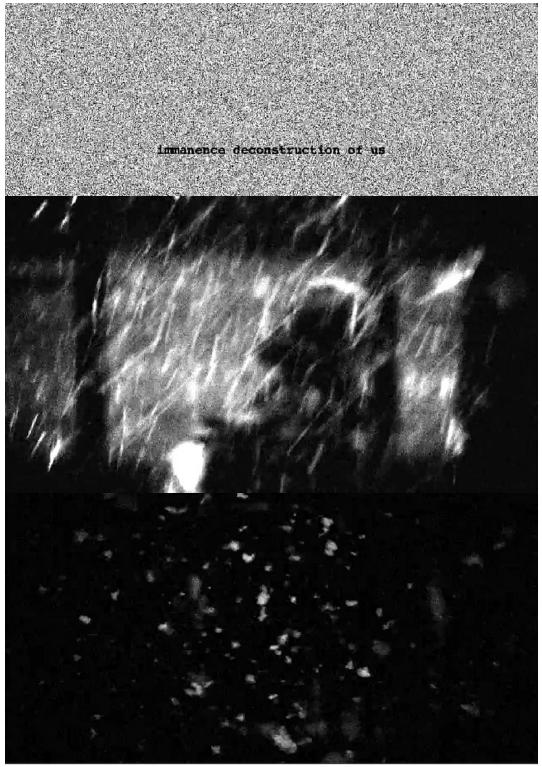
2

Né en 1980 à Téhéran, Rouzbeh Rashidi émigre en Irlande en 2004. À la tête de l'Experimental Film Society[9], une organisation basée à Dublin, vouée à produire et diffuser des films expérimentaux, chantre d'un nouveau cinéma numérique, cinéaste plasticien ou *« cinémiste »* à la José Val del Omar, Rashidi est l'auteur d'une oeuvre complexe et protéiforme, poétique et mystérieuse, pour l'essentiel encore inexplorée. Pratiquant obsessionnel du cinéma, extrêmement prolifique, il a pourtant déjà réalisé soixante-dix films – dont une trentaine de longs-métrages.

Dans *Immanence Deconstruction of Us* (2011), son dixième long-métrage et seul film de remploi, il reprend des images de films de famille (environ deux tiers des plans du film) qu'il mêle aux siennes tournées dans un parc enneigé (le tiers restant, donc). À partir d'un jeu visuel orienté autour d'une unité minuscule supposée commune aux images (grain-bruit-neige), Immanence propose de décomposer/recomposer les corps humains selon les possibilités techniques du médium numérique. Le temps météorologique (le surgissement de la neige) permet la revisitation du passé enfoui dans les images remployées.

UNE SYMPHONIE DE BRUIT – DU GRAIN À LA NEIGE

Mêlant dans une danse poétique les corps à la neige, Immanence Deconstruction of Us propose une variation chorégraphique autour de la notion de bruit[10]. Une complicité formelle s'établit immédiatement entre la neige qui tombe du ciel, le grain des home movies remployés et le bruit numérique tourbillonnant à l'image. Dès le générique, les temps s'enchevêtrent. Le titre s'inscrit sur la neige d'un écran télévisuel, puis il neige dans un parc, et par analogie de forme et de mouvement, la neige venue du ciel et le bruit numérique produit par la caméra forment des points dansants à l'image. La neige se transforme en bruit, ou le bruit en neige. Rashidi filme les flocons de très près afin qu'ils se fondent dans le grain des images remployées. Le passage de ses propres images à celles qu'il reprend se fait moins évident, les deux régimes en viennent à se confondre, passé et présent se rencontrant dans une symphonie de bruit, jouée sous nos yeux par un musicien bruitiste de l'image. Pour parvenir à cet effet confondant, Rashidi utilise la technique du refilmage : il projette les images une première fois au mur, puis sur une télévision, et les refilme dans des conditions de sous-exposition pour faire monter les blancs en neige. Stricto sensu, c'est du bruit, que Rashidi rapproche du grain : *« Je voulais une image extrêmement granuleuse et un son très faible, comme un bourdonnement »*[11]. La caméra devient canon à neige et les possibilités techniques d'enregistrement sont poussées dans leurs retranchements – Rashidi voulant *« pousser à bout les capacités de l'appareil »*[12], selon un principe équivalent à celui de la saturation du son en musique. S'égosillant ainsi, le médium se révèle à lui-même – le bruit se fait l'humeur ontologique de la caméra numérique.



Images contrastées de neige et de noirs.

Mais le bruit est aussi celui de la bande-son. Très proche de ce que l'on appelle en musique expérimentale le *lowercase*[13], celle-ci consiste en un bruit blanc[14] (techniquement créé par le souffle du micro), par moments rehaussé de légers détails acoustiques. Le son du cinéaste regardant ses images ou le léger bruit, comme un amortissement sonore, de la neige tombant ? *« Le silence de la neige est tellement primordial qu'il lance l'imagination vers 'l'effrayant silence des solitudes infinies» et vers le cortège interstellaire des images cosmiques" »*, suggère Gilbert Durand dans sa Psychanalyse de la neige : *« La neige se révèle d'abord au citadin qui s'éveille comme une privation, comme une gène qui subtilise les bruits familiers ou les transforme en abolissant la bande sonore du bruitage ordinaire de l'univers. Le silence est privation du sens monotone et bavard du monde. C'est pour cela que la neige est si souvent comparée à du coton, à quelque chose qui amortit et étouffe »*[15]. Très faible, la bande-sonore du film est un bruit de fond, une légère rumeur qui pousse à monter le volume à son maximum. Les souffles amplifiés finissent par se mélanger : on ne distingue plus ce qui vient du film du son de nos propres hauts-parleurs – si bien que les appareils techniques s'enchevêtrent. Ce travail d'écoute rend attentif au moindre murmure – le bruit visuel et sonore se change en douces pulsations cardiaques, le rythme du film devient le nôtre. Envisagé à partir de la distinction entre *« média froids »* et *« média chauds »* de Marshall Mac Luhan, le cinéma numérique (à tout le moins tel que l'emploie Rashidi) serait alors un médium *« très froid »*, non point seulement pour préserver l'analogie de température avec la neige. Mac Luhan distinguait les média selon la quantité d'informations qu'ils fournissent à leur public. Les média sont dits *« froids »* lorsque, d'une faible définition, ils concèdent très peu d'information et nécessitent un travail d'attention et d'écoute de la part de l'homme pour *« compléter »* leur message. *« Les média chauds, au contraire, poursuit Mac Luhan, ne laissent à leur public que peu de blancs à remplir ou à compléter. Par conséquent, ils découragent la participation ou l'achèvement alors que les média froids, au contraire, les favorisent. Il va donc de soi qu'un médium chaud comme la radio a sur celui qui s'en sert des effets très différents de ceux d'un médium froid comme le téléphone. »*[16] Cette définition[17] peut tout à fait convenir au cinéma numérique de Rashidi : ses films personnels, très

hermétiques, privilégient l'onirisme à la haute définition des images et se livrent *« très froid »* au spectateur qui doit engager un important travail de déchiffrage. Dans *Immanence Deconstruction of Us*, les contrastes, poussés à l'extrême (blancs très blancs, noirs très noirs) provoquent finalement une lutte entre la blancheur immaculée et l'obscurité de la nuit, le bruit numérique et la mutité de la neige. Il se peut que celle-ci, *« équivalent plastique du silence »*[18], jette un froid mortel sur les silhouettes passantes.

Corps anonymes hantologiques.

DANSE DE FANTÔMES – DES CORPS HANTOLOGIQUES

Si le bruit est la respiration de la caméra, qui donne son souffle aux images et les dote d'une vie intérieure, il s'agit peut-être par lui d'écouter les morts[19]. Tel que provoqué par Rashidi, il participe en effet d'une déconstruction des images qui finit par rendre les corps fantomatiques. En rupture avec l'esprit habituel des films de famille – que l'on voudrait voir immortaliser l'image d'un bonheur certain, les corps sont flottants, à la fois présents et absents, jetés dans une temporalité déréglée.

Ça flotte. Derrida dit : *« Es spukt. Il faudrait dire : ça hante, ça revenante, ça spectre, il y a du fantôme là-dedans, ça sent le mort-vivant – manoir, spiritisme, science occulte, roman noir, obscurantisme, atmosphère de menace ou d'imminence anonyme. »*[20] Le home movie se trouve ainsi pris à défaut par un processus de mise en doute du bonheur ordinaire[21].

Corps fantomatique déconstruit et reconstruit autour du pixel [détail].
La basse définition finit de rogner l'humain au profit de l'image.

Adam Harper, pour qui *« l'hantologie n'est pas un genre artistique ou musical mais un effet esthétique, une manière de lire et de donner de la valeur »*[22], distingue justement, dans l'esprit de Barthes[23], deux couches à l'image hantologique. La première, qu'il nomme *« idéalisation »* est l'image d'un paradis (perdu), la vue *« carte postale »* qui suggère

l'espoir, la confiance, l'amour, le bonheur, etc. Mais la deuxième couche – le revers de la médaille – manifeste la présence d'un préjudice à l'intérieur de l'image initiale. C'est l'effet hantologique, qui vient contredire ou défaire la sensation rassurante originelle. Première et deuxième couches se confondent : le premier niveau (l'idéal) ne peut jamais être vu qu'à travers le second (l'effet). Prenons un exemple. Cette photographie[24] (ciaprès) pourrait être l'image d'un bonheur parfait : une famille réunie, des enfants souriants, une maison à la campagne, un jour de soleil. Mais, à ouvrir l'oeil, quelque chose fait obstacle, on a du mal à croire à leur quiétude. Pourquoi ? Parce que le bonheur (le premier niveau de l'image) est mis en doute par la manifestation d'un effet hantologique (le second niveau) : le soleil, qui perce à travers les branches d'arbre, forme tour à tour des taches de lumière ou d'ombre sur les visages ; au surplus, la photographie est mal exposée et un défaut de pellicule a provoqué des altérations sur l'image. Ainsi grimés, ces visages anodins se trouvent chargés d'un sens mystérieux et accusateur. Les voilà presque changés en fantômes ricanants. Dans ce cas précis, l'effet hantologique est contenu dans le texte même (ici une image). C'est un effet inattendu né d'une volonté du hasard. Mais ce pouvoir magique peut aussi être recherché pour tel.

En ajoutant du bruit aux images remployées, *Immanence Deconstruction of Us* fonctionne sur le même principe – mais cette fois l'effet hantologique est *« appelé »* par Rashidi, qui ajoute un second niveau de lecture à l'image par le refilmage. Ainsi plusieurs fois *« recopiée »*, celle-ci perd sa définition, d'autant que les pixels se mélangent au bruit. Ce brouillage technique confond les corps à l'environnement en confrontant la narration du film à la technique de fabrication.

Images de vampires ? Photographie de Rashidi, 2011 (en haut).
Photogramme extrait de Cuadecuc, de Pere Portabella, 1971 (en bas).

Les corps joyeux originels deviennent étranges, étrangers à eux-mêmes, leurs gestes ambigus, leur identité incertaine. *« Pour qu'il y ait du fantôme, dit Derrida, il faut un retour au corps mais à un corps plus abstrait que jamais. On engendre du fantôme en lui donnant un corps. Non pas en revenant au corps vivant dont sont arrachées les idées ou pensées, mais en incarnant ces dernières dans un autre corps artefactuel, un corps prophétique, un fantôme d'esprit. »*[25] Ainsi refilmés, les corps des films de famille deviennent des corps artefactuels, transformés comme par une métempsycose magique en corps rashidiens[26]. Figurés comme des entre humains, ils sont toujours corps inaboutis, flottants et disparaissants, comme jetés dans un monde flou et onirique. La neige atteint presque le point de sublimation – cet état où l'eau devient gaz.

Ambiguïté des corps ramenés à leur état de points.

Par un étonnant paradoxe, l'air numérique redonne vie à ces corps d'antan[27] tout en provoquant leur désagrégation plastique. Le bruit insuffle une vie aux images mais rappelle en même temps les corps à leur état d'image, défaits de leur chair, ramenés au niveau de petits points. Déconstruits selon la logique du pixel, ils ne sont plus que des amas de points flottants à la surface d'une image photographique, le cinéma de Rashidi se faisant atomiste. Parmi les plans sous la neige dans le parc, on a parfois l'impression de ne plus distinguer que des formes oblongues, vaguement anthropomorphes. *« Le sujet qui hante n'est pas identifiable, remarque encore Derrida. On ne peut voir, localiser, arrêter aucune forme, on ne peut décider entre l'hallucination et la perception, il y a seulement des déplacements, on se sent regardé par ce qu'on ne voit pas. »*[28] Un arrêt sur l'image (une congélation) et l'on ne distingue plus que des formes abstraites, des taches blanches et noires coulées les unes sur les autres, mais plus des hommes. Ce n'est que dans le mouvement qu'ils reprennent vie. Le cinéma les articule et se nourrit d'eux. Les corps semblent retranchés d'une partie de leur force dynamique, celle-là même qui est transférée à l'image par le moyen du bruit. Dit autrement : la vie apparue dans l'image numérique est peut-être celle retranchée aux corps humains. Pourtant, sans les images en mouvement ils n'auraient pas la moindre chance de ressuscitation.

REMPLOYER - REFILMER – VAMPIRISME ET RÉPÉTITION

Remployer-refilmer, deux gestes de reprise d'images. Remployer comme reprendre la mémoire des autres, ramener les souvenirs au présent. Refilmer comme réitérer une seconde fois le souvenir ; remettre une couche aux images, s'approprier en partie les corps, mais finir de les destituer de leur vie antérieure. Le refilmage est un geste vampirique. C'est un baiser dans le cou... mais qui tue. Qui tue certes et redonne la vie. Comme l'humain mordu par un vampire renaît sous les traits de son meurtrier. Le corps meurt pour ressusciter. Refilmés, les corps de ces home movies meurent à leur vie d'avant et renaissent sous une forme nouvelle qui convient mieux à l'oeil et aux dents aiguisés de Rashidi. Il y a quelque chose de fantastique[29] dans ce travail. Il se pourrait même que de tels gestes cinématographiques soient une manière d'exorcisme. *« L'exorcisme conjure le mal selon des voies irrationnelles et selon des pratiques magiques, mystérieuses, voire mystifiantes »*[30], dit Derrida. Or, la pratique de Rashidi est pour le moins mystérieuse. Se comparant au Docteur Frankenstein qui *« expérimente sans cesse avec son monstre »*[31], ce dernier voit le cinéma *« non seulement comme des images de la mémoire, mais aussi comme la mémoire des images. Je traite les images comme des fantômes, dit-il, parce que je crois que le cinéma n'est rien d'autre que fantômes, revenants et esprits. »*[32] Refilmer des images remployées, c'est quelque part encore répéter. Donner à revoir des corps déjà morts, c'est réactiver le souvenir de leur disparition. Nous définissions justement l'hantologie comme une *« science à réveiller les morts »*, et Rashidi se confronte là à l'histoire d'un deuil jamais fait, celui des images[33]. Derrida disait : *« Il y a toujours un travail de deuil dans cette incorporation de l'intérieur, et la mort est au programme »*[34] Or, l'ambiguïté de ces corps[35] est criante – sont-ils figurés comme toujours-vivants, disparus ou revenants ? Pour Rashidi, hanté par les images, les siennes et celles des autres, remploi et refilmage sont-ils des gestes de conjuration ou de déploration ? S'agit-il d'exorciser le passé pour affronter le présent ou de le répéter obsessionnellement ?[36] Si par l'apparition d'un bruit parasite, le geste de refilmage contribue à confondre les corps présents à ceux du passé, de faire des fantômes des uns comme des autres, la question de l'ambiguïté du vivant dans le cinéma de Rashidi est posée.

Le bruit numérique vient redoubler le sentiment de nostalgie facilité par la neige. Déréalisant les images, il finit de les faire basculer du côté de la rêverie. Rashidi crée un monde onirique, à l'écart des préoccupations de la société moderne, un monde peuplé de « *corps prophétiques* » et de *« fantômes d'esprit »*.

Corps flottants et fantomatiques [images recadrées].

Immanence Deconstruction of Us précipite la rencontre entre le temps qu'il fait et le temps qui passe. Le temps météorologique (la neige) interroge le temps technique (manifesté dans le rapport numérique-argentique) à partir d'une analogie de forme et de mouvement rencontrée entre de minuscules éléments : la neige, le bruit et le grain. La recherche de cette image bruitée mêlée aux conditions climatiques permet au film d'atteindre une poésie numérique qui dote ce nouveau médium d'un chant qui lui est propre. De la même manière, une étude nivologique du cinéma opérerait des rapprochements entre images et films à partir de leurs plus petits dénominateurs communs – le pixel ou le grain, considérés pour leurs vertus discursives et envisagés comme rapport au monde.

Immanence Deconstruction of Us **EFS Video-On-Demand**

1 Ce texte fait suite à un exposé réalisé avec Boris Gobin et Thomas Wahl dans le cadre d'un séminaire sur le remploi dans le cinéma expérimental donné par Nicole Brenez à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle.

2 Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, Paris: Presses universitaires de France, 1989. p. 154

3 Francis Ponge, *« Introduction au galet »*, in Proèmes, in OEuvres complètes I, Paris: Gallimard (La Pléiade), 1999, p. 203

4 Jacques Derrida, Spectres de Marx: l'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale, Paris: Galilée, 1993, p. 31

5 Ibid., p. 129

6 Ibid., p. 16

7 Le lecteur pourra s'intéresser tout particulièrement aux oeuvres de William Basinski, James Leyland Kirby alias The Caretaker, Boards of Canada ou aux labels Ghost Box Music et Mordant Music. À notre connaissance, si la musique a son courant hantologique – nommé *« hauntology »*, il n'est pas de courant équivalent au cinéma, ni d'étude qui ait posé la question de l'existence d'un tel cinéma.

8 Benjamin & Ulrich Fogel, *« L'hantologie: Trouver dans notre présent les traces du passé pour mieux comprendre notre futur »*, in Playlist Society, juin 2012, p. 10 -http://www.playlistsociety.fr/2013/10/notre-essai-sur-lhantologie-en-telechargementgratuit/19219/

9 Site officiel de l'Experimental Film Society – http://www.experimentalfilmsociety.com/

10 La distinction bruit/grain peut être nécessaire. On désigne bruit l'apparition d'informations parasites dans les données d'une image numérique ; le grain est le dépôt de minuscules cristaux d'argent à la surface d'une image pellicule. Les termes ainsi définis, le bruit ne peut concerner que le cinéma numérique, tandis que l'on utilisera le mot grain pour le cinéma argentique.

11 Rouzbeh Rashidi, communication personnelle, 26 et 28 janvier 2014 : *« I wanted an extreme grainy imagery and a very very low hum sound. The film is almost silent but not quite. Only in the last five minutes I have sound which I made it myself. »*

12 Ibid. : *« In both of them I shot with a very under-expose situation in oder to push pressure on the digital and create more grain. »*

13 Le lowercase est une forme extrême de la musique minimaliste, où des sons minuscules, très faibles ou habituellement inaudibles sont amplifiés à des niveaux extrêmes (selon la page Wikipédia en anglais de l'article *« lowercase »* - http://en.wikipedia.org/wiki/Lowercase)

14 Le son produit lors de l'effet de *« neige »* sur un téléviseur déréglé est un bon exemple de bruit blanc (selon la page Wikipédia en français de l'article *« bruit blanc »* - http://fr.wikipedia.org/wiki/Bruit_blanc) L'expression bruit blanc peut encore être une curieuse belle manière de nommer la neige !

15 Gilbert Durand, « Psychanalyse de la neige » [1953] in Champs de l'imaginaire, Grenoble: Ellug, 1996, pp. 12-13
Et Véronique Martin, dans l'esprit de M. Durand, comparait le cinéma de Rashidi à l'ambient music : *« En fait, l'ambient music accorde notre oreille à un niveau de stimulation moins élevé et nous rend ainsi plus sensibles aux détails et aux changements subtils. Essayez d'écouter le silence, vous allez comprendre. Les films de Rashidi font la même chose. Ils nous épargnent la surcharge de sons et d'images d'une vie mouvementée, l'impressionnante quantité de stimulus qu'offrent la plupart des divertissements – en particulier le cinéma commercial. Et il nous ramène à une fréquence plus proche de notre rythme naturel. »* – cf. Véronique Martin, *« Closure of Catharsis »*, 3 novembre 2011 – http://rouzbehrashidi.com/news/?p=1864

16 Marshall Mac Luhan, Pour comprendre les média. Les prolongements technologiques de l'homme [Understanding Media: The Extensions of Man, 1964], trad. de l'anglais par Jean Paré, Paris : Seuil, p. 41

17 Nous écartant quelque peu des considérations de Mac Luhan, mais continuant l'analogie des températures, tout nous pousserait à mettre la pellicule du côté du chaud, et le numérique du côté du froid. Au crépitement sonore de la première, sa détérioration par le temps et son inflammabilité ne pouvant répondre que le silence abyssal, le hasard cynique et calculé du second.

18 Ibid., p. 14

19 Derrida entendait lui inscrire son travail dans l'esprit de Benjamin : *« Cet être-là avec les spectres serait aussi, non seulement mais aussi une politique de la mémoire, de l'héritage et des générations (…) Il faut parler du fantôme, voire au fantôme et avec lui, dès lors qu'aucune éthique, aucune politique, révolutionnaire ou non, ne paraît possible et pensable et juste, qui ne reconnaisse à son principe le respect pour ces autres qui ne sont plus ou pour ces autres qui ne sont pas encore là, présentement vivants, qu'ils soient déjà morts ou qu'ils ne soient pas encore nés. Aucune justice ne paraît possible ou pensable sans le principe de quelque responsabilité, au-delà de tout présent vivant, dans ce qui disjointe le présent vivant, devant les fantômes de ceux qui ne sont pas encore nés ou qui sont déjà morts, victimes ou non des guerres, des violences politiques ou autres, des exterminations nationalistes, racistes, colonialistes, sexistes ou autres, des oppressions de l'impérialisme capitaliste ou de toutes les formes de totalitarisme. »* – cf. Derrida, op. cit., pp. 15-16

20 Derrida, Ibid., p. 216

21 Un tel travail était déjà engagé de manière plus radicale par le cinéaste américain Phil Solomon dans deux films réalisés dans les années 1990 : *Snowman* et *Remains To Be Seen*, qui remployaient aussi des films de famille. Solomon doublait la déconstruction des images d'un remarquable travail sur le son, véritable musique hantologique où se mêlaient murmures fantomatiques, coups de vent et claquement de portes. Dans *Remains To Be Seen*, il réussissait une fusion des images à partir du motif du grain, travaillé au corps jusqu'à faire basculer le film du côté d'un cinéma pointilliste au sens littéral du terme. Dans *Snowman*, les précipitations neigeuses se confondaient avec les défauts provoqués à même la pellicule (des filaments de pellicule détachés au moment de l'exposition du film ; phénomène que les anglophones nomment *« hairs in the gate »*).

22 Adam Harper, *« Hauntology : The Past Inside the Present »*, in Rouge's Foam, 27 octobre 2009 – http://rougesfoam.blogspot.fr/2009/10/hauntology-past-inside-present.html : « Hauntology is not a genre of art or music, but an aesthetic effect, a way of reading and appreciating art. »

23 On pourrait relire Roland Barthes, qui distingue deux niveaux à l'image photographique : le studium et le punctum. Il disait : *« Le second élément [le punctum] vient casser (ou scander) le studium. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du studium), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le studium, je l'appellerai donc le punctum ; car punctum, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le punctum d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne). »* – cf. Roland Barthes, La Chambre claire. Note sur la photographie, Paris: Gallimard, 1980, pp. 48-49

24 Photographie anonyme, tirée du blog d'Adam Harper, op.cit.

25 Derrida, op.cit., pp. 202-203.

26 Les corps des personnages de Rashidi (de l'ensemble de son cinéma, pas seulement de ce film) sont toujours ambigus et énigmatiques, engagés dans un processus de doute fondamental sur le sens de leur existence.

27 En premier lieu parce que Rashidi a trouvé les images de ces films de famille sur le site archive.org et que sans leur numérisation préalable, elles seraient sans doute demeurées dans l'oubli.

28 Derrida, op. cit. p. 216 (nous soulignons)

29 *« Je voudrais créer un autre univers temporel, dit Rashidi, quelque part entre le rêve, le cauchemar, la fantaisie et l'histoire du cinéma, qui n'est rien d'autre que des fantômes. »* (texte original : *« I am really interested to create another worldly universe, somewhere between dreams, nightmares, fantasy and history of cinema which is nothing but ghosts. »*) – cf. Rashidi, communication personnelle, 26 et 28 janvier 2014

30 Ibid., p. 84

31 Rashidi, communication personnelle, 6 octobre 2013 : *« I see cinema as a laboratory of experimentation so I keep on testing and make films all the time. Just like Dr. Frankenstein and his monster. »*

32 Rashidi, communication personnelle, 26 et 28 janvier 2014 : *« I treat the images as ghost as I believe cinema is nothing but a ghosts, phantoms and spirits. »* ; *« basically cinema as not only images of memory but memory of images as well. »*

33 Rashidi, *« Unfinished Films »*, mai 2014 : *« J'ai toujours eu le sentiment que mes films étaient incomplets ou n'étaient pas terminés ; il m'est impossible de m'en débarrasser. Les rushes que j'ai accumulés durant toutes ces années reviennent sans cesse à moi. Il ne peut pas y avoir de satisfaction avec le cinéma (pour moi, en tout cas), vous devez être hantés et tourmentés par les images que vous avez créées pour le restant de vos jours ! »* (texte original : *« I have always felt that the films I am making are so incomplete and unfinished; it is impossible to wash my hands of them. The footage and rushes I have accumulated through the years keep coming back and want to deceive me. There is no satisfaction with filmmaking and cinema (for me at-least), you have to be tormented and haunted by the images you created for the rest of your life! »*) – http://rouzbehrashidi.tumblr.com/post/85054263184/unfinished-films

34 Derrida, op. cit., pp. 202-203

35 Nous parlons ici des corps des home movies remployés aussi bien que de ceux filmés par Rashidi dans le parc.

36 Ou selon la terminologie de Søren Kierkegaard, remploi-refilmage sont-ils ici de l'ordre de la répétition ou du ressouvenir ? Car si l'un et l'autre sont d'un même geste, leur direction est opposée. Le ressouvenir se dirige vers le passé tandis que la répétition est un moyen de vivre au présent – d'aller de l'avant. Kierkegaard disait : *« La répétition et le ressouvenir représentent le même mouvement mais en sens opposé ; car ce dont on se souvient a été, c'est une répétition en arrière. En revanche, on se souvient de la véritable répétition en allant vers l'avant. C'est pourquoi, quand elle est possible, la répétition rend l'homme heureux, tandis que le ressouvenir le rend malheureux. » « La répétition, écrit-il encore, la vraie, consiste à voir chaque matin le visage de son épouse et d'éprouver le même sentiment que lorsqu'on le vit pour la première fois. »* – cf. Søren Kierkegaard, La répétition. Essai de psychologie expérimentale [Gjentagelsen, 1843], Paris: Payot & Rivages, 2003, pp. 15-31

Like 37 people like this. Be the first of your friends.

Share

© 2016 EFS