

## **Les rythmes du désir filmique chez Gustav Deutsch**

Michael Cowan

---

rythmer

Numéro 16, automne 2010

URI : [id.erudit.org/iderudit/1001963ar](http://id.erudit.org/iderudit/1001963ar)

DOI : [10.7202/1001963ar](https://doi.org/10.7202/1001963ar)

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Revue intermédialités (Presses de l'Université de Montréal)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Cowan, M. (2010). Les rythmes du désir filmique chez Gustav Deutsch. *Intermédialités*, (16), 209–216. doi:10.7202/1001963ar

---

Tous droits réservés © Revue Intermédialités, 2010

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

---



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

# Les rythmes du désir filmique chez Gustav Deutsch

MICHAEL COWAN

Dans une étude de 1929 sur le cinéma de Hollywood, l'auteur René Fülöp-Miller se demandait si le pouvoir de fascination des images cinématographiques ne résultait pas d'une très ancienne force, celle du rythme de l'union sexuelle: «On dit que, depuis les temps immémoriaux, le rythme primordial (*Urrhythmus*) de l'étreinte des sexes a produit toutes les formes de l'art, et que ce rythme primordial célèbre aujourd'hui sa résurrection dans une forme propre à notre ère: le film<sup>1</sup>.» Cette phrase, recontextualisée, pourrait servir d'épigraphe au film de Gustav Deutsch: *FILM IST. a girl & a gun* (2009). Construit à partir d'images d'archives tirées des quatre premières décennies du cinéma et accompagné d'extraits de textes antiques d'Hésiode, de Sappho et de Platon, le film met en scène une sorte d'histoire du monde à la fois cinématographique et mytho-cosmologique en cinq actes – histoire qui semble mue par le rythme primordial de l'attraction érotique. Comme l'a montré Tom Gunning, tandis que l'œuvre de Deutsch effectue des opérations de recontextualisation et de resignification communes aux films «*found footage*» depuis le travail fondateur de Lev Koulechov et Esfir Schub dans les années 1920, l'originalité de son remontage repose précisément sur la façon dont il insère les images qu'il recycle dans un mouvement cosmologique de quête d'union: «Deutsch forces Kuleshov's montage beyond the simple creation of meaning to reveal a primal desire of images to unite and generate new figures of significance<sup>2</sup>.» En effet, ce désir et ses rythmes constituent un des sujets principaux du film qui se manifeste non

209

1. René Fülöp-Miller, *Die Phantasiemaschine. Eine Saga der Gewinnsucht*, Berlin, Vienne et Leipzig, Paul Zsolnay Verlag, 1931, p. 134.

2. Tom Gunning, «From Fossils of Time to a Cinematic Genesis. Gustav Deutsch's *Film ist.*», dans Wilbirg Brainin-Donnenberg et Michael Loebenstein (dir.), *Gustav Deutsch*, Vienne, Synema, 2009, p. 178.

seulement par maintes images de l'attraction corporelle, mais aussi et surtout par un usage systématique du montage associatif à travers lequel des êtres et des choses de toutes sortes – humains, animaux, plantes, vagues, soldats, bombes ou spermatozoïdes – révèlent leur attraction les uns pour les autres sur l'écran. Comme ces images de plantes filmées en accéléré qui semblent se tendre vers l'oreille des géologues auscultant une roche ou imiter les mouvements de bras d'un hercule de foire, presque toutes les images de mouvement enchaînées dans le montage de Deutsch paraissent investies d'une finalité dont la fin, toujours provisoire, est livrée par les images voisines.

*FILM IST. a girl & a gun* puise son matériel filmique dans presque tous les genres historiques, des films d'attractions de Méliès au film narratif classique, en passant par le film industriel, le film scientifique et le fameux *Kulturfilm* de la République de Weimar et du Troisième Reich. Mais un des centres de gravité de ce film est précisément constitué d'images à caractère érotique, dont plusieurs images pornographiques glanées par Deutsch et sa partenaire de recherche Hanna Schimek dans les collections du Kinsey Institute à l'University of Indiana et montrées ici à nouveau. En résulte un film qui tourne, entre autres, autour du double thème – esquissé dans la devise « *a girl & a gun* » empruntée à Griffith – de la sexualité et de la guerre. Ces deux forces paraissent, chez Deutsch, précisément comme des expressions possibles d'un « rythme primordial » d'union et de séparation, rythme moteur aussi bien de l'histoire de l'humanité que de celle du cinéma et du montage cinématographique.

On sait que le rythme a souvent été vu comme la clé de l'esthétique cinématographique, et ceci surtout dans le cinéma expérimental non narratif au moins depuis les années 1920<sup>3</sup>. Il est utile toutefois de se rappeler que la signification de ce mot n'est pas toujours la même. Pour les spectateurs des danses serpentes et pour certains théoriciens français du cinéma des années 1920, le « rythme cinématographique » renvoyait à une expérience éminemment bergsonienne de la durée et du flux, et ceci – comme le remarque Laurent Guido –, malgré les critiques que Bergson lui-même, réagissant aux démonstrations de la chronophotographie, avait lancées contre le « mécanisme cinématographique » comme incarnation d'une habitude intellectuelle visant à découper le mouvement et à disséquer l'écoulement du temps<sup>4</sup>. Mais le terme a souvent reçu une tout autre signification – par exemple dans la pensée de Peter Kubelka qui célèbre

3. Voir surtout Laurent Guido, *L'âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot, 2007.

4. *Ibid.*, p. 40.

justement l'aspect chronophotographique du cinéma. Pour Kubelka en effet, le cinéma n'est pas tant un « art du mouvement » à l'instar de la danse qu'un art de l'arrangement d'images fixes. En effet, la dignité de l'art cinématographique consisterait précisément à nous faire sortir de l'écoulement « informe » de la vie en créant des structures porteuses d'une « harmonie » et d'un équilibre mathématiques, structures qui auraient plus d'affinité avec l'art statique de l'architecture (Kubelka emploie souvent la métaphore du temple) qu'avec la danse<sup>5</sup>. C'est pourquoi l'expérience de la projection en mouvement est moins importante, chez Kubelka, que le programme, l'organisation idéelle et mathématique qui, elle, survivra à toute performance dans le temps.

Gustav Deutsch, dont l'œuvre comprend plus de 80 titres constitués de films (8 mm, 16 mm et 35 mm), de vidéos et d'installations depuis 1977, est sans aucun doute conscient de la multiplicité des appréhensions historiques du rythme cinématographique. Il intègre ces deux concepts du rythme, ainsi que bien d'autres idées sur les images en mouvement, dans les douze premières parties de sa série *Film ist* commencée en 2002 et consacrée au travail sur les images d'archives. Toutefois, Deutsch ne se prononce jamais de manière polémique en faveur de l'un ou l'autre. En effet, dès le premier chapitre de *FILM IST*, intitulé « Mouvement et temps » (*Bewegung und Zeit*), le spectateur voit non seulement la décomposition du mouvement dans une séquence chronophotographique tirée de Marey, mais aussi des mouvements d'animaux – d'un paon, d'un colibri ou d'un pigeon filmés au ralenti –, mouvements dont la beauté pourrait rivaliser avec la plus élégantes des danses serpentine. Pour Deutsch, aucun concept et aucune expérience ne suffisent à contenir le film et ses potentialités. Le médium du film, c'est aussi bien le mouvement et le temps (partie 1) que le jeu de lumière et d'ombre (partie 2), aussi bien un instrument scientifique (partie 3) que la matière du support celluloïd vouée à la décomposition (partie 4), aussi bien un terrain pour assimiler les expériences de vitesse ou de choc (partie 7) qu'un générateur d'images et de scénarios colonialistes (partie 9), et c'est même encore plus que cela. Comme le remarque Gunning, le titre *FILM IST*, dans son refus de joindre un attribut quelconque à la copule, renvoie précisément à cette impossibilité de contenir ou d'arrêter le déploiement du cinéma et de ses possibilités<sup>6</sup>.

5. Peter Kubelka, « Theory of Metrical Film », dans P. Adams Sitney (dir.), *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York, Anthology Film Archives, 1987.

6. Voir Tom Gunning, « Film ist. A Primer for a Visual World », brochure accompagnant le DVD *Film ist. 1-12*. DVD, Vienne, Index, 2004, p. 6.

En tant que treizième partie de cette même série, *FILM IST. a girl & a gun* cultive la même ouverture dans son usage des images historiques et développe, entre autres, un questionnement sur le rythme. Dès le premier acte, on retrouve plusieurs images de danse qui évoquent l'idée de rythme comme une expérience bergsonienne. On pourrait citer en exemple l'image d'une danseuse serpentine comparée, par le montage associatif, à une image de la terre en train de naître, ou celle d'une danseuse qui répond au flux des vagues déferlantes, métaphore chère à l'iconographie de la danse « réformatrice » moderne d'Isadora Duncan jusqu'aux films de Weimar tels que *Der heilige Berg* (1926) et *Wege zu Kraft und Schönheit* (1925) dont Deutsch a d'ailleurs extrait quelques images pour son film<sup>7</sup>. Mais il y a d'autres images qui rappellent la vision du cinéma comme instrument permettant de disséquer le mouvement en coupant dans le flux de la vie – telle, par exemple, celle d'un tableau vivant mis en scène par un club athlétique qui imite la décomposition chronophotographique du lancement d'un javelot.

212

Si cette ambivalence du rythme informe les différents usages et expériences historiques du cinéma, sa portée s'étend néanmoins loin au-delà d'une technologie ou d'un médium spécifique. Ici, on pourrait citer justement tous les débats autour du corps et de la *Körperkultur* des années 1920 qui ont opposé, d'une part, les vitalistes tels que le philosophe Ludwig Klages et l'école de gymnastique de Rudolf Bode (on voit quelques-uns de ses adhérents dans le film de Deutsch même) qui insistaient sur le lien entre « *Rhythmus* » et l'idée du flux ou de l'écoulement (« *ῥέω* ») et, d'autre part, les adhérents d'un concept rationaliste de rythme comme articulation d'éléments distincts s'apparentant au système de production fordiste<sup>8</sup>. Mais on pourrait aussi remonter jusqu'à Platon pour qui, comme le rappelle Pierre Sauvanet, le rythme « est à la fois le révélateur d'une rationalité

7. Dans un article de 1906, Isadora Duncan décrivait en ces termes une vision de sa nièce : « I gaze across the vast expanse of surging water – wave after wave streaming endlessly past, throwing up the white foam. And in front of it all, the dainty little figure in her white fluttering dress, dancing before the monstrous sea! And I feel as though the heart-beat of her life were sounding in unison with the mighty life of the water, as though it possessed something of the same rhythm of the dance throughout the whole of nature. » Isadora Duncan, *The Art of the Dance* [1928], New York, Theater Arts Inc., 1970, p. 74. Cette association entre le rythme des vagues et le rythme du corps dansant devient un lieu commun dans les représentations de l'*Ausdruckstanz* ainsi que dans la théorie de la danse chez les philosophes tels que Ludwig Klages. Voir Ludwig Klages, *Vom Wesen des Rhythmus*, Kampen auf Sylt, Niels Kampmann Verlag, 1934, p. 17.

8. Voir Michael Cowan, « The Heart Machine: "Rhythm" and Body in Weimar Film and Fritz Lang's *Metropolis* », *Modernism/modernity*, vol. 14, n° 2, avril 2007, p. 225-248.

cachée (par le nombre) et la menace d'un rapt de la raison (par la transe) », c'est-à-dire à la fois un principe d'ordre universel et l'expérience non maîtrisable d'un mouvement non différencié<sup>9</sup>. Il est évident que tout concept du rythme – en tant qu'alternance – présuppose une distinction préalable entre les éléments rythmés, tout comme le mouvement filmique et le montage seraient impensables sans la division préliminaire de la pellicule en cadres et plans distincts. Même Klages qui, contre toute définition du rythme comme répétition sérielle, insistait sur l'aspect de continuité (*Stetigkeit*) du mouvement rythmique visible dans le déferlement des vagues, reconnaissait néanmoins un degré irréductible de structuration des éléments distincts quand il le décrivait le rythme comme la continuité sans frontières d'un mouvement incontestablement divisé. Mais l'histoire du rythme et de la pensée sur le rythme, c'est l'histoire d'un concept au visage de Janus, concept qui peut tendre tout aussi bien vers l'accentuation du découpage et de l'analyse du mouvement que vers des tentatives visant à surmonter la séparation dans la transe.

Le travail de Gustav Deutsch assume cette ambivalence, même si *Film ist. a girl & a gun* s'efforce, tel le mythe grec, d'imaginer comment une telle division d'éléments est venue au monde. Le premier acte du film, intitulé « Genesis » et accompagné de citations de la *Théogonie* (8<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) d'Hésiode, met en scène, pour ainsi dire, la transformation d'un univers d'écoulement non différencié en un monde d'éléments distincts, en commençant par la séparation du ciel et de la terre. Après un intertitre tiré d'Hésiode qui décrit le « chaos » des premiers temps, des images de fumée et de flammes tourbillonnantes, de lave en fusion et de vase bouillonnante évoquent un état de flux primordial, accompagné d'un ensemble d'images érotiques des dieux (Gaia, Eros) scandant un rythme de la (pro)création [p. II-III]. Ensuite et toujours au cours du premier acte, ce monde de liquide primordial durcit pour donner naissance à une écorce terrestre où, dans le deuxième acte « Paradeisos », des êtres distincts – humains, oiseaux, biches, arbres et plantes – pourront prendre forme [p. IV-V]. Cette illustration du mythe hésiodien sur les origines du monde trouve une autre variation dans le dernier acte, intitulé « Symposium », où des citations du *Banquet* de Platon (aux environs de 380 avant J.-C.) expliquent l'origine de la séparation – en termes explicitement sexuels – comme le résultat d'un acte des dieux qui scindèrent les humains hermaphrodites en deux. Ponctué de nombreuses images de corps s'étreignant, ce dernier acte imagine justement l'existence terrestre – ainsi que le

9. Pierre Sauvanet, *Le rythme et la raison*, tome 2 : « Rythmanalyses », Paris, Kimé, 2000, p. 181.

montage filmique – comme aspiration continue à retrouver l'état originel de fusion, fusion des corps mais aussi des images [p. X-XI].

Entre ces deux mythes de l'origine, les actes trois « Éros » et quatre « Thanatos », tous deux accompagnés de fragments de la poésie élégiaque de Sappho, traitent eux aussi du désir mais compris comme la pulsion de relier des corps et des éléments séparés, avec sa double expression d'amour et d'agression, de sexe et de guerre, et leur amalgame dans le viol. Ce n'est peut-être pas un hasard si l'introduction du désir dans le troisième acte « Éros » coïncide aussi avec l'introduction des extraits de film narratif – et avec la conservation (à la différence des premiers actes et des films « *found footage* » tels que *Phoenix Tapes* (1999) de Matthias Müller) de certains mécanismes du montage narratif liés surtout à la mise en scène du *regard*, tels que le raccord regard ou le champ contre champ. Dans cet acte, le film de Deutsch interprète le cinéma narratif – en citant surtout des films à thèmes érotiques comme *Erotikon* (1920) de Moritz Stiller ou *Ekstase* (1933) de Gustav Machatý – justement comme un dispositif qui canalise la force du désir dans des jeux de regard [p. VI-VII]. Mais si ce désir prend une forme plutôt tendre dans les premières séquences de cet acte, sa puissance d'agression latente va émerger de plus en plus avant la fin de l'acte pour être reprise, durant le quatrième acte « Thanatos », dans une comparaison systématique entre rapports sexuels et violence, pornographie et guerre [p. VIII-IX]. Comme pour souligner la transformation des rythmes érotiques en rythmes destructeurs, cet acte commence par une série de masques (masques à gaz des soldats, mais aussi masques des amants dans des rapports illicites) : Thanatos, c'est précisément l'oblitération du visage humain si central à l'iconographie de l'amour.

Étant donné cette trajectoire en forme de déclin, ainsi que la présence dans le film des hypotextes hésiodien et platonicien, on pourrait se demander si *FILM IST. a girl & a gun*, dans la progression de ses cinq actes, ne cherche pas à tracer l'histoire d'une rédemption. En effet, la transformation de la perception « chaotique » en une forme de perception canalisée par le montage narratif et les échanges et le regard des sexes pourrait rappeler de nombreux scénarios sur le « déclin » de l'esthétique cinématographique dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle – à commencer par celui de Gilles Deleuze qui voyait dans les expérimentations de l'avant-garde la tentative de restitution d'une perception « gazeuse » et d'une « variation universelle » d'avant leur canalisation dans des « schèmes sensori-moteurs » et des fins instrumentales<sup>10</sup>. D'un certain point de

10. Pour une discussion de l'aspect rédempteur de la théorie de la perception cinématographique chez Deleuze, voir Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du 21<sup>e</sup> siècle », 2001, p. 150.

vue, *FILM IST. a girl & a gun* semblerait vouloir construire un mythe similaire sur les origines de la perception sexuelle et du montage cinématographique dans une présentation des quatre premières décennies du cinéma à travers l'allégorie des cinq âges du monde ou celle de la séparation des sexes. Mais il est essentiel de rajouter que tout en reprenant de telles allégories, le film évite toute promesse d'une restauration future, que ce soit un retour aux « origines » ou une sublimation platonicienne du désir. De plus, tandis que, dans le dernier acte, les thèmes de la naissance et d'une nouvelle enfance semblent se substituer à ceux de la violence et de la domination, il subsiste toutefois de nombreuses images non moins inquiétantes que celles de l'acte précédent, telles que le plan, tiré d'un film pornographique (*The Modern Magician*, vers 1930), où un homme semble tirer un lapin du vagin d'une femme nue et utilise l'animal pour la menacer. Dans ce sens, les images les plus révélatrices du dernier acte sont peut-être celles qui montrent des soldats caressant des bombes et des armes, images mises en parallèle avec des plans d'hommes et de femmes en train de caresser des nouveau-nés – comme pour souligner, ici encore, que les actes d'amour recèlent toujours une agression latente, ces deux forces étant nées du même rythme « primordial ».

On pourrait sans doute inverser cette équation et lire ces images de soldats en train de caresser des bombes comme une subversion, par le remontage, de leur sens original : on y verrait alors une autre sorte de rédemption – cette fois benjaminienne – par laquelle le réemploi des images historiquement consacrées à la guerre mais désormais désuètes en libérerait les rythmes d'amour. Mais je préfère lire ces images de caresses comme l'expression d'une *question ouverte* et comme la survie d'une *tension*. Dans sa propre lecture de Deutsch, Gunning souligne la confluence de deux temps dans les images retrouvées : le temps passé du sens original, visible dans les vêtements, les gestes ou les éléments du style, et le temps présent des interventions du cinéaste par le remontage ou le travail matériel<sup>11</sup>. Ces deux temps cohabitent dans les œuvres de *found footage* et c'est justement la tension entre les deux – l'impossibilité d'éliminer l'un ou l'autre – qui fait la particularité de cet art des images d'archives. Ainsi, en associant des images de soldats caressant des bombes avec celles d'une mère caressant son nouveau-né, le film de Deutsch peut extraire une beauté inattendue des images de guerre, mais il n'élimine en rien la violence des bombes et des images elle-même : elle reste sous-jacente, comme un potentiel irréductible de toutes les caresses et des étreintes montrées dans le film. Cette idée peut nous aider, me semble-t-il, à comprendre la façon dont les images et le montage de Deutsch mêlent deux

11. Gunning, 2009, p. 174.



concepts de rythme et deux potentialités du désir : dans un univers où la séparation des éléments est un fait, où la fusion est perdue d'avance, le rythme apparaît précisément comme cet entre-deux ambivalent, entre l'amour et la violence, la caresse et le viol, la transe et la maîtrise rationnelle. Et en tant qu'art du rythme, le film ne réside ni entièrement dans la dissection, ni entièrement dans le flux ou la fusion, mais dans la coexistence de ses multiples potentialités.