

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

39 | 2003

Pyrotechnies. Une histoire du cinéma incendiaire

Le cinéma cosmique de Jordan Belson

Gene Youngblood



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3232>

DOI : 10.4000/1895.3232

ISBN : 978-2-8218-1024-2

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2003

Pagination : 147-162

ISBN : 2-913758-31-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Gene Youngblood, « Le cinéma cosmique de Jordan Belson », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 39 | 2003, mis en ligne le 30 juillet 2008, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3232> ; DOI : 10.4000/1895.3232

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

Le cinéma cosmique de Jordan Belson¹

Gene Youngblood

NOTE DE L'ÉDITEUR

Traduction du Christine Monnatte.

- 1 Certains phénomènes réussissent à atteindre un coin de notre conscience si rarement sollicité que quand cela se produit, cela nous surprend et nous atteint profondément. Expérience d'auto-réalisation en même temps que rencontre avec le monde extérieur. Les films cosmiques de Jordan Belson possèdent ce pouvoir si rare et si énigmatique.
- 2 Cette énigme vient essentiellement du fait, fort déconcertant, que le travail de Belson semble appartenir à la fois, à parts égales, au monde de la physique et à celui de la métaphysique. Toute évaluation de ce cinéma devient aussitôt subjective et symbolique, comme nous allons le voir. Cependant, on ne saurait trop insister sur leur nature indéniablement concrète. Piet Mondrian : « Dans les arts plastiques, on ne peut exprimer la réalité que par l'équilibre du mouvement dynamique de la forme et de la couleur. Les moyens les plus purs sont aussi les plus efficaces. »²
- 3 L'essence du cinéma est précisément le « mouvement dynamique de la forme et de la couleur » et leur relation au son. De ce point de vue, Belson est le plus pur de tous les cinéastes. À quelques exceptions près, son travail n'a rien d'« abstrait ». Comme celui de Len Lye, Hans Richter, Oskar Fischinger et des Whitney, il est *concret*. Bien qu'une grande partie du sens en soit inévitablement simplifiée et bien qu'il ait des implications spécifiques sur la personnalité de Belson, ses films n'en restent pas moins des expériences objectives, concrètes, de dynamique optique et kinesthésique. Ils utilisent une imagerie visuelle permettant de communiquer des concepts abstraits et deviennent de pures confrontations expérimentales entre sujet et objet.
- 4 Dans ses images informes, gazeuses et nébuleuses, c'est la couleur, et non la ligne, qui définit les formes qui fluent et refluent à travers l'écran avec une puissance étrange.

C'est cette puissance émotive fantastique qui élève le film, bien au-delà de toute « pureté », vers les dimensions métaphysiques de la vision et du son. Les films sont littéralement super-empiriques, de véritables expériences transcendantales. Ils créent pour le spectateur un état de *réalité non-ordinaire* similaire, du moins dans le concept, aux expériences décrites par l'anthropologue Carlos Castaneda quand il prenait des hallucinogènes.³

- 5 E.H. Gombrich : « L'appréhension de la couleur stimule une pensée plus profonde. C'est ce que montre l'expérience de la mescaline, sous l'influence de laquelle les contours des objets deviennent imprécis et semblent prêts à s'entremêler librement, loin de toute apparence formelle. D'un autre côté, les couleurs sont fortement accentuées et tendent à se détacher des objets pour assumer leur propre existence. »
- 6 On pourrait décrire le travail de Belson comme de la peinture cinématique si ce n'était ce fait incroyable : les images existent devant sa caméra, souvent en temps réel, et ne sont donc pas produites par animation. Il réalise ses images à partir de matériaux réels sur un banc-titre spécial installé dans son studio de North Beach, à San Francisco. Il s'agit d'un cadre en contre-plaqué qui entoure une vieille machine à rayons X équipée de tables rotatives, de moteurs tournant à différentes vitesses et de lumières de différentes intensités. Comparé à la machine de Trumbull ou à l'ordinateur des Whitney, c'est un système d'une grande simplicité. Belson ne divulgue pas ses procédés, non pas pour protéger un secret commercial (dans le domaine de l'optique, de nombreux spécialistes sont familiers de ces techniques), mais plutôt comme un magicien cherche à préserver le caractère magique de ses tours. Il a détruit des centaines de mètres de films, au demeurant remarquables, car il avait le sentiment que la technique y était trop visible. C'est l'interprétation ultrasensible que donne Belson de cette technologie qui fait son art.
- 7 On peut dire la même chose du son. Belson synthétise ses propres sons, d'origine essentiellement électronique, sur le matériel qu'il a chez lui. Les images sont si impressionnantes que bien souvent la bande son, création d'une grande originalité, est négligée par les critiques, il s'intègre si bien à l'image que, comme le dit Belson, « on ne sait plus si on le voit où si on l'entend. »
- 8 Il considère ses films non comme des entités extérieures mais littéralement comme le prolongement de sa propre conscience. « Il faut d'abord que je voie les images quelque part, dit-il, à l'intérieur, ou n'importe où. Je veux dire que je ne les invente pas. Toute mon esthétique repose sur la découverte de ce qui est là ; et j'essaie de découvrir ce que ça signifie à travers ma propre expérience dans le monde de la réalité objective. Je ne peux pas concevoir ces films comme un simple exercice audiovisuel. Évidemment, ils veulent dire quelque chose, et en un sens, comme pour tout ce que j'ai appris dans la vie, j'ai cherché à comprendre ce que cela signifiait. » [...]
Allures : de la matière à l'esprit
- 9 Après avoir été un peintre à succès, Belson s'est tourné vers le cinéma en 1947 avec des animations sommaires dessinées sur des cartons, qu'il détruisit par la suite. Il revint à la peinture pendant quatre ans, avant de se remettre au cinéma en 1952 avec une série qui mêle cinéma et peinture au moyen de l'animation. *Mambo*, *Caravan*, *Mandata* et *Bop Scotch* sont les quatre films qu'il réalisa durant cette période, en 1952-1953. De 1957 à 1959, il travailla avec Henry Jacobs comme « directeur visuel » des Vortex Concerts, au Morrison Planetarium de San Francisco. Parallèlement, il réalisa trois autres films animés : *Flight* (1958), *Raga* (1959) et *Seance* (1959). *Allures*, terminé en 1961, marque le

passage de Belson de l'animation image par image à la prise de vue en temps réel. C'est la première œuvre qui, selon lui, mérite d'être retenue. Il l'évoque comme un film « à la précision toute mathématique » sur le thème de la *cosmogenèse*; ce mot utilisé par Teilhard de Chardin devait remplacer celui de cosmologie et indiquer que l'univers n'est pas un phénomène statique, mais un processus en devenir, évoluant vers d'autres niveaux d'existence et d'organisation. Cependant, Belson ajoute : « Il fait plus référence aux sensations physiques que mes autres films. C'est un retour par les sens vers l'intérieur de l'être. Il arrête le regard, retient physiquement l'attention. »

- 10 Au début d'*Allures* on entend un son de cloches éthéré. Une gerbe d'étincelles roses, jaunes et bleues surgit en tourbillonnant d'un grand vide noir. Ces points se rassemblent avant de disparaître. Le bruit des cloches se transforme en un étrange carillon et l'on sombre dans un vortex orange et noir insondable. Un mandala rose, particulièrement complexe, de motifs entrelacés se tisse rapidement dans le lointain. Un anneau semblable à une chenille inquiétante surgit de l'infini. On entend une mélodie électronique, des notes de piano menaçantes. Des étincelles roses et jaunes vibrent verticalement en haut de l'écran. Des nœuds reptiliens apparaissent et disparaissent dans le lointain. Un minuscule soleil entouré d'un énorme halo orange se désintègre. Des pétales en forme de comètes volent ça et là.
- 11 Des taches striées oscillent et bondissent à travers l'écran avec un jacassement métallique. Elles forment des grilles de motifs triangulaires et tétraédriques complexes, rouges, jaunes et bleus. De là, naît un globe de feu jaune et blanc, palpitant, sans forme définie. Il disparaît et une barre bleue brillante comme un néon, tourne doucement à l'infini.
- 12 « Je vois *Allures*, déclare Belson, comme une combinaison de structures moléculaires et d'événements astronomiques mêlés à des événements inconscients et subjectifs - tout se produisant en même temps. Le début relève presque du sensible pur, la fin est complètement immatérielle. D'une certaine façon, tout semble aller de la matière à l'esprit. *Allures* est le premier de mes films qui s'ouvre réellement sur le plan spatial. Oskar Fischinger a fait des expériences sur les dimensions spatiales, mais *Allures* me semble relever de l'espace cosmique plutôt que de l'espace terrestre. Dans le film fini, celui que vous voyez, tout est calculé pour produire une impression spécifique. En fait, il m'a fallu un an et demi pour créer et assembler tous ces éléments de mille et une façons, et le produit final ne dure que cinq minutes. *Allures* s'est développé à partir des images sur lesquelles je travaillais dans les *Vortex Concerts*. Jusque-là, tous mes films avaient fait long feu. Ils étaient animés et n'avaient aucun rythme précis, si ce n'est un rythme frénétique ininterrompu. Étant donné que pour les *Vortex* j'ai pu travailler avec des équipements très perfectionnés, j'ai appris l'efficacité de choses aussi simples que les ouvertures et les fermetures en fondu très lents. Mais tout cela restait impersonnel. Il n'y a rien de très personnel dans les images de *Allures*.
- 13 Quand la barre bleu vif disparaît, l'écran reste noir et silencieux. De manière imperceptible, un ensemble de points bleus monte pour former des champs de force magnétique, qui composent une grille de motifs géométriques complexes se superposant les uns aux autres, jusqu'à ce que l'écran soit rempli d'une énergie dynamique et d'un mouvement mathématique. Une stridence électronique accentue la tension, alors que des galaxies de champs de force se heurtent, permutent et se transmutent de façon spectaculaire. Des myriades de particules se précipitent vers la caméra pendant que d'autres s'éloignent rapidement. Certaines avancent en diagonale,

d'autres horizontalement ou verticalement. Tout cela fait penser à 2007, même si *Allures* a été tourné sept années auparavant. Plus loin dans le film, on entend le tonnerre gronder tandis que des étincelles volent, pour se rassembler dans des structures atomiques pivotantes, des noyaux d'où surgissent des tentacules de lumière multicolore. À la fin, on entend la musique éthérée d'une harpe, pendant qu'un soleil vibrant, en train de cracher des particules brillantes, apparaît dans une autre galaxie chatoyante.

Re-entry : la mise à feu et le *Bardo*

- 14 Nombreux sont ceux qui considèrent *Re-entry* comme le chef-d'œuvre de Belson. Réalisé en 1964 avec une bourse de la Fondation Ford, c'est à la fois un film sur le thème de la réincarnation et le récit du retour d'un vaisseau spatial dans l'atmosphère terrestre. Comme le dit Belson, « c'est mon retour au cinéma, car j'avais tout abandonné après *Allures*. Essentiellement pour des raisons financières. Mais aussi parce que j'étais déçu par ce qui se passait autour du film expérimental. Il n'y avait aucun public, aucune distribution ; aucun avenir n'était possible à l'époque. »
- 15 Deux sources sont à l'origine de *Re-entry* : le premier voyage dans l'espace de John Glenn et le concept philosophique du *Bardo* tel qu'il apparaît dans le *Bardo Thodol*, le *Livre tibétain des Morts*, œuvre fondamentale du bouddhisme mahayana. Selon Jung, le *Bardo* s'apparente aux limbes, un état que l'on peut décrire symboliquement comme quarante-neuf jours intermédiaires entre la mort et la renaissance. Il se divise en trois phases : la première, *Bardo Chikhaï*, décrit ce qui se produit dans le psychisme au moment de la mort ; la deuxième, ou *Bardo Chonyid*, traite de l'état de rêve qui survient juste après la mort, avec ce que l'on appelle les illusions karmiques ; la troisième, *Bardo Sidpa*, concerne la naissance et ce qui se passe avant la naissance.⁴
- 16 Au moyen d'images parfaitement éloquentes, Belson aligne les trois stades du *Bardo* sur les trois étapes du vol spatial : le départ de l'atmosphère terrestre (la mort), le déplacement à travers l'espace (illusions karmiques) et le retour à l'atmosphère terrestre (renaissance).
- 17 Le film, affirme Belson, « montre un peu plus de choses que ce que les êtres humains sont supposés voir ». Tout commence par un vrombissement assourdissant (peut-être une mise à feu). Dans l'obscurité vide, on distingue des formes gazeuses bleus et roses centripètes ou implosantes, à peine visibles dans le mouvement de leur disparition. Le son baisse, comme si l'on quittait l'espace acoustique. Après un temps de silence, le son revient, venu d'un autre monde : un son électrique aigu, tandis que des masses gazeuses évanescentes rouges et jaunes se déplacent, sans forme, à travers l'écran. Tout à coup, sur une note suraigue, on voit une gigantesque proéminence solaire monter en spirale (l'une des deux séquences du film constituées d'images remployées), se diffracter à travers l'espace et passer du bleu au violet, puis au blanc et au rouge. Des éclairs blancs éblouissants apparaissent, comme si l'on passait près du soleil, et l'on se retrouve soudain sous une pluie d'étincelles blanches, qui se transforment en myriades de modules géométriques montant du bas de l'écran avant de se déformer et de se séparer, puis de retomber en arrivant à leur apogée.

GENE - Certaines de vos images apparaissent dans chaque film, comme des motifs géométriques qui interfèrent dans la perspective. Elles sont très efficaces. Les créez-vous à partir de concepts mathématiques ?

JORDAN - Les images dont vous parlez dérivent de la nature même du matériel que j'utilise. Mais celles qui apparaissent plus loin dans le film, plus nébuleuses et d'une plus grande magnitude, procèdent plutôt d'une vision personnelle. Lorsque je les

recherche et que je parviens à les discerner, toutes sortes de possibilités se présentent que j'exploite avec ma caméra.

GENE - Avez-vous utilisé d'autres stock shots en prise de vue réelle ?

JORDAN - Oui, mais vous ne pouvez pas les repérer. Il y a des images de la Terre en train de passer, comme si elle était filmée d'une fusée. J'ai pris un extrait de ce film et je l'ai dupliqué : c'était comme un Rorschach en miroir. C'est le retour sur Terre. Le film repose beaucoup sur ce type de matériau. Sur la bande son, on entend la conversation radio de John Glenn avec la Terre. Il dit quelque chose comme ça : « ... Je vois une lumière... » C'était Perth, en Australie, qu'il était en train de survoler. Après, la caméra dépasse la terre et le soleil pour arriver dans un espace assez ambigu dans lequel il faut passer les barrières du temps et de l'espace, en même temps que des barrières mentales, psychologiques. Dans un sens, c'est une sorte d'effondrement de la personnalité. Tout se met à bouillonner et, d'un seul coup, vous vous retrouvez au ciel. Vous êtes surpris d'y être. Mais en même temps, vous savez que ça s'est vraiment produit.

- 18 Cette séquence de l'évaporation compte parmi les plus impressionnantes du cinéma de Belson. On entend soudain un grondement, dont l'intensité augmente jusqu'à ce que le bas de l'écran deviennent bleu manganèse et d'un cobalt violacé, formant un nuage gazeux bouillonnant, qui sort de l'écran et tourne à un magnifique cramoisi alizarine. On s'y engouffre comme s'il était propulsé par une poussée explosive. L'image et le son atteignent une intensité inimaginable, comme si l'on avançait à toute vitesse à travers des couches d'espace igné dans une boucle cosmique. Le vaisseau spatial quitte notre système solaire vers une autre dimension. La mort est survenue ; nous sommes au deuxième stade du *Bardo*.
- 19 À un point correspondant du *Bardo des illusions karmiques*, on peut lire dans le texte sanskrit : « La sagesse du *Dharma-Dhatu*, d'un bleu brillant, transparent, éclatant, éblouissant, venant du cœur de *Vairuhana* en tant que Père-Mère, jaillira et te frappera d'une lumière si rayonnante que tu pourras à peine la regarder. »⁵
- 20 On peut y voir une supernova, dont la luminosité maximale atteint une centaine de millions de fois celle de notre soleil. Dans le film de Belson, l'image ressemble à un ralenti sur des explosions atomiques au Nevada, au moment où le désert est balayé par une énorme onde de choc. À un autre moment, apparaît un ciel pommelé, soudain enflammé et disloqué par une force interstellaire. Des formes d'icebergs tremblotants, de toutes les teintes du spectre, dansent comme des stalactites galactiques sur un son grésillant. Tout change : un corridor géométrique vertigineux apparaît, éclairé de lumières sinistres, qui ressemble au corridor de 2007, mais filmé quatre ans plus tôt.
- 21 Cari Jung décrit ainsi l'étape finale du *Bardo* : « Les lumières si lumineuses s'affaiblissent doucement et se diversifient, les visions deviennent de plus en plus effrayantes. Cette descente illustre la conscience s'éloignant de la vérité libératrice au fur et à mesure qu'elle approche de la renaissance physique. »⁶
- 22 Les images prennent une dimension majestueuse. Des millions de particules évoquant des mésons, ces rayons cosmiques qui ne brillent qu'un millionième de seconde dans l'atmosphère, tombent et remontent en cascades de feu grésillant, tels des tessons d'un rouge ultra-marine ou d'un bleu profond. On a un sentiment d'immensité incommensurable. Finalement, on aperçoit un soleil blanc entouré d'un halo rouge frémissant, que des vapeurs obscurcissent. « Le film réussit à transporter ceux qui le regardent, souligne Belson, au-delà des limites du moi, quand nos points d'appui se dérobent et que nous sommes brutalement ramenés sur terre. C'est comme le retour

d'un vaisseau spatial. Tu es là-haut, libre, entièrement libre de toutes les limites liées aux distances terrestres, et tout d'un coup, tu es de retour, et c'est très douloureux. »

Phenomena : des hommes aux dieux

- 23 *Phenomena*, terminé en 1965, a conduit Belson plus près d'une expérience métaphysique totale, qui allait culminer deux plus tard dans *Samadhi*. *Phenomena* est le premier film dans lequel il abandonne l'allégorie des vols dans l'espace et les sujets astronomiques pour une exploration bouddhiste de l'énergie psychique. Les déclarations du Bouddha dans le *Soutra du Diamant* et dans le *Soutra du Cœur* l'ont inspiré de façon décisive.
- 24 Le film commence sur une musique rock retraitée électroniquement, tandis que des formes curvilignes rouge cadmium, rouge cramoisi et bleu céruléen, se développent frénétiquement. Un néon rouge torsadé épouse les pulsations de la musique. On distingue alors (chose unique dans l'œuvre de Belson) la silhouette déformée mais identifiable d'un homme, puis d'une femme, filmées sur un poste de télévision à travers des verres déformants. L'image est obscurcie par une pluie de confettis se déversant en nuées rouges, blanches et bleues sur un fond noir. La musique se perd dans les cris d'une foule en délire. Soudain, un jaillissement d'étoiles rouges apparaît dans un ciel bleu cobalt, dont les anneaux se détachent en bouquets d'épines.
- 25 Belson voit cette séquence comme « une histoire extrêmement ramassée de la Création. À un certain niveau, il s'agit de l'histoire de l'homme, et de l'autre, d'une sorte d'expérience biologique, au sens physique du terme. Avec les œillères de l'humanité, on voit juste un être humain grognant à la surface du globe, qui agit puis meurt. Il y a même quelque chose de la Crucifixion, la brève suggestion d'une couronne d'épines, des anneaux rouges émettant chacun une gerbe de lumière pleine d'épines. L'homme et la femme, si tant est qu'ils représentent quelqu'un, sont Adam et Ève. Je les perçois plutôt comme des entités cosmiques. À la fin, bien sûr, ils sont pure conscience, ils sont comme des dieux. La fin du film est à l'opposé du début : c'est toujours la vie sur terre, elle n'est pas vue de l'intérieur, comme le *sangsara*, mais comme si on s'en approchait par l'extérieur de la conscience, pour ainsi dire. D'une conscience cosmique. Comme si l'on approchait un dieu. On voit la même chose, mais affectée d'une toute autre signification. »
- 26 Dans le bouddhisme, ce que l'on appelle *sangsara* est l'univers phénoménal de la matière physique, dont l'antithèse est le *nirvana*, ce qui est au-delà des phénomènes. À l'intérieur du *sangsara*, il y a la *maya*, le mot sanskrit qui désigne ce qui est magique ou illusoire, et se rapporte directement aux phénomènes de la nature. Dans le *Soutra du Diamant*, le Bouddha assimile le *sangsara* au *nirvana*, puisque tous deux contiennent des éléments « magiques » ; il affirme que tous deux sont illusoires.⁷ C'est la substance du film de Belson.
- 27 Soudain, de manière tout à fait inattendue, on entend des *Lieder* allemands (Belson : « La quintessence du moi »). Un orgue de lumière fait danser des formes à travers l'écran, un alignement interchangeable de colonnes striées de couleurs phosphorescentes, qui évoquent le travail de Thomas Wilfred⁸ et d'autres artistes luministes plus récents, comme Julio Le Parc. Bien que Belson en parle comme d'« un effet de juke-box lumineux », il est d'une beauté plus frappante que ce qui précédait : des rayons verticaux de lumière blanche, à travers lesquels se meuvent des couches de couleurs horizontales, émeraude, bleu de Prusse, rose et jaune pâle.

- 28 Les colonnes de couleur se dissolvent dans un bourdonnement crépitant et, lentement, des gouttes de pigment liquide se solidifient dans l'une des images les plus spectaculaires du cinéma de Belson : une mosaïque faite de centaines de modules en forme de projectiles crée une grille sérielle dans laquelle chaque minuscule unité change continuellement de forme et de couleur, du violet au rouge Mars au bleu ultramarine au vert menthe et au jaune zinc. Le bourdonnement en staccato souligne parfaitement la géométrie de la composition, comme si les modules généraient le son au fur et à mesure qu'ils convergent et se transforment.
- 29 Brusquement, l'écran est secoué par un mugissement et une lumière violente apparaît dans des cieux de gaz multicolores bouillonnants : cette éruption sinistre suggère, selon Belson, « la dépersonnalisation, le bouleversement de la conscience limitée du moi, peut-être par la mort, peut-être par l'évolution ou la renaissance. » Cet orage céleste bleu manganèse et jaune zinc conduit à un état *d'illusion karmique* qu'illuminent les teintes glaciales d'une aurore boréale et les cascades liquides d'un arc-en-ciel rouge, jaune et blanc d'une exquise pureté.
- 30 Différents états de la matière s'élèvent, tels des icebergs, plongent et s'éloignent en flottant. Suit une intense séquence de lumière blanche, possédant la qualité éthérée de la nacre, image de la parfaite intégration à l'univers, d'une sur-conscience aveuglante. Elle se résout dans une énorme sphère mugissante de gaz enflammés. Dans la séquence finale, sur un bourdonnement descendant, le vide est troué par une lumière centrale qui envoie des arcs-en-ciel circulaires de couleur liquide suivant majestueusement le sens des aiguilles d'une montre, se rassemblant et repartant brutalement dans la direction opposée jusqu'au fondu final.
- Samadhi* : Un documentaire sur l'âme humaine
- 31 Pendant deux ans, en 1966 et 1967, ayant obtenu une bourse du Guggenheim, Belson se mit à pratiquer le yoga avec une discipline rigoureuse. Il rompit tout lien amoureux et familial, réduisit toute stimulation ou excitation physique et inversa son processus sensoriel pour se concentrer exclusivement sur sa conscience intérieure et ses ressources physiques.
- 32 De cette recherche naquit *Samadhi*, l'un des états de la réalité les plus paradoxaux que l'on puisse saisir dans un film. « C'est un documentaire sur l'âme humaine, dit-il. L'expérience qui a conduit à la production de ce film, et l'expérience de sa réalisation, m'ont parfaitement convaincu que l'âme est une véritable entité physique et non une abstraction vague. J'ai été très heureux de découvrir à quel point *Samadhi* était concentré et intense, et j'ai compris que j'avais atteint la substance réelle de ce que je voulais décrire. Les forces naturelles ont cette intensité : non pas rêveuse, mais dure et féroce. Quand j'ai terminé, j'ai senti que j'aurais dû mourir. J'ai été plutôt surpris que cela ne se produise pas. »
- 33 Dans le bouddhisme mahayana, la mort apparaît comme une expérience libératrice, qui réunit le pur esprit à sa condition naturelle ou primaire. On dit d'un esprit incarné, uni à un corps humain, qu'il est dans un état surnaturel car les forces motrices des cinq sens le distraient en permanence du processus d'élaboration de la pensée. Il se rapproche de sa nature uniquement quand il atteint le *Samadhi*, mot sanskrit pour désigner « cet état de conscience dans lequel l'âme individuelle se fond avec l'âme universelle ». Cet état est pensé, mais rarement atteint, par le *dhyana*, la méditation la plus intense. Dans le *dhyana*, il ne peut y avoir aucune « idée » de méditation, car l'idée,

par son existence même, en annule l'expérience. Les étapes du *dhyana* sont marquées par l'apparition de lumières représentant différents niveaux de sagesse, jusqu'à la perception de la « Claire Lumière » ultime. Dans cet état quasi primordial de conscience suprême, le monde physique du *sangsara* et le monde spirituel du *nirvana* ne font plus qu'un. [...]

- 34 *Samadhi* marque pour Belson, de bien des façons, une rupture radicale avec tout son travail antérieur. Premièrement, au lieu d'un flux et reflux sur des rythmes réguliers, c'est un cyclone de formes et de couleurs, dont le tempo soutenu ne faiblit jamais. Deuxièmement, par dessus l'habituelle bande son électronique, on entend Belson inspirer et expirer pendant toute la durée du film, comme une représentation des années de discipline respiratoire pratiquée à travers le yoga. Enfin, tandis que les œuvres précédentes allaient de la réalité extérieure vers la réalité intérieure, *Samadhi* est concentré sur des sphères enflammées qui évoluent à partir de rien, édulant toute identification particulière.
- 35 Les différentes couleurs et l'intensité de ces sphères solaires correspondent directement aux descriptions que fait le *Livre des Morts tibétain* des lumières représentant les éléments, la Terre, l'Air, le Feu et l'Eau. Avec deux nuances supplémentaires : la *kundalini* qui s'élève à travers les *chakras* ; et l'inspiration-expiration de la force de vie, ou *prana*. Pour ceux qui ne sont pas familiers des concepts du yoga, les *chakras* sont les centres nerveux situés dans le corps, le long de la colonne vertébrale, en cinq ou six points : l'un se trouve dans la région du sexe, un autre dans celle du nombril, dans celle du cœur, de la gorge, des yeux, au milieu et au sommet de la tête. Seuls les clairvoyants peuvent les voir. Selon la théorie du yoga, la *kundalini*, cette force vitale qui anime le corps, réside sous une forme concentrée à la base de la colonne vertébrale, dans la région des organes sexuels. À travers une discipline physique et éthique, et par sa force morale, chacun peut élever son centre d'énergie vitale du bas de la colonne vertébrale, progressivement, par étapes, vers le cerveau.
- 36 C'est ainsi que l'une des implications de ce changement insaisissable des centres, dans le *Samadhi*, est un voyage à travers les *chakras*, du plus bas vers le plus élevé. L'analogie avec le rythme respiratoire fonctionne également. Quand on entend Belson inspirer, les sphères se mettent à briller plus fort pour indiquer que *aprana*, la force de vie dans l'air que l'on respire, s'introduit dans le flux sanguin et, par conséquent, dans la *kundalini*. Les zones sombres du film montrent non seulement les étapes parcourues entre les *chakras*, mais aussi la baisse de *prana* qui survient quand il expire.
- 37 Au commencement, un champ de matière gazeuse instable s'agrège autour d'un noyau central. Des langues de vapeur fusionnent dans un petit « joyau » central de flamme rose et rouge orangé, qui disparaît finalement dans la pénombre silencieuse. Le vide créé par cet arrêt résonne dans nos oreilles jusqu'à ce que, doucement, une sphère filamenteuse d'un bleu profond apparaisse et tourne avec élégance, avec des reflets orange cadmium, entourée d'un halo tournoyant. Elle se transforme en sphère bleue au milieu d'un univers rouge, crachant des anneaux de lumière d'un blanc brûlant.
- 38 Puis surgissent une série de visions solaires ou planétaires : une étoile d'un jaune scintillant aux six branches chatoyantes ; une planète d'un bleu violacé, entourée d'un halo rouge brillant ; un petit globe central écrasé par une énorme couronne ; un pâle soleil ocre jaune produisant des flammes qui tournent comme des chromosphères dans une tempête de plasma ; différents orbes stellaires tournant avec une grâce implacable sur un son de drones vacillants. Soudain, une explosion de lumière blanche d'une

intensité aveuglante : une mer de gaz bleu foncé entre en mouvement ; de magnifiques vagues de brume traversent le vide. Un contact a été établi avec une réalité nouvelle.

- 39 Pour Belson, le cinéma est une matrice où peut s'établir une relation entre expérience extérieure et expérience intérieure. Il sait que cette relation s'est accomplie dans *Samadhi* : « J'ai atteint le point où tout ce que je produis à l'extérieur, avec des machines, correspond à ce que je vois à l'intérieur. Je peux fermer les yeux et voir ces images à l'intérieur de moi-même ; je peux regarder le ciel et voir les mêmes choses se produire là aussi. Et la plupart du temps, je les vois quand je regarde par le viseur de l'appareil photo que j'ai monté sur le banc titre. J'ai toujours considéré les machines à produire des images comme un prolongement de l'esprit. Le cerveau a produit ces images et il a créé l'équipement qui permet de les produire. C'est comme une projection de ce qui se passe à l'intérieur, la conscience projetant des phénomènes, qu'ensuite nous pouvons observer. En un sens, je fais quelque chose qui se rapproche de ce que fait le clairvoyant Ted Serios, qui sait projeter sa pensée sur un film Polaroid. Seulement moi, je dois filtrer ma conscience à travers un dispositif cinématographique lourd. Mais nous faisons la même chose. D'une certaine manière, *Samadhi* explore de nouveaux territoires. C'est comme si je rentrais de là-bas, ma caméra à la main ; et j'ai pu le filmer. »

Momentum : le soleil comme atome

- 40 Si l'on devait isoler une qualité qui distingue les films de Belson des autres films « d'espace », on pourrait dire que son oeuvre est toujours héliocentrique, tandis que la plupart des autres, même 2007, sont géocentriques. La nature archétypale du soleil est telle pour Belson, que son obsession tend parfois vers un certain mysticisme, qui était sans doute inévitable. Il devait donc réaliser un jour un film exclusivement consacré au soleil ; que ce film soit la moins mystique de ses réalisations, c'est ce qui était tout à fait inattendu.
- 41 « Après *Samadhi*, je me demandais ce que serait le sujet de mon prochain film, raconte-t-il. Tout mon univers s'était effondré. Toutes les habitudes que j'avais créées pour développer l'état de conscience nécessaire à la production de ce film s'étaient évanouies. Il fallait donc que je continue à travailler pour maintenir le moment du *Samadhi*. Je n'avais aucune idée préconçue sur ce nouveau matériau, mais je l'ai appelé *Momentum*. Finalement, j'ai découvert que c'était le soleil. Je me suis précipité à la bibliothèque et plus je lisais de choses, plus je réalisais que c'était exactement ce dont traitait *Momentum*. Tout était très proche, pour ne pas dire identique, des phénomènes solaires, comme les phénomènes de couronne, de la photosphère, de la chromosphère, les taches solaires, les tempêtes de plasma ; j'arrivais même à d'intéressantes conjectures sur ce qui se passe à l'intérieur du soleil. Et puis j'ai compris que le film ne s'arrête pas au soleil, mais va jusqu'à son centre, à l'intérieur de l'atome. C'était donc un film sur le soleil comme atome. La fin montre l'identification paradoxale des phénomènes subatomiques et de l'infiniment grand. Tout se passe pendant la naissance d'une étoile. »
- 42 *Momentum* (voir planche IV) a été achevé en mai 1969, après dix-huit mois d'études et de travail laborieux. C'est, en un sens, l'épure de tous les procédés que Belson a développé à travers les années, distillés dans leur essence. Il y a aussi de nouveaux effets inspirés par ce sujet spécifique. *Momentum* est une expérience calme et objective sur une imagerie concrète qui parvient à suggérer des concepts abstraits sans devenir symbolique.

- 43 Le film commence sur des images détournées d'une fusée en partance pour Saturne, dont la postcombustion flamboie dans un arc-en-ciel furieux. On entend une musique éthérée en écho et un doux bourdonnement cyclique. Puis on voit une image solaire dans les mauves et rouge rubis, d'énormes proéminences se dissipant lentement. Une série de gracieux fondus enchaînés nous rapprochent de la sphère, qui tourne avec une lourde dignité. En dépit d'un sujet tumultueux. *Momentum* est le film le plus serein et le plus doux de Belson après *Allures*. Ce traitement du soleil comme une expérience hallucinatoire, presque comme un rêve, est à la fois surprenant et d'un réalisme étrange - au point que l'on puisse même parler de « réalisme » en ce qui concerne les images solaires.
- 44 Les images ont une qualité viscérale, de plus en plus physique au fur et à mesure que l'on s'approche de la surface du soleil et que, avec un grondement sourd, l'on descend dans l'obscurité : apparemment l'évocation d'une tache solaire. Des nuages de gaz enflammés comme par du napalm surgissent de façon menaçante dans le vide, soudain embrasé de lumière opalescente. À mesure que l'on avance, les températures et les textures changent. Les techniques désormais familières de Belson ont acquis une clarté et une précision parfaites. Les cascades de flammes sont d'une délicatesse particulière, les prismes de couleur luminescente qui tournent sur eux mêmes ont un effet hypnotique, l'impression de mouvement intérieur produite par les étendues translucides est difficilement descriptible.
- 45 En s'enfonçant dans la masse, les images deviennent plus uniformes, prennent une texture semblable à celle d'une mer de limon argenté. Des millions d'étincelles minuscules jaillissent au-dessus d'un champ de vapeur bleu profond. Tout mouvement et toute rupture brutale dans le tissu des couleurs semblent empêchés par une force puissante. Des formes indéfinies et d'innombrables particules nagent sur la mer agitée des couleurs.
- 46 « Et puis le film parvient au point de fusion, ajoute Belson. Un état d'interaction atomique plus intense que la fission. C'est ce qui est supposé se produire sur le soleil, la fusion. » Une boule de feu d'un rouge aveuglant explose en une étoile aux branches multiples de lumière-énergie, implosant et lançant des éclairs de plus en plus vifs, à l'intensité de plus en plus forte. Des images, semblables à celles du *Lapis* de James Whitney (des millions de minuscules particules s'agglutinant autour d'un noyau central étincelant), préparent l'instant du crescendo, toutes les couleurs de l'univers fondant dans une explosion d'une beauté intense, et l'on se retrouve soudain dans l'espace interstellaire, contemplant une lueur dans le lointain, le signe qu'un nouveau soleil est né.
- 47 « Tout le secret de la vie doit résider, d'une manière ou d'une autre, dans l'image du soleil, remarque Belson. *Momentum* est une sorte de révélation qui fait du soleil la source de la vie. Pas seulement dans notre système solaire, mais partout où il y a un soleil, il est la source de la vie dans cette partie de l'univers. C'est de là que nous venons, là que nous retournerons. Bien que nous voyions le soleil comme une chose gigantesque, je crois que tout atome est un petit soleil ; en fait, notre soleil est sans doute un atome dans une structure beaucoup plus grande. Cela est lié à l'essence de l'être. Si l'on devait évoquer une forme simple qui formerait la structure primaire de l'univers, cela ne pourrait être qu'un soleil. »

NOTES

1. Extrait de Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, 1970.
2. Piet Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art*, New York, Wittenborn, Chulz, 1945.
3. Carlos Castaneda, *The Teachings of Don Juan - A Yaqui Way of Knowledge*, Los Angeles, University of California Press, 1968 (éd. française : *L'Herbe du diable et la petite fumée : une voie yaqui de la connaissance*, Paris, Christian-Bourgeois, 1993).
4. W. Y. Evans-Wentz, *The Tibetan Book of the Dead*, Londres, Oxford University Press, 1960 (éd. française : *Bardo -Thôdol. Le livre tibétain des morts*, Paris, Albin-Michel, 1982).
5. *Ibid*, p. 106.
6. *Ibid*, p. XXXVI.
7. Edward Conze, *Buddhist Wisdom Books : The Diamon Sutra, The Heart Sutra*, Londres, Geroge Allen & Unwin Ltd., 1958.
8. Voir *supra*, p. 39.