



HAL
open science

Fuses de Carolee Schneemann Fusion des corps Transport et effusion du film

Frédérique Devaux

► **To cite this version:**

Frédérique Devaux. Fuses de Carolee Schneemann Fusion des corps Transport et effusion du film. Tausend Augen, 2001. hal-01782279

HAL Id: hal-01782279

<https://hal.science/hal-01782279>

Submitted on 1 May 2018

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.

Fuses de Carolee Schneemann

Fusion des corps

Transport et effusion du film

« Une femme active désire (...) la présence amoureuse continue de celui qu'elle aime (...) Continuité de la tendresse, des caresses, des mots, de la pénétration, du murmure. Océan où les sensations se succèdent telles des vagues, coulant de l'un en l'autre. » Francesco Alberoni *L'érotisme*

En 1968, lorsque *Fuses* de Carolee Schneemann est présenté devant le jury de sélection à Cannes il provoque un scandale. Trente ans plus tard, cette réaction est difficile à comprendre sauf à considérer le malaise et les tabous qui encombrèrent l'époque et peut-être le fait que ce film traitant apparemment d'un sujet on ne peut plus délicat (la sexualité toute nue) ait été réalisé par une femme, rompant sans ambages avec les canons qui autorisaient seuls les hommes, à travers les lorgnettes de la censure et de la bienséance ou en se terrant «underground», à aborder ce thème.

Probablement parce qu'il dépasse de très loin les motifs égrenés sur la pellicule pour servir très judicieusement une réflexion sur le processus filmique et cinématographique, *Fuses* n'a pas pris une ride, à la différence de maints journaux filmés qui conservent les traces un peu surannées de leur avènement.

Dans ce film, plusieurs motifs sont alternés, tissés entre eux : le chat, une fenêtre, un paysage et des feuillages, l'auteur au bord de la mer (au début, au milieu et à la fin), les lumières de la ville et, au centre comme un leitmotiv aux mille nuances, Carolee Schneemann et son amant faisant l'amour et se prêtant à divers jeux érotiques. En fait ce sont souvent des fragments épars de leurs corps, difficiles à cerner, car rendus abstraits par un mauvais éclairage ou la matière filmique retravaillée de diverses manières. Ainsi, ils nous égarent et nous mettent en état d'alerte, car nous devinons davantage que nous voyons.

Fuses, premier volet d'une trilogie - suivi de *Plum Line* et *Kitch's Last Meal* - est d'une pudeur toute féminine, porté par une grande retenue, ce qui permet avec d'autres attributs, de le qualifier de journal, même s'il est difficile d'accoler à ce mot l'adjectif « intime »

D'ailleurs, le journal intime ne saurait exister dès lors que, pour paraphraser Duchamp, c'est le spectateur qui fait l'œuvre. Or, n'est intime que ce que l'on garde pour soi, qui ne saurait se partager, du fait de sa trop grande confidentialité, ou en raison d'interdits variés, personnels, sociaux ou culturels.

Ici, par la construction du film, l'intime devient universel puisque l'artiste nous fait partager les effets de l'acte, tente de restituer par des moyens cinématographiques les sensations et les fulgurances de l'amour plutôt que l'acte, en soi sans intérêt, sauf à en faire une « anatomie » à la Luc Moullet¹.

D'entrée de jeu, le générique nous propose trois acteurs, l'auteur, son amant et le chat. Tout au long du film, Kitch le chat (dans la symbolique cet animal lascif est lié à la sexualité) tient lieu de troisième œil et prend en quelque sorte notre place dans l'image, ou plutôt nous place au centre d'un triangle imaginaire dont nous composerions un des sommets. Car cette ligne interne d'échanges de vues nous renvoie à notre regard extérieur au film, posant ainsi la question du droit de voir et surtout de notre situation dans le processus de vision. Les interventions sur le support vont accentuer notre extériorité en nous abandonnant en dehors du film.

Dès l'abord également, est posé le propos principal du film, à la fois la jouissance et la souffrance, les éclats de sensible éprouvés dans le désir, la fusion des corps et la délectation érotique. La

¹ *Anatomie d'un rapport*, Luc Moullet, Antonietta Pizzorno, 1975

pellicule détruite, rayée, fragilisée dès le générique mêle plaisir et souffrance. Pudiquement ces marques sur l'image voilent plus qu'elles indexent l'objet (ou les sujets) ainsi recouvert (s) puis découvert(s). Ces éraflures ne sont pas tant une dégradation du support qu'un rehaut, une caresse, une effusion, une griffure passionnée sur le corps filmique, le sceau d'un amour. Elles font également fusionner (renvoyant ainsi au titre du film) les corps en état de jouissance et la matière filmique, support d'une extase pour tout amoureux de cinéma en fusion (on parle d'identification) avec le film qu'il regarde.

Fuses, dont les prises de vues s'étagent sur plusieurs années (1964-1967) peut se lire dans n'importe quel sens comme un palindrome. Il n'est porteur d'aucune progression logique dans l'acte, les actes mis en images. D'ailleurs, dans la plupart des journaux filmés², le lecteur peut se saisir de tel instant écrit ou filmé ou de tel autre, sans porter préjudice au discours du cinéaste ou à sa propre lecture.

Les éraflures comme les formes filmiques, s'adaptent à la violence de l'action. La pellicule s'éclate au point que les images soudain se décadrent... Ce sont souvent des gros plans qui sont masqués comme si le partage ne pouvait s'accommoder du trop intime, du trop singulier qui devient alors au sens étymologique *vulgaire*, c'est-à-dire commun.

Ainsi quand James Tenney est au repos, c'est toute la séquence qui se ralentit y compris les ajouts sur pellicule. Les corps qui se révulsent, trouvent un écho dans l'image tête bêche. Chaque vue et, au-delà tout le film, est porteur d'une énergie sexuelle. Cet aspect jubilatoire des plans nous fait partager, sentir par tous les moyens possibles, les transports amoureux. Lorsque les corps fusionnent, les deux couleurs principales du film, l'ocre et le bleu, se marient elles aussi. Nous vivons le vertige sensuel grâce à un montage très court et des interventions sur les photogrammes qui défilent rapidement. C'est un peu comme si chaque photogramme, chaque plan, représentait une zone érogène. L'épiderme film est révilé sous des assauts qui le font vibrer, s'émouvoir jusqu'aux tréfonds de ses couches chromatiques. La caméra fébrile tressaute, frétille et participe des élans amoureux quand elle restitue, à travers la frénésie de l'objectif le vertige et les éclats de la communion sensuelle. Les surimpressions font se superposer et fusionner harmonieusement les figures.

Il n'y a aucune focalisation particulière ou obsessionnelle sur le corps de l'homme, sujet à parité avec celui de la cinéaste : si on comptait les plans, il semble que chaque partie de ce duo ait droit à un nombre à peu près égal de vues, ce qui exclut un quelconque voyeurisme de la part de C. Schneemann. Il s'agit bien d'un désir et d'un plaisir partagés.

Ici tout va par paire. Le montage accorde à chacun des membres de ces couples, une place à peu près égale : sombre/clair, bleu-froid/ocre-chaud, intérieur/extérieur, haut/bas, lent/frénétique, repos/action, plan fixe/caméra bougée, animal/végétal, humain/paysage et bien sûr homme/femme.

Le montage se fait sur des ensembles, des blocs de plans davantage qu'entre les plans, même si l'on peut toujours noter des analogies scripturales ou graphiques entre les motifs (le triangle d'un paysage est suivi d'un triangle sur le corps, les faux champs-contre champs entre le chat et les amants...). Le montage peut aussi avoir lieu entre les motifs surajoutés (étoiles, cercles vraisemblablement en letraset) et la figure filmée, ou par des sortes d'incrustations des photogrammes dans la pellicule, accentuant la sensation de trouble et de déphasage.

Nous voyons là une différence essentielle d'appréhension de l'Autre par le masculin et le féminin : à la vision scopique qui génère un montage de fragment, Schneemann substitue un découpage/montage d'ensemble par lequel l'Autre est vécu dans sa totalité anatomique mais également affective, sensuelle, sexuelle, désirante et jouissante sans qu'à aucun moment il ne nous soit pour autant connu.

² Il s'agit bien du journal filmé (mise en images à l'état brut) et non du film journal (restructuration des données), tels que les différencie très subtilement David E. James.

Ce qui est notable et passionnant ici, c'est selon nous qu'on ne sache rien d'aucun des protagonistes, qu'il soit impossible de se situer dans l'espace et que nous n'ayons aucune prise ni sur la chronologie ni une sur une quelconque durée ou sur un temps précis. On ne saurait pas même identifier les ellipses et les sauts à travers les temps. L'absence de son entérine le refus d'émotion qui passerait par une quelconque (re)connaissance à travers l'image ou le son. Une musique ou une voix nous ferait vibrer, nous affecterait. Nulle émotion ne transparaît et les interventions sur pellicule surenchérisent cette neutralisation volontaire. L'Autre et Soi sont élément(s) d'une réflexion sur le processus cinématographique, un corps froid que chacun peut reconnaître dans sa forme, auquel personne ne peut s'identifier émotionnellement, via le désir, faute d'indices et de familiarité.

Tout le talent de la cinéaste consiste à faire passer l'émotion à fleur de pellicule et de film, par l'invention de formes remarquablement ajustées à l'émoi et à l'effervescence de l'échange amoureux.

En cela bien sûr le film mérite d'être dit expérimental tout en faisant honneur au cinéma qui a vraisemblablement raté une de ses chances d'accueillir le cinéma de recherche en boudant voilà trente ans cette œuvre sur la Croisette.

Frédérique Devaux

Ce texte a été publié dans Tausend Augen, été 2001