REGARDS
EXTASES FÉMININES

Un mémoire de Mathilde Matteucci
Avec l'aide de Emmeline Renard,
Maïté Belalli et Pierre Giner

REGARDS

EXTASES FÉMININES

École Duperré
DSAA mode et environnement
édition 2020

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS 7

OPTIQUES

Pulsion Scopique 10-19
Images Dégoulinantes 20-25
Images Luisantes 26-29
Images Dévorantes 30-39

HAPTIQUES

Caresses 42-51
Couleurs Charnelles 52-57
Close-up 58-63

HYPNOTIQUES

Hallucinations 66-69
Voir dans le noir 70-73

CET AUTRE REGARD 74-77

FILMOGRAPHIE 78-79
BIBLIOGRAPHIE
POADCASTS

Remerciements 81

AVANT-PROPOS

« Le regard féminin semble avoir été relégué à une culture souterraine, invisible. Il est temps de redresser nos regards. »
Un regard que questionne Iris Brey, critique et spécialiste de la représentation des genres au cinéma et à la télévision, dans son ouvrage « Le regard féminin, une révolution à l'écran ».
En analysant les procédés de mise en scène pour filmer le corps des femmes, elle nous montre à quel point notre regard est formaté par le regard masculin, « le male gaze ». Un regard qui fétichise et morcelle le corps des femmes, plaçant les spectateurs en position de voyeurs. C'est au travers de ce regard que nous avons collectivement appris à désirer et construit notre désir.
À travers mon travail, j'ai fait le choix de me confronter à l'image des femmes diffusée et orientée depuis des décennies par ce « male gaze », le regard masculin. Regarder ces représentations d'un point de vue esthétique, sans jugement ; Il ne s'agit pas de moraliser, de condamner ces images, mais plutôt de donner à voir d'autres formes de la féminité et ses désirs en mettant l'expérience féminine au coeur du procédé.

Fascinée par les femmes magnétiques, sulfureuses et érotiques, qui parcourent nos écrans, je vous propose une dérive entre rêves et cauchemars. De la bouche sensuelle d'Isabella Rossellini dans Blue Velvet aux lèvres cathodiques de Debbie Harry dans Vidéodrome en passant par le doux duvet de Nastassja Kinski dans Paris Texas mon désir s'est construit dans des mondes chatoyants et hallucinés. Ces bouches, cheveux, yeux, nous « aguichent » mais les corps désirants au féminin n'existent pas ou simplement pour eux même.

En travaillant l'image filmique et la vidéo dans une démarche plasticienne, je me demande : comment refaire des images mettant en scène des femmes ? Comment rendre compte d'un regard féminin ? Dois-je me détacher de ces images qui me plaisent tant et qui constituent notre héritage cinématographique ?
Il me faut alors questionner le plaisir de voir. Comprendre les dispositifs dans lesquels sont pris nos regards afin de representer le corps non pas comme objet désirable, mais sujet désirant; donner une corporéïté aux images. Il faudrait libérer les sens, les saturer pour toucher le spectateur. Solliciter non pas seulement le regard, mais l'enrichir par le toucher, le goût...
En considérant « *l'écran comme une peau* », comme surface épidermique, qui prendrait en compte le corps du spectateur, je tente de parler à des corps au sujet des corps féminins. De passer par les sens plutôt qu'à l'intellect.
Fabriquer des images qui débordent, qui nous dévorent ou nous caressent. Mon travail s'apparente à un terrain expérimental qui veut trouver de nouvelles manières de désirer en se saisissant des stéréotypes pour mieux en sortir afin de produire les images qui nous manquent.
« Se laisser rêver aux images à venir, et à revisiter celles du passé »

OPTIQUES

Pulsion Scopique

L'œil, cette surface humide et reflétante, est un lien entre l'extérieur et l'intérieur du corps, une surface communicante entre notre intériorité et l'extérieur.
Le motif de l'œil, beaucoup abordé par les surréalistes, (comme Dora Maar, ci-contre) permet de mettre en exergue le désir de voir, aussi appelé pulsion scopique.
L'œil est absorbé et cherche à transcender la vue : à toucher. Il devient non plus seulement un œil qui voit, mais un œil qui désire. Ainsi, entre attirance et répulsion, dégoût et fascination, les images du corps de très près interrogent ce que nous regardons et d'où.Laura Mulvey, dans un célèbre article « Visual pleasure and narrative cinema »[1] qui marque encore aujourd'hui les gender studies à l'écran, nous parle de cette pulsion scopique au cinéma:

« LE CINÉMA OFFRE UN CERTAIN NOMBRE DE PLAISIRS POSSIBLES. L'UN D'EUX EST LA SCOPOPHILIE. IL EXISTE DES CIRCONSTANCES DANS LESQUELLES LE FAIT DE REGARDER EST EN LUI-MÊME UNE SOURCE DE PLAISIR, TOUT COMME À L'INVERSE, IL Y A UN PLAISIR À ÊTRE VU. »

[Laura Mulvey]

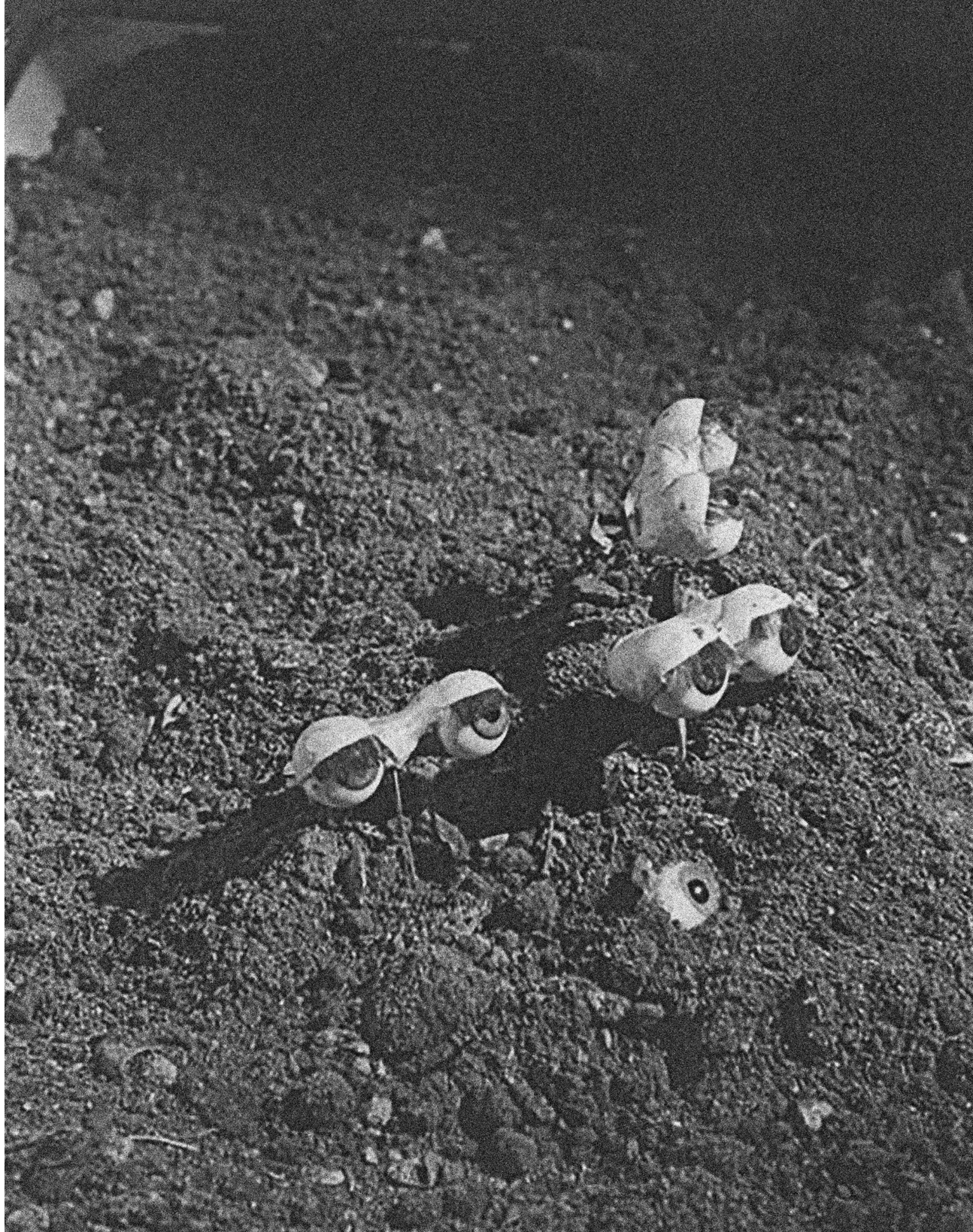
C'est tout le corps qui voit et qui est vu, nous sommes œil : Que nous soyons dans le noir ou que nous écarquillions les yeux, nous voyons, fantasmons toujours sur quelque chose.
Ces fantasmes et ces désirs sont malheureusement depuis bien longtemps soumis à ce que Laura Mulvey a défini comme le « male gaze ». [2] ce regard qui filme les corps (notamment ceux des femmes) comme des objets et non comme des sujets.

---

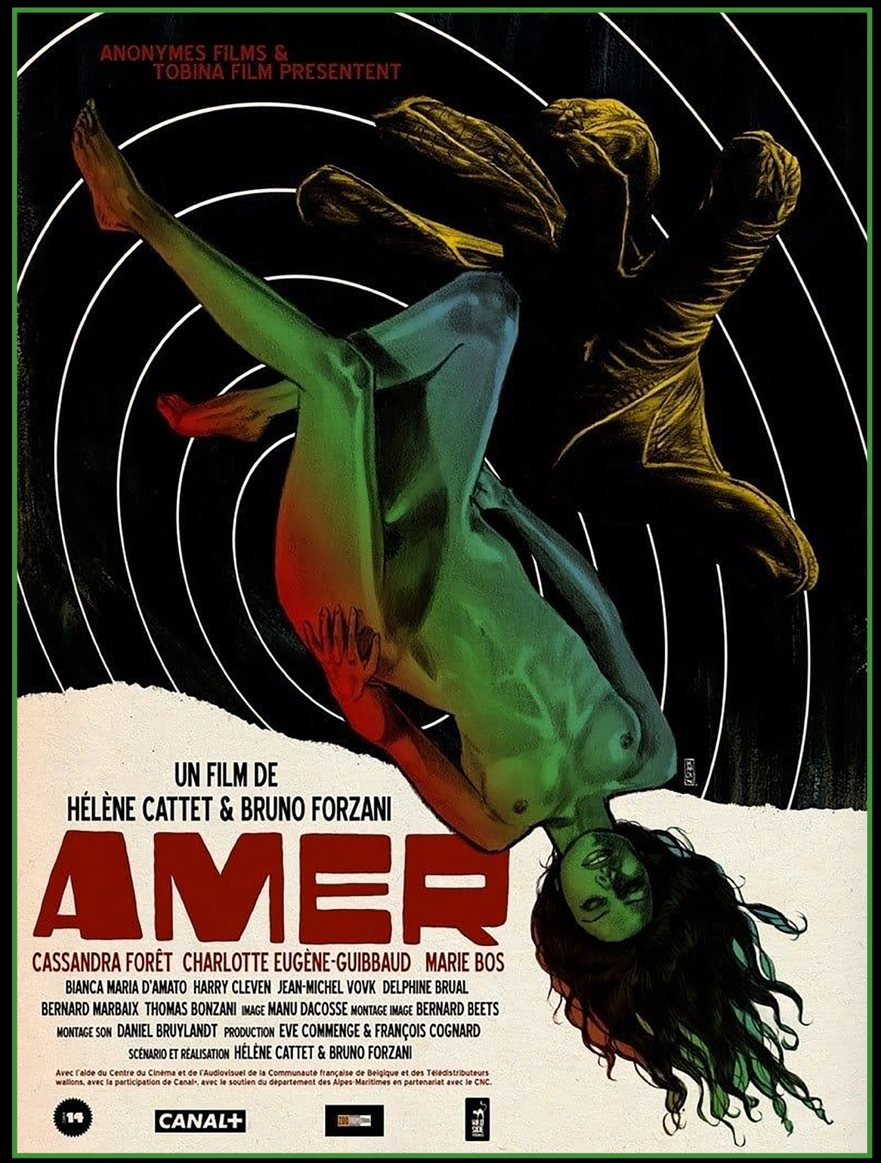
[1] Laura Mulvey, Visual pleasure and narrative cinéma,1975
Critique et réalisatrice féministe fondatrice du «male gaze» regard masculin au cinéma.
Dans cet article, manifeste, l'autrice dénoncera sans nuance ce « regard masculin » et son hégémonie au cinéma notamment Hollywoodien. Un cinéma qui morcelle le corps de la femme et en fait un objet passif soumis au voyeurisme et au plaisir masculin.

[2] Ibid

Image ci contre:
Les yeux, Dora Maar
Série de photomontage
1932-1935



TROUBLE
Vidéo de recherche



Le pulsion scopique au cinéma est largement utilisé, dans les films du Giallo, courant cinématographique italien des années 60 - tirant son nom des romans policiers aux couvertures jaunes de l'époque- Ce courant initié par Mario Bava m'inspire particulièrement, car il fait partie d'un cinéma de sensations.
Les intrigues sont simples avec toujours les mêmes ingrédients : meurtres, érotisme pop, salles de bain, armes blanches et photographie très colorée. Les effets priment sur le récit, et comme dans mon travail une attention particulière portée sur les lumières et les sens. Il y a incontestablement un jeu de regard et du voyeurisme dans ces films où le point de vue proposé est souvent fétichisé, zoomé sur un objet, une main, un œil...
C'est ce jeu sur la perception qui m'interpelle précisément et me questionne. Le Giallo interroge la notion de perception et de réception de l'image, d'une scène ou d'une séquence. En effet, rien que les titres des films donnent la part belle à l'œil : *l'oiseau au plumage de cristal* de Mario Bava ou plus récemment *l'étrange couleur des larmes de ton corps*, ou *Amer.*
Il y a souvent un jeu d'analogies de formes et de métaphores qui aiguisent les sens et convoquent des images.
Les personnages féminins, dans les films du Giallo, sont systématiquement des victimes. Elles créent une sorte de trouble où se mêlent pulsion mortifère et érotisme. Un point de vue très stéréotypé de la jeune femme objet du désir, sensuelle et appeurée.
Ces films de genre me permettent donc de réinterroger le regard porté sur l'image. C'est une parfaite mise en scène de la scopophilie : le voyeur qui se délecte de voir sans être vu qui m'a permis de saisir le besoin de refaire des images plus incarnées, faire corps avec elles. Pouvoir voir sans être voyeur : partager une expérience sensorielle et esthétique aux travers des images et non pas imposer des images du désir qui seraient universelles et phallocentrées.

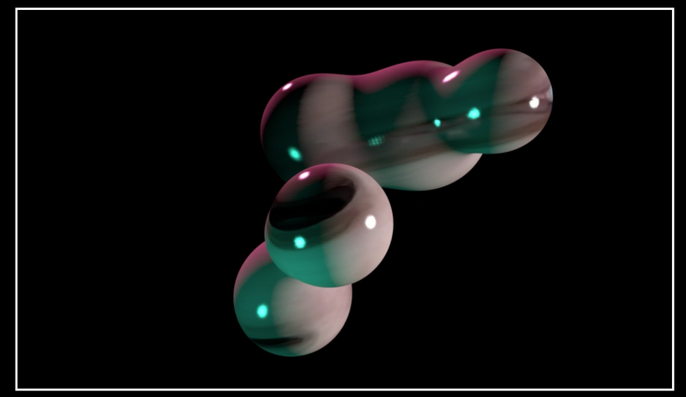
EYEBALL

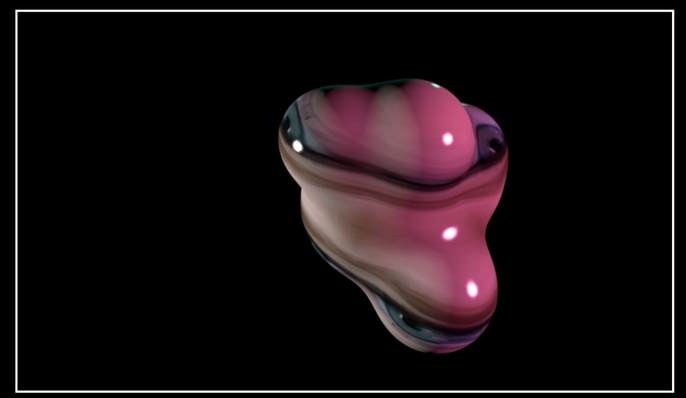
Dans une de mes vidéo EYEBALL (page suivante) un œil bouge, se forme et se déforme. Cette entité est faite d'yeux, c'est un corps qui se constitue encore. Ce motif permet de nous interroger sur la multiplicité des points de vue que l'on pourrait emprunter.
Il questionne la frontalité que l'on a aux images.
Il cherche. Cet organe aux multiples regards, ce pe-tit monstre humain se veut capable de voir partout, même dans le noir. Il va peut-être entraîner des perceptions différentes du corps, il scrute partout, intérieur et extérieur. À travers cet œil, je me questionne sur cette « scopophilie » basée sur la fétichisation et l'objectification du corps, un regard unique. Cet œil-ci est encore modelable, pas encore formaté. Dans ce noir néant, c'est le corps entier qui se fait œil, il devient une matière sensible, qui voit et touche, qui se forme encore.

« FORME TES YEUX EN LES FERMANT » [Paul Eluard]

Par ces éclats fantasmagoriques, verts et roses, il fait écho à *l'Aleph* de Borges, objet surréaliste, qu'on raconte caché quelque part dans le monde et qui permettrait de voir tout l'univers. C'est un objet qui fait du corps un corps cosmique, un corps monde, exploratoire. C'est en ce sens que j'aimerais vous parler du corps des images, de notre désir de corps. Une vue qui cherche encore, une autre manière de voir.

Image ci contre:
Affiche du film AMER
Hèlène Cattet et Bruno Forzani
2009





EYEBALL

Capture video 3D
0:16"

Nous n’avons pas fini d’être hantés par ces visions hallucinées et fantasmées des femmes. Il y a 50 ans, Henri Georges Clouzot filmait Romy Schneider dans *l’enfer*, sans jamais pouvoir finir ce film. Des tonnes de pellicules, d’expérimentations visuelles non exploitées. Un film encore à faire…
Il a inspiré de nombreux cinéastes comme Lynch, Wim Wenders ou Hitchcock et posait déjà la question de la scopophilie. Clouzot utilise l’esthétique du trouble et de l’hallucination grâce à la lumière et à des dispositifs qui donnent corps à l’image pour provoquer cette pulsion scopique. Romy Schneider passe alors sous de nombreux filtres, racontant les visions paranoïaques de son mari jaloux, et est bien sûr, une fois de plus soumise au regard masculin (male gaze). Tantôt recouverte de paillettes, d’un filet d’eau, de lumières hallucinantes et chatoyantes, elle est l’incarnation même d’un érotisme fantasmagorique.

Adèle Haenel, actrice française, filmée pour un clip de Kompromat réalisé par Claire Berger, rend hommage à l’enfer de Clouzot. Le clip reprend les plans exacts du film. Pour déjouer le regard masculin, aux côtés de Rebeka Warrior ,elle incarne le fantôme de Romy Schneider, se jouant de la caméra, dialoguant avec elle et incarnant ce personnage fantasmé. Des plans sont ajoutés aux scènes reprises : plus texturés et matériels. Claire Berger donne une version contemporaine de l’enfer et de Romy. Tout comme dans mon travail, elle rend hommage à l’esthétique, à l’imaginaire sans fin de Clouzot tout en requestionnant le spectateur et son point de vue
Ces fantasmagories qui interrogent la pulsion scopique et le regard masculin inspirent particulièrement mon travail, car la mise en scène est primordiale.

Les lumières, filtres, et « effets » apportés à l’image créent un trouble, la vision est fantasmée. Bien que ces images soient soumises à un regard masculin, elles ouvrent une réflexion à ce propos. Ce regard de voyeur, cette recherche d’effets visuels devient le motif du film. Il ne sera pas pour ces raisons finalisé, Clouzot accumulant des heures de prises de vues qui testaient ses dispositifs, menant tout le plateau à bout.

Images ci contre:
1.l’enfer
Henri-Georges Clouzot
1970

2.Clip de mon âme à ton âme
Kompromat, 2020
Realisé par Claire Berger
avec Adèle Haenel et Rebeka Warrior

Images Dégoulinantes

«LA TENTATION PRIMORDIALE DU CORPS DE SE REVETIR DE SES SÉCRÉTIONS. RIEN QUE LA PELLICULE D'EAU QUI RUISSELLE SUR UN CORPS, OU SUR LA PIERRE LISSE, SUFFIT À LA RENDRE ÉROTIQUE.TOUT CE QUI GLISSE ÉVOQUE LA JOUISSANCE MÊME LE VENT. MAIS IL NE FAUT PAS QUE LE FLUIDE SOIT TROP FLUIDE. C 'EST LA VISCOSITÉ DE LA BOUE QUI FAIT JOUIR, MÊME LE REGARD GLISSE ET SE FAIT VISQUEUX. LE GLISSEMENT SERAIT ALORS LA SOURCE DE PLAISIR, ALORS QUE LA COUPURE SERAIT SOURCE DE SENS.»[1]

[Jean Baudrillard]

Lorsque que l'eau coule, qu'un liquide se déverse, il recouvre d'une pellicule brillante ce sur quoi il dégouline. Le fluide glisse: il lubrifie. Si les images dégoulinaient, peut-être alors pourrions nous nous sentir plus proches d'elles. Leur viscosité sensuelle pourrait peut-être mieux nous atteindre. Un va-et-vient entre nous et l'écran qui comme l'exprime Baudrillard «*serait alors jouissance et source de plaisir.* ».

Si à l'écran les fluides - notamment ceux que sécrète le corps - sont souvent dissimulés, Bertrand Mandico lui, en fait une matière première...

Son film, *les garçons sauvages*, sorti en 2017 raconte un voyage, une sorte de fable érotique. Il s'inspire du roman du même titre de William S Burroughs[2], paru en 1969 et destiné à être à l'origine, le scénario d'un film pornographique.

Le film relate l'odyssée de 5 adolescents (joués par des femmes) punis pour avoir commis un crime.

Ils traversent alors une mer mouvementée, vers une quête du genre, une île fantastique, condamnés à devenir « femmes ». Les protagonistes s'évadent, se perdent dans cette île, sorte de métaphore de l'adolescence et des tentations.

La mer déchaînée et monochrome transporte ces adolescents dans un voyage initiatique. *Les garçons sauvages* est un transport des genres, de l'identité, une métamorphose. On se sent changer avec les personnages qu'on identifie garçons au début puis qui soudain basculent dans une autre réalité et révèlent leur "féminité" jusqu'à présent enfouie. Une sorte de va-et-vient, comme le mouvement des vagues, le flux d'un genre à un autre.

Cette notion de fluidité est omniprésente, car elle est à la fois présente dans le récit et dans la plasticité du film. C'est ce point précis qui m'interpelle. La mer qui porte les garçons sur l'île, humidifie le film de ses jaillissements et nous amène sur cette île humaine où tout dégouline. Les plantes éjaculent, libérant des sécrétions nourricières, des fruits poilus à la pulpe hormonale giclent.

Cette nature féconde coule sur les corps et les recouvre parfois de ses sécrétions, les rendant érotiques. Ces garçons sont eux-mêmes fluides : ils finissent par se métamorphoser en femmes.

---

[1] Jean baudrillard, revue Traverses 29, L'obscène, Oct.1963, What are you doing after the orgy?, p.8

[2] Wiilliam S Burroughs est un romancier américain de la Beat generation. On dit de lui que c'est l'inventeur du «cut-up», écriture fragmentaire faite à partir de textes existants. C'est une écrivain des sensations. Il écrit les garçons sauvages en 1971.

images ci contre:
Les garçons sauvages
Bertrand Mandico, 2017

La couleur prend la place du noir et blanc dans un flux incessant, accompagnant l'épopée des protagonistes. Rien n'est figé. On a soif de cette île féconde qui ne fait que déverser ses sécrétions qui la rendent si humaine. Bertrand Mandico nous raconte un monde sensuel, dionysiaque, où tout est sensible. Un monde archaïque à tous les niveaux du vivant : plantes, animaux, terre, humains, ils racontent cette puissance vitale par le fluide. C'est cette plasticité du fluide, et plus précisément des sécrétions qui m'intéresse.

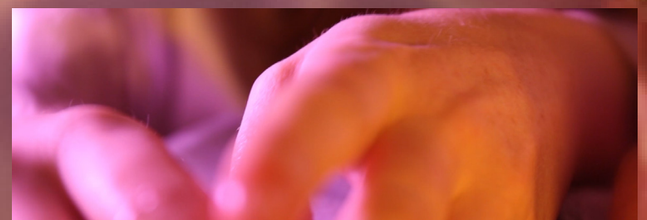
LA SIESTE EST UNE PÊCHE DOUCE ET DUVETEUSE

Le fruit que je filme dans *la sieste est une pêche douce et duveuteuse* est une pêche qui pourrait pousser sur l'île des garçons sauvages. C'est un fruit inventé organique, mi-humain, mi-fruit, un orifice de chair. Il semble sécréter un fluide visqueux, comme sa sève, sa pulpe. Caressé avec gourmandise et curiosité par des doigts qui touchent, fouillent, palpent. La main se recouvre peu à peu de cette sécrétion, le fruit devient brillant, visqueux. Le fluide sécrété permet le passage à un érotisme, comme peut l'entendre Jean Baudrillard dans la revue Traverses sur l'obscène: il souligne le rôle de la fluidité, de l'humide dans un rapport au corps érotique où « *une pellicule d'eau qui ruisselle sur un corps, ou sur une pierre lisse, suffit à les rendre érotiques...* ».
La confrontation de cette viscosité et de la chair granuleuse de ce fruit-organe appelle notre toucher, nos sens. Les couleurs orangées et roses associées aux textiles satinés nous situent dans un univers intime, un lit, un moment précieux, fantasmé?
La main cherche, fouille, dans les draps, cherche un contact, la peau contre le textile, la pêche, le fruit... On passe du duvet de la pêche, au satiné des draps glissants, en plis et replis à l'humidité des sécrétions. La caméra glisse, caresse elle aussi l'image, comme on filmerait un paisible paysage. Je reviendrai plus tard, sur cette notion de caresse.
Plus la vidéo avance, plus les mains s'enduisent, se lubrifient, s'avancent vers nous, comme pour mieux nous atteindre. La peau se revêt de la lumière et de ses sécrétions, devient de plus en plus éclatante, comme un orgasme qui monte, juste avant un réveil paisible et doux. Les yeux s'ouvrent...
On reprend contact avec la réalité. Nous partageons jusqu'au réveil cette extase féminine.
Les fluides corporels, notamment les sécrétions visqueuses, ont donc pour moi cette puissance d'érotiser ce qu'ils inondent de leur brillance par leur force esthétisante. Le fluide sublime, souvent grâce à la lumière et aux couleurs qu'il absorbe ou reflète, ce qu'il recouvre, parcourt.
Il est le résultat d'une action et n'est jamais figé : cela le rend insaisissable : une matière atmosphérique et glissante. Il est comme nous l'avons vu propre à la vitalité, à l'expression du corps, d'un certain désir de s'extérioriser : ce sont les humeurs du corps. Une matière organique, vitale, indéterminée. De ce jus, les corps se vivifient. Ils attirent et dégoûtent : les images deviennent plus accessibles. Les sécrétions coulent, se libèrent : c'est un état indéterminé.
Dans *Esthétique des fluides : sang, sperme, merde dans la peinture française du XVIIe*[1], Frédéric Cousinié parle de ces fluides, ces humeurs du corps en tant « qu'objets limites» qui représentent un intérieur qui s'extériorise dans sa forme la moins représentable En effet, ce sont des projections, des écoulements, qui témoignent d'un changement d'état, un acte perceptif qui invite à se rapprocher, témoignant d'une hyper proximité au corps. Le fait de les libérer, de ne pas les dissimuler comme dans *les garçons sauvages* ou dans mon travail est un moyen de créer des images du désir, de se sentir plus libre dans l'expression de celui-ci et plus proche de l'image. Les mouvements de caméra également figurant ces flux, cette volonté d'un mouvement doux et continu, qui circule : « *le female gaze est avant tout une esthétique du désir,la caméra s'adapte pour rester au plus près des corps féminins désirants* » [2]

Des artistes comme Lynda Benglis, témoignent aussi de ce besoin de partager l'expérience des corps désirants, de « produire des œuvres qui font appel à l'imagination et à l'expérience sensuelle»[3]. Avec des œuvres comme *Odalisque* de la série *fallen paitings,* l'artiste fait appel aux fluides pour faire appel à notre expérience sensuelle, nous connecter à l'œuvre et aux affects générés par ces formes abstraites et ces coulées de latex vivifiantes. L'association des couleurs et de cette texture, fait appel à d'autres sens que la vue tout comme dans les vidéos que j'essaye de mettre en place.

Image ci contre:
Photographie de Lynda Benglis
Fallen Paintings
1970

[1] **L'atelier intérieur,** Aurélie Charon, France culutre, numéro 15.Les fluides,05/12/11, 59min
[2] **Le regard féminin- une révolution à l'écran**, Iris Brey, édition de l'olivier, 2020, p64
[3] **Pour une esthétique de l'émancipation**, Isabelle Alfsonsi, édition B42, 2019, p70



LA SIESTE EST UNE PÊCHE DOUCE ET DUVETEUSE

Production personnelle
Capture séquence vidéo
2'20

Images Luisantes

« JE CÉÉE UNE ESTHETIQUE QUI EST PROPRE À MES MONDES FANTASMÉS - IL Y A BEAUCOUP D'EAU ET DE CHOSES DOUCES, FLUIDES, DANSANTES, PEUT-ÊTRE AI-JE BESOIN D'APPORTER PLUS DE DOUCEUR, DE BROUILLER LES PISTES ENTRE LE FINI ET L'INFINI, DE PLUS DE SENSUALITÉ? LA 3D N'EST PAS QUE L'ESTHÉTIQUE DE LA TECHNOLOGIE, CHAQUE VISION EST UNIQUE.»

[Bérénice Golmann]

J'utilise également l'image 3D dans mes productions. Parfois bien éloignée de nos corps réels, elle permet un certain type de sensualité, ou plutôt de synesthésie. Ces images, semblant sortir de leur écran, affichent des couleurs et des textures artificielles, créées parfois à partir d'image du réel.
L'imagerie 3D fantasme et sublime le réel et lui fait prendre toutes les formes, teintes ou matérialité possibles. Elle défie toutes les lois physiques. J'aime pouvoir rendre des corps lubrifiés, lumineux, brillants, créer des corps, des organes autonomes qui n'ont besoin de personne. Comme les images de Jason Ebeyer, les corps sont lubrifiés : les corps deviennent érotiques et sensoriels : on a envie de les toucher : pourtant, cette réalité semble bien loin de nous. Il y a donc une sorte de sensualité étrange, de ces corps augmentés, sublimés, utopiques, et surtout impossibles. En interviewant Bérénice Golmann, artiste 3D, je me rends compte que ce domaine encore très masculin (souvent associé à une esthétique «effet spéciaux» et aux jeux vidéo) est un terrain infini d'expression, qu'elle envisage comme une pratique picturale.

La 3D tout comme le gros plan utilisé par la peintre O'keefe (que nous aborderons plus tard) , ou encore de filmer la caresse semble répondre à un besoin de fluidité et de douceur, et donc à brouiller les catégories, les limites du réel. La 3D semble être un médium adapté à cette nécessité du « female gaze», de nouveaux regards sur le désir au féminin.
Il est donc important pour moi que ces deux types d'images : 3D et films vidéo, que j'appellerai images tactiles se complètent. Toutes deux permettent une matérialité de l'image et impliquent d'autres sens. Elles participent également à la fluidité des images, car c'est un mélange des genres qui permet à ma production de rester libre et fluide.

@Bérénicegolmann,
Mou 1 et 2, 2019

Image ci contre:
@ Jasonebeyer

GLOWY BODY

Production personnelle
Recherche 3D

Images Dévorantes

BOUCHE À LÈVRES

Souvent, des amies m'ont rapporté qu'elles n'aimaient pas manger en face d'une personne, d'autant plus quand il s'agissait d'un «date». Manger, c'est avaler un aliment : c 'est un passage entre un extérieur et un intérieur. Ouverte, la bouche révèle notre intérieur, organique. De la bave peut en sortir, nous ramenant à notre humanité la plus élémentaire. C'est pourtant un des « attributs » du corps associé à la sensualité et à la « féminité ». BOUCHE À LEVRES (page suivante) est une vidéo qui parle de cette bouche tant magnifiée. Dans cette vidéo, une femme aux artefacts stéréotypés sous un éclairage érotique, mange bouche ouverte en riant. En gros plan, elle mastique un fruit. Je recadre l'image, le haut du visage est coupé, centré sur des organes affamés : langue rose et poreuse, bouche écarlate et brillante, dents qui rient salivant bouche ouverte avalant un fruit pulpeux.
Ce zoom anatomique nous place au cœur de cet acte gourmand, face à cette femme. Un geste simple, celui de manger, tente d'être orgiaque, obscène. Les dents sont visibles, elle mange la bouche ouverte avec ses doigts dans un rapport direct, d'organe à organe : main-bouche. Cheveux décoiffés, elle ne semble pas être attablée. La pomme lisse et rouge symbole de tentation est remplacée par un kiwi douteux broyé par des griffes manucurées. Il dégouline de sa chair visqueuse, rentrant et coulant sur les lèvres.
Les images se superposent pour créer un mélange de sensations. Elles montrent ce qui devrait être dissimulé, comme une figuration du sale, du mal élevé : «On ne mange pas la bouche ouverte ! ».

La pulpe humide se sur-imprime sur la peau du visage, le teinte de ses couleurs criardes orange, rouge parfois rendues toxiques avec le vert. L'image est sursaturée de son jus coloré provoquant un mélange un peu écoeurant qu'on pourrait qualifier de « mauvais goût ». La bouche ainsi filmée, montre une façon de manger « impure », « malpolie » et peut nous dégoûter.
Le zoom, le manque de recul nous enlève le sens de la distance imposé par le regard, nous fait faire corps avec la vidéo. Il engage d'autres sens, notamment la fonction haptique qui va se renforcer dans d'autres vidéos que nous aborderons plus tard.
Le très gros plan sur une bouche en train de manger dégoûte, car il nous ramène à notre animalité - d'autant plus qu'ici elle mange avec les doigts.
Cette pulsion alimentaire, de consommation de la chair est exacerbée.
On peut penser à *Carne* de Gaspard Noé, dans lequel le plan d'une femme attablée en train de manger de la viande met en exergue cette pulsion de chair, et la violence carnassière, renforcée par le rouge qui teinte le film dès la première séquence de l'abattoir.

Image de droite:
Gaspard Noé
Carne,1992

BOUCHE À LEVRES

Production personnelle
montage vidéo
0"30

La bouche dans les films peut donc représenter une forme de bestialité et un désir archaïque de la chair. C'est par exemple le cas dans les films de vampires. Le plan sur la bouche assoiffée dans *les lèvres rouges* est vecteur de désir, d'un érotisme entre pulsion de vie et de mort.
Cependant, il est important de noter que ces lèvres sont le plus souvent fétichisées, érotisées par ces gros plans qui les séparent du reste du corps, le morcelant.
On peut penser également à la scène de *Blue Velvet* de David Lynch, maître de la pulsion scopique, où l'actrice sulfureuse séduit et invite à une relation sexuelle. Un gros plan attractif, nous donnant presque la sensation de pouvoir toucher l'actrice et ses lèvres humides. Ainsi filmée, elle devient un objet de désir qui introduit un acte sexuel entre les deux personnages. Nous sommes positionnés en tant que voyeurs et n'arrivons qu'à accéder visuellement à l'image. Nous ne partageons pas l'expérience du personnage féminin. C'est le fantasme du protagoniste dans *Vidéodrome* de David Cronenberg: soumis à des hallucinations, il embrasse une bouche qui émerge de sa télévision. Il souhaite accéder à l'image, la toucher, rendre humaine et vivante la femme qui lui parle à l'écran. Entrer dans la chair même.
Le gros plan bouche permet donc assez systématiquement au cinéma de sensualiser le corps, de se sentir tout proche sans réellement l'atteindre. J'aimerais pouvoir aller plus loin, être davantage dans un principe de partage de sensations, de l'expérience du personnage, nous faire faire corps avec l'image et nous sortir de notre point du vue passif de voyeur. Je tente de me saisir de ces esthétiques stéréotypées pour refaire des images plus légères et libres, où l'on s'abstient de montrer des éléments considérés comme sales, ce qu'on ne montre pas pour garder une sensualité « propre » et contrôlée, qui ne déborde pas.
Cela me permet de jouer avec ces codes et avec les limites entre bon et mauvais goût qui sont souvent ténues. Les plans dans la vidéo sont proches des films cités plus haut : le personnage est lui aussi apprêté : rouge à lèvres, piercing, faux ongles, mais pour autant un léger décalage s'opère au travers de ses manières et gestuelles. En effet, tous ces codes ne sont que les composants d'un rôle, « *un jeu du genre* » dont parle Judith Butler dans son ouvrage Trouble dans le genre[1] :

« NOUS DEVONS JOUER NOTRE RÔLE TANT BIEN QUE MAL ET C' EST LE RÔLE DU DRAG QUI NOUS LE FAIT COMPRENDRE. »
[Judith Butler]

Les mimiques, empruntées par le drag nous rappellent « *la structure imitative du genre lui-même* »[1]. J'emprunte donc à cette figure, ses exagérations, ses artefacts soit disant associés à une féminité exacerbée pour jouer avec, s'en ressaisir et ainsi comme les drags s'en affranchir.

[1] Judith Butler, Trouble dans le genre, édition la découverte, 2006, p16-17

1. Blue Velvet
David Lynch
1986

2. Les lèvres rouges
Harry Kümel
1971

Images de droite:
3.Videodrome
David Cronenberg
1984

I'VE GOT A FLESH HOLE

I've got a flesh hole est une de mes vidéos qui fait référence à la comédie burlesque de Robert Zemeckis *la mort vous va si bien*. Dans ce film, Goldie Hown s'exclame:
«I've got a hole in my stomach !» après avoir reçu une balle tirée par sa grande rivale Meryl Streep. (effets spéciaux innovants à l'époque). Ce film, drôle et excessif, devenu culte dans la communauté LGBT, remet en question les normes (la vie et la mort, le rapport homme/femme) et se moque de la quête de la beauté éternelle. Je mets à mon tour en scène une femme, habillée d'un ensemble en cuir que j'ai peint en rouge chair. Par endroits, cette chair à vif est trouée. Un trou béant, profondément ouvert sur du noir, du néant. Elle est décoiffée et très maquillée, elle se regarde, s'observe, se recoiffe. Elle continue à vivre dans son monde malgré les manques présents dans son corps. Il y a un ton humoristique, voire parodique de cette femme vêtue de viande rose, en train de chercher des gestuelles, de prendre conscience de son corps dévoré.
Dans le film *GRAVE* de Julia Ducournau,une jeune fille, se découvre cannibale lors de son intégration dans l'école de vétérinaire. Comme dans d'autres films de genre, les sensations, la position de la chair sont au cœur des images. Le film baigne dans une climat gore et ensanglanté. Encore une fois, nous partageons une expérience. L'utilisation de gros plans donne de la matérialité aux images, nous partageons un moment.

« LORSQU'ELLE GOÛTE LA CHAIR FRAÎCHE ANIMALE LORS DE SON BIZUTAGE, ELLE SE FORME EN CANNIBALE DÉVORATRICE DE CHAIR HUMAINE. LE CORPS DE JUSTINE EST OMNIPRÉSENT, DUCOURNAU LE FILME COMME UNE ENVELOPPE COUVERTE DE POILS ET D'ECZÉMA, COMME UNE ENTITÉ RÉPUGNANTE ET ATTIRANTE. JUSTINE DÉCOUVRE LES CODES DE LA FÉMINITÉ EN MÊME TEMPS QUE SON ENVIE DE CHAIR»[1]

[Iris Brey]

L'écran devient alors dans ces «films à / de sensations» et dans mes recherches, une peau, une chair. Une surface qui plus que la vue, sollicite également le goût et le toucher. La vue devient toucher...

[1] Iris Brey, Le regard féminin, une révolution à l'écran, éditions de l'olivier, 2020, p219

Images de droite:
1.GRAVE Julia Ducournau 2017
2.La mort vous va si bien Robert Zemeckis 1992

I'VE GOT A FLESH HOLE

Production Personnelle
Montage vidéo
0'35

HAPTIQUES

Caresses

« LES MAINS OBSERVENT AUTANT QU'ELLES PALPENT, SCRUTENT AUTANT QU'ELLES FRÔLENT, ET SE REFLÈTENT À L'INFINI DANS LEUR PROPRE TOUCHER TOUCHANT »

Le toucher, tout comme le regard, définit notre rapport au monde, mais encore plus aux autres. Encore une fois, il me semble qu'un besoin de douceur se fait sentir. Arrêtons un instant la violence celle qu'on nous impose, faisons une pause.
Lorsque je caresse, un bras, la peau, un fruit, une pierre, je conçois l'objet que je touche, je le vois, j'en définis les contours. Je peux alors fermer les yeux et l'imaginer. Je crée un contact à l'autre, sans jamais réellement m'en saisir. Je l'esquisse, l'appréhende.
La main est profondément humaine, elle rend présent ce qu'elle touche. Quand elle caresse,elle entretient un rapport érotique au monde - érotique au sens sensuel, plaisant - Montrer la caresse nous pemet-elle de mieux cerner l'image, la rendre présente à nous? La main qui glisse, effleure, nous connecte-t-elle a l'image? À cet autre nous ? Les sens s'entremêlent, une main voit, comme un regard peut parler.
Comme chez Merleau Ponty[2], on ne peut isoler le sens du toucher et de celui de la vue. Il réhabilite le toucher, souvent relégué a un sens secondaire, après la vue, dans ses écrits il en fait le sens cardinal. Ces deux sens sont inséparables pour appréhender le monde de manière sensible et sensuelle. Ils dialoguent et se complètent.

Caresser, c'est aussi se tenir à la surface, c'est désirer sans posséder, dans un rapport simple à l'autre. C'est peut-être là que l'érotisme se niche, un désir planant, chaud, en tension.

PRÉSENCE AU MONDE

Dans *Film about a woman who* une main caresse un corps féminin - une main dont on ne sait a qui elle appartient- cette caresse connecte ces deux êtres.
C'est la sensualité des matériaux des objets et des images qui suscitent un désir de caresse. Les éléments présents dans l'image convoquent la fonction haptique. Tout comme dans mon film Présence au monde (page suivante) où le sable, les feuillages, le vent, la peau crépitent. Les tons chauds comme le soleil sur les paupières évoquent la chaleur qui traverse la peau.
La rencontre de deux surfaces épidermiques, sensibles ou de deux chairs dessine un nouveau monde. Si je caresse de mes doigts le tour de ton visage, ou de ce rocher, je le devine, je le vois, un monde naît. Merleau Ponty explique que la caresse est l'altérité dessinée par la main mais jamais saisie en tant que telle.
C'est une relation qui passe par la main, le regard, le corps. Elle n'est pas un acte. La caresse mieux que la main, fait que deux corps soient en contact.

---

[2] Merleau Ponty, le visible et l'invisible,1964

[1] Podcast France culture, les chemins de la philosophie, Cécile Bakès
La Main 2/4: Du toucher à la caresse : Sartre et Merleau-Ponty, 13.09.2011, 58min

Images de droite:
Film about a woman who
Yvonne Rainer
1974

PRÉSENCE AU MONDE

Production personnelle
Montage vidéo
1'60"

« LE BRUIT DES VAGUES SEMBLAIT SE DÉCOMPOSER, LE VENT SE FAISAIT SENTIR SUR LA PEAU HUMIDE, LE SABLE SOUS NOS JAMBES, NOUS NOUS SENTIONS EN ACCORD AVEC LE MONDE, UN ÉLÉMENT PARMI TOUS LES AUTRES, NI PLUS NI MOINS, DE FAIRE PARTIE DE CET ENSEMBLE. UNE DÉLIVRANCE INTÉRIEURE MENANT À UNE MEILLEURE COMPRÉHENSION DU MONDE.»

La caresse est donc à l'écran un moyen de connecter les spectateurs de leur faire prendre un point de vue non pas de voyeur comme dans de nombreux films, mais de leur faire partager une expérience «une façon sensuelle d'etre ensemble» [1]. On peut alors parler de female gaze: une manière de filmer qui va à l'encontre de ce voyeurisme et place le corps en tant que sujet et non objet.
La caresse fait monter le désir.
Une caresse est une intention, un désir. Tout comme pour Sartre, la caresse fait « *naître l'autre pour moi* », c'est le geste par excellence du désir charnel, de l'érotimse. Le désir augmente, car il y a, comme il l'explique, une impossibilité de totaliser l'autre. Dans l'effleurement qu'est la caresse, il y a cet échec.
La caresse ne saisit rien.
Quand je caresse, j'aimerais atteindre davantage l'objet de ma caresse, mais en même temps elle me retient à sa surface. C'est un désir toujours sur le point de se réaliser. Le paradoxe d'une surface de peau qui se voudrait être profondeur, infini.

Dans La pêche est une sieste douce et duveteuse[2], la main explore caresse, draps et peau de pêche, explorent les creux du lit, des fruits lors d'un demi-sommeil. Des mains qui semblent appartenir à une femme endormie, dont les poils se hérissent, et les cheveux courent sur les draps, caressent la peau de ces pêches fantastiques. Une lumière douce et chaude fait briller la peau les poils, passant du orange au rose, comme les variations d'une peau de pêche, le passage d'une main chaude sur une peau sensible et frémissante. Le doux duvet rencontre la peau grumeleuse et lubrifiée de ce fruit organique à la fois creux et bombé, donneur et receveur. Fruit sensible. En toute intimité dans un lit, la main caresse le satin. La chemise au contact de la peau, se détend, la main entre dans les creux du tissus, petit à petit s'éveille l'extase. La main a trouvé l'objet de son désir, les sens sont décuplés.
Alors elle veut prendre, entrer dans la chair. Comme dans la scène de la pêche, dans le film *Call me by your name d*e Luca Guadagnino. La douceur de la caresse qui après avoir exploré, insatisfaite veut entrer dans la chair, en faire sortir la pulpe.
La caresse s'arrête quand la main saisit, perce, entre en profondeur dans la chair...

PULP UNCTION

C'est le cas dans la vidéo que j'ai réalisée Pulp Unction. (page suivante)
Inerte, au premier plan, un kiwi poilu et argenté attend. Une main, dotée de griffes chromées telle une main de sorcière, saisit ce fruit latent, et l'écrase. À l'inverse de la caresse, les ongles pénètrent la chair. La couleur semble être le jus de ce kiwi qui se répand partout, un mélange d'orange chaud et juteux, et de reflets verts, toxiques, empoisonnés.
Je reprends donc encore une fois une série de stéréotypes : mains manucurées de femme « sorcière » qui se saisit de ce fruit poilu - un genre de testicule, seule et impuissante. Il remplace la pomme lisse et carmin de la tentation d'Adam et Eve, il est broyé au lieu d'être sensuellement croqué. La main, tous les doigts pénètrent cette chair et la broie. Ainsi saisi, le kiwi déverse sa pulpe, son jus coloré...

Image ci-contre:
Call me by your name
Luca Guadagnino
2017

[1] Isabelle Alfsonsi , Pour une esthétique de l'émancipation, édition B42, 2019,p62
[2] Voir production page 24-25

PULP UNCTION
Production personnelle
Montage vidéo
0:10″

La Couleur Charnelle

«L'OBJET EST DÉGOÛTANT, MAIS C'EST LA CHAIR MÊME DU POISSON, C'EST SA PEAU, C'EST SON SANG ; L'ASPECT MÊME DE LA CHOSE N'AFFECTERAIT PAS AUTREMENT [...] ON N'ENTEND RIEN À CETTE MAGIE. CE SONT DES COUCHES ÉPAISSES DE COULEUR APPLIQUÉES LES UNES SUR LES AUTRES ET DONT L'EFFET TRANSPIRE DE DESSOUS EN DESSUS»[1]

[Denis Diderot]

J'aime comme presser la couleur, la faire se répandre sur l'image en mouvement, inonder de son essence les corps qu'elle tapisse. La couleur est comme un fruit qui se vide de sa pulpe. Elle instaure un réel plaisir. Elle peut déborder être en excès, crier! Comme l'exprimait Lichtenstein dans son livre la Couleur éloquente[2], la couleur est vite trop plein, excès, bascule vers quelque chose qu'on ne peut maîtriser. Elle devient la matérialité même des objets, le sang, la chair. Ce n'est pas une couleur, mais la matérialité même des objets qui est représentée. La peinture, est charnelle. Pour Diderot, seul Chardin « *comprend l'harmonie des couleurs et reflets* », il s'exclame à son propos « *Oh Chardin ! Ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette : c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile.* ». Les textures et viscosité sont parfaitement retranscrites, nous nous sentons plus dans la matérialité de l'image, dans un rapport plus subjectif à elle.

Je me suis étonnée à apprécier les peintures du Greco, je crois que c'est pour ces mêmes raisons. C'est moins ce qu'il symbolise et représente qui m'intéresse, mais la manière dont il joue de la couleur, la sensualité de sa touche, de ses drapés. Il nous place face à sa toile et capte notre regard. Pascal Amel, romancier et écrivain d'art, définit parfaitement la peinture du Gréco : « *Il unit ce qui habituellement est séparé, le visible et l'invisible. Il arrive à unir le flux et l'arrêt sur image, à être parfois dans un raffinement du détail et en même temps dans la pulsion de la touche. C'est quelqu'un qui arrive à dire les multiples facettes qui habitent l'être humain*»[3].

Sa couleur est émotive, vivante. Il se situe dans un rapport sensitif à l'image, il est dans le corps et dans l'esprit, l'élan vital. C'est un peintre du maniérisme qui face au classicisme et son équilibre calculé favorise le trouble, l'expressivité, les distorsions.

Le maniérisme, courant de peinture italien du 16e siècle, en réaction aux règles imposées par la pesée Classique, réenvisage les canons de l'Antiquité. Ce sont en quelque sorte les précurseurs du baroque. L'usage de la couleurs, souvent jugées criardes et artificielles confèrent une bizarrerie a leur œuvres.

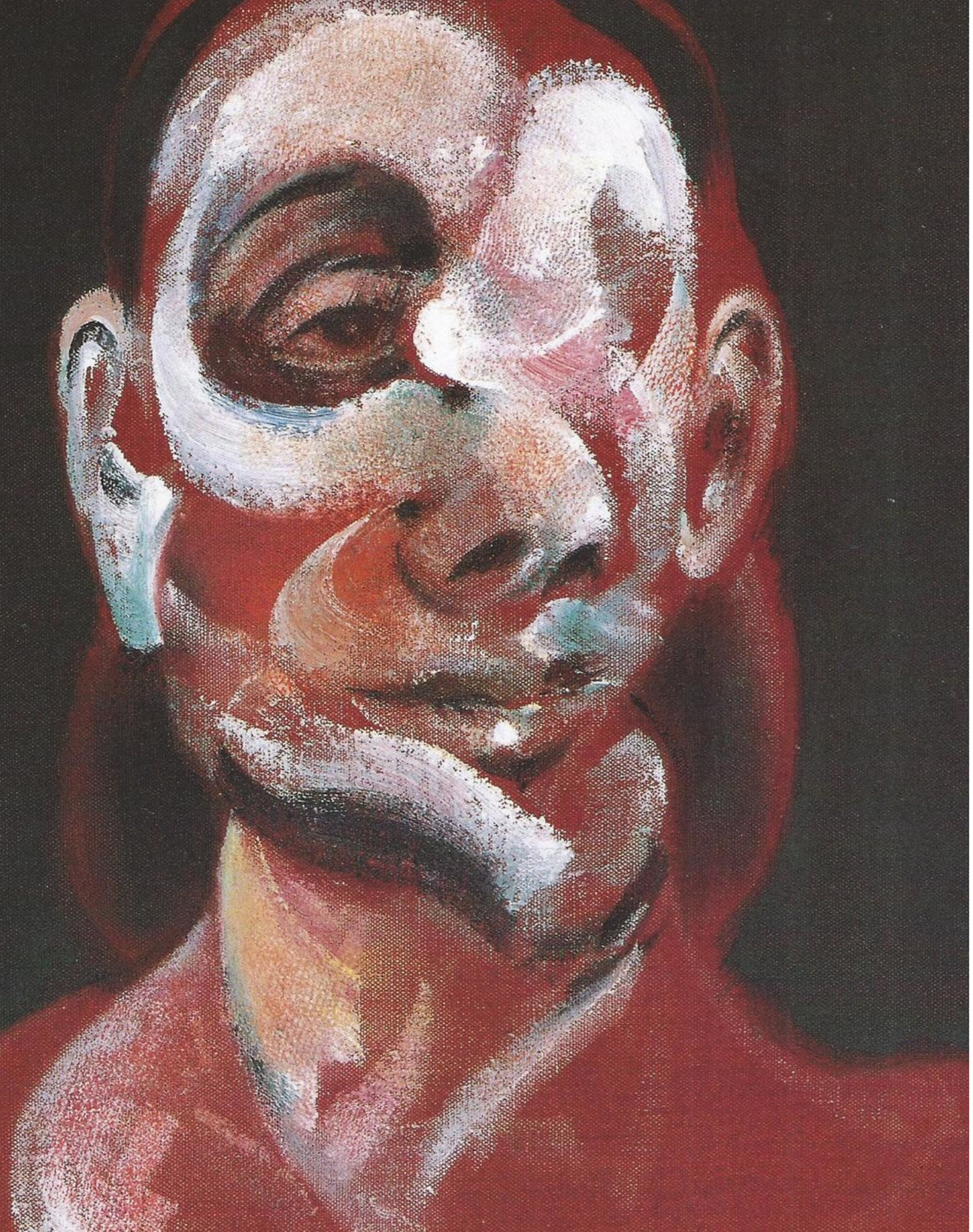
Dans ma vidéo I've got a flesh hole, dont nous avons parlé précédemment, j'utilise aussi la peinture pour texturer le vêtement, le rendre chair à l'écran.

---

[1] Denis Diderot, **Chardin**, Salon de 1763
[2] Jacqueline Lichtestein, **La Couleur éloquente**, édition Champs art, 2013
[3] Pascal Amer, **El Greco : le corps mystique de la peinture**,**éditions du Regard**, 2018

1.El Greco,
Saint jean,1610-1614
00.5 x 80.4cm
Huile sur toile

Images ci-contre:
2.Chardin,
La raie ,1724
114 x 146cm
Huile sur toile



En zoomant, cette chair percée de noir devient abstraction, couleur. Dans mon travail, la couleur, saturée en excès, imprègne les images, les inonde. Elle délivre l'immatériel, le flux, une sensualité.
Elle captive l'être, immédiate elle nous plonge quelque part, un lieu sensuel et onirique.

Le Greco dans ces peintures suit une quête de la sublimation du sensuel, voir du magique et ainsi inspire des grands artistes du surréalisme comme Cocteau ou plus tard Bacon.
Ce rapport à la chair m'intéresse pour son élan vital, sa force pénétrante. Dans l'œuvre de Bacon, elle est incarnée de manière directe. Il travaille la matière comme « *expérience intérieure*»[1], ce n'est pas une démarche intellectuelle mais sensuelle. Il met à vif la chair, la fait se répandre. J'aime cette idée d'un intérieur qui s'extériorise, pour mieux nous atteindre.
Dans mes travaux, je tente d'utiliser la couleur de cette manière : il me semble qu'il s'agit là d'une esthétique du désir :

«LE SPECTATEUR ET L'ÉCRAN SERAIENT DEUX SURFACES INTERAGISSANT, ET PAR CETTE EXPÉRIENCE TACTILE SERAIENT ABSORBÉS L'UN PAR L'AUTRE.»

[Iris Brey]

Image ci-contre
Francis Bacon
Panneau central des trois études du portrait de Muriel Belcher, 1966
35.5 x 30.5cm
Huile sur toile

[1] Podcast France culture, Matthieu Garrigou-Lagrang, Bacon, le corps en morceaux (2/4), De l'épouvante considérée comme un des beaux-arts,La compagnie de oeuvres, 1er oct 2019,58min
[2] Iris Brey, Le regard féminin-une révolution à l'écran,édition de l'olivie, 2020

I'VE GOT A FLESH HOLE

Production personnelle

Montage vidéo

0:26″

Close-up

«PAR LA FORCE DU GROS PLAN, L'ESPACE SE DILATE, PAR CELLE DU RALENTI LE MOUVEMENT S'ÉTIRE. LE GROSSISSEMENT N'ÉCLAIRE PAS SEULEMENT CE QUE L'ON VOIT DE TOUTE FAÇON ET CONFUSÉMENT MAIS FAIT APPARAÎTRE DES FORMES STRUCTURELLE DE LA MATIÈRE TOTALEMENT NOUVELLE» [1]

[Walter Benjamin]

Pour se sentir plus proche encore de l'image, le gros plan, close-up et autre zoom sont indispensables. Comme Walter Benjamin nous l'explique, le gros plan permet de faire apparaître de nouvelles formes, parfois abstraites. C'est alors davantage que notre raison, nos sens qui sont touchés.
Le gros plan, permet une proximité extrême des corps, où parfois l'œil et la bouche sont ensemble, l'œil et la main, la bouche et l'oreille, etc. Tous les sens sont présents. La sculpture de Kiki Smith Tongue in ear tout comme Le Bonheur de Varda, font comprendre que ce morcellement du corps n'est pas nécessairement fétichiste. Ce cadrage peut rendre compte de sensations, d'une synesthésie.
Je choisis de zoomer sur des cheveux, de la peau, des mains, des bouches, non pas pour morceler, mais davantage pour parler de détails et d'une expérience sensorielle. Une juxtaposition de sensations visuelles et tactiles qui joint les sens.

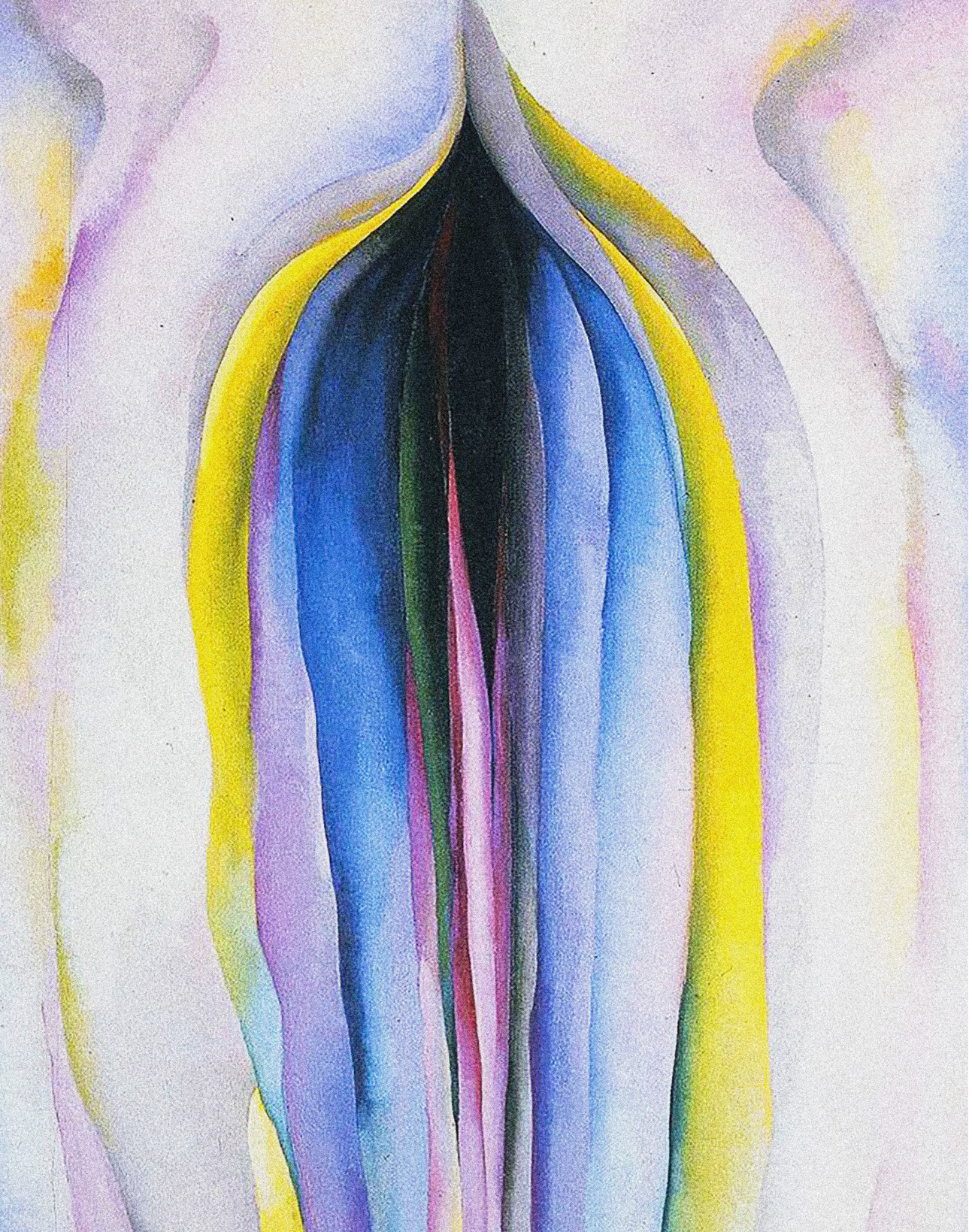
Agnès Varda, à ce propos s'exprime au travers d'Opéra-mouffe et du Bonheur, son point de vue sur la sensorialité provoquée par le zoom :
« Dans les scènes d'amour, ce qui m'intéresse, c'est la proximité extrême : le fait que l'œil de l'un et près de la bouche de l'autre, la main de l'un est près de l'oreille de l'autre... La main et la bouche sont en même temps..es sens, tous les sens, pas seulement la sexualité, sont présents...»[2]

---

[1] Walter Benjamin, **L'oeuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique,** édition Allia (2011), 1935, p
[2] Marie Mandy, **Filmer le désir au cinéma,** film documentaire avec Agnès Varda, 2000

1. **Le bonheur**
Agnès Varda
1965

Images ci-contre:
2 **Tongue in ear**
Kiki Smith
1983, Sculpture



Zoomer permet une plongée dans l'image. Il me faudrait encore plus dans mon travail, aller en profondeur de ce corps, les voir d'encore plus près pour faire parler le corps, entrer dans sa matérialité. Le zoom permet de s'introduire dans le corps ou à la surface de l'épiderme. Le corps perd toute dimension : il devient couleur, abstraction parfois même paysage. Georgia O'keeffe dans ses peintures célèbre la féminité sensiblement et personnellement à travers des couleurs et des cadrages. Les gros plans permettent une abstraction qui poétise le corps, montre une nudité onirique et fantasmée. Les corps féminins sont comme des paysages, des fleurs. Ils entretiennent une relation très charnelle à la puissance générative du monde. La photographe et réalisatrice Petra Collins réinterprète parfaitement l'univers d'O'keeffe. Elle réalise un court-métrage pour une rétrospective sur l'artiste à la Tate moderne. Grâce au format carré et à des gros plans, elle nous plonge dans un univers fantasmée. Nous ne savons pas si nous sommes quelque part sur un immense nuage ou à l'intérieur d'une minuscule goutte d'eau. Filmer dans un cadrage très resserré, nous fait perdre des repères et nous plonge dans la corporeïté de l'image. Ce recadrage maintient notre concentration au cœur de l'image, comme si nous faisions parti d'elle.
L'utilisation de la 3D, également, a pour effet de visualiser des points de vue du corps impossibles, hallucinatoires.

images ci-contre:
Georgia O' Keeffe,
Grey Lines with Black,
Blue and Yellow, 1923

CONTACT

Production personnelle
Recherche
Montage vidéo

HYPNOTIQUES

Hallucinations

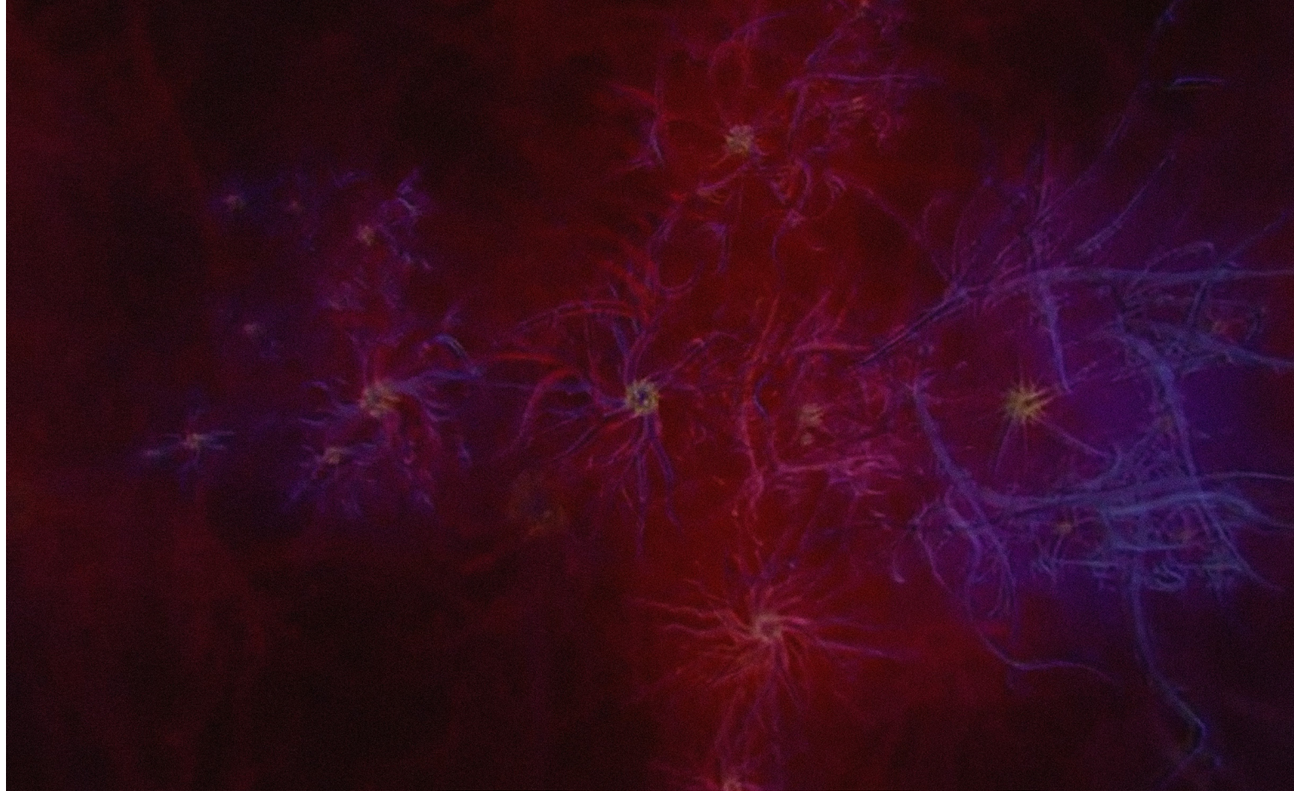
NIGHTCALL

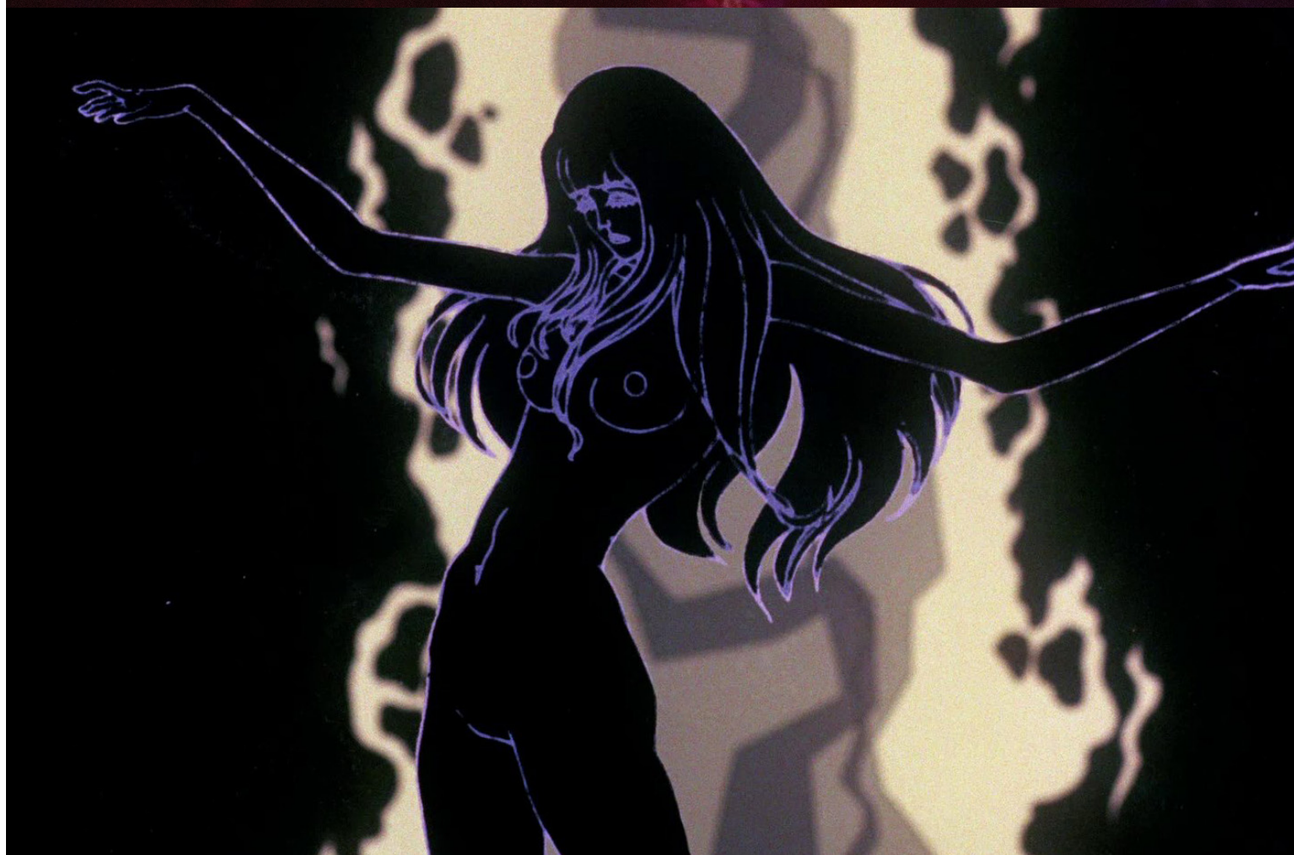
La nuit tombe et on se prépare. On danse, je me fonds dans des vêtements noirs, laissant émerger, les bras, des mains, un cou. Je mets mes doigts dans la poudre irisée rose, verte, bleu, je me caresse la paupière, je tente de capter la lumière. Sous le néon, les fards réagissent, ils éclatent et bougent. Dans le noir, seuls eux apparaissent entre deux raies de lumières, entre éclats de bijoux d'argents et autres strass. Nous nous enssenssons, rions, puis ca y est nous sommes dans la cave, l'épaule contre le béton qui attend de se frayer un passage. Nous nous effleurons tous jusqu'à arriver plongés dans l'obscurité au puit de lumière, là où les vibrations resserrent la gorge. Viennent alors les mains, les bras qui ondoient, ondulent, saccadés ou fluides, prennent tout l 'espace, le palpe dans le noir. Parfois la lueur d'un regard, la brillance d'une peau. Tout sue, les murs coulent, la foule dans des mouvements saccadés bouge encore et de plus en plus. L'eau perle sur les corps, les fait briller, le noir tombe laissant apparaître les peaux, les bras, les jambes, les seins. Le corps est nu, mais sans nudité, il est plus beau, plus vrai, même s'il s'enduit de verts et de roses électriques.Les lumières glissent sur lui et le font jaillir, avant qu'il ne soit réabsorbé dans son noir englobant. Des cadavres dansent, mais ce n'est pas macabre. On se sent, on voit dans le noir, on est plus vivant que jamais, libérés de ce que le jour impose à nos yeux qui veulent tout voir, mais ne rien partager.

C'est l'expérience que je tente de mettre en avant dans la vidéo 3D (page suivante) qui présente cette silhouette lubrifiée et morcelée en train de danser. C'est un morcellement qui ne se veut pas fétichiste, mais qui fait part de cette vue partielle, cette expérience d'entrapercevoir dans le noir, d'imaginer ce qu'on ne voit pas. La transe permet d'accéder à nos fantasmes. Hypnotisés, notre corps tout entier est transi, nous nous servons de notre chair pour tenter d'atteindre ce fantasme. Danser jusqu'à ne plus sentir son corps - ou au contraire l'éprouver parvenir à une extase, une hallucination qui nous plonge dans nos rêves ou nos cauchemars. Dans le film Enter the void de Gaspard Noé, nous empruntons le point de vue subjectif du personnage. Nous partageons son expérience. L'écran entier devient une surface informe et abstraite, de couleur et de lumière qui se mêlent, et qui tente de représenter l'état mental du protagoniste, ses visions par ces formes abstraites et colorés qui naissent du noir. Belladonna of Sadness est un film expérimental japonais des années 70 qui reprend la Sorcière de Michelet. C'est un film qu'on pourrait qualifier de pictural et hallucinogène. Il m'inspire, car il donne la part belle aux affects (notamment féminin): l'expressionnisme des couleurs, les formes fluides et enfiévrées qui se fondent les unes dans les autres donnent une puissance aux scènes sensuelles autant qu'aux visions cauchemardesques.

Les couleurs changeantes émergent du noir dans des courbes, des flux qui dépeignent le corps comme une surface sensible, parfois abstraite. Les images deviennent hallucinations,le personnage comme dans une danse nous hypnotise de sa frénésie

Privés de stimuli, de contact, de contexte réel, le corps ne sait plus ou regarder, il invente. Des expériences ont étés faites sur des prisonniers. Isolés dans des salles noires, insonorisées, parfois complètement recouverts, gantés, ils étaient privés de tous stimulis sensoriels. Après plusieurs jours, ils hallucinaient, voyaient tigres, serpent, fleurs... Ils finissaient par entendre les sons de l'organisme de manière démultipliée. Privés de stimuli, les sens sont paradoxalement exacerbés. Quand le voir n'est plus, le percevoir l'est encore. Mêmes dans le noir, nous continuons à voir. Notre corps cherche à recréer des sensations,ce qui nous fait exister.

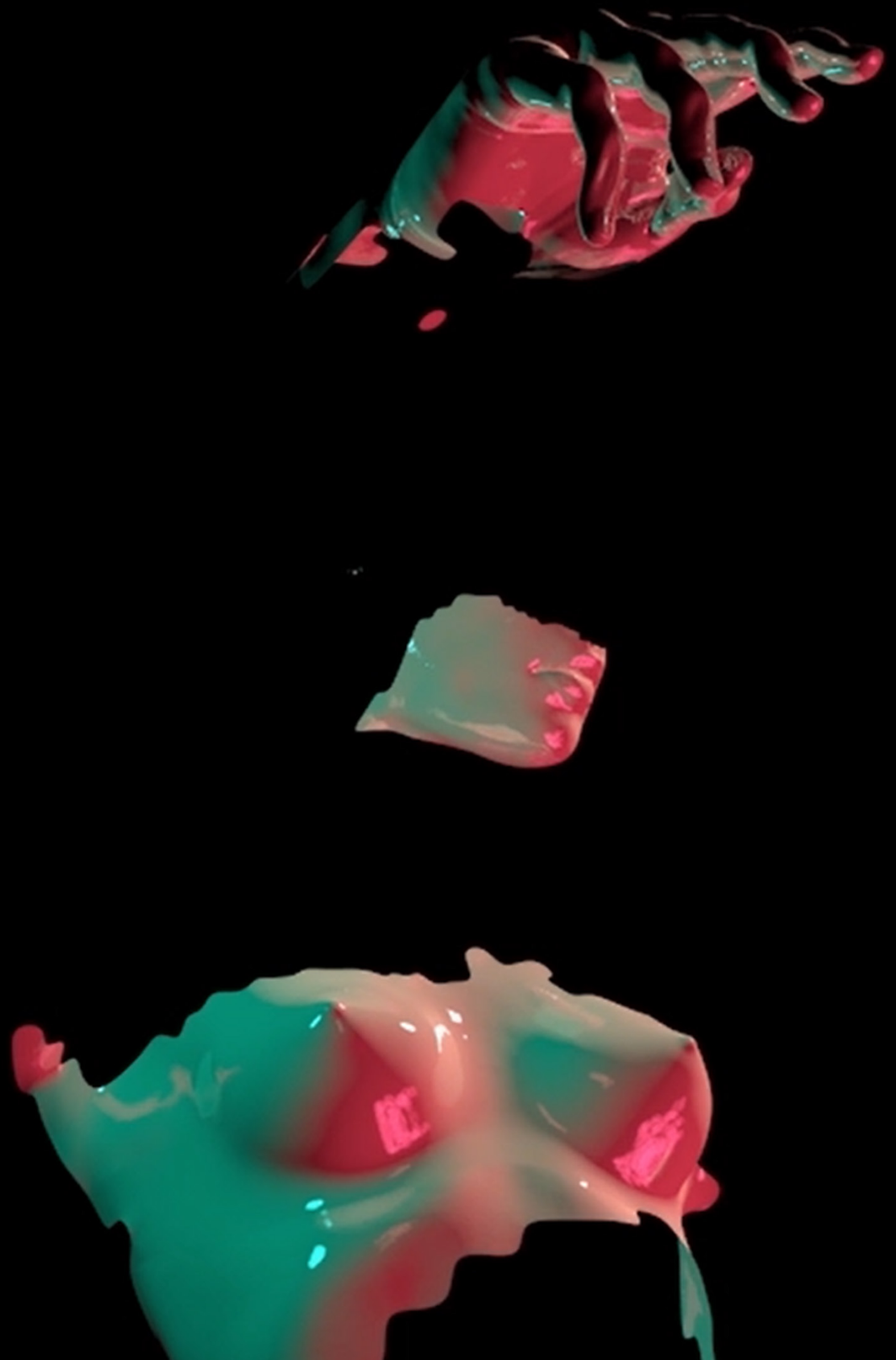


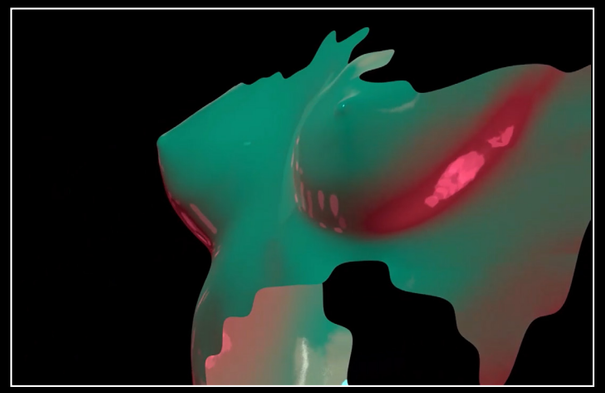


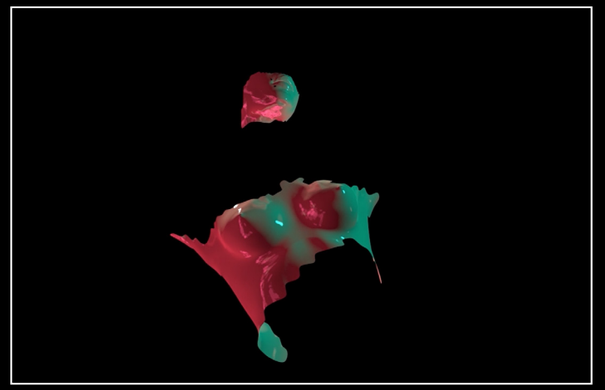
Images ci-contre:

1.Enter the void
Gaspard Noé
2010

2.Belladonna of sadness
Eiichi Yamamoto,
1973







NIGHTCALL
Production personnelle
Capture video 3D
0:60″

Voir dans le Noir

Le noir dont certains ont peur, est pourtant le lieu même des sensations originelles. Tout commence et finit dans le noir. L'obscurité permet de concevoir pleinement notre corps et sa matérialité. Être dans le noir permet donc de laisser place à l'imaginaire à laisser nos fantasmes et nos rêves s'exprimer.

Si dans ce noir, une lumière s'allume, stroboscopique, ou figé, c'est tout notre corps qui regarde, qui est marqué de cette image. Dans une salle de cinéma, confortablement installé ou le corps libéré dans un hangar en soirée, l'image projetée nous submerge, rendant l'expérience sensorielle.
Le dispositif dans la manière de montrer des images est très important, car il permet de rendre un espace plus immersif. Le critique d'art Bernard Marcadé cité dans Installations 2 l'empire des sens parle de « non-lieux » pour désigner ces dispositifs qui investissent compte le corps du spectateur : «*La façon dont nous pensons un lieu repose désormais sur l'expérience et dépend d'une série de stimuli qui nous en donne une perception plus fluide et éphémère[...]» ce sont des «sphères imaginaires autonomes*»[1]. Il me semble donc important de questionner la manière de montrer ces images, ces couleurs et matières qui provoquent des stimuli et fait de nous une créature sensorielle. Ainsi les installations de Pipilotti Rist, tentent de créer des espaces d'image globaux, des expériences éphémères similaires aux sensations ressenties en club. Effectivement les clubs ou « warehouse » mettent de plus en plus l'accent sur des dispositifs visuels qui accompagnent la musique pour une immersion plus totale. Notre relation à l'image est donc davantage dans une présence à cette image que dans sa représentation unique. L'ouvrage, peut-on apprendre à voir parle de cette relation de moins en moins uniquement visuelle que nous avons aux images. «[...] *Dans la réception des images, ce qui importe ce ne sont pas les images, ce sont les liens*»[2]. Je teste donc des dispositifs différents pour faire voir ces vidéos. Tantôt en immense, comme le mur mouvant d'une chambre dans l'intallation *girlhood*, tântot en montrant les images sur différents formats et supports (page suivante). Les images se téléscopent alors d'un écran à l'autre. Elles résonnent entre elles. J'explore encore ces modalités de médiation des images. J'essaye donc de susciter ces liens, un rapport plus investi à l'image que d'un simple et unique écran. Il me semble que les images racontent notre rapport au monde, notre présence à celui-ci, peut être de moins en moins incarnée. Penser l'espace comme quelque chose d'habitable, de tactile. Les procédés filmiques, le style, l'esthétique participent au partage d'une expérience et permettent au spectateur de se sentir plus en corps-à-corps avec l'image. Par le flux des images, des corps et des couleurs, découvrir et chercher d'autres manière de désirer. Voir autrement.

«APPRENDRE À VOIR C'EST SORTIR DE LA CONSOMMATION PASSIVE CONSTRUIRE LES CONDITIONS DE DÉCOUVERTE, PROVOQUER DES RENCONTRES [...] APPRENDRE À VOIR, C 'EST APPRENDRE À SE CONNAÎTRE» [3]

---

[1] Nicolas de Oliveira et Nicola Oxtey, Installation II,l'empire des sens,édition Thames & Hudson,2004, p.50-51

[2] Peut on apprendre à voir ?, ouvrage sous la direction de laurent gervereau, édition l'image/ ecole nationale supérieure des beaux-art.p48

[3] ibid. p.30

GIRL HOOD
Installation d'une chambre d'adolescente
en collaboration avec **Zoé Minard**
Mur vidéoprojeté

Tests d'installations dans l'espace

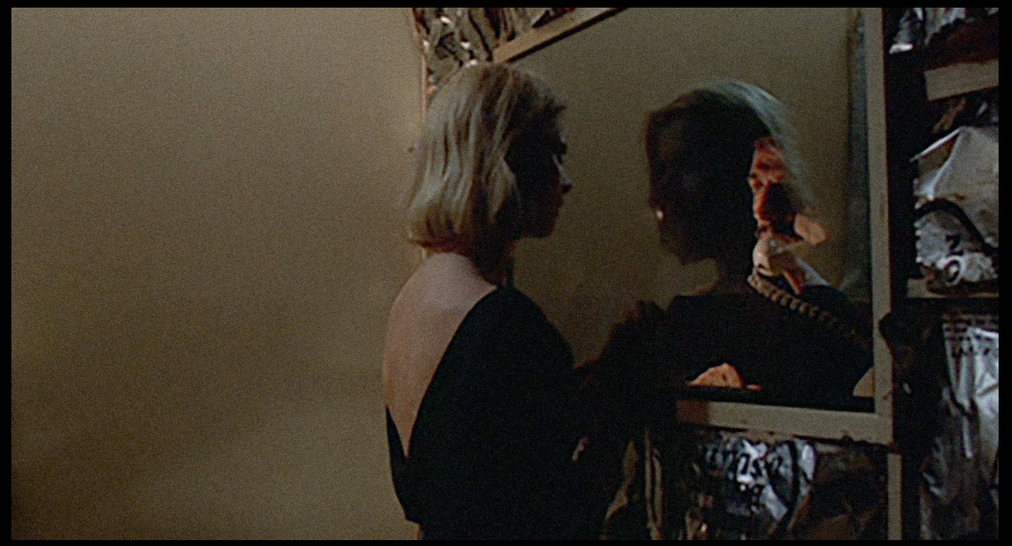
CET AUTRE REGARD

Dernière scène de Paris Texas :
Nastassja, le pull rose, la chambre orange.
Ca tourne.

Ca finit sur ton apparition.
Fascinante et lumineuse.
Derrière cette vitre du peep-show
comme un tableau parfaitement construit
tu t'offres à notre regard.

Tu nous regardes, et nous ne pouvons que te voir.
T'atteindre nous est impossible,
toutes les lumières dirigées te rendent aveugle.
C'est nous qui t'observons.
Même si je caresse du regard le velouté de ton pull,
suis des yeux tes lèvres pulpeuses,
je reste de l'autre côté, nous ne partageons rien.

Puis tu éteins la lumière.
Tu nous plonges dans le noir.
Alors nous pouvons commencer à nous voir.
De l'autre coté de l'écran,
nous accédons à ton intimité,
l'envers du décor, qu'on t'a construit et fabriqué.
Le point de vue change.
C'est comme si le désir pouvait changer de camp :
On va pouvoir entendre le tien.
Changer notre habituel regard et explorer en images
cet autre regard



FILMOGRAPHIE

ANDERSON WES
A bord du Darjeeling express, 2007
La famille Tennenbaum,2001
L'île auc chiens, 2018
Moonrise Kingdom, 2012
The grand budapest Hotel, 2014

ANNAUD JEAN-JACQUES
Le nom de la rose ,1986

ANTONIONI MICHELANGELO
Blow-up, 1966
Le Désert rouge, 1964

AOYADE RICHARD
Submarine, 2010
The double, 2013

ARGENTO DARIO
Les frissons de l'angoisse, 1975
L'oiseau au plumage de crystal, 1970
Suspiria, 1977

ASSAYAS OLIVIER
Personal shopper, 2016
Sils Maria, 2014

BARNEY MATTHEW
The cremaster 4, 1994

BAVA MARIO
La baie sanglante, 1971
La fille qui en savait trop, 1963
Six femmes pour l'assassin, 1964

BERGMAN INGMAR
Persona, 1967

BESSON LUC
Le cinquième élément, 1997
Leon, 1994
Nikita, 1990

BRIGHT MATTHEW
Freeway, 1996

BUNUEL LUIS
Un chien Andalou, 1929

BURTON TIM
Beetlejuice, 1988
Edouard aux mains d'argents, 1991

CARAX LEOS
Mauvais sang, 1986

CATTET HÉLÈNE, FORZANI BRUNO
Amer, 2009
L'étrange couleurs des larmes de ton corps, 2013

COPPOLA FRANCIS FORD
Apocalypse Now, 1976

CRONENBERG DAVID
Crash, 1996
Vidéodrome, 1983

DEMY JACQUES
Les parapluies de Cherbourg, 1957
Peau d'âne, 1970

DENIS CLAIRE
Trouble every day,2001

DOLAN XAVIER
J'ai tué ma mère,2009
Laurence Anyways, 2012
Les amours imaginaires, 2010
Matthias et Maxime, 2019
Mommy , 2014
The Death and Life of John F. Donovan, 2018

DUCOURNAU JULIA
Grave, 2017

DUPONTEL ALBERT
Au revoir là-haut, 2017
Bernie, 1996

EISENSTEIN SERGEI
Le cuirassé Potemkine,1925
La ligne générale,1929

ELLIOTT STEPHAN
Priscillia, folle du désert,1994

FINCHER DAVID
Fight Club, 1999
Seven, 1995

FOSSE BOB
Cabaret, 1972

GALLO VINCENT
Buffalo 66', 1999

GODARD JEAN-LUC
2,3 choses que je sais d'elle, 1967
Le livre d'image Godard, 2018
Le mépris, 1963
Masculin féminin, 1966

GONZALEZ YANN
Les rencontres d'après minuit, 2013

GUADAGNINO LUCA
Call me by your name, 2017

GUY ALICE
Madame a des envies,1907

HITCHCOCK ALFRED
Psycose, 1960
Vertigo, 1958

JARMUSH JIM
Only lovers left alive, 2013
The dead don't die, 2019

KIEŚLOWSKI KRZYSZTOF
La double vie de véronique, 1991

KON SATOSHI
Paprika, 2006
Perfect Blue, 1999

KUBRICK STANLEY
Full metal jacket, 1987
Orange mécanique, 1971
Shinning, 1980

KÜMEL HARRY
Les lèvres rouges, 1971

LANG FRITZ
Metropolis, 1927

LODEN BARBARA
Wanda, 1975

LYNCH DAVID
Blue Velvet, 1987
Dune, 1984
Mullholand drive, 2001
Sailor and Lula, 1990

MANDICO BERTRAND
Boro in the box, 2011
Les garçons sauvages, 2017
Notre-Dame de hormones,2015
Ultra Pulpe, 2018

MÉLIÈS GEORGES
Le voyage dans la lune, 1902

MIYAZAKI HAYAO
Nausicaa,1984
Princesse Mononoké, 2000

MURNAU FRIEDRICH WILHELM
Nosferatu, 1922
Tabou,1931

NOÉ GASPARD
Carne, 1992
Seul contre tous, 1998
Enter the void, 2010
Irréversible, 2002

PARK CHAN-WOOK
Mademoiselle, 2016

POGGI CAROLINE, VINEL JONATHAN
Jessica Forever, 2019

RAIMI SAM
Evil dead 1981
Evil dead 3, 1992

RAINER YVONNE
Film about a woman who

ROBERTO BENIGNI
La vie est belle, 1998

ROBISON ARTHUR
Le montreur d'ombres, 1924

ROBSON MARK
The Valley of Dolls, 1967

RODRIGUEZ ROBERT
Machete,2010
Une nuit en enfer 1996

SALLES WALTER
On the Road, 2012

SCIAMMA CELINE
Portrait d'une jeune fille en feu, 2019

SCOTT RIDLEY
Thelma et Louise, 1991

STONE OLIVER
Tueurs nés, 1994

TARANTINO QUENTIN
Kill Bill 1, 2003
Once upon a time in Hollywood,2019
Pulp Fiction,1994

VADIM ROGER
Et dieu créa la femme, 1956

VARDA AGNES
Le bonheur, 1965
L'Opéra-Mouffe,1958

WENDERS WIM
Paris Texas, 1984
The million dollars Hotel, 2000

WIENE ROBERT
Le cabinet du docteur Caligari,1922

WONG KAR WAI
As Tears Go By, 1988
Chungking Express, 1994
In the mood for love, 2000

YAMAMOTO EIICHI
Belladonna of sadness, 1973

YUASA MASAAKI
Mindgame, 2004

ZEMECKIS ROBERT
la mort vous va si bien, 1992

DOCUMENTAIRES, EMISSIONS

BROMBERG SERGE, MEDREA RUXANDRA
L'enfer d'Henri-Georges Clouzot, 2009

MARIE MANDY
Filmer le désir - Voyage à travers le cinéma de femmes, 2000
60 minutes

MURRAY NICK
Rupaul 's Drag Race,2007...

PARNET CLAIRE
L'image de la femme sous domination masculine
Square Idée, 2019
27 minutes

SERIES

ENTWISTLE JONATHAN
The end of the f***ing world, 2017

DUFFER MATT&ROSS
Strangers things, 2016...

MILLER TIM
Love, death and robots, 2019

MURPHY RYAN
American Horror Story, 2011...

SIMON DAVID
The Deuce, 2017...

BIBLIOGRAPHIE

ALFONSI ISABELLE
Pour une esthétique de l'émancipation,
Edition B42, 2019

AMER PASCAL
El Greco : le corps mystique de la peinture,
Editions du Regard,
2018 (consulté)

BREY IRIS
Le regard féminin - une révolution à l'écran,
Edition de l'Olivier, 2020

BUTLER JUDITH
Trouble dans le genre,
Edition la découverte poche, 2006

BATAILLE GEORGES
Histoire de l'oeil,
Edition imaginaire Gallimard, 2010

BERGER JOHN
Voir le voir,
Edition B42, 2014

DIDEROT DENIS
Chardin,
Salon de 1763

GERVEREAU LAURENT
Peut-on apprendre à voir?
Edition l'image
Ecole nationale supérieure des beaux arts,1999

LICHTENSTEIN JACQUELINE
La couleur éloquente,
Edition Champs art, 2013

MERLEAU PONTY
Phénoménologie de la perception,
Éditions Gallimard, 2005

MICHELI-RECHTMAN VANNINA, MOSCOVITZ JEAN-JACQUES
Du cinéma à la psychianalyse, le féminin interrogée
Edition eres, 2013 (consulté)

PALACIOS VALERIE
Le cinema gothique, un genre mutant,
Edition camion noir, 2009

PLANA MURIEL ET SOUNAC FRÉDÉRIC
Esthétique(s) queer dans la littérature
et les arts
Edition universitaire de dijon, 2015

PETRY MICHAEL, DE OLIVEIRA NICOLAS
Installations II - L'empire Des Sens,
Edition thames & hudson, 2004

RIBETTES JEAN-MICHEL
Fétiches et fétichisme,
Edition Blanche, 1999

RUSH MICHAEL
Les nouveaux médias dans l'art,
Nouvelle édition Thames Hudson, 2005

WALTER BENJAMIN
L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique,
Edition Allia, 2011

REVUES

MULVEY LAURA
Visual pleasure and narrative cinema,
revue Screen,numéro 16, 1975

L'obscène,
Revue Traverses 29, Oct 1963

Le dégout,
Revue Traverses 37,Avril 1986

POADCASTS

GARBIT PHILIPPE
1969, épisode 1 :
Ondes érotiques
Les années 60, France culture
12/05/2018, 59 minutes

GUILLOT ANTOINE
Vittorio Storaro, il maestro cinematografo :«Le cinéma, c'est le langage de la lumière»
Plan large, France culture
03/03/2018, 59 minutes

TIERCELIN CLAUDINE
Le concept d'image,
Universite de tous les savoirs
6/07/ 2004, 79 minutes

VAN REETH ADÈLE
Philosophie du gore, épisode 1 :
L'esthétique de la charogne
Les chemins de la philosophie,
France culture
11/02/2019, 58 minutes

La main, épisode 2 :
Du toucher à la caresse sartre et Merleau-Ponty
Les chemins de la philosophie,
France culture
13/09/2011, 58 minutes

L'érotisme, épisode 2 :
Philosophie du sexe
Les chemins de la philosophie,
France culture
02/05/2017, 49 minutes

De la couleur ! épisode 3 :
La couleur éloquente de la peinture,
Les chemins de la philosophie,
France culture
09/01/2013, 58 minutes

Remerciements

Je tiens à remercier un certain nombre de personnes et amis, qui m'ont aidée et accompagnée dans cette recherche.

Merci à Emmeline et Maïté, pour leur grande attention, leur écoute et leurs bons conseils. Ce mémoire n'aurait pas pu exister sans elles.

Un merci très particulier et chaleureux à Pierre Giner, pour son regard aiguisé, sa confiance et son esprit libre.

À toute l'équipe pédagogique de DSAA pour leur professionnalisme et leur bienveillance, leur soutient sans faille.

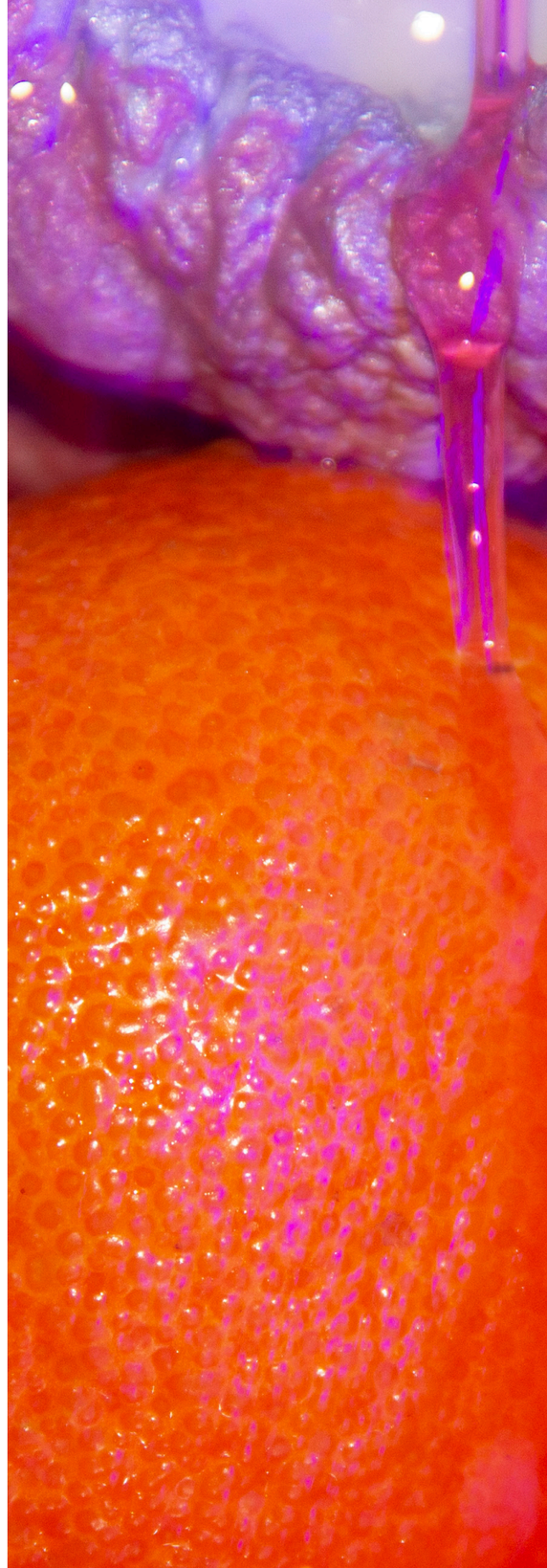
Merci à Pierre Loubat et Sylvain Claverson pour leur interview. Merci de créer ces espaces de liberté infinie, de tolérance et d'expression.

À la force inspiratrice des femmes qui m'entourent spécialement à Aude Dziebowski pour son point de vue singulier, ces beaux moments d'échange et de créativité. Merci d'être là.

À mes parents et mon frère qui ont encore la patience de m'écouter, et de m'épauler dans mon parcours.

Tout mon amour à mes amis et camarades de classe, qui m'ont soutenu et encouragé dans l'élaboration de ce mémoire.

École Duperré Paris

Design
et Métiers d’Art

Imprimé et relié à l’imprimerie Launay
45 Rue Linné, 75005 Paris
29/02/2020