

En mars 1920, Gustav Janouch, jeune lycéen pragois, poète à ses heures, rencontre Franz Kafka qui travaillait dans le même bureau d'assurance que son père ; pendant deux ans, il notera scrupuleusement dans ses carnets les propos tenus par l'écrivain. Il se souvient ainsi que Kafka prenait toujours un air très étonné quand il lui disait qu'il avait été au cinéma. « Un jour je réagis à sa mimique et lui demandai : « Vous n'aimez pas le cinéma ? » Après avoir réfléchi un instant, Kafka répondit : « En fait, je n'y ai jamais réfléchi. Il est vrai que c'est un jouet magnifique. Mais je ne le supporte pas, peut-être parce que je suis trop visuel. Je suis un de ces êtres chez qui prime la vue. Or le cinéma perturbe la vision. La rapidité des mouvements et la succession précipitée des images vous condamnent à une vision superficielle de façon continue. Ce n'est pas le regard qui saisit les images, ce sont elles qui saisissent le regard. Elles submergent la conscience. Le cinéma contraint l'œil à endosser un uniforme, alors que jusqu'ici il était nu. » « C'est une affirmation terrible remarquai-je. L'œil est la fenêtre de l'âme, dit un proverbe tchèque. » Kafka acquiesça et ajouta : « Les films sont des volets de fer. »¹ La sensation de rapidité des mouvements et de succession précipitée des images qu'évoque Kafka ressemble à celle qu'avaient ressenti les premiers spectateurs du cinéma médusés par la déstabilisation généralisée de la surface et des figures à laquelle ils se trouvaient confrontés : ils se sentaient brusquement privés de tout repère, de tout contrôle optique face au phénomène de la projection dans lequel ils voyaient se consumer la réalité : dans le film, ils faisaient l'expérience non de la reproduction de la vie, mais de son extinction. C'est ainsi qu'en 1896 à la foire de Nijni-Novgorod, assistant à une projection de films Lumière, Maxime Gorki découvrait, avec le cinéma, un pouvoir d'ensorcellement capable de reproduire les apparences des corps en les vidant de leur substance. Le célèbre compte-rendu que l'écrivain a laissé de ce spectacle étrange insiste sur son caractère profondément morbide et sur l'impression d'effroi que l'écrivain ressentit en voyant le monde désormais privé de réalité lui apparaître sur l'écran sous un voile incolore, comme si, au terme d'un cataclysme silencieux, il s'était trouvé recouvert d'une couche de poussière ou de cendre : « J'étais hier au royaume des ombres. Si vous saviez comme cela est effrayant ! il n'y a ni son, ni couleurs. Tout : la terre, les arbres, les hommes, l'eau et l'air, tout y est d'une couleur grise uniforme, sur le ciel gris – les rayons gris du soleil ; sur les visages gris – des yeux gris ; et jusqu'aux feuilles des arbres qui sont grises comme de la cendre. Ce n'est pas la vie mais une ombre de vie, ce n'est pas le mouvement mais une ombre de mouvement, dépourvue de son. »² Apparaît alors aux yeux de Gorki « un grand tableau gris » (une vue de Paris), dans lequel des figures, figées en diverses attitudes, se mettent brusquement à circuler (« Soudain, l'écran est agité d'un étrange tremblement, et le tableau s'anime »), entraînées par une impulsion mécanique qui ne leur appartient pas. Ce n'est pas la reproduction du mouvement des figures que donne à voir le cinéma, mais le passage de l'immobilité au mouvement qui emporte les mobiles à *leur corps défendant* dans un univers incolore et sans contrastes où ils se suspendent et se perdent

¹ Gustav Janouch, *Conversations avec Kafka* [1951], trad. Bernard Lortholary, Paris, Maurice Nadeau, 1978, cité par Hanns Zichler, *Kafka va au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996, p. 10-11.

² M. Pacatus [Maxime Gorki], « Brèves Remarques » trad. Valérie Pozner, 1895 n°50, décembre 2006, p. 115-118.

jusqu'à se dissoudre, accédant ainsi à une visibilité émancipée de l'hypothèse de la matière. Le cinéma des premiers temps, à travers les commentaires qu'il a suscité, nous réapprend à voir ce que le spectateur moderne, rompu aux conventions illusionnistes de la reproductibilité finira par oublier : autant que de l'apparition des figures, c'est de la disparition des corps que le cinéma tient la chronique³. Un quart de siècle après le voyage que fit Gorki au royaume des ombres, à propos de *Caligari*, un critique des années Vingt pouvait encore écrire, se souvenant de la leçon de ténèbres qu'avait été la naissance du cinéma : « Il a l'odeur d'une nourriture colorée. Il laisse un goût de cendre dans la bouche. »⁴ Débarrassé de son vernis spectaculaire, le film retombe en poussière : il redevient cette grisaille à laquelle la puissance de l'animation confèrera durablement le statut analogique du vivant. « Ce n'est pas le regard qui saisit les images, ce sont elles qui saisissent le regard. Elles submergent la conscience. » Cette sensation invasive, ce sentiment d'inversion magique entre les propriétés du sujet et celles de l'objet dont fait état Kafka conditionnent la perception du film par le spectateur des années Vingt comme elle conditionnait celle des spectateurs du premier cinéma : possession, dédoublement, folie, spectacles d'ombres sont les métaphores de la transformation des corps en figures à travers lesquelles se révèle, jusque dans ses conséquences politiques, la prise de conscience par la culture expressionniste du pouvoir exercé par le film et de la terreur que ses images étaient capables de faire naître. « Les films sont des volets de fer », déclare enfin Kafka réduisant en une formule saisissante l'appareil de la projection au volet de l'obturateur qui, en se fermant derrière la fenêtre de l'objectif (la fenêtre de l'âme ?) conditionne la perception fluide du mouvement des corps. Le battement mécanique de l'obturation – seize fois par secondes à l'époque de Gorki, dix-huit à celle de Kafka – en s'accélégrant progressivement, allait rendre toujours moins perceptible ce voile fugitif et régulier qui venait régulièrement masquer les figures et inscrivait un événement de disparition au cœur de l'expérience filmique originelle pour en faire la condition de possibilité de la formation de la figure. Mais les volets de fer évoqués par Kafka ne sont pas seulement une métonymie du film, ils en sont aussi les métaphores : ce sont les écrans sur lesquels le faisceau de lumière vient s'écraser et qui fonctionnent autant comme des caches que comme des fenêtres ; ils nous donnent à voir les images d'un monde que simultanément ils soustraient à notre vue, selon l'intuition que Siegfried Kracauer développait inlassablement à la même époque dans la description de la vie moderne contaminée par les techniques de la reproductibilité dont il fait la matière de ses chroniques publiées dans le *Frankfurter Zeitung* tout au long des années Vingt.

A la fin de l'édition originale de *Ginster*, un roman publié à Berlin en 1928, Kracauer décrit un phénomène d'apparition se produisant à Marseille, sur la Canebière baignant dans une lumière aveuglante, comme un set cinématographique : « La place de la poste ressemblait au soleil obscurci. Noire vitre géante au bout de laquelle brillait la lumière de la Canebière. Ginster se dirigea vers l'étroite fournaise dans le lointain ; peut-être toute la surface de la nuit était-elle éclairée par le dessous. C'était un terrain vague que les démolitions rendaient de plus en plus désert. Le jour, ce n'était pas une place comme les autres mais elle s'étendait entre des images inconnues qui lui tournaient le dos.

³ Pour une anthologie de commentaires sur la perception des premières images en mouvement, Daniel Banda et José Moure, *Le cinéma, naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Flammarion (Champs), 2008.

⁴ Fréd.-Ph. Amiguet, *Cinéma ! Cinéma !*, Lausanne et Genève, 1923, cité par Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler [1947]*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009, p.3.

Ginster frissonnait chaque fois qu'il traversait ce néant. La Canebière bouillonnait, il était dix heures et demie, il dégusta une glace tricolore. A présent il se trouvait dans la lumière du café, lumière qui ne rayonnait pas mais l'enveloppait ; et, tel un poisson rouge, il nagea dans son flot miroitant. Tandis qu'il glissait ainsi, un récif se dressa devant lui – une vieille vêtue de noir qui, telle une cavalière, portait une casquette de jockey. Le public de la rue l'entourait. Elle s'arrêta devant la première rangée de tables, et Ginster eut le temps de la dévisager. C'était un masque poudré blanc comme neige qui paraissait sorti du tombeau. Si on lui avait touché les joues, elles seraient sûrement tombées en poussière. »⁵

Dans les modules filmiques agencés par Combey et Pion et scellés d'un titre conceptuel et souvent déceptif (« le diagramme ne dessine pas de territoire », « le fantôme n'est pas de l'ordre du réel », « le temps n'a pas conscience de la mesure »...), le thème de l'animation des figures est inéluctablement ramené, par une sorte de fatalité mécanique, à la question de la non-substance. Ces modules bouclés sont organisés en combinaisons binaires selon des systèmes de juxtapositions ou de superpositions croisant deux strates d'images contradictoires. D'un côté, des amas d'ustensiles, des classes d'objets et d'artefacts industriels, des blocs de matière prélevés dans le réel comme autant d'unités moléculaires et filmés en couleur : surfaces chromées (la réfraction remplace la couleur elle est un spectre de couleur), cannelures de radiateur, poignées de porte, interrupteurs, collections de verres, ces « fantasmagories de verre insipides » évoquées par Kracauer qui font l'un des motifs plastiques favoris de la Nouvelle objectivité ⁶, pompes à essence, briques, rayonnages de boîtes de conserve (haricots et petits pois), canards en plastique flottant sur une bassine... forment des ensembles saugrenus strictement monistes sur lesquels la caméra glisse de façon erratique en plan rapproché et réalisent, selon la formule employée de nouveau par Kracauer à propos des décors de *Caligari*, « la métamorphose parfaite des objets matériels en ornements émotionnels. »⁷ A l'intérieur de ces ensembles, des figures prélevées dans l'univers du cinéma muet (pour l'essentiel expressionniste et constructiviste), apparaissent, convulsives, grimaçantes, prostrées ou extatiques, traversée par la douleur, la folie, ou l'angoisse – l'ensemble des passions qui transportent les corps hors d'eux-mêmes et donnent à voir le spectacle de leur déstabilisation. Entre les deux régimes d'images convoqués circule un réseau d'analogies figurales, formelles ou textuelles pas moins opaques ou énigmatiques que les récits de rêve à la surface desquels, lorsque les relations logiques se sont perdues, surnagent selon l'expression de Freud « des fragments tordus et morcelés, réunis comme des glaces flottantes. »⁸ Au radiateur est associée une figure prostrée ; aux poignées de porte une famille désorientée ; aux interrupteurs le visage d'un clown grimé ; aux pompes à essence le portrait teinté en rouge d'un homme terrifié ; aux tas de briques des personnages qui se cognent au vide ; aux conserves une tête imberbe et blafarde montée sur une collerette ; aux canards multicolores circulant sur un bassin, le plan rapproché d'un officier rasé, cadré de dos, le concret d'un téléphone ridiculement collé à l'oreille.

⁵ Siegfried Kracauer, « Apparition sur la Canebière », [1928], *Rues de Berlin et d'ailleurs*, trad. Jean-François Boutout, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 205. Le chapitre n'a pas été repris dans la nouvelle édition.

⁶ S. Kracauer, « La vue interdite » [1925], *Rues de Berlin et d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 128.

⁷ S. Kracauer, *De Caligari à Hitler*, Lausanne, L'âge d'homme, p. 74.

⁸ Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967, p., p. 269.

Les modules singuliers sont alors associés par deux, trois ou quatre et agencés en boucle, formant ainsi des ensembles de degré plus complexe où se démultiplie l'énigme de chaque apparition singulière de figure : au répertoire expressionniste des figures se trouve ainsi associé un type de montage de type constructiviste. Les bande-son des films, invariablement composées de grondements sourds, de frottements, de battements, forment autour de ces blocs visuels imparfaitement ajointés une sorte d'enveloppe impalpable : elles font entendre, en-deçà de la parole articulée, le bruit de la machine dont l'origine, disait Jacques Derrida, doit être cherchée dans notre rapport à la mort.⁹ Cette rumeur qui enveloppe les installations filmiques de Combey et Pion, c'était déjà, en 1932, lorsque les premiers sons du cinéma donnaient encore à entendre le réel¹⁰, celui des engrenages du moulin dans lequel, dans la dernière séquence du *Vampyr* de Dreyer, le docteur (Jan Hieronimko) finissait étouffé. Dans le silo d'acier au fond duquel le séide du vampire se trouve piégé comme un rat, la farine tombe toujours plus intensément, le recouvrant d'un amas de cendre blanche pour finalement l'effacer et le faire devenir ce qu'il est : une figure de figure. Ce que nous montrent les machines de Combey et Pion comme nous le montrait la fiction de Dreyer, c'est que la question du cinéma, selon l'hypothèse de Jean Louis Schefer, aura été moins celle du mouvement que celle du temps (« Je répète le peu que j'ai compris : le temps s'est introduit dans les images, pour la première fois, non le mouvement. C'est lui qui va faire tout le cinéma. Sa Poétique et sa forme même »¹¹), ce temps « vorace et inutile »¹² qui dissout les figures à l'écran comme au travers d'un crible et absorbe leur voix dans l'instant même où il semble les faire exister. Des lambeaux de films dépareillés ressurgissent par intermittence des ombres éphémères et fragiles, sans épaisseur ni densité, prélevés et transplantés hors de leur syntagme. Ces figures amnésiques enroulées, bouclées, décomposées, apparaissent et scintillent aléatoirement avec une fréquence non assignée, parfois animées image par image, c'est-à-dire réanimées, au commencement, au milieu ou à la fin des séquences qu'elles viennent hanter ou inquiéter : leur expression n'est plus que celle de leur arrachement à l'immobilité. Tous ces corps enfouis dans un jeu de construction comme dans la cendre ou la farine, « toutes ces composantes qui avaient auparavant leur place dans un organisme, ou du moins dans le fantôme de celui-ci, sont maintenant des lignes, des points, des surfaces d'une structure qui a écarté jusqu'à l'ombre même de l'élément humain. »¹³ Le passage fugitif de l'image active son pouvoir d'éloignement ou d'étrangéification ; il modifie le réel comme si l'on apercevait à distance et à travers une étroite fenêtre de temps, des scènes dont la fugacité renforce la charge d'angoisse. En donnant pour décor à l'apparition de ces courtes séquences d'images surgies du passé un empilement d'objets familiers, Pion et Combey utilisent l'histoire du cinéma comme un répertoire de spectre pour construire la scène de l'inquiétante étrangeté : les objets

⁹ Jacques Derrida, « Freud et la scène de l'écriture », *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil (coll. Points), 1979, p. 335.

¹⁰ Sur l'enregistrement du son comme voie d'accès au réel, Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1986, trad. anglaise *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999.

¹¹ Jean Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1997, p. 17.

¹² S. Kracauer, « La vue interdite » *Rues de Berlin et d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 129.

¹³ S. Kracauer, « Trois Pierrot qui flânent. » *Rues de Berlin et d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 174-176.

de papier mâché qu'ils fabriquent, copies momifiées des ustensiles dont ils empruntent la forme et qui transforment le lieu d'exposition en une sorte de mastaba domestique, sont la projection tri-dimensionnelle de ces constructions filmiques.

Dans un texte de 1932 intitulé « Passage souterrain », la description que fait Kracauer de la traversée d'une rue de Berlin entre en résonance singulière avec la manière dont dans l'œuvre de Combey et Pion se construit le lieu du film : près de la gare de Charlottenburg, s'étire sous les voies une rue toute droite que Kracauer avoue n'avoir jamais parcouru sans éprouver un sentiment d'effroi. « Cela pourrait venir de la construction, mais je ne crois pas une seconde qu'elle soit la seule cause de mes frissons, bien qu'elle soit d'une sombre rigueur, privée de toute gaieté. Le passage est enclos de murs de briques, recouverts de suie qui, avec deux rangées de montants, supportent le plafond bas. Celui-ci se compose d'innombrables poutrelles d'acier qui se succèdent à une distance très réduite et sont garnies d'une infinité de rivets. Dans les intervalles il y a une masse de béton gris qui ne fait pas un effet moins massif que les montants eux-mêmes. Dans l'obscurité, le passage semble interminable. Les murs des deux côtés s'étendent jusqu'au point de fuite du regard, les montants enfoncés aux bords de l'escalier réservé aux piétons se multiplient, deviennent menaçants et le plafond s'affaisse toujours davantage. C'est un passage plein de résonances infernales, un sinistre ensemble de briques, de fer et de béton, construit pour braver toutes les époques. »¹⁴ A l'intérieur cette construction longiligne se pressent des passants, le vacarme des camions résonne ; des groupes de personnages : un vendeur de bretzels, des mendiants, installés à différentes hauteurs du passage « font tapisserie, mais une vieille tapisserie aux couleurs fanées depuis longtemps. » Cherchant à analyser le sentiment d'effroi qui le saisit au moment de franchir ce passage, Kracauer note : « C'est bien le contraste entre le système de construction, clos, inébranlable, et la confusion humaine dont il est le siège qui produit l'effroi. D'un côté le passage : une unité préméditée, stable dans laquelle chaque clou et chaque brique se trouvent à leur place et sont au service du tout. De l'autre côté, les hommes : des parties et des particules dispersées, les éclats décomposés d'un tout qui n'existe pas. Ils peuvent créer un assemblage de murs, de poutrelles et de montants, mais ils sont incapables de s'organiser eux-mêmes en société. D'une façon terriblement prégnante, la perfection, du système formé par la matière inerte dévoile l'imperfection du chaos vivant. »¹⁵

Ce que le passage de Charlottenburg allégorisait aux yeux de Kracauer sous forme linéaire, c'est une hypothèse d'aliénation qui rend inhabitable à l'homme le monde qu'il a produit, laissant proliférer ces spectres dont l'histoire du cinéma a consigné les images et dont Combey et Pion, sous forme de montage circulaire, organisent le retour.

« Encore magiquement retenu dans le flot insouciant, tu t'éveilles soudain d'un rêve ; pourtant tu ne t'éveilles pas à la réalité, mais un voile s'arrache et maintenant seulement, juste maintenant, apparaît le fantôme. Comme s'il était enraciné, il se dresse devant toi pour des instants qui durent une éternité. »¹⁶

¹⁴ S. Kracauer, « Le passage souterrain » [1932], *Rues de Berlin et d'ailleurs*, op. cit., p. 65.

¹⁵ S. Kracauer, « Le passage souterrain » [1932], *Rues de Berlin et d'ailleurs*, op. cit., p. 67.

¹⁶ S. Kracauer, « La vue interdite » [1925], *Rues de Berlin et d'ailleurs*, op. cit., p. 127.