

LE CINÉMA COMME ESPACE ÉPIGRAPHIQUE

Abdelhamid Mahfoud, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

*Tu remarquas, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur,
l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ;
l'homme poursuit noir sur blanc.
Stéphane Mallarmé, Quant au livre*

Envisager les relations entre le cinéma et l'écriture, ou entre *cinématographie* (ou même *photographie*) et *épigraphe*, c'est avant tout faire apparaître la base étymologique commune aux mots : *graphein*, mot grec qui signifie « écrire », précisément. On comprend bien que lorsque le photographe « écrit la lumière (ou avec la lumière) » et que le cinéaste « écrit le mouvement », leur *écriture* est à prendre au sens figuré, voire métaphorique. Or le parti pris de ce texte est d'envisager les mots et les démarches dans leur littéralité, c'est-à-dire de questionner le lien direct, originel et matériel qu'ils peuvent entretenir.

On note d'ailleurs qu'à l'origine, *graphein* ne signifie pas tout à fait écrire, mais « faire des entailles (à l'aide d'une pointe) », « inciser une surface », donc graver des signes ou des figures dans une matière (sans distinction entre texte et image). Ce sens est d'autant plus intéressant que l'étude étymologique du mot « figure » (du latin *figura*), qui n'a rien à voir avec l'écriture, révèle une idée première relativement proche, l'idée d'une forme comme trace ou empreinte inscrite dans la matière¹.

Même s'il semble que *figura* se rapporte plus à l'idée de modelage (ou moulage) qu'à l'idée d'inscription (contenue dans *graphein*), ce qu'on retiendra ici, c'est le rapport étymologique qu'entretiennent leurs usages originels avec la matière. C'est précisément à partir de cette matérialité que les liens entre cinéma et écriture (qu'on envisagera donc dans son sens épigraphique, c'est-à-dire comme l'acte physique d'*inscrire*) seront ici interrogés.

Il s'agit moins ici de jouer avec les mots que de prendre les concepts à *la lettre*, c'est-à-dire de déconstruire leur valeur métaphorique, déterminée par le langage et donc par une certaine conception du monde. Pour envisager ces liens matériels entre cinéma et écriture à *la lettre*, on a choisi d'étudier un objet radical et de prendre appui sur sa réflexivité afin de formuler quelques questionnements sur le filmique et le graphique, et plus particulièrement sur l'image et l'idéogramme, l'analyse étant circonscrite autour des écritures chinoise et japonaise, mais surtout motivée par celles-ci en raison de leurs particularités historiques et formelles.

L'objet radical en question est un film expérimental japonais, *White Calligraphy* (réalisé par Takahiko Imura en 1967), qui établit un lien à la fois simple et direct entre écriture et cinéma : la gravure directe d'un texte sur la pellicule filmique. Sur 121 mètres de pellicule 16mm, le cinéaste a gravé, dans chaque photogramme, un idéogramme du *Kojiki* (littéralement « chronique

des choses anciennes »), considéré comme étant le premier manuscrit écrit en langue japonaise (la plupart des caractères sont cependant d'origine chinoise), compilé pour la première fois en 712 ap. J.-C. Projeté normalement, c'est-à-dire à une cadence de vingt-quatre images par seconde, le film donne à voir, pendant près de onze minutes, vingt-quatre idéogrammes par seconde, ce qui rend leur lecture impossible.

À l'instar d'un certain nombre de pratiques expérimentales, *White Calligraphy* envisage l'écran de cinéma pour ce qu'il est effectivement, c'est-à-dire une *surface* sur laquelle sont projetées des images bidimensionnelles. La problématique de la surface et de la profondeur est une problématique qui caractérise d'ailleurs l'ensemble de l'Histoire de l'art occidental, et même sa définition : depuis l'avènement du mode de représentation lié à la perspective, c'est l'idée même d'art qui naît, dans un contexte où ce n'est plus Dieu qui conduit la construction spatiale du tableau, mais l'homme, et plus spécifiquement sa vision. On constate que la démarche des artistes modernes et contemporains a été de remettre en question cette conception : il s'agissait de « se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées »².

La référence faite ici à l'histoire de l'art ne vise bien entendu pas à traiter la question du tableau, mais à établir, dans le cas occurrent, un parallèle avec non seulement l'écran de projection, mais également la pellicule comme surface, et montrer que cette problématique de la surface touche également l'image photographique, quand bien même elle serait ontologiquement soumise à reproduire la profondeur. Prise à la lettre, cette conception du cinéma comme « art de la surface » invite à questionner la démarche de Takahiko Iimura en termes de dispositif, et par là même, à mettre en vis-à-vis, en deux temps, les deux surfaces du dispositif cinématographique : la pellicule et l'écran.

Inciser la pellicule

Comme il s'inscrit dans cette démarche qui consiste à réaliser des films sans caméra, *White Calligraphy* problématise de manière radicale la représentation cinématographique traditionnelle. Mais là où dans *Le Retour à la raison* (1923) de Man Ray, pour citer le plus célèbre, la démarche consiste à utiliser, certes sans l'intermédiaire d'un objectif, mais toujours dans une chambre noire, l'émulsion photographique en tant qu'elle contient des composés sensibles à la lumière, la technique du grattage de pellicule, quant à elle, sans même se soucier de ses propriétés photosensibles, exploite cette émulsion en tant que *pellicule matérielle* (au sens de « membrane », de « fine couche de matière ») opaque et non putrescible qui recouvre la feuille mince de matière plastique. C'est une pratique qu'on retrouve dans le cinéma d'animation (voir notamment *Blinkity Blank* de Norman McLaren, 1955, ou *Free Radicals*, 1958, de Len Lye) et qui, sans pour autant affecter le dispositif cinématographique (ce sont toujours des images projetées dans une salle obscure), fait abstraction du dispositif traditionnel d'enregistrement des images.

Ceci met en évidence la matérialité de la démarche : non seulement le cinéaste touche la pellicule et y *grave* – au sens le plus propre – des signes avec un instrument pointu, mais le résultat, dans cette forme en particulier, est également tangible. La pellicule perd son caractère parfaitement lisse et devient une surface éraflée dont la callosité est palpable. Tout en étant en rupture avec l'usage classique d'une pellicule, le grattage a ceci de particulier qu'il facilite la définition de la plasticité de l'image : d'une certaine manière, ce procédé, si on le considère dans une certaine indépendance par rapport au dispositif cinématographique, rapproche la plasticité d'une pellicule grattée de celle d'une gravure.

La démarche n'en est pas moins investie d'une logique photographique reposant sur un *acte*, celui d'inscrire. L'inscription, obéissant strictement à la logique de l'index, peut dès lors être considérée, tout comme la photographie, comme une trace physique d'un avoir été là. Dans le cas de l'écriture, il est même question de *tracé*, dans la mesure où il est possible d'y lire une trajectoire, un « avoir été là » comme blessure, comme symptôme d'un mouvement d'égratignure.

Les inscriptions gravées possèdent cependant deux statuts complètement différents selon qu'elles participent ou non au dispositif de projection. En gravant les idéogrammes, le cinéaste traite la pellicule non seulement comme une surface, mais également comme une bobine, c'est-à-dire comme un *rouleau* sur lequel l'écriture japonaise, qui progresse du haut vers le bas, trouve le support idéal pour s'inscrire en toute continuité, logeant chaque idéogramme dans le *cadre* d'un photogramme (horizontalement entre deux perforations, dans le cas d'une pellicule 16mm). Il s'agit ici évidemment, au moment de la création, d'une continuité de fait (le texte) qui, au moment de la projection, se transforme en une radicale discontinuité (une affluence de lignes dirigées dans tous les sens), ce qui est finalement l'inverse du procédé traditionnel, dont le principe est précisément de produire de la continuité à partir d'une discontinuité. On note cependant que s'il conserve une continuité de *sens*, un texte chinois ou japonais est lui-même formellement discontinu, divisé rigoureusement en cases de dimensions égales.

Dès lors, préciser dans les données techniques que le film fait 121 mètres n'est pas si anodin. Le rapport du cinéaste à son film est d'ailleurs à bien des égards analogue à celui qu'entretient le projectionniste (le seul qui se soucie de la longueur de la pellicule) avec la pellicule et l'amorce (sur laquelle se trouvent aussi, généralement, des inscriptions : le titre du film, les secondes, les « stop », etc.) qu'il prépare avant la projection. C'est paradoxalement dans la cabine de projection que le film se donne le mieux à *lire*, au sens littéral, donc littéraire (fig. 1).

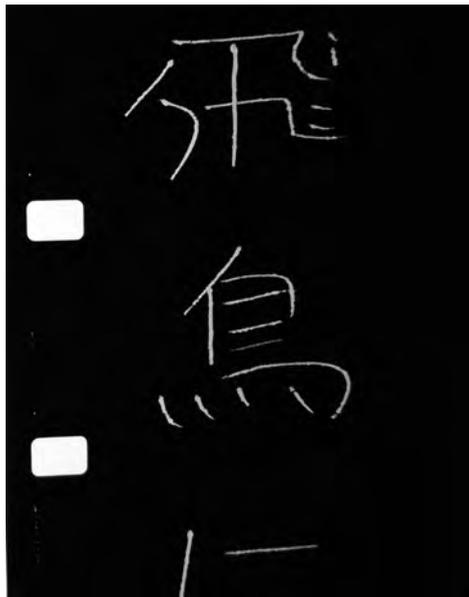


Fig. 1 – Photogrammes de *White Calligraphy* (Takahiko Iimura, 1967).

Traduction : *tobu tori ni* [volant/oiseau/à] : littéralement « aux oiseaux volants ». « Oiseaux volants » désigne la période Asuka (538-710) dans l'histoire du Japon.

Le projecteur pourrait alors exercer une fonction inédite : il pourrait devenir cette machine qui, à vitesse réglable, déroule la bobine, sans l'encombrer, de la même manière qu'on déploie des rouleaux de calligraphies. Takahiko Iimura exploite d'ailleurs cette dimension lorsque, dans des performances plus récentes, il joue avec le dispositif. Après avoir copié son film sur un support 8mm, il porte le projecteur pendant la projection et le dirige sur des objets différents : l'écran, le sol, le plafond, les spectateurs, des corps devant l'écran (forme de tatouage en mouvement), etc. Il joue également avec la vitesse de projection, s'arrêtant parfois sur certains photo-idéogrammes, qu'il prononce, traduit éventuellement, et va parfois réécrire en noir sur la surface de l'écran.

Ce rapport physique à une pellicule donc la *lecture* (à la fois au sens littéral et au sens mécanique) est affectée par le dispositif peut être mis en regard avec certaines pratiques contemporaines qui exposent cette pellicule comme image en tant que telle (après l'avoir découpée et juxtaposé ses morceaux). Comme les morceaux de pellicule qu'on peut trouver collés sur la vitre d'une cabine de projection ou de montage, des œuvres comme *Frozen Film Frames* de Paul Sharits ou *Arnulf Rainer* de Peter Kubelka (qui est également un flicker-film), ou même des installations comme la *Cabane de l'échec* d'Agnès Varda, donnent à voir la pellicule comme un ensemble discontinu dont les photogrammes ne sont que des composants rectangulaires disposés pour leur valeur discrète (au sens mathématique) et plastique (quoique l'installation de Varda invite aussi à scruter les photogrammes, et donc à essayer de les « lire » un à un, dans leur continuité scénographique). On peut imaginer appliquer à *White Calligraphy* le même processus de découpage et de juxtaposition. On aurait alors, au contraire, un texte continu : une *page* du *Kojiki*, écrite blanc sur noir (ou brun, puisque c'est la couleur de l'émulsion). On a reproduit ici un certain nombre d'idéogrammes sur une pellicule 16mm pour illustrer le propos (fig. 2-3).

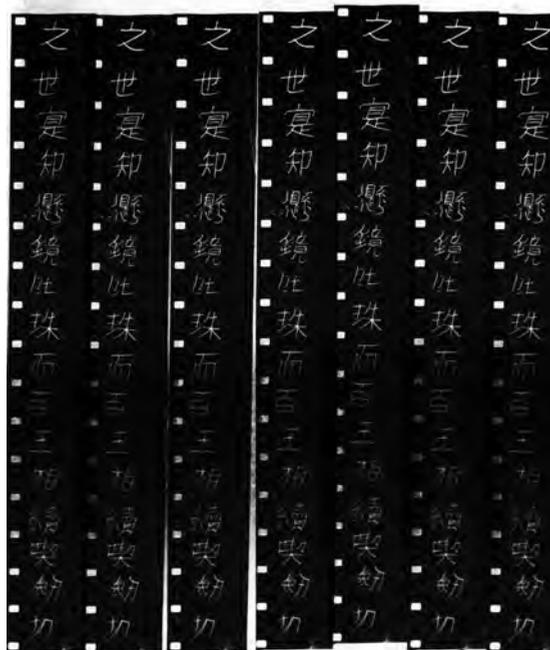
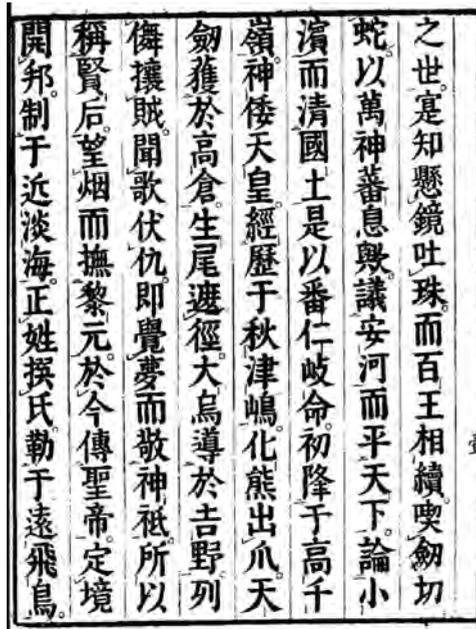


Fig. 2 – Abdelhamid Mahfoud, 2011. Formation d'une page à partir de morceaux de pellicule (montage photo).

Fig. 3 – Page du *Kojiki*.

Paradoxalement, bien que le cinéaste soit en rupture radicale avec l'usage traditionnel que l'on fait d'une pellicule, il en fait, tout autrement certes, un usage fondamentalement ancré dans la tradition, et d'une certaine manière presque archaïque. Le film peut en effet être réalisé avec des restes, des pellicules (au sens presque de « peaux ») ratées qui ont été trouvées et récupérées, du *found footage* au sens le plus propre, pour autant que ces pellicules ne soient pas développées. Ensuite, et c'est la dimension essentielle, vu la longueur du film (121 mètres, soit 11 minutes, soit plus de 15 000 photogrammes), sa réalisation se conçoit comme l'expérience éprouvante et méditative d'un scribe. En quelque sorte, on a ici une posture moderne tributaire d'un retour aux formes originelles. Iimura en tant qu'auteur propose une œuvre d'art assujettie à une forme d'artisanat qui, se pratiquant dans l'anonymat, est l'une des plus traditionnelles. Le fait qu'il choisisse le premier texte écrit en japonais permet de souligner ce paradoxe.

Surface de projection

Le second statut de ces inscriptions gravées – qui est évidemment leur statut principal – se définit lors de la projection. Il s'agit ici d'une plasticité tout autre, qui se caractérise par la lumière et le mouvement. Ce qu'on a décrit comme prenant la forme plastique d'une gravure se traduit, une fois introduit dans le dispositif cinématographique, en une surface noire (l'émulsion opaque) sur laquelle sont inscrits des signes en blanc (grattes qui décollent l'émulsion en certains endroits pour y laisser passer la lumière). Dans la mesure où on va aborder le film ici tel qu'il se donne à voir en projection, il est essentiel de le considérer comme objet filmique et d'en analyser les aspects purement cinématographiques.

A cette matérialité particulièrement tangible du film pellicule s'oppose l'intouchabilité de l'i-

mage cinématographique. Une fois introduites dans le dispositif de projection, les inscriptions acquièrent un statut complètement différent, affecté par les paramètres du dispositif.

D'abord, et cela explique le titre *White Calligraphy*, il s'agit d'assumer complètement l'obscurité de la salle de projection pour projeter des inscriptions faites de lumière. Il s'agit dans ce cas d'inverser, au sens colorimétrique, le dispositif classique de la calligraphie. Communément, la surface d'inscription est « blanche » et l'écriture est « noire ». D'ailleurs, traditionnellement, en Extrême-Orient, la fabrication du papier et de l'encre sont des étapes qui font partie de l'acte global de calligraphier. Écrire, au final, c'est transformer et agencer des matières, depuis leur état naturel. Ce qu'on retient ici, c'est qu'il y a une matière qui permet d'écrire (l'encre) qui s'additionne à une matière en forme de support absorbant (le papier) et qu'il y a entre ces deux matières une relation différentielle qui conditionne la visibilité de l'inscription et qui veut que l'absorbant soit plus clair (donc qu'il absorbe moins de lumière) que l'absorbé. Il existe bien entendu des supports sombres (non absorbants) sur lesquels on peut écrire en déposant des matières claires (notamment dans l'ornementation), mais cela semble constituer l'exception qui confirme la règle, en tout cas pour les calligraphies chinoises et japonaises. La démarche d'Imura, en tant que cinéaste, c'est de fonctionner plutôt par soustraction, c'est-à-dire non pas ajouter de l'opacité, mais précisément en dégager. L'expression « écrire avec la lumière » peut dès lors être prise en sens littéral.

Au niveau du dispositif optique, les inscriptions miniatures prennent lors de la projection toute l'ampleur de l'écran et du champ de vision du spectateur. Les gestes infinitésimaux de grattage se trouvent magnifiés, au sens également anglais (*magnifier*), et dévoilent leurs propriétés figurales : à nouveau, la dimension de l'inscription par soustraction se manifeste et on voit que les traits sont dans une présence presque conflictuelle avec l'espace noir. La gravure en tant que chemin frayé dans la matière se fait voir par une rugosité du trait (bords lacérés) et des courbes relativement « mal formées », très différentes de ce qu'on a l'habitude de qualifier de calligraphique, au sens du trait « beau » et « harmonique ». Dès lors, intituler le film *White Calligraphy*, c'est remettre en question cette beauté présupposée de la *calligraphie*, qui se trouve dans son étymologie même.

Une fois le film commencé, l'une des premières questions qui se pose est celle du générique. Ce qu'on observe dans ce type de film, c'est que la distinction entre le générique et le contenu du film est, en termes de technique de création, particulièrement ténue. Par exemple, les génériques de *Blinkity Blank* ou de *Free Radicals* ont sans doute été réalisés avec le même instrument qui a permis de réaliser les animations du film. Dans le cas de *White Calligraphy*, la distinction est d'autant plus délicate que le contenu du film est lui-même exclusivement composé de texte. Entièrement réalisé avec la même technique, le générique en tant que dispositif énonciatif ne se distingue pas du contenu du film sur le plan visuel. En revanche, sur le plan perceptif, Takahiko Imura donne à lire le générique (en reproduisant plusieurs fois le même caractère), contrairement au reste du film qui est illisible.

La plasticité du film se situe donc au niveau de son dispositif : d'abord au niveau de sa structure (la pellicule comme espace d'inscription) et puis au niveau de sa projection : sa cinéplastique radicale, son caractère instantanément changeant, surgissant et incessamment en mouvement (non un mouvement *dans* l'image, mais un mouvement obturé *de* l'image). Cette rafale de lignes provoquée par le défilement saccadé de la pellicule donne à voir les idéogrammes dans leur stricte visualité : cette transformation, par le dispositif cinématographique, du lisible en illisible invite, au-delà de la question du dispositif, à questionner un certain nombre de pratiques artistiques où la limite entre écriture et dessin est remise en question, précisément par un retour aux formes et définitions originelles, mais également à travers la recherche d'une esthétique moderne.

Dans son texte « Signification et sinification », Christian Dotremont décrit son expérience des logogrammes³ en disant qu'il franchit le mur de la lisibilité « pour que l'on voie l'écriture »⁴. Pour franchir ce mur, il est significatif que sa technique soit précisément d'accélérer les mouvements d'écriture et donc de faire *filer* ses tracés. Le défilement de la pellicule de *White Calligraphy*, bien que mécanique, provoque un effet comparable : il fait également apparaître la valeur plastique de l'écrit. Dans les deux cas, c'est la vitesse, le mouvement, qui analyse, ou dans ce cas, *distille* l'écriture et fait remonter sa dimension graphique à la surface. On peut noter néanmoins – et c'est peut-être là l'origine d'une certaine fascination envers les écritures orientales – que quelqu'un qui ne sait lire les sinogrammes les verra toujours comme des traces de mouvements dont il (ne) peut (qu') appréhender la valeur picturale et la force graphique. C'est probablement dans ce sens qu'il faut comprendre Dotremont lorsqu'il écrit, en *relisant* ses manuscrits : « Je m'aperçus d'ailleurs [...] que j'écrivais *toujours* chinois »⁵.

L'intérêt qu'ont porté certains peintres et écrivains européens du XX^e siècle à l'art chinois de l'écriture est symptomatique d'une préoccupation moderne d'autant plus intéressante qu'elle est commune aux deux arts : la peinture et la littérature. Pour certains, il s'est même agi de pratiquer les deux, ou du moins de problématiser leur pratique de l'un par la pratique de l'autre. Les œuvres d'Henri Michaux sont particulièrement intéressantes à cet égard. L'« envie cinématique » qu'il manifeste dans ses *Mouvements* lui vient d'abord d'une volonté de retrouver un état primitif, un état de l'*in-fans* et de se « déconditionner » du verbal par le graphique pour échapper à la tyrannie des mots, au logocentrisme, à l'« alphabéto-centrisme », au « fascisme du langage » (Barthes) et redécouvrir le principe vital des signes. Or ce principe fut précisément la fonction première de l'écriture : sa valeur magique, performative ; et même sa disposition dans des lieux sacrés parfois inaccessibles à la lecture, comme le projecteur de Takahiko Imura, dans lequel, littéralement et rituellement, une histoire se *déroule*, insaisissable comme tout objet film. Peut-on dès lors voir chez Imura comme chez Michaux non pas une fascination pour l'écriture, mais au contraire une volonté de s'en démarquer pour y revenir et la réinventer ; d'inventer par là même une écriture « cinématique » qui puisse repartir à zéro en réaffirmant le filé graphique (le cinéma) dans la « scription » de la pensée ?

- 1 Philippe Dubois, *La Question des Figures à travers les champs du savoir : le savoir de la lexicologie : note sur Figura d'Erich Auerbach*, dans François Aubral, Dominique Chateau (sous la direction de), *Figure, figural*, L'Harmattan, Paris 1999, p. 13.
- 2 Maurice Denis, « Définition du néo-traditionalisme », dans *Revue Art et Critique*, 30 août 1890.
- 3 Un logogramme est un graphème notant un mot entier.
- 4 Christian Dotremont, « Signification et sinification », dans *Cobra*, n° 7, 1950 (souligné par l'auteur).
- 5 *Ibidem* (souligné par l'auteur).