



*Choi, Autoportrait aux enfers, 2009. Vidéo N&B. 6''
Courtesy Le Fresnoy, Studio national*

HUMAN FRAMES – FEAR

LA PEUR, UNE AFFAIRE DE CINEMA

Par Alexandrine Dhainaut, Livret DVD *Human frames - Peur*, Label Lowave, mai 2012

Des plus connues agoraphobie et claustrophobie, aux plus imprononçable hexakosioihexekontahexaphobie (la peur du nombre 666) et improbable salciphobie (peur des saucissons), la liste des phobies est au moins exponentielle au nombre d'objets, êtres vivants ou superstitions admises sur cette terre. Le sentiment de peur, plus que tout autre, est celui qui nous est le plus vissé au corps. La peur est inhérente à toute vie humaine, pour quiconque tient à la garder, et renvoie d'une manière ou d'une autre à *la* peur fondamentale de l'être humain : celle de la mort. Elle est ce fil d'alerte, l'expression instinctive du corps face à l'imminence d'un danger et contre lequel il faudra lutter pour sa propre survie.

Les peurs n'ont cessé d'animer les Hommes, à travers les âges, les espaces et les temps. En Europe au Moyen-âge, on redoutait la nuit, la mer, la peste, les disettes, les impôts qui

menaçaient les individus de tomber dans la misère la plus totale (déjà la peur du déclassement !), les séditions, etc. Puis, l'élite religieuse, criant à une fin du monde imminente, prétendait que tous les malheurs étaient causés par le Diable qui, dans une dernière offensive, tenterait de récupérer le plus d'âmes possibles avant l'Apocalypse. On s'est alors mis à redouter ce que l'Eglise désignait comme les représentants de Satan : les hérétiques, les sorcières, les juifs et... les femmes ! Aux peurs liées aux catastrophes naturelles s'est ajoutée la peur de l'Autre, engendrant une longue liste de boucs-émissaires qui a perduré et perdure encore.

La peur est sans doute une des « humeurs » les plus « plastiques » qui constituent l'éventail de cette collection *Human frames*. La peur se voit, se lit sur un visage ou sur un corps, on blêmit, verdit, se raidit, prend ses jambes à son cou, tremble, suffoque, transpire, pleure, grimace, etc. Mille expressions et situations effrayantes que les artistes ont rapidement tenté de traduire au fil des siècles. Au XIV^e siècle, l'illustration de *L'Apocalypse* était un sujet très répandu en Europe, et alimentait la peur des croyants en figurant les châtements et punitions divines qui s'abattaient sur eux à la fin des temps. Par goût pour le macabre, la littérature anglaise avec le roman gothique, a donné naissance aux monstres assassins qui continuent de hanter l'imaginaire collectif tels que *Frankenstein* de Mary Shelley ou *Dracula* de Bram Stoker. Expression d'une angoisse indicible et d'un traumatisme lourd juste après les ravages, sur les visages, les paysages et les consciences de la Première Guerre mondiale, l'expressionnisme allemand (les œuvres d'Otto Dix ou des films comme *Le Cabinet du Dr. Caligari* de Robert Wiene ou *Nosferatu* de F. W. Murnau) inaugure tout un pan du septième art : le film d'épouvante.

Le cinéma est de loin le meilleur moyen de rejouer ces peurs. Quel meilleur écrin à leur émergence que la salle de cinéma, dont les conditions même de projection viennent titiller la nyctophobie¹ des spectateurs ? Aller au cinéma, c'est déjà surmonter la peur du noir. Aller au cinéma voir un film effrayant, c'est prendre double dose ! Et le cinéma possède plus que tout autre médium les moyens techniques d'effrayer, à travers une panoplie d'effets, des plus sophistiqués comme le maquillage ou les jeux d'ombre et de lumière, aux plus subtils, telles la suggestion, l'exploitation du hors-champ ou d'une bande-son spécifique, etc. C'est à cet héritage cinématographique que les artistes réunis ici semblent faire référence.

À commencer par Larissa Sansour dans son film *Sbara*. Non seulement l'artiste superpose des extraits sonores de *Shining*, film culte de Stanley Kubrick, mais rejoue aussi de manière caricaturale certaines scènes du film. En montage alterné, le petit Danny devenu adolescent accède lentement aux étages, tandis qu'une radio diffuse des bribes de discours, notamment celui du président Georges W. Bush évoquant le combat contre le terrorisme. On retrouve les éléments *kubrickiens* du film d'origine : le rideau de sang, la chambre mystérieuse et le fameux mot inscrit au rouge à lèvres sur la porte. Sauf que le Danny de Larissa Sansour n'écrit plus « Redrum » mais « Sbara », « Arabs » à l'endroit. Puis, en lieu et place du corps nu d'une femme en décomposition dans la baignoire de l'hôtel Overlook de Kubrick, se tient chez Sansour une femme en niqab. Toute raide, elle se redresse à la manière de *Nosferatu* dans son cercueil, et fixe la caméra, les yeux écarquillés. L'artiste, avec l'humour qui la caractérisait déjà dans *A Space Exodus* (un autre clin d'œil à Kubrick et son *2001, l'Odyssée de l'espace*), choisit la parodie pour évoquer l'islamophobie et la stigmatisation des musulmans en Occident, notamment depuis les attentats du 11 septembre.

Hommage manifeste au film inachevé d'Henri-Georges Clouzot *L'Enfer, Autoportrait aux enfers*, de Choi, avec la collaboration de Jéro Yun et Anna Katharina Scheidegger, semble tenter

¹ La nyctophobie désigne une phobie caractérisée par une peur intense de la nuit ou de l'obscurité, déclenchée par l'ignorance de ce qui pourrait arriver dans un environnement sombre.

d'exprimer visuellement le délire presque schizophrénique qui anime son personnage, unique sujet du film, en prise avec lui-même. *Autoportrait aux enfers* multiplie les jeux de lumière stroboscopiques, les jeux de miroir (reflet simple ou kaléidoscopique) et de dilatation de l'image. L'angoisse naît des effets visuels épileptiques, mêlé à une bande-son peu rassurante, mais surtout d'un montage qui va crescendo jusqu'au paroxysme visuel du film : le montage alterné ultra rapide entre les plans du visage de Choi, la bouche ouverte et les yeux révoltés, et un plan de son dos en clair-obscur, comme pour souligner l'écartèlement du personnage entre lui et lui. *Autoportrait aux enfers* joue sur l'absence d'origine visible du trouble. Le visage de Choi exprime la douleur, le corps se contorsionne mais devient une caverne opaque renfermant un mal dont on ignore la source. Le corps de Choi fait ici littéralement écran.

C'est également sur un corps devenu écran que l'artiste O Zhang conclue son film *Of Anna and Dreams*. Construit en trois séquences oniriques et ayant pour sujet l'actrice sino-américaine Anna May Wong (la première actrice asiatique à avoir son étoile sur le Walk of Fame de Los Angeles, connue dans les années 20, 30 pour ses rôles dans des productions hollywoodiennes comme *Shanghai Express* de Joseph von Sternberg), le film met en scène de façon métaphorique quelques événements de la vie de l'actrice. O Zhang ouvre son triptyque avec une séquence façon film d'horreur de série B, sur fond de jeune femme esseulée à vélo, circulant au beau milieu d'un site industriel non identifié et dans un temps indéterminé. Le film bascule rapidement dans l'épouvante : Anna tombe de vélo, chute provoquée par une selle qui en réalité dissimule une horrible mâchoire vorace et baveuse, actionnée grossièrement. Puis ce sont les éléments naturels qui se dressent contre elle. Des branches d'arbres pointues, sur lesquelles gisent déjà d'autres touffes de cheveux, s'emmêlent dans la coiffure d'Anna. Enfin, un mystérieux monstre dont on ne discerne que l'ombre se lance à sa poursuite. L'hostilité du site, si l'on considère la vie tourmentée d'Anna May Wong, peut être lue à la lumière des obstacles qu'elle a rencontrés durant sa carrière : la discrimination envers les Chinois aux États-Unis, l'interdiction des rapports sexuels, interracialisés à l'écran par le code Hays, ou encore son rejet par le gouvernement nationaliste chinois qui considérait qu'elle renvoyait une mauvaise image du peuple chinois. Mais il semble que cette première séquence soit également l'expression de la peur du désir et le refoulement de la sexualité (un possible écho au Code Hayes), exprimée à travers les cheveux, symbole de féminité et de séduction ou la selle-mâchoire. De ce point de vue, la première et la dernière séquence se répondent. La rencontre charnelle finale entre l'actrice et un caucasien, bien qu'interdite, aura lieu virtuellement, en un fantasme de contact.

C'est autour d'une autre jeune femme que gravite le film *Stimme der Lücke*, de Sion Jeong et Sunja Kim. Le terme – graviter – n'est pas choisi au hasard tant leur caméra semble vissée à l'unique personnage du film. Sion Jeong et Sunja Kim mettent en scène l'inquiétante étrangeté chère à Freud. Du familier – l'espace intime de la jeune femme et un geste banal, celui de boire un verre de vin -, on passe au registre fantastique et horrifique : une porte s'ouvre, un mystérieux courant d'air s'infiltré et fait vibrer l'étoffe des vêtements de la jeune femme, un téléphone ne cesse de sonner (signe avant-coureur – et encore plus depuis *Scream* de Wes Craven - d'un danger imminent dans le registre de l'épouvante), un dédoublement du personnage par un plan subtil sur les pieds de la jeune femme... Conjugué à ces éléments purement diégétiques, le film joue également sur une construction fragmentaire du corps et de l'espace par des plans rapprochés, privilégiant le détail, l'insert au plan d'ensemble. L'environnement n'est donc que très partiellement montré, jouant sur les possibilités de suggestion offertes par le hors-champ, quand il n'est pas totalement flouté, pour conférer aux images une dimension angoissante. C'est l'ignorance, la vision « myope » du danger, qui engendre la peur.

Deux autres vidéos s'appuient sur cette même vision « myope » du danger : *Excerpt* de Guli Silberstein, extraite d'une vidéo d'actualité trouvée sur internet et *Green Room* de David

Cotterell, filmant l'intérieur d'un hôpital militaire américain installé en Afghanistan. Double myopie dans *Green Room* : d'une part, Cotterell ne montre que les coulisses d'un conflit que l'on suppose à l'extérieur, filmé au ralenti et renforcé par une bande-son évoquant la rotation des pales d'un hélicoptère (« Le danger vient du ciel » nous dit l'adage) ; et d'autre part, il floute l'intégralité du plan d'ensemble et par intermittence, isole quelques membres du personnel militaire sur le pied de guerre en les rendant net l'espace de quelques secondes. L'attente de ces « acteurs » en coulisses, l'effet loupe (non sans rappeler le viseur d'un fusil) et le ralenti, tendent à installer non seulement du suspense mais aussi une certaine tension aux images.

Le ralenti est aussi vecteur de tension dans *Excerpt* de Guli Silbertsein, montrant le basculement lent d'une scène de joie à une scène d'horreur. Un enfant court vers un proche le sourire aux lèvres puis un événement hors-champ le terrorise soudainement, sans qu'on en connaisse l'origine. Guli Silberstein travaille ici la question même de la vidéo, en tant que filtre d'une information, à la lumière de nos consommations actuelles d'images, de plus en plus glanées sur internet. Fortement pixellisée et saturée par des couleurs vives, *Excerpt* nous immerge dans une image turbulente, en mouvement constant, terrifiante parce qu'extraite d'une scène réelle. Puis à quelques secondes de la fin, la vidéo amorce un « dézoom », un changement de format : d'une image immersive, presque haptique en 4/3, on passe à un 16/9 particulier, cerné de noir en haut et en bas, comme distancié. Par cette opération, Silberstein semble interroger la distance et le cadrage, notions qui entrent directement résonance avec l'analyse d'André Bazin formulée il y a plus de cinquante ans : « *Un enfant mort en gros plan n'est pas un enfant mort en plan général non plus qu'un enfant mort en couleur.* »².

C'est aussi cette question du statut de l'image vidéo mais surtout de la manipulation par l'image qu'aborde Sylvia Schedelbauer dans *False Friends*. Ce film de montage relie des bribes éparses d'images : une nursery dans les années 50, des infirmières, des hommes en costumes-cravates, des lumières aveuglantes et des enfants qui courent dans un paysage nocturne, etc. Jouant sur l'effet Koulechov, il nous pousse inconsciemment à interpréter leur coprésence et à amorcer un scénario plutôt effrayant. Amplifié par un effet flicker (imitant le clignement des paupières) et une durée courte des plans ne nous permettant pas de saisir totalement ce que nous voyons, le film de Sylvia Schedelbauer souligne la puissance du faux des images et la manipulation du spectateur par le montage. Le « faux-ami » est un ami en apparence. En apparence seulement...

Autre référent historique, c'est aux surimpressions qu'a inventées Georges Méliès à la lisière du XXe siècle que semble se référer Patricia Reinhart. Son film muet *Kirkirerland*, réalisé image par image dans des tons colorés proches du *Chaudron infernal* que Méliès, précurseur en la matière, colora photogramme par photogramme en 1903, met en scène une jeune femme esseulée sur une barque, pagayant sans avancer dans un paysage tropical. Des spectres blanchâtres essentiellement féminins apparaissent autour d'elle et perturbent ses gestes. Avec les moyens modernes, Reinhart rejoue ici les incrustations *méliésques*, elles-mêmes sans doute inspirées par les photographies spirites très en vogue au XIXe siècle, et l'esthétique des premiers temps du cinéma. Ce muet contemporain renvoie d'une certaine manière à l'attrait tout enfantin pour la peur, liée au plaisir de « jouer à se faire peur », à l'image du train fantôme des foires, au passage duquel tout un bestiaire monstrueux s'anime dans une ambiance bon enfant.

Le sinistre et effrayant Mr Moth pourrait tout à fait faire partie des employés du train fantôme ! Ce personnage qui vient selon la prédiction de « Miss Marple » hanter une fois adulte

² André Bazin cité par Pascal Bonitzer, « Système des émotions » in *Le Champ aveugle*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris, 1999, p. 95.

celui qui enfant, torturait les insectes, est le sujet du film éponyme d'Arnaud Delord. Personnage aux mains particulièrement actives et débordant d'insectes rampant, il apparaît de manière inopinée et persécute le personnage principal du film. Réalisé image par image avec des acteurs réels (animation par pixilation), Arnaud Delord aborde de manière parodique les grands personnages des peurs enfantines telles que le croque-mitaine dont on parle aux enfants pour les effrayer, dans le but de les rendre plus sages. La peur, une stratégie alors ?

Toutes les œuvres réunies ici ont un point commun : utiliser les moyens techniques du cinéma pour mettre en scène la peur - sujet ô combien d'actualité, d'autant plus dans un contexte de crise économique - et par la-même en dévoiler les stratégies. Les artistes nous rappellent alors à quel point la peur est une affaire de langage, d'images et de montage.