

**CENTRE POUR L'IMAGE CONTEMPORAINE
SAINT-GERVAIS | GENEVE**

**12E BIENNALE DE L'IMAGE
EN MOUVEMENT | 12TH
BIENNIAL OF MOVING
IMAGES**

jr|ringier

THOMAS PFISTER

LES «FILMS DE NUIT ET DE TRANSE» DE CLEMENS KLOPFENSTEIN / LE DESIR DU TEMPS PERDU

Plusieurs des films projetés lors des Journées de Soleure de 1979 ont marqué l'histoire récente du cinéma suisse: s'il n'y avait pas au programme cette année des oeuvres d'Alain Tanner, Claude Goretta et Michel Soutter, le public a pu assister aux premières des films *Les Petites Fugues* d'Yves Yersin, *Les faiseurs de Suisses* de Rolf Lyssy, *Behinderte Liebe* de Marlies Graf et du film sur Gösigen de Fosco Dubini, Donatello Dubini et Jürg Hassler.

Lors de cette édition a aussi été projeté *Geschichte der Nacht* de Clemens Klopfenstein (né en 1944 à Täuffelen BE). Ce film expérimental, difficilement classable, qui transgresse tous les principes du nouveau miracle cinématographique suisse, est fabuleusement irritant: un vrai précurseur des films du «Dogme».

L'histoire de la nuit de Klopfenstein ainsi que les deux films postérieurs qui lui sont attachés, *Transee-Reiter auf dem toten Pferd* (1981) et *Das Schlesische Tor* (1982) suscitent de plus en plus d'intérêt au niveau international ces derniers temps, comme en témoignent les rétrospectives à Mannheim, Berlin, Moscou et Amsterdam. Une photo tirée du film qui montre la porte de la gare de Bade à Bâle a été utilisée il y a quelques années comme couverture pour le catalogue du Centre Pompidou sur la *Biennale Internationale du film sur l'art* ainsi que pour le volume *Kunstszene heute* (sous la direction de Beat Wyss) consacré à l'art contemporain suisse dans la collection *Ars Helvetica*. [1]

[1] Beat Wyss, *Kunstszene heute*, Band XII, Disentis, 1992.

Clemens Klopfenstein occupe une place à part parmi les cinéastes suisses: il est l'un des seuls à avoir commencé à faire du cinéma après une formation en arts plastiques. Dès ses études de professeur de dessin à l'école des arts et métiers de Bâle, il a tourné des courts métrages avec ses deux collègues Urs Aebersold et Philipp Schaad. Ils ont ensuite fondé la communauté de travail Aebersold-Klopfenstein-Schaad AKS Bâle, réalisant à partir de 1965 d'étonnants essais cinématographiques proches du film noir et de la Nouvelle Vague, comme *Umteilung*, (1966/67) et *Wir sterben vor* (1967) (parmi les interprètes, entre autres, Rémy Zaugg, Emil «Emil» Steinberger, Max Kaempff et Lenz Klotz). Leurs premiers films étaient réellement un «cinéma de copains», le manque de moyens financiers étant

compensé par de bons contacts, des collègues passionnés de cinéma et un foisonnement d'idées. Lorsqu'en 1967/68 l'école des arts et métiers de Zürich organisa trois cours de mise en scène et de caméra, Clemens Klopfenstein participa au cours numéro 2 sur la caméra. Durant cette formation, il réalisa aussi le court polar *Nach Rio* (1968), avec Fred Tanner, Samuel Muri et Georg Janett comme interprètes. Mais les courts métrages n'étaient que des étapes passagères : ils rêvaient de cinéma, de grand écran, de stars et de succès. En 1973, le groupe AKS se lança dans la grande production en réalisant le film policier *Die Fabrikanten* dont l'action se déroule dans le milieu horloger: un projet cinématographique d'envergure qui aboutit à une débâcle financière.

Après cette amère déception, l'artiste et professeur de dessin diplômé partit à l'étranger. Grâce à une bourse, il put passer un an à l'Institut Suisse à Rome. Depuis lors, Clemens Klopfenstein est domicilié en Italie. Au cours de sa période romaine, Klopfenstein observait, à travers les vitres de son atelier situé sous les toits de la Villa Maraini, non loin de la légendaire Via Veneto, les variations de la lumière du jour sur les murs colorés des maisons voisines, puis il peignait et dessinait des séries de vues montrant les déplacements et glissements de la lumière du jour. Ces séries d'œuvres ont été affublées de titres comme *Der Tag isch vergange*, *Langsamer Rückzug von einem fremden Gebäude* ou encore *Les terribles cinq heures du soir*. Son film expérimental en couleurs *La luce romana vista da ferraniacolor* traite du même sujet. Il recherchait les moments perdus, le fameux *temps perdu*, et la lumière la plus mystérieuse, ce qu'il allait ultérieurement poursuivre dans ses travaux photographiques et dans ses films.

Parallèlement, il prit d'innombrables photos noir et blanc lors de ses escapades nocturnes dans la Rome endormie après la fermeture des bistrots. Le fait que les perspectives de la Rome endormie semblent plus françaises qu'italiennes est explicable. En effet, si le monde d'images de Klopfenstein renvoie incontestablement aux terrifiants tableaux de *carceri* de Piranèse avec leur lumière merveilleuse ou aux immeubles et places métaphysiques de Giorgio de Chirico, les grands modèles de l'époque s'appellent Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Grumbach (alias Jean-Pierre Melville).

Impressionné et influencé par les œuvres de la Nouvelle Vague de Godard, comme *A bout de souffle* (1959), *Le mépris* (1963), *Pierrot le fou* (1965) et *Alphaville* (1965), ainsi que par les films noirs de Melville (surtout *Le deuxième souffle*, 1966, et *Le samouraï*, 1967), sans oublier *Blast of Silence d'Allen Baron* (1961), Klopfenstein a recherché durant l'année de son séjour romain à reproduire des atmosphères proches de la Nouvelle Vague et du film noir. Equipé de son appareil reflex Pentax chargé d'un film noir et blanc ultra sensible et roulant sur un solex, il s'est immergé dans la lumière nocturne, fasciné par l'atmosphère romaine incomparable. Il a rapporté de ces expéditions de nombreuses photos révélant une surprenante ambiance de nuit: l'émulsion noir et blanc hautement sensible enregistrant différemment et plus mystérieusement le reste de lumière de la nuit que le regard humain imparfait. Contrairement à notre cerveau, l'œil de la caméra n'imagine pas ce qu'il pourrait voir en plein jour mais se contente de fixer photographiquement ce qui traverse ses lentilles. D'autre part, la lumière artificielle laisse une autre trace sur la pellicule que sur notre rétine. Voilà ce que rendent visible ces séries photographiques.

Ce travail nocturne a abouti à de nombreux albums de photos volumineux et surtout aux 12 photos de la série *Paese sera* (Collection Fondation FFV/Musée des beaux-arts Berne) dont la dernière s'appelle *Filmidee*. Même si cette série est dépour-

vue d'histoire à proprement parler, elle est comme une esquisse cinématographique évoquant une tension et des émotions: «Les premiers films du collectif AKS révèlent déjà la fascination pour la nuit de Clemens Klopfenstein, chargé le plus souvent de l'image. Si la nuit apparaît dès 1967 dans le titre d'un de ses films (*Lachen, Liebe, Nächte*), son attirance pour les ombres nocturnes devient surtout perceptible dans son film d'école *Nach Rio*, un moyen métrage de 16 min de style série noire, ainsi que dans un reportage sur la mort d'un café-concert bâlois, *Variété Clara* (AKS avec Georg Janett).

Mais c'est surtout en tant que dessinateur, peintre et photographe que Klopfenstein a abordé le sujet. En 1975, il a exposé des oeuvres réalisées entre 1972 et 1975 en Italie: dessins à la plume, tableaux à l'acrylique et photos. Les dessins et les peintures tournaient autour de trois thèmes: des paysages scéniques bizarres rappelant les peintures de géôles de Piranèse, de vastes plages et des études d'ombres. Certaines œuvres rassemblées sous le titre *Der Tag isch vergange* mettent en scène le passage du jour à travers la course des ombres sur les immeubles. Quant aux photographies, elles montrent des images nocturnes, des prises de vue intérieures ou extérieures (rues et architecture) réunies sous le titre *Paese sera*.

Ces photographies renvoient directement à *Geschichte der Nacht*. Une série de 11 photos intitulée *Filmidee* garde, elle, encore les traces d'une narration conventionnelle. *Geschichte der Nacht* a été décrit comme une histoire se déroulant la nuit (et au cinéma) et racontant un rendez-vous manqué. Elle en a engendré une autre; les personnages actifs ont disparu... ou sont placés du «côté plus proche» de la caméra, de l'écran.» [2]

[2] Martin Schaub, « Im Norden der Stadt schneit es. Clemens Klopfensteins, Geschichte der Nacht », in *Cinema*, n°1, 1979, «Fahren oder Bleiben», Revue cinématographique indépendante suisse, Groupe de travail *Cinema*, mars 1979, p. 73-74.

Avec la coproduction internationale *Geschichte der Nacht*, Clemens Klopfenstein s'est aventuré sur un terrain inconnu de lui-même et du cinéma suisse. Filmé pendant plus de 150 nuits dans 15 pays européens, entre Dublin et Istanbul, Rome et Helsinki, le cinéaste a entrepris des recherches extrêmes pour trouver son matériel cinématographique noir et blanc. Aux heures bleues de l'aube, dans la lumière intense des réverbères ou dans de sombres gares et abris de bus, Klopfenstein a filmé avec des pellicules 400 ASA, le diaphragme totalement ouvert. Le remontage à ressort manuel de sa caméra Bolex 16mm limitait les prises à deux ou trois minutes, ce qui donne au film son rythme merveilleusement lent. Lors de longues séances de travail nocturnes au laboratoire couleur de la société Schwarz-Filmtechnik à Ostermundigen, le matériel exposé a été poussé à 800 et même 1600 ASA en multipliant le temps de développement par deux ou même par quatre. Ce procédé a donné aux copies un grain vibrant très intéressant qui fait que l'on a l'impression que l'émulsion commence à bouillonner comme du magma en fusion, ce qui a un effet hypnotique magique sur le spectateur.

«Maisons, rangées de maisons, rues. Kilomètres de trottoirs, empilements de briques, pierres. Qui changent de mains. Ce propriétaire-ci, celui-là. Le proprio ne meurt jamais, dit-on. Un autre se glisse dans ses chaussures quand il reçoit son préavis. [...] Pyramides dans le sable. [...] Esclaves sur la muraille de Chine. Babylone. Restes de monolithes. Tours rondes. [...] Bicoques bâties sur du vent. Asile de nuit. [...] Déteste cette heure. Me sens comme si j'avais été mangé et recraché.» [3]

[3] Citation d' *Ulysse* de James Joyce (épisode 8-Lestrygiens) au générique de *Geschichte der Nacht* de Clemens Klopfenstein.

Pendant une bonne heure, le spectateur réside simultanément de nuit dans différentes villes et localités d'Europe: «Dans ce film, j'essaie de tracer la physionomie d'une ville européenne telle qu'elle n'existe pas dans la nature et qui est composée d'éléments

disparates de différentes villes, ce qui lui donne une vaste spatialité géographique: [...] les rares personnes apparaissant encore à l'image servent de pont pour le spectateur. Il va se retrouver dans le film comme les personnages à l'écran: ensommeillé, irrité, mais aussi apaisé par le calme vide des villes.» [4]

[4] Clemens Klopfenstein, 10 septembre 1978, in «Programme du 9^e forum international du jeune cinéma de Berlin» (du 22 février au 3 mars 1979), Berlin-Ouest, 1979.

Geschichte der Nacht a été invité à de nombreux festivals de cinéma, valant à Clemens Klopfenstein une reconnaissance internationale. Bien avant les films danois du «Dogme», Klopfenstein avait renoncé au trépied et portait sa caméra Bolex 16mm à l'épaule. Le fait d'être de taille assez petite s'est avéré un avantage. Sa caméra qui vacille, voire même respire, donne un caractère subjectif au long métrage *Reisender Krieger* (1981) de Christian Schocher. Comme il ne peut pas garder ses distances, le spectateur est obligé de prendre position. Un principe qu'il va également appliquer dans sa fiction à succès *E nachtlang Füürland* (co-réalisé en 1981 avec Remo Legnazzi).

Le thème de la nuit trouve un prolongement conséquent dans le film expérimental *Transe-Reiter auf dem toten Pferd*: il s'agit, à première vue, d'un interminable travelling. «Noi metteremo lo spettatore al centro del quadro» (nous mettrons les spectateurs au centre du cadre) – cette citation du peintre futuriste Carlo Carrà a été placée par Klopfenstein en exergue de son film.

La caméra de Klopfenstein décrit le sentiment enivrant d'une échappée. Des vues interminables, prises d'une voiture puis de trains, de paysages isolés de la civilisation contraignante créent une fascination libératrice tout en ayant un effet magique d'aspiration sur le spectateur... Le film est le voyage d'une caméra subjective entre transe et flottaison.

Filmé à Berlin, Tokyo et Hong Kong, *Das Schlesische Tor* rompt apparemment avec la formule nocturne. S'il fait encore nuit à Berlin, le jour s'est déjà levé en Extrême-Orient. Cette simultanéité introduit une juxtaposition magique, un lyrisme mystérieux. Etrangeté encore renforcée par une musique de variété chinoise des années 1950 et 1960 imitant les modèles américains. Il s'agit d'une «musique trouvée», achetée chez un marchand dans les rues de Hong Kong. Cette interaction initie un poème cinématographique d'une insistante beauté intemporelle.

«Les images et sons de Berlin, Tokyo et Hong Kong doivent être mêlés en fondus enchaînés avec des études de lumière et d'ombre de ma chambre berlinoise, accompagnés de musique chinoise occidentalisée. Ils sont censés évoquer les sentiments de mal du pays et de nostalgie des pays lointains, de désir, de n'importe où et de nulle part.» [5]

[5] Clemens Klopfenstein à propos de son film *Das Schlesische Tor*, in *Berlin oder Das Auge des Wirbelsturms. Filme um und über Berlin aus drei Jahrzehnten. Reflexionen von Gästen und Freunden des Berliner Kunstelprogramms*, Kino Arsenal du 8 au 19 novembre 1999, édité par Barbara Richter, Deutscher Akademischer Austauschdienst DAAD, Berlin-Ouest, 1999, p. 24.

«Klopfenstein a créé des images comme on en trouve, avec leur indétermination paisible, quand on arrive en terre inconnue et qu'on ne sait pas encore quoi en dire ni ce qu'il faudrait remarquer dans l'impression atmosphérique générale. Le regard ne pénètre pas, ne fixe rien, il plane au loin, suit le mouvement du RER, s'oriente sur un panneau d'avertissement, une cabine téléphonique, puis glisse plus loin, laissant l'ensemble dans son caractère secondaire. Les images du monde de la nuit devant le Schlesische Tor ou du jour à Tokyo et à Hong Kong sont d'une évidence dénuée de toute prétention. Le montage rend les images parlantes qui articulent la course de la lumière autour de la Terre: quand la nuit tombe à Berlin, la lumière scintille plus blanc que blanc à l'Est. A ce constat réaliste s'ajoute un énoncé poétique: les images

des deux continents sont singulièrement dénaturées par la musique d'accompagnement chinoise «américanisée». La poésie tente de rendre son unité à un monde séparé entre Est et Ouest, jour et nuit, grâce au cours indépendant du temps.» [6]

[6] Peter Schneider, «Index critique de la production annuelle 1983», in *Cinema*, 29^e année, Bâle et Francfort, 1983, p.186-187.

On peut en permanence observer dans l'œuvre de Clemens Klopfenstein l'idée de transformation, de changement d'un état à un autre, d'un média à un autre. De la même façon que le cinéma lui permet de faire des sauts dans le temps et l'espace, il saute d'un média à l'autre. Quand certains de ses projets de fictions menaçaient d'échouer pour des raisons financières, Klopfenstein acquit le meilleur équipement de vidéo amateur et réalisa ses films électroniquement à bas budget pour ensuite transférer la vidéo sur pellicule permettant sa projection en salle. Il conservait ainsi toute sa liberté et son indépendance artistique de cinéaste et de producteur. Nul besoin d'éclairages à grands frais. Le matériel de prise de vue et de son étant très léger, il pouvait être utilisé n'importe où à tout instant, sans se faire remarquer comme cinéaste. Tout le monde tournant aujourd'hui ses films de famille avec des caméras semi-professionnelles, le cinéaste peut accomplir son travail en toute tranquillité. Les frontières nationales et les autorisations de tournage ne posent ainsi plus aucun problème: on joue à l'amateur et se confond dans la masse. Une telle liberté artistique fait évidemment des envieux, et il n'est guère surprenant d'apprendre que Clemens Klopfenstein est davantage reconnu à l'étranger qu'en Suisse. Jim Hoberman, critique de cinéma new-yorkais réputé, publie chaque année dans le *Village Voice* sa liste personnelle des «Ten best films of the year». En 1986, *Trances – Reiter auf dem toten Pferd* est apparu sur cette liste à côté de *Blue Velvet* de David Lynch et *Caravaggio* de Derek Jarman. Aucun autre film suisse n'a réussi à entrer dans cette sélection. Enfin, aux Pays-Bas, il existe une «Stichting Fuurland», une fondation culturelle qui tire son nom du film «E nachtlang Fuurland» de Klopfenstein/Legnazzi. Mais ceci est une autre histoire...