

C I N É P O È M E

Ressac

SIMON KOHN

Fruit de plusieurs dizaines d'heures de dessins capturés sur Photoshop, *Ressac* de Simon Kohn invite au voyage imaginaire au fil de métamorphoses graphiques reliées par de fugitives analogies formelles. Le plaisir des yeux est ici à la mesure de la stimulation intellectuelle et sensorielle qui, à la limite du connu et de l'étrange, nous évoque certaines expériences poétiques, des dadaïstes aux oulipiens.

C A N O P É

Ressac

PRÉSENTATION DU FILM

Ressac de Simon Kohn, 2011

Animation expérimentale

Noir et blanc

Durée : 5 min 35 s

Production : Simon Kohn

SIMON KOHN

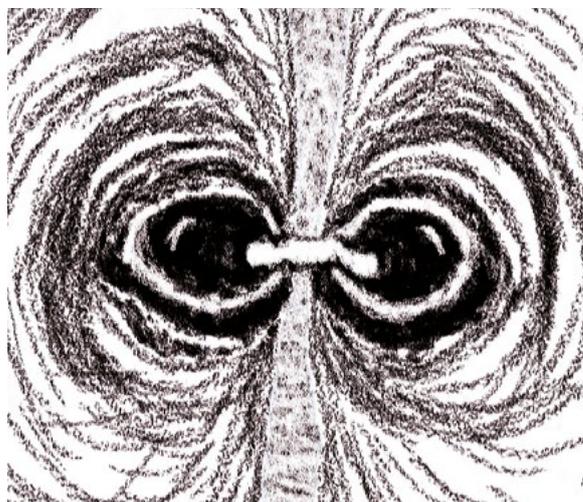
Né en 1967, à Paris, Simon Kohn étudie la photographie à l'ENS Louis-Lumière. Photographe de compagnies de théâtre et de danse, il réalise des portraits de musiciens et plasticiens, puis devient correcteur-réviseur. Pendant vingt ans, il relit des quotidiens nationaux, le *Dictionnaire de l'Académie française*, ainsi que des thèses de sociologie. En parallèle, il anime des ateliers d'écriture, de photo et de dessin auprès d'enfants, d'étudiants en travail social ou en école d'art, au Mozambique, au Sénégal, en région parisienne, dans sa rue. Il publie un abécédaire animalier, *L'Autruche auto-stoppeuse*, en 2004, imagine des courts métrages d'animation expérimentaux à partir de dessins ou de photos – dont *Ressac* –, et filme quelques choux rouges hargneux en 2012 (*J'arrive*, 7'09). Ces derniers temps, il réalise des films ethnographiques sur des équipes de chercheurs en sciences sociales (*Nous parlons la même langue*, 18'43, 2015).

SYNOPSIS

Des visages, des animaux, des formes étranges, abstraites, géométriques, apparaissent puis disparaissent, emportées par la vague du ressac. D'autres surgissent encore, bizarrement...

ÉLÉMENTS D'ANALYSE DU FILM

SOUVENT FORME VARIE



Le titre qui s'affiche à l'écran hésite, « Ress... », reflue un instant, puis apparaît entièrement : Ressac, en lettres blanches (couleur d'écume) sur fond noir. L'inscription « performative » mime le va-et-vient de la mer le long du littoral (que l'on entend en off). Précisément, le mot « ressac », issu de la locution espagnole *saca* et *resaca* (« flux et reflux »), désigne le mouvement marin retirant les choses qui se trouvent sur la grève, qui les y ramène ensuite pour les ôter à nouveau. Ressac sera donc une affaire d'apparitions/disparitions, de formes en mouvement sans cesse escamotées à notre regard – yeux, visages, animaux, végétaux, etc. – qui se construisent, se déconstruisent, se dissolvent l'une dans l'autre, avalées par les vagues successives du trait de crayon gras et du fond blanc de l'écran.

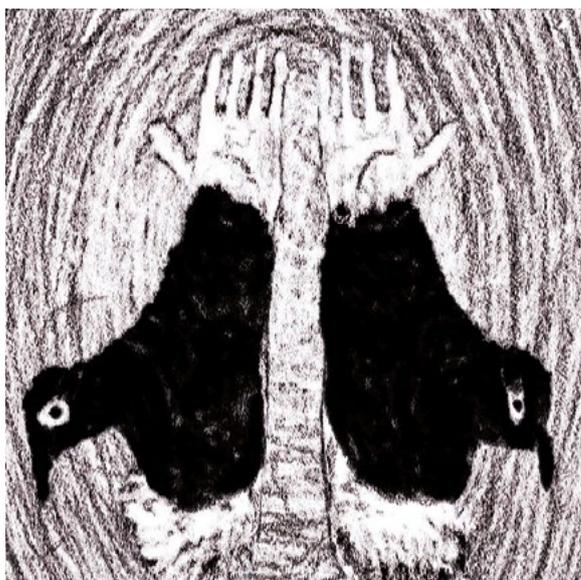
ÉTRANGE MÉTAMORPHOSE

Ressac cultive l'art de la métamorphose, de l'entre-deux, du hiatus permanent. Affranchie de l'idée de frontière qui sépare, la forme visible à l'écran s'inscrit toujours dans la précédente et annonce la suivante. Enfin « annonce » est un peu vite dit, tant les choix formels opérés par le cinéaste graphiste Simon Kohn peuvent surprendre et dérouter. C'est ici la révolution (au sens de révolte) constante des formes qui, comme douées d'autonomie, ont pris le pouvoir pour n'en faire qu'à leur tête. La bande-son rassure et inquiète à la fois. Les bruits sont connus, évocateurs d'univers familiers (bord de mer, rue passante, clochette, sonnette de vélo, chant d'oiseaux, etc.), mais leur contiguïté, et surtout leur association aux images, interrogent et effraient parfois, comme cette paire de jambes avec têtes en guise de pieds sur fond sonore de couteaux qu'on aiguise. La basse électrique d'Yves Sengeissen souligne quant à elle le mystère de la métamorphose, la folie douce des images en formation. Elle invite au regard décalé, autre, rêveur, poétique.

RÉVERSIBILITÉ

« Ressac » et « casser » forment la paire palindromique, drolatique et emblématique des enjeux du jeu visuel fondés sur l'idée de « rupture enchaînée » comme on parle de fondu enchaîné entre deux images cinématographiques, l'une s'évanouissant quand l'autre apparaît, un moment toutes deux parfaitement superposées, soudées l'une à l'autre. La ligne musicale et les bruitages assurent l'unité du dispositif.

Le ressac, le va-et-vient des vagues, le principe de dédoublement et la gémellité des formes (deux yeux, deux canards, deux bras, etc.) sont au cœur du projet de Kohn comme une manière de dire la réversibilité, la répétition des formes et des mouvements, l'infini. La face ovale du *Cri* d'Edvard Munch, que l'on reconnaît en ouverture, annonce la figure géométrique du cercle, centrale dans ce film.



STIMULATION RÉTINIENNE

La technique de *Ressac* évoque celle du sgraffite (de l'italien *sgraffito*, « griffé ») qui consiste à gratter un mortier blanc recouvrant un mur de couleur (ou couche de couleurs) que l'on fera apparaître suivant le dessin souhaité. Un simple trait surligné ou, à l'inverse, un coup de « gomme » suffit à transformer l'expression, l'impression (que l'on a) du sujet. L'on passe ainsi de figures amusantes, émouvantes à l'épouvante de formes inquiétantes. La vision est troublante, car l'on comprend bientôt que le film ne nous montre que ce que l'on veut bien y voir. C'est ainsi le spectateur, plongé dans cette expérience de stimulation intellectuelle, qui « fait » le film, qui donne sens ou non à ce qui est ou va advenir à l'écran. *Ressac*, qui s'adresse autant aux sensations visuelles, auditives qu'à l'imaginaire, invite au reflux des images intérieures, originales ou oubliées. On a « vu » *Le Cri* de Munch au début, disions-nous ; il apparaît à nouveau à la fin.

Entre les deux, il y a un homme dans un œil, au fond d'une bulle, des espèces de gargouilles qui tirent la langue, des mains qui deviennent des canards descendant les bras d'un cours d'eau vertigineux, un « regard » qui fuit forcément, etc. Trituration ludique des formes, mélange farfelu des genres. La suite d'images de *Ressac* ressemble à l'inventaire d'un tableau de Salvador Dali, à un dessin de Cy Twombly ou une toile de Francis Picabia (*La Sainte Vierge*, 1920) qui se seraient animés, voire au continuum saugrenu d'une nuit de rêves. Une histoire surréaliste s'invente donc. Le principe du film se situe à la croisée de l'Oulipo (acronyme pour « Ouvroir de littérature potentielle »), des inventions dadaïstes, du jeu poétique du cadavre exquis et du test de Rorschach. Le connu et le bizarre voisinent et produisent un entrelacs inépuisable d'images, de sons et de sens.



PISTES PÉDAGOGIQUES

PROCÉDÉ TECHNIQUE

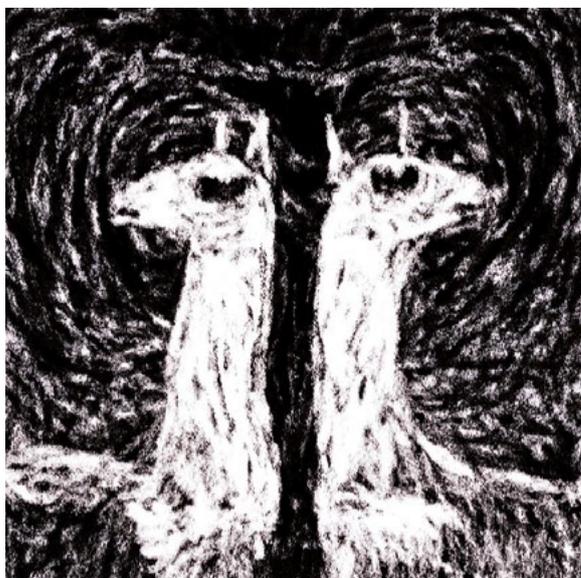
Expliquer que les manipulations des dessins réalisés par Kohn sur Photoshop ont successivement fait l'objet d'une capture d'écran. L'enregistrement vidéo a ensuite été contracté (une heure de dessins capturés ne représente qu'une vingtaine de secondes de film), produisant au final l'illusion du mouvement.

JEU D'IMAGES POÉTIQUES

Dresser une liste descriptive des différentes formes et images qui apparaissent dans *Ressac* : deux yeux, un simiesque buste, *Le Cri* de Munch qui fond en larmes, un bœuf qui s'avance, grossit, dévore l'écran des yeux, un arbre naît, paire de bras, arbre, écorce, visage (Arcimboldo ?), face de drosophile, un homme roule dans un œil, etc. S'interroger sur le syntagme, la continuité/contiguïté lexicale ou choc des mots ainsi mis bout à bout. Font-ils sens ? De quels arts graphiques sont-ils évocateurs ? Faire de cette distribution lexicale l'hypothèse de départ à l'écriture d'autres canevas poétiques.

Réfléchir à la proposition fondatrice du dadaïsme. Pour faire un poème dadaïste, suivez les instructions du poète et écrivain Tristan Tzara : « Prenez un journal. Prenez des ciseaux [...]. Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire. » (*Sept manifestes dada*, Dilecta, 2015). Comparer cet « art poétique » à « Que les mots me cherchent... » de Michel Leiris (« Chanter », in *À cor et à cri*, Gallimard, 1988) et à « Pour un art poétique » de Raymond Queneau (*Le Chien à la mandoline*, Gallimard, 1987). Sur quels aspects de l'écriture poétique ces deux derniers textes insistent-ils ? Montrer comment la forme choisie et les procédés utilisés illustrent l'art poétique qu'ils définissent.

Expliciter le principe du cadavre exquis, autre jeu littéraire inventé en 1925 par les surréalistes. Citer « Le cadavre exquis boira le vin nouveau » qui donna son nom au jeu. Voir *Mysterious Object at Noon*, du cinéaste thaïlandais Apichatpong Weerasethakul (2000), construit sur l'idée du cadavre exquis, où des personnes rencontrées par l'équipe de tournage sont successivement invitées à raconter la suite d'une histoire. À la manière des surréalistes, plier une feuille A4 en accordéon et demander à quatre élèves de dessiner respectivement une partie. Déplier. Noter encore que l'on peut composer des cadavres exquis graphiques sur Photoshop ping-pong (ou Photoshop tennis).



UN GENRE À DÉFINIR

L'association des sons et des images du film constitue-t-elle ce que le Larousse appelle classiquement « poème » ? Voir le sens littéraire : « Œuvre d'art non littéraire qui suscite une émotion comparable à celle que propose la poésie. » Suggérer une dénomination propre à l'expérimentation audiovisuelle de Ressac (« variation graphique », « fantaisie visuelle »...) et élaborer une définition du « genre » ? Suggérer un autre titre au film et le justifier. Dégager les figures récurrentes, les thèmes, les jeux entre signifiant et signifié (importance de l'imaginaire). Commenter les images figuratives et les formes abstraites et dégager – comme pour un poème classique – la fonction des répétitions et motifs graphiques. Imposent-ils un rythme particulier à l'ensemble ? Commenter la présence/absence énonciatrice du réalisateur. À qui s'adresse le film ? De quel(s) « message(s) » est-il porteur ?

CONTRAİNTE ET LIBERTÉ

« Trouver la rime » n'est pas chose facile comme le disait, avec humour, Nicolas Boileau en 1664 dans sa deuxième Satire : « Dans ce rude métier où mon esprit se tue,/En vain, pour la trouver, je travaille et je sue ;/Souvent j'ai beau rêver du matin jusqu'au soir,/Quand je veux dire blanc, la quinteuse dit noir... » On comprend où se trouve la difficulté : le sens (ce qui est à dire) précède l'écrit ; la rime est alors vécue comme une entrave à la liberté de l'expression. Or, c'est précisément sur la contrainte, dès lors outil stimulant de création, que reposent les jeux langagiers de l'Oulipo (il n'y a évidemment de jeu sans règles du jeu). Signaler que c'est l'Oulipo qui popularisa le palindrome. Donner une définition de la figure de style, devenue genre avec Georges Perec, et étudier quelques exemples extraits de son œuvre (cf. *Oulipo. Créations, Re-créations, récréations*, Gallimard, 1972). Expliquer enfin qu'avec l'Oulipo, l'écriture n'est plus destinée à communiquer un sens ou une idée que l'auteur a préalablement en lui avant d'écrire, elle fait parler le langage, ou la règle elle-même, pour produire quelque chose d'inattendu et de nouveau. Écrire sous la contrainte formelle permet donc de penser librement.

POUR ALLER PLUS LOIN

- Michel Leiris, *À cor et à cri*, Paris, Gallimard, 1988.
- Raymond Queneau, *Le Chien à la mandoline*, Paris, Gallimard, 1987.
- Tristan Tzara, *Sept manifestes dada*, Paris, Dilecta, 2015.
- Nicolas Boileau, *Satires, Épîtres, Art poétique*, Paris, Gallimard, 1985.
- Raymond Queneau, Georges Perec et al., *Oulipo. Créations, Re-créations, récréations*, Paris, Gallimard, 1972.
- Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1991.
- Apichatpong Weerasethakul, *Mysterious Object at Noon*, 2000.
- Edvard Munch, *Le Cri* (1893-1917).
- Giuseppe Arcimboldo, *L'Hiver* (1573).
- Francis Picabia, *La Sainte Vierge* (1920).

Philippe leclercq

Toutes les photographies sont issues du film.