

L'ARCHITECTE - Analyse

Générique - L'impossible narration

« C'est l'histoire d'un garçon qui, saisi de terreur durant la projection du film *Nosferatu le vampire*, a une vision sur son futur.

F.W. Murnau présenta son film *Nosferatu le vampire* en 1923 à Berlin. Ce film est perçu comme la prémonition de l'avènement du Nazisme en Allemagne.

Murnau se tua dans un accident de voiture en Californie, au Nouveau Monde en 1931. »

Ces quatre phrases inaugurent le film d'animation *L'Architecte*, réalisé à partir de plusieurs centaines de plaques de Plexiglas peintes à l'huile noire et d'une séquence finale réalisée en animation numérique couleur. Le film muet d'une trentaine de minutes est le fruit d'une collaboration entamée entre Marc Bauer et le groupe de rock français Kafka. L'objectif consistait à créer un film qui soit à la fois une œuvre vidéo¹ et un support scénique pour les concerts de Kafka, concomitant à l'édition de la bande originale du film².

Ces quatre phrases constituent le socle narratif sur lequel le spectateur devra fonder sa confiance pour tenter de démêler l'écheveau complexe d'une narration qui se développe en posant un certain nombre de questions sur la manière d'envisager l'événement historique. Ces phrases bâtissent un cadre temporel à l'intérieur duquel l'action du film se situe, en indiquant deux dates – 1923 et 1931 – qui correspondent à deux événements réels. Apparemment, donc, *L'Architecte* se structure de façon claire si l'on s'en tient à l'annonce qui lui sert d'introduction. Mais dès ces premières indications, plusieurs éléments indiquent les prémices d'une falsification qui va parcourir l'ensemble du film, à commencer par la première date – celle de la première projection à Berlin en « 1923 » –, erronée puisque le film fut en réalité présenté en avant-première au Marmorsaal le 5 mars 1922 devant la haute société berlinoise. Bien qu'elle soit corrigée lorsqu'apparaît l'affiche du film de Murnau à la quatrième minute de *L'Architecte* (« Nosferatu von F.W. Murnau 1922 »), cette erreur de datation annonce la structure du film, entièrement fondée sur une confusion des temps, sur une série de paradoxes temporels qui croisent vérité historique, anachronismes, réécriture de l'Histoire sous forme d'uchronies, etc.

Les phrases introductives tissent un fil narratif dont la linéarité est immédiatement déconstruite, dès les premières images. Le film s'ouvre sur le survol d'un paysage montagneux qui mène le spectateur vers le château d'Orava en Slovaquie, dans lequel Murnau tourna les scènes du château du Comte Orlok (alias Nosferatu) dans son film inspiré du *Dracula* de Bram Stoker. Ce travelling inaugural débute dans une forêt, s'élève au-dessus des montagnes et se termine à l'intérieur du château, pendant le tournage de *Nosferatu*. Mais déjà, dès ces premières images, l'espace et le temps sont contaminés. Le travelling effleure d'abord une montagne dont le sommet – une protubérance noire rectangulaire – provient d'un autre lieu et d'un autre temps puisqu'elle est inspirée par le paysage vu depuis le chalet des parents de Marc Bauer, dans les Alpes suisses. Le travelling frôle ensuite le Kehlsteinhaus – le fameux « nid d'aigle » d'Adolf Hitler – qui sera inauguré en 1937 le jour du cinquantième anniversaire du Führer, avant que n'apparaisse le château dans lequel sont tournées des scènes de *Nosferatu* – nous sommes alors en 1921 pour le tournage d'un film qui se déroule en 1838... Cette première scène superpose, tel un millefeuille, une somme d'espaces et de temps « composites » qui font écho à la technique composite employée pour l'ouverture du film : chaque plan est le résultat de la superposition de plusieurs plaques de Plexiglas, destinée à donner l'illusion du mouvement et de la

profondeur de champ. La technique composite de la réalisation inflige à l'espace et au temps du film une dynamique de décomposition et de recomposition redoublée par la juxtaposition des lieux et la superposition des époques. Ainsi se dessinent les passages possibles entre des espaces-temps incompatibles, annonçant notamment le caractère prémonitoire du film de Murnau sur l'avènement du nazisme, dévoilant aussi peut-être la part autobiographique obscure du film, créant sans doute déjà de fausses pistes narratives.

Château d'Orlok, lieu du pouvoir

Dans le château, F.W. Murnau filme derrière sa caméra la scène d'ouverture de l'acte 2 de son film, lorsque le jeune Thomas Hutter prend conscience de la véritable nature vampirique du Comte Orlok, déterminé à assouvir sa soif de sang et d'assujettissement. La scène du film de Murnau, telle qu'elle est reprise par Marc Bauer, apparaît en miroir par rapport au film original, annonçant déjà symboliquement le thème du dédoublement dont il sera question plus tard dans *L'Architecte*. En choisissant de représenter le tournage de la scène plutôt que la scène elle-même, Marc Bauer donne une indication importante sur la manière dont il utilise le cinéma. S'il s'agit évidemment d'explorer les possibilités syntaxiques et temporelles permises par les spécificités du langage cinématographique, il est aussi question des relations spécifiques nouées entre les différents protagonistes qui font le cinéma : relation du réalisateur à son acteur, au monteur, au spectateur. Pour *L'Architecte*, Marc Bauer endosse successivement les rôles de scénariste, de réalisateur, de chef opérateur, de monteur et de directeur artistique (pour la conception de la musique et pour la supervision de la dernière scène en couleur, réalisée en animation numérique par des techniciens spécialisés). Comme souvent dans ses œuvres, la question des relations de domination et d'aliénation travaille de manière plus ou moins explicite. Et, concernant le cinéma, les violents affrontements au sein des studios de cinéma concernant les questions de *final cut*, de production ou de choix des réalisateurs sont bien connus et font partie intégrante de l'histoire du septième art. L'ultime point d'orgue de cette relation du cinéma au pouvoir est bien évidemment atteint lorsque le pouvoir s'empare du cinéma à des fins propagandistes. Si le cinéma allemand pronazi de Leni Riefensthal est un classique du genre, c'est plutôt du côté de Walt Disney et de son dessin animé de 1943, *The Story of One of Hitler's Children*, qu'il faut aller chercher une analogie avec *L'Architecte*. Adapté du livre de Gregor Athalwin Ziemer, *Education for Death: The Making of the Nazi*, ce dessin animé de propagande antinazie de dix minutes, ironiquement accompagné d'une musique extraite de la *Chevauchée des Walkyries* de Richard Wagner, plaçait le spectateur dans le cerveau d'un jeune allemand, montrant la dégradation progressive de son humanité sous l'action destructrice de l'idéologie nazie au sein de la Jeunesse hitlérienne.

Projection et vision

L'Architecte se déploie sur un temps linéaire de vingt-huit minutes mais n'a de cesse de désagréger et de recomposer la temporalité qui le structure, rendant ainsi presque impossible toute tentative de narration, et l'on saisit bien à quel point le cinéma possède son mode de pensée propre lorsqu'on se confronte à la difficulté de « raconter » ce film.

La scène de la première projection du film de Murnau au Marmorsaal de Berlin donne l'indice, tout comme le générique, d'un dysfonctionnement temporel à venir. L'action se situe dans un lieu dédié à l'expression de l'imaginaire, un lieu hétérotopique dans lequel le temps est manipulé, compressé ou au contraire délité par le spectacle donné à voir sur la scène ou sur l'écran. Dès l'arrivée du public dans le

grand hall du Marmorsaal, un clin d'œil adressé par une femme au spectateur donne une indication sur le registre des images auquel nous sommes soumis, déconnecté de toute vraisemblance spatiale et temporelle. Nous sommes le 5 mars 1922, la bourgeoisie berlinoise afflue, vêtue dans le style Biedermeier en vogue à l'époque où se déroule l'intrigue de *Nosferatu* (1838), pour assister à l'avant-première de ce film dont on dira par la suite qu'il fut visionnaire (comme en atteste, par exemple, la croix gammée présente sur le document recouvert de symboles ésotériques que lit Nosferatu dans son château). La même année, le terme « Führer » devient la règle pour nommer Adolf Hitler devenu chef du NSDAP, la Jeunesse hitlérienne est créée, et les nazis commencent à défendre l'idée d'un « Troisième Reich » en s'inspirant des écrits du polémiste Moeller van den Bruck.

Un jeune garçon, qui assiste clandestinement à la projection, terrorisé par l'apparition du vampire, est frappé d'une vision qui le projette des années plus tard, dans une Allemagne devenue nazie. A ce moment précis, l'image est effacée, devient page blanche, des lignes de fuite apparaissent, définissent les perspectives d'un paysage dont les éléments se dessinent un à un – ligne d'horizon, montagne, plaines, végétation, arbustes, zones marécageuses... L'enfant se tient dans cette nature de plus en plus sombre puis, en quelques secondes d'une beauté urticante, le ciel se replie sur lui-même avant d'exploser en une béance noire qui dévore l'image. Une libellule se pose et s'engluie dans les eaux marécageuses devenues bitumeuses, une grenouille qui bondissait quelques instants auparavant flotte le ventre en l'air et se décompose en frôlant les jambes d'un enfant nu, dont le visage en constante mutation se fige soudainement, après avoir pris les traits du jeune garçon. Ce double, part d'ombre du jeune garçon au sens où l'entendait Carl Gustav Jung et que Marc Bauer nomme si justement « le flou », sort du marécage. La noirceur du ciel et de l'eau disparaît, aspirée en quelques instants par un de ses talons. Cette aberration, Achille monstrueux et pervers, donne l'accolade à son alter ego, termine sa mutation en recevant des habits identiques, prend le pouvoir.

César tué d'un coup de browning

Dans une diatribe contre la dangerosité de l'anachronisme pour les historiens, Lucien Febvre donnait à la fin des années trente l'exemple surréaliste de « César tué d'un coup de *browning* » pour illustrer l'intrusion d'une époque dans une autre³. Une chose comparable semble se jouer dans *L'Architecte* dès lors que le garçon et son « flou » voient surgir d'une forêt un homme hagard portant une tunique rayée de prisonnier. En effet, jusqu'à cette irruption, le spectateur du film se trouve toujours en 1922 car rien ne lui a encore été concrètement donné pour percevoir l'infléchissement temporel subi par la narration. C'est donc précisément à la seconde où cet homme apparaît, indiquant au garçon et à son double la direction d'un camp de concentration en chantier, que nous savons que le temps au sein duquel nous pensions encore évoluer est révolu. C'est « Nosferatu tué d'un coup de Walther PPK... » Un bref rappel historique permet de localiser précisément le temps de l'action, puisque c'est en mars 1933 que s'ouvrent les deux premiers camps de concentration, celui de Dachau et celui d'Oranienburg. Le nazi vêtu de l'uniforme de la SA que rencontrent le garçon et le « flou » est probablement en charge de l'élaboration d'un de ces camps. Débute alors un processus initiatique fulgurant au cours duquel le jeune garçon supervisé par son « flou » découvre les plans de construction du camp de concentration, apprend à tirer au pistolet, contemple une fumée couleur de suie s'échapper de la cheminée d'un baraquement, présageant des premières crémations qui débiteront en 1942. La transmission du mal est dès lors opérée et opérante. Cette passation devient précisément effective au moment où le « flou » décapite une oie pour la placer dans la poche du pantalon du jeune garçon : à partir de cet instant, il ne sera plus possible de discerner celui-ci de son alter ego, les deux personnages sont dorénavant parfaitement identiques, physiquement et psychiquement. Le « flou » a symboliquement commis

l'assassinat de celui par lequel il est advenu. Il est le scorpion du film d'Orson Welles, *M. Arkadin*, qui pique la grenouille qui le porte sur l'eau, quitte à mourir noyé...

Les deux enfants quittent la zone concentrationnaire pour la ville, où ils assistent en pleine nuit à un autodafé. Nous sommes précisément le 10 mai 1933, date à laquelle à Berlin et dans une vingtaine de villes universitaires allemandes sont brûlés sur la place publique les ouvrages de la centaine d'auteurs accusés d'esprit non-allemand. L'orateur SS visible dans *L'Architecte* pourrait être le ministre de la propagande Joseph Goebbels, venu à minuit prononcer un discours alors que les livres brûlent. Néanmoins, les images d'archives historiques montrent que Goebbels portait à ce moment-là un imperméable beige et non l'uniforme noir de la SS. Ce détail laisse donc planer le doute quant à la localisation précise de la scène dans le film de Marc Bauer même si, dans la scène suivante, montée brutalement, sans raccord de plan, la longue procession à laquelle assistent les enfants est probablement celle des mille premiers juifs déportés de Berlin vers le ghetto de Lodz en Pologne. Nous sommes alors en 1941. Les enfants saluent en souriant le train bondé qui part, à la fois extérieurs à la scène et en parfaite harmonie avec celle-ci. Ils assistent aux rafles, aux pillages, toujours en spectateurs satisfaits. En quelques minutes, le film s'est projeté huit ou neuf ans dans le futur, dans une vision qui néanmoins respecte encore une chronologie historique.

Puis l'image se ramasse sur elle-même, s'efface, balayant la surface huilée noire pour concentrer toute sa matière en une seule ligne oblique qui traverse l'écran. Les deux garçons se tiennent sur cette frontière, contemplant l'architecture d'une ville qu'un travelling arrière ascendant permet d'identifier à Berlin ou, plus exactement, à Germania, la reconfiguration architecturale démesurée de Berlin voulue par Adolf Hitler. Son projet consistait à édifier la « Capitale mondiale Germania », d'en faire la seule ville capable de rivaliser avec les édifices de l'Égypte ancienne, de Babylone et de Rome, écrasant Paris et Londres au passage. Le centre historique de Berlin devait être rasé pour faire place à la grandiloquence néoclassique mise en œuvre par Albert Speer, l'architecte du Reich, mais précisément orchestrée par Adolf Hitler, dont on oublie souvent qu'avant d'être un artiste raté, il fut avant tout un architecte frustré. Dans le film de Marc Bauer, l'immense bâtiment surmonté d'un dôme est sans doute l'une des réalisations les plus emblématiques de Germania : la Volkshalle, de trois cent-vingt mètres de hauteur, pensée pour accueillir cent quatre-vingt mille personnes. Les premiers croquis de Germania furent dessinés par Hitler en 1925 ; la maquette de la ville fut terminée en 1939 et la fin de la construction de Germania et de sa Volkshalle était prévue pour 1950. La scène à laquelle nous assistons se déroule donc en 1950 ou au-delà, et procède d'une ultime torsion temporelle de la vision du jeune garçon, surpassant l'anachronisme pour dessiner les contours d'une uchronie, réécriture historique où Hitler a gagné la guerre et Germania est édiflée. Les deux garçons pénètrent dans l'enceinte gigantesque de la Volkshalle et, dans un élan de pure affection, collent leurs visages aux parois, répétant ainsi un geste tactile précédemment effectué à plusieurs reprises dans le film (avec les fourrures du vestiaire au Marmorsaal, avec le pistolet prêté par le SA dans la forêt). La vision se clôt par une série de points de vue sur l'architecture de la Volkshalle, avant que l'image du dôme ne commence à se rayer, à s'altérer puis à fondre définitivement comme soumise à une forte source de chaleur.

Architecture et espace mental

La partie en noir et blanc de *L'Architecte* a été conçue à partir de sept cents plaques de Plexiglas peintes à l'huile noire, photographiées chacune entre vingt-cinq et cent vingt fois au-dessus d'une table lumineuse. Chaque prise de vue enregistre une série d'altérations provoquées sur l'image encore

fraîche par brosse, effacement, dilution à la térébenthine, afin de créer l'illusion du mouvement. A l'issue de ces milliers de modifications, seule la moitié des plaques demeure, l'autre moitié ayant subi trop d'altérations pour être conservée. Formellement, le résultat est une sorte de mixage étrange entre un vieux dessin animé sur celluloïd et un film ancien, abîmé et dont l'absence de plans raccord indiquerait l'incomplétude. Dans l'épilogue, la technique change brutalement, passe du noir et blanc à la couleur, et substitue à la peinture à l'huile une production numérique proche du jeu vidéo, finalisée avec le logiciel After Effect.

Les peintures réalisées sur Plexiglas créent un espace filmique entièrement fondé sur la nécessaire construction mentale des images que doit opérer le spectateur du film pour parvenir à « terminer » des images qui souvent sont laissées à l'état d'imperfection formelle et conquérir ainsi une narration allusive dont la structure est parfois aussi altérée que les images qui la composent. L'espace filmique de *L'Architecte* est donc, avant tout, un espace mental. L'espace filmique mental de *L'Architecte* se construit paradoxalement par le délitement incessant de l'espace pictural du film. L'effacement des images à coups de brosse sèche, leur dilution par aspersion de térébenthine, leur altération progressive et irrémédiable, sont les conditions nécessaires à leur mise en mouvement, à la création de l'espace filmique. C'est par la destruction de l'espace pictural que naît l'espace filmique. L'espace pictural est un espace en sursis, dont les sept cents éléments ont pour vocation à subir une destruction progressive. Et, si le film déploie ainsi une relation de création-destruction entre son espace filmique et son espace pictural, c'est parce que, paradoxalement, *L'Architecte* est dépourvu d'espace architectural, c'est-à-dire de décors⁴. Certes, des architectures apparaissent dans le film – château de Nosferatu, salle de cinéma, camp de concentration, ghetto, rues berlinoises, Volkshalle de la nouvelle capitale Germania, etc. – mais ces architectures ne bâtissent pas l'espace architectural du film : elles ne cessent de vibrer, de muter, de fondre, de vaciller, de se soustraire à leur fonction architectonique. Elles n'existent que dans leur corruption immédiate.

Temps de la technique

L'épilogue de *L'Architecte*, réalisé en couleur et en images numériques, constitue une rupture brutale, aussi bien dans la forme que dans la musique qui accompagne la séquence. A l'esthétique expressionniste du film se substituent les couleurs irréelles d'un cinéma d'*entertainment* édifiant les paysages artificiels de la périphérie de la cité hollywoodienne, encore appelée « Hollywoodland ». Mais s'il joue de la confrontation de deux esthétiques qui symboliquement coïncident aussi avec la confrontation de deux mondes et de deux idéologies, Marc Bauer unit ces typologies d'images par une façon commune de traiter ses personnages. Dans un monde comme dans l'autre, ils semblent tous activés comme des marionnettes ou des automates évoluant dans un espace entièrement bâti sur des transparences frontales dépourvues de perspectives. Cette relation à la mécanisation du mouvement est poussée à son paroxysme lorsque les silhouettes découpées des deux enfants se déplacent dans les paysages ou dans l'artificialité synthétique du personnage de Murnau. La mécanique informatisée et vectorielle de l'animation virtuelle de l'épilogue répond ainsi à l'imperfection artisanale du reste du film. Il y aurait donc dans le travail de Marc Bauer un questionnement relatif au rôle de la technique dans la production des images. Plus largement, l'œuvre de Marc Bauer pourrait être abordée selon une perspective historique où l'homme aurait dès le commencement pour vocation d'instrumentaliser son milieu et d'accéder à une maîtrise de la technique, cette maîtrise permettant de réunir les conditions d'accès au pouvoir. De ce point de vue, il est intéressant de rapprocher l'apparition du dôme dans *L'Architecte* de celle d'une autre architecture, le grand monolithe noir de *2001, l'Odyssée de l'espace*, immense film de Stanley Kubrick sur la relation de l'homme à la technique. Si la Volkshalle tombe littéralement du temps, le monolithe tombe de l'espace. Les deux architectures, dont le pouvoir

fascinatoire s'exerce semblablement par une attraction tactile (les enfants touchent la paroi de marbre tout comme les hommes-singes le font avec le monolithe), peuvent alors être vues comme les deux faces d'une même pièce : le monolithe apporte l'intelligence et la technique aux hommes-singes et ouvre en grand les voies de l'évolution ; le dôme quant à lui sème la désolation et clôt l'Histoire par un désastre dystopique. En apportant la technique, le monolithe amène aussi la violence et cette violence prolonge la technique par la conquête (voir, dans *2001*, l'étourdissant raccourci où l'os, devenu arme, est lancé dans les airs et devient un vaisseau spatial). Le dôme, à l'inverse, est l'aboutissement de la conquête : dans le film de Marc Bauer, l'architecture idéale voulue par Hitler, véritable vaisseau idéologique, vient clore la séquence historique de la violence.

La mort falsifiée de F.W. Murnau

Nous sommes en 1931 à Hollywood, Murnau sort des studios de cinéma où il règle certainement les derniers préparatifs de la sortie de son dernier film, *Tabu*, prévue huit jours plus tard. Il monte dans sa voiture et roule le long de l'océan quand, frappé par une puissante hallucination, il perd le contrôle de son véhicule et meurt. Nous sommes à Los Angeles, au cœur de l'industrie cinématographique américaine en passe de devenir la plus puissante au monde.

Au tragique de la musique, qui depuis le début scande les images, se substitue une ritournelle à laquelle le vibraphone donne les accents d'une musique d'ambiance pour soirée cocktail, avant que cette blquette jazzy ne se désagrège et cède la place au thème musical central du film, lorsqu'apparaissent les images fixes en noir et blanc de la vision de Murnau qui causeront sa perte. La fin de *L'Architecte* juxtapose ainsi les deux extrémités techniques de l'histoire du cinéma avec, d'un côté, un dispositif cinématographique primitif fondé sur une succession d'images fixes et, à l'autre bout, les possibilités techniques nouvelles apportées par le numérique. Avec les images fixes de la vision cauchemardesque de Murnau, Marc Bauer opère aussi un retour théorique sur les débats anciens – ceux de Henri Bergson, de Louis Delluc, d'Elie Faure ou de Germaine Dulac – qui concernèrent la question du statut à accorder à l'image fixe au cinéma, souvent méprisée et reléguée à un rang subalterne. Pourtant, comme le souligne Rudolf Arnheim en 1932 (un an après la disparition de Murnau), l'insertion d'images fixes dans un film est un puissant vecteur d'étrangeté et génère un « sinistre et interminable engourdissement » en raison de l'incohérence temporelle produite par l'immobilité soudaine de ce qui est perçu au milieu de la durée d'un film projeté. Pour Arnheim, « l'image fixe au milieu d'un film projeté produit un effet très curieux et, tandis que l'écoulement temporel, qui caractérise les plans mobiles, est désormais transmis aux images figées qui ont été insérées entre ces cadres, s'en dégage un raidissement étrange et persistant⁵. » Dans l'image fixe, le mouvement cinématographique s'efface devant le temps : la fiction est en suspens, se retourne, traversée par les flux anachroniques du présent, du passé et du futur. Dans chaque image de la vision de Murnau, un temps spécifique se livre à nous, déconnecté du temps des autres images. La succession des images provoque un effondrement du temps sur lui-même qui, tel une étoile mourante, se replie, se condense, jusqu'à n'être plus qu'un infime point ultra dense où coexistent tous les temps, à l'image de ce ciel qui se replie sur soi dans la première partie du film puis explose en une nappe huileuse et noire qui absorbe l'image, telle cette supernova dessinée en 2013 par Marc Bauer. La succession des images fixes dans le flux cinématographique ouvre une dimension mortifère qui vient scander, tel un tempo, les derniers instants de Murnau qui sont aussi les derniers instants du film, trouvant ainsi un écho parfait avec ce qu'affirme Raymond Bellour, développant l'idée que l'image fixe puisse être considérée comme la manifestation « d'un dispositif-cinéma hanté par la mort et sa propre mort⁶. »

La vision de Murnau procède par coupes transversales dans l'histoire, tranchant aussi bien dans ce qui a été – l'image du bateau extraite de son *Nosferatu* – que dans ce qui n'est pas encore advenu au moment de sa mort – images de villes dévastées par la guerre, de soldats mourants, de charniers, d'univers concentrationnaires, de parades de la Jeunesse hitlérienne, d'assassinats. Simultanément, dans cette vision où les images de *Nosferatu* alternent avec les anticipations, le temps se met à jouer sur un niveau supplémentaire lorsque apparaît l'image du soldat mort porté par son coreligionnaire, qui ne sont autres que la dépouille du jeune garçon et son « flou », le soutenant dans la posture d'une piéta déviante : la vision de Murnau s'insère dans celle de l'enfant qui constitue le cœur de *L'Architecte*, et la prolonge en révélant le devenir tragique de cet enfant devenu jeune adulte. Une autre image, tragiquement célèbre, montre les clôtures de fils barbelés électrifiés d'Auschwitz, devenue avec le temps l'une des images génériques des atrocités perpétrées : cette image, par l'ampleur de sa diffusion, a littéralement gelé le temps de l'événement dans une éternité historique. Avec ces deux représentations, la vision de Murnau opère selon des temporalités particulières : dans le va-et-vient des flashes du passé et des projections vers le futur viennent s'insérer le temps de la vision de l'enfant et le temps à jamais figé d'une image universelle. Durant les quelques instants qui précèdent sa mort accidentelle, Murnau est plongé dans un temps que nous pourrions qualifier de quantique dans la mesure où il est à la fois la superposition de plusieurs temps simultanés qui ont existé et existeront et d'un temps parallèle, celui du film et du jeune garçon. La complexité, ici, est évidemment liée au fait que si le jeune garçon est le personnage d'une fiction, Murnau a quant à lui bel et bien existé. Toute la force de *L'Architecte* consiste donc à assembler deux éléments qui chacun obéissent à une multiplicité de temps, tout cela au sein d'un film dont la durée est modelée à partir d'images fixes, peintes lentement sur plaques, détruites au fur et à mesure de leur apparition mais malgré tout conservées par la technique de l'animation... Et Marc Bauer ajoute à tout ceci un dernier élément qui, à la toute fin du film, fait vaciller un peu plus l'édifice, en falsifiant à deux reprises les circonstances de la mort du réalisateur. Tout d'abord, la route empruntée par Murnau le long de la côte californienne, est en réalité celle qu'emprunte Marc Bauer à Santa Monica pour amener ses neveux et nièces à l'école lorsqu'il rend visite à sa sœur, installée à Los Angeles. Ensuite, s'il est vrai que l'histoire officielle fait mention de la perte de contrôle et de l'accident de Murnau, on subodore que les conditions réelles de l'accident furent différentes et que Murnau, secrètement homosexuel, se faisait conduire par un jeune chauffeur de quatorze ans auquel il dispensait certaines faveurs, lesdites faveurs étant la cause probable de la sortie de route du véhicule.

Technique du temps

Avec *L'Architecte*, nous voici donc « devant un temps qui n'est pas le temps des dates », pour reprendre Jacques Rancière⁷. Et, pour suivre George Didi-Huberman, « ce temps qui n'est pas exactement le passé a un nom : c'est la *mémoire*. [...] Il n'y a d'histoire que mémorative ou mnémotechnique. [...] La mémoire est *psychique* dans son processus, *anachronique* dans ses effets de montage, de reconstruction ou de « décantation » du temps. On ne peut pas accepter la dimension mémorative de l'histoire sans accepter, du même coup, son ancrage dans l'inconscient et sa dimension anachronique. [...] Il est probable qu'il n'y a d'histoire intéressante que dans le montage, le jeu rythmique, la *contredanse* des chronologies et des anachronismes⁸. »

L'Architecte nous confronte à deux catégories distinctes de temps : il y a en premier lieu le temps du film lui-même, ses vingt-huit minutes de projection, et il y a la manière dont le temps se déroule à l'intérieur du film. Le temps de la projection est réglé autour d'un mouvement continu de création lente d'images peintes, suivi de la destruction partielle ou totale de celles-ci, condition nécessaire à leur mise en mouvement. Aux origines du cinéma, chez les Frères Lumière par exemple, les coupes

étaient accidentelles, devaient être masquées dans la mesure du possible : les aboutages, les ruptures de pellicule ou les imperfections causées par les arrêts-manivelle devaient au maximum disparaître. Dans *L'Architecte*, au contraire, la matériologie est préservée : coups de brosse, scories de peinture, macules, épanchements, traces, flaques de térébenthine, constituent la matière fuligineuse du film et donnent un corps aux images. Les traînées, fausses rayures, flous et simulations de pellicule brûlée donnent au film les aspects d'un vieux document exhumé d'archives, comme pour marquer la caractéristique prophétique d'un film visionné bien plus tard dans le futur par nous, spectateurs. L'imperfection et le flou des images obligent le spectateur à recomposer ce qui est vu, tout comme il doit recomposer le temps (les temps) de la narration. Comme le précise Marc Bauer : « Je suis d'avis que, quand on a le sentiment de l'image, on n'a pas besoin d'avoir l'image en elle-même. Du moment que l'on comprend l'expression d'un visage, il n'est pas indispensable de voir tout le visage, ou tout le visage en détail. [...] Dans mes séries, la narration est extrêmement présente mais tellement lacunaire que le spectateur doit vraiment essayer de la reconstituer – bien qu'il soit impossible de reconstituer toute la narration. Et pour cela, il va devoir faire appel à ses souvenirs personnels, ses propres associations qui peuvent n'être que des associations de formes ou un sentiment. Je me sens plus proche d'une narration poétique que d'une narration romanesque. [...] (Les) dessins parlent de la destruction de l'image, de l'image qui s'effrite sous nos yeux⁹. »

Dans le temps narratif du film coexistent le passé historique perçu depuis le point de vue du spectateur (qui connaît le déroulé des événements historiques), le passé de Murnau, et une succession de zones temporelles floues structurées autour de visions (l'enfant, Murnau), de souvenirs autobiographiques, de souvenirs de Murnau, d'impossibilités spatiales et temporelles (la coexistence dans un même plan du nid d'aigle, du château d'Orlok et de la montagne vue depuis le chalet des parents de l'artiste), d'uchronies (Germania et la victoire nazie, la falsification des circonstances de la mort de Murnau). Toutes ces couches de temps se chevauchent dans le film et sont simultanément distribuées comme un jeu de cartes aux différents protagonistes. Ainsi le présent de l'enfant n'est pas celui de Murnau, le présent de Murnau n'est pas celui de la Seconde Guerre mondiale, le présent du spectateur n'est pas celui des événements historiques, etc. Tous ces présents se concentrent en un point unique qui regroupe, en une seule entité, un « présent du passé », un « présent du présent » et un « présent du futur », pour reprendre la notion forgée par Saint Augustin dans le Livre XI des *Confessions*. Cette redistribution du temps crée une combinatoire narrative plausible, un film qui semble se dérouler de manière à peu près intelligible bien que l'agencement des séquences qui le constituent soit absolument impossible. Nous sommes dans ce que Gilles Deleuze appelle un « régime cristallin » de l'image¹⁰, c'est-à-dire un régime fondé sur le temps plutôt que sur le mouvement, un régime où le réel ne s'inscrit plus dans une continuité cohérente et logique mais où il est sans cesse imprégné d'irréel, d'imaginaire, de torsions déviantes du temps, de faux raccords ou d'absence de raccords, jusqu'à rendre totalement indiscernables les différentes dimensions d'espaces et de temps qui bâtissent une narration devenue en quelque sorte inénarrable.

De ces points de vue, la structure de *L'Architecte* est assez proche de celle du film d'Alain Resnais, *L'Année dernière à Marienbad* : ce que Murnau vit dans un « présent du passé », l'enfant le vit dans un « présent du futur », tout comme les deux personnages de Resnais, condamnés à évoluer dans deux temps non seulement désynchronisés mais surtout totalement étrangers l'un à l'autre. *L'Architecte* est avant tout une architecture de temps, structuré comme un cristal à l'intérieur duquel des temporalités incompatibles et placées dans des dimensions différentes (parfois se jouxtant, parfois face à face, comme les facettes d'un cristal) se regardent, s'effleurent ou se télescopent.

Musique

La rencontre entre les musiciens de Kafka et Marc Bauer est issue d'un heureux concours de circonstances. Le groupe Kafka avait collaboré à plusieurs reprises avec le FRAC Auvergne¹¹ et s'intéressait depuis longtemps à la tradition ancienne du ciné-concert¹². C'est en manifestant leur volonté de composer à partir d'un film ou d'une vidéo d'artiste que les musiciens ont découvert l'œuvre de Marc Bauer et l'ont sollicité pour travailler à partir de dessins préexistants. Marc Bauer, pour sa part, souhaitait explorer un territoire cinématographique vers lequel son travail tendait naturellement depuis longtemps. Plutôt que d'accorder à Kafka l'autorisation d'utiliser ses dessins, il proposa au groupe de travailler à la réalisation d'un film. La musique, composée simultanément à l'exécution des dessins préparatoires du film, répond à une volonté de collaboration étroite entre les musiciens et Marc Bauer afin que la bande originale de *L'Architecte* coïncide, dans son « inquiétante étrangeté », avec l'univers du groupe et avec les exigences narratives imposées par le film muet qui, outre ses quatre phrases inaugurales, ne comporte aucun autre élément textuel ni intertitre. La musique transpose, par la répétition et la transformation de ses thèmes, les enjeux narratifs et temporels qui fondent la structure du film.

Scène d'ouverture : si l'on dissèque la scène d'ouverture de *L'Architecte*, un thème musical répété quatre fois répond aux quatre phrases inaugurales. Ce thème est composé de deux mesures répétées suivies de deux autres mesures dont la structure compositionnelle semble impulser à la musique un mouvement « à rebours ». La répétition de ce thème inaugural est suivie d'un solo de basse réglé sur un tempo métronomique, joué sur quatre mesures avant d'être rejoint sur quatre autres mesures par une guitare et une batterie qui circulent entre les notes de la basse et superposent ainsi deux tempi respectivement rigide et désarticulé. Puis le thème inaugural est repris, avec son arthmie et sa temporalité d'autant plus contrainte qu'elle est scandée par des contretemps marqués sur le charleston (mesures 1 et 2) puis sur la caisse claire (mesures 3 et 4). Dans cette partie, le thème apparaît à nouveau quatre fois, mais il est interrompu après la deuxième mesure par un pont composé d'une succession de breaks, de ruptures, de hoquets soniques, avant de reprendre pour les deux dernières mesures. La structure de ce premier titre, joué pendant le travelling introductif du film – forêt, survol des montagnes et tournage de *Nosferatu* dans le château – peut-être considérée comme une mise en abyme de la pensée sur le temps qui habite tout *L'Architecte*, faisant se succéder une temporalité linéaire, de constants retours vers le passé, des sauts dans l'avenir, des sommes de présents incompatibles entre eux, etc.

Epilogue. L'architecte ?

Le grand absent de *L'Architecte* est l'architecte lui-même dont l'identité, fuyante comme les temps du récit, ne sera pas dévoilée, ni même abordée. Evidemment, tout sujet relatif au nazisme et à l'architecture engage immédiatement la référence à Albert Speer, ami intime d'Adolf Hitler qui fut dès 1937 son « inspecteur général de la construction chargé de la transformation de la capitale du Reich ». Speer est un personnage intéressant car, outre le fait qu'il ait été le seul dignitaire nazi à reconnaître sa responsabilité durant le procès de Nuremberg, il passera vingt ans en prison à écrire des livres (dont il aurait reversé l'essentiel des droits à des actions caritatives Juives) parmi lesquels *L'Immoralité du pouvoir* – son dernier ouvrage – dans lequel il s'interroge : « Que se serait-il passé si Hitler m'avait demandé de prendre des décisions requérant la plus grande dureté ?... Jusqu'où serais-je allé ?... Si j'avais occupé une position différente, jusqu'à quel point j'aurais ordonné des atrocités si Hitler m'avait demandé de le faire ? » Dans cette interrogation se loge à la fois la dimension uchronique du

film de Marc Bauer (*que se serait-il passé si ?...*), et la question du pouvoir et de la responsabilité. Speer a toujours clamé son innocence quant à son implication dans l'édification des camps, et l'on sait aujourd'hui qu'il mentait certainement¹³. Mais si Speer est l'architecte du nazisme, son mentor est incontestablement Adolf Hitler qui, lorsqu'il le nomme, entend bien entamer une collaboration d'égal à égal avec le jeune Speer afin de le former à ses vues. Speer n'a fait que concrétiser ce qu'Hitler avait lui-même conçu (rappelons que la maquette de l'Arc de Triomphe de Germania avait été dessinée par Hitler lui-même dès 1925).

Si Speer n'est pas l'architecte du film, si Hitler lui est substituable, qu'en est-il alors de ceux qui, intellectuellement, ont fait Hitler ? Martin Heidegger, Ernst Jünger et Carl Schmitt sont les trois « architectes » qui forgeront l'idéologie hitlérienne et lui donneront son assise politique : Jünger pour la publication en 1930 de *Die totale Mobilmachtung* (« La Mobilisation totale »), Heidegger pour ses écrits politiques de 1933-1934 (« Le Führer lui-même et lui seul est la réalité allemande d'aujourd'hui et de demain » dans son « Appel aux étudiants » du 3 novembre 1933), Schmitt enfin pour son idéologie de « l'Etat total » énoncée lors de son discours déterminant devant les représentants de la grande industrie allemande, le 23 novembre 1932 et pour son implication dans la stratégie qui permettra à Hitler d'accéder au pouvoir le 30 janvier 1933. Si ce triumvirat, dont les membres sont aussi des amis, se tient à l'écart du Troisième Reich, il en constitue malgré tout la structure intellectuelle directe, comme le démontre le philosophe Jean-Pierre Faye¹⁴.

L'architecte nommé par le titre du film de Marc Bauer est-il alors Speer, ou Hitler, ou encore les trois intellectuels ? N'est-ce pas plutôt l'enfant du film, qui contribue sur un plan individuel à l'édification d'un système et à la pandémie dont il est l'origine, le film adoptant dès lors un schéma peu éloigné du *Ruban Blanc* de Michael Haneke ? N'est-ce pas le peuple allemand ? N'est-ce pas la communauté juive, dont on a dit parfois qu'elle n'avait pas su résister, et dont Hannah Arendt a aussi souligné l'implication indirecte et forcée de ses instances hiérarchiques à l'occasion du procès d'Adolf Eichmann ? Trouver l'architecte est aussi illusoire que de résoudre la question de la responsabilité dans les atrocités commises – souvenons-nous de Eichmann, encore, clamant misérablement son irresponsabilité et son statut de simple fonctionnaire soumis au devoir d'exécution des ordres reçus.

A moins qu'il ne s'agisse de Marc Bauer, architecte de son film, architecte du temps, de son temps autobiographique et des temps historiques, anachroniques, uchroniques qui en traversent le récit. A moins qu'il ne s'agisse de Dieu, de son absence, de l'utopique libre-arbitre concédé aux hommes, à moins que le futur dystopique délivré par le film ne soit qu'une « neuvième heure » biblique éternelle, durant laquelle l'humanité orpheline de tout divin pleurerait son abandon.

Jean-Charles Vergne

- 1- Le premier exemplaire de cette vidéo a été acquis par le FRAC Auvergne, initiateur et producteur associé de ce projet.
- 2- Le film a été joué en 2013 à la Comédie - Scène Nationale de Clermont-Ferrand, à l'Institut Français de Valence, à l'Institut Français de Madrid, au Théâtre Arsenic de Lausanne, au Centre culturel Suisse de Paris, à L'Arsenal de Metz, pour le Parcours Art Basel, au Musée des Abattoirs de Toulouse, au Migros Museum de Zürich, en 2014 à l'Opéra de Clermont-Ferrand, au FRAC Alsace, en 2015 au FRAC PACA...
Bande originale : Kafka, *L'Architecte*, 2013, CD et vinyle, coproduction FRAC Auvergne.

- 3- Cet exemple est rapporté par Olivier Dumoulin, « Anachronismes », *Dictionnaire de sciences historiques*, Paris, PUF, 1986, p.34.
- 4- Cette distinction entre espace filmique, espace pictural et espace architectural est définie par Eric Rohmer, dans *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris, Ramsay, 1977.
- 5- Rudolf Arnheim, *Le Cinéma est un art* [1932], Paris, L'Arche, 1989.
- 6- Raymond Bellour, *L'Entre-Images, Photo. Cinéma. Vidéo.*, Paris, La Différence, 1990.
- 7- Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, n°6, 1996, p.58.
- 8- George Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p.37-39.
- 9- Marc Bauer, « Interview avec Marc Bauer », Laurence Cesa-Mugny, 23 oct. 2009, SIK-ISEA.
- 10- Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985, p.166.
- 11- Le FRAC Auvergne a accueilli le groupe en résidence en 2005 à l'occasion d'une exposition de Claude Lévêque, puis a coproduit ses deux albums précédents *0* (2005) et *Geografia* (2008).
- 12- Kafka a notamment composé une partition pour le *Faust* réalisé par F.W. Murnau (1926) et pour *La Petite marchande d'allumettes* de Jean Renoir (1928). Certains membres de Kafka, réunis dans le collectif Maintenant, ont par ailleurs travaillé à partir des films du vidéaste Fabrice Lauterjung.
- 13- Selon un article de Kate Connolly (« Wartime reports debunk Speer as the good Nazi », *The Daily Telegraph*, 11 mai 2005), l'historienne berlinoise Susanne Willems a retrouvé un rapport daté du mois de mai 1943 se référant à un « programme spécial du Professeur Speer » pour agrandir le camp d'Auschwitz afin d'en faire un camp de la mort. Ce rapport, qui comporte plusieurs annotations de la main de Speer se réfère au fait qu'Auschwitz a vu « sa fonction s'étendre de manière à inclure la solution à la question juive ».
- 14- Jean-Pierre Faye, « Carl Schmitt, Jünger, Heidegger : le nazisme des intellectuels », *Le Monde*, 2 août 2013.