

**La vision  
ne regarde  
personne**

**Combey Pion**

**Vision  
looks at  
no one**

**HYX**

## Through the riddle. On the appearance of figures and the disappearance of bodies

PHILIPPE-ALAIN MICHAUD

In March 1920, Gustav Janouch, young secondary school student in Prague and a bit of a poet in his free time, met Franz Kafka, who was working in the same insurance firm as his father. For the next two years, he scrupulously noted the writer's ideas in his notebooks. This is how he remembered that Kafka always took on an air of amazement when Janouch told him he had been to the cinema. "One day I reacted to the funny face he would make and asked him: "Don't you like the cinema?" After thinking about it for a moment, Kafka answered: "In fact, I never thought about it. It is true it is a magnificent toy. But I can't bear it, maybe because I am too visual. I am one of those beings for whom sight predominates. But the cinema disrupts vision. The speed of the movement and the precipitous succession of images imposes a continuous superficial vision on you. It is not your vision that seizes the images but the other way around. They submerge the conscience. The cinema forces the eye to wear a uniform, where until now it has been naked." "That is an awful assertion," I remarked. "That the eye is the window on the soul is an old Czech proverb," Kafka acquiesced, adding: "Films are iron shutters."<sup>1</sup> The sensation of speed and the precipitous succession of images that Kafka evokes resembles the feelings the first horrified spectators of the cinema felt when they viewed the generally roiling surface and figures they were confronted with. They abruptly felt deprived of all their bearings, of any optical control facing the phenomenon of the projection which for them seemed to consume reality: in film, it seemed to them they were experiencing not the reproduction of life, but rather its extinction. This was how, in 1896 at the fair on Nizhny-Novgorod, an assistant in the projection of Lumière films, Maxim Gorky discovered the bewitching power of the cinema, which was able to reproduce the appearance of bodies by emptying them of their substance. In the famous record the writer left regarding this strange spectacle he emphasized the deeply morbid character and the impression of dread he felt upon seeing the world henceforth deprived of reality, appearing before him on the screen beneath a colorless veil, as if, at the end of a silent cataclysm, he found himself covered in a layer of dust or of ashes: "Yesterday I was in the realm of shadows. If you knew how frightening it is! There is no sound, no color. Everything: the land, the trees, the men, the water and the air, everything in it is a uniform gray color, against a gray sky – the gray rays of the sun; on gray faces – gray eyes; and even the leaves of the trees are gray like ashes. It is not life but rather a shadow of life. It is not movement but rather the shadow of movement, without sound."<sup>2</sup> Then to Gorky's eyes appeared "a big gray picture" (a view of Paris), in which figures, frozen in various poses, abruptly began to circulate ("Suddenly, the screen became agitated with a strange trembling, and the

2

1. Gustav Janouch, *Conversations avec Kafka* [1951], trad. Bernard Lortholary, Paris, Maurice Nadeau, 1978, cited by Hanns Zichler, *Kafka va au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996, p. 10-11.

2. M. Pacatus [Maxim Gorky], "Brèves Remarques" trad. Valérie Pozner, 1895 n°50, December 2006, p. 115-118.

## Au travers du crible. Sur l'apparition des figures et la disparition des corps

PHILIPPE-ALAIN MICHAUD

En mars 1920, Gustav Janouch, jeune lycéen pragoïse, poète à ses heures, rencontre Franz Kafka qui travaillait dans le même bureau d'assurance que son père ; pendant deux ans, il notera scrupuleusement dans ses carnets les propos tenus par l'écrivain. Il se souvient ainsi que Kafka prenait toujours un air très étonné quand il lui disait qu'il avait été au cinéma. « Un jour je réagis à sa mimique et lui demandai : « Vous n'aimez pas le cinéma ? » Après avoir réfléchi un instant, Kafka répondit : « En fait, je n'y ai jamais réfléchi. Il est vrai que c'est un jouet magnifique. Mais je ne le supporte pas, peut-être parce que je suis trop visuel. Je suis un de ces êtres chez qui prime la vue. Or le cinéma perturbe la vision. La rapidité des mouvements et la succession précipitée des images vous condamnent à une vision superficielle de façon continue. Ce n'est pas le regard qui saisit les images, ce sont elles qui saisissent le regard. Elles submergent la conscience. Le cinéma contraint l'œil à endosser un uniforme, alors que jusqu'ici il était nu. » « C'est une affirmation terrible remarquai-je. L'œil est la fenêtre de l'âme, dit un proverbe tchèque. » Kafka acquiesça et ajouta : « Les films sont des volets de fer. »<sup>1</sup> La sensation de rapidité des mouvements et de succession précipitée des images qu'évoque Kafka ressemble à celle qu'avaient ressenti les premiers spectateurs du cinéma médusés par la déstabilisation généralisée de la surface et des figures à laquelle ils se trouvaient confrontés : ils se sentaient brusquement privés de tout repère, de tout contrôle optique face au phénomène de la projection dans lequel ils voyaient se consumer la réalité : dans le film, ils faisaient l'expérience non de la reproduction de la vie, mais de son extinction. C'est ainsi qu'en 1896 à la foire de Nijni-Novgorod, assistant à une projection de films Lumière, Maxime Gorki découvrait, avec le cinéma, un pouvoir d'ensorcellement capable de reproduire les apparences des corps en les vidant de leur substance. Le célèbre compte-rendu que l'écrivain a laissé de ce spectacle étrange insiste sur son caractère profondément morbide et sur l'impression d'effroi que l'écrivain ressentit en voyant le monde désormais privé de réalité lui apparaître sur l'écran sous un voile incolore, comme si, au terme d'un cataclysme silencieux, il s'était trouvé recouvert d'une couche de poussière ou de cendre : « J'étais hier au royaume des ombres. Si vous saviez comme cela est effrayant ! il n'y a ni son, ni couleurs. Tout : la terre, les arbres, les hommes, l'eau et l'air, tout y est d'une couleur grise uniforme, sur le ciel gris – les rayons gris du soleil ; sur les visages gris – des yeux gris ; et jusqu'aux feuilles des arbres qui sont grises comme de la cendre. Ce n'est pas la vie mais une ombre de vie, ce n'est pas le mouvement mais une ombre de mouvement, dépourvue de son. »<sup>2</sup> Apparaît alors aux yeux de Gorki « un grand tableau gris » (une vue de Paris), dans lequel des figures, figées

3

1. Gustav Janouch, *Conversations avec Kafka* (1951), trad. Bernard Lortholary, Paris, Maurice Nadeau, 1978, cité par Hanns Zichler, *Kafka va au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996, p. 10-11.

2. M. Pacatus [Maxime Gorki], « Brèves Remarques » trad. Valérie Pozner, 1895 n°50, décembre 2006, p. 115-118.

picture came alive”), carried away by a mechanical force which is not theirs. It is not the reproduction of the movement of figures that the cinema presents, but the passage from immobility to the movement: it drags these mobile creatures away *against their will* into a colorless universe without contrasts in which they are suspended and become lost until they dissolve, thereby gaining access to a visibility emancipated from the assumptions of the material world. This cinema of the early days, thanks to the commentaries it inspired, enables us to see again what the spectator of today, completely used to the illusionistic conventions of reproducibility, winds up totally forgetting, which is that the cinema chronicles the disappearance of bodies as much as the appearance of figures.<sup>3</sup> On the subject of *Caligari*, a quarter of a century after Gorky’s voyage into this realm of shadows, a critic of the 1920s recalling the lesson of darkness that the birth of the cinema had been could still write: “It has the odor of colored food. It leaves a taste of ashes in the mouth.”<sup>4</sup> Without its spectacular veneer, film falls back into dust: it again becomes this grisaille to which the power of animation would give the lasting analogous status of the living. “It is not the gaze that seizes the images, but rather the images that seize the gaze. They submerge the conscience.” This invasive sensation, this feeling of the magical inversion of the properties of the subject and those of the object Kafka had pointed out, conditioned the perception of the 1920s spectator of the film just as it had conditioned the perception of the earliest spectators of cinema. Possession, splitting of the personality, madness, and spectacles of shadows are the metaphors used for the transformation of bodies into figures, revealing the new awareness, with all its attending political consequences, of the power exerted by film through expressionist culture and of the terror that its images were capable of provoking. “Films are iron shutters,” Kafka finally declares, in an arresting formula reducing the projector to its shutter flaps, which, by shutting behind the window of the lens (the window on the soul?) condition the fluid perception of the movement of bodies. The gradual acceleration of the mechanical flapping of the shutter – sixteen times per second in Gorky’s day, eighteen in Kafka’s – made this fleeting and regular veil constantly masking the figures less and less perceptible and inscribed an event of disappearance at the heart of the original filmic experience, making it the condition for the very possibility of the formation the moving figure. But the metal shutter flaps mentioned by Kafka are not only a metonymy for film, they are also its metaphor. They are the screens on which the beam of light crashes and which function as caches as much as windows; they show us the images of the same world they simultaneously remove from our view, according to the intuition of Siegfried Kracauer. During this same period, Kracauer was tirelessly expanding and expounding upon his description of modern life as one contaminated by the techniques of reproducibility, which he used as the material for his columns published in the *Frankfurter Zeitung* throughout the 1920s.

4 At the end of the original edition of *Ginster*, a novel published in Berlin in 1928, Kracauer describes the phenomenon of an apparition occurring in Marseille, on the Canebière bathing in a blinding light, like a movie set: “The post office square resembled the darkened sun. Giant mass of black glass at the end of which the bright light of the Canebière was shining. Ginster walks toward the narrow furnace in the distance; maybe the entire surface of the night was lighted from below. It was a vacant lot where demolitions were making it increasingly deserted. In day time, it was not an ordinary square but stretched between

3. For an anthology of commentary on the perception of the earliest motion pictures, Daniel Banda and José Moure, *Le cinéma, naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Flammarion (Champs), 2008.

4. Fréd.-Ph. Amiguet, *Cinéma! Cinéma!*, Lausanne and Geneva, 1923, cited by Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler* [1947], Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009, p.3.

en diverses attitudes, se mettent brusquement à circuler (« Soudain, l'écran est agité d'un étrange tremblement, et le tableau s'anime »), entraînées par une impulsion mécanique qui ne leur appartient pas. Ce n'est pas la reproduction du mouvement des figures que donne à voir le cinéma, mais le passage de l'immobilité au mouvement qui emporte les mobiles à leur corps défendant dans un univers incolore et sans contrastes où ils se suspendent et se perdent jusqu'à se dissoudre, accédant ainsi à une visibilité émancipée de l'hypothèse de la matière. Le cinéma des premiers temps, à travers les commentaires qu'il a suscités, nous réapprend à voir ce que le spectateur moderne, rompu aux conventions illusionnistes de la reproductibilité finira par oublier : autant que de l'apparition des figures, c'est de la disparition des corps que le cinéma tient la chronique<sup>3</sup>. Un quart de siècle après le voyage que fit Gorki au royaume des ombres, à propos de *Caligari*, un critique des années vingt pouvait encore écrire, se souvenant de la leçon de ténèbres qu'avait été la naissance du cinéma : « Il a l'odeur d'une nourriture colorée. Il laisse un goût de cendre dans la bouche. »<sup>4</sup> Débarrassé de son vernis spectaculaire, le film retombe en poussière : il redevient cette grisaille à laquelle la puissance de l'animation confèrera durablement le statut analogique du vivant. « Ce n'est pas le regard qui saisit les images, ce sont elles qui saisissent le regard. Elles submergent la conscience. » Cette sensation invasive, ce sentiment d'inversion magique entre les propriétés du sujet et celles de l'objet dont fait état Kafka conditionne la perception du film par le spectateur des années vingt comme elle conditionnait celle des spectateurs du premier cinéma : possession, dédoublement, folie, spectacles d'ombres sont les métaphores de la transformation des corps en figures à travers lesquelles se révèle, jusque dans ses conséquences politiques, la prise de conscience par la culture expressionniste du pouvoir exercé par le film et de la terreur que ses images étaient capables de faire naître. « Les films sont des volets de fer », déclare enfin Kafka réduisant en une formule saisissante l'appareil de la projection au volet de l'obturateur qui, en se fermant derrière la fenêtre de l'objectif (la fenêtre de l'âme ?) conditionne la perception fluide du mouvement des corps. Le battement mécanique de l'obturation – seize fois par seconde à l'époque de Gorki, dix-huit à celle de Kafka – en s'accéléralant progressivement, allait rendre toujours moins perceptible ce voile fugitif et régulier qui venait régulièrement masquer les figures et inscrivait un événement de disparition au cœur de l'expérience filmique originelle pour en faire la condition de possibilité de la formation de la figure. Mais les volets de fer évoqués par Kafka ne sont pas seulement une métonymie du film, ils en sont aussi les métaphores : ce sont les écrans sur lesquels le faisceau de lumière vient s'écraser et qui fonctionnent autant comme des caches que comme des fenêtres ; ils nous donnent à voir les images d'un monde que simultanément ils soustraient à notre vue, selon l'intuition que Siegfried Kracauer développait inlassablement à la même époque dans la description de la vie moderne contaminée par les techniques de la reproductibilité dont il fait la matière de ses chroniques publiées dans le *Frankfurter Zeitung* tout au long des années vingt.

À la fin de l'édition originale de *Ginster*, un roman publié à Berlin en 1928, Kracauer décrit un phénomène d'apparition se produisant à Marseille, sur la Canebière baignant dans une lumière aveuglante, comme un set cinématographique : « La place de la poste ressemblait au soleil obscurci. Noire vitre géante au bout de laquelle brillait la lumière de la Canebière. Ginster se dirigea vers l'étroite fournaise dans le lointain ; peut-être toute la surface de la nuit était-elle éclairée par le dessous. C'était un terrain vague que les démolitions ren-

3. Pour une anthologie de commentaires sur la perception des premières images en mouvement, Daniel Banda et José Moure, *Le cinéma, naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Flammarion (Champs), 2008.

4. Fréd.-Ph. Amiguet, *Cinéma! Cinéma!*, Lausanne et Genève, 1923, cité par Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler* (1947), Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009, p.3.

unknown images that turned their back on it. Ginster shuddered each time he crossed this void. The Canebière was boiling, it was ten thirty. He ate a Neapolitan ice cream. He then found himself in the light of the café, a light that was not shining but rather enveloped him; and, like a gold fish, he swam toward the shimmering flow. As he was gliding over the water, a reef came into view in front of him – an old lady dressed in black, who, like a horse-woman, wore a jockey helmet. He was surrounded by the crowds in the street. She stopped in front of the first row of tables, and Ginster had the time to get a hard look at her face. It was a powdered mask, white as snow that looked as if it came straight out of the tomb. If someone had touched her cheeks they would have surely turned to dust.”<sup>5</sup>

In the filmic modules composed by Combey Pion and stamped with the seal of an often deceptive conceptual title (“The diagram does not draw the territory,” “Fantasy is not real,” “Time is not aware of measure”...), the theme of the animation of these figures is ineluctably brought back, through a sort of mechanical inevitability, to the issue of non-substance. These looping modules are organized into binary combinations according to systems of juxtapositions or of superimpositions blending two strata of contradictory images. On one side, piles of utensils, classes of industrial objects and artifacts, blocks of material taken from the real like so many molecular units filmed in color: chrome-plated surfaces (refraction replaces color and it is a ghost of color), radiator pipes, door handles, light switches, collections of glasses, these “boring phantasmagorias of glass” evoked by Kracauer, which are one of the favorite visual motifs of the New Objectivity (*Neue Sachlichkeit*)<sup>6</sup>, gasoline pumps, bricks, supermarket aisles of canned goods (beans and peas), plastic ducks floating in a pond form strictly absurd monistic ensembles over which the camera glides in an erratic close-up and brings about, according to the formula employed again by Kracauer on the sets of *Caligari*, “the perfect metamorphosis of material objects into emotional ornaments.”<sup>7</sup> Inside these ensembles, figures excerpted from the universe of silent cinema (essentially expressionist and constructivist), appear, convulsive, grimacing, prostrate or ecstatic, traversed by pain, madness, or anxiety – the full range of passions that transport bodies outside of themselves and make a spectacle of their destabilization. Between the two summoned regimes of images, a network of figural analogies circulates. They are formal or textural, no less opaque or enigmatic than the stories of dreaming on the surface of which, when logical relationships become lost, float: “Twisted and scrappy fragments, brought together like floating pieces of ice,” in the words of Freud.<sup>8</sup> A prostrate figure is associated with the radiator; a disoriented family with the door handles; the made-up face of a clown with the light switches; the red tinted portrait of a terrified man with a gas pump; characters that run into the void with piles of bricks; a pallid, hairless head mounted on a ruff with the canned goods; and the close-up of a shaved official, framed from the back, a real telephone absurdly stuck to his ear with the multicolored ducks circling in a pond. These singular modules are then placed in groups of two, three or four and arranged in a loop, thereby forming sets of varying degrees of complexity in which the enigma of each singular apparition of a figure is multiplied. Thus, a type of constructivist montage is associated with an expressionist repertoire of figures. The sound tracks of the films, invariably composed of low rumblings, frictions, and flapping sounds, form a sort of impalpable

daient de plus en plus désert. Le jour, ce n'était pas une place comme les autres mais elle s'étendait entre des images inconnues qui lui tournaient le dos. Ginster frissonnait chaque fois qu'il traversait ce néant. La Canebière bouillonnait, il était dix heures et demie, il dégusta une glace tricolore. À présent il se trouvait dans la lumière du café, lumière qui ne rayonnait pas mais l'enveloppait ; et, tel un poisson rouge, il nagea dans son flot miroitant. Tandis qu'il glissait ainsi, un récif se dressa devant lui – une vieille vêtue de noir qui, telle une cavalière, portait une casquette de jockey. Le public de la rue l'entourait. Elle s'arrêta devant la première rangée de tables, et Ginster eut le temps de la dévisager. C'était un masque poudré blanc comme neige qui paraissait sorti du tombeau. Si on lui avait touché les joues, elles seraient sûrement tombées en poussière. »<sup>5</sup>

Dans les modules filmiques agencés par Combey et Pion et scellés d'un titre conceptuel et souvent déceptif (« le diagramme ne dessine pas de territoire », « le fantôme n'est pas de l'ordre du réel », « le temps n'a pas conscience de la mesure »...), le thème de l'animation des figures est inéluctablement ramené, par une sorte de fatalité mécanique, à la question de la non-substance. Ces modules bouclés sont organisés en combinaisons binaires selon des systèmes de juxtapositions ou de superpositions croisant deux strates d'images contradictoires. D'un côté, des amas d'ustensiles, des classes d'objets et d'artefacts industriels, des blocs de matière prélevés dans le réel comme autant d'unités moléculaires et filmés en couleur : surfaces chromées (la réfraction remplace la couleur, elle est un spectre de couleur), cannelures de radiateur, poignées de porte, interrupteurs, collections de verres, ces « fantasmagories de verre insipides » évoquées par Kracauer qui font l'un des motifs plastiques favoris de la Nouvelle objectivité<sup>6</sup>, pompes à essence, briques, rayonnages de boîtes de conserve (haricots et petits pois), canards en plastique flottant sur une baignoire... forment des ensembles saugrenus strictement monistes sur lesquels la caméra glisse de façon erratique en plan rapproché et réalisent, selon la formule employée de nouveau par Kracauer à propos des décors de *Caligari*, « la métamorphose parfaite des objets matériels en ornements émotionnels. »<sup>7</sup> À l'intérieur de ces ensembles, des figures prélevées dans l'univers du cinéma muet (pour l'essentiel expressionniste et constructiviste), apparaissent, convulsives, grimaçantes, prostrées ou extatiques, traversée par la douleur, la folie, ou l'angoisse – l'ensemble des passions qui transportent les corps hors d'eux-mêmes et donnent à voir le spectacle de leur déstabilisation. Entre les deux régimes d'images convoqués circule un réseau d'analogies figurales, formelles ou textuelles pas moins opaques ou énigmatiques que les récits de rêve à la surface desquels, lorsque les relations logiques se sont perdues, surnagent selon l'expression de Freud « des fragments tordus et morcelés, réunis comme des glaces flottantes. »<sup>8</sup> Au radiateur est associée une figure prostrée ; aux poignées de porte une famille désorientée ; aux interrupteurs le visage d'un clown grimé ; aux pompes à essence le portrait teinté en rouge d'un homme terrifié ; aux tas de briques des personnages qui se cognent au vide ; aux conserves une tête imberbe et blafarde montée sur une collerette ; aux canards multicolores circulant sur un bassin, le plan rapproché d'un officier rasé, cadré de dos, le concret d'un téléphone ridiculement collé à l'oreille. Les modules singuliers sont alors associés par deux, trois ou quatre et agencés en boucle, formant ainsi des ensembles de degré plus complexe où se démultiplie l'énigme de chaque

5. Siegfried Kracauer, “Apparition on the Canebière,” [1928], from the collection of essays: *Streets of Berlin and Elsewhere*, written for the *Frankfurter Zeitung* in the 1920s and 30s.

6. S. Kracauer, “Forbidden sight” [1925], *Streets of Berlin and Elsewhere*, op.cit.

7. S. Kracauer, “From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film” [2004] Princeton University Press. p. 74.

8. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, edition translated by A. A. Brill, New York, The Macmillan Company, [1913], p. 269.

5. Siegfried Kracauer, « Apparition sur la Canebière », (1928), *Rues de Berlin et d'ailleurs*, trad. Jean-François Boutout, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 205. Le chapitre n'a pas été repris dans la nouvelle édition.

6. S. Kracauer, « La vue interdite » (1925), *Rues de Berlin et d'ailleurs*, op. cit., p. 128.

7. S. Kracauer, *De Caligari à Hitler*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 2009, p. 74.

8. Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967, p. 269.



*Objet blanc* (1996), extrait de la série *Objets blancs* (Combey Pion)

envelop around these visual, imperfectly joined compositions: through them one hears, beyond articulated speech, the noise of the machine whose origin, as Jacques Derrida said, must be looked for in our relationship with death.<sup>9</sup> This murmur enveloping Combey Pion's filmic installations was already present in 1932, when with the earliest sound films one still heard the reel<sup>10</sup>, the sound of the gear wheels of a windmill in which, in the last sequence of Dreyer's *Vampyr*, the doctor (Jan Hieronimko) ends up smothered. There, at the back of a steel silo where the vampire's henchman is trapped like a rat, the flour pours down in ever greater volumes, covering him with a heap of white ashes, in the end erasing him and causing him to appear for what he is: the figure of a figure. What Combey Pion's machines show us, like Dreyer's fiction shows, is that the essential question of the cinema, according to the hypothesis of Jean Louis Schefer, is in fact more one of time than one of movement ("I repeat the little I understood: time, not movement, was introduced in the images for the first time. And it is time that would create all of cinema, its poetics and even its form"<sup>11</sup>), this "voracious and useless" time<sup>12</sup> that dissolves the figures on the screen as if through a sieve and absorbs their voice in the very instant in which it seems to bring them into existence. Mismatched strips of film appear intermittently as ephemeral and fragile shadows, without thickness or density, extracted and transplanted outside their syntagmas. These rolled up, looping, decomposed and amnesiac figures appear and scintillate randomly with an unassigned frequency, occasionally animated image by image, i.e., reanimated, at the beginning, in the middle or at the end of the sequences they are made to haunt or disturb: their expression is nothing more than the one of their wrenching from immobility. All these bodies buried as if in ashes or flour in a construction set, "all these components that before had had their place in an organism, or at least in the phantom of one, are now lines, points, and surfaces of a structure that has eschewed the very shadow of the human element."<sup>13</sup> The fleeting passage of the image is what activates its power to distance and to render strange; it transforms the real as if one perceived from a distance and through a narrow window of time, scenes whose fleetingness increased the level of anxiety. By providing a piling up of familiar objects as a décor for the apparitions in these short sequences of images arising from the past, Combey Pion draw from the history of cinema for their repertoire of the specter to compose this disturbing strangeness: the papier-mâché objects they make, mummified copies of utensils whose forms they borrow and which transform the exhibition space into a sort of domestic *mastaba* (Egyptian tomb), are the three-dimensional projection of these filmic constructions.

In a text from 1932 titled "Subterranean Passage," the description Kracauer makes of the crossing of a street in Berlin between singular resonance with the way in which the work of Combey Pion the place of the film is constructed: near the Charlottenburg train station, extends under the tracks a straight street Kracauer admits never having traveled without experiencing a feeling of dread. "That could come from the construction, but I don't believe for a second that this is the only reason for my shuddering, although it is of a somber austerity, deprived of all gaiety. The passage is enclosed in brick covered in soot, with two rows of columns supporting the low ceiling. The ceiling is composed of an endless series of closely placed steel girders covered with an infinity of rivets. In the spaces between them

apparition singulière de figure : au répertoire expressionniste des figures se trouve ainsi associé un type de montage de type constructiviste. Les bandes-son des films, invariablement composées de grondements sourds, de frottements, de battements, forment autour de ces blocs visuels imparfaitement ajointés une sorte d'enveloppe impalpable : elles font entendre, en-deçà de la parole articulée, le bruit de la machine dont l'origine, disait Jacques Derrida, doit être cherchée dans notre rapport à la mort.<sup>9</sup> Cette rumeur qui enveloppe les installations filmiques de Combey et Pion, c'était déjà, en 1932, lorsque les premiers sons du cinéma donnaient encore à entendre le réel<sup>10</sup>, celui des engrenages du moulin dans lequel, dans la dernière séquence du *Vampyr* de Dreyer, le docteur (Jan Hieronimko) finissait étouffé. Dans le silo d'acier au fond duquel le séide du vampire se trouve piégé comme un rat, la farine tombe toujours plus intensément, le recouvrant d'un amas de cendre blanche pour finalement l'effacer et le faire devenir ce qu'il est : une figure de figure. Ce que nous montrent les machines de Combey et Pion comme nous le montrait la fiction de Dreyer, c'est que la question du cinéma, selon l'hypothèse de Jean-Louis Schefer, aura été moins celle du mouvement que celle du temps (« Je répète le peu que j'ai compris : le temps s'est introduit dans les images, pour la première fois, non le mouvement. C'est lui qui va faire tout le cinéma. Sa Poétique et sa forme même »<sup>11</sup>), ce temps « vorace et inutile »<sup>12</sup> qui dissout les figures à l'écran comme au travers d'un crible et absorbe leur voix dans l'instant même où il semble les faire exister. Des lambeaux de films dépareillés ressurgissent par intermittence des ombres éphémères et fragiles, sans épaisseur ni densité, prélevés et transplantés hors de leur syntagme. Ces figures amnésiques enroulées, bouclées, décomposées, apparaissent et scintillent aléatoirement avec une fréquence non assignée, parfois animées image par image, c'est-à-dire réanimées, au commencement, au milieu ou à la fin des séquences qu'elles viennent hanter ou inquiéter : leur expression n'est plus que celle de leur arrachement à l'immobilité. Tous ces corps enfouis dans un jeu de construction comme dans la cendre ou la farine, « toutes ces composantes qui avaient auparavant leur place dans un organisme, ou du moins dans le fantôme de celui-ci, sont maintenant des lignes, des points, des surfaces d'une structure qui a écarté jusqu'à l'ombre même de l'élément humain. »<sup>13</sup> Le passage fugitif de l'image active son pouvoir d'éloignement ou d'étrangéification ; il modifie le réel comme si l'on apercevait à distance et à travers une étroite fenêtre de temps, des scènes dont la fugacité renforce la charge d'angoisse. En donnant pour décor à l'apparition de ces courtes séquences d'images surgies du passé un empilement d'objets familiers, Pion et Combey utilisent l'histoire du cinéma comme un répertoire de spectre pour construire la scène de l'inquiétante étrangeté : les objets de papier mâché qu'ils fabriquent, copies momifiées des ustensiles dont ils empruntent la forme et qui transforment le lieu d'exposition en une sorte de mastaba domestique, sont la projection tri-dimensionnelle de ces constructions filmiques.

Dans un texte de 1932 intitulé « Passage souterrain », la description que fait Kracauer de la traversée d'une rue de Berlin entre en résonance singulière avec la manière dont dans l'œuvre de Combey et Pion se construit le lieu du film : près de la gare de Charlottenburg, s'étire sous les voies une rue toute droite que Kracauer avoue n'avoir jamais parcourue sans éprouver un sentiment d'effroi. « Cela pourrait venir de la construction, mais je ne

10

11

9. Jacques Derrida and Jeffrey Mehlman Reviewed work(s), "Freud and the Scene of Writing", Yale French Studies, No. 48, French *Freud: Structural Studies in Psychoanalysis* [1972], pp. 74-117, Yale University Press

10. On the recording of sound as a pathway to the real, Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Berlin, Brinkmann & Bose, [1986], English translation, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999.

11. Jean Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du Cinéma, [1997], p. 17.

12. S. Kracauer, "Forbidden sight" [1925], *Streets of Berlin and Elsewhere*, op.cit., p. 129

13. S. Kracauer, *Streets of Berlin and Elsewhere*, op. cit. p. 174-176.

9. Jacques Derrida, « Freud et la scène de l'écriture », *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil (coll. Points), 1979, p. 335.

10. Sur l'enregistrement du son comme voie d'accès au réel, Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1986, trad. anglaise *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999.

11. Jean Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Essais », 1997, p. 17.

12. S. Kracauer, « La vue interdite » *Rues de Berlin et d'ailleurs*, op. cit., p. 129.

13. S. Kracauer, « Trois Pierrot qui flânent. » *Rues de Berlin et d'ailleurs*, op. cit., p. 174-176.

there is a gray mass of concrete, which has an effect no less massive than the columns. In the darkness, the passage seems to be endless. The walls of both sides stretch to the vanishing point of the gaze, the columns placed along the edges of the stairwell reserved for pedestrians seem to multiply, become threatening, and the ceiling sags ever lower. It is a passage full of infernal echoes, a sinister arrangement of bricks, iron and concrete, built to endure across the ages.”<sup>14</sup> Inside this long and narrow construction passers-by rush about, the noise of trucks resonates; groups of characters: pretzel vendor, beggars, set up at different heights of the passage make for a sort of rug, but an old one whose colors faded long ago.” Attempting to analyze this feeling of dread that seized him the moment he crossed through this passage, Kracauer noted: “It is indeed the contrast between the closed, unshakeable system of construction, and the human confusion of which it is the source that produces the dread. On one side of the passage: a premeditated unit, stable in which each nail and each brick finds its place and is at the service of the whole. On the other side, the people: dispersed parts and particles, the decomposed splinters of a whole that does not exist. They can create an assemblage of walls, girders and columns, but they are incapable of organizing themselves in society. In an awesomely powerful way, the perfection of the system formed by inert material reveals the imperfection of the living chaos.”<sup>15</sup>

What the Charlottenburg passage allegorized in linear form in the eyes of Kracauer was an assumption of alienation, which made the world he produced uninhabitable, thus allowing these specters, which the history of the cinema has consigned to images, to proliferate, and whose return Comby Pion organize in the form of circular montages.

“Still magically held in the insouciant flow, you suddenly awaken from the dream; and yet you do not awaken to reality, but rather a veil is torn away and it is only now, at this very moment that the phantom appears. As if it were rooted there, it stands before you for instants that last an eternity.”<sup>16</sup>

crois pas une seconde qu'elle soit la seule cause de mes frissons, bien qu'elle soit d'une sombre rigueur, privée de toute gaieté. Le passage est enclos de murs de briques, recouverts de suie qui, avec deux rangées de montants, supportent le plafond bas. Celui-ci se compose d'innombrables poutrelles d'acier qui se succèdent à une distance très réduite et sont garnies d'une infinité de rivets. Dans les intervalles il y a une masse de béton gris qui ne fait pas un effet moins massif que les montants eux-mêmes. Dans l'obscurité, le passage semble interminable. Les murs des deux côtés s'étendent jusqu'au point de fuite du regard, les montants enfoncés aux bords de l'escalier réservé aux piétons se multiplient, deviennent menaçants et le plafond s'affaisse toujours davantage. C'est un passage plein de résonances infernales, un sinistre ensemble de briques, de fer et de béton, construit pour braver toutes les époques. »<sup>14</sup> À l'intérieur de cette construction longiligne se pressent des passants, le vacarme des camions résonne ; des groupes de personnages : un vendeur de bretzels, des mendiants, installés à différentes hauteurs du passage « font tapisserie, mais une vieille tapisserie aux couleurs fanées depuis longtemps. » Cherchant à analyser le sentiment d'effroi qui le saisit au moment de franchir ce passage, Kracauer note : « C'est bien le contraste entre le système de construction, clos, inébranlable, et la confusion humaine dont il est le siège qui produit l'effroi. D'un côté le passage : une unité préméditée, stable dans laquelle chaque clou et chaque brique se trouvent à leur place et sont au service du tout. De l'autre côté, les hommes : des parties et des particules dispersées, les éclats décomposés d'un tout qui n'existe pas. Ils peuvent créer un assemblage de murs, de poutrelles et de montants, mais ils sont incapables de s'organiser eux-mêmes en société. D'une façon terriblement prégnante, la perfection, du système formé par la matière inerte dévoile l'imperfection du chaos vivant. »<sup>15</sup>

Ce que le passage de Charlottenburg allégorisait aux yeux de Kracauer sous forme linéaire, c'est une hypothèse d'aliénation qui rend inhabitable à l'homme le monde qu'il a produit, laissant proliférer ces spectres dont l'histoire du cinéma a consigné les images et dont Comby et Pion, sous forme de montage circulaire, organisent le retour.

« Encore magiquement retenu dans le flot insouciant, tu t'éveilles soudain d'un rêve ; pourtant tu ne t'éveilles pas à la réalité, mais un voile s'arrache et maintenant seulement, juste maintenant, apparaît le fantôme. Comme s'il était enraciné, il se dresse devant toi pour des instants qui durent une éternité. »<sup>16</sup>

14. S. Kracauer, "The underground passageway" [1932], *Streets of Berlin and Elsewhere*, "Forbidden sight" [1925] op. cit. p. 65.

15. S. Kracauer, "The underground passageway" [1932], *Streets of Berlin and Elsewhere*, op. cit. p. 67.

16. S. Kracauer, "Forbidden sight" [1925], *Streets of Berlin and Elsewhere*, op. cit. p. 127.

14. S. Kracauer, « Le passage souterrain » (1932), *Rues de Berlin et d'ailleurs*, op. cit., p. 65.

15. S. Kracauer, « Le passage souterrain » (1932), *Rues de Berlin et d'ailleurs*, op. cit., p. 67.

16. S. Kracauer, « La vue interdite » (1925), *Rues de Berlin et d'ailleurs*, op. cit., p. 127.