

« SATORI STRESS » ou « l'effet freeze-framing dans la photographie animée » : analyse critique du film sur base des notions abordées lors de la conférence de Danielle Leenaerts

1. Introduction : notes d'intentions / parallèles et interprétations

J'ai longtemps hésité à choisir ce film, craignant peut-être ses audaces dans le cadre d'un traitement académique comme celui-ci, mais aussi parce qu'il n'appartient pas au domaine de la « fiction » au sens puriste du terme. Pourtant, la fiction y est présente par l'acte narratif du protagoniste constituant le lien de continuité dans le récit en filigrane : c'est l'histoire d'un homme qui découvre les racines d'une population du bout du monde. En dépit de l'apport autobiographique certain, je me permets d'utiliser le terme de « fiction » par simple opposition à la donnée documentaire collective relevant, elle, de l'histoire¹.

Une fois ce premier choix opéré, il me fallut décider de l'optique dans laquelle j'allais me pencher sur le film : en effet, celui-ci peut tout aussi bien être évoqué dans le cadre de la conférence sur l'allégorie, que de celle sur l'analyse poétique, ou encore de celle sur la photographie. Plus qu'un documentaire, il s'agit d'un récit d'apparence autobiographique qui se joue de la juxtaposition de l'expérience individuelle et du vécu collectif, et de la superposition d'un regard étranger à un œil assimilé au monde qu'il regarde. Apprécié par Wim Wenders, ce film mêle histoire(s) et Histoire avec la fluidité et la poésie d'une chanson de Jim Morrison issue de ce temps où « liberté » se définissait comme « nudité du corps et de l'esprit ». Si la conférence de Danielle Leenaerts parcourait le sujet dans le sens de l'image fixe vers l'image animée, ici il convient de reprendre la flèche en sens inverse, car nous partons de l'image animée (par les mouvements de caméra d'une part, et par les mouvements internes à l'univers filmé d'autre part) pour la percevoir finalement en tant qu'image fixe.

Remarquable est la façon dont se réalise la prise de vue : on y observe un jeu constant entre statisme et mouvement. Les images, bien qu'animées, *portraient* constamment le

¹ La narration du film, du reste, trahit cette même vision : « J'aimerais faire un film qui se situerait en-dehors du présent, en-dehors de l'actualité. Un film dont l'objet... ne serait aucune autre réalité que celle du regard, posé sur elle, sur les choses, sur les gens, sur moi-même. Le regard du désir, de l'inachevé, du possible... une fiction, en somme ». (1H00-1H01)

paysage, au point que l'on a le sentiment de se trouver face à un tableau qui, à son *punctum temporis*, suggère le mouvement et le sens par la coexistence implicite d'un « avant » et d'un « après ». Cette réflexion est propre à l'image *photographique* (entendons par là « statique »), et pourtant nous nous trouvons ici face à des images qui bougent réellement. Mais les mouvements qui les habitent, parfois à la limite de la perceptibilité dans des plans très larges, produisent le même effet que les mouvements suggérés sur une toile, et c'est en cela que l'analyse de ce « morceau » de cinéma est pertinent et intéressant dans le cadre du sujet qui nous occupe. Je développerai cette conception sous l'appellation d'« effet freeze-framing ».

Bien que mon travail porte sur l'analyse du fonctionnement de l'image, celle-ci ne sera pas dissociée du texte qui en fournit toute la brillance. Écrit par Benoit Boelens, il oscille entre un scientifisme poétique et une simplicité ludique. Ce *texte-off*, agissant tantôt en contrepoint avec l'image, tantôt comme traducteur symbolique, allégorique, des fragments de vie « mis en scène », sensualise les images et les transforme dans un souci de métaphorisation. Car au-delà de l'histoire d'une terre et d'un homme, c'est l'histoire d'un corps humain, avec ses réseaux de veines, ses globules blancs et rouges, ses bactéries pathogènes, ses sens et ses pulsations.

Mais au cœur du réalisme même, s'imisce cette transcendance subtile qui confère à toute photographie sa part d'imaginaire, comme c'est vrai pour toute représentation différée. Esthétisme et choix de cadrage conduisent à une inévitable incomplétude de la réalité, qui demande au spectateur de combler les manques. Dès le début du film, très justement, on évoque une immersion dans l'« abîme de l'imaginaire ».

*Satori*² *Stress* est la recherche d'un équilibre entre les extrêmes du « magmatique » et de l'« affranchissement »³. Cette quête est développée par scissions, fusions et *clashes*. Un plan, dans les premières minutes du film, nous montre un personnage assis par terre et perdant l'équilibre alors que quelque chose (un son extérieur ou l'échappée d'un cauchemar) l'a brutalement arraché à un sommeil dérobé sur le quai d'une gare, tout cela alors que le texte nous dit « vous avez atteint l'équilibre ». C'est cette prise de conscience de la nécessité d'un « retour à soi » conciliable avec le « tout » qui nous interpelle tout au long du film, telle une mise en garde (par la description chirurgicale du « processus psychosomatique du stress ») mais aussi comme la proposition d'une « recette de l'ataraxie ». L'image se construit, à cet effet, comme un jeu de mouvement et d'immobilité, de visibilité et de dissimulation.

² Eveil spirituel obtenu par la méditation dans le Bouddhisme Zen.

³ 6^{ème} minute du film : « Vous n'êtes plus pensant ni non-pensant, vous êtes un homme libre ».

2. De l'image animée à l'image fixe (effet freeze-framing)

Une série de plans fixes de la ville de Tokyo, qui, bien que prenant vie par des soubresauts de la caméra et par quelques rares chants d'oiseaux perdus dans la fresque urbaine, sont des photographies qui profitent de l'opportunité du médium pour couvrir plusieurs secondes (nous parlons ici de plusieurs secondes de « temps capté », car toute photographie couvre bien évidemment un temps plus large que celui de la prise, contenant implicitement un avant et un après). S'ensuit un plan panoramique brassant la métropole. Ce pourrait être une photo filmée, et pourtant d'infimes mouvements d'humains réduits à la taille de fourmis s'y détectent ici et là (un panoramique semblable se retrouve dix minutes plus tard). Ces plans annoncent dès l'ouverture la démarche photographique certaine d'un film où la notion d'image en tant qu'« individual shot » n'a jamais été aussi évidente au cinéma.

Satori Stress se présente comme l'expression d'un conflit sous-cutané propre à une population à cheval entre un passé culturel homérique et un avenir venu d'ailleurs : c'est le conflit entre le *Yin* (stillness) et le *Yang* (motion)⁴, et par extension la quête de la conciliation de l'individualité et de la collectivité, pour ne pas dire de l'individualisme et du collectivisme. Le titre du film n'auréole pas seulement la société et ses membres dépeints, mais définit également le traitement de l'image et le travail du montage qui se voient reposer sur ces mêmes principes conflictuels. Bien que nous soyons dans le domaine du cinéma, *Satori Stress* se parcourt comme un album-photo, et ce en dépit du fait que les images accusent des mouvements visibles (parfois négligeables comme une brise, mais bel et bien présents), au contraire des mouvements implicites d'une photographie au sens académique du terme. En regardant ce film, nous sommes amenés à nous demander si la photographie, voire même ce que l'on nomme l'« instantané », doivent être nécessairement figés pour acquérir le droit de se nommer comme tel (cela, bien sûr, en dépit du fait que l'instantané rend et doit rendre le mouvement dans la fixité – cfr. *paradoxe de Zénon*). Ici, en effet, les plans peuvent être perçus comme des instantanés élongés dans le temps, non pas uniquement dans le temps de filmage, mais aussi par le fait que ce qui nous est montré est répété au quotidien, dans l'avant et dans l'après de ce qui nous est projeté. Les mouvements y produisent le même effet que des photographies en relief ou en hologramme. Ce sont des « arrêts sur image » mouvants et sonorisés. Un autre exemple à relever dans cette même veine est, à la 67^{ème} minute du film, le

⁴ Notons que ces concepts appartiennent au concept de « tao » qui n'appartient pas à la culture japonaise mais bien à la pensée chinoise ; cependant, *Satori Stress*, comme nous le verrons, est substantiellement basé sur ce double principe opposé et complémentaire qui régit tout autant le cosmos que la moindre des cellules circulant dans notre organisme.

plan de ce bureau, désert et statique, rendu vivant par la seule sonnerie d'un téléphone. A la 53^{ème} minute, un plan fixe montrant l'immobilité photographique d'une femme concentrée est à peine trahie par le vacillement de la flamme d'une bougie. De même qu'à la 43^{ème} minute, la vision d'un tatouage couvrant un dos entier allie la notion de fixité à celle du mouvement par les distorsions (anamorphoses) produites dans l'image tatouée par les remous épidermiques qui accompagnent chaque mouvement de l'homme tatoué. A travers toutes ces occurrences, fixité et mouvement apparaissent comme deux données indissociables.

Dans la conception photographique de *Satori Stress*, le temps y apparaît comme figé, car le tout se présente comme une série de flashes perçus par un homme confronté à une autre terre, et sans évolution véritable entre ces multiples pièces d'un seul et même puzzle, celui du portrait d'une société à un moment donné de l'Histoire. Evoquons au passage William Klein qui alléguait que « *photographier est un moment de transe où l'on peut saisir plusieurs centaines de choses qui se passent en même temps et que l'on sent, que l'on voit, consciemment ou non.* ». La seule progression que l'on identifie au cœur de ces flashes n'est autre que celle de cet amour qui, au fur et à mesure des découvertes d'une population radicalement différente et affectivement autarcique, s'avère aussi impossible que celui de *Roméo et Juliette*. Et cet antagonisme culturel conduit à un départ inéluctable (c'est un film sur le départ, sur la séparation), célébré par l'union physique de deux êtres au paroxysme d'une découverte mutuelle. C'est l'ultime transgression, et ne pouvant aller plus loin, les deux amants se séparent, implantant entre eux des océans de distance (l'union suprême avant la séparation définitive). Ce n'est pas un hasard si cette dernière séquence nous est présentée sous forme de photographies, car il s'agit bien ici de figer et imprimer un moment dans le temps. Ce n'est pas non plus par hasard qu'une autre série de photographies leur succède, sorte de *punctum temporis* (rappelant l'« instant décisif » dans les *Images à la sauvette* d'Henri Cartier-Bresson) d'un événement politique se produisant à l'extérieur pendant que les corps des amants se disent adieu. Le fait de terminer le film par cette série de prises de vue de la jeunesse japonaise désespérée trans-portant les cercueils de ses « idoles » trouve, dans le contexte du film, plus de sens par rapport au récit fictionnel que par rapport au relevé historique : l'intrus s'apprêtant à regagner son propre pays pour effectuer le montage du film, le Japon poursuit son Histoire sans entrave. Ce constat corrobore l'idée que tout ce qui nous

fut montré put se réduire à un seul portrait dérobé au cours du temps (effet freeze-framing) par un voyeur ayant cherché en vain à faire partie du canevas.⁵

A ce propos, il est intéressant de revenir sur une remarque de Jean-François Chevrier : « *Le photographe ne travaille pas dans le présent, mais dans le futur antérieur* ». C'est aussi vrai pour le cinéaste documentariste. Dans le cas présent, le personnage évoque des souvenirs plus qu'il ne les vit, puisque, processus oblige, la projection succède au montage, et le « filmé » appartient automatiquement au passé. Certes, plus d'un pourrait dénoncer l'impertinence d'une telle réflexion, dans la mesure où elle assimile réalité du filmé et réalité du filmage. Si nous nous penchons davantage et exclusivement sur la temporalité du tournage, il paraît évident que l'inconciliabilité des notions de « satori » et de « stress » qui est illustrée tout au long du film constitue un argument en faveur de cette optique de « futur antérieur » : le paradoxe développé, en effet, ne peut qu'aboutir à un échec de la combinaison. Ainsi, l'histoire d'amour esquissée, vouée à une déconfiture certaine, nous est relatée comme un résumé ce qui *aura été*, alors que les réalités culturelles ont eu raison d'elle au temps où le récit nous est présenté, puisque le journaliste a entre-temps déjà quitté le pays. Par ailleurs, la scène fusionnelle se produit après un passage où nous retrouvons la jeune japonaise écrivant une lettre où elle explique que le journaliste va retourner au pays afin d'effectuer le montage du film. « Moment le plus fécond », contenant ce qui précède et ce qui suit. Le processus filmique s'achève, l'histoire aussi. Enfin, tout comme l'a souligné le photographe Denis Roche à travers les légendes de ses photos, ici aussi, le commentaire (le discours de Jean-Noël et d'Akiko, épistolaire et donc différé) s'arrête toujours là où commence l'image.

Le texte lui aussi participe à la dualité omniprésente, agissant très souvent en contrepoint ou par métaphore avec l'image, une métaphore mettant en parallèle le micro- et le macrocosmique. Par la définition du *Satori*, c'est le sens même de la quête de l'œil-caméra qui se voit souligné : « La dualité n'existe plus, l'être et le néant, la vie et la mort ne font qu'un ». Il serait difficile de ne pas établir un rapprochement de cette aspiration avec le fonctionnement de la prise de vue par rapport au résultat spirituel recherché. Si par le *Satori* le disciple cherche à se scinder de ses semblables et de sa propre enveloppe charnelle, il cherche également à fusionner avec l'univers, et la série de photos unissant le journaliste et la jeune autochtone constitue une illustration paradoxale de cet état spirituel, dans la mesure où, au-

⁵ Nous pourrions même nous demander si ce portrait est celui d'une réalité, car à la 63^{ème} minute du film, le personnage, alors qu'il visite un petit village en bordure de la capitale, l'évoque en ces termes : « « Un Tokyo qui n'existe plus... qui n'a jamais existé peut-être... où le temps se serait arrêté... comme si le temps s'était arrêté... ». Une photographie, en somme, mise en scène d'un passé révolu, et ce qui n'existe plus n'existe pas.

delà de la réunion de deux cultures, on quitte le cadre humain pour toucher à un fusionnement de type cosmologique, intemporel et universel. De nombreux plans fonctionnent sur ce principe : le plus évident est celui de cette foule que l'on avise dans toute sa compression, alors que le texte évoque la concentration mentale du sage solitaire s'élevant vers son ciel privatif.

Alors qu'est filmée une foule engagée dans les couloirs de métro, le texte – telle la légende d'une photographie – nous parle de la naissance organique et chimique (suite de sécrétions, phénomènes microscopiques de causes-et-conséquences physiques) de cette affectation appelée « stress », en usant de termes s'associant visuellement à ce qui est filmé : « s'engouffre », « bouscule », « s'accélère »... Les hommes y deviennent les molécules d'un gigantesque réseau artériel. Ces plans de masses, très souvent, s'élargissent en points de fuite, le cadre ne saisissant qu'un fragment d'une fresque avalant toute une ville (le hors-champ, l'espace-*off* y est, par conséquent, très marqué). A diverses reprises également, l'élément ferroviaire, ponctuant le récit comme le principe de déplacement ponctue tout voyage, se trouve filmé dans une perspective centrifuge : les rames, multipliées dans un seul plan, passent en contresens, filent en oblique, traversent l'écran horizontalement, à l'instar de destins qui se croisent dans la solitude de la multitude. L'entité filmante, dans ces instants de pur spectatorisme, n'est rien, et nous-mêmes, assimilés à l'œil de la caméra ne sommes plus rien. Puis, soudain, après une traversée (longue au point de paraître interminable, au cadrage et au contenu aussi aléatoires que ceux des *Bus Photographs* de Robert Frank) de paysages urbains surchargés d'immeubles résidentiels et utilitaires, d'infrastructures métalliques, de câbles électriques et d'inscriptions, la rame s'arrête dans une gare, et l'œil de la caméra se voit suspendu sur un mur vierge, tandis que la narration évoque un état « aussi calme que la lune » (blancheur, fixité et infertilité). Si l'on décomposait cette tranche de film en images isolées, on obtiendrait une séquence photographique qui, par sa légende (le discours adjoint), répondrait aux deux principes de tout récit : succession et transformation. Mais bien au-delà du passage d'un lieu à un autre, cette transformation fonctionnerait à des niveaux transcendant le domaine du « visible à l'œil nu », la ville étant traitée comme une métaphore de notre propre organisme dont les sécrétions peuvent nous conduire, tel un train, d'une gare désaffectée⁶ (ordre) à une gare fonctionnelle (chaos), d'un état de sérénité (ordre) à un état d'angoisse phobique (chaos), ou au contraire d'un état de stress à un état de satori.

⁶ Pour filer la métaphore du fonctionnement du corps et de la ville, je rapprocherais l'idée de la gare désaffectée à la notion de sérénité spirituelle dans la mesure où celle-ci s'affranchit de la multitude et prône un retour à la nature et à l'universel ; dans cet ordre, les gares désaffectées sont souvent réinvesties par la

La prise de vue ne manque pas de renforcer cette cohabitation conflictuelle en utilisant à diverses reprises cette donnée ferroviaire : nous avisons, à la 58^{ème} minute du film, un plan pris en plongée, montrant une rame qui passe en diagonale, coupant l'écran en deux à la manière d'une ligne de démarcation. Par le traitement de cette opposition à multiples sens contenue dans le titre même, cette « ligne » nous paraît couper plus qu'un écran, mais un monde en deux mondes : celui de soi et celui des autres.

Le cadrage des plans succédant à ceux d'ouverture (qui observent la ville d'un regard extérieur et distant ; certains plans, en plongée, donnent le sentiment d'un oeil divin), centrés sur la foule dans laquelle le regard s'engouffre, repose sur un principe de saturation : pas un centimètre carré d'espace libre n'est à recenser, et certains passants pris en gros plan avalent littéralement l'écran en l'approchant. Cette optique renforce la notion de « stress » qui s'y voit développée, créant auprès du spectateur le besoin vital de trouver lui-même de l'oxygène lui permettant de ne pas étouffer, physiquement et spirituellement. La quête du film devient ainsi celle du spectateur : retrouver son « satori », ou l'ordre dans le chaos. Ces plans distants s'accompagnent d'un court récit évoquant l'« état sublime », tandis que les plans saturés sont associés à l'état de « ruine spirituelle » et véhiculent un caractère de lourdeur impropre à toute viabilité de l'âme et à toute sagesse (zazen : s'asseoir et se concentrer).

Une séquence à la 54^{ème} minute repose entièrement sur le principe de l'ordonnance du chaos, et constitue le reflet à la fois le plus éloquent et le plus ambigu du titre du film. Nous lui consacrerons une section entière à la fin de cette étude.

3. Les ponts allégoriques⁷

Dès le premier quart d'heure du film, nous brassons la ville de Tokyo, tandis que le jour vient de se lever, dans le plan panoramique que nous avons évoqué dans une section précédente. C'est l'éveil d'une ville, mais aussi celui d'une civilisation à une nouvelle ère émanant de continents voisins. La caméra se donne pour objectif de figurer le décalage apparemment inconciliable, le hiatus sociologique, entre un monde et ces influences (musicales, vestimentaires, comportementales...) venues d'ailleurs. Ainsi, le plan suivant nous montre-t-il des groupes de gens (des salariés ou *salary men*, pour la plupart) s'adonnant

végétation. Dans la philosophie-zen, l'univers est perçu comme l'ordre, et la collectivité comme le chaos ; remarquons toutefois que ce chaos de la collectivité, au Japon et à Tokyo en particulier, est minutieusement ordonné. Par la juxtaposition du capitalisme et de la méditation, il n'est autre meilleur exemple que celui du Japon pour traiter de la cohabitation de l'ordre et du chaos.

⁷ Nous parlerons de « ponts allégoriques » car, à la manière de ponts (parfois à l'aide du discours et du son), ils nous permettent l'accès d'une rive explicite à une rive plus implicite mais prépondérante.

à un spectacle de rock à la dérobée sur un trottoir, « travestis » en tenues de cuir et affichant des attitudes et mimiques qui ne vont pas sans rappeler celles d'un Elvis Presley... tout cela avant de rentrer sagement et anonymement chez eux ou de renfiler leur costard-cravate pour partir au boulot. En filigrane, on y lit la difficulté d'accoupler deux êtres (les personnages principaux du film, si l'on peut dire) dont les origines et traditions sont antipodales. Jusqu'où la compatibilité, le compromis, seront-ils possibles ? Citons, au passage, D. Grojnovski qui affirmait que « *l'image pose plus de questions qu'elle ne donne de réponses* ».

L'allégorie se construit à maintes reprises à travers de courtes narrations rattachant le présent en mutation à des épisodes « bibliques » (si l'on peut nommer ce voyage pour l'éveil spirituel « Bible de la sagesse ») évoquant les ornières et splendeurs de la méditation. Ces courts récits enracinent l'aspiration à l'affranchissement charnel au cœur même d'un paysage spirituellement stérilisé, où pullulent les gratte-ciel qui ne peuvent cependant atteindre le ciel des sages. Ces récits anachroniques affectent l'image à la manière d'une antithèse, avec pour résultat une synthèse couplant « prospérité/possessions » et « dénuement ». Les prises de vue surchargées, oppressantes, se heurtent à un discours distanciateur, rédempteur (car la soif du « dollar » et la quête à la concurrencialité sont un mal sociétal à réparer sous peine d'extinction de l'essence astrale qui est source de viabilité dans l'état d'incarnation), qui a le mérite d'alléger le poids de la chair et du béton, et qui annihile l'image en la réduisant à une violente caricature du strass et de la concupiscence (au sens théologique du terme). En ce sens, la richesse appauvrit.

Dans la métaphore de la métropole, l'homme devient molécule emprisonné dans les réseaux artériels des métropolitains, et ce que l'on voit n'est autre que le reflet de ce que l'*œil nu* ne peut percevoir dès lors que l'on traite des fonctionnements bio-chimiques de notre organisme. L'antithèse du discours (on parle de *s'asseoir et de se concentrer* alors que l'on avise des gens *debout et charriés* dans la frénésie des heures de pointe) dénonce l'image de manière sous-jacente, par la simple évocation des processus physiques salutaires et pathogènes. L'image nous confronte à nous-mêmes, et cherche à nous faire prendre conscience du danger d'un avenir qui s'avère inéluctable quand se voient oubliées ou égarées les valeurs nobles et nourrissantes du passé. A ce titre, plus que la captation d'un instant présent, l'image, soutenue par les mots, contient de manière intrinsèque l'hier et le demain, l'idéal et l'excès, la naissance et la mort. Elle se constitue comme un pont entre les rives les plus extrêmes.

4. Photographie, Théâtre et Cinématographie (temps, mouvement et narrativité)

L'association établie par Roland Barthes dans sa *Chambre Claire* se voit ici exploitée dans un dessein non seulement conceptuel, mais également structurel. En effet, ce n'est pas un hasard si le film s'ouvre et se ferme avec un rideau de théâtre. Si le grimage, nous dit Barthes, affuble le comédien d'un masque de mort et lui affecte une nature spectrale, nous assistons ici très justement à une séance de grimage où le buste du comédien (d'une pièce de théâtre « kabuki ») se voile d'une pellicule de fard blanc, d'un blanc opaque (qui avale entièrement le teint naturel de la peau, lui conférant un caractère fantomatique). Le parallélisme pointé en filigrane entre ces deux disciplines artistiques (théâtre et photographie) permet une projection formelle du rapport existant entre le caractère mortel de l'être filmé (considéré en tant que « référent ») et l'éphémérité d'un amour condamné dès le départ. Tout comme le théâtre s'inscrit à la manière d'un culte de la mort, le récit non-documentaire ponctuant le film célèbre la beauté d'un amour appartenant déjà au passé du simple fait que ce qui nous est montré est déjà conclu au montage. De surcroît, si ce qui nous est montré occupe en réalité une année ou davantage, les choses pourraient ne couvrir qu'une seule journée, voir les seules soixante-quinze minutes de la durée du film. Ou, en fin de compte, comme la structure de *Satori Stress* nous le suggère, le temps d'une pièce de théâtre, contenu entre le moment où le rideau s'ouvre et celui où il se referme.

En plus du « culte de la mort (ou des morts) », nous pouvons également relever un « culte du faux », par l'insertion, au cœur du récit individuel, d'une mise en scène au sens propre du terme. Si le film repose sur un principe photographique implicite, la photographie est aussi *physiquement* présente. Une scène nous montre les deux personnages, Jean-Noël et Akiko, dans une pièce où le premier se photographie avec elle par l'intermédiaire d'un miroir. Une première photo fige le récit dans l'espace et dans le temps, prise en noir et blanc, seule touche achrome du film, peut-être vouée à mettre en exergue les couleurs associées généralement à la mort : le noir, mais aussi le gris et le blanc. La seconde photographie nous amène à ce « culte du faux » ci-dessus évoqué : nous y avisons nos deux personnages dans un costume rituel traditionnel de la culture nipponne. Le rapport de cette photographie à la théâtralité enracine le discours dans l'hypothèse « mise en scène ». Il s'agit d'une réalité non-actualisée, de l'impossible assimilation culturelle et de l'inaccomplissement d'un amour (détournement de la vocation de l'autoportrait). Mais avec cette fusion, comme dans les mises en scène photographiques de Cindy Sherman, nous sommes dans le cadre d'un fantasme et non d'un relevé authentique et historique. Cela nous fait voir ce qui *aurait pu être* mais qui *ne*

sera jamais. Ainsi, le « ça aura été » devient « ça aura été... un songe ». La vie devient théâtre, dans lequel on se joue du principe d'« éternité par l'émulsion chromatique » en immortalisant des événements qui sont de l'ordre du fictif. La photographie, tout comme le cinéma, excitent la tentation d'exploiter le faux, le jeu et le domaine du mental.

Un autre élément significatif à noter est l'exploitation du flou. Cette technique, propre à la photographie, peut être considérée comme anti-cinématographique dans la mesure où, si la photo nécessite de semblables techniques pour suggérer notamment le temps et le mouvement, le cinéma n'y a généralement recours que pour figurer un trouble psychique ou somatique, ou pour traduire les dimensions oniriques. Son usage, dans le cas présent, nous ramène de manière évidente à la photographie : une séquence de strip-tease (à la 20^{ème} minute du film) se trouve construite sous forme d'une succession d'images fixes dont la juxtaposition se complète de ligaments flous servant les ellipses intermédiaires. Ces ellipses se présentent comme des accélérations, et la résultante de cette chimie de l'œil nous rappelle qu'un film est avant tout une succession d'images fixes, isolées et indépendantes (uniquement interdépendantes par un choix politique et conventionnel). Nous détectons ici très clairement une série de pauses dont la fluidité du défilement est affecté par un désir de décomposer les actions, le temps et l'univers, comme cela est possible dans la pratique de la photographie. La technique cinématographique se donne généralement pour objectif de faire oublier au spectateur son caractère essentiellement fragmentaire. Mais le choix esthétique de cette séquence de *Satori Stress* s'inscrit dans une visée radicalement opposée. Cependant, nous constatons que cette manœuvre nous amène simplement à reconstruire mentalement la séquence dans toute sa fluidité, en « comblant les trous » et en restaurant l'aspect haché de l'ensemble – ce qui nous est possible et aisé grâce à notre expérience culturelle et à notre idiosyncrasie. Cela nous permet de transformer les images fixes en une séquence animée qui n'en est que la combinaison précipitée. Le mouvement, en conclusion, survit bel et bien, présent dans l'absence (dans une prise de position qui considérerait que le mouvement pictural direct n'existe pas du fait de sa décomposition matérielle, nous serions tenus d'ajouter que ce mouvement est également « absent dans sa présence »).

Par l'usage de ce flou, l'image nous fait également prendre conscience de l'organicité du mouvement, bien au-delà de la mécanique qui permet sa cohérence entre les différents segments picturaux enregistrés. C'est en ce sens que l'on peut accorder à l'image d'être (parfois même, comme ici, en-dehors du domaine des sciences) supérieure à notre perception par le fait qu'elle permet de saisir des phénomènes et événements microcosmiques invisibles

à l'œil nu. La photographie récurrente de végétations s'inscrit dans ce même souci de représenter l'imperceptible, car toute plante évoque inmanquablement le temps : le temps de sa propre évolution depuis la floraison jusqu'à la flétrissure. Et dans ce même ordre, ne pourrait-on pas parler en termes semblables par rapport à l'être humain ? Ne sommes nous pas tous porteurs de temps, de présent, de passé et d'avenir, et par conséquent de multiples images instantanées coexistant dans notre portrait dans un chaos constante ?

La nudité traitée ici est symbolique et façonne davantage sa propre antithèse. Le fait de se dénuder ne signifie pas « tout montrer » mais contient encore, paradoxalement, l'idée de « manque ». En effet, le corps représenté dans la séquence du strip-tease semble dissous, et soutient la thèse de l'éphémère et de l'incomplétude inhérente à l'impossibilité de « présent absolu » : le présent n'existe-t-il pas, au fond, que dans la paralysie d'un instant constituant une ligne floue (et déplaçable !) entre passé et avenir ? En matière d'image, tout mouvement, sitôt constaté, appartient déjà au passé, et toute continuité suggérée appartient au futur antérieur, au sens où toute photographie et tout photogramme que l'on contemple sont la représentation d'une fraction de seconde éternellement dilapidée. Une image ne peut dès lors jamais appartenir au présent. Et c'est aussi vrai pour un film qui n'est autre qu'un amas d'éphémère, ramenant au présent (pour le spectateur qui se soumet au principe) le passé, ou un avenir décliné au passé d'un acte de prescience ou d'anticipation. Le flou, en fin de compte, est utilisé pertinemment comme le flou du souvenir, puisque ce que nous avisons est le journal d'un voyage déjà achevé et appartenant au passé, séparé de nous par le temps de filmage, le temps de montage et le temps de projection.

Nous pouvons enfin souligner que l'usage du flou se justifie par un souci de pudeur (alors que ce qui précède et suit cette séquence associe la « nuit » à l'« interdit »). Tout comme il contient *implicitement* le temps et le mouvement, il suggère ce qui ne doit pas se voir si l'on souhaite rester dans les limites de la décence. La photographie érotique, en particulier, travaille essentiellement la suggestion : le dévoilement de l'intimité, s'il se fait de manière brutale et complète, rompt ce pouvoir de surenchère qui permet de conserver l'attention du spectateur/voyeur à son paroxysme, et annihile sa capacité d'imagination (et donc d'appropriation d'une situation proposée à l'œil). Or, toute photographie, tout photogramme, et toute image en général, existent et se perçoivent par ce qu'elles englobent d'espace-*off*, aussi bien du point de vue spatial que temporel et idéologique.

Le travail sur le temps repose également sur le principe formel de « décalage ». Dans le premier quart d'heure du film, par exemple, on nous montre une série de dessins érotiques

se rattachant à la pratique du Kamasutra, tandis que le texte-*off* nous relate les préparatifs du voyage qui conduira le journaliste au Japon (Kamasutra = destination = Japon). Ces images peuvent être couplées avec les photos défilant à la fin du film et présentant nos deux amants dans un rapport intime qui constitue la transposition concrète de ces images de Kamasutra, la *réponse*. Une fois encore, comme pour les travaux photographiques de Denis Roche, le commentaire s'arrête là où commence la photo. L'image est le relais de l'« avant » et transcende la temporalité en prenant de l'avance et en annonçant l'issue du récit.

5. Jeux et Histoire : synthèse du satori stress

Cette section du travail se penchera uniquement sur une séquence de trois minutes apparaissant à la 54^{ème} minute, et qui donne tout son sens au film. Elle constitue une synthèse de tout ce que nous avons pu observer depuis le début dans la juxtaposition des médiums « photo » et « cinéma ». Célébrant une sorte de « triomphe de l'image », elle se consacre à retracer, de manière composite et aléatoire, sans respect de chronologie ou de genres, l'Histoire d'une nation. Peut-être ce chaos peut-il figurer la perception hétéroclite et condensée qu'un touriste pourrait en avoir à peine descendu de l'avion, bousculé par les foules et bombardé par la pléthore d'affichages publicitaires qui caractérise la capitale de jour comme de nuit. A l'instar d'un photomontage, cette séquence pourrait se réduire à un seul instantané avalant différents lieux, différentes périodes, de multiples événements, pour dessiner le portrait d'une société (une société qui s'avère le produit de tous ces « faits ») dans un dessein didactique, mais d'un didactisme laissant l'esprit du destinataire ouvert à toute interprétation (étant donné que, dans ce monceau de flashes, il est impossible de tout percevoir, chacun y percevra ce qu'il pourra et voudra, et en tirera ses propres conclusions).

Cependant, cet amalgame accuse un étrange plaisir à mélanger « vrai » et « faux », transformant l'Histoire en un « jeu ». Et très justement, ce défilé d'images frénétique, hypnotique, se ponctue d'images d'écrans de jeux électroniques, associant les réalités historiques à la notion de jeu. Il en résulte que l'on est amené à se demander ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas, quelles sont les limites du réel... voire, s'il y a seulement quelque chose de vrai dès lors que la réalité passe à l'état d'image et se relègue fatalement au passé. Un combat de sumo se voit traité comme une partie de jeu électronique, où les mouvements des lutteurs (saccadés par l'utilisation du même principe photographique que pour la séquence du strip-tease, obligeant le spectateur à « combler les vides » et à « compléter les actions » pour les rendre fluides) sont marqués par autant de sons électroniques.

On note aussi un curieux mariage de situations prises sur le vif (comme les clichés saisis au cours de la visite de Julio Iglesias à Tokyo) et de mises en scène (comme c'est le cas pour les extraits de publicités télévisées), mettant ainsi « vrai » et « faux » sur un même pied d'égalité. A cela s'ajoutent des images venues d'ailleurs comme cette photo d'Hitler en Allemagne, qui n'est pas physiquement liée au Japon, mais qui trouve avec lui un rapport historique remontant au traité tripartite de 1940 avec l'Allemagne du national-socialisme ; cette association permet de rappeler le cheminement de la nation japonaise d'un extrême à l'autre, puisque aujourd'hui, *comme nous pouvons le constater ici en images*, elle se trouve dans l'influence direct du capitalisme nord-américain, en d'autres termes dans le camp des libérateurs de cette Allemagne nazie jadis alliée. Le montage n'hésite pas à placer plusieurs photographies historiques et hétérogènes dans un même plan. On relève encore, au cœur de cette mosaïque (synthétique bien que non-exhaustive), des extraits de films américains (de guerre) et japonais de fiction. On en tire une conclusion à la fois ludique et dramatique : la vie est un jeu de cartes, sur chaque carte une image, et sur chaque image l'anéantissement du monde par le chaos de son évocation picturale. Mort et vie coexistent, et c'est à chacun de nous de choisir si le réel est tangible ou ne constitue qu'une illusion collective en cinq dimensions (les dimensions des cinq sens de la perception).

Cette séquence est un défi, celui de la reconstruction-éclair d'un monde en proie au trois instances temporelles (passé, présent, avenir), à l'inéluctable tout comme à l'incertitude. Mais en voulant reconstruire ainsi une page d'histoire, l'effet produit est celui d'une décomposition, d'une destruction ; on pourrait comparer cette expérience visuelle à la vision d'une décharge dans laquelle on aurait versé cent ans d'histoire en matériaux, de façon à ce que tout soit réuni en un seul espace restreint, mais ce « tout » se trouvant réduit à « néant » par la perte conséquente des spécificités et des hiérarchies d'authenticité de ses différents éléments, par le fait que sont mis en contact des matériaux aussi disparates et opposés que l'« or » et le « toc ».

La notion de « décomposition » est encore soulignée, une minute plus tard, lorsque l'on filme les enseignes publicitaires à néons illuminant la nuit. On avise des dessins, des formes géométriques et des inscriptions se composant par la lumière, puis ces lumières s'éteignent les unes après les autres, décomposant ce qui fut ainsi composé, et l'image se coupe sur un « noir », hypothèse d'un choix délibéré de l'auteur de rappeler que ce qui est fabriqué ici (par montage, entre autres) n'a de valeur que si on prend le temps de le déconstruire afin de remettre de l'« ordre dans le chaos ». Construction et déconstruction du

réel, mise en lumière (image = lumière) et extinction de la réalité. La photomontage est, dès lors, la mise en ordre (en apparence désordonnée) d'un chaos s'adressant à tous nos sens, nous dirigeant dans une visée précise ou nous laissant libre dans notre décryptage du sens général. C'est aussi sur ce principe, rappelons-le, que fonctionne la propagande.

On retrouve, dans le cadre de cette séquence, toutes les techniques identifiées au cours de notre étude : le flou, le vrai, le faux, le mouvement accéléré ou ralenti, le mouvement suggéré, l'image rendue vivante par le discours et par le bruitage (on peut noter ici, au-delà de ce que nous avons vu, une association d'images avec des sons et des voix-off provenant d'autres images n'ayant, a priori, aucun rapport direct entre elles, association créée par le montage et le mixage), la mise en scène, de vraies photographies... Cela permet de noyer dans un certain ludisme les aspects plus dramatiques ou plus violents du portrait, et inversement, de façon à ce que, à chaud, le spectateur soit incapable d'émettre un jugement par rapport à quoi que ce soit de ce qui lui est montré. Tout est irréel⁸. Le chaos d'images envahit notre domaine cérébral, et nous en ressortons à la fois saturés et vidés. Et, d'une certaine manière, *traumatisés*.

6. Conclusion : Prises de vue et vues de prises

Suggéré par le titre, le film travaille en sous-couches et de manière permanente temps et mouvement, assimilant les principes photographiques aux conceptions du 7^{ème} art. Alors que le cinéma se fonde sur la recherche d'une continuité et d'une fluidité de mouvement, par toutes sortes de renvois techniques *Satori Stress* nous fait (re)prendre conscience du fait que le cinéma se constitue à la base d'un certain nombre d'images alignées sur l'espace de chaque seconde. Ainsi, ralentis, accélérés et *frozen frames* s'intègrent au double récit développé, afin d'explorer les mécanismes d'évolution de la production mais aussi de la perception cinématographiques. Usant de métaphores qui servent également son propos relatif au syndrome du stress et à la quête de la béatitude désincarnée, il nous emmène au bout du monde pour nous confronter à une recherche d'équilibre universel. Aussi vrai que le *yin* et le *yang* régissent le cosmos, immobilité et mouvement coexistent au sein de toute prise de vue, créant l'illusion de l'un dans l'autre et inversement. De l'image fixe à l'image animée, et de l'image animée à l'image fixe, ce qui nous est proposé ici est une démarche de réflexion sur

⁸ Cet irréel, dans un contexte plus microcosmique et *fictionnel*, est suggéré à la 9^{ème} minute du film par une lettre écrite de la main d'Akiko : « Dans l'avion, le souvenir de notre amour m'est apparu comme dans un rêve. » Nous sommes en permanence à cheval entre la réalité supposée d'un contenu et l'onirisme d'une représentation en images.

l'instant, l'invisible et le faux, sur la présence et l'absence, ainsi que sur le pouvoir de la transmission et le pouvoir de l'interprétation.

Dans cet ensemble, le personnage s'y intègre à la manière d'un sujet, au même titre que le spectateur. Cette idée se renforce, par ailleurs, par les séquences récurrentes où l'on retrouve un caméraman ou un photographe filmé ou photographié. Cette mise en abyme brise la distanciation critique du « preneur d'images » ainsi que la glace séparant l'œil qui observe (indirectement notre œil spectatorial) et le portrait (individuel ou sociétal) observé. De cette manière, l'auteur en arrive à confondre (volontairement) portrait et autoportrait.

Traitant à la fois de l'Histoire d'un peuple et de l'histoire d'un étranger, ce film peut tout autant être considéré comme un documentaire que comme un court récit (supposément) autobiographique (les personnages mis en scène portent le nom des « acteurs » qui les incarnent). Le concept de « satori stress » induit d'emblée une réflexion sur soi-même fonctionnant par comparaison : par assimilation d'une part et par distanciation d'autre part. Le personnage filmé (Jean-Noël) le dit explicitement, dans une lettre qu'il écrit à un de ces amis (Benoit) resté en Belgique : « Observer les autres, c'est poser un regard plus pénétrant sur sa propre réalité. Ainsi, le Japon et ses habitants, ses mœurs, son histoire, n'auront été qu'un prétexte. »

Boelens Daphnis, mai 2005

7. Bibliographie

DUBOIS (Philippe), *L'Acte photographique*, Paris, Editions Labor, 198..

BARTHES (Roland), *La chambre claire - notes sur la photographie*, Paris : Cahiers du cinéma, 1980.

CARTIER-BRESSON (Henri), "L'Instant décisif", in: *Images à la sauvette*, Paris, Delpire, 1952.

Fiche signalétique du film

Satori Stress, Amok Film, Belgique, 1983.

Réalisation : Jean-Noël Gobron

Scénario et Conseiller artistique : Benoit Boelens

Montage : Monique Rysselinck

Son : Akiko Inamura