

# FLUX ET MATIÈRE ONIRIQUE

JÜRGEN REBLE | DAS GOLDENE TOR | 1992

Olivier Schefer

L'histoire du cinéma est pour partie celle d'un regard qui n'advient jamais entre les spectateurs et les protagonistes présents à l'écran. Pour interroger cette condition paradoxale du cinéma (voir sans être vu), certains réalisateurs attaquent la surface des images et, d'abord, remontent à la source du visible. Louis Feuillade avec *Les Yeux qui fascinent* et Fritz Lang dans *Docteur Mabuse, le joueur* jouent de la puissance rayonnante et hypnotique du regard, tandis que Buñuel tranche un œil au début d'*Un chien andalou* et qu'Alfred Hitchcock plonge notre regard dans l'œil en vortex du générique de *Vertigo*. Dans le film de Jürgen Reble *Das Goldene Tor*, c'est par l'œil vif d'un gallinacé, filmé en ouverture derrière le grillage d'un poulailler, qu'on passe de l'autre côté d'une surface (la bobine impressionnée, le support narratif). L'œil mélancolique de l'animal, puis celui d'un enfant, est un œuf poétique d'où émergent d'autres formes, taches, iris, planètes, tandis que la grille devient toile d'araignée, dentelle, pellicule, et ces deux figures s'assemblent provisoirement vers la fin en une grande roue de fête foraine. L'œil en gros plan et le grillage qui le tient à distance – le rond et la grille ici déclinés sous de multiples formes – jouent en quelque sorte la fonction du schème kantien: ils permettent le travail de l'imagination visuelle et la levée de quelque secret caché dans la matière.

Jürgen Reble  
1956, Düsseldorf (République  
fédérale d'Allemagne)  
*Das goldene Tor*  
1992  
Film 16 mm noir et blanc et  
couleur, sonore, 55'  
Achat 1995  
AM 1995-F1315

## SCHMELZDAHIN, CORRUPTION ET FLUX

*Das Goldene Tor* [«La Porte d'or»] se compose de cinq séquences de durée inégale. Les deux premières débutent avec des scènes quotidiennes filmées à Freiburg (octobre 1990) et Darmstadt (février 1991), qui se délitent progressivement. La troisième partie, «Bonn-Antarktis», impossible collusion géographique, propose un vaste mouvement d'accélération des images où sont emportés dans un flux continu automobiles, passants, trams, roues, tandis que résonne la composition musicale mélancolique de Thomas Körner, présente tout au long du film. La quatrième partie, une des plus longues, débute avec le panneau suivant : «Der Weg zum Licht führt durch die Finsternis» [«Le chemin qui mène à la lumière passe par les ténèbres»], citation biblique indéterminée ou probable réminiscence d'une épigramme attribuée à Sénèque, «Per aspera ad astra» [«Aller vers les étoiles par des sentiers ardu»]. Des coulées de lave côtoient des scènes de bataille, jusqu'à l'apparition de la Porte d'or du titre, un vitrail devant lequel tombe en vibrant une pluie de lumière qui rappelle la déclinaison des atomes chez Lucrèce. «Sans cette déclinaison, tous les atomes, comme gouttes de pluie, / tomberaient de haut en bas dans le vide infini. / Entre eux nulle rencontre, nul choc possible. La nature n'aurait donc jamais rien créé<sup>1</sup>.» La corruption matérielle du support tient ici quasiment lieu de choc originel, car tout s'élabore dans le heurt des éléments. Le film s'achève enfin avec de lents mouvements d'éruption solaire, noire et rouge, ou de matière en fusion, d'un chromatisme intense, que l'on voit à travers l'œil d'un microscope ou d'un télescope. Ce final «cosmique», qui fait se rejoindre l'infiniment petit et l'infiniment grand, s'ouvre de façon exemplaire par un symbole païen du feu : un disque traversé d'une barre verticale.

*Das Goldene Tor* emprunte en effet plusieurs éléments à la mythologie scandinave et à la symbolique alchimique de la transmutation des matériaux. La Porte d'or désigne la fin du solstice d'hiver, annonciatrice du renouvellement de la nature après une période de latence et de mort, dont le film de Reble déploie toute la tonalité mélancolique. Deux symboles considérés comme parfaits dans le cycle de la transmutation sont par ailleurs visibles à plusieurs reprises : l'argent (un croissant de lune), le soleil (un point dans un rond). Naturellement, la présence disparate de ces éléments est pour partie aléatoire. Reble réinvestit surtout ces modes de pensée et de représentation par une analyse matériologique de la pellicule. C'est là où il est le plus littéral que son cinéma est le plus idéal. Contrairement à d'autres cinéastes expérimentaux, Reble ne travaille pas sur le support filmique à l'état brut, mais sur la décomposition physico-chimique de films impressionnés (récupérés ou originaux). Il interroge ainsi la nature matérielle de l'image, en permettant à la pellicule et à l'émulsion de disparaître. Dans la séquence finale, l'émulsion fond et se répand de toutes parts. La question analytique de son cinéma est bien de reconduire les images à un état censément premier de flux naturel, celui des molécules chimiques et des atomes mobiles qui les composent. Son objet principal n'est autre que le processus, l'état d'écoulement permanent de la matière filmique. Henri Michaux, pour sa part,

disait rechercher dans ses dessins un moyen d'échapper à la fixité de la figure peinte. « Mon plaisir est de faire venir, de faire apparaître, puis faire disparaître<sup>2</sup>. »

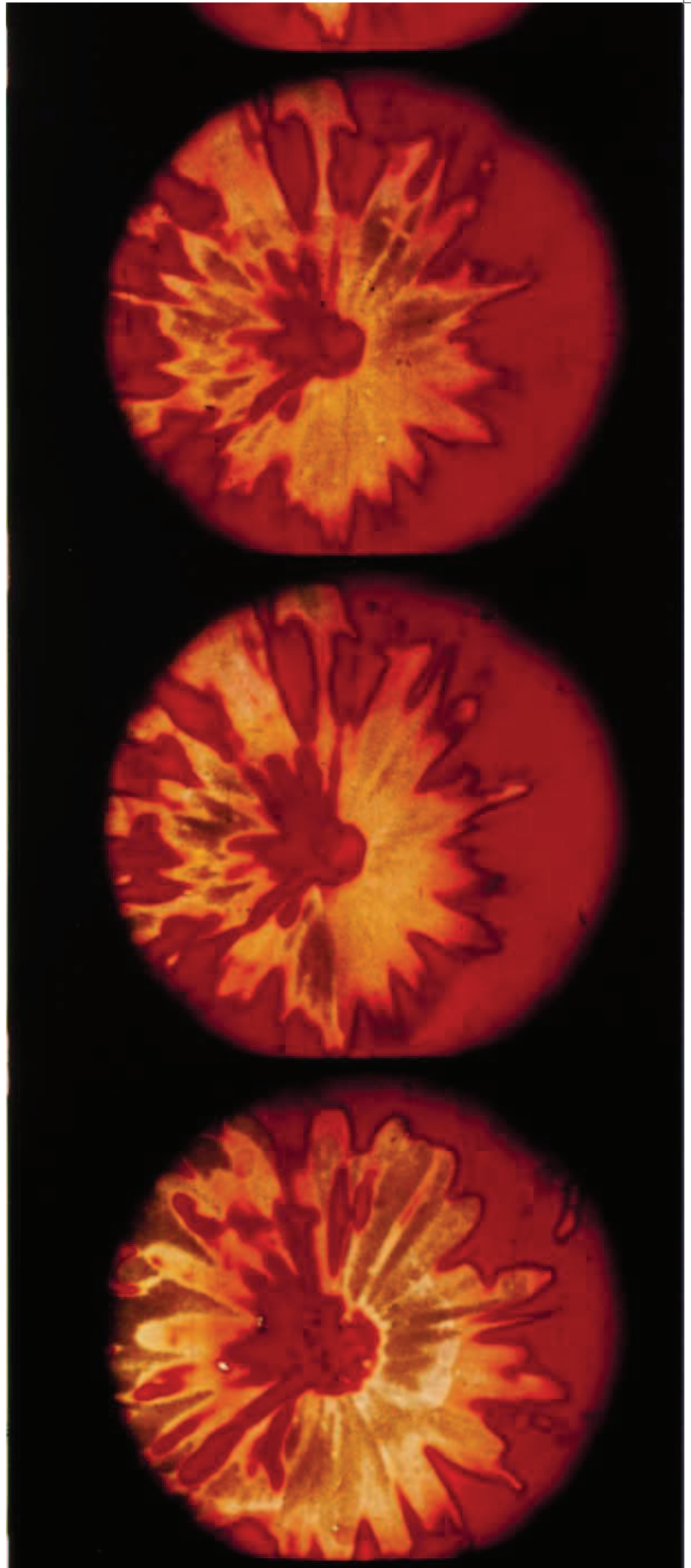
L'entreprise matériologique de Reble, qui touche intimement à la nature de la représentation, débute avec ses premières expériences menées durant les années 1980 au sein d'un petit collectif expérimental, Schmelzdahin [« Dissous-toi », de *schmelzen*, fondre, liquéfier]. Le but de cette association d'« après-garde », comme il dit, en raison de son caractère artisanal, était d'intervenir sur des morceaux de films en super 8, montés avec de la pellicule récupérée, des *found footages* de films scientifiques, d'horreur, mais également d'images télévisées détournées de leur contexte. Ces interventions sur le matériau, effectuées avec ses deux compères de l'époque, Jochen Müller et Jochen Lempert, prennent différentes formes. Reble retravaille parfois la pellicule en usant d'un procédé mécanique (frotter le support à l'aide d'un abrasif ou le perforer avec des poinçons). Il procède également à l'apposition de substances chimiques, ou bien encore il soumet la bobine à la corrosion naturelle bactérienne ou atmosphérique. Les trois représentants de Schmelzdahin accrochent des centaines de mètres de bobines à des branches d'arbres, livrant le film à la lumière naturelle et aux intempéries, ou enterrent *Stadt in Flammen*, un film de série B, pendant quelques mois, de sorte que les couches d'émulsion colorées finissent par se mélanger sous l'effet de la chaleur et de l'humidité. Le film est ensuite partiellement brûlé par la lampe de la tireuse optique. En 1985, Reble plonge une copie d'*Ali Baba et les 40 voleurs*, pendant un an, dans l'étang de son jardin. Quand il l'en ressort, elle est recouverte de bactéries. Ce qui est donné à voir n'est autre que la pellicule trouée et attaquée (quelques images d'origine, fantomatiques, percent çà et là). Le titre qu'il donne à cette expérimentation, *Aus den algen* (1986), suggère assez que la pellicule est littéralement tirée, extraite (*aus*) des algues, mais aussi que le film est ce qu'il désigne : un extrait d'algues, puisqu'il est pour ainsi dire devenu un élément de la nature, qui a refait le film en le détruisant. « La nature, estimait déjà Novalis, a un instinct artistique – voilà pourquoi c'est bavardage que de vouloir séparer nature et art<sup>3</sup>. » Après avoir quitté Schmelzdahin, vers 1988, Reble privilégie l'intervention chimique, plus rapide, à l'action bactérienne. Dans *Instabile Materie* (1995), l'émulsion de la pellicule impressionnée est rongée par des cristaux de chlorure de sodium. Lors d'une performance intitulée *Alchemie*, menée à plusieurs reprises, Reble traite chimiquement et en direct un film, qui se désintègre peu à peu. « À la fin, écrit-il, il ne reste que la danse des éléments. On assiste à un processus de formation et de décomposition en temps réel<sup>4</sup>. » Ainsi, comme d'autres films de ses débuts, *Das Goldene Tor* est composé sur le principe du *found footage*. Reble mêle des séquences documentaires sur les insectes, les plantes carnivores et les planètes à des scènes quotidiennes tournées dans des lieux publics. L'intervention chimique décolle par endroit l'émulsion, les changements de couleurs étant obtenus par l'effet du virage du noir et blanc, grâce au soufre, au cuivre et à l'oxyde d'uranium.



Ref - EST - Ch 11a Du R25 Rembrandt - Le Docteur Faustus ou l'Alchimiste / Ref-DRE - Utilisation réglementée

Rembrandt  
*Le Docteur Faustus*  
vers 1652  
Eau-forte, pointe sèche et burin  
21 x 16 cm  
Coll. BNF, Estampes (épreuve sur papier japon doré)

Jürgen Reble  
*Das Goldene Tor*  
1992



## ESTHÉTIQUE DU RÊVE, *KUNSTCHAOS*

Que la pellicule soit enterrée, plongée dans l'eau, et soumise à de multiples trafics mécaniques et chimiques, il s'agit toujours pour Reble de revenir à un stade élémentaire des images. Ce qui importe dans leur flux, c'est d'arriver à la danse ou au déchaînement des éléments, à une sorte de *materia prima*. Reble retrouve sans doute ici toute une imagination active de la matière, notamment alchimique, qui n'est pas sans lien avec la question du rêve. Car travailler concrètement sur la pellicule, c'est travailler sur le rêve, ou plus exactement sur l'état chaotique du rêve et l'imbrication de séquences visuelles. Reble souligne que la dynamique qu'il s'efforce de retrouver s'apparente au flux onirique, à la transposition interne d'un état de fluidité de la matière. « Tant que nous balayons des yeux l'univers qui nous entoure, nous vivons dans un monde fugace, plein d'ombres, qui se constitue à chaque instant. L'œil s'y accommode et devient créatif à son tour, puisqu'il projette son monde intérieur stable sur le monde extérieur fugitif et qu'il corrige continûment l'image intérieure. Dans le rêve, le vécu vit sa propre vie et se projette lui-même. Je fais une expérience semblable avec mes films<sup>5</sup>. » Ces remarques amplifient d'une certaine manière les réflexions d'Aristote sur la production sensible et imaginative des images au sein du rêve. Selon lui, le rêve est une image résultant du mouvement des impressions sensibles, dont il explique ainsi la rémanence, après la disparition des objets extérieurs : « De même, lorsque l'on détourne [le regard] des objets en mouvement, par exemple des rivières, notamment quand leur cours est rapide, alors les objets au repos paraissent en mouvement<sup>6</sup>. » *Das Goldene Tor* amplifie cette simple comparaison en proposant un jeu autonome d'impressions visuelles qui s'engendrent continuellement elles-mêmes.

À l'évidence, Reble se détourne de la logique mimétique, qui présuppose distance et immobilité et s'avère incapable d'exprimer le passage des images et leurs continuelles métamorphoses. Ainsi l'œuvre de rêve, qui n'est pas la représentation allégorisée du rêve<sup>7</sup>, mais bien le rêve à l'œuvre, consiste à capter des flux visuels imprévisibles en épousant leur dynamique paradoxale, mêlant désordre et agencement d'images. Novalis estime justement qu'un récit de rêve, au même titre que la poésie, est à la fois dépourvu de cohésion (*ohne Zusammenhang*), c'est-à-dire d'un plan d'ensemble, et qu'il procède par associations, combinaisons de fragments<sup>8</sup>.

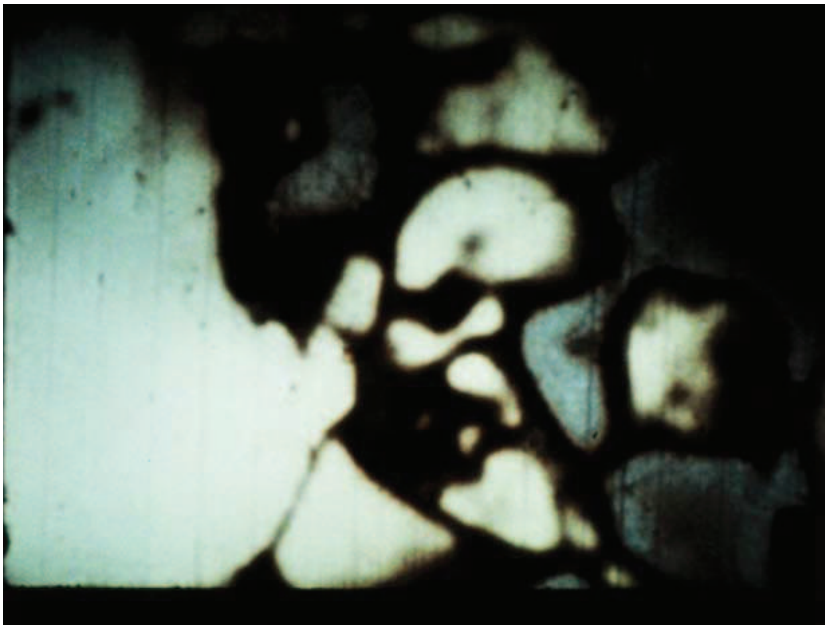
En reconduisant les figures à un état informe, *Das Goldene Tor* instruit en un sens ce procès onirique. Pour ce faire, Jürgen Reble mobilise une esthétique romantique de la tache et du chaos, une « création destructrice<sup>9</sup> » qui affleure partout. Il s'efforce de tenir le geste tremblé de l'esquisse et du passage de frontières entre le visible et l'invisible. Les scènes quotidiennes deviennent des états mobiles d'une matière qui délivre progressivement de nouvelles formes, tout en se délitant et en s'effondrant. Ainsi, la grande roue qui tourne dans la troisième partie du film, en symbole solaire alchimique, est en même temps un accélérateur de particules. Les figures de la fête foraine deviennent ou redeviennent des segments dynamiques abstraits. Ce passage



de la forme à l'informe, à un état germinatif des images, est celui que Paul Valéry pointait dans son *Degas, danse, dessin*, en évoquant des « choses informes » (taches, masses, contours, volumes...) : « Dire que ce sont des choses informes, c'est dire, non qu'elles n'ont point de formes, mais que leurs formes ne trouvent en nous rien qui permette de les remplacer par un acte de tracement ou de reconnaissance nets. Et, en effet, les formes informes ne laissent d'autre souvenir que celui d'une possibilité... Pas plus qu'une suite de notes frappées au hasard n'est une mélodie, une flaque, un rocher, un nuage, un fragment de littoral ne sont des formes réductibles<sup>10</sup>. » Lorsque Reble modifie chimiquement la pellicule pour faire affleurer un chaos destructeur et originel, il retrouve le geste de Victor Hugo exécutant ses « barbouillages » – comme celui-ci l'écrivait à Jules Laurens –, dans lesquels l'image s'efface tout en se révélant. On voit dans le film de Reble maints motifs apparentés aux taches planètes informes de Hugo, dont une encre brune de 1850, tandis que les tramages de pellicule évoquent les applications de dentelle sur papier que pratiquait l'écrivain vers 1855.

### LABORATOIRE DES IMAGES

Le film de Reble nous parle de l'origine chaotique des images, qui mêle l'apparition et la disparition, en quoi il touche à la question du rêve et de sa possible (ou impossible) représentation. Par sa nature, et ses implications esthétiques, *Das Goldene Tor* se tient en même temps à la frontière de la science et de la fiction, qu'il rabat constamment l'une sur l'autre. Il y a ici comme la reprise et la radicalisation de certaines propositions du cinéma de série B, lorsque celui-ci investit justement l'écart et le rapprochement entre le documentaire scientifique et la fiction. Reble reconnaît volontiers cette influence, notamment le rôle du film de Joseph M. Newman *This Island Earth* (1955), dans lequel des extra-terrestres envahissent la Terre parce qu'ils sont eux-mêmes envahis par d'autres extra-terrestres... Une soucoupe volante prend feu au moment de traverser une barrière thermique. Toutefois, ce n'est pas l'analogie entre certains motifs qui importe, mais bien la fonction schématique de certaines séquences dans lesquelles l'imaginaire matériel trouve toute sa mesure. Dans *The Magnetic Monster* (1953), Curt Siodmak propose des développements pseudo-scientifiques sur le déplacement des atomes, dont *Instabile Materie* est du reste formellement assez proche. Cet étrange film, inspiré par le *Gold* (1934) de Karl Hartl, met en œuvre un des grands thèmes de la science-fiction : l'explosion du laboratoire, ici le Cyclotron, un accélérateur de particules lourdes. Ce motif édifiant ouvre dans un schéma narratif souvent traditionnel de purs moments d'abstractions esthétiques. Les figures s'autonomisent et se délivrent de la contrainte diégétique. Plus qu'un motif, donc, le laboratoire qui explose constitue le schème de toutes les formes archaïques et comme la scène même du *Kunstchaos* et de l'œuvre au noir. Malgré la différence des imaginaires qui sont mobilisés (chimique chez Reble, électromagnétique chez Siodmak), l'explosion libère les images du récit pour mieux révéler la matière des rêves et sa dynamique formelle.



Jürgen Reble  
*Das Goldene Tor*  
1992



Affiche du film *This Island, Earth* (1955)  
réalisé par Joseph M. Newman.

Par l'équilibre constamment rejoué entre la décomposition des figures et l'apparition de formes informes, la séquence finale ressaisit et approfondit le postulat visuel d'un art onirique, qui rejoint de façon presque littérale celui de la peinture romantique de paysage : « [...] le paysage en tant que tel, note August Wilhelm Schlegel, n'existe que dans l'œil de celui qui le contemple<sup>11</sup>. » Ainsi, tout semble se dérouler à travers l'ouverture d'un système optique indéterminé (diaphragme photographique, télescope, microscope...), placé au centre d'un cache noir. Par ce dispositif, qui rappelle également la fermeture à l'iris du cinéma des premiers temps, Reble nous invite à voir simultanément *dans* et *à travers* un œil, comme s'il opérait la coalescence de la perception et de ses objets, de la profondeur et de la surface, que les séquences spontanées du sommeil ne dissocient pas.

#### NOTES

1. Lucrèce, *De la nature*, II, 221-224, trad. José Kany-Turpin, Paris, Aubier-Flammarion, 1993, p. 127.

2. Henri Michaux, *Émergences-Résurgences* [1972], Paris, Albert Skira, « Les sentiers de la création », 1993, p. 21.

3. Novalis, « Fragmente und Studien 1799/1800 », n° 338, dans Hans-Joachim Mähl (éd.), *Werke*, t. II, *Das philosophisch-theoretische Werk*, Munich et Vienne, Carl Hanser Verlag, 1978, p. 810. Trad. française : Novalis, *Art et utopie. Les derniers fragments (1799-1800)*, trad. Olivier Schefer, Paris, Éditions Rue d'Ulm, École normale supérieure, « Aesthetica », 2005, p. 104.

4. Jürgen Reble, « Chimie, alchimie des couleurs », *Poétique de la couleur. Une histoire du cinéma expérimental*, Paris, Auditorium du Louvre/Institut de l'image, 1995, p. 155.

5. Jürgen Reble, *ibid.*, p. 154.

6. Aristote, « Des rêves », *Petits traités d'histoire naturelle*, trad. Pierre-Marie Morel, GF Flammarion, 2000, p. 143-144.

7. Sur cette distinction, voir Jean-Claude Lebensztejn, « Victory Boogie Woogie (Fleurs de

rêve III) », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Georges Pompidou, n° 52, été 1995, p. 10-20.

8. Novalis, « Fragmente und Studien 1799/1800 », n° 113, *Werke*, *op. cit.*, p. 769. Trad. française : *Art et utopie*, *op. cit.*, p. 57.

9. Formule de Nicole Brenez sur la destruction pelliculaire d'une partie du cinéma expérimental, notamment celui de Schmelzdahin et de Jürgen Reble, « Couleur critique », dans Jacques Aumont, *La Couleur en cinéma*, Paris, Cinémathèque française/Milan, Mazotta, 1995, p. 172.

10. Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, [1936], *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1960, p. 1194.

11. August Wilhelm Schlegel, *La Doctrine de l'art. Conférences sur les belles lettres et l'art* [1801-1804], trad. Marc Géraud et Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2009, p. 169. Je modifie légèrement cette traduction, qui donne « considérer » pour *betrachten* ; « contempler » me semble plus approprié au contexte. A. W. Schlegel écrit : « Die Landschaft als solche existirt [sic] nur im Auge ihres Betrachters. »