

Pour y parvenir, le spectateur aura parcouru les étages d'un mystérieux bâtiment, il aura suivi d'inquiétantes silhouettes dans un escalier obscur donnant sur des pièces ~~noires~~ *Est-ce moi, le guide grimaçant à l'entrée de l'immeuble ?*, théâtres de scènes étranges, absurdes, marquées par la répétition obsessionnelle, la fulgurance plastique, et le dérèglement du temps.

Ailleurs

On a, au début du film, des éléments de narration, énigmatiques mais assez nets (des personnages engagés dans des actions) ? mais les situations vont petit à petit se dissoudre, pour viser l'abstraction.

Ailleurs, donc. Non pas loin, « au bout du monde », dans quelque contrée exotique, mais de l'autre côté des lentilles optiques, où seul un rayon de lumière peut nous porter. On dira : monde imaginaire, selon les deux dimensions du fantasme et de l'image comme telle.

Le fantasme d'abord ? saut de l'imagination dans un univers purgé du quotidien ; fantasme présent, indubitablement, dès la première scène, celle de l'homme au sabre qui répète inlassablement ses assauts sur la poupée (*Est-ce moi, le sabreur qui s'acharne sur la représentation, suspendue dans l'espace, d'un corps offert au regard ?*). Comme il a souvent été dit, cette scène, ainsi que la suivante (« l'homme sans mains »), présente une situation de désir frustré, dont l'échec amène indéfiniment le personnage principal à de nouvelles tentatives ? fantasme improductif.



Ensuite, l'image, en tant que telle : comme l'indiquent les premiers plans (reflets dans des objectifs photographiques), et comme le réaffirment plusieurs scènes (voir en particulier la « chambre claire », au milieu du film, où un personnage en contemple un autre à travers un dispositif optique), ce que nous voyons vient de machines à produire des images. On se demandera si ce dont il s'agit essentiellement n'est pas : la production des images (on y reviendra) ¹.

Ici, donc, pas de visée documentaire, pas d'exaltation de la caméra comme instrument de saisie privilégié du toujours problématique « réel ». Au-delà du "constat photographique", le travail de Bokanowski semble obsédé par cette question : comment le cinéma peut-il creuser une dimension purement « imaginaire » ?



Peu s'y sont essayés (les surréalistes, Buñuel et Dali en tête, bien sûr ? Guy Maddin, aujourd'hui ?). Le cinéma d'animation, si oublié des critiques, aurait plus vocation à tenter cette exploration ? *L'Ange* a parfois été rangé sous cette étiquette, du fait de l'usage intensif du *stop motion*, qui immerge chacun de ses plans dans une atmosphère irréelle, entièrement façonnée par la main d'un artiste. Pourtant, on sent que l'appellation est réductrice ? de même que le terme « cinéma expérimental » : Bokanowski ne fait pas partie de cette marge, son film n'est pas projeté aux côtés de leurs ?uvres ; il est absolument singulier, sans rival et sans pair ? *ailleurs*. Cela tient peut-être en partie à sa formation atypique : comme il le rappelle volontiers, il s'est formé, en tant que photographe, auprès du peintre, spécialiste des phénomènes optiques, Henri Dimier ? à qui il a consacré un documentaire *La part du hasard*. Il a aussi collaboré avec une troupe de théâtre qui l'a amené à l'usage des masques, dont il loue l'effacement de toute mobilité « psychologisante », ainsi que l'intégration plastique par rapport aux décors et au travail graphique réalisé après le tournage. Son projet est clairement d'abolir la prétendue objectivité du dispositif cinématographique ? il dit, dans un entretien publié en 1991 :

Existe-t-il une image scientifique réelle objective du monde extérieur ? Si on pousse sa définition, on s'aperçoit qu'elle n'existe pas.

Conçues sur la planche à dessin, exhibant volontiers leur artificialité, les images de Patrick Bokanowski poursuivent une vision intérieure.



Espèces d'espaces

Alors, à quoi ressemble cet espace, abstrait hors de l'espace, à travers le filtre de l'esprit ? - cette *cosa mentale* qu'il faut déployer sur l'écran ?

L'image de la maison est première : pendant une moitié du film, on a l'impression de visiter un immeuble, probablement assez vétuste, passant d'un étage à l'autre par un escalier. Quel curieux édifice, pourtant, dont une chambre flotte au milieu du vide ; où une servante parcourt des espaces apparemment infinis pour rejoindre le maître qui l'attend ; où les angles des pièces dessinent un espace nu et déformé pouvant évoquer certains tableaux de Bacon (sur ce rapprochement, d'autres parallèles, et nombre d'analyses assez poussées, voir le site réalisé par Valentin Besson , consacré à *L'Ange*). Du moins a-t-on là un espace unifié (par l'escalier), une sorte de *casa mentale* où l'on pourrait déambuler à son aise.



Mais tout change après la sortie de la bibliothèque, avec la course d'un groupe d'hommes à travers une sorte de plaine essentiellement graphique, figurant nettement un extérieur (sol jonché de pierres, plis du terrain donnant une impression de profondeur). A partir de là, les séquences présenteront des espaces disjoints, intérieurs ou extérieurs, sans la transition de l'escalier (ni aucune autre). Jusqu'à la séquence finale qui juxtapose deux sortes d'espaces distincts, comme mis en concurrence : l'escalier monumental (statique, lisse, doré) sur lequel l'Ange apparaît - et un espace/paysage, lui aussi parcouru d'escaliers, mais tourmenté, « granulaire », touffu (arbres et buissons), et baigné (par moments) de lueurs bleues et rouges. Aux bifurcations architecturales de l'escalier initial, voulues par Bokanowski (et sur lesquelles il insiste dans les explications qu'il fournit sur son projet), finalement peu visibles dans les images filmées, ont succédé des passages plus secrets, plus violents aussi, dont on ne sait s'ils mêlent ou s'ils distinguent des régimes d'images opposés. Le chemin de l'ailleurs passe par des croisements ? qui se multiplient, et multiplient l'espace...

La nuit, toujours

Sabre aux virevoltantes arabesques, pas lourds dans une succession d'escaliers, parcours des rayons d'une bibliothèque poussiéreuse, course à travers une plaine infinie, rayons lumineux guidés par des lentilles : autant d'explorations auxquelles, selon des guises diverses, la nuitée s'offre à ce qui semble la nier ? et possiblement la réaffirme. La nuit, toujours recommencée, donc. (On aimerait dire « l'autre nuit », imaginer avoir découvert là un « espace imagé » qui réponde à « l'espace littéraire » de Blanchot ? manque à l'univers sombre du film la noirceur ultime qui fonde (ouvre à l'abîme) celui de l'écrivain : la pensée, l'approche de la mort).

Une nuit que je dirai plutôt romantique : la nuit de l'existence humaine, environnée de fausses apparences, volontiers tentée par les plus séduisantes, et les plus grossières aussi, mais toujours renvoyée à leur vanité, et gagnant dans ce jeu décevant l'idée d'une possible transcendance (ce sera ma lecture ~~de~~ de Baudelaire qui donne son titre à cette séance).

On pourrait ainsi reprendre à propos de l'Ange, l'idée, exprimée par Schiller et F. von Schlegel, selon laquelle la poésie s'occupe du rapport de ce qu'ils nomment « Nature » et « Idéal ». A partir de là, ils préconisent une forme poétique en trois temps : satire (rejet du monde « naturel », contraire à l'idéal), élégie (perte du « monde » - idéal inaccessible), et idylle (réconciliation des deux). Ce modèle a ce grand avantage, qu'il me permet de comprendre les deux séquences du « bain », et du « réveil », dont les tonalités humoristiques grinçantes détonent tellement dans la structure du film : c'en serait le moment « satirique » (très proche de certains dessins de Daumier). On trouvera alors sans peine le moment élégiaque dans les deux premières séquences (le sabreur et l'homme sans mains) : l'ordre romantique n'est donc pas respecté (l'élégie devançant la satire) ; mais aussi, l'idylle ne viendra pas, le rapport des deux pôles ne s'apaisera pas ; au contraire, le conflit ne cesse de s'amplifier ? et ce pourrait être cela aussi qu'à la fin la discontinuité des espaces, leur incohérence signalée plus haut, marque avec force.

(A moins, je voudrais en préserver, entre parenthèses, l'éventualité, que l'idylle prenne la forme d'un rapport polémique, d'un « combat d'amour » au sein duquel chacun affirme toujours plus vigoureusement son être ? et j'aime penser que nous avons assisté à des préparatifs de noces ~~Et ce moi, le garçon d'honneur, le porteur de lumières qui place sur le chemin des promis une allée de lentilles flamboyantes ?~~).



A travers l'épaisseur

Un instant de répit est pourtant ménagé, dans la chambre claire, où le spectateur est tenu en respect, face à l'imposante silhouette drapée. Ce moment est celui d'une correspondance des figures et du fond, uniformément porteurs de fines rayures horizontales, peintes sur les murs et imprimées sur les vêtements ; c'est aussi la dernière scène où des visages (des masques) apparaissent : les présences humaines ne se signaleront plus ensuite que sous la forme de silhouettes. On voit s'opérer un mouvement du film, vers des présences toujours plus abstraites (cf. en particulier la séquence brève, souvent oubliées, de l'homme devant le mur : vu en plongée, d'assez loin, dans un décor vaste baigné d'une lumière crépusculaire, il est un homme « générique »).

Mais l'abstraction du film n'est pas celle que des cinéastes comme Len Lye (artiste apprécié par Bokanowski) ont importée de la toile vers la pellicule. Malgré ses effets de fulguration et ses procédés formels affichés, *L'Ange* ne verse pas dans l'art rétinien, et la séquence du « jeune homme à la perle » peut se voir comme une illustration de cette tentation rétinienne du cinéma, et d'une volonté de la dépasser, dans un désir affirmé de figuration. Une formule doit être trouvée, pour ne pas dissoudre la figure dans un « personnage » engagé dans une intrigue liée à des enjeux narratifs : il me semble que Bokanowski tend à fixer le cristal de la figure et à le faire miroiter par une multitude de procédés plastiques (surimpressions, changements de vitesses, d'ouvertures de l'objectif, répétitions, boucles, etc), plutôt que le laisser se dissiper en fumée sous la flamme du « scénario ». Sa formation de photographe joue peut-être ici un rôle ? de nombreux arrêts sur image ponctuent le parcours de « l'ange », créant de curieux effets de condensation de l'instant, et intensifiant la relance opérée par le retour du mouvement, souvent accéléré.

Rappelons aussi que Dimier, le peintre auprès de qui Bokanowski s'est formé, avait une pratique laissant sa part au hasard : il passait du temps à peindre des fonds blancs, d'où il faisait émerger, à partir d'infimes irrégularités, des formes et des figures (possible recherche d'un linamen ? la déviation initiale d'où naît, dans la physique épicurienne, tout un monde). On voit, dans des images du *L'Ange* de Bokanowski hésiter entre plusieurs masques, faire essayer diverses postures aux acteurs : s'il a réalisé des dessins préparatoires, le film n'est absolument pas « storyboardé », et c'est dans une recherche matérielle, par essais successifs, sur les lieux du tournage, avec les acteurs, que les images vont se « réaliser » (avant d'être sublimées par le banc-titre et la table de montage).



Ainsi, la nuit traversée (vers une aube spirituelle dont le rayon doit finalement nous atteindre), la nuit multiple s'épaissit au cours d'une opération peut-être hasardeuse ; un espace obscur est ouvert par le film qui, dans son épaisseur plastique, laisse advenir des figures et nous entraîne à leur suite, de plus en plus détachés de la fatalité qui semble initialement les lier à des objets soumis à leur regard (au début, le sabreur est seul dans un espace nu, face à la poupée ; dans la chambre claire, un appareil de vision s'interpose entre les deux personnages ; l'escalier de l'ange, à la fin, est un espace gradué, où chacun occupe une position relative). Je lierai ce mouvement libérateur à celui décrit par J.C. Bailly dans sa présentation de l'œuvre de D. Tanning :

"En tant que spectateurs qui croyons que nous connaissons les images, qui pouvons les voir dans une perspective plus distante que leurs créateurs, et qui dans la plupart des cas ne voyons que leur visage final, nous oublions à chaque fois de quelle zone distante ce visage est venu, quel effort il a fait pour se

révéler, quelles puissances il a dû vaincre dans son combat pour conquérir son droit à devenir."



Ce qui se refuse au sabreur, et que nous poursuivons tout au long du film ; qui ne se donne pas dans une image, mais qui se cherche à travers ces variations d'angles, de rythmes et de lumières, n'est-ce pas ce moment où une figure se révèle ? c'est-à-dire : se crée ? Ce qui est venu d'une zone distante, cette image de l'ange - ou juste un rayon de lumière - Bokanowski lui a donné une chance de paraître, dans l'épaisseur de son propre devenir.

Karim.

Coda :L'imprévu



Patrick Bokanowski, *L'Ange* (1982)
62 min, couleur,
musique composée par Michèle Bokanowski.

Quelques notes autour de la musique de *L'Ange*

Copyright : Karim - 2011-12-20 23:19:58