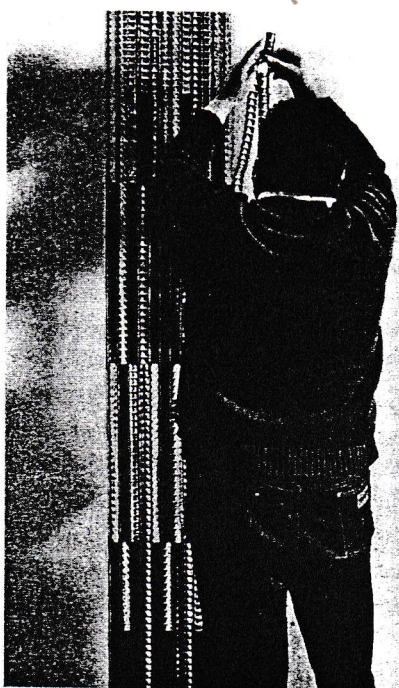


## Exposé

Cyril Béghin



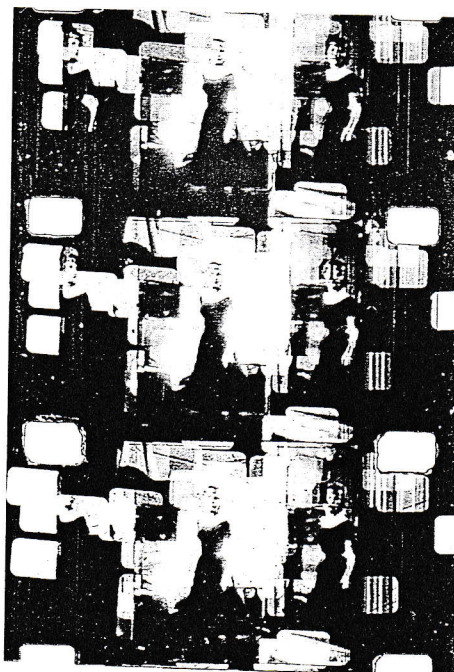
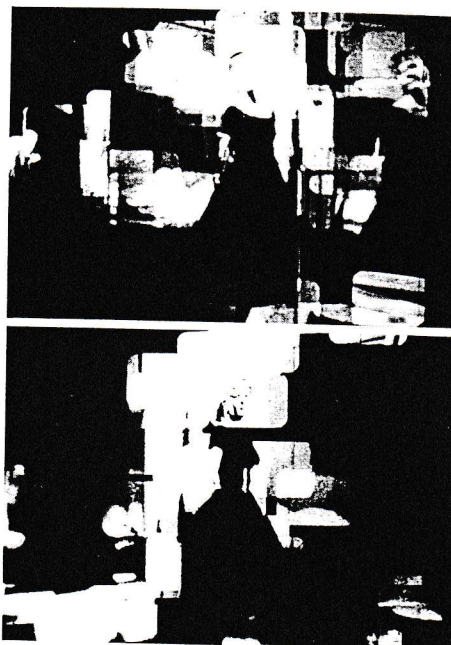
Siegfried Fruhauf est l'un des derniers nés de la vague expérimentale autrichienne. Il en porte toutes les marques : extrême clarté conceptuelle, précision technique, et, en tant qu'élève de Peter Tscherkassky, jeux formels sur la présence de la pellicule, faisant motif et moteur figuratif. Comme le célèbre *Adebar* de Peter Kubelka (1957), ses films sont autant des pellicules à faire passer dans un projecteur que des bandes à regarder comme objets (même s'il n'a pas encore vraiment franchi le cap de l'exposition) ; et parfois le photogramme y est plus réussi que le film, plus vertigineux et plus exposable (*Höhenrausch*, 1999). Mais la seule référence à *Adebar* donnerait sans doute une vision limitée de l'évolution de ce que l'on pourrait appeler une « valeur d'exposition » de la pellicule, et freinerait une vraie estimation du travail de Fruhauf. Il faut voir que Peter Tscherkassky avait déjà retravaillé en profondeur cette valeur d'exposition avec *Motion picture* (1984) : là où Kubelka dispose côte à côte les bandes de *Adebar*, formant un mur de pellicule vibrant des alternances de photogrammes noirs et blancs constituant son flicker, Tscherkassky reprend le même dispositif spatial, fait son mur de pellicule, mais vierge, pour projeter sur l'ensemble de cette surface un photogramme agrandi de *La sortie des usines Lumière*. Une fois remis bout à bout et passé dans un projecteur, le film ainsi exposé constitue lui aussi un flicker, mais hanté par l'expansion spatiale et temporelle d'un motif devenu invisible. Fruhauf est précisément entre ces deux valeurs d'exposition, celle de la pellicule-object (à voir pour elle-même) et celle de la pellicule objectile (l'image n'est jamais d'abord projetée sur un écran, mais sur de la pellicule : elle est toujours projection de projection) : dans *La sortie* (1998), où il reprend un autre plan des frères Lumière dans un geste référant directement à Tscherkassky, l'image montrant l'avancée de quelques ouvriers vers nous semble hésiter entre plusieurs échelles, plusieurs tailles de projection ou d'exposition – elle saute constamment hors d'elle-même, s'accélère, passe aussi par le flicker, le battement projette les figures vers nous et les ramène, et le motif semble hanter alternativement la pellicule, l'écran, la salle.

Les films de Siegfried Fruhauf ne s'arrêtent pas, il doivent exploser ou s'expanser. *Höhenrausch* fait défiler des panoramas de paysages autrichiens recomposés à partir de cartes postales assemblées quatre par quatre, en miroir : les montagnes flottent au-dessus des montagnes, l'Autriche est un lac immense qui se renvoie sa propre image ; les assemblages s'exposent comme photogrammes (voir pages suivantes), mais le panorama défile horizontalement, contre le mouvement de la pellicule ; quelque chose bloque, les accélérations du défilé de clichés n'aboutissent pas au vertige promis par le reflet sublime – le film ne s'achève pas, il s'éteint. Dans *Blow-up* (2000) – terme anglais pouvant signifier entre autres « gonfler la pellicule » –, réalisé à partir d'un film

éducatif, un homme tente de ranimer une femme évanouie par du bouche-à-bouche, tandis que la pellicule, au même rythme que ce souffle, passe du 16 au 35mm, jusqu'à l'expansion totale.

Mais c'est avec *Exposed* (2001) que Fruhauf signe une réussite totale du système de l'accélération, de l'expansion et de l'exposition. L'écran est d'abord presque noir ; quelques rares rectangles blancs le traversent de gauche à droite et de droite à gauche, lentement, découvrant parfois, comme un cache mobile, un fragment de silhouette : une jeune fille tournant sur elle-même, s'entraînant seule à quelques pas de danse. Le défilé des cadres s'accélère, ils passent comme des bancs de poissons-miroirs, avec une sorte de rythme liquide, pulsation, battement de sang ; ils n'agissent plus comme des caches mais emportent avec eux des morceaux d'image : bientôt, la jeune fille est comme écartelée, une partie de son visage part loin d'elle, son bras lancé dans une volte laisse échapper une main qui part avec un rectangle blanc, c'est maintenant le défilé des motifs qui la met en mouvement, toujours le même. Une autre image arrive progressivement, elle ne raccorde pas avec le plan décomposé de la jeune fille mais s'insère à la fois dans son rythme et dans sa construction figurative ; c'est un jeune homme regardant par le trou d'une serrure, sans doute rectangulaire. Le voyeur entre dans la danse (bonne leçon phénoménologique), tandis que le passage des cadres blancs s'accélère toujours. Le film monte ainsi en une sorte de ronde vertigineuse, jusqu'à ce que l'accumulation des cadres ne laisse plus que du blanc.

Ces petits rectangles sont les perforations d'une pellicule : *Exposed* recadre deux plans d'un autre film éducatif, répétés à l'infini, à travers un va-et-vient horizontal de perforations. Constamment, le film dit sa propre traversée, son désir de transversalité ; la pellicule de *Exposed* paraît trouée par elle-même, on attend d'y découvrir par surprise, derrière l'une de ses vraies perforations, l'un des deux visages. Mais le plus essentiel est sans doute que, à travers la pureté de ce dispositif, *Exposed* est l'un des seuls films de l'histoire du cinéma à nous donner une image à la hauteur d'une métaphore sublime de Jean Epstein, « Le regard du verre »<sup>1</sup> : « Cette immense spirale de marche disait le vertige. Tout le puits était pavé de miroir. Je descendais entouré de moi-mêmes, de reflets, d'images de mes gestes, de projections cinématographiques. (...) Chacune de ces images ne vivait qu'un instant, sitôt aperçue, sitôt perdue de vue, déjà autre. Et il y avait les images des images. (...) » Et dans cette spirale, c'est moi, spectateur, qui suis exposé.



Illustrations : page de gauche, en haut, Peter Kubelka préparant une exposition de Adebar (s.d.) ; en bas, le dispositif d'exposition de *Motion Picture*, Peter Tscherkassky, 1984. Ci-dessus, photogrammes et morceau de pellicule de *Exposed*, Siegfried Fruhauf, 2001.

<sup>1</sup> Jean Epstein, « Le regard du verre », in *Les Cahiers du mois*, n°16-17, octobre 1925, pp.9-12, repris in Stuart Liebman, « Sublime et désublimation dans la théorie cinématographique de Jean Epstein : Le cinématographe vu de l'Etna », in *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, Cinémathèque française, 1998, pp.125-137.