



**HAL**  
open science

# Composer la lumière par le corporel dans le cinéma d'Andy Warhol

Benjamin Léon

► **To cite this version:**

Benjamin Léon. Composer la lumière par le corporel dans le cinéma d'Andy Warhol. *La Furia Umana*, 2014, 18. hal-01513659

**HAL Id: hal-01513659**

**<https://hal.science/hal-01513659>**

Submitted on 25 Apr 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# BENJAMIN LEON / Composer la lumière par le corporel dans le cinéma d'Andy Warhol

*La connaissance du réel est une lumière qui projette toujours quelque part des ombres.*

*Elle n'est jamais immédiate et pleine.*

Gaston Bachelard,

*La formation de l'esprit scientifique*

## Mouvement des images et corps en mouvement

Il peut apparaître étrange au lecteur que de commencer mon étude des phénomènes lumineux dans le cinéma d'Andy Warhol par quelques remarques sur le mouvement. Mais puisqu'il s'agit de corps lumineux – au sens propre comme au sens figuré – ces détours gardent leur importance. La locution latine « movere » qui est à l'origine du mot mouvement, appelle directement l'idée de transport qui marque la topographie d'un lieu à l'autre. Le corps est mouvement : amas de chair, de tissu organique mis en déplacement par une succession d'actes. Il met en scène un besoin de vie avant même sa figuration et sa capture par l'image. Le cinéma Warholien est-il la trace réelle de ce corps expressif qui ne cesse de se montrer à l'écran<sup>1</sup> ? Ces performances constituées de « plans-bobines » interminables qui ont la capacité étrange d'exploiter l'attention à chaque photogramme, sont-ils le résultat d'un rapport au réel qui se veut immédiat ? L'impression première est pourtant trompeuse. De cette difficulté d'être à l'écran, Warhol substitue à sa caméra passive et voyeuriste<sup>2</sup> le montage en boucle (*Sleep*, 1963) où le hasard des bobines interverties lors de la projection (*Eat*, 1964) rend impossible l'objectivité de ces captations en creux. Si le corps est porteur d'une expression qui donne à recueillir une figure – magnifiée, amplifiée ou diminuée – il n'en demeure pas moins pris dans le cadre-dispositif de l'image.

Nous verrons plus loin la façon dont la lumière colorée dessine, sculpte, forme ou déforme le corporel dans un épisode de *Chelsea Girls* (1966). Où comment le mouvement change profondément de nature jusqu'à épouser le travail intense de la figure qu'elle défigure. Mais n'allons pas trop vite. Il est étonnant de voir que dès *Sleep*, la question du corps relève des puissances figurales<sup>3</sup> de l'image (1). Le sentiment de langueur, les immobiles changements de cadre, le grain soyeux d'un noir et blanc aveuglant dérèalisent les corps. Dans le film, ces éléments vont jusqu'à faire oublier et confondre telle partie du corps à la surface de l'image ramenant le mouvement à son immobilité (2). Le film retire du corps son pouvoir performatif jusqu'à dissoudre sa forme dans la matière temporelle du médium cinématographique. D'un point de vue formel, *Sleep* empreinte l'idée du monochrome à la peinture

moderniste non sans convoquer la citation picturale issue de l'illusionnisme spatial<sup>4</sup> (3,4) : « La peinture n'a ni modèle à représenter, ni histoire à raconter (...). Dès lors elle a comme deux voies possibles pour échapper au figuratif : vers sa forme pure, par abstraction ; ou bien vers le pur figural, par extraction ou isolation<sup>5</sup> » note Gilles Deleuze à propos des peintures de Bacon. En refusant toute articulation entre le visible et le lisible<sup>6</sup>, *Sleep* fait émerger des profondeurs une figure en puissance dont les impulsions respiratoires épousent la matière de l'image, son défilement et ses scories comme spectacle : bulles, éclats, perforations se succèdent par vagues successives comme de purs événements filmiques. Que reste-t-il alors du corps ? Davantage qu'un être-là, le corps se fait fantôme et ombre à lui-même, trace fugitive et contour à redéfinir.



1. Fragment d'un visage en puissance



2. Atomisation du corps



3. Citation picturale



4. « La lamentation sur le

christ mort »

Le corps et son mouvement rejoignent alors la problématique de la répétition dans ce que j'appellerai « le corps-créateur ». Les objets – de leur fabrication à leur circulation – qu'établit l'art en s'exposant se confondent de manière indivisible dans l'acte de création chez Warhol. Dans son essai filmique sur le cinéaste – *Andy Warhol* (1965) – Marie Menken exprime la poétique d'une répétition en actes : nous voyons le cinéaste qui travaille l'emballage de ses boîtes de lessive Brillo de même que ses sérigraphies. Si l'artiste performe dans un espace déterminé par une chronologie de la répétition et du regard (la conscience d'être filmé), il est également pris dans une *ordinary task*<sup>7</sup>. L'encadrement

rectangulaire de la sérigraphie utilisé pour y interposer l'écran de soie – pochoir entre l'encre et le support – rappelle indirectement le lieu signifiant et clos de la *Factory*, espace imaginaire de corps et d'actions repliés sur lui-même. En choisissant cet espace de représentation, Marie Menken cherche par des moyens proprement filmiques (travail sur les vitesses de l'image, montage dynamique, jeu sur le photogramme répété) à rendre compte de l'acte de création. A partir d'un lieu géographique précis, elle crée un espace à l'intérieur du film. Mieux, elle établit par la succession de *patterns* (motifs), un montage sériel qu'on peut rapprocher du *visual design*. Du mouvement, je retiendrai également la question de l'expression, essentielle en cela qu'elle permet de penser – sans doute de manière inépuisable – l'invention figurative du corps dans l'image<sup>8</sup>. Enfin, trois mots liés au mouvement peuvent rentrer en résonance avec l'utilisation de la lumière dans ces films : variation (vitesse, ralentissement), succession (photogramme) et impulsion (agir, assembler, animer).

Ces quelques remarques liminaires pour autant disparates soient-elles, sont essentielles à la suite de mon exposé : qu'il s'agisse de sa peinture ou de son cinéma, la problématique du mouvement est une constante dans le travail visuel de Warhol. Là encore, cette réflexion sur la répétition peut servir de guide quant aux récurrences colorimétriques qu'on retrouvera dans *Chelsea Girls*. Le mouvement englobe aussi bien l'image du corps – la reconnaissance mimétique et ses limites – que le corps de l'image – retour réflexif sur le médium. Ainsi, pourrait-on dire que le corps compose l'image ou que l'image recompose le corps ? D'une image à l'autre – d'un médium à l'autre – des espaces à distance se font rapprochement : la peinture et le cinéma ; chemin cohérent d'un artiste pour qui le cinéma apparaît non pas comme un accident désinvolte mais l'étape essentielle d'une logique allant de la peinture vers le cinéma (et inversement).

L'entreprise monumentale et monomaniaque<sup>9</sup> à laquelle s'attèle Warhol dès 1963 reproduit par ses effets systématiques telle son organisation (l'espace transgressif de la *Factory*), ses problèmes d'images (cadrer un espace dans une durée) et de motifs (l'effacement de soi, l'icône à éviter) la sérigraphie picturale développée les années précédentes. De cette comparaison qui n'est pas mienne mais de l'étude admirable qu'a consacrée Patrick de Haas au cinéaste, je souhaite souligner les relations d'espaces communs sans tomber dans un rapport d'influence réciproque devant deux médiums fort différents. Si le cinéma d'Andy Warhol est proche de sa peinture c'est avant tout par un accord de principe : le travail pictural de l'artiste trouve sa résolution dans la mise en temporalité de l'objet exposé par la sérigraphie. Et les premiers films de Warhol reprennent l'obsession pour une temporalité en expansion par le travail sur la durabilité qui éclaire avec précision les procédés sérigraphiques. Du mouvement des corps et des images, de la mise en performance à sa reproductibilité en acte, l'esthétique Warholienne trouve lien dans cet espace intermédiaire entre le pictural et le filmique. Dans ses films, le corps est soumis à une plasticité qui fait de lui une figure en process à travers la performativité indifférente de la caméra qui « ne fait ni corps avec le sujet qui filme, ni corps avec l'objet qu'elle filme<sup>10</sup> ». Si le geste et la posture du Pop sont au cœur de la démarche Warholienne, la question de la figure doit également retrouver son importance. A trop vouloir insister sur la démarche<sup>11</sup> – jusqu'à épuisement – beaucoup finissent par en oublier l'image et son ineffable puissance. J'en reviens alors à ce que Jacques Aumont développe dans *L'œil Interminable* au sujet des rapports entre la peinture et le cinéma : « Voulant tout faire de la peinture et le faire mieux qu'elle, il a provoqué, au long de son histoire, d'incessants parallèles, entre un vocabulaire formel du matériau pictural, formes et couleurs, valeurs et surfaces, et un vocabulaire – toujours à forger – du matériau filmique. Le filmique a voulu aussi absorber le pictural<sup>12</sup>. » Je souhaite garder trace de ces précieuses remarques dans mon propos sur la lumière et son évolution plastique dans le cinéma Warholien.

## Marquage de la lumière

Dans son *Screen Test*, Ann Buchanan<sup>13</sup> sort de la matière pelliculaire tel un fantôme impassible laissant à l'image le soin de retrouver son grain virginal. L'espace du champ contenu dans le cadre est perçu non pas comme une portion d'espace tridimensionnel – en profondeur – mais comme un plan d'image ramené à sa surface par l'effet loupe et volontairement grossi du visage que permet le cadrage resserré (5). Positionnée derrière un puissant éclairage frontal, une larme se forme sur son œil gauche. Élément puissamment dramatique, l'apparition progressive de cette coulure sur sa joue est provoquée par la chaleur aveuglante du projecteur et la fixité de son positionnement – impossibilité de cligner des yeux – dans un temps donné (6). Tout en gardant les yeux ouverts, son visage devient humide et sa figure disparaît progressivement derrière l'image. L'humain se révèle alors à l'image. Mieux, il n'acquiert existence que par l'image, transparence visible et surexposée de soi jusqu'à épuisement. Le travail du cadre est ici constitutif d'un rapport surface/profondeur qu'accentue l'enchaînement au ralenti des photogrammes projetés. Quant à l'intensification des contrastes de lumière, il permet de travailler le portrait par le modelage des ombres sur le visage; lesquelles varient au fil des *Screen Tests* comme le note Callie Angel : « Les premiers portraits (...) ont pour la plupart le visage au centre de l'image, exposition de personnes à l'avant éclairées uniformément des deux côtés. Une conception de l'éclairage qui a pour effet de créer des symétries dans le style de Rorschach, des ombres qui descendent le long et au centre des figures (...). Puis, l'éclairage est devenu plus diversifié et sophistiqué, allant de sources lumineuses symétriques à de multiples sources lumineuses asymétriques, rétro-éclairage indirect ou diffus. Plus tard, de 1965 à 1966, les films sont davantage éclairés avec des lumières brillantes utilisées pour créer un contraste élevé, éclairage en demi-lune qui divise les visages des personnes dans des zones difficiles d'ombres et de lumières<sup>14</sup>. » Notons le voile blanc de la pellicule en perdition qui achève de confondre le visage devenu matière imageante. Le fond de l'image demande à prendre en considération l'étendue de la valeur négative-positive à sa surface : ligne, image noire sur fond blanc ou image blanche sur fond noir. Cette remarque exprime bien la relation avec l'expressionnisme abstrait<sup>15</sup> qui conditionne moins un rapport de filiation direct qu'une sensibilité. Enfin, la polarité au centre rappelle les premières vues Lumières où la mobilité était induite par l'avancée d'un corps ou d'un objet dans l'image.



**5. Visage en portrait**



**6. Image voilée et effacement**

de soi

La série des *Screen Tests* (1964-66) est donc riche d'enseignements quant à l'utilisation de la lumière : premièrement, elle fonctionne comme une composante intégrante du cadre de l'image qui changera profondément de nature au fur et à mesure des expériences Warholiennes avec la caméra. Progressivement, Warhol va créer un double effet de distanciation et de rapprochement par l'utilisation de zooms plus ou moins agressifs dans leur surgissement. Il va jouer sur des décentrages incessants jusqu'à retenir de la scène filmée l'aura d'un non-événement. Dans *Lonesome Cowboys* (1968), nous pensons à Viva qui se fait renverser par son cheval la laissant ainsi dans un état boueux. Suite à un zoom avant intempestif, la scène principale est pourtant reléguée dans le hors-champ de l'image au profit d'un cadrage sur la vitrine d'un magasin dans la rue du décor. Inattention ou froide maîtrise ? Peu importe. Ce genre de décadage – et non pas décentrage<sup>16</sup> – est finalement très présent chez Warhol : combien de films où l'arrivée d'un zoom coupe un dialogue de son enchaînement ? Combien de films où le corps devient absent à l'image de sa propre performance ? Il y a donc une attraction contraire qui s'installe dans le cinéma Warholien entre le centrage de la figure (*Screen Tests*) et les décentrages qui surgissent au hasard de l'action dans d'autres films (*Tarzan and Jane Regained* 1963, *Vinyl* ou *Camp*, 1965). Deuxièmement, la relation de la lumière au corps ramène inévitablement le cinéma à ses origines comme le note de manière amusée Jonas Mekas : « Andy Warhol reconduit le cinéma à ses origines – à l'époque des Lumières – pour un rajeunissement et nettoyage. Dans son travail, il a abandonné toutes les formes ainsi que les objets d'embellissement que le cinéma avait rassemblé autour de lui jusqu'à présent. Il a mis l'accent sur les images les plus claires possibles et sur la manière la plus simple de les faire. Avec son intuition d'artiste comme seul guide, il enregistre de façon obsessionnelle les activités quotidiennes de l'homme et les choses qu'il voit autour de lui<sup>17</sup>. »

S'il convient de nuancer le propos sur la lisibilité de l'image, la citation éclaire sur la dimension temporelle des films et le rapport renouvelé à la vision du spectateur qu'il introduit. Dans la plupart des films, le temps est compressé de sorte que les activités semblent toujours plus courtes que ce qu'elles sont réellement dans notre réalité vécue. Chez Warhol, les actions se prolongent sans raison et l'insignifiance du quotidien se fait événement, lorsqu'un détail menace de bouleverser la structure parfaitement établie du film : manger un champignon pendant quarante-cinq minutes (montage en boucle), dormir en continu (travail sur la durée concrète impossible), s'embrasser à l'écran (visages différents mais si semblables dans l'accumulation et l'enchaînement des plans). Autant d'exemples qui montrent l'artificialité du dispositif auquel Warhol ajoute – dans ses premiers films – l'effet d'un ralenti qui prolonge indubitablement toute action<sup>18</sup>. L'importance du mouvement est perçue à une telle lenteur qu'il finit par exercer un effet de transe visuelle sur le spectateur. Retour à la problématique du mouvement et son contraire (mobilité/immobilité), apprendre à poser une lumière dans un cadre, travailler la mise en portrait sont les éléments constitutifs du cinéma Warholien. En accord avec la citation de Mekas, le retour au cinéma des origines est une clé pour comprendre ces images. En cherchant la réponse à une question faussement simple – qu'est-ce que le cinéma ? – le cinéaste construit une œuvre autoréflexive au médium filmique.

Quelques précisions quant à la qualité de cette lumière. Son utilisation montre deux effets visuels importants : d'un côté le *whited-out frame*, expression de Gene Youngblood qui montre l'apparition d'un écran blanc lorsque la pellicule débute son défilement et lorsqu'elle l'achève. De l'autre, l'utilisation d'un effet proche d'une lumière stroboscopique appelée *strobe cut*. Dans les deux cas, il s'agit de mettre à nu la pellicule de même que montrer les moments d'action et d'arrêt de la caméra.



Le *whited-out frame* est constamment utilisé dans un film comme *Kiss* (1963-64) composé d'une succession de couples s'embrassant pendant trois minutes (à vitesse de tournage) ramenée à quatre minutes lors de la projection (durée standard qui correspond aux cent pieds de pellicule de la caméra Auricon)<sup>19</sup>. L'apparition du photogramme blanc (8) sculpte la matière des images à sa surface et laisse apparaître la formation d'un monochrome qui fait disparaître la figure humaine de l'écran (7). Cet effet accentue la surexposition lumineuse et met en avant la fragile sensibilité de la pellicule. Les cercles blancs qui parsèment l'image au commencement ou à l'achèvement de son défilement témoignent également d'une volonté d'exposer l'image à ses caractéristiques techniques (9). L'effet obtenu donne de la plasticité graphique – superposition de motifs – et marque par son aspect rayé l'apparition puis la disparition du corps exposé (10). Les *whited-out frames* sont également utilisés par Warhol comme des marques de montage. Dans *Kiss*, le tournage s'est étalé sur plusieurs mois et le film doit se comprendre comme la juxtaposition d'une suite de morceaux filmés. Chaque partie marquée par la collure construit une durée globale nouvelle par rapport aux bobines de départ. Le film devient le lieu d'un temps-image à expérimenter.



**7. Modelage des ombres au visage**



**8. Monochrome blanc et fin**

de pellicule



**9. Palimpseste visuel**



**10. Surexposition**

momentanée

Quant au deuxième effet rapporté plus haut, le *strobe cut*, il conditionne et synthétise la matière abstraite de son cinéma. La caméra Auricon synchronise les images avec un système sonore optique. Très utilisé dans le cinéma documentaire – cinéma direct – en temps qu'élément de montage par arrêt de la caméra, Warhol en reprend les propriétés tout en les détournant. En actionnant l'arrêt impromptu de la caméra dans le mouvement, l'effet montage provoque une projection blanche pendant plusieurs secondes qui s'accompagne d'un arrêt sonore. Effet indésirable pour tout cinéaste mais pas pour Warhol. Les *strobe cuts* sont une nouvelle forme de montage à la caméra qui interrompent brutalement l'action : « ils cisèlent le défilement et le scandent de flashes<sup>20</sup> » faisant à nouveau disparaître la figure. Ce flash provoque les acteurs de même que les spectateurs dans la continuité du processus de tournage et de projection. L'incandescente lumière du projecteur et son intensité blanchâtre vont jusqu'à brûler les yeux des figures en présence. Le résultat de cette sensation mobilise un trajet dans l'espace qu'on retrouve par translation dans le faisceau lumineux de la projection salle. Un espace indéfini entre le sensible (l'écran) et la vue (l'œil) prend forme pour le spectateur. Ce milieu abstrait fait penser à la théorie du diaphane chez Aristote, élément en puissance présent dans l'air, dans l'eau et dans tous les corps colorés. Dans l'expérience cinématographique Warholienne, le spectateur est amené à voir la mise à nu du processus de projection partagée entre le projecteur, la lumière et l'écran. La lumière du projecteur éclaire ce diaphane, intermédiaire entre l'œil et l'objet résultant d'une tension entre le projecteur et l'écran blanc. La transmission de ce milieu à l'œil s'exprime de manière intermittente et par soubresauts violents à l'image. Si « l'objet de la vue c'est le visible<sup>21</sup> », surface qui donne sa couleur à l'objet, constatons que la lumière qui parvient aux corps dans l'image agit de façon aveuglante. Le diaphane se fait surface englobante d'un objet impossible à atteindre : la caméra, miroir de l'œil et le spectateur, cet être à distance qui me regarde. Ne reste plus qu'à s'effacer de l'écran par aveu d'impuissance. De manière tout aussi importante, le *strobe cut* ponctue les prises de vues continues tout en minimisant les écarts entre photogrammes devant la durée du film. Il rappelle le collage en peinture, la mise en relief de la coupe – travailler une surface dans un espace – et l'épaisseur fragile du celluloid. Une fois encore, le spectateur est quelque peu désorienté devant ces sautes qui révèlent l'intérêt de Warhol pour le travail image par image. Un élément qu'on retrouvera de manière continue chez les cinéastes du flicker tels Paul Sharits ou Tony Conrad. Aussi différents soient-ils, ces effets lumineux répondent à ce même désir de travailler la matière temporelle créant ainsi des passerelles entre le pictural et le filmique. C'est sans doute à partir de ses films mieux qu'ailleurs, qu'il nous semble possible de comprendre véritablement les enjeux de la sérigraphie et du portrait chez Warhol.

A ce stade, peut-on répondre de ce qu'est la lumière dans le cinéma de Warhol ? L'affirmation semble difficile sous peine d'enfermer et de catégoriser les images. Cette question en appelle pourtant une autre : qu'est-ce que la lumière au cinéma ? Warhol en expose le besoin élémentaire et permanent. La lumière du film – apparition lumineuse qui tombe sur les corps et son résultat – et mise en lumière par la projection des images. Mais quelle est sa fonction ? Frontale et littérale, artificielle mais minimaliste, la lumière se fait visible. De sa fonction symbolique – présence auratique de l'acteur – il cherche à en vider la chair. De sa fonction dramatique – la polarité centripète des *Screen Tests* – il garde une certaine organisation spatiale. Enfin, Warhol se désengage le plus souvent de toute fonction signifiante – *Outer and Inner Space* (1965) et le brouillage scintillant de l'entrelacement vidéo – au profit des propriétés matérielles de l'image.

## Colorimétrie et déhiscence des corps



Le traitement accordé à la lumière devient l'espace d'une expérimentation visuelle proche du cinéma structurel dans le film *Chelsea Girls*. Dans la double projection des épisodes *Eric says all* (écran de droite) suivi de *Color light on cast* (écran de gauche), Warhol expérimente l'usage de projections à lumières colorées selon deux procédés : différents projecteurs couplés à des filtres aux teintes variables ainsi que l'usage du stroboscope. L'image appelle aux questionnements suivants : comment composer un espace de lumière colorée ? Peut-on parler du corps comme d'un support d'image dans la mesure où il fait écran ? Il s'agit d'un espace tout à fait intéressant dans ce qu'il déplace et renverse le corporel. Le corps devient progressivement passif de sa propre performance alors même qu'il cherche à en établir structure et progression.

Après avoir travaillé la sensibilité labile et poreuse de la pellicule noir et blanc c'est comme si le cinéma Warholien laissait s'éclorre le triangle des couleurs de Goethe<sup>22</sup> : contraste naturel du clair et du foncé contenant les couleurs primaires. Ce segment visuel à la colorimétrie variée est un véritable laboratoire du figuratif qui propose un démontage figural du corps d'Eric Emerson par son usage combiné d'effets stéréoscopiques et stroboscopiques. En étudiant les usages et potentialités de (re)mise en forme permise par la lumière, Andy Warhol garde cohérence en un cinéma du médium tout en déstabilisant la présence du corps en inscription dans l'image. Le spectateur est confronté au *split screen* de la double projection<sup>23</sup> – écran de gauche indépendant de l'écran de droite formant un écran global. C'est comme si la figure était démultipliée dans l'espace de l'image : portrait plus ou moins resserré sur l'écran de droite et multitude de figures divisées sur l'écran de gauche. Mais faisons preuve de nuance. Cette section de *Chelsea Girls* semble avoir été filmé dans un même espace comme en témoignent l'utilisation des mêmes effets colorimétriques et le retour sur le visage d'Eric Emerson dans des temporalités variées (11). En guise d'exemple : la rambarde devant laquelle sont positionnées plusieurs *superstars* dans l'écran de gauche témoigne d'un même lieu que l'écran de droite bien qu'issue d'une temporalité autre. Une mise en tension du corps se fait jour par cette mise en représentation des deux côtés de l'image. Le dispositif de projection cherche à résoudre l'un des problèmes qui se pose aux différents segments depuis le début du film : la double projection tend à unifier les deux cadres dans une même image. Ils sont pourtant indépendants l'un de l'autre par la présence de deux projecteurs 16 mm projetant simultanément des images sur ces deux écrans séparés. Nous avons donc la figuration d'un *split screen* où l'hétérogénéité de l'ensemble cherche à constituer une image globale. Notons que l'écran de gauche n'est pas sonore quand celui de droite se révèle l'être. Il justifie et redouble littéralement le titre accolé à ce segment (*Eric says all*).

C'est pourtant moins le flot continu et pour le moins surréaliste (sous l'effet de drogues) du protagoniste que les actions de la caméra et des lumières sur son corps qui nous intéressent ici : le tournoiement coloré aux consonances psychédéliques des deux écrans qui propose certaines variantes de l'un vers l'autre. En cherchant à se fondre dans un espace unique, la double projection révèle une image qui fait exploser la notion caduque du cadre – déploiement centripète vs centrifuge – pour réinvestir un espace sans limite, celui du all-over et de l'expressionnisme abstrait. Le motif visuel d'Eric montre l'imaginaire du corps détruit, décomposé par l'action simultanée de zooms et de lumières stroboscopiques<sup>24</sup>. Quatre occurrences critiques quant à l'usage de ces lumières peuvent être développées dans ce segment : exposition, agression, intrusion et fragmentation.



### 11. Eric Emerson pris dans de multiples temporalités lumineuses

**1) Exposer la lumière** : le film expose des taches colorées qui se posent – s’inscrivent – sur le corps des protagonistes et plus particulièrement celui d’Eric Emerson. Les lumières sont soit projetées directement sur les corps, soit sur un fond qui découpe partiellement les silhouettes. Le spectre des couleurs opposées de Goethe semble faire corps avec l’image : contraste naturel du clair et du foncé, l’opposition du jaune – porte d’entrée vers la lumière – et du bleu – obscurité proche de l’ombre – sont les deux pôles opposés entre lesquels toutes les autres couleurs se laissent ordonner<sup>25</sup>. Les projecteurs lumineux reprennent cette dichotomie dans la mesure où les retours incessants sur ces deux couleurs pures permettent de faire apparaître les autres vecteurs d’opposition : le rouge et le vert, le blanc et le noir (12). Active et lumineuse, la force de sa trajectoire varie par intensification et expansion du champ coloré dans l’espace de l’image. La lumière travaille des oppositions continues de contrastes – c’est sa nature – qui rend visible autant qu’invisible (par excès, par manque) le corps représenté. Ce paradoxe du corps partagé entre présence et absence met la question du portrait en suspens au profit de la figure, sa matière et son opacité. N’y a-t-il pas devant ces changements et autres gradations lumineuses, l’idée d’une lumière vivante tout autant que mystérieuse ? La caméra agit de la même manière puisqu’elle perturbe la perception ou la compréhension pour celui qui n’est pas habitué aux tropes visuelles établies par Warhol cinéaste (zooms avant et arrière incessants, instabilité du cadre).



## 12. Jaune ou bleu, la couleur s'ouvre à de rougeâtres horizons

**2) Agression de la lumière projetée** : la lumière sculpte les visages dans une surexposition confuse où la caméra reste fixe. Seuls les projecteurs vacillent comme une danse infinie qui aveugle et noie les visages (Ingrid Superstar, Eric Emerson). Il est remarquable de voir les effets de cette lumière aveuglante : le visage sort de son enveloppe charnelle pour faire émerger les traits d'un contour dont le fond aurait disparu. Le visage est à recomposer tant la lumière colorée des projecteurs s'étale en surface évoquant ainsi l'image manquante d'une forme ou d'un tracé à repenser. Les couleurs projetées sur la peau des corps rentrent dans une relation à la fois spatiale – mouvement de la lumière – et matérielle – le corps devenant support de création d'images<sup>26</sup>. La lumière brûle et attaque directement les yeux tel un feu visuel – non pas au sens de Platon<sup>27</sup> – qui décompose la figure. Cette agression qui se pose en défiguration des visages et des corps doit aussi être pensée en amont. En réfléchissant par exemple au trajet ou à la variabilité de cette lumière dans l'espace imposé par la cadre. Plus loin, la projection d'une lumière blanche et ronde sur l'écran qu'est devenu le corps peut être perçue dans un sens accusatif. La lumière s'impose plus qu'elle n'expose. La peau d'Eric Emerson devient un espace de projection tactile sur lequel les différentes lumières se posent, variant d'intensité du bleu au blanc en passant par le rouge. Le clignotement agressif impose finalement un rythme saccadé qui renvoie aux battements d'un corps en attente d'implorer. Ces flashes intenses de couleurs vives aplatissent les reliefs du corps et ses lignes pour créer une silhouette. Un aplatissement de couleurs uni qu'on retrouve dans la peinture en sérigraphie et plus généralement dans le Pop Art. Le corps devient un espace de figures fantomatiques où l'on passe d'une image figurative à une image quasiment abstraite.

**3) La lumière est intrusive** : elle voile et dévoile les corps dans un jeu de mise en valeur – la plastique d'Eric Emerson – et d'attente. N'oublions pas qu'il s'agit d'une performance, jouant sans cesse d'un désir entre le corps qui s'expose et le spectateur qui reste dans l'attente d'une action à venir. Si dans l'écran de gauche la lumière en reste à l'exploration des visages, il en va tout autrement sur l'écran de droite. Ici, le corps s'expose à la lumière en dévoilant progressivement les parties les plus intimes de sa chair (torse, sexe, fesses). La lumière se fait alors intrusive, touchant le corps par des aplats circulaires qui accompagne son dévoilement à la caméra. Les couleurs se succèdent selon trois teintes dominantes : blanc-neige au contact de la peau, rouge fuchsia et bleu électrique. La caméra

reprend à son compte ce sentiment d'invasion relayé par des zooms qui assurent continuité ou discontinuité dans ce parcours tactile. Néanmoins, cette intrusion à la surface des corps n'est pas sans ambiguïté. Sous l'emprise de la drogue, cette mise à nu manifeste un sentiment de voyeurisme qui pose questionnement : dans quelle mesure Eric Emerson est-il conscient de ce qu'il livre ? Sa confession semble s'adresser avant tout à lui-même jusqu'à se perdre dans le dispositif de réflexion lumineuse qu'il tient à la main : miroir narcissique d'un moi qui n'a de cesse de se composer et de se décomposer à la lumière. Cette dimension portraitiste s'efface pourtant devant la puissance de l'éclairage partagée entre sa dimension matérielle et charnelle : d'un côté il y a cette idée – déjà évoquée – d'atomisation du corps dans ce que j'appelle un « corps composite ». De l'autre, un corps de la présence et de la sensualité. En témoignent les gros plans sur les lèvres, la langue et le cou qui montrent une certaine érotisation des formes. La lumière explore alors la ligne des hanches et son contour (13).



### 13. Flashes stroboscopiques invisibles à l'arrêt et dévoilement sensuel du corps

**4) Fragmentation du corps par la lumière** : rejoignant les remarques concernant la lumière intrusive, nous pouvons tout aussi bien dire que la lumière frappe les corps, non dans leur globalité mais par morceaux. Le corps devient parcellaire, effet visuel déjà à l'œuvre dans *Sleep* mais selon de moyens différents (succession de plans-séquences mise en boucle). Les variations de trajectoires et d'intensités lumineuses rendent visibles le corps de manière éphémère. Le spectateur a une perception éparse du corps : il distingue un œil, une bouche, une hanche. Ces contours évoquent une courbe sinueuse qui fait intervenir la dimension plastique du corps noyée dans un déluge de lumières. Ces lumières vives et colorées finissent par confondre le corps à sa figure le quel est pris dans la dynamique d'un mouvement fragmentaire fait de clignotements. La caméra, par ses mouvements saccadés, brusques et inattendus fragmente également le corps. Elle découpe par décentrage lorsqu'elle ne capte du *performer* que sa tête dans l'angle bas de l'écran, manifestant une décapitation en marche. Elle se détourne également des corps quand elle filme sur l'écran de gauche des taches de lumières qui renvoient au principe de projection. Nous pensons aux *Solid Light Films*<sup>28</sup> d'Anthony McCall où l'écran naturel de projection disparaît. Eric Emerson devient ce corps passif qui voit des formes lumineuses se former en interaction avec sa propre surface. La lumière se fait tactile et

sculpturale, faisceau lumineux sur un corps devenu support d'une mise en forme à déterminer. Enfin, la division des écrans est également déstructurante pour le corps puisque la double projection donne à voir plusieurs fois le même homme (Eric Emerson). Quant au miroir présent dans l'écran de droite, il divise le corps : reflet inversé, détachement et destruction de son propre moi (14).



**14. Tâche blanche et découpe miroitante**

### **Corps-sujet et corps-imaginaire**

Cette séquence de *Chelsea Girls* fait du corps le médium d'un nouvel écran. Les corps perçoivent des lumières colorées qui forment des images projetées sur eux. Dispositif de projection non visible à l'écran, la lumière fixe les corps qui deviennent des supports semblables à un écran de cinéma. Le corps est un capteur d'images qui ne cesse de fonctionner par renvoi et réflexion lumineuse, surface réfléchissante qui expérimente le monde par contact. La lumière sur le corps évoque alors l'aspect d'un tableau blanc à qui l'on donne silhouette et forme. C'est que le corps se fait aussi image. En plus de refléter celles-ci, il est comme dessiné par la dynamique des lumières. Nous pensons à l'obscurité qui enfouit et à la lumière blanche qui dévoile. Plus encore, le projecteur agit sur le corps tel un prisme artificiel qui permet l'apparition des couleurs. Quant à la lumière au stroboscope, elle provoque d'importantes diffractions<sup>29</sup>. A l'image du dessin au crayon, la lumière crée des figures qui se détachent du fond par alternance. Cette comparaison n'est pas sans lien avec les *Screen Tests* comme je l'ai développé plus haut : création de figures filmées en noir et blanc qui paraissent se dissoudre ou émerger du fond blanc (ou noir) où elles sont installées. Peut-être pouvons-nous voir avec la lumière stroboscopique, l'idée d'une union entre ce corps-surface et ce corps-image où les jaillissements de la lumière font surgir par intermittence un effet flash qui fixe les corps ? Nous pouvons alors définir le corps par projection lumineuse en sa surface tout en établissant le corps comme puissance d'une image à venir. Enfin, l'image lumineuse du corps établit la mise en expérience d'un environnement perceptif (relation avec la caméra et le spectateur) et tactile (le rapport au toucher) qui révèle une phénoménologie du corps. Dans *Chelsea Girls*, Eric Emerson touche

régulièrement les différentes parties de son corps jusqu'à éprouver physiquement le goût de sa sueur. Le geste en soi est anodin. Chez Warhol, il touche au sublime. Fluide corporel qui fait état du corps tout autant qu'il fait expérience, la lumière colorée se fixe en sa surface poreuse. La dimension aléatoire de la sécrétion en altère la matière colorée tout autant qu'elle révèle le caractère à la fois concret et abstrait du corps. Sans pouvoir déterminer un pôle par rapport à un autre, le corps devient un espace de l'entre-deux : à la fois écran (surface) et image (dessin).

Cet extrait montre une poétique de la lumière qui établit le passage d'un corps-sujet (performatif) vers un corps-imaginaire (plastique). Reste au spectateur d'appréhender autant qu'inventer des liens entre ce qui est montré à l'écran de ce qui est à (re)penser, (re)composer ou imaginer du corps. Un débordement de lumières, de couleurs et d'écrans amène devant ces images à la réflexion suivante : « ce qui détermine le mieux le sublime, c'est l'indéterminé<sup>30</sup> ». Dans ces extraits, la lumière et son opacité ne traduisent-elles pas l'existence d'images où il ne s'agit pas seulement de reconnaître des objets, mais d'en éprouver les contours hétérogènes et imprécis ? Un espace filmique fait de sensations multiples dans une temporalité floue. Un dessaisissement ou un choc visuel qui montre les dissonances de la forme. Une faillite de la figuration qui amène vers les chemins d'un sublime à percevoir et à ressentir. C'est dans cet entre-deux du visuel qu'il nous faut repenser aujourd'hui les films de Warhol dont l'étude de la lumière peut s'avérer être un parcours de pensée passionnant car toujours en mouvement.

*Benjamin Léon*

## Notes

<sup>1</sup> J'entends ici et non sans quelques réserves le sens du réel développé chez André Bazin pour qui l'œil mobile du cinéma épouse en équivalence celui de notre regard. Cf. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, coll. « Septième art », 1958-1962.

<sup>2</sup> Voir la position de Stephen Koch in *Stargazer: Andy Warhol's World and His Films*, New York, Marion Boyars Publishers, 1973, pp. 120-121 : « Comme voyeur ultime, il est assez prévisible que Warhol se soit lui-même entouré d'exhibitionnistes. En tant que tactique répressive, sa stratégie est beaucoup plus efficace que la leur : dans son obsession voyeuriste de s'absenter à lui-même, dans son refus d'être présent au jeu de l'amour, Warhol acquiert "cette capacité de ne pas s'émouvoir" qui est beaucoup plus forte que le rêve de l'exhibitionniste d'avoir le monde à ses pieds. » (nous traduisons)

<sup>3</sup> Cf. Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

<sup>4</sup> La place du corps dans l'espace filmique évoque « La Lamentation sur le christ mort » (1480) du peintre Andrea Mantegna. Remarquons que l'étude anatomique de Warhol s'avère moins subversive que celle de Mantegna. Warhol cadre le poète Jean Giorno avec une absence de point focal fixe sur le corps là où le peintre fait du sexe masculin le point central de sa composition.

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, La différence, 1981, p. 9.

<sup>6</sup> Cf. Alberti, *De Pictura* (1435), traduction de Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, 1992.

<sup>7</sup> Terme difficilement traduisible en français qualifiant l'attribution d'une tâche, d'un rôle.

<sup>8</sup> L'expression est reprise de Nicole Brenez et son ouvrage : *De la Figure en général et du Corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998.

<sup>9</sup> Andy Warhol réalise une soixantaine de films (sans compter près de 500 *Screen Tests*) entre 1963 et 1968.

<sup>10</sup> Patrick de Haas, *Andy Warhol, Le cinéma comme braille mental*, Paris, Paris Expérimental, 2005, p. 6.

<sup>11</sup> C'est notamment la posture d'Arthur C. Danto en désignant la boîte « Brillo » de Warhol comme la fin de l'art où le concept remplace la chose. Cf. Arthur C. Danto, *Andy Warhol*, Yale University Press, 2009.

<sup>12</sup> Jacques Aumont, « Lumière et couleur : le pictural dans le filmique » in *L'œil Interminable* (1989), Paris, Éditions de la Différence, 2007, p. 220.

<sup>13</sup> *Screen Tests : Ann Buchanan*, 16mm Film, Black and White, Silent, 16 FPS, 1964, 4 min.

<sup>14</sup> Callie Angell, « Introduction » in *Andy Warhol Screen Tests, The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné, Volume I*, New York, Harry N. Abrams, 2006, pp. 15-16. (nous traduisons)

<sup>15</sup> Voir Hans Dieter Huber dans « A picture is Picture. On the Superficiality of Painting in Barnett Newman, Andy Warhol and Christopher Wool » in *Warhol Wool Newman: Painting Real / Screening Real: Conner Lockhart Warhol* (publié par Peter Pakesch), Walther König, 2009, p. 106 : « Qu'est-ce que les sérigraphies imprimées sur une toile peinte qui épouse le monochrome vont ajouter de nouveau ou de différent ? Il s'agit de l'arrivée des *mass media*. Warhol montre dans ses sérigraphies que le spectateur n'est pas seulement subordonné à une position individuelle devant l'image – qui correspond à une expérience solitaire – mais qu'il est seul devant ces images issues des *mass media*. » (nous traduisons)

<sup>16</sup> Cf. Pascal Bonitzer, *Décadrages*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985. Le décadage suscite un vide au centre de l'image qui marque un nouveau cadre en tant que bord de l'image.

<sup>17</sup> Jonas Mekas, « Sixth Independent Film Award (appraisal) » in *Film Culture* n° 33, summer 1964. (nous traduisons)

<sup>18</sup> Les films sont tournés à la vitesse de 24 images par seconde mais projetés à 16 images par seconde.

<sup>19</sup> A cette date Warhol n'a pas encore de caméra Bolex (400 pieds, 10 min) dont *Empire* sera le premier film tourné avec ce type d'appareil. Le tournage de *Kiss* débute à l'été 1963 avec une caméra Auricon dotée d'un moteur 100 pieds (4 min).

<sup>20</sup> Yann Beauvais, « Deux ou trois choses qu'ont sait de lui » in *La Furia Umana*, Août/Septembre 2009 : [www.lafuriaumana.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=91:yannbeauvais&catid=25:rapporto-confidenziale&Itemid=27#\\_ftnref6](http://www.lafuriaumana.it/index.php?option=com_content&view=article&id=91:yannbeauvais&catid=25:rapporto-confidenziale&Itemid=27#_ftnref6), dernier accès le 11 avril 2013.

<sup>21</sup> Aristote, *De sensu* : 438a, 25-30, traduction de R. Mugnier, éd. Belles Lettres, 1953.



<sup>22</sup> Goethe, *Le traité des couleurs*, Traduction française d'Henriette Bideau, 3<sup>e</sup> édition revue, 1986.

<sup>23</sup> *Chelsea Girls* est une commande de Jonas Mekas qui désirait projeter un film issu de la *Factory* dans sa Film Makers' Cinematheque, sur la 41<sup>e</sup> Rue. Warhol et Morrissey décidèrent alors d'assembler 12 fragments tournés de juin à septembre 1966 en un seul film, projeté sur double écran au format 16mm afin d'en réduire la durée de 6h30 à 3h15.

<sup>24</sup> C'est Billy Name (de son vrai nom Billy Linich), l'un des assistants de Warhol à la *Factory* qui s'occupe des lumières stroboscopiques dans *Chelsea Girls*.

<sup>25</sup> Goethe, *Le traité des couleurs*, *op. cit.* L'auteur part de l'idée que la couleur est sombre. Elle est un obscurcissement de la lumière qui est également un éclaircissement du noir. De manière plus précise, il fonde sa théorie sur la polarité des couleurs et développe son système à partir du contraste naturel entre le clair et le foncé (aucun rôle chez Newton). Seuls le jaune et le bleu sont perçus par nous comme des couleurs pures. De là naissent les autres couleurs.

<sup>26</sup> Je reprends cette distinction spatiale et matérielle de Walter Benjamin qui dans son texte « Sur la peinture ou le signe et la tache » définit dialectiquement la tache comme un étant lié à un corps ou à un objet. Cf. Walter Benjamin, *Oeuvres I*, Paris, Folio, 2000, pp. 172-178.

<sup>27</sup> La doctrine du « rayon visuel » chez Platon postule que le « feu visuel » jaillit de l'œil sous l'effet de la lumière et va au contact des choses pour en éprouver la forme et la couleur. Cf. Platon, *Timée*, traduction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1999.

<sup>28</sup> Les *Solid Light Films* sont projetés sans fauteuils ni écrans. Le spectateur voit la figure géométrique apparaître sur un mur, mais surtout, il voit un cône lumineux formé par la lumière qui sort du projecteur mise en valeur par un fumigène.

<sup>29</sup> Goethe, « Les couleurs physiques, Chapitre XI, 2<sup>e</sup>me section, .136 » in *Le traité des couleurs*, *op. cit.* : « Nous sommes couleurs physiques, celles pour la production desquelles des milieux matériels sont nécessaires, mais qui n'ont eux-mêmes aucune couleur et peuvent être transparents, troubles, translucides ou complètement opaques. » Il s'agit d'une interprétation métaphorique au concept dans la mesure où la couleur est induite chimiquement par le projecteur.

<sup>30</sup> Jean-François Lyotard, *Le différend*, Paris, éd. de Minuit, 1983, p. 240.