

Le coeur d'un film est un oiseau

Marc Mercier

Number 174, October–November 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/79655ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mercier, M. (2015). Le coeur d'un film est un oiseau. *24 images*, (174), 56–57.

Le cœur d'un film est un oiseau

par Marc Mercier



La profondeur du chant - Spectrum Orchestra (2014) Hadrien don Fayel

EN 1990, SORT L'UN DES PLUS BEAUX FILMS DE PIERRE FALARDEAU, **LE PARTY**. UNE PRISON. DES DÉTENUS MONTENT un spectacle dont le clou est l'interprétation d'une chanson de Richard Desjardins, *Le cœur est un oiseau*. La chanteuse (Lou Babin) est ivre. Elle est maintenue un temps par deux complices. Elle s'en débarrasse. Elle tient comme suspendue dans les airs. C'est l'euphorie dans la salle. Dès lors, tout est possible. Mourir. Faire l'amour dans les coulisses. Se travestir en femme distinguée et s'évader. La musique est dans ce cas une force agissante. Elle prend ses libertés avec le courant d'air qui la porte. Comme l'oiseau.

Nous pourrions émettre l'hypothèse qu'un film résulte, en empruntant les mots du poète Paul Valéry, d'une « hésitation prolongée entre le sens et le son ». Et qu'en dehors de cette *hésitation prolongée*, il n'y a pas de film car il n'y a pas d'images. Juste une accumulation de *visuels* plus ou moins bien agencés. Ces productions sont jugées à l'aune de leur efficacité commerciale, informationnelle ou politique. Et si la combine est déficiente, on en rajoute une couche, musicale. La musique est la bête noire de l'image. Il faut s'en méfier comme de la peste: les Nazis mobilisaient des orchestres pour anéantir la perception de la réalité des déportés que l'on conduisait vers les chambres de la mort. Il faut aimer passionnément la musique pour lui offrir d'autres destins.

Nous l'aurons compris, pour qu'un son ne soit pas une couche supplémentaire qui vient sur-connoter une séquence filmique, une intervention extérieure commanditée par un producteur, une marque de lessive ou l'audimat, il faut qu'il naisse de l'intérieur de l'image, qu'il réponde à une nécessité poétique. Un film n'est rien d'autre qu'un oiseau. Cygne + signes, peut-être. L'art vidéo en regorge (en *rouge-gorge* devrait-on dire). Pour que mes arguments ne battent pas de

l'aile sous un vent de bonnes intentions, prenons un exemple: *Swan Song* (3' – 2013) des artistes belges Anouk de Clercq, Jerry Galle et Anton Aeki. Le cygne est curieusement silencieux tout au long de sa vie. Il n'y a qu'à l'instant de sa mort, dit-on, qu'il émet un chant éblouissant. Les réalisateurs se sont posé une question digne d'un congrès de pataphysique (la science des solutions imaginaires à des problèmes que personne ne se pose mais qui expliquent cependant le monde): quel chant commet un pixel juste avant qu'il ne s'efface du champ visuel? C'est peut-être le plus bel acte d'amour que l'on peut rendre à une image. Le fond de l'écran est noir comme un ciel sans lune, seules scintillent quelques étoiles-pixels. Chaque mouvement lumineux génère un son qui semble provenir de la nuit des temps. Des constellations ou des amas se forment et se défont, parfois explosent, se démultiplient dans l'espace sans limite. Et pour finir, il n'est plus qu'un pixel blanc, au bord de l'anéantissement. Il se fond dans le néant, on entend encore quelques phrases sonores, survivances, le dernier souffle de ce qui fut lumière.

N'abandonnons pas nos métaphoriques *vertébrés tétrapodes ailés* puisque le réalisateur français Hadrien don Fayel s'est donné ni plus

ni moins comme mission de faire naître un chant d'oiseau dans une courte vidéo (1 min 50 s) réalisée en 2014 : *La profondeur du chant - Spectrum Orchestra*. Le réalisateur utilise des images transformées de l'éclosion d'un oisillon et des archives Super 8 (essentiellement une danseuse de cabaret) qu'il refilme en les déformant avec une caméra vidéo. Ici, la composition sonore (quelques brefs sons qui évoquent des chants d'oiseaux nocturnes, des battements d'ailes, avant que ne se déploie un soupçon de mélodie dramatique) est préexistante. Mais dans les faits, les sons et les images noir et blanc saisies lors de leur projection perturbée, semblent naître ensemble depuis un fond noir. Les images battent de l'œil, dirais-je, le regardeur doit y prêter une attention soutenue pour distinguer ce qui se passe. Les images « pâtissent » tantôt d'une absence de lumière, tantôt d'une surexposition. Nous vivons une double expérience, celle des premières perceptions de lumière d'un oisillon sortant de l'œuf, et celle de l'éblouissement (réel et symbolique) d'une danseuse de cabaret aveuglée par les feux d'un projecteur de lumière artificielle.

Ce court poème visuel et sonore m'a, à proprement parler, enchanté. Il est au cœur de cette *hésitation* que j'évoquais plus haut entre le son et le sens, entre le visible et l'imperceptible. Les images et les sons expriment une dynamique qui naît d'une tension entre la pure fonction de représentation et la fonction d'effet et d'affect. L'écoute et le regard ne suffisent plus. L'œuvre ne s'appréhende que si l'on se rend disponible à vivre une expérience, à se laisser *agir* par les images et les sons qui transmettent, au bout du compte et essentiellement, une énergie. Cette expérience n'est rendue possible que par une *mise à distance* entre le référent (un oisillon, une danseuse) et ce qui est effectivement perçu. Mise à distance aussi avec le choix des référents qui n'ont *a priori* rien à voir entre eux, tout comme ce qui les éclaire (la lumière naturelle et un projecteur). L'un découvre la lumière, l'autre en est recouverte. *Mise à distance* encore entre la délicatesse d'une éclosion ou la sensualité d'une danseuse, et le chaos provoqué par une projection filmique et une captation vidéo volontairement perturbées.

Mais nous n'allons pas nous arrêter en si bon chemin en nous contentant d'approuver le parti pris formel de l'artiste et d'exprimer la joie physique et émotionnelle vécue par le spectateur. Certains auront peut-être reconnu derrière mes propos l'ombre du père de l'iconologie Aby Warburg. L'un des premiers à avoir compris qu'une image est avant toute chose une *force agissante* sur le regardeur et sur les images qui l'entourent. Il n'est qu'à penser à sa fameuse Bibliothèque (la KWB, aujourd'hui à Londres) et son non moins fameux Atlas *Mnemosyne* (1921-1929), où livres, objets et images sont *rangés* selon le principe du *meilleur voisinage* et s'éclairent mutuellement comme dans le *montage par attraction* de Sergueï Eisenstein. Pour Warburg, la *mise à distance* est loin d'être considérée comme un simple effet de style. Aujourd'hui où les technologies de communication numérique nous rapprochent de tout et de tous avec une violence dont on n'a pas encore mesuré ni éprouvé toutes les conséquences humaines et politiques, il me semble pertinent de lire les quelques mots qui introduisent son Atlas *Mnemosyne* : « Introduire consciemment une distance entre soi-même et le monde extérieur, c'est ce que l'on

peut sans doute désigner comme l'acte fondateur de la civilisation humaine ; si l'espace ainsi ouvert devient le substrat d'une création artistique, alors les conditions sont réunies pour que cette conscience d'une distance devienne une fonction sociale permanente [...] dont la capacité ou l'impuissance à orienter l'esprit ne signifie rien de moins que le destin de la culture humaine. »

Penser les images, c'est tenir à distance l'évidence de ce qu'elles montrent. Là où elles semblent *comparaître* comme témoins d'un fait, il faut les *comparer*, les mettre en relation, les faire *ex-ister* (c'est-à-dire les faire sortir d'elles-mêmes). C'est penser l'image comme une matière qui reçoit et émet de l'énergie. Quand Aby Warburg regarde une image statique comme *La naissance de Vénus* de Sandro Botticelli, il voit dans la chevelure de la déesse les mouvements du serpent d'un rituel auquel il avait assisté chez les indiens Hopis. Ce qui est fixe bouge, ce qui est silencieux gronde. Une image est faite de tensions, de polarités dynamiques. Il faut être sourd pour ne pas y entendre le souffle du vent. Qu'aurait-on dit alors des tympanes de Chris Marker quand il se rend dans le zoo de Ljubljana (Slovénie), s'il n'avait entendu, alors qu'il filmait en un plan séquence de 3 min 45 s un éléphant (Juju) dansant nonchalamment, *Tango* (1940) d'Igor Stravinsky ? Une fois devant sa table de montage, il ne lui resta plus qu'à mettre ensemble les bandes sons et images : elles étaient faites l'une pour l'autre : *Slon, Tango* (4 min 10 s, 1993). Prendre de la distance, c'est paradoxalement établir des rapprochements. Derrière sa caméra, Marker est aussi devant : il fait corps avec son sujet. Il danse. Il fait un *pas-de-deux* avec Juju. Il a la lourdeur terrestre du pachyderme et la légèreté aérienne de l'oiseau. Il *s'enmusique*. En filmant, il crée un cadre et s'en évade avec la corde musicale.

Par-delà les frontières / Les prairies et la mer / Dans les grandes noirceurs / Sous le feu des chasseurs / Dans les mains de la mort / Il s'envole encore..., premier couplet du *Cœur est un oiseau* de Richard Desjardins. Belle métaphore de la force agissante des images qui s'extrait des mortifères *prises de vue* pour aller toujours *plus haut, plus haut*, là où le silence des humains malades de la communication tous azimuts rejoint la musique des sphères. 24



Slon, Tango (1993) Chris Marker