

# *Penser en images*

*Notes sur Gustav Deutsch* \*

par Livio Belloï

C'est en 1995, dans la foulée des célébrations relatives au centenaire du cinématographe Lumière, que Gustav Deutsch s'est lancé à corps perdu dans un projet répondant à l'intitulé faussement minimal de *Film ist.*, qui allait devenir l'une des plus vibrantes aventures visuelles de notre temps. Il est vrai qu'au tournant des années 1990, l'œuvre du cinéaste autrichien a connu une mutation profonde. À partir d'*Adria* (1989) et après un certain nombre de productions en vidéo et en 16 mm, Deutsch commence en effet à s'intéresser de très près à la pratique du *found footage*, dans la lignée critique d'un Bruce Conner ou d'un Ken Jacobs.

D'entrée de jeu, Deutsch conçoit *Film ist.* comme une tentative de définition du cinéma en acte, formulée dans la chair même des images<sup>1</sup>. Pour le cinéaste, il s'agit, dès le principe, de « parler du cinéma avec le cinéma<sup>2</sup> », de miser à plein sur les puissances expressives du médium afin d'en éclairer les mécanismes de l'intérieur. Définir le cinéma par le biais de son propre matériau : entreprise virtuellement sans fin, qui aura engagé son créateur dans les méandres d'un ample *work in progress*, d'une œuvre à ce jour encore ouverte.

Seize ans après la formulation initiale du projet, *Film ist.* se présente aujourd'hui sous la forme d'une trilogie, dont chaque volet s'articule autour d'un thème directeur. Élaboré entre 1996 et 1998 à la suite de fouilles intensives dans des archives principalement autrichiennes et allemandes, *Film ist. [1-6]*<sup>3</sup> se constitue essentiellement

---

\* Le présent texte est la version française, légèrement remaniée, d'un essai originellement paru (en anglais) dans Peter Tscherkassky (dir.), *Austrian Avant-Garde Film*, Vienne, Synema, 2011. Je remercie Peter Tscherkassky de m'avoir autorisé à le (re)publier ici. Ces recherches ont pu voir le jour grâce au soutien du Fonds national de la Recherche scientifique (Belgique).

1. Sous cet angle, rien n'interdit de voir en *Film ist.* une réponse visuelle, méthodique et protéiforme à la fameuse question ontologique que, dans les années 1950, André Bazin devait placer au centre du débat théorique.

2. Scott MacDonald, « Conversation with Gustav Deutsch (part 1) », in Wilbirg Brainin-Donnenberg et Michael Loebenstein (dir.), *Gustav Deutsch*, Vienne, Synema, 2009, p. 82 (ouvrage bilingue allemand-anglais, traduction par mes soins depuis l'anglais).

3. Loop TV-Video-Film, 16 mm, couleurs et noir et blanc, 60 minutes.

de fragments prélevés sur des films scientifiques, éducatifs et industriels, et s'intéresse en priorité au cinéma comme *invention de laboratoire*. Composé entre 1999 et 2002, *Film ist. [7-12]*<sup>1</sup> aborde plutôt le cinéma comme *spectacle populaire* et se penche sur deux autres lieux de naissance du cinématographe, à savoir le champ de foire et le music-hall. C'est l'occasion pour Deutsch d'une immersion prolongée dans les limbes du cinéma muet, avec une prédilection marquée pour l'enfance de l'art cinématographique (c'est-à-dire, en substance, pour le cinéma antérieur à 1920). En fait de structure, chacun de ces deux premiers volets se subdivise en six chapitres affectés d'un numéro classificatoire et d'un intitulé bilingue (allemand/anglais)<sup>2</sup>, disposition qui confère à l'ensemble les aspects d'une véritable nomenclature. Divisé à son tour en segments numérotés (7.1, 7.2, 7.3, etc.), chaque chapitre vise à compléter l'énoncé vertébral du projet et s'offre comme une tentative de formalisation, toujours partielle mais toujours éclairante, du cinéma lui-même.

À date récente, le projet s'est enrichi d'un troisième volet intitulé, selon une formule généralement prêtée à David W. Griffith (*via* Godard), *a girl & a gun* (2009)<sup>3</sup>, lui-même découpé en cinq actes et brassant entre elles, ponctuées par des citations d'Hésiode, de Platon et de Sappho, des images de tous ordres, issues des quarante-cinq premières années de la production cinématographique (y compris des fragments de films conservés dans les archives du Kinsey Institute for Research in Sex, Gender, and Reproduction).

Ramené à son essence, le travail de Deutsch procède à la fois d'un art de la trouvaille et d'une science du montage. Art de la trouvaille qui est le fruit d'un inlassable travail de patience et la conséquence de longues heures passées à la table de visionnement en compagnie de Hanna Schimek, sa partenaire et collaboratrice artistique, à la recherche des images, oubliées ou plus connues, qui seraient susceptibles d'intégrer le projet ; science du montage, par ailleurs, qui transparait exemplairement dans la rigueur avec laquelle le cinéaste réenchaine les images trouvées, sur la foi de relations extrêmement diversifiées (analogie, contraste, métaphore, choc visuel, etc.). Avec *Film ist.*, Deutsch aura sans conteste repensé en profondeur les puissances analytiques du montage. Subtiles, ses équations visuelles obéissent à plusieurs formules récurrentes, dont on livrera ici une petite typologie, non exhaustive et essentiellement fondée sur le panneau central du triptyque.

---

1. Loop Media, 35 mm, couleurs et noir et blanc, 90 minutes.

2. Pour rappel et dans l'ordre : [1] « Bewegung und Zeit/Movement and Time » ; [2] « Licht und Dunkelheit/Light and Darkness » ; [3] « Ein Instrument/An Instrument » ; [4] « Material/Material » ; [5] « Ein Augenblick/A Blink of an Eye » ; [6] « Ein Spiegel/A Mirror » ; [7] « Komisch/Comic » ; [8] « Magie/Magic » ; [9] « Eroberung/Conquest » ; [10] « Schrift und Sprache/Writing and Language » ; [11] « Gefühl und Leidenschaft/Emotions and Passion » ; [12] « Erinnerung und Dokument/Memory and Document ».

3. Loop Media, 35 mm, couleurs et noir et blanc, 93 minutes.

Forme première et élémentaire d'assemblage, le montage sériel a en propre d'agréger en grappes des images qui, malgré l'hétérogénéité de leurs sites originels (films de fiction, vues d'actualités, vues ethnographiques, etc.), présentent au moins une donnée en partage. Ce dénominateur commun peut avoir trait tantôt à des objets, tantôt à des actions, tantôt encore à des propriétés formelles. Ainsi, le segment 7.1 de *Film ist* monte-t-il entre elles des images de provenances très diverses, mais qui s'emboîtent assez naturellement du fait même qu'elles présentent des analogies en termes de motif : à la séquence inaugurale des portes, succèdent ainsi respectivement les séries « échelle », « bicyclette » et « tuyau d'arrosage », avec leur lot de collisions et de chutes. En pareil cas de figure, les fragments d'images s'enchaînent également, en dehors de toute hiérarchisation ; ils forment des bouquets associatifs virtuellement illimités, auxquels d'autres fragments du même ordre pourraient venir s'agglomérer.

Assez simple en son principe, ce type d'assemblage, qui évoque un peu, dans un autre contexte, les expérimentations menées ici et là par Matthias Müller (*Home Stories*, 1990) et Christian Marclay (*Telephones*, 1995), ne va pourtant pas sans poser problème à Deutsch quant à ses investigations dans les fonds d'archives. Comme le cinéaste le fait observer : « *Il ne m'est pas possible d'utiliser le système traditionnel des archives ; les archives fonctionnent généralement par titre, par auteur, par année. Or, ce que je recherche, ce sont des scènes particulières et des actions spécifiques : un personnage fermant une porte, un personnage gravissant un escalier, un personnage occupé à lire une lettre...<sup>1</sup>* » Entre le système de classification privilégié par les archives et les *moments d'images* recherchés par Deutsch, il y a manifestement quelque chose comme un hiatus d'ordre méthodologique, que le cinéaste peut cependant résorber en sollicitant l'avis éclairé de ces personnes qui, dit-il, « *ont l'archive dans la tête<sup>2</sup>* ».

Un même principe d'assemblage sériel gouverne la structure du segment 7.5, à ceci près qu'il s'applique en la circonstance, non à des objets récurrents, mais à des actions, d'ailleurs toutes liées au thème général de l'oralité (dans l'ordre : manger et boire, fumer, embrasser). Ailleurs, les images s'agglutinent sur la foi de propriétés formelles communes, comme dans le cadre du segment 9.1, où s'enchaînent des fragments de vues panoramiques toutes ordonnées – par définition – au principe d'un cadre mobile. Dans ces bouquets associatifs, les images s'assemblent précisément en ce qu'elles se ressemblent. Ce type de montage témoigne, de la part du cinéaste, d'une double visée, à la fois iconographique et taxinomique, deux tendances qui innervent le projet *Film ist*. de part en part.

---

1. Scott MacDonald, art. cité, p. 86.

2. *Id.* En l'occurrence, Deutsch fait allusion à Nico de Klerk et à Mark-Paul Meyer, qui ont guidé ses recherches dans les riches fonds du Nederlands Filmmuseum (Amsterdam).

Si l'alternance n'est pas absente du montage sériel, elle s'investit d'enjeux plus décisifs dans toutes les séquences où Deutsch fait entrer en collision des plans ou des fragments de plans hautement hétérogènes, que ce soit en termes de genre, de localisation géographique, de texture, de tonalité générale, etc.

À titre d'exemple, le segment 10.4 s'ouvre sur une vue ethnographique assez endommagée, procédant manifestement de la pratique du *record footage* telle que l'a formalisée le grand anthropologue, cinéaste et théoricien David MacDougall<sup>1</sup>. Cette vue relève même d'une forme dédoublée de *record footage*, puisque l'image enregistre un homme africain, assis et torse nu, alors que ce dernier est lui-même occupé à s'enregistrer devant le pavillon d'un phonographe. Pris par l'euphorie que lui inspirent les mots qu'il récite (mais que le film ne nous donnera pas à entendre, y substituant une pièce musicale très rythmée et percussive, aux accents sud-américains<sup>2</sup>), l'Africain assis devant le phonographe ne peut s'empêcher de joindre le geste à la parole et de ponctuer cette séance d'enregistrement de larges mouvements de bras et de mains, qui donnent à sa démarche les allures d'une imprécation ou d'une invitation à la danse.

À cette vue ethnographique inaugurale, Deutsch juxtapose un plan tiré d'un film de fiction tout à fait occidental quant à lui. Assis sur une quelconque table, cadré en plan rapproché à la taille, un personnage apparaît, dont le visage nous est familier : il s'agit en effet de l'acteur burlesque Ferdinand Guillaume, resté célèbre pour son personnage récurrent de Polidor (ou Tontolino dans les productions italiennes)<sup>3</sup>. En la circonstance, le personnage nous paraît d'humeur bien morose, qui enchaîne, à l'adresse du spectateur, des mimiques et des gestes teintés d'abattement et d'incompréhension. Selon toute apparence, le dépit exprimé par le personnage n'est pas sans rapport avec le courrier qu'il tient entre les mains, sans doute une lettre de rupture. Tout semble devoir opposer ces deux images situées aux antipodes l'une de l'autre (localisation géographique, appartenance générique, état matériel, visée, tonalité d'ensemble, etc.).

À ces deux images, Deutsch impose pourtant un rapport d'alternance binaire et répété. Dans ce mouvement de balancier, une relation se tisse progressivement entre les deux fragments hétérogènes que le cinéaste a choisi de mettre en contact. Par le jeu du montage, les deux plans en viennent en effet à se synchroniser graduellement,

---

1. David MacDougall, *Transcultural Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 180-181. Par *record footage*, MacDougall désigne le matériau visuel que l'anthropologue accumule à des fins essentiellement descriptives, homologue en images des notes de terrain.

2. Comme pour l'ensemble de *Film ist. [7-12]*, cette musique est le fruit d'une collaboration entre Christian Fennesz, Werner Dafeldecker, Burkhard Stangl et Martin Siewert.

3. Personnage dont Deutsch a d'ailleurs déjà tiré parti dans le cadre de ce même chapitre 10, plus précisément à la clôture du segment 10.2, où Polidor apparaît sous les traits d'un spectateur assis, hilare, face à un écran de cinéma.

avec le son comme ciment entre les images. C'est que le rythme de la musique, fictivement émise par l'Africain au phonographe, en vient inmanquablement à imprégner le plan interpolé. Baignant en continu les deux images, la même composition musicale crée entre elles une sorte de passerelle et élabore les termes d'une petite utopie géographique. Entre ces deux unités visuelles au départ étrangères l'une à l'autre, la relation opère sur le mode du transport musical, de la rédemption par le rythme. En vertu de son activité gestuelle, mais également en raison de la machine sonore qu'il semble manipuler, l'homme au phonographe s'assimile en effet, au fil du montage, à une sorte de disc-jockey contemporain, avant tout soucieux de faire danser son public, de le faire entrer, en prêchant d'exemple, dans la transe induite par le rythme. Or, le seul public du disc-jockey improvisé n'est autre, en la circonstance, que Polidor, personnage en proie au désespoir, mais que l'Africain au phonographe paraît vouloir réconforter, grâce à la musique que, sur la foi du montage, il semble diffuser. C'est bien le rythme qui assure la communication entre les deux fragments corrélés. Sous son effet, l'utopie géographique imaginée par Deutsch crée les conditions d'une empathie ou d'une *fraternité à distance*, par-delà les continents et les cultures, la musique étant pensée comme un langage qui, par excellence, fait fi des frontières (ce qui, dans un autre sens, est également vrai du montage, comme le cinéaste ne cesse d'en livrer la démonstration).

### *Gravitations*

Confortablement étendue sur une causeuse, une jeune femme s'est abandonnée à la lecture de ce qui ressemble, en première approximation, à un magazine illustré ou à un roman-photo (segment 11.3). Alors que le spectateur s'attend spontanément à un contrechamp sur la page du magazine que la jeune bourgeoise a sous les yeux, Deutsch insère à cet endroit une image assez énigmatique au premier abord. Au sein d'un plan large, tout au fond de l'image, une grande porte à deux battants s'ouvre lentement, pour révéler une silhouette féminine qui, voilée de blanc, entame, les yeux mi-clos, une avancée frontale vers l'appareil de prise de vues. Si l'ouverture de la porte fait clairement écho au début du segment 7.1, le corps qui habite cette image nous plonge quant à lui dans l'univers du film de diva, que Deutsch, après Peter Delpout<sup>1</sup>, a exploré en ses moindres recoins. Dans ce personnage fantomatique, on reconnaîtra l'actrice italienne Lyda Borelli, ici saisie dans une scène clé de *Rapsodia satanica* (Nino Oxilia, 1915), variation cinématographique autour du mythe de Faust.

Entre ces deux plans liminaires (la lectrice, la diva), le rapport s'avère d'abord problématique. À s'en tenir à ces deux seules images, l'opération de montage qui les télescope semble d'abord induire un effet de contiguïté, comme si la diva ouvrait une

---

1. Cf. *Diva Dolorosa* (Zeitgeist Films, 1999, 69 minutes). À l'évidence, il y aurait toute une réflexion à mener sur les rapports entre Delpout et Deutsch – et pas uniquement autour de la figure de la diva.

porte située à proximité de la pièce où la lectrice a trouvé refuge. Mais le plan suivant vient aussitôt contrarier cette première hypothèse : s'y figure en contre-jour, dans une image uniformément teintée de bleu, un preux chevalier engoncé dans une sombre cape, qui n'est autre que Tristano (ou, à tout le moins, son fantôme), l'un des deux frères tombés amoureux d'Alba, le personnage incarné par Lyda Borelli dans le film de Nino Oxilia.

Cette brusque ouverture vers un plan tourné en extérieur oblige à réinterpréter la nature des liens tissés entre l'image de la lectrice et les plans qui lui sont agglomérés. Tout bien considéré, entre les deux séries mises en présence, la connexion n'est pas d'ordre spatial, mais opère plutôt dans le registre de l'imaginaire ou du fantasme. Au même titre que la rêveuse croisée au détour du chapitre 8, la lectrice se voit instituée, par le biais du montage, en véritable foyer de production des images. D'où un mode d'assemblage plus d'une fois sollicité par Deutsch, et qui repose sur un schéma gravitationnel. Autour d'une image focale tenant lieu de point d'ancrage à la séquence en son ensemble, viennent graviter alternativement des images satellites, ici destinées à figurer les impressions que la jeune bourgeoise alanguie reçoit de ce qu'elle lit. Une fois l'équation posée, Deutsch n'a plus qu'à tirer parti du levier visuel que lui procure l'image focale et à faire varier, dans sa périphérie, les images satellites. Après la mort d'Alba se greffent de la sorte, autour du plan de la lectrice, deux scènes de crimes passionnels (l'un au pistolet, l'autre à l'arme blanche), nouvelles manifestations des effets que la lecture produit sur l'imaginaire tourmenté de la jeune femme. À l'opposé des bouquets associatifs et du montage par collision, le montage gravitationnel suppose ainsi une relation de hiérarchie entre les images prélevées. En l'absence du point de fixation que constitue l'image focale, nulle possibilité, pour les images satellites, d'exprimer les songes auxquels cette moderne Emma Bovary s'est abandonnée. En d'autres termes, c'est bien le montage qui détermine les conditions de sa rêverie domestique – sans parler de l'acte, doublement fatal, qu'elle posera à la clôture de ce segment.

### *Variations, hybrides*

À l'évidence, les formules d'assemblage abordées jusqu'ici – bouquets associatifs, collisions, gravitations – n'existent que rarement sous des formes pures et monolithiques. Tout au long de *Film ist.*, chaque modèle peut admettre des variations et entrer en combinaison libre avec d'autres schémas de montage au sein du même segment. C'est dans cette double opération de modulation et d'hybridation que se donne le plus distinctement à éprouver la science du montage selon Gustav Deutsch.

Sous cet angle, le segment 9.4 se révèle particulièrement révélateur. Pour rappel, le chapitre 9 en son ensemble porte sur les rapports entre le cinéma et la notion de « conquête » (« *Eroberung* »), déclinés sous quatre formes distinctes : conquête de l'espace, tout d'abord, par la convocation du genre très ancien de la vue panoramique

(en l'occurrence tournée depuis un train en mouvement) [9.1]; conquête des airs, ensuite, par l'entremise de vues aériennes<sup>1</sup>, directement inspirées des photographies aérostatiques réalisées par Nadar dès 1855 [9.2]; conquête au sens ethnographique, encore, sous l'impulsion de laquelle le premier cinéma, à vouloir quadriller le monde sous toutes ses coordonnées, aura rejoué en son sein, caméra au poing, les dérives propres au colonialisme et à l'ethnocentrisme qui lui est constitutivement associé (c'est ce que les Gianikian, très proches de Deutsch sur ce point, nomment éloquemment le « *tourisme vandale*<sup>2</sup> ») [9.3]; conquête, enfin, au sens plus attendu et guerrier du terme, dans les relations électives que le cinéma a pu entretenir avec les corps militaires et les armes de guerre [9.4].

Dans le cadre de ce dernier segment, Deutsch développe d'abord une variation (presque au sens musical) autour du montage sériel. D'une image à l'autre, ce n'est plus exactement le même objet, la même action ou la même propriété formelle qui tient lieu d'objet transitionnel; ce serait plutôt une isotopie générale, empruntée à un genre emblématique du cinéma des premiers temps. Un tel procédé se laisse reconnaître dans le segment 7.3, où s'assemblent en *crescendo* des fragments de poursuite de toutes sortes (à pied, à cheval, en side-car, en voiture, etc.), dans ce qui s'assimile à une frénétique ode au mouvement. La même formule d'assemblage structure le segment 12.4, qui, enchaînant des images de bâtiments en feu et de pompiers en action (tirées indifféremment de vues d'actualités et de films de fiction), rend hommage au genre primitif du film à incendie, dont *Life of an American Fireman* (E.S. Porter, Edison, 1902-1903) reste le représentant le plus connu. Mais c'est peut-être dans le cadre du segment 9.4 de *Film ist.* que ce type de montage – que l'on pourrait qualifier de *catégoriel*<sup>3</sup> – se trouve exploré dans tous ses enjeux.

Dans ce segment consacré aux représentations militaires, les ressources offertes par le montage catégoriel permettent à Deutsch de passer littéralement *les troupes en revue*. Ce sont d'abord, prélevées et rassemblées par le cinéaste, des scènes de cavalerie en action, les soldats défilant dans un parfait alignement ou en ordre plus dispersé : tantôt, c'est un cadrage relativement frontal qui prévaut, à la faveur duquel les effets de présence et de massification se démultiplient, les cavaliers se voyant contraints de sortir du champ en rasant l'un ou l'autre des bords latéraux du cadre; tantôt, au contraire, le cadrage se fait plus latéral et saisit les charges de cavalerie sous leur profil, occasion, pour Deutsch, de pointer l'un des lieux de naissance de la riche iconographie propre au western classique.

---

1. Dont *Panorama pris d'un ballon captif* (Lumière, circa 1898).

2. Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, « Tourisme vandale. Deux projets », *Trafic*, n° 38, été 2001, p. 63-65. Pour une analyse détaillée du segment 9.3 de *Film ist.*, je me permets de renvoyer le lecteur à mon étude intitulée « Pièces rapportées. Art de la trouvaille et science du montage selon Gustav Deutsch », *CiNéMAS*, vol. 21, n° 1, automne 2010, p. 153-181.

3. Qualificatif inspiré par la notion de « *forme catégorielle* », mise au point par David Bordwell et Kristin Thompson dans *L'Art du film. Une introduction*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Arts et cinéma », 2000, p. 161-164.

Aux cavaliers succèdent, dans l'armée imaginaire levée de toutes pièces par le cinéaste, les fantassins, alignés entre eux ou rassemblés en grappes, comme une masse solidaire et presque indistincte que hérissent les fusils déjà mis en joue. Au gré des champs-contrechamps, tous semblent se regarder, tous semblent se prendre en ligne de mire, tous semblent prêts à s'entre-tuer (jubilation affleurant sur certains visages rien qu'à cette idée).

En vertu d'une progression réglée, Deutsch poursuit son passage en revue et s'attaque ensuite à l'*artillerie lourde*, en alignant des vues de canons en action, sur des théâtres d'opérations aussi bien terrestres que maritimes. Dans ces coulisses de la guerre, la figure fondamentale de l'alternance tend à se modeler sur la logique militaire du tir et de la cible, de la cause et de son effet à distance. Cinégénie intrinsèque du tir, avec ses détonations et ses violentes convulsions métalliques, autant d'éléments relevant d'une esthétique du choc ; cinégénie essentielle, de même et en regard, de la cible touchée, mise en pièces par les obus et procédant quant à elle d'une esthétique de la pulvérisation. Et lorsque la figure humaine réapparaît à l'autre bout, du côté de la cible, après une explosion subaquatique, c'est sous la forme d'un aréopage de militaires, d'hommes de pouvoir et de marchands d'armes, tous rassemblés dans la même image et tous pris de jubilation face à l'intense spectacle de destruction que la bombe aura déroulé sous leurs yeux.

Cheminaut du dispositif militaire le plus humain et immédiat (cavalerie, infanterie) au plus mécanique et distancié (canons de diverses tailles, terrestres ou embarqués à bord de navires de guerre), ce passage en revue, autorisé par la foncière souplesse du montage catégoriel, trouve son moment de *climax* – et d'*anti-climax* tout aussi bien – dans la mise en images de deux armes plus sophistiquées et maniables que les précédentes : d'un côté, un canon à tir rapide et, de l'autre, une mitrailleuse automatique posée sur son affût de campagne. Armes de saturation, le canon et la mitrailleuse sont également, on le sait, des armes à répétition, caractérisées par une haute cadence de tir. Non sans malice, Deutsch s'emploie, au terme de ce segment, à prendre au mot les caractéristiques techniques propres à ces deux armes. Pour le cinéaste, il est temps de délaissier les regroupements visuels propres au montage catégoriel pour privilégier, en définitive, une nouvelle forme d'assemblage qui soit apte à exprimer tout le potentiel contenu dans les deux fragments échantillonnés.

En la circonstance, Deutsch sollicite de petits films de démonstration, au travers desquels des fabricants d'armes visent à établir par l'image, à des fins strictement publicitaires, l'efficacité supposée de leurs inventions respectives. Et si les armes sont capables, par répétition, de tirer à feu nourri, alors le cinéma a le devoir, selon Deutsch, de se mettre à leur diapason. Ainsi, le schème de l'alternance binaire fait-il retour en fin de tronçon, mais soumis lui aussi à un processus de variation : il ne s'agit plus d'une alternance entre deux images que tout sépare (comme tel était le cas dans le segment 10.4 évoqué plus haut), mais, ironiquement, d'une juxtaposition entre deux images paradoxalement trop *proches* et redondantes l'une



vis-à-vis de l'autre, que Deutsch intègre de surcroît dans le schéma d'une *répétition* généralisée.

Répétition à l'intérieur des images tout d'abord. Dans les deux plans corrélés par le cinéaste, une même opération inlassablement se répète : cadrés en plan moyen, deux hommes à la chevelure et à la barbe blanches actionnent alternativement, l'un le canon à tir rapide, l'autre la mitrailleuse. Les deux soldats de pacotille, il est vrai, se ressemblent étrangement – et c'est sans doute pour cette raison qu'ils ont, en dernière instance, trouvé à s'assembler. En vérité, les deux personnages ne font qu'un. De part et d'autre du raccord, Deutsch a en effet convoqué un certain Hiram Maxim (1840-1916), l'inventeur de la première mitrailleuse entièrement automatique, à laquelle, par une manière de jeu de mots, il attribuera d'ailleurs son propre nom (*Maxim Gun*) avant que cette arme, redoutable par sa cadence de tir, n'envahisse les champs de bataille de la Grande Guerre.

Prises isolément et rapportées à leur lieu d'origine, ces deux images n'impliquaient en rien la figuration d'une quelconque cible : il s'agissait, tout élémentairement, de montrer l'arme en action, indépendamment de ses répercussions potentielles. Ajoutées par Deutsch, inscrites en regard au sein d'un schéma répétitif, ces mêmes images prennent à l'évidence une autre tournure, décalée et inattendue. En premier lieu, elles tendent à élaborer une petite fiction provisoire en vertu de laquelle chacun des personnages occupe tour à tour la position du tireur et celle de la cible. À la répétition diégétique, suscitée par les propriétés techniques mêmes de ces armes, répond de la sorte une cinglante répétition énonciative. En tout état de cause, le montage prend ces deux images à leur propre jeu et tend à couvrir de ridicule le sinistre *tonton flingueur* en l'enfermant dans la temporalité circulaire du ressassement et de la tautologie. Mieux encore, tirant parti des puissances balistiques du montage, Deutsch s'offre le luxe, par le jeu réglé des raccords, de retourner l'arme *contre* son inventeur même, produisant de la sorte un singulier *retour de flamme*. C'est à Henri Bergson et à ses grandes thèses sur le rire que ces images peuvent faire songer : « Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique<sup>1</sup>. » De fait, c'est sur une note d'humour particulièrement corrosive que Deutsch clôture son exploration de la notion de conquête envisagée dans ses dimensions militaires<sup>2</sup>.

Si ce segment 9.4 s'impose à coup sûr comme l'un des moments les plus mémorables de *Film ist.*, c'est parce qu'il démontre que le cinéma de *found footage* ne saurait se réduire, aux yeux de Deutsch, à un simple jeu de l'esprit ou à une récréation purement formelle. Au travers de l'exhumation de ces images et de leur

---

1. Henri Bergson, *Le Rire* (1899), PUF, 1985, p. 53 (c'est Bergson qui souligne).

2. La même problématique connaîtra un traitement distinct, mais complémentaire, dans le segment « Thanatos » de *Film ist. a girl & a gun*, où Deutsch fait s'entrechoquer des scènes de bataille et des images à caractère pornographique.

inscription au sein d'un schéma ironique d'alternance en miroir, sous le trait d'humour féroce<sup>1</sup>, un propos engagé et fermement antimilitariste se cristallise, par l'entremise duquel Deutsch renoue avec l'esprit critique et résolument incisif qui animait ce grand pionnier du *found footage* que fut Henri Storck, avec sa fameuse *Histoire du soldat inconnu* (1932).

\*

Tout au long de *Film ist.*, le spectateur peut également croiser des fées et des sorcières, des *bathing beauties* et des moines capucins, le pape Léon XIII et Roscoe « Fatty » Arbuckle, des hommes qui marchent sur la tête ou qui marchent au plafond, des femmes volantes et des femmes-araignées, des chiens farceurs et des serpents menaçants, des spectres et des bourreaux, des gestes inversés et des gestes ralentis, des métaphores et des palindromes visuels, etc. Rien pourtant, dans cette œuvre, qui soit de l'ordre du simple patchwork, citationnel et vaguement postmoderne. Dans son armature comme dans sa logique, *Film ist.* s'apparenterait plutôt à une sorte de tableau de Mendeleïev en mouvement, au sein duquel les éléments auraient cédé leur place à des images ou à des bouquets d'images.

Si le cinéma peut être plus que le cinéma<sup>2</sup>, alors Gustav Deutsch est sans conteste plus qu'un cinéaste : son travail est celui d'un penseur visuel.

---

1. Humour de répétition, mais aussi calembour verbal. En accouplant ces deux images, Deutsch produit en effet un *shot/countershot* dans tous les sens de l'expression, selon une démarche qui, dans son aspiration ludique à une littéralité, évoque le film du même nom réalisé en 1987 par Peter Tscherkassky. Sur ce point, voir Alexander Horwath, « Singing in the Rain. Supercinematography by Peter Tscherkassky », in Alexander Horwath et Michael Loebenstein (dir.), *Peter Tscherkassky*, Vienne, Synema, 2005, p. 32-34.

2. Allusion à *Film ist mehr als Film*, la bande-annonce que Deutsch a réalisée à l'occasion de la Biennale de 1996; allusion, plus largement, à tout ce qui, dans son œuvre, a trait aux images sans pour autant relever strictement du cinéma, comme le CD-Rom *Odyssey Today* (1999), l'atlas *Licht – Bild – Realität* réalisé en collaboration avec Hanna Schimek (et directement inspiré par les travaux d'Aby Warburg) et les projets architecturaux (tel ce fascinant hybride entre *camera obscura* et panorama édifié sur l'île grecque d'Égine, en collaboration avec l'architecte Franz Berzl).