



**2. Entendre les corps
dans Les possibilités du
dialogues de Jan
Svankmajer**

Frédéric Dallaire

2. Entendre les corps dans Les possibilités du dialogues de Jan Svankmajer

Les possibilités du dialogue de l'animateur Jan Svankmajer nous présentent des individualités composées de matériaux hétérogènes.

Entendre les corps, continuum sonore et immanence dans *Les possibilités du dialogues*

Les possibilités du dialogue de l'animateur Jan Svankmajer nous présentent des individualités composées de matériaux hétérogènes. Inspiré des toiles d'Arcimboldo, l'animateur bâtit des personnages à l'aide d'objets banals et de nourriture qui broient et digèrent la matière avec une violence déstabilisante. La communication, le dialogue sont ici réduits à un flux intensif. Les paroles n'existent plus. Svankmajer y substitue des sons tranchants, incisifs, ultra-concrets. Notre hypothèse est que ce choix d'occulter complètement la parole afin de traiter du dialogue ne relève pas d'un désir de *représenter* symboliquement la violence des interactions humaines, mais plutôt d'une tentative de *présenter* les forces fondamentales à l'origine du dialogue. Loin de voir dans ce film une allégorie surréaliste de l'uniformisation des individus, il nous semble que sa puissance réside dans cette recherche profonde des qualités intensives sous-tendant la parole. Les mots sont déjà toujours une mise en forme structurée et structurante de la réalité. Il nous apparaît alors extrêmement cohérent que Svankmajer les évite puisque sa démarche tente de découvrir l'élan vital enfouis sous nos clichés et nos habitudes communicatives. Premièrement, ce qui frappe dans ce court métrage, c'est la violence avec laquelle les objets entrent en contact. L'art de Svankmajer est un art de la déformation, de la fragmentation, de la destruction des formes. « Épié, agressé, torturé, le corps se rapproche [...] de son effacement en assumant [...] une forme fragmentée » (Jodoin-Keaton, 1998, p. 90). La torsion du métal, l'émiettement du pain, le frottement de la chair, le déchirement du papier, la granulation du sucre, la fragmentation de la porcelaine sont autant d'opérations qui triturent et brisent les formes, qui mélangent les textures et présentent les vibrations, la viscosité, le grouillement de la matière. La fragmentation se retrouve également dans le choix des sonorités concrètes aux timbralités disparates (métallique, organique, végétal, animal, sec, visqueux, etc.). Le montage sonore procède par coupes franches et oppose les matériaux dans une construction rythmique très élaborée. Svankmajer est donc fidèle à sa démarche qui consiste à composer ses films à l'aide d'objets et de sons provenant d'une réalité quotidienne perçue trop souvent pour sa banalité. L'animateur tchèque y voit plutôt un matériau riche pouvant, grâce à un travail minutieux de composition, redéfinir nos habitudes perceptives.

↳ [J]e crois à la « conservation » de certains contenus dans les objets que des êtres ont touchés dans les conditions d'une certaine excitation de leur sensibilité. Les objets effectivement « chargés » de la sorte sont ensuite susceptibles, là encore dans certaines conditions, de livrer ces contenus et, à leur contact, se révèlent des associations d'idées et des analogies de nos propres frissons inconscients. (Svankmajer, p.40.)

Le processus de dé-formation, de fragmentation a donc pour but de révéler des puissances irrationnelles intenses qui échappent à notre conception courante des objets comme entités inertes et statiques. Selon Svankmajer, pour rendre visible et audible les flux intensifs qui traversent la

2. Entendre les corps dans Les possibilités du dialogues de Jan Svankmajer

matière, il faut procéder à un affranchissement des formes figées, puisque ces dernières ne représentent ni le dynamisme ni la variation continue de l'énergie vitale. *Les possibilités du dialogue* est un film tributaire d'une démarche qui privilégie l'expérimentation et la modulation des matériaux sous l'effet des forces, plutôt que la représentation et l'évolution des formes. Ces amalgames hétérogènes qui s'entredévorent, se modifient dans un dialogue de textures et de matériaux bruts sont symptomatiques d'une nouvelle répartition entre le fondamental et le secondaire. « [L]'essentiel n'est plus dans les formes et les matières, ni dans les thèmes, mais dans les forces, les densités, les intensités. » (Deleuze, 1980, p. 423.)

Le film débute par des images d'un « « individu incertain organique » avançant vers un « individu incertain métallique ». Nous entendons alors une série de sons qui reviennent à intervalle régulier, matérialisant la cadence de la marche des personnages. Cette pulsation régulière permet à l'oreille de se repérer aisément et d'anticiper la succession des sons. Avant la rencontre fatidique, un court moment de répit vient briser la pulsation, et du même coup la vitesse temporelle de la marche. S'ensuit une densification du continuum sonore où les différents sons se succèdent dans une rythmique riche et complexe. La pulsation n'est plus présente, l'oreille (et l'œil) perdent leurs repères, l'anticipation n'est plus possible. La répartition des sons ainsi que leur succession créent des rapprochements chaotiques de matériaux hétérogènes. La musique instrumentale répète alors des motifs simples aux tensions harmoniques soutenues créant une masse sonore modulante qui amplifie les sensations chaotiques transmises par le continuum. Dans cette temporalité non pulsée, les agrégats sonores deviennent autonomes. Les sons ne s'inscrivent pas dans une mélodie (relation horizontale) ni dans une harmonie (relation verticale). Les coupures s'effectuent dans un univers indéterminé, non dirigé. L'oreille prend chaque son pour lui-même, sans pouvoir anticiper la suite des événements. Quand ce magma intensif arrive à son apogée, un silence marque bien le retour à une temporalité pulsée. Nous retrouvons nos repères dans la régularité des sons, mais aussi dans le réconfort des formes arcimboldesques. Le temps des rencontres, des connexions non régulées, privilégie les transitions, les passages, les mutations où les objets se dé-forment. Ils permettent de « présenter les textures de la matière, et les flux qui la traversent » (Buydens, 1990, p. 115).

Dans ces moments intensifs, les objets perdent leurs fonctions habituelles et se découvrent sous l'effet des flux intensifs des puissances incroyables. La règle de bois acquiert une qualité tranchante et déchiquette la cuisse de poulet ; les clefs envahissent le chou ; le froissement du papier pulvérise la brosse, le concombre s'immisce comme un ver dans les feuilles d'un livre. Si Svankmajer a choisi l'animation, c'est justement parce qu'il considère aberrant de présumer la matière comme inerte, celle-ci attendant d'être mue par l'action déterminante d'une forme. Ces rencontres en gros plan nous montrent bien que la destruction des formes n'anéantit pas les processus dynamiques. Elles révèlent plutôt des forces immenses qui précèdent la formation des figures et survivent à leur dissolution. En somme, la séquence d'ouverture affirme une prédominance de la force sur la forme. La représentation des objets est secondarisée au profit des matériaux et des intensités révélées par les procédés de dé-formation. « C'est le couple matériau-force qui [...] remplace la matière et la forme. » (Deleuze, 1988, p. 50.)

>>>

Afin de rendre efficace cette présentation des forces, Svankmajer crée une proximité entre les matériaux déformés et le spectateur. Ce dernier n'a pas le choix, il est happé et perçoit les sons et les images dans toute leur puissance, sans la médiation d'une forme et la distance d'un sujet bien

2. Entendre les corps dans Les possibilités du dialogues de Jan Svankmajer

constitué. La sensibilité devient alors un lieu d'expérimentation où les fonctions de nos organes ne sont pas, comme c'était le cas chez Kant, circonscrites dans quelques catégories qui définissent *a priori* l'ensemble des possibilités perceptives. Dans l'univers de Svankmajer, tout n'est pas joué d'avance. Il faut se confronter au film afin de découvrir quels effets il peut produire. Ainsi, l'expérience immédiate permet de ressentir des forces difficilement perceptibles dans notre quotidien, trop conditionné par les habitudes et les clichés. Deleuze affirme que l'art « réclame un élargissement de la perception jusqu'aux limites de l'univers » (Deleuze, 2002, p.306). Et il ajoute qu'« élargir la perception, c'est rendre sensibles, sonores (ou visibles) des forces ordinairement imperceptibles » (Deleuze, op. cit., p. 309).

Pour réaliser ce projet, il faut que l'œuvre d'art pousse les sens vers une limite perceptive où l'œil et l'oreille se découvre des capacités nouvelles qui échappent aux habitudes et aux clichés. Loin des formes, des représentations et catégories qui conditionnent notre perception, il semble possible d'effectuer de nouvelles connexions qui nous font découvrir des fonctions inusitées, soit tout un processus de déterritorialisation de la sensibilité. Dans *Les possibilités du dialogue*, cet « exercice supérieur » (voir Deleuze, 1985, p. 339-341) des sens est lié au toucher. Ainsi, Svankmajer affirme que « [p]our entrer en contact avec les objets, il faut pouvoir les montrer en détail pour évoquer le toucher » (Entretien, *24 Images*, p. 66). Au niveau visuel, l'animateur aplatit l'espace en nous présentant un univers pratiquement bi-dimensionnel. L'absence de perspective et l'utilisation de très gros plan, où la notion de forme et de fond n'est plus pertinente, lui permet d'explorer les textures et les plissements d'un matériau dé-formé. Apparaissent alors les fibres du poulet, le brillant du métal, la granulation du sucre, etc. Cette démarche permet de créer visuellement un espace tactile, que Deleuze nomme l'« espace haptique ». Ce terme vient du grec *aptô*, qui signifie toucher. Il « désigne une certaine possibilité du regard consistant à tâter l'objet, à le palper... » (Buydens, 1990, p. 103). Pour Deleuze, « [h]aptique est un meilleur mot que tactile, puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens, mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique » (Deleuze, 1980, p. 664). L'œil vibre au rythme des textures, il en découvre les puissances. Il n'a pas la distance nécessaire pour percevoir les formes, ce qui favorise l'exploration des objets pour leurs qualités matérielles. Au niveau sonore, il nous semble que le gros plan sonore et l'utilisation de sons bruts permettent également une écoute haptique. Ainsi, l'oreille découvre des richesses concrètes dans un matériau intensif, et vibre au gré des variations timbrales et rythmiques de sons qui ont une proximité et une présence déstabilisantes. Finalement, c'est l'amalgame des perceptions haptiques, visuelles et sonores, qui permettent de sentir les forces à l'œuvre dans les qualités-puissances des matériaux. En effet, Svankmajer privilégie les relations verticales, la synchronie entre l'image et le son. Loin d'une simple redondance, cette stratégie permet au son de résonner dans l'image et *vice-versa*. Véronique Campan nous a montré comment le son porte son écho dans l'image et favorise une « modulation réciproque » (Campan, p. 63) des occurrences visuelles et sonores. Par exemple, l'œil tâte les lignes brisées du papier qui se froisse et l'oreille palpe la puissance agressive des crépitements aigus. Ces deux sensations influencent et dérangent notre perception de l'événement audiovisuel. La puissance tactile est véritablement efficace puisqu'on assiste à un enrichissement mutuel de deux perceptions haptiques. C'est alors qu'on peut sentir la force agissant sur le papier qui nous révèle la qualité-puissance du froissement.

Cette puissance atteint directement le système nerveux et provoque des sensations tactiles. À la fonction optique de l'œil et à la fonction auditive de l'oreille, Svankmajer nous fait découvrir une fonction tactile de l'audiovision. Par un travail manuel sur les textures et une descente dans la réalité brute quotidienne, il laisse entrevoir que l'audiovision peut toucher, c'est-à-dire que l'œil et l'oreille

2. Entendre les corps dans Les possibilités du dialogues de Jan Svankmajer

peuvent atteindre une grande proximité avec la matière. Le philosophe Spinoza affirmait qu' « on ne sait pas ce que peut un corps ». Que peut l'œil ? Que peut l'oreille ? Svankmajer nous prouve qu'ils peuvent toucher. Ce tactilisme n'a rien à voir avec une métaphore. L'œil ne fait pas *comme s'il touchait*. Il est littéralement poussé à une limite où il acquiert une fonction tactile. Cette idée nous conduit à un décloisonnement des sens où l'expérimentation nous fait découvrir des puissances et des capacités insoupçonnées. On ne sait pas ce que peut un corps.

La démarche immanente de Svankmajer répond en définitive à « un problème de consistance ou de consolidation : comment consolider le matériau, le rendre consistant, pour qu'il puisse capter ces forces non sonores, non visibles, non pensables ? » (Deleuze, MP, p. 423). Nous avons vu les différentes étapes de cette démarche. Tout d'abord, Svankmajer violente, fragmente et dé-forme les objets, et du même fait, la logique représentative. Ensuite, ce processus révèle la nature intensive des choses, ces forces élémentaires qui précèdent la mise en forme de la matière. Enfin, ces puissances ont besoin, pour être senties, d'une présence, d'une proximité de la matière (gros plan, texture, son brute) où nos sens sont agressés, poussés à une limite, où ils se découvrent de nouvelles fonctions. Voir et entendre autrement le quotidien, telle est l'objectif fondamental de l'art de Svankmajer.

Cette esthétique qui propose une façon différente de ressentir les occurrences audiovisuelles est, à notre avis, inséparable d'une éthique. Le problème de l'art serait donc d'élargir la perception, de pousser les sens vers une limite selon laquelle les habitudes sont inutiles, où, dans le cas qui nous intéresse, le dialogue devient profond, violent, créateur, dérangeant. Maintenant qu'un film a poussé mes sens à une limite qui me révèle des capacités nouvelles, comment puis-je, dans ma vie, adopter ces postures et redécouvrir mon quotidien ? C'est l'entreprise la plus générale de Svankmajer qui, sous le joug du système communiste tchèque, tente de présenter les forces destructrices à l'œuvre dans les discours officiels. Grâce à la fonction haptique de mes sens, est-il possible de retrouver cette proximité avec les objets et les personnes où, loin des formes préexistantes, je ressens les forces qui les traversent, les intensités qui les animent ? Le cinéma est alors essentiel, car il épaissit la vie et découvre sous la couche superficielle des clichés et des habitudes des forces immenses qui nous obligent à entendre, à voir, mais surtout à vivre autrement.

Bibliographie

- BENAYOUN, « Jan Svankmajer et ses paliers », dans *Positif*, no 346, décembre 1989, p. 46-47.
- BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Ghontier, Paris, 1965.
- BUYDENS, Mireille, *Sahara : L'esthétique de Gilles Deleuze*, Vrin, Paris, 1990.
- CAMPAN, Véronique, *L'Écoute filmique : écho du son en image*, Presses Universitaires de Vincennes, St-Denis, 1999.
- CIMENT, Michel et CODELLI, Lorenzo, « Entretien avec Jan Svankmajer », dans *Positif*, no 345, novembre 1989, pp. 45-47.
- DELEUZE, Gilles, « Boulez, Proust et le Temps », dans BOULEZ, *Éclats 2002*, Mémoire du livre, Paris, 2002, pp. 301-310.
- DELEUZE, Gilles, *L'Image-Temps*, Minuit, Paris, 1985.
- DELEUZE, Gilles, *Le Pli*, Minuit, Paris, 1988.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980.
- JEAN, Marcel, *Le Langage des lignes*, Laval (Québec) : Édition Les 400 coups, coll. Cinéma, 1995.
- JODOIN-KEATON, Charles, « Entretien avec Jan Svankmajer », dans *24 Images*, nos 88-89, automne 1997, pp. 64-71.

2. Entendre les corps dans Les possibilités du dialogues de Jan Svankmajer

JODOIN-KEATON, Charles, « La main scrutatrice de l'animateur », dans *24 Images*, nos 88-89, automne 1997, pp. 60-63.

JODOIN-KEATON, Charles, *L'œuvre de Jan Svankmajer : un surréalisme animé*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, novembre 1998.

KRAL, Petr, « Questions à Jan Svankmajer », dans *Positif*, no 297, novembre 1985, pp. 38-43.