

« (...) Nous traversons le temps, les couleurs, la matière. Il n'y a rien d'autre. La logique n'existe plus, la peur n'existe plus, la volonté n'existe plus, la pensée, le jugement, l'envie, la fin n'existent plus, le passé n'existe plus, la conquête, la beauté, l'attente n'existent plus. Le réel n'existe plus, l'ailleurs n'existe plus, le sentiment n'existe plus, la mort n'existe plus, le futur est déjà passé, il ne reste juste que le présent. »  
Le Nouveau Nouveau Monde, Alex Pou.

## ***L'invention invisible***

### **Notes sur le cinéma d'Alex Pou**

On pourrait sans doute placer le cinéma d'Alex Pou dans le registre du film d'*Histoires*. À la condition de considérer que cette orthographe particulière nous avertit qu'il ne s'agit pas de donner forme à la grande Histoire ni même d'énoncer une série de petits récits. On sait d'ailleurs le cinéaste rétif à la question de la narration. On appellera ici *Histoires* cet art d'exposer des mondes en tentant d'en esquisser les frontières, d'en révéler la mécanique interne, d'en énoncer les principes. On voit clairement dans ce geste l'influence des manuels d'alchimie et de cet art des traités qui de Descartes à Copernic découpe méthodiquement le monde - en discipline, en phénomène - pour tenter de le comprendre. Le cinéma dont nous voulons parler s'il se défait de toute évidence des rigueurs et des ambitions propres aux sciences n'en est pas moins marqué par cette tendance à isoler des expériences singulières et à aborder le monde non pas comme un ensemble lié, une unité d'espace et de temps mais comme un moment incertain où se juxtaposent des faisceaux d'*Histoires*. Il y aura donc *Histoire de la jungle*, *Histoires d'une étoile*, *Histoire de l'horizon*, *Histoire de l'ombre*, *Histoire de France*.<sup>(1)</sup>

D'évidence les enjeux d'Alex Pou ne sont pas tant intellectuels que sensibles et ces *Histoires* relèvent plus du tissu de pensées, d'une mémoire fragmentaire que d'une méthode d'étude. Si on pénètre avec attention le système de l'artiste, il devient cependant évident qu'on est toujours en présence de films même s'il ne s'agit pas toujours de films réalisés. Une *Histoire* peut se limiter ici à un dessin, là à une planche de collages, une carte annotée. Autant de traces qu'on aurait tort de considérer comme les vestiges de scénarii en les annexant à des films en devenir. Car dans cette œuvre, le film n'est pas le seul point de cristallisation de l'*Histoire*, l'endroit où elle s'accomplit, où elle se déroule. L'*Histoire* ne fait qu'y passer. Elle y apparaît dans un état transitoire, chaotique comme s'il s'agissait de refuser au cinéma industriel sa toute puissance d'imitation du réel et lui préférer un cinéma mental à l'enregistrement incertain ou -ce qui n'est pas contradictoire- renouer avec un cinéma empirique<sup>(2)</sup>. Il faudra guetter les marges de la production de l'artiste pour découvrir ces formes discrètes qui en épaississent le mystère et étendent la surface de ce qui dit l'*Histoire*. Le film contient ainsi sa part d'invisible et on verra que c'est au contact de ce point de fuite qui pourrait marquer sa limite qu'il construit au contraire sa puissance. Car Alex Pou inscrit ses œuvres de manière remarquable du côté de l'expérience du cinéma c'est-à-dire d'une autonomie du film, plutôt que dans la logique des dispositifs composites de l'art contemporain où s'assemblent un faisceau d'objets indiciels.

Il n'est dès lors pas étonnant de retrouver parmi les *Histoires* particulières énoncées par Pou, celle du cinéma. Mais entendons-nous bien ; il ne s'agit pas ici d'une lecture de cinéophile qui remontrait la trame d'une formidable attraction de cirque devenue inconscient de masse. Ce n'est pas l'affaire des frères Lumière et d'un train qui à jamais entrera en gare dans un halo de magie. Pou va chercher son histoire bien plus loin, au coeur de la Préhistoire – c'est-à-dire avant l'écriture – et c'est bien le mouvement de la torche dans l'incertitude qu'elle donne à l'homme égaré d'avoir vu ou pas quelque chose au plus profond de la caverne qui est la base de ce cinéma-là. Une *Histoire* de l'apparition, une *Histoire* de l'ombre. Cette *Histoire* se passe bien de toute mécanique, la persistance rétinienne lui suffit. On pourrait de façon triviale imaginer la grotte ornée de dessins comme un récit d'images que la lumière intermittente mettrait en mouvement. Mais il est probable que la ligne que suit Pou est plus radicale encore et qu'il n'ait nul besoin d'autre chose que d'obscurité pour débiter son *Histoire* du cinéma. *Histoire* qui, comme nous l'avons dit est ainsi bien l'histoire des

parties qui composent le cinéma. Sons, lumière, obscurité, personnages, décors, animaux, temps, espace, ne sont pas ici assemblés pour figurer un théâtre d'illusion. Il s'agit plutôt de déposer chacune de ces *Histoires* dans l'espace du film et de le considérer dès lors lui-même comme une installation<sup>(3)</sup>. Ainsi si les parties, les *Histoires* – les règnes pourrait-on dire- existent d'abord comme des objets séparés, l'œuvre de Pou interroge sans cesse cette autonomie. L'histoire des hommes peut-elle se raconter en dehors du règne animal comme une histoire singulière avec ses mythes, ses mondes ? C'est à cette question que se doit de répondre le cinéma dans le système de l'artiste. D'œuvre en œuvre, Pou oscille entre différentes positions. Là il penche pour la fusion monstrueuse comme dans *Le Nouveau Nouveau Monde* et ces créatures hybrides quand ce n'est pas dans le paysage que les corps des personnages se fondent (*Grand Capricorne*). Mais ailleurs, il montre combien le fantasme de la fusion est un échec et que les *Histoires* ne peuvent que se succéder. Dans *Le Nouveau Nouveau Monde*, la modernité et sa fascinante liste d'inventions ne pourra voir le jour qu'à condition d'expulser la cohorte des mythes anciens – dont la religion - modernité qui elle-même s'achève par une utopie (au sens que l'ici et l'horizon se rejoignent) pour accoucher d'une ultime invention : l'invisibilité.

L'invisibilité, comme nous l'avons dit, est une forme de programme de ce cinéma – ce qui est une manière de comprendre parmi d'autres l'importance qu'accorde le cinéaste au son et à la voix. *Le Nouveau nouveau monde* est dans ce registre un film programme qui radicalise ce qu'annonçait *Grand Capricorne* et son « devenir paysage » des êtres. Le premier tiers du film n'est qu'un long tunnel visuel. On n'y voit pour ainsi dire rien. On devine une grotte à peine dessinée par instants par la faible lueur d'une lampe – d'une flamme ? Le film n'avance pas – à l'image.

C'est une voix qui nous prend en charge, qui « fait son cinéma », nous racontant la conquête par la mer d'une terre lointaine. Trois bateaux et autant de règnes. Les hommes. Les animaux. La matière. Là où on s'attend à découvrir un rivage nu, une terre déserte prompte à recevoir cette nouvelle aventure humaine, c'est au contraire un territoire saturé d'êtres et de rituels<sup>(4)</sup>. Nous ne les voyons pas et pourtant la voix les fait apparaître, foule baroque qui s'enfuit bientôt par l'océan ouvert pour laisser aux visiteurs la charge d'inventer la modernité – la destruction massive et le cinéma. Quand l'image tant attendue arrive enfin, les autres *Histoires* sont terminées. Tous les dispositifs de fabrication sont en place, tout est atteint, à portée de main, donc mort. Et Pou parvient avec brio à donner à voir la danse macabre de cette dystopie.

Ces corps sans parole rejoignent la galerie de ceux qui traversent tout le cinéma de l'artiste. Ils s'assemblent pour fabriquer des rites, des danses modestes, marchent sans fin et sans but, recherchent un abri, sondent le sol en quête des traces de leur nature profonde – histoires enfouies, trésors, squelettes, tablettes, enregistrements sonores.

Pou ne pousse jamais le dessin jusqu'à ce qu'apparaissent des caractères précis et les êtres qui se meuvent dans ses films tiennent plus de corps que de personnages – même si le prochain film de l'artiste semble passer ce pas, nous promettant une *Histoire* jusqu'à présent ignorée, celle des figures. Aussi *Grand Capricorne* est bien une *Histoire* de la présence, de la possibilité à se tenir, quelque chose qui pourrait être une manière de décrire ce qui fait humanité dès lors qu'on la prive de ses mots. L'artiste nous apprend, et on s'en doutait, qu'il y a bien du texte dans cette œuvre, qu'il y a bien des mots mais qu'ils ont été repoussés en dehors du film. Qu'ils ont disparu – tout comme l'histoire de Knud Viktor qui a servi d'argument de travail. Peut-être pour approfondir un peu plus encore cette *Histoire* de la posture qui, dans le cinéma de Pou, a tout du *stalk*<sup>(5)</sup>, de la chasse préhistorique.

Ainsi s'il n'est pas inexact de considérer le cinéma d'Alex Pou comme primitif à plusieurs égards, il faudra penser cette condition primitive comme un temps qui se trouve devant nous, un temps dont nos vies seront la mémoire enfouie. Cette dernière piste, celle d'une histoire circulaire - *Histoire* d'une révolution - permet de saisir la valeur de cet invisible que chasse le cinéaste ; moment où tout disparaît et où tout commence.

- (1) Il n'est pas inutile de s'attarder quelque peu sur le rôle des titres dans la dynamique du travail de Pou. Ils nous renseignent assurément sur un programme esthétique (les « *Histoires* », *la Préhistoire...*) quand ils ne sont pas eux-mêmes le nom de stratégies radicales (*L'invisible*, *le Nouveau Nouveau Monde*). On retrouve en tout cas clairement leur ombre portée bien au-delà des films qu'ils nomment. Si l'œuvre d'Alex Pou est assurément une affaire de film -et de cinéma- ces titres nous rappellent combien l'artiste attache d'importance à la question littéraire. Dans un jeu de disparition, de déplacement, d'invisibilité propre à la mise en œuvre de son travail, ce ne sont parfois que les traces vestigiales des écrits qui apparaissent dans l'espace du film. Cependant la question du texte comme objet autonome – ce qui est le propre de tous les objets que convoque Pou dans ses productions cinématographiques - permet de saisir une autre dimension importante de son écriture : la place singulière qu'occupe la voix. Elle ne la verra jamais ici se plier aux contingences du corps mais exister comme une présence, comme l'une des pistes de l'*Histoire* – entendons ici le terme *piste* dans la double acception de chemin du récit mais aussi de couche d'un montage. Ainsi qu'elle soit plus ou moins présente dans la dynamique du film, la littérature est l'objet *qui est là mais qu'on ne voit pas*. Par cette nature contradictoire, elle est le cœur même de ce projet cinématographique qui est traversé par une singulière sympathie pour l'invisible.
- (2) Pour saisir l'œuvre d'Alex Pou comme celle d'autres artistes de sa génération, on ne peut faire l'économie des influences esthétiques et philosophiques de la révolution moderne des techniques et notamment de la foule d'inventions mécaniques et optiques que voit naître la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Chez Pou, cependant, on ne retrouve peu ou pas de citations proprement formelles ou même d'emprunts fétichistes. Il s'agit plutôt pour lui d'inscrire son regard dans cette poétique de l'échec de l'outil mécanique à prendre la mesure du monde, monde que cet outil imparfait laisse largement nimbé de mystère. Au lieu de le dévoiler, il en produit plutôt sa propre part de fantômes – notamment par des procédés chimiques d'apparition des images. Mais il est surtout question pour l'artiste d'interroger la nature d'un projet utopique et humaniste porté par l'idée de progrès. On peut considérer ainsi que son œuvre occupe en plein ce court XX<sup>ème</sup> siècle qui s'achève avec la généralisation de l'algorithme et la disparition progressive de l'incertitude, au profit de l'ère du calcul et de la simulation. Cependant, contrairement à d'autres qui rejouent sans vergogne la fascination pour le temps des inventions, Pou ne manque pas de nous plonger au cœur de la face sombre de ce projet messianique. Surgies de nulle part, d'étranges séquences de zoos humains viennent notamment hanter *le Nouveau Nouveau Monde*, son dernier film, comme les témoins muets de la dystopie civilisatrice, du rêve obscur d'un monde semblable à une vaste collection.
- (3) L'une des options singulières du cinéma d'Alex Pou consiste à ne pas penser l'enjeu de l'installation comme externe au film et limité à la question de l'exposition. Il s'agit bien d'opérer cette composition dans le corps même du film en y mettant en tension des éléments largement autonomes -corps, voix, musique, paysage, humains, animaux- qui fabriquent autant des scènes - au sens cinématographique du terme - que de situations plastiques et sensorielles mouvantes, des tableaux vivants qui sans cesse se défont à la faveur de l'attraction ou de la disjonction des éléments. Rien ne va ensemble de façon définitive comme si l'espace du film était un espace de négociation des *Histoires*. On retrouve ce mode d'écriture dans une version hypertrophiée chez l'artiste Matthew Barney mais c'est plus probablement chez des cinéastes comme David Lynch ou Jean-Luc Godard que cette nature conflictuelle des éléments en présence donne naissance aux œuvres les plus intrigantes.
- (4) Ici encore, Pou met en critique l'utopie moderne qui se doit d'éliminer les *Histoires* indigènes - jusqu'à la sienne propre - pour s'accomplir.
- (5) Comme l'écrit si bien Serge Daney à propos du film *Stalker* d'Andreï Tarkovsky de : « *To stalk, c'est, très précisément, chasser à l'approche, une façon de s'approcher en marchant, une démarche, presque une danse. Dans le stalk, la partie du corps qui a peur reste en arrière et celle qui n'a pas peur veut aller de l'avant. Avec ses pauses et ses frayeurs, le stalk est la démarche de ceux qui s'avancent en terrain inconnu.* »