

étoilements/neuf

décembre 2009

Peaux / pellicules. Un lien élémentaire. Viviane Vagh, en évoquant comment elle a conçu son dernier film, rappelle cette équivalence que nous faisons spontanément entre ces deux membranes. C'est cette même correspondance qui sert de point de départ à Raphaël Bassan pour explorer un film de Morgan Fischer ou que Daphné Le Sergent déploie dans un beau texte sur des travaux de Christian Lebrat. Sous toutes ces figures, ce qui nous est donné à penser, c'est que le cinéma expérimental, qui se plaît à manipuler ses matériaux et son histoire, prend la peau pour ce qu'elle est : ce qui, d'une personne ou d'une œuvre, s'expose aux blessures et cicatrices, voire, comme dans le texte de Violeta Salvatierra sur *Smooth* de Catherine Corringer, peut devenir le recouvrement d'une transformation des corps engloutis dans la compénétration.

Pour autant, la pellicule suffit-elle à donner à nos films un accès à la peau, et par elle, au réel ? Didier Kiner interroge les mutations que connaît l'industrie cinématographique aujourd'hui pour questionner, en évoquant le travail troublant d'Alain Della Negra et Kaori Kinoshita, notre rapport à la réalité, qui, de facto, et à chaque instant, passe par la peau. C'est une même inquiétude qui anime les questions de Raphaël Soatto, dans une autre direction : de quoi notre peau est-elle la trace ? De quoi nos échanges silencieux avec la réalité et ses images nous enrichissent-ils ? Jacques Perconte nous rappelle que la poésie numérique n'abolit pas nécessairement ces dimensions de l'expérience du monde et des images, mais peut au contraire être l'espace même de leur renouvellement. Et c'est heureux.

Si notre ambition était d'interroger la peau comme surface, substrat ou support, nous voulions également, et plus décisivement, la penser comme lieu pour le monde. C'est de manière providentielle que *La peau* de Thierry Kuntzel est venue à notre rencontre. C'est grâce à la peau et par elle que les sentiments les plus profonds peuvent venir à portée de regard et de main. Dans l'œuvre de Thierry Kuntzel, bien plus radicalement, c'est le monde lui-même, son histoire et ses saisons qui semblent pouvoir frayer et se livrer, tout un, à notre regard. Rares sont les œuvres qui nous rappellent avec une telle adresse que si nous avons reçu vêtements de peaux, c'est parce que, du monde, nous avons la garde.

Rodolphe Olcèse

Les rubans photographiques de Christian Lebrat

La peau du visible que retrace le cinéma est un épiderme couvert de cicatrices, au rythme efréné de 24 coupures par seconde, 24 photogrammes que le travail de l'œil ne cesse de suturer pour connaître la suite de l'histoire.

Les rubans photographiques de Christian Lebrat mettent à nu cet épiderme, le rendent perceptible comme interface. Sur un même bandeau horizontal, s'étalent successivement différents moments perceptifs d'un même objet : l'un à côté de l'autre s'enchaînent plusieurs points de vue sur un bâtiment, sur un espace urbain. La peau mise ainsi à l'œuvre n'est pas celle de la continuité, de l'enveloppe protectrice, de l'illusoire apparence sur laquelle glissent les choses, mais se présente pareille à une peau perméable, où s'orchestre la nécessaire dénivellation propre au vivant. Les lambeaux de visible que proposent ces rubans travaillent à faire jouer les points de contact, caractérisant la peau comme organe sensoriel. Ils cherchent à rendre compte de la membrane commune entre l'œil et le réel représenté, entre la mémoire et le réel capturé, entre le temps vécu et le temps mécanique de l'enregistrement de l'appareil. La question de la peau apparaît alors ici du côté du rythme, de l'alternance des compositions, lorsque l'organisation des images résonne de concert avec la phrase intérieure de la perception.

C'est avec un élan de terreur que le narrateur de *Moby Dick*, roman d'Herman Melville, décrit le grand cachalot blanc que chasse l'équipage du navire. Car si le blanc apparaît certes comme signe de pureté, il n'en est pas moins la synthèse de toutes les couleurs dans la rotation sans fin du disque de Newton. Semblable aux couches successives de l'épiderme, le blanc impliquerait différentes strates de vibration, la première laiteuse, apaisante et pure, l'autre – plus profonde – inspirant un effroi d'autant plus fort qu'il semble recéler quelque chose d'indicible et de caché. L'une relève du langage symbolique et du rationnel, l'autre de cette insignifiance qui passe au-delà des mots et qui fait trembler tout le corps de frissons à l'idée qu'une baleine puisse être blanche. C'est encore le blanc que l'on trouve dans le dernier film de Michael Haneke, *Le ruban blanc*. Une apparence sereine, ciselée par une éducation stricte, recouvre comme un manteau de neige l'aliénation des enfants à un système idéologique. *Le ruban blanc* est tout autant celui qui enserre leurs corps – un ruban blanc noué autour du bras est gage de pureté – que celui du cinéma. On veut, au cinéma, trouver une histoire, une apparence narrative au monde, mais on ignore toujours les couches profondes de cet épiderme.

Dans *TTTTRRRR...n°1*, 2006, Christian Lebrat s'attache à recomposer une scène de la mort aux trousses dans la succession de clichés et dans l'oubli de leurs frontières respectives. Le héros se retrouve démultiplié, parfois en gros plan, d'autres fois épinglé dans le décor, ses positions successives suggérant une histoire. Mais il n'est pas question de faire face au scénario initial d'Hitchock. Il n'y a plus lieu d'un déroulement temporel des photogrammes. Ils s'étoilent, à présent, immobiles, fixes l'un par rapport à l'autre, rappelant dans leur dimension plastique les effets sensori-moteurs propre au cinéma. Car finalement qu'est-ce qu'une histoire au cinéma si ce n'est l'éternelle variation d'une ligne subjective : situation initiale d'un personnage, déploiement, intervention ou non de forces extérieures, dénouement, ouverture, fin. La couche du dicible dissimule la couche du sensible : effet de lumière, précipitation dans le montage, explosions musicales, mouvements de travelling.

Le travail de Christian Lebrat se tourne vers la compréhension interne, structurelle, du mouvement narratif cinématographique. Il se tient du côté du cinéma expérimental, tant dans ses activités de théoricien que d'éditeur. Dans un de ses ouvrages, *Cinéma radical*, il reconnaît le cinéma expérimental comme art du bruit. Le « bruit » est celui du grain discontinu formé par l'émulsion chimique qui est dissimulé par le technicien du cinéma commercial mais qui est révélé par le réalisateur de cinéma expérimental. Par exemple Ken Jacob, dans *Tom, Tom the Piper's*, 1970, filme la projection d'une œuvre du cinéma muet en mettant en exergue le mouvement mécanique de la projection (arrêt sur image, ralentis, répétition) exaltant ainsi la planéité de l'image et sa matérialité granuleuse. Grains d'une peau qui n'est pas la surface lissée de l'imagerie numérique, mais une peau marquée par le temps du vécu et de la perception.

Enfin la peau du cinéma, pensée comme derme vivant et non épiderme visible, est le lieu absolu du contact avec l'autre. Si on cesse, quelque temps - ou pour toujours - de recevoir les films uniquement au travers de leur contenu narratif, on chercherait alors à capter, à toucher ce qui, dans la pièce cinématographique, ouvre un univers. Le travail du regard ne s'attacherait plus à isoler les formes - en vue de les nommer -, mais à glisser le long du ruban cinématographique comme une caresse sur le ruban infini de Moebius. Là, on passe insensiblement d'une face à l'autre, de la subjectivité émettrice, l'artiste, à la subjectivité réceptrice, le spectateur, car considérer le regard cinématographique dans son haptisme c'est faire le pari d'un peau commune en tant que premier lien donnant lieu à l'image.

Du *found footage*, de la mémoire, du film...

De la peau de mon film

« Oui, lecteur, innombrables sont les poèmes de joie ou de chagrin qui se sont gravés successivement sur le palimpseste de votre cerveau, et comme les feuilles des forêts vierges, comme les neiges indissolubles de l'Himalaya, comme la lumière qui tombe sur la lumière, leurs couches incessantes se sont accumulées et se sont, chacune à son tour, recouvertes d'oubli. Mais... tous ces poèmes peuvent reprendre de la vie et de la force. Ils ne sont pas morts, ils dorment ».

Les Paradis Artificiels, Charles Baudelaire

Des traces comme un ADN ! « La peau » de mon film me révèle et recouvre la première trace qui m'inspire le geste de faire un film ! La structure de l'édifice ! *Where did Maria Go ?*

Une femme qui marche seule dans un paysage enneigé, seule, pour aller on ne sait où. Elle semble marcher vers une ouverture lumineuse. Toute petite dans une nature blanche qui l'enveloppe. Quel est l'œil qui la regarde ? La main qui la filme ? En quelle année ? Un instant dans la vie de quelqu'un qui n'est peut-être plus de ce monde. Juste un souvenir. La poésie de cet instant filmé me saisit. Le projecteur braqué sur mon mur me permet de faire de cet instant le mien ! Pas de nom sur le petit boîtier (Super 8 N&B) trouvé au vide-grenier du quartier, d'ailleurs pas beaucoup de métrage de film non plus à l'intérieur... Juste cette femme qui marche seule dans l'allée bordée d'arbres enneigés vers on ne sais où... Par la presque non intervention sur l'objet trouvé, par le montage, le refilage, je vais m'engouffrer dans la forêt enneigée avec cette femme !

Des photographies sur plaques de verre, sauvées de la décharge ! Des images de plantes, sans doute photographiées en 1800 et quelques... Qui sait dans quel endroit lointain... Par quel chercheur curieux, soucieux de garder une trace, une empreinte. Main de poète dans son exécution. La beauté de ces objets me transporte dans le rêve... J'ai attendu pendant 4 ans pour trouver la pellicule de la femme dans le paysage enneigé pour que mes deux trésors se rencontrent... Et puis surgit alors l'image visible, la forme acquise, apparente de mon film, sa peau finie comme la fin d'une gestation. En même temps c'est l'image invisible, faite de couches « cachées » par superpositions d'images, par superposition de « temps ». La matière organique, physique... L'ombre et la lumière, révélation d'une histoire cachée personnelle et collective à la fois. Cette mémoire enfouie, ensevelie sous les strates édifiées de temps et d'espaces. Construire (par destruction et reconstruction successives), l'histoire des traces anciennes, archaïques.

Je découvre une mémoire liée l'archétype féminin.



Where did Maria go ? de Viviane Vagh (2009)

« Le palimpseste de la mémoire est indestructible ».

Charles Baudelaire

Alors par la lumière du cinéma, j'expérimente à réveiller l'oubli. Le palimpseste des images, des sons (déterrées, chinées) est une mine ludique et émouvante, de rêves et d'effets, comme si l'on était suspendu dans des couches d'histoire et d'expérience.

Suivre les sentiers que d'autres cinéastes expérimentaux (depuis près d'un siècle) ont exploré avec le *found footage*, me rappeler des pas de ce chercheur qui prends en photo, sur plaques de verre, les plantes il y a deux siècle (!), être transportée dans ces lieux mystérieux, m'inspirent mon film... *Where did Maria Go ?* Où est-elle partie... Maria...

Maria... La photo de Maria Callas trouvée, déchirée en deux à Grèce, m'avait hantée !

Transformer la mémoire pour en créer une autre.

Cela m'obsède. Procédé, souvent long et laborieux, frustrant. Les rythmes et les couleurs, les formes et la structure du *footage* utilisé doivent devenir, après l'intervention, exactement ce dont j'ai besoin pour créer une esthétique harmonieuse ou conflictuelle. Un langage personnel. Une forme plastique stratifiée en mouvement qui exprime spécifiquement l'effet visuel et émotionnel que je recherche. Même si « le hasard » produit des effets inattendus, ceux-ci cadrent avec mon expérimentation, comme les trouvailles mêmes qui font le film !

Et puis à l'inverse, des fois, je procède par éliminations, supprimant, déstructurant, grattant, décapant, créant du vide, du silence, du blanc, jusqu'à l'abstraction complète. Toutes les couches disparues, les peaux pelées, la matière retirée... Et là, encore un autre miracle ! L'origine même des fondations du geste apparaît... Dans sa disparition.

Viviane Vagh

Détressage de formats

(Notes sur *Standard Gauge* de Morgan Fischer)

Quand j'ai découvert ce qu'on nommait, dans les années 60, le cinéma *underground*, je fus frappé par la présence systématique, récurrente, d'amorces, de collures visibles et autres perforations dans presque tous les films visionnés ; ceux notamment de Bruce Conner, de Stan Brakhage ou de Jonas Mekas. Le conditionnement, hérité du cinéma industriel, était tel que, même en voyant un court métrage de *found footage* comme *A Movie* de Bruce Conner (1958), je me disais que, effectivement, le dessein de l'œuvre visait à construire une symphonie visuelle par la technique du montage hyperdense ; mais pourquoi, diable, cette amorce n'en finissait-elle pas ? J'avais présent à l'esprit le modèle du film traditionnel avec, d'abord, un générique à vocation fonctionnelle, puis le film lui-même qui, lui, pouvait se permettre toutes les audaces. Peu de textes existaient alors, en France, sur le sujet, et on pouvait se dire que peut-être, là, il y avait quelque maladresse due au manque d'argent des auteurs ou à la rapidité d'exécution des projets. J'ai rapidement compris que cette démarche, qui visait à rendre apparentes toutes les imperfections du filmage, gommées par les règles professionnelles régissant le cinéma, relevait de la philosophie même du film expérimental : redonner au médium son épaisseur physique et dénoncer le dictat du travail *bien fait*, normé, unidirectionnel.

Ce qui n'est qu'un élément – parmi d'autres – des travaux des *film-makers* évoqués, devient le matériau et le sujet central de *Standard Gauge (Format standard)* de Morgan Fisher : une ode à la chute (des bouts de 35 millimètres refilmés en 16), à l'amorce, aux peaux émulsives de toutes sortes.

Dissection pelliculaire

Standard Gauge se présente sous la forme d'un long ruban de bande transparente que l'objectif de la caméra dissèque. Sauf que la dissection proposée s'applique à un objet synthétique, déjà créé au préalable : il ne s'agit pas d'une bande trouvée, mais agencée, de manière très sophistiquée, sous son aspect visuel brut.

Ce moyen métrage se compose de trois parties : un texte didactique de trois minutes sur l'origine historique du 35 millimètres qui défile, en ouverture, sur un rouleau ; un générique de fin d'une minute et un « plan central » de 31 minutes (la durée maximum pour un chargeur de 16 millimètres), apparemment immobile.

L'objectif de la caméra, placé au dessus d'une table lumineuse, voit défiler, comme des protozoaires sous un microscope, un cha- pelet de chutes, de bouts de pellicules de format 35 millimètres refilemés et centrés à l'intérieur de la bande transparente dont ils ne recouvrent jamais toute la surface. En général, plusieurs photogrammes décadrés sont à l'image, certains sont coupés dans leur largeur.

Contrairement aux films de *found footage*, il n'y a ici aucun montage, aucune chimie, juste un peu physique : les bouts de pellicules sont placés, animés ou immobilisés manuellement sous l'objectif. Un projet extrêmement ambitieux sous-tend l'ensemble. Cette démarche minimaliste, proche du cinéma structurel et du courant conceptuel en art est, également, un film-journal (1). La voix de l'artiste organise le tout. On passe de l'histoire du médium à la fin du XIX ème siècle, telle que développée en ouverture par le texte – d'*Edison aux Frères Lumière*, Fisher esquisse la cano- nisation du 35 millimètres comme standard de l'industrie cinéma- tographique –, à une biographie du cinéaste, lorsque, après cet incipit, il prend la parole et nous décrit quelques unes de ses tribulations comme documentaliste (dès 1969) puis monteur de sé- ries B (certaines produites par Roger Corman). La narration com- mence sur un écran vide, blanc et lumineux. Le matériau proposé est intentionnellement pauvre : chutes usagées, plan inexposés, amorces diverses, plans manquants, images tests sur lesquelles nous reviendrons.

Après une longue absence, nous apprend la voix-off, Fisher revient vers cette filmothèque où il a, jadis, travaillé ; les règles ont changé, et il est, présentement, difficile de récupérer les chutes que l'on souhaite (à moins d'avoir des subventions) : « Je leur expliquais que j'aimais les images d'archives et que j'avais be- soin de cette scène... Ils ne connaissaient pas les films de Bruce Conner, mais ils comprenaient ma requête... L'un d'eux m'a demandé si je pouvais me contenter de n'importe quelles images d'archi- ves. Comme je ne voulais pas les vexer, j'ai accepté ». En manque de *stock shots* appropriés, il prend ce qu'il a et le transforme en un cours pédagogique sur la technique du cinéma, formalisé, à l'écran, comme une sculpture de chutes, de rubans et de peaux pelliculaires.

Autobiographie décentrée

Standard Gauge est une œuvre tardive dans l'histoire du *New Ame- rican Cinema*. Elle renvoie, mais déformées, à des problématiques développées, dans ce champ, au tournant des années 60 et 70.

Fisher s'y souvient de la première fois qu'il a touché, en 1964 (à vingt-deux ans), un morceau de pellicule 35 mm, puis de son travail d'archiviste et de monteur dans le cinéma industriel. Il n'est, en revanche, pas question de son travail de plasticien-cinéaste, à l'exception de minces références – dans le texte et à l'image : une chute représentant un dirigeable aurait, déjà, servi dans *A Movie* – à Bruce Conner, dont il ne partage cependant pas le lyrisme.

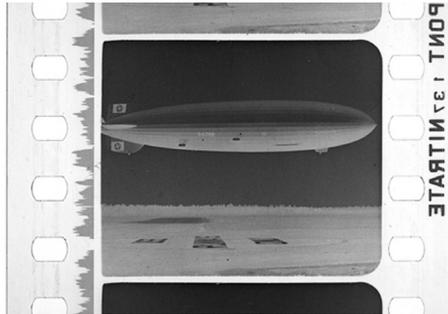
Le film développe, en creux, un premier « scénario », selon lequel le jeune homme se serait tourné vers l'avant-garde suite à sa déception de ne pouvoir réaliser des travaux dans le système. Pourtant, Fisher ne semble pas s'intéresser aux films comme un cinéphile; dans ses entretiens, il se réfère plus à l'histoire de l'art qu'à celle du cinéma et se dit influencé par Duchamp. L'évocation, dans *Standard Gauge*, de Roger Corman ou d'Edgar George Ulmer se fait de manière froide, distanciée, dérisoire, par l'intermédiaire d'amorces usées et de chutes délavées de leurs travaux. Le cinéaste regrette beaucoup plus la disparition du tirage I.B. (par imbibition) mis au point par Technicolor : « À la mémoire de notre cher I.B., né en 1927 et mort en 1975. Au procédé de transfert de Hollywood qui n'a pas connu d'égal en termes de beauté, de longévité et de flexibilité » (2), se souvient-il à un moment.

Le processus du filmage, sa machinerie et son jargon ont été, depuis quarante ans, ses sujets favoris. Fisher nourrit son ascèse avec une attention obsessionnelle pour le matériel cinématographique qu'il filme ou radiographie. Son isolement relatif a contribué au caractère rigoureux et hermétique de ses films. Il transforme le sujet-film en objet d'art. *Projection Instructions* (1976), par exemple, a été conçu comme une partition destinée à être jouée par le projectionniste, chaque fois que le film est présenté.

On a l'impression, en regardant *Standard Gauge*, que le plan central d'une demi-heure est fait en une seule prise. Mais, chaque fois que le plasticien introduit, sous l'objectif, un nouvel élément, l'écran devient blanc lumineux : il peut y avoir montage après coup, mais on ne le saura pas. Et cela ne représente pas un enjeu pour lui.

Si l'on compare cette œuvre à *Wavelength* de Michael Snow (1967), qui scrute et met en scène un zoom comme il le ferait d'un personnage (les cinéastes structurels cherchaient souvent le sujet de leur film et sa forme dans un paramètre cinématographique), on note de profondes différences. Les quarante-cinq minutes de zoom sont, à plusieurs reprises, interrompues par des bruits, des lumières, des incidents : la composition recherchée de l'ensemble est, ostensiblement, donnée à voir par Snow ; ce cinéaste cherche à engendrer de la beauté dont il montre les processus d'émergence.

On voit, sur le thème de la mémoire, un exemple de façonnage sonore de bribes autobiographiques collées sur du matériel promis à la destruction, dans (*nostalgia*) de Hollis Frampton (1971). Ce moyen métrage est composé d'une série de photographies en noir et blanc prises, jadis, par Frampton lui-même qu'il pose, l'une après l'autre, sur un radiateur électrique jusqu'à ce qu'elles soient carbonisées.



Standard Gauge, Morgan Fisher (1984)

Tandis que Frampton gorge son film avec des images et des histoires sur des célébrités du monde de l'art, des photos résumant son trajet, Fisher analyse sa situation marginale et celle de ses amis à travers des chutes destinées à finir dans les poubelles, d'où il les a, d'ailleurs, tirées.

Portrait d'héroïne en femme-test

Bruce Conner, Hollis Frampton, Michael Snow et d'autres représentants du *New American Cinema* s'expriment à l'intérieur (et de l'intérieur) du langage cinématographique dont ils trouvent, certes, d'inédites formes expressives. Cadrage, montage sont des opérations décisives pour eux, ce qui n'est pas le cas de Morgan Fisher qui revient au traitement brut du matériau tel que, jadis, préconisé par Dada.

Les années 2000, qui se sont longuement évertuées à replacer formes et idées développées dans les dernières décennies du siècle passé au centre de nouvelles perspectives artistiques et philosophiques, rendent, à nouveau, hommage à Fisher demeuré un peu dans l'ombre de ses pairs : en 2006, il est invité au Whitney Museum de New York ; le MNAM du Centre Pompidou le programme dans l'exposition « Los Angeles, naissance d'une Capitale », et fait entrer *Standard Gauge* dans ses collections.

Sévère ironiste, artisan méticuleux, et incliné philosophiquement à insérer dans ses œuvres des éléments didactiques, Fisher termine son film de manière (apparemment) inattendue. Les successions d'amorces, de peaux synthétiques, de pellicule font, sans crier gare, surgir de cette mue, telle une inattendue chrysalide, la fameuse *China Girl* (*Lili* en français) (3) : une jeune femme encadrée de mires de couleur (on peut l'entrevoir, parfois, dans les salles, quand le changement de bobines se fait mal, lorsque la machinerie hoquète).

Cette grande anonyme, sortie de la *junk culture* brassée par le cinéaste, devient son héroïne secrète. Fisher nous en montre tout un florilège. « La *China Girl* et ses sœurs sont des exemples de couleur de la peau bien exposée et elles servent de repères aux laboratoires de cinéma pour régler leur équipement ... Pourtant, leur présence est invariablement vue comme une intrusion, comme ne faisant pas partie du film ».

En 2008, une exposition intitulée *Neutre intense*, organisée par Christophe Gallois au Centre d'Art Phalaina, Maison Populaire de Montreuil, présentait, parmi d'autres, des œuvres de Morgan Fisher. La déclaration d'intention des organisateurs cerne, au plus jute, les enjeux développés par l'artiste californien : « Ce cycle entend explorer la possibilité d'un paradoxe : l'intensité du neutre. Cette hypothèse réfère à une série de cours, intitulée *Le Neutre*, donnée par Roland Barthes en 1978 au Collège de France. Aux connotations de '*grisaille, de neutralité, d'indifférence*' habituellement associées à cette notion, Barthes oppose l'idée d'un neutre pouvant renvoyer à '*des états intenses, forts, inouïs.*' Transposée dans le champ des arts visuels, l'approche de Barthes peut mettre en lumière une ambivalence présente dans la pratique de nombreux artistes entre, d'une part, une réduction formelle ou discursive et, d'autre part, l'intensité, la complexité, la richesse de sens que cette apparente réduction implique. »

En ce sens, la *China Girl*, en tant que figure syncrétique de l'œuvre, devient une sorte de pivot multifaces qui fédère et diffracte, par des rebalayages constants des sens et de l'intellect, tous les éléments, tant autobiographiques que techniques ou esthétiques, présentés ou soustraits aux spectateurs par ce film à la fois laconique et complexe.

Raphaël Bassan

Notes

- (1) «Le film-journal s'oppose au journal filmé, ou home movie, par son aspect construit après coup et sa dimension réflexive (voir «Journal filmé/film-journal : pratique et produit dans Walden de Jonas Mekas», David E. James, in *Le Livre de Walden*, Paris Expérimental et Re : Voir Vidéo, 2009).
- (2) Le cinéaste lit, ici, une annonce parue dans un corporatif de l'époque. Je tiens à remercier Isabelle Ribadeau-Dumas, du MNAM, qui m'a permis de revoir ce film et d'accéder à sa documentation.
- (3) Les Lilis sont les images de référence pour étalonnage que l'on trouve sur les amorces. En principe, une jeune femme et une mire de couleurs primaires. Cela permet de contrôler l'uniformité de la colorimétrie entre les bobines (d'une même copie ou de plusieurs par ex.).

Contact digital

Au cinéma, spectateurs, nous sommes lovés dans une obscurité qui nous soustrait aux regards, invisibles sauf incident, reliés au monde par le truchement d'une mince pellicule.

Traverse de lumière.

Voyant, lors, d'autres figures, auxquelles nous déléguons notre pouvoir d'agir, de séduire, de nous montrer. En majesté bien souvent. De là un voisinage consciencieusement entretenu des acteurs, précisément, et des étoiles ou des dieux, tout puissants, dont chaque geste, action, parole, vêtement, cheveux est indice d'exception.

Écran de nos admirations, la peau est l'objet de toutes les attentions, nécessairement sans défaut, surface cosmétique, apprêtée pour recevoir la lumière si particulière des tournages destinée à impressionner l'émulsion argentique selon les exigences de la physique. Pour nous impressionner. Pellicule et peau, toutes deux substrats, sont traitées pour et par la lumière. La renvoyer et la recevoir, truchements sublimés destinés au regard de spectateurs obscurs. Noir et blanc ou couleur, argentique ou autres supports impliquent différents apprêts, maquillages et lumières, et illusionnent de même.

On pourrait, de fait, aimablement traiter de la peau comme motif joli, en rester à son image de magazine de mode, au risque de se méprendre sur un enjeu : irrémédiablement reliée au sujet, voire le résumant, la peau est porteuse d'une dimension tragique dont le langage invite à prendre la mesure. Avoir tel ou telle dans la peau, vouloir sa peau, la sauver, cela donne corps à maintes histoires de cinéma. Fut-ce par délégation, on y joue, on y risque bien souvent sa peau. Exposée, sacrifiée, traitée et maltraitée, possédant possédée, la peau y présente l'humain et ses passions.

De ce point de vue, nous sommes riches d'une histoire artistique longue, où la carnation s'est reproduite, exprimée dans une infinie variété. Les deux dimensions du plan, mais aussi la sculpture, se prêtant d'emblée à cette représentation, où l'illusion est si proche de son sujet.

Parmi une liste qui se déroule depuis les mains négatives des premières images de main d'homme, ce motif permet, à le suivre au gré de ce qui nous émeut, d'en saisir l'extraordinaire plasticité.

Diaphane, transparente, éthérée dans certains portraits d'un peintre flamand tel que Hans Memling, ailleurs et plus tard dans la peinture du Greco, elle se modèle et se fond entièrement sur la matière qui la forme, épousant sa touche, visible, inspirée jusqu'à disparaître en elle.

De même, excédant les moyens de la sculpture, Le Bernin tente en son temps de saisir un frémissement fugace dans une forme pourtant arrêtée, et confère en retour à ses sujets la beauté et l'éclat laiteux d'un marbre. Sublimes apparences qui vont jusqu'à la mise en abîme. Ainsi, de Daphné qui, pour échapper à un plus grand péril, exige sa métamorphose, végétale certes, qui se joue d'abord, littéralement, sous nos yeux, dans la matière minérale qui la constitue désormais.

À l'opposé, l'épiderme épais, scarifié, troué, porteur des stigmates d'une violence première, Moby Dick, animée par le mal, nous révèle sa blancheur contre-nature.

Ici, plus proche de nous, quand les mots buttent pour dire le roman ignoré et dissimulé de l'auteur, c'est à une enquête minutieuse, obstinée et finalement libératrice que la peau se prête, ultime et unique page s'offrant au silence et à notre capacité de déchiffrement (1).

À fleur de peau est ce lieu du texte sans lettres de nos désirs, aspirations, questions et passions. Nul hasard si l'image est nécessaire à cette entreprise pour forcer le langage en ses retranchements insus.

À présent que la matière des films et copies, acétate ou polyester, est destinée à être remplacée par une technologie numérique, réputée dématérialisée (2), se pose précisément la question de la dimension physique de cette substitution. On sait les avantages que les possibles numériques apportent au faire et à la diffusion (3) : mais que nous ôtent-ils ?

La technologie digitale, que l'étymologie renvoie au chiffre et au doigt, donnerait-elle l'illusion de gommer toute séparation entre représentation et représenté ? Faut-il y voir la fin de toute empreinte spécifique du fait que la duplication numérique supprime la notion de copie et d'original ?

C'est le socle du travail d'auteurs qui interrogent le trouble que produit dans la perception des différentes instances du réel, l'émergence de mondes imaginaires partagés, comme le font Alain Della Negra et Kaori Kinoshita dans leurs films (4) *Neighborhood* et *Newborns*, ou sur leur blog Avatars. Où l'on assiste à une étrange oscillation entre collectif, fantasme et imaginaire, qui, par capillarité, s'inscrit dans le langage : on y mue, on renaît, on fait peau neuve à l'envi.

Discrédit du réel ? Ce qui s'y vérifie avant tout, c'est la fragilité de notre rapport au réel. Ce après quoi l'on court.



Newborns de Alain Della Negra et Kaori Kinoshita

Ainsi tout se passe comme si, en entretenant une proximité, une forme affine, peau et pellicule conféraient au cinéma un indice de réalité. Manipulées, préparées exposées à la lumière, l'une et l'autre s'inscrivent dans le riche cheminement, toujours ouvert, d'une histoire de la matérialité des œuvres et de la création. L'usage numérique en redistribuant les rôles au sein de l'économie des images – cinéma mais aussi jeux – introduit un trouble artistiquement fécond mais qui n'est pas, dans ses usages sociaux, sans coût symbolique. Comment réinjecter de la différence entre représentation et réel, redonner une dimension concrète aux outils qu'offre une dématérialisation en trompe l'œil ? Il reste à inventer une manipulation des codes, pour se les approprier, et réinvestir des imaginaires par trop standardisés par une misère subjective (5).

Didier Kiner

Notes

- (1) *Nos traces silencieuses* un film de Sophie Bredier et Myriam Aziza, 1998.
- (2) Cette dématérialisation des copies de films se paie d'un appareillage lourd : terminaux, lecteurs, systèmes d'exploitation, et dispositifs afférents : réseaux, connections, logiciels et fichiers, cryptage et décryptage.
- (3) Tout particulièrement pour les projets non portés pas une industrie, qu'elle soit télévisuelle ou cinématographique.
- (4) *Neighborhood* et *Newborns*, ou sur leur blog *Avatar*, explorant le chevauchement entre vie concrète et fantasmée des sujets qu'ils rencontrent et filment.

I love you

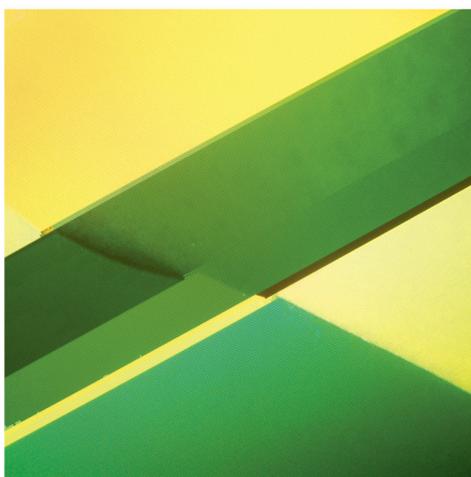
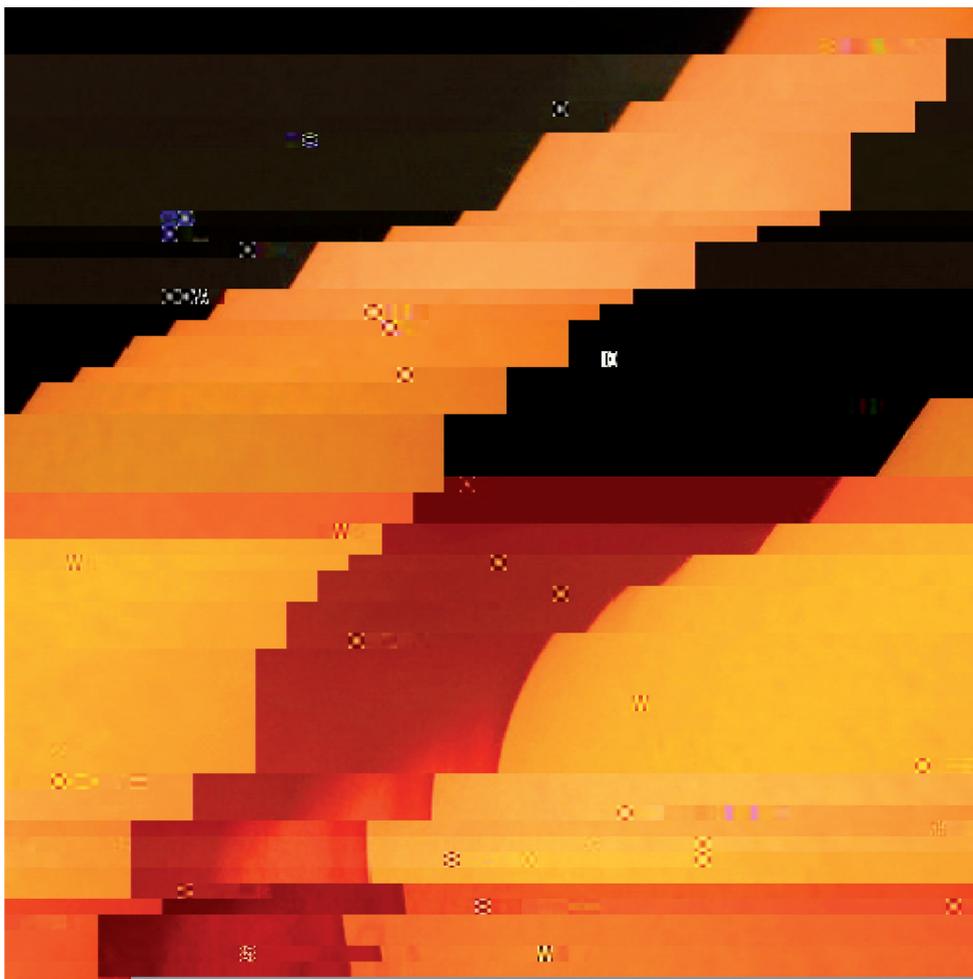
"4. Vouloir écrire l'amour, c'est affronter le gâchis du langage : cette région d'affolement où le langage est à la fois trop et trop peu, excessif [...] et pauvre [...]"

Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*.

Trente-huit degrés, c'est la température qu'il doit faire à quelques centimètres de sa peau, de ces photographies et de leurs images, c'est une chaleur qui ne se perd pas. J'ai rencontré Isabelle en mai deux mille trois. Je l'ai photographiée (pour ce livre) de décembre deux mille trois à mars deux mille cinq... Quand je pense à son corps, je rêve de paysages si grands que l'on se perd complètement. Il y a tellement de choses à reconnaître. Des kilomètres de peau où règne le chaud. Un doux désert presque vide. Beauté, immensité où chaque vibration de la lumière pousse les couleurs à se montrer autrement. Les variations de sa 'nature en pose' sont infinies. Je joue.

'Trente-huit degrés'. Une série où chaque image de son corps devient la pièce maîtresse d'une collection. Chaque jour m'offre quelque chose de nouveau à voir. Par réflexe de peintre, de photographe ou de vidéaste, je fais des images... Ce que j'essaie d'écrire dans ce livre, c'est une collection de ces impressions et de ces moments qui ne me quittent pas. Chaque fois que je recommence à les photographier, je me plonge dans un état d'attention extrême, à la recherche d'un point de vue magique, pour voir un je ne sais quoi. Je l'aperçois, je le sens, mais il m'est bien sûr impossible de l'écrire où que ce soit. Peut-être parce que ce que j'ai envie de voir est bien loin au-delà de l'image, de l'autre côté de cette surface pleine de couleurs, mais mon regard percute la surface de l'écran et c'est à travers elle que je défie l'infiniment grand.

L'histoire continue et à chaque chapitre naissent de nouvelles formes. Chaque partie, sans titre, sera l'occasion d'une nouvelle déambulation fragmentée le long de son corps. C'est un carnet de voyage. Je vous raconte. Tout a commencé il y a fort longtemps. À l'époque, j'enquêtais sur l'image et plus particulièrement sur cette nouvelle image informatisée. Je l'expérimentais dans tous les sens par une approche plus théorique que sensible. Du moins, c'est ce que j'entendais. Saoul des lectures qui me passionnaient, je cherchais à mettre en évidence une nouvelle dimension perceptible liée à son aventure technologique. Chaque étape de fabrication laissait quelques stigmates visibles. Le sujet était confronté à l'histoire de sa représentation... Chaque passage d'un état à un autre, chaque captation laissait une trace forte dans la matière. Je voulais l'expliquer. C'est très compliqué. La théorie a fini par devenir lassante. Ce n'était certainement qu'un prétexte dans cette recherche plastique. Je cherchais l'équilibre entre l'image et son support, entre le désir que m'inspire le sujet, l'image du corps et ce support qui lui donne un temps et une texture.



J'ai rencontré Isabelle. Il y a eu ce projet de livre. Je n'ai plus réfléchi. Le livre allait raconter notre histoire amoureuse au travers de mon aventure avec son image. J'ai photographié. Plusieurs lieux. Plusieurs époques. J'ai déplacé les images d'elle dans différents contextes : sur différents types de moniteurs d'ordinateurs, sur des téléviseurs. À chaque fois, je les ai à nouveau photographiées. Après l'avoir photographié elle, je photographiais ses images. Et ainsi de suite. Pour toujours en avoir plus. Mais elle se voyait disparaître. Mon attention se focalisait sur l'image. Pas sur elle. Alors, j'ai compris qu'il fallait que je me serve de ces machines que j'utilisais plus correctement. Un ordinateur, ça sert à calculer, à quantifier et à ordonner des résultats. Je me suis mis dans la tête de faire une application qui pourrait quantifier ce que ces images avaient dans le coeur. C'est-à-dire pouvoir connaître exactement quelle quantité d'amour contenait une image à l'instant précis où elle s'affichait sur un écran. L'application s'appelle *I love you*. Elle est sur internet depuis deux mille quatre. Dans *I love you*, à chaque fois qu'une image d'Isabelle doit être vue par quelqu'un de connecté à ces collections de photographies, l'image est plus ou moins transformée par un programme (*love writing program*).

```
> love story : isabelle $first = 14*07*2003; $tim = $tim*sin($or)*$pi;  
$tim = $tim*$first; $tim = $tim*($_SERVER['REMOTE_PORT']*$_SERVER['REMOTE_  
ADDR']);
```

Le code source du fichier est ouvert et modifié avant que l'image ne soit affichée : une application calcule un nombre variable très précis en prenant en compte certains paramètres du serveur et de la connexion de la personne. Ce nombre est recalculé à chaque fois qu'une nouvelle image doit s'afficher. Une fois déterminé, l'application cherche le nombre dans le code de l'image. Et si cette variable est présente, elle est remplacée par l'expression 'I love you' : ainsi, l'architecture du code est déformée, elle peut l'être à plusieurs reprises, aussi bien une fois que cinq mille, il n'y a pas d'autre limite que la quantité d'informations contenues dans le fichier de l'image. Le navigateur sollicité pour la consultation interprète le fichier et essaie d'afficher l'image. Mais les transformations de la source peuvent modifier son apparence en entraînant l'apparition d'artefacts tels que la pixelisation, la déformation, l'addition de nouvelles couleurs, la réinterprétation partielle ou totale de l'image, la disparition du sujet et voire même l'impossibilité absolue au navigateur d'afficher l'image : apparition d'une icône brisée.

[...]sBcbcIHLQ9ZfQ90pd3NpdA5aEZATVUfbf5KKXDYZ7gexk2f1nuALjsIzA
ioFg947KurFw9rZEQXVNOwnLFCb7pt5YvNs3TbK12xbKbZURgA3Ta0sFrI/DF5
t12LESxUqXl+m+bEFxs8FDu0PUO+h7pWpe8A2kKRvcbCTcHRBsNLeTugHo9vNs
es9QDc3xnvAiqnE0tWHscuKTC3xzfLEFUvcxsL3MmLB7mxIT5xtbJixVpebZuY
sytL8TcBDJipTF5abpblixdSpYPdNs3zYnTw+XBQ661dQ76bMqu2bmNrI05GnB
smK0IzpbQqxfObSg9/180ji/rPeCUSbZNBYS4qNzGe5oaGzmx17LXabZQplsdp
ZNM27NCaeGyAguiPSXAbJJo59GloAy1bJsw9dtUDk+J6ytdpR6AZaupNRHxnu1
wMGztKbGfcAxIQGYHxnrS931nvYo9rG9sKhIGQ7C93Etu2DTLti2WQdVnrZwWV
NwGLSxZcti08JlW068tDJvRpbFsmxPc2K4K51KBy1PVA7cERQqfEhAZaETSJbD
cOmwb5B28T7gHxnqAbvrPeAj2tnpV1FOQ7D3AI9rZgYkIjLXZoZAZacyxdNk2P
LJk2TYtJEJp4aWgiUUY4HXVstdrCvVzqu07U9XnXbjbjv1N2hEgF9NgCtLc2x
PQP7n18h7+s97Faze2FQQGYHxkZALVs2xLvbK2DZNBcBLXlKRDZa8suAMmxAbU
yaeGnhWpky4bJsdmx54TwudT151Pcy124PR8tWw2nIpm3A9wC03aKhAB9wfrPV
jeP I love you Mj2D9mhQGF I love you MtQM2xITZabNB6bDtaWR6bDomXDSO
3lkU068gQIPtNjzsdmJn01XOpMvOuzIjF8gYq6bdtTZHS5pd/rPfsCrcCPk4q6
AH3APjPUU5t8ewRGdfJqyFOf I love you LUD7YFNk2B7lw2VuLSyaGylQpCIh
sgMfThpbFpaPQhNLYtk2PLQQR6cFAzoevOulyPbsOnBGY7SUCbtOaxub42yEF
8PsY2noh9xvjPUA3ufbPFSEez7AMSh3t8bZi9o79Sh36crjBvc6tlbjzrtr6c
batJELnhsmxaWDESGRTB1qUouh6y+uyaGyaFN2qHdoetL3fwe5i+m+p6AfJ9ZU
3/AFnuDrT7NT0D3j9ZE2zpu00hNnpyyaGyAxZNLytlwmlswy1I9D0bLhMEyYOB
AadhbywYqFxytUDOh6rU9zp424Q7mxU3ach3HYe4BafZwegf3AcEab2+LYddDx
swj7APjq7udCMx0KbJsD1XAGQpppp12ARC51AlOkaeGdtBQb0Y0onPDSwYpg4Z
ovZauttX1lqe5cDrwh3aqbtOQ7js2Dr69+Kuk+40xB7/qIyl9PsbHhvt5Ay03a
CIbMdhE2y2LZcFAZNIrLwmybHnhMH12YMUwXHOvLbUy9I fV81qevOp7gteVwDO
pWw7Sg92h6h7gMnpfQd5GJ6fYB8ZVL3j9Z7hTLfHwueg72+pKd3 I love you C
NB6bjs5awxPdwgMtT3MuGFwJEGBNDB9doZMH4YXa8w3MekXFrYvXWryOuvIM6
8rjZ8SnyHayANzYVdQDd9b5S+m+pGP2fWUBN9ew6/Xu0VdB+z6z1Ay+vZkem+i
124TZa8sFxs2J6p4i7XnhMH4i6LeYYqH4i6LN2pTY8gzoe5DptwVsBBCbKRS6p
OXlnqHu+s9wdx2btFBx9gGBQe/wCpsh3fW2fb7+T66uogWh7gJ2tm00rbXn0Hd
q0rgDLVFcDu1TD0hz28w0PCkDPFfr16LNsVpzze5avlw0N1qSh3Niype76z1D3
fWe80/1vnw1vkHYUB8n1Eyo769+D2/YP1lAZgfHV3LXcdpTzabMjObId[...]

Cette méthode absurde d'écriture littérale de l'amour dans l'image directement dans le code donne à voir chaque fois une nouvelle collection d'images plus ou moins empreintes d'amour. Plus il est présent moins les images sont visibles.

Et puis j'ai photographié ces images produites par l'ordinateur. Et je les ai fait imprimer en travaillant à chaque fois au plus près de la réalité de la transformation technique. Quand une image doit être imprimée, ce qui compte c'est l'histoire entre le support, la photographie et la machine. L'aventure se tient dans l'expression détournée des spécificités industrielles. L'amour, c'est ce qui fait vibrer n'importe quoi.

38degres.net / iloveyou.38degres.net / itsallaboutlove.38degres.net

Jacques Perconte



To Look For Real, Raphaël Soatto (2002)



My Memory (Part I), Raphaël Soatto (2001)

Petites peaux entrevues

Phrases inspirées par
Hunting Visions, To Look For Real,
My Memory (Part I & II), Faire Corps
et *L'autre naissance* de Raphaël Soatto

ce sont peaux qui se retiennent dans la matière / peaux / minces / formes du monde / continuités se faisant / avec l'écorce terrestre / cette écorce / épaisse / et enfin la toile / et enfin les couches de peinture sur la toile sédimentées / c'est sur peau que l'image advient et revient sans cesse / et le monde est cet envers sans revers dont nous avons la garde / peaux / c'est le visage d'une jeune fille / de trois quart / tête légèrement inclinée / et s'il faut se tourner vers le ciel / pour que le monde / le monde sur nos peaux / à son tour se sédimente / c'est le visage cette peau / où l'image après avoir tremblé / légèrement / comme image se pose / pour se perdre à nouveau / enfouie / enfuie / chue / sous telle peau / peaux ce sont les visages / assemblés / agrémentés / qui se superposent sans pourtant se durcir / comme écorce terrestre / qui n'est fragile / jamais assez / cette superposition / c'est la peau qui est un lieu / tenant la profondeur / pour chose qui vient / à portée de main / comme un visage / à toutes caresses / exposé / rendu / peaux se posent / sur tous supports / et fenêtre et porte et couloir et cage d'escalier / tout écran par où voyage telle peau / et telle autre / tout un monde se presse / s'articule / entre rides si proches / si proches / approchées / jamais assez / comme cette main posée sur un sein / et nous sommes noirs de monde / et ce monde est à fleur de peau / il se presse, il se rencontre, entre rides / nous sommes noirs de monde / et c'est tout un monde que nos peaux affichent / un monde qui a besoin de toutes peaux pour trouver contenance / cette densité qu'elles proposent / les peaux / sans jamais trahir rien de leur fragilité / pellicule mince au delà de laquelle l'image perd les contours du corps / et dans le monde se dilate / et dans le monde disparaît / finalement peaux / sans lesquelles nul édifice ne saurait tenir droit / ni aucun jour se lever / ni aucune nuit tomber / ni aucune lumière rejaillir / peaux où faire corps s'entreprind / et mémoire se creuse / aux heures inquiètes de voir comme elle remue / la nuit / davantage / davantage /

Rodolphe Olcèse

Le sensible de surfaces

Les images de l'écran et les bandes sons qui les accompagnent régulièrement sont la surface sensorielle impalpable qui nous permet de pénétrer l'oeuvre d'art cinématographique. Mais est-ce nous qui allons vers l'oeuvre ou bien l'inverse ? Là est la question. Et si l'oeuvre nous pénètre, puisqu'elle est impalpable, quel chemin sensitif emprunte-t-elle afin que nous puissions l'intégrer ?

A l'évidence, les télécommunications d'aujourd'hui, toujours plus performantes, nous font oublier que le corps humain possède et se connaît de fantastiques sources de dialogues avec ce qui l'entoure en permanence. Aujourd'hui, la foi en l'outil technologique efface progressivement la mécanique du corps et ses pouvoirs discursifs, notamment la capacité mémorielle de la peau. Pourquoi ce dont se souvient notre esprit ne pourrait-t-il pas être plutôt les traces sensorielles intégrées par le corps en ses os, sa chair, et sa peau ?

La peau imprime (comme la pellicule), une coupure, une blessure, une caresse ; la peau réagit et transmet à notre corps le souvenir et la mémoire de la sensation. Même si elle a la faculté de cicatriser rapidement, elle fait office de liant entre notre chair et le mouvement de la pensée. Il est possible de ressentir la gêne physique provoquée par une blessure que je n'ai pas subie mais simplement vue, ou de sentir mes muscles et ma peau se détendre à la pensée de certaines images. Au même titre que la douleur induite par un membre fantôme, membre perdu qui se rappelle au corps orphelin, le souvenir de l'image d'une chose peut affecter le corps. Et inversement.

L'image agit derechef en véritable nourricière de la sensation et vient ainsi alimenter la mémoire de notre corps. Si l'image agit, le corps lui, réagit. Nos épidermes sont bien évidemment des surfaces sensibles qui fonctionnent de concert avec la mémoire, et donc avec la pensée. C'est ce que nous appellerons la capacité mémorielle primitive du corps. En effet la peau, au-delà de son travail protecteur premier, a le pouvoir, jusque dans son hypoderme, jusque dans sa chair, de se souvenir.

Si les images produisent de l'impalpable, c'est pour que se forme, entre elles et nous, un corps de pensées, un corps de stimuli bien réel qui vient chercher à se frotter au nôtre. En somme, un corps invisible qui nous agresse ou nous caresse, au choix. C'est le pouvoir le plus grand d'un film, ce qu'il est capable de produire de mieux : un insaisissable corps, composé de plusieurs couches, qui ne cherche qu'à parler au nôtre, capable de l'entendre.

Si le dialogue s'opère, c'est que ce qui s'est imprimé sur la pellicule s'est transféré à notre peau, c'est qu'il y a eu prédisposition des corps respectifs à être perméables à l'autre. Et entre les deux ? Entre les deux, entre la peau du film et la notre, reste le plus énigmatique, reste ce membre, ou plutôt ce corps fantôme à la peau invisible qui se rappelle à nous par la mémoire.

Ainsi, nombre de films deviennent pour moi des membres fantômes que mon corps a intégré et qu'il recherche sans cesse depuis, comme orphelin d'une de ses parties.

Le cinéma dans les mains de Catherine Corringer (A propos de *Smooth*)

C'est d'abord l'extrême grâce des mains, presque bressonienne, qui guide mon œil tout en le dénudant à travers le film. Quelque chose dans l'agir dépouillé, les trajets limpides, la densité des formes et des contacts qu'elles déploient, en font, à mes yeux, le noyau perceptif, le moteur pensant et performatif du film.

Des mains, plutôt que des visages. Des discours articulés par le tactile, toute parole évacuée. Des mains qui glissent, palpent, malaxent, mais qui n'empaument pas, ne cherchent pas à saisir, à brandir ou à désigner des espaces vectoriels. Des mains qui nouent, dénouent, plongent, submergent et vident des poches de tissu vivant, des cavités poreuses et élastiques : des fragments tièdes et calmes d'un corps en état d'absence, se laissant faire et défaire, transformé en lieu de partage, de construction du sensible fondé sur le toucher et l'enveloppe.

Les peaux sont multiples et elles ne cessent d'ouvrir de nouveaux modes d'accès imaginaire à soi et à l'autre. Un uniforme militaire, des fermetures à éclair, du scotch autour d'une scarification ou d'une appendice, des rangées de coton sur une table en verre transparent, des tatouages, une sonde qui circule dans les plis des vêtements, dans les perforations et trouées... Sculptées par le faire des mains, elles participent d'une démultiplication du cadre cinématographique, elles produisent des gouffres de hors champ à l'intérieur même de l'image : deux cuisses imberbes, deux fesses écartées encadrent un orifice qui s'évase, se dilate et s'ouvre pour laisser s'y loger (ou s'en dévagner) d'autres corps et objets, des nouveaux contenants, dessinant un cadre (à la fois cadre et membrane) à l'intérieur du cadre : une mise en abîme qui renvoie au spectateur la dynamique tactile de son propre regard.

Un cinéma assumé comme technique du corps et un corps compris comme dispositif cinématographique. C'est aussi l'objectif d'une caméra greffée aux vêtements de la cinéaste-performatrice qui caresse ses bords métalliques du bout des doigts, comme s'il était doté d'une capacité sensitive, érectile... La caméra, est-elle une prothèse sexuelle ? Le corps, est-il une machine cinématographique ? *Smooth* travaille ces définitions, ces frontières, mettant au centre toute la puissance de la performance en tant que lieu autonome d'énonciation, de déplacement de lignes identitaires, d'invention de possibles. Sa force est dans la conscience pleine des toiles symboliques dont elle se saisit pour mieux en jouer.



Smooth, Catherine Corringer (2009)

Ces toiles, ces agencements du pouvoir, la cinéaste les pose au centre de l'expérience perceptive : elle les sait à l'œuvre dans toute pratique corporelle comme dans tout dispositif de production de représentations du corps (dont le cinéma). Mais, peut-on faire vraiment la distinction entre ces deux champs ?

Si la dimension sexuelle est quelque part suggérée, elle est aussi mise à mal par la construction même du film, des corps et des pratiques qu'on nous donne à partager. Les frontières entre les genres (jusqu'à leur inscription anatomique et médicale dans les corps, selon la norme binaire dominante), ainsi que les actions filmées, ne répondent pas aux codes, protocoles ou chorégraphies dont la répétition performative généralisée a institué dans nos sociétés la signification et la valeur. Nous participons ici à des usages du corps qui brouillent ces distinctions, complexifient leurs limites, osent aborder une véritable micropolitique des sensations : ce n'est pas seulement l'identité homme et femme, la sexualité hétérosexuelle, homosexuelle ou autre (appartenant aux territoires d'un régime disciplinaire qui n'ayant pas disparu, se trouve aujourd'hui dépassé, transformé par d'autres ordres biopolitiques), mais ce sont aussi la définition, la segmentation et la régulation fines des cartographies des corps, des modes de toucher, des modes de plaisir, des modes de soin et plus largement des rapports sensoriels à l'autre, qui sont profondément troublées.

Ainsi, un imaginaire de l'indéterminé, de l'insolite, de la magie presque, ou du conte, s'ouvre à nous à travers des vaisseaux lactifères, des canaux plastiques, des pénis dévertébrés, des plieurs inidentifiables, des scarifications, des gaines extensibles et des enveloppes scrotales extrêmement malléables... Cette accumulation de peaux aux textures multiples, explorées et travaillées par les mains, construit un corps (des corps) décentralisé, où les liquides et les matières naviguent, circulent, s'éploient, coulent, regorgent de conduits périphériques et d'obscurs foyers, dont l'appartenance à l'humain ou au machinique (au vivant ou au mort) n'est pas exclusive.

C'est cette activité hautement délicate, entre érotique et fantastique, entre cérémonie et jeu, qui est orchestrée par les mains de Catherine Corringer et donnée à voir sur le corps paisible, presque atonique, du performeur. Du travail invisible de ses membranes chaudes et de ses poches humides, les mains blanches et expertes de la cinéaste-performatrice font naître d'étranges objets chargés de valeurs texturales et symboliques : une bouteille en plastique transparent remplie d'un fluide visqueux et laiteux et plus tard, un tissu vapoureux, d'une blancheur éclatante, qui vient éclore dans le creux de ses mains.

L'écriture du film juxtapose des plans silencieux et relativement stables, liés à cette superbe mise en scène centrale, et d'autres délibérément agités, aux cadres mobiles et éclatés dans le montage, aux hybridations musicales et visuelles (pellicule Super 8 - confiée à la cinéaste Laurence Rebouillon - et vidéo numérique ; n&b et couleur, etc...). Une forme de récit singulière s'y constitue, teintée de diverses traditions cinématographiques, littéraires, vidéographiques et performatives, pour se clôturer (ou plutôt, se suspendre, sur un arrêt d'image) sur la danse solitaire, jubilatoire de la performeuse, torse nu et jupe fleurie, emportée dans des sauts joyeux et de plus en plus puissants.

Violeta Salvatierra



aphorismes,
proverbes & expressions #61

"Saw VI"

Saw VI appartient à une série d'installations intitulées Aphorismes, proverbes et expressions. Ces modules sont des représentations littérales d'une expression, d'un proverbe ou d'un aphorisme réagissant à l'actualité, aux idées pré conçues contenues dans des phrases toutes faites, au calendrier qui rythme une année, au temps qui passe d'une manière plus générale.

Chaque installation est le concept d'un Zadig égaré par la langue, interprétant les expressions dans leur sens le plus brut, chacune met en situation un objet ancien et précieux avec un vocabulaire plastique minimal : carton, plâtre, ficelle...

Saw VI est spécialement conçue pour *étoilement / neuf*, sa référence au film éponyme de Kevin Greuter, dont la classification dans le genre épouvante-horreur est incontestée, est faite à la façon d'un pied de nez. Fidèle à son référent, *Saw VI* embroche de la chair fraîche, de la chair à... saucisse.

L'émotion à fleur de peau.

Francine Flandrin

Paradoxes de la surface une et unique : le désarroi, le sublime

Thierry Kuntzel est mort le 18 avril 2007 à l'âge de cinquante neuf ans. La compagnie, à Marseille, lui a rendu hommage en présentant *La peau*, ce qu'il n'avait pu faire de son vivant.

Contrairement à toutes les autres œuvres de Thierry Kuntzel, *La peau* exhibe sa machinerie, sa machine, ses entrailles ouvertes. La machine, c'est ici le projecteur PhotoMobile. Tel est le nom de l'étrange machine, du prototype conçu par Gérard Harlay, dans le cadre de sa société DIAP', à l'occasion de l'exposition « Les bons génies de la vie domestique », au Centre Georges-Pompidou en octobre 2000. Ce qui a pu intéresser Thierry dans cette machine, c'est qu'elle n'est ni un projecteur de cinéma, ni un projecteur de diapositive : c'est précisément entre les deux processus que se glisse l'activité de cette machine. Elle utilise une pellicule film 70mm qui est impressionnée sans intervalle, pour une image panoramique de cinq mètres, bouclée sur elle-même. C'est donc une image photographique qui se déroule devant la fenêtre de la projection, dans un mouvement latéral extrêmement lent, continu, à vitesse constante, égale.

Posée au milieu de l'espace, comment ne pas sentir la motivation secrète, évidente, de ce parti-pris, où quelque chose dans la machine fait ce sujet immobile et moteur, pour faire sortir une subjectivité sans sujet.

L'image est un panorama de peaux humaines, et la continuité est faite pour que l'on passe sans s'en rendre compte, entre les peaux de quinze personnes (de six ans à quatre-vingt ans, et de couleurs blanches, jaunes ou noires). Le film est le produit d'un collage de quatre-vingt photographies (choisies parmi un milliers) où les raccords ont été gommés, effacés, par fondus subtils, pour créer cet effet stupéfiant d'une continuité de peau trans-individuelle où l'on passe entre les âges, entre les types de peau différents, sans coupure, sans intervalle, le temps d'un cycle de quarante-cinq minutes.

++ «Là où, selon la loi générale, une suture parfaite cache le secret du raccord, le secret ici, à la manière d'une déchirure, se montre en son trait caché.»

Maurice Blanchot, *L'attente, l'oubli*, ed. Gallimard, 1962, p.142.

À la lumière de cette phrase de Blanchot, ne comprenons-nous pas précisément cela : que les raccords si bien masqués dans *La peau*, ne gommant pas notre savoir que l'expérience de l'œuvre produit, que la peau de plusieurs individus n'en forment qu'une seule, par-dessus des intervalles, des séparations, qui n'existent plus plastiquement. La fiction de l'art, de l'unité qu'il produit, servirait uniquement à faire rayonner sombrement ce secret de l'intervall qui, telle la déchirure, se montre en son trait caché.

Ce qui nous fait rebondir sur cette proposition : ce qui ressemble si fortement à l'accomplissement de l'Un dans *La peau* est le leurre le plus puissant, la fiction poussée à son paroxysme, si bien que loin d'être réellement une œuvre-monde, une œuvre-tout, une œuvre-univers, c'est précisément l'en-deça de cela qui est visé. Et ce Tout-Surface est en fait : mouvement disruptif du fragmentaire de notre perception, de notre conscience, qu'aucune source objective n'atteste, sinon à contrario.

Où retentit alors l'envers de la peau

car cette peau est possiblement réversible, c'est-à-dire sans envers : on tourne autour et il y a la même image avec un mouvement d'image gauche-droite au lieu de droite-gauche. Double face de l'identique renversé, auquel manque définitivement un envers rêvé

l'autre côté du miroir, le côté du support du tableau, l'envers fantasmé du derrière l'écran. La peau est à la fois le support, le fond et la surface.

La continuité transindividuelle n'est-elle pas l'opposé de la vision multiculturelle néolibérale proposée idéologiquement dans le monde aujourd'hui, quelque chose de bien plus radical, qui aborde les fondements même du sujet? Où le Un – dans sa puissance de pensée – désamorce une dérive perverse de la multiplicité du devenir. L'effet de *La peau*, c'est bien, contre le multiple, d'affirmer l'unité du multiple, pour en relancer les éclats avec plus de force.

Les parties du corps dont on voit la peau restent une énigme, elles ne sont pas identifiables. L'agrandissement de la peau est ce qui fait ce paysage, tantôt chaleureux, tantôt aride, tantôt inquiétants (sombre et plissé).

L'écran : non seulement il est courbe, mais il est aussi double face, on peut voir l'image des deux côtés, on peut tourner autour.

Il nous faut alors rester en-deça de la facilité des interprétations lyriques, en deça même de la question du sublime, pour mieux rester attentif à l'implacable rigueur de la vitesse égale du défilement de *La Peau*. La stupéfiante mécanique impose en effet ce carcan d'une vitesse monotone.

Et c'est la constance de cette vitesse unique qui permet de comprendre les puissances sensibles comme autant de variations visuelles qui produisent des modifications de rythmes, parce que les stries des peaux, dans leurs variations, plus ou moins fines ou grossières, sont graphiquement toujours différentes, comme si les alvéoles mêmes changeaient à ce niveau minuscule des grains des peaux ; et c'est là que le visible est générateur d'autant de rythmes visuels différents qui sont aussitôt perçus comme des vitesses psychiques différentes, des intensités différentes dans la perception ou la conscience.

La couleur de *La Peau* ne cesse de varier : n'avons-nous pas l'impression parfois que c'est comme un changement de saison, ou comme un crépuscule ou une aurore, et que là encore, ces variations de la couleur de *La Peau* expriment un changement intérieur, c'est-à-dire des variations d'émotions, des poussées ayant trait au désir intime, dans ses élans, ou dans ses moments de chutes, de mélancolie, et l'on passe ainsi imperceptiblement par différents états, et c'est différent pour chaque visiteur en fonction de l'état où il se trouve à tel moment, là dans sa vie, là quand il regarde tel jour, à telle heure, *La Peau*. L'une des grandes puissances de *La Peau* se situerait à ce niveau presque indéfinissable d'un jeu d'émotion, en tant que la couleur qui varie ici, c'est l'émotion dans toutes ses fibres possibles, de l'amour à la terreur, de la douceur d'un souvenir à la crainte, la peur, la menace, le désarroi.

Un crime impalpable, un cri

Cette œuvre dans sa rigueur implacable nous échappe, comme si là sa puissance d'émotion était de l'ordre non pas d'un dépassement mystique, mais d'un pas au-delà radical, un pas vers l'inconnu, un saut dans le vide. Ne serait-ce pas qu'elle indique le vide sur lequel le sujet repose, vide de tout statut fixe quant à une identité, de couleur, d'âge ?

Si nous avons évoqué les variations de couleurs de la peau, il faut aussi parler des variations d'âges des peaux, comme si cette peau passait par tous les âges de la vie. Ce sont différentes couleurs du temps (on se rappelle que dans *Title TK* Thierry aimait les robes couleurs du temps du film de Jacques Demy *Peau d'âne*) qui semblent défiler. Cela s'entend de deux façons : cela renvoie d'un côté à tous les âges par lesquels passent une personne (on peut voir toute la vie de TK ici, son autoportrait, où les peaux des autres ne servent qu'à indiquer tous ces différents âges de la vie), mais de l'autre côté, cela renvoie plus loin encore, à toutes les époques de l'humanité, comme si les peaux des hommes des époques préhistorique, antique, médiévale, classique, contemporaine, moderne, coexistaient en synchronie dans la vision possible de tout le ruban filmique, d'un coup, autour du photomobile.

Mais n'avons-nous pas l'impression que ces deux dimensions sont encore trop lyriques, trop générales, qu'elles passent à côté de ce qu'il se passe encore ? En effet, cette vision, dans ses deux aspects, manque le fait que l'image qui glisse latéralement est une image fixe, une photographie panoramique unique, un instant seulement qui serait déplié sous nos yeux, paradoxe où *La peau* apparaît comme un fleuve, une rivière, une coulée, tout en maintenant dans ce défilement la coupure de l'arrêt photographique, dont on ne peut jamais se détacher, ou plutôt, que l'on ne peut jamais saisir du fait du mouvement même dans lequel cette photographie est prise, latéralement, pour un glissement progressif et inlassable, qui réussit cette utopie d'une fixité jamais sédentaire, toujours en devenir.

Cette tension entre le photographique (la dimension de l'instantané en tant que coupure dans le temps, coupure du temps, dans sa valeur d'interruption, d'intervalle) et le mouvement matériel du film doit assurément être saisie très littéralement dans toutes ses implications concrètes et toutes ses conséquences : c'est là que *La Peau* nous parle peut-être de tout autre chose que de la peau, et que ce qu'elle noue, ce serait d'avantage de l'ordre d'une peau psychique, de l'enveloppe d'une conscience inséparable du temps pensé comme Da-sein, s'il faut prendre la référence heideggerienne, en tant que l'être et le temps sont coextensifs pour autant que le temps ouvre l'être comme conscience de l'être, c'est-à-dire que s'introduit aussitôt une division de l'être dans le temps, une béance essentielle, un clivage.

les petits accidents, interstices, ridules, veines, fourmillent, stries et alvéoles rythmiques, ou taches dégoulinantes, tout cela qui ne serait que matière sensation, puissance du sensible matière, oui,

mais matière d'une pensée qui dérive, qui fictionne, et dont la dérive est strictement soumise à un enregistrement implacable, à une vitesse égale, à une inscription définitive, celle de la photographie, matière psychique seulement qui fait tout le corps, la conscience du corps

et les peaux oscillent entre leurs creux, crevasses, pliures, et leurs protubérances, boutons, poils : toutes ces aspérités, tous ces accidents infimes, qui déterminent du dehors une fibre subjective, de la plus douce à la plus rugueuse (on a des textures qui font penser aussi bien à de la soie qu'à de l'écorce, du cuir)

c'est que le sujet y est toujours l'effet d'une détermination qui vient du dehors et qui s'exerce sur son enveloppe, là l'enveloppe corporelle est déjà une enveloppe psychique (c'est la thèse formidable du *Moi-Peau*, de Didier Anzieu).

écriture et trait unaire : le bord où la peau chûte

peau commune, une et unique commune à tous, comme le fondement même de toute communauté, peau communautaire, communiste, à l'égalité du temps, de la valeur,

toujours le minuscule bouleverse le sentiment général

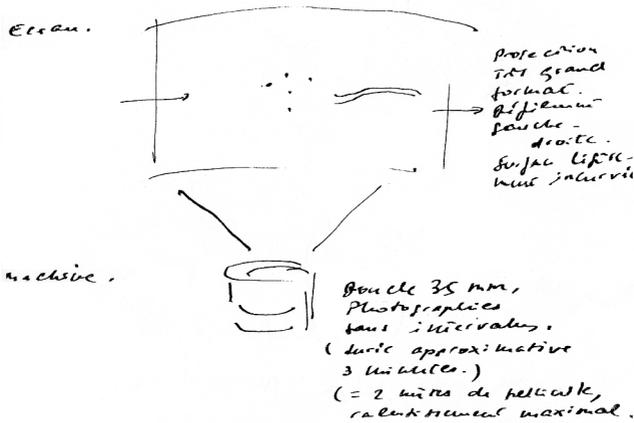
«Le moindre pouce carré de ma peau, fût-ce sa millième partie, mérite mon intimité», Walt Whitman, «Chanson de moi-même», in *Feuilles d'herbes*, Ed. Gallimard Poésie, trad Jacques Darras, 2002, p.66

**Une peau verticale, horizontale ? Un mur dressé de peau ?
L'effroyable mouvement de translation.**

une peau : qui empêche d'écrire parce qu'elle rature toute écriture, (car en elle tout est déjà inscrit?)

La peau.

peau, 7/11/03
9 11 03



Une peau inacceptable, inappropriable, impropre. Derrière, après la peau qui court, toujours de la peau, la peau de la peau de la peau, l'horreur de la viande, de la mort, l'inexistence et le vide de la peau derrière la peau, l'ironie de la peau.

• Peau nue mais sans sexe, sans trous. Peau avec ses accidents, creux ou reliefs, cicatrices, grains, boutons, poils, plis, ridules, stries, marques, tâches, mais jamais de trous (des yeux, du nez, de l'oreille, de la bouche, de l'anus, du sexe) : peau-surface, membrane-plan dont la continuité est totale, même si c'est au prix de raccords (cicatrices), de protubérances (boutons qui apparaissent comme des corps étrangers). Nudité du dispositif, de l'écran, nudité de l'appareil qui ne cache pas ses entrailles, la pellicule exposée aux yeux de tous. Une nudité plus obscène que le sexe montré : nudité de la nudité. Peau non-retouchée, sans botox, non-publicitaire, avec ses défauts. C'est le vêtement le plus vêtu, le plus terrible, le premier et le dernier. Sans peau, écorché vif?

[Alphonse Allais : « Au scandale, cette femme est nue sous sa robe! »]
[Lacan : le roi est nu, n'est jamais assez nu]

.....la peau : le vêtement le plus vêtu

Paul-Emmanuel Odin, avec la complicité de Philippe Duciél

Peysages, par Smaranda Olcèse-Trifan



Les rubans photographiques de Christian Lebrat par Daphné
Le Sergent / Du found footage, de la mémoire, du film... De la peau de mon film par Viviane Vagh / **Détressage de formats (Notes sur Standard Gauge de Morgan Fischer)** par Raphaël Bassan
Contact digital par Didier Kiner / **I love you** par Jacques Perconte / **Petites peaux entrevues** par Rodolphe Olcèse / **Le sensible des surfaces** par Raphaël Soatto / **Le cinéma dans les mains de Catherine Corringer (à propos de Smooth)** par Violeta Salvatierra / **Saw VI** par Francine Flandrin / **Paradoxes de la surface une et unique : le désarroi, le sublime** par Paul-Emmanuel Odin et Philippe Duciel / **Paysages** par Smaranda Olcèse-Trifan

étoilements est une publication émanée du Collectif Jeune Cinéma. Elle se veut un espace permettant de développer la créativité de l'écriture consacrée au cinéma expérimental et différent.

Directeur de la publication : Pip Chodorov

Comité éditorial : Silvia Maglioni, Rodolphe Olcèse, Violeta Salvatierra, Marie Sochor, Graeme Thomson

Prix : 3€ / abonnement simple 10€ / abonnement de soutien 15€
N° ISSN : 1961-5574

Contact

Collectif Jeune Cinéma
Mains d'œuvres, atelier 11
1 rue Charles Garnier
93400 Saint Ouen
01 40 11 84 47
etoilements@gmail.com