



**HAL**  
open science

## Images brûlées, la poésie du reste.

Patrick Nardin

► **To cite this version:**

Patrick Nardin. Images brûlées, la poésie du reste.. Pascal Martin et François Soulages (dir). Les frontières du flou au cinéma, L'Harmattan, 2014, coll. EIDOS, ISBN-13 : 978-2-343-03681-6. <hal-05237318>

**HAL Id: hal-05237318**

**<https://hal.science/hal-05237318v1>**

Submitted on 3 Sep 2025

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.



HAL Authorization

Patrick Nardin

## **Images brûlées, la poésie du reste**

une pornographie floue

### **Abstract**

La brûlure auquel le titre fait référence tient à la destruction de la pellicule, à la dépolymérisation qui ronge le matériau, transformant le support en ruine, ou aux effets agressifs de la lumière et des produits chimiques. Il y a un devenir-flou du cinéma tenant à l'état de son support, par lequel s'établissent au fil du temps des formes incontrôlables. Le texte évoque dans ce contexte la reprise de films pornographiques (Naomi Uman, Peggy Ahwesh, Piero Bargellini...) dont la surface dégradée perturbe la jouissance. Appliquer du flou à ce qui s'offre comme une « frénésie du visible », pour reprendre les termes de la théoricienne du cinéma Linda Williams, déplace les implications du spectacle, mettant hors d'atteinte les stimulations que l'on pourrait espérer. Le film porno, qui veut tout montrer, se trouve frappé d'une rétention, disqualifiant son effet, et ne laisse plus voir de son sujet que des traces. Mise à distance par l'altération des surfaces, l'exhibition sexuelle devient une action diffuse qui ne peut que décevoir l'appétit de son public. Se met en place un cinéma du deuxième temps, un regard régénéré, qui donne à une cinématographie ignorée et vaguement honteuse, la présence qu'elle n'a jamais eue.

« Images brûlées, la poésie du reste / une pornographie floue », in *Les frontières du flou au cinéma*, dir. Pascal Martin et François Soulages, Paris, coll. Eidos, L'Harmattan, 2014.

## **Images brûlées**

### **la poésie du reste**

La question du flou, si l'on s'en tient aux arguments les plus fréquents, concerne avant tout la perception d'un sujet par les appareils d'enregistrement, qui parviennent à établir, dans le rapport du net au flou, le sentiment d'une profondeur de champ. Par choix ou accident, la totalité de l'image peut se brouiller et celle-ci s'impose alors avant tout comme surface, jusqu'à devenir impénétrable. Les ressources numériques ont développé dans ce contexte une technicité singulière pour organiser par le flou une circulation du regard à l'intérieur du plan lui-même. Le flou n'est pas associé là aux défaillances de l'amateur ou aux défauts des objectifs, mais devient une science paradoxale où l'on passe des principes de la capture optique réglant les relations du proche au lointain à une nouvelle forme de composition visuelle intriquant flou et net. L'équilibre des zones procède ainsi de décisions successives qui débordent les fonctions traditionnelles des lentilles pour créer en direct des points de vue fictifs oscillant entre ce qui se montre et ce qui s'efface. Le travail de reprise en post-production prolonge le cas échéant les effets liés à l'enregistrement, avec la possibilité d'aller chercher, au-delà des seules corrections d'image, les textures les plus évanescences.

Dans le champ des pratiques expérimentales, mais pas exclusivement, les artistes ont multiplié les procédés susceptibles d'affecter le fonctionnement stéréotypé des appareils afin d'affaiblir la définition de l'image : se sont ainsi mis en place des filmages à travers des surfaces plus ou moins opaques, des voilages, des vitres sales ou embuées, des filtres de couleur ou autres, tous ces dispositifs formant un méta-écran entre l'objectif et son sujet, dont le rôle est de conférer à l'image une matière qui lui serait propre, en-dehors de toute simulation. Des cinéastes tels que Patrick Bokanovski ont créé leurs propres optiques à partir de verres courbes ou bullés, dans le but de générer, par la distorsion des lignes, des flous introuvables. Le brouillage des surfaces devient alors la totalité du projet cinématographique, autour d'un programme explorant de film en film des possibilités nouvelles de l'altération. Ce travail du flou produit des images indécisées qui s'ajustent mal aux procédures professionnelles, en acceptant précisément ce qui, dans les processus de production, relève du défaut de calcul, de l'imprévisible, de l'inabouti. Il n'est plus dans ce cas une méthode de lecture du visible à destination du spectateur, mais un décadrage des techniques instituées, qui se place en rupture avec la transparence du récit cinématographique, pour substituer au dispositif narratif des schémas de perception ; ontologiquement, le cinéma, la vidéo (numériques ou analogiques) deviennent, à travers ce qui perturbe les formes, des créateurs de vision, déliés de l'injonction de faire sens.

### **Un flou organique**

Il reste cependant que la question du flou peut relever de la nature même des supports, en particulier dans la version mécanique du cinéma. On sait qu'un film en 8 mm ou en super-8 mm produit, par exemple, une image granuleuse et légèrement trouble, que le 16 mm lui-même, format de référence du cinéma expérimental, présente un certain voile qui le distingue des formats plus prestigieux utilisés par les productions industrielles. Les multiples défilements des films dans les appareils de projection laissent également leurs marques ; poussières, salissures, rayures, accrocs, affectent la lisibilité de l'image et, sous la chaleur des lampes, celle-ci perd de son éclat jusqu'à s'effacer petit à petit. La pellicule de cinéma est une structure faite de couches superposées, à savoir un support en plastique transparent recouvert d'une émulsion photo-sensible dans laquelle s'inscrit l'image. Aujourd'hui à base de polyester, les films étaient à l'origine produits à partir de nitrate de cellulose, produit extrêmement

inflammable utilisé par ailleurs pour la fabrication des explosifs. Les films à base de nitrate, réservés aujourd'hui à un personnel spécialisé, sont à ce point sensibles à la chaleur qu'ils peuvent prendre feu spontanément, sans que l'on puisse contenir l'incendie, le nitrate libérant sa propre oxygène en se consumant. Les variations de température et l'humidité, ou tout simplement le vieillissement, provoquent par ailleurs une dégradation autonome du support, sans qu'une manipulation quelconque puisse être mise en cause : la couleur vire, le matériau devient collant, se solidifie jusqu'à faire masse avant qu'une lente décomposition moléculaire le réduise en poudre. Les films en nitrate sont contaminés et il est prévisible qu'il ne restera bientôt plus rien des films originaux. Dans le destin fatal des premiers films se dessine en quelque sorte la nature même du cinéma qui l'attache à une réalité matérielle, toujours soumise à la dégradation et au déclin, même dans ses formes techniques les plus avancées. Face à cette mort annoncée, il y a un enjeu pour une archéologie du cinéma en termes de sélection, de restauration et de conservation<sup>1</sup>. Mais au-delà de tout projet patrimonial ou même de toute fonction mémorielle, les masses de films vieillissants qui achèvent plus ou moins de se détériorer à l'abri de leurs boîtes constituent un stock pour de multiples reprises exploitant les motifs de la ruine cinématographique ou se réappropriant la pellicule comme un projectile pour de nouvelles formes d'inscription plastique. Le flou ne se déduit plus là d'une question optique mais des effets du temps ou des manipulations qui usent l'image, allant parfois jusqu'au blanc.

Ce regard sur les matières, qui aborde le cinéma par le toucher, trouve une expression singulière dans la reprise de films pornographiques. Le film porno traverse l'histoire du cinéma comme un fantôme ; sa présence est acquise, mais à l'écart du récit officiel. S'il y a une histoire du cinéma porno qui commence avec les premiers films autour des maisons closes et de la prostitution, celle-ci reste fermée sur elle-même sans recevoir la moindre reconnaissance artistique. En évoquant la destruction des images, on voit bien que leur disparition est ici inévitable ; rejetés par l'histoire et se plaçant en marge de la morale publique, les films sont, dans tous les sens du terme, des produits de consommation promis à l'oubli. Reprendre un matériel pornographique revient d'abord à s'attacher à un angle mort du cinéma, à examiner des oeuvres au destin le plus souvent inconnu où s'agitent des personnages anonymes. Le fait de prêter attention à ces films en déshérence pour définir à travers eux un nouveau régime des images, leur

---

<sup>1</sup> Un plan «nitrate» a été mis en place entre 1991 et 2006, permettant de faire migrer par contretypage environ 15000 films du support nitrate vers le 35 mm polyester.

confère une seconde existence liée aux pratiques cinéphiliques du found-footage.

Le film pornographique travaille une forme d'hypertrophie du regard qui force l'attention du spectateur et le place dans un état de concentration extrême. Appliquer du flou à ce qui s'offre comme une «frénésie du visible», pour reprendre les termes de la théoricienne du cinéma Linda Williams<sup>2</sup>, déplace les implications du spectacle, mettant hors d'atteinte les stimulations que l'on pourrait espérer. Le film porno qui veut tout montrer se trouve frappé d'une rétention disqualifiant son effet et ne laisse plus voir de son sujet que des traces. Mise à distance par l'altération des surfaces, l'exhibition sexuelle devient une action diffuse qui ne peut que décevoir l'appétit de son public. Se met en place un cinéma du deuxième temps, un regard régénéré, qui donne à une cinématographie ignorée et vaguement honteuse, la présence qu'elle n'a jamais eue.

### **Le porno décomposé**

La série HBO *Boardwalk Empire*, créée par Terence Winter raconte l'histoire de la ville d'Atlantic City à l'époque de la prohibition à travers le regard des truands qui à l'époque tenaient la ville. Sur fond de trafics d'alcool se développe un univers violent où s'affrontent des flics véreux, des politiques corrompus, des criminels cyniques ou simplement psychopathes. La série s'attache à une reconstitution minutieuse des années 20 dans un souci du détail vériste qui n'est pas sans rappeler l'obsession documentaire des peintres académiques du XIXe siècle. Le jeu des acteurs est remarquable, en particulier celui de Steve Buscemi qui incarne Nucky Thomson, leader impitoyable des clans mafieux de la ville et figure centrale du récit. Dans l'épisode 8 de la première saison un groupe de truands ivres rassemblés autour d'un projecteur regarde avec force plaisanteries et rires gras un porno en noir et blanc, datant des premières années du cinéma et connu sous le titre évocateur de «Soeur vaseline». L'irruption de ces images fait suite au dialogue d'un couple puritain, dans lequel la femme confesse à son mari un désir éperdu d'avoir un enfant. Le choc entre les deux scènes confronte brutalement deux mondes où l'idée du sexe n'a pas le même sens. La distance et la froideur de l'homme envers son épouse se superpose par le montage au plaisir de mafieux pleins de suffisance, qui semblent répondre au désespoir entrevu par

---

<sup>2</sup> Linda Williams, *Hardcore : Power, Pleasure, and the « Frenzy of the Visible »*, University of California Press, 1999

une hilarité méprisante. Mais au cours de la projection, la pellicule se bloque dans le mécanisme et immobilise l'image qui se met soudain à fondre avant de pendre feu. La panne brouille l'image puis la fait disparaître, mettant fin au spectacle. Le réalisateur trouve dans cette défaillance un prétexte ingénieux par lequel il parvient à interrompre l'action et faire de l'événement pornographique un signe caractérisant ses personnages, sans s'installer dans la représentation. Un tel accident de projection peut apparaître dans le champ expérimental comme le programme même du film. C'est le projet de Paul Sharits dans *3rd Degree* (1982) ou *Bad Burns* (1982) mais surtout celui du cinéaste japonais Yun'ichi Okuyama avec *No perforation* (1974) ; le film 16 mm est ici tiré sans les perforations latérales qui permettent le défilement. Empêchée dans son mouvement la pellicule glisse, ralentit, stoppe parfois et fond sous la chaleur montrant une surface trouble et instable sur laquelle le visage filmé à l'origine semble progressivement dévoré par le support qui se désagrège. La projection devient un événement performatif où la première vision d'un film se confond avec le moment de sa destruction ; la panne apparaît comme un processus productif générant ses propres images, de nature imprévisible. En raison de moyens économiques limités, les cinéastes expérimentaux ne possèdent parfois qu'une seule copie d'un film, celle-ci se dégradant progressivement au fil de ses passages jusqu'au moment où l'usure devient trop forte et ne laisse plus voir qu'un résidu. Okuyama accélère le processus et fait de ce moment ultime que représente la dernière vision possible d'un film le fondement même de l'expérience cinématographique.

La pellicule est pensée comme une peau, une surface sensible portant la mémoire non pas des images, mais d'une existence organique soumise à tous les aléas qui veut qu'un film projeté ne revienne jamais deux fois de la même façon. Okuyama travaille (en 1974) un objet qui échappe aux technologies digitales, et met en oeuvre le caractère spectaculaire de la mort du film. Cette esthétique de la disparition se retrouve dans les ruines cinématographiques c'est-à-dire les films affectés par le vieillissement ou atteints par des virus tels que le syndrome du vinaigre<sup>3</sup>, qui entraînent la corruption irrémédiable du matériau. Le motif de la ruine a suscité de nombreuses réalisations dont les plus célèbres sont sans doute *Lyrisch Nitraat* de Peter Delpout et *Decasia* de Bill Morrison. Avec *The color of love* (1994), la cinéaste américaine Peggy Ahwesh précède ces oeuvres et donne à l'image de la décrépitude une fonction qui dépasse les effets de matière. *The*

---

<sup>3</sup> le syndrome du vinaigre est un processus de décomposition du film, nommé ainsi à cause de l'odeur que dégagent les pellicules infectées. Il touche les supports en triacétate de cellulose, matériau qui s'est progressivement substitué, dans les années quarante, aux pellicules en nitrate.

*color of love* est la reprise d'un film porno 8 mm des années 60 trouvé par la cinéaste dans une benne à ordures au milieu d'un stock de films amateurs mis au rebut. Il s'agit là de l'une de ces productions sexuellement explicites tournées alors avec des moyens amateurs pour être commercialisées sur un marché privé, avant l'essor de l'industrie du porno et le développement d'un réseau de salles spécialisées au début des années 70. On n'en connaît ni les acteurs, ni l'origine exacte, ce qui donne le sentiment diffus d'un film invisible qui aurait déjà disparu avant d'être évacué. Son rejet est ainsi à double détente en se portant à la fois sur la pellicule, c'est-à-dire l'objet filmique dont l'état désastreux justifie la destruction, et sur l'oeuvre elle-même qui ne parvient pas à prendre place dans une mémoire cinéphilique. L'image trouble, parfois illisible, déçoit la fonction masturbatoire du spectacle pornographique, confirmant le caractère obsolète du produit.

Par le hasard de la découverte, la pratique de found-footage trouve ici une expression littérale. Peggy Ahwesh a repris le métrage en l'état sans restauration ou ajout plastique, laissant apparaître en particulier les traces produites par la décomposition, qui révèlent une surface qui se fissure, explose en taches multicolores jusqu'à obstruer toute représentation. La pellicule, après avoir plus ou moins viré au rose en vieillissant, a perdu sa stabilité et les couleurs prennent leur autonomie, imprimant leur propre mouvement, débordant les corps. Sur une même bobine se trouvaient accolés deux films différents, tous détériorés, que Peggy Ahwesh a transféré sur un support 16 mm avant de distribuer les séquences dans un nouveau montage, ce qui nous éloigne du readymade auquel on pourrait vouloir faire référence. Cette autre configuration met en évidence les personnages féminins et efface les hommes ; on aperçoit ainsi deux femmes se caressant autour d'un homme allongé aussi immobile qu'un gisant, avant d'entrevoir l'image en clair-obscur d'un corps en sous vêtement, effleuré par une main anonyme, où s'installe brièvement une autre lumière, plus chaude. La fréquence des images varie en fonction du rythme imprimé par la musique d'Astor Piazzola qui accompagne le film ; celui-ci peut ainsi défiler image par image, parfois à la limite de l'arrêt, avant d'accélérer pour dépasser sa vitesse standard. La mélodie du tango et la combinaison du son syncopé au mouvement interne des images, confère à l'action des corps un caractère chorégraphique qui nous éloigne de ce que par ailleurs les gestes suggèrent. La définition métrique du montage, qui s'établit dans une dynamique abstraite, altère l'implication du spectateur ; si les plans demeurent explicites, la jouissance qui pourrait s'y rapporter fait défaut. La surface dégradée, la vivacité de l'illustration sonore,

dont le détachement confine au burlesque, le tempo arbitraire du défilement, rétablissent dans un spectacle qui propose une visibilité totale offerte sans médiation, une forme de transaction visuelle, on pourrait dire d'opacité, faisant place enfin à l'imaginaire.

Le flou tient ici à la survivance d'une image diffuse qui subsiste sous la forme diminuée d'une ruine, c'est-à-dire le reste d'une chose qui a été. Pour le philosophe allemand Georg Simmel<sup>4</sup>, les ruines sont la forme présente d'un passé révolu ; elles rendent le passé en tant que tel pour lui donner une puissance concrète. Simmel définit la ruine dans sa relation avec la nature, où elle subit les vicissitudes du temps pour se fondre petit à petit dans le paysage, s'user avec lui comme s'érodent les montagnes, et la dissocie des vestiges d'une destruction volontaire qui ne laissent pas s'accomplir le travail de la mémoire. La ruine représente ainsi ce qui est inéluctablement soumis au déclin et vient à céder (*nachgeben*) pour s'offrir à nous sans résistance. Au cinéma, cette différence entre décombres et ruines tient à ce qui oppose le passage du temps à la transformation volontaire ou la simulation. Les pellicules originales de *The color of love* sont frappées d'une décrépitude qui donne consistance à la fragilité du cinéma dans son ensemble. Les images des corps enlacés nous parviennent d'un passé aujourd'hui lointain, révélant par la défiguration des surfaces le poids de la durée. Godard, dans les *Histoires du cinéma*, définit un cinéma fasciné par le sexe et les armes ; chez Peggy Awesh, le sexe omniprésent se confond avec la ruine de l'image, c'est-à-dire la fin du film. En d'autres termes, ce qui se donne comme une pure visibilité apparaît et s'anéantit en même temps. Le film pornographique diffuse une présence équivoque dans laquelle la décrépitude dessine un lointain où les actrices porno nous font signe comme des spectres, des figures indécises effacées par l'épuisement du support. Entre les caresses et les baisers, la vie même n'est plus qu'une trace et nous renvoie à notre propre sentiment de la mort et de la disparition. Le film porno, produit de série sans valeur artistique, prend la dimension de la ruine dans ce qu'elle exprime de la vanité des entreprises humaines, dont Diderot s'était déjà fait l'écho à travers ses textes critiques sur les peintres des Salons : «*Les idées que les ruines éveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure (...) de quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me désignent à celle qui m'attend*<sup>5</sup>». Le virus qui

---

<sup>4</sup> Georg Simmel, *Die Ruine, Ein ästhetischer Versuch*, Der Tag, n°96 du 22 février 1907, Berlin in *La Parure et autres essais*, Paris, MSH, 1998.

<sup>5</sup> Diderot, *Ruines et paysages, III. Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 338

affecte la pellicule confère à celle-ci une aura funèbre par laquelle l'exhibition la plus triviale atteint une épaisseur tragique.

André Bazin voyait dans la mort «l'équivalent négatif de la jouissance sexuelle <sup>6</sup>» ; *The color of love* produit le reste contemporain d'un film ancien, opérant une fusion du passé et du présent par laquelle se mettent en scène ensemble non plus le sexe et les armes, mais le sexe et la mort. Le désir de voir qui s'exacerbe dans l'image pornographique est exposé au spectateur, objectivé en quelque sorte, se définissant comme le désir du cinéma lui-même dont la jouissance «par procuration<sup>7</sup>» qu'il nous accorde reste une jouissance inatteignable. Le film porno, dans sa version la plus misérable, sollicite une mémoire qui est implicitement celle de tous les films et, par le dévoilement de sa destruction, parvient enfin à faire histoire.

### **La peau**

En parlant de pellicules, de ruines, se met en place l'image de technologies obsolètes qui, aujourd'hui, face à la puissance du numérique, renvoient le sentiment d'un monde désuet attaché aux méthodes d'un autre temps. Le moment actuel du cinéma est singulier, puisque la disqualification des techniques dites analogiques dans les salles de cinéma, remplacées par la projection de fichiers numériques, s'accompagne de la disparition physique des premiers films. Il va sans dire que le temps de la pellicule est dépassé ; sur le plan de l'art cependant, à moins de vouloir s'ajuster en permanence aux intentions du marketing, les techniques restent pertinentes tant qu'on les utilise et qu'elles véhiculent une pensée. *The color of Love* interroge implicitement un état contemporain du cinéma et la capacité des images d'investir notre mémoire. Pour le théoricien du cinéma Paolo Cherchi Usai<sup>8</sup>, une image idéalement stable et inaccessible au déclin ne peut avoir d'histoire. L'exposition de la fragilité constitutive du cinéma par le spectacle de sa ruine, interroge à rebours notre rapport à l'image digitale qui tend à installer le fantasme d'une intégrité indestructible se prêtant à une répétition sans défaut. Les dispositifs numériques ne sont pas exempts de support et restent soumis à la menace d'une destruction ; au-delà même du statut des contenants, l'image numérique est

---

<sup>6</sup> André Bazin, *En marge de l'érotisme au cinéma* in *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Les éditions du cerf, 2003 (14e édition), p. 254

<sup>7</sup> *ibid.*

<sup>8</sup> Paolo Cherchi Usai, *The death of cinema*, Londres, Palgrave MacMilan, 2001, p.41

contaminée par sa propre surabondance et l'inflation des modèles de compression entre lesquels elle navigue. Le film de Peggy Ahwesh expose ce que la technique cinématographique ne cède pas au numérique, c'est-à-dire ce qui lui appartient en propre, rappelant que les images ne sont pas des apparitions magiques mais qu'elles possèdent une structure elle-même productrice de sens.

Le processus chimique générant l'altération des surfaces établit une déconstruction de l'appareil cinématographique, portant l'attention sur le corps même du film sans lequel aucune image ne pourrait exister. La corruption de la matrice peut ainsi être exploitée comme un facteur de création par lequel va se reformuler l'aspect d'un matériel existant. Dans cette perspective, le cinéaste italien Piero Bargellini (1940-1982) a fait appel de manière décalée à des techniques de laboratoire par lesquelles il agit sur la définition de l'image. Son film *Trasferimento di modulazione* (1969) est la reprise d'une bobine pornographique amateur en noir et blanc des années 50, époque où le genre est encore souterrain et commercialisé de manière clandestine. Le film original est détérioré, fortement rayé, couvert de poussières, son état déplorable relevant plutôt de manipulations hasardeuses ou de grattages volontaires, que des effets d'une décomposition organique. Bargellini transfère ce matériel sur un négatif 16 mm, mais ne respecte pas en laboratoire les protocoles de développement, ce qui l'amène à produire une transformation de la pellicule récupérée au lieu de la reproduction attendue. Sur différentes longueurs de film et à des durées variables, il interrompt ainsi volontairement les bains tout en projetant à certains moments de manière aléatoire une lumière vive sur la pellicule. Tous ces gestes aberrants d'un point de vue technique laissent filer le contrôle des événements, pour susciter une part de hasard et faire place à un résultat en partie imprévisible. De ce négatif paradoxal ne respectant aucun standard professionnel, il tire un unique positif qui va lui-même se détériorer de manière irrémédiable au fur et à mesure de ses passages dans les projecteurs. Chaque projection est ainsi un instant différent dans l'existence du film qui le rapproche d'une fin inscrite dans le processus, ce moment déjà évoqué où il ne restera plus rien à voir, hormis traces et poussières ; le film porte la mémoire de ses défilements répétés, mettant en oeuvre à chacun de ses retours le spectacle de sa disparition.

Le médium que manipule Bargellini est la couche photosensible de la pellicule, qu'il module en intervenant de manière directe sur sa sensibilité à la lumière. Ce n'est donc pas tant le support qui est travaillé, que la fine surface qui le recouvre et apparaît comme une peau voilant l'image. Le choix d'un film

porno pour effectuer ce travail découle d'une double motivation ; se révèle de manière explicite un extrême désir de voir associé, par l'affirmation des matières, à un sentiment du toucher confrontant l'emprise de la peau nue des actrices à la fragilité de la couche de gélatine. Les poils, rayures, accrocs qui maculent le film sont mis en évidence par une image laiteuse, trouble, qui s'efface souvent derrière un écran gris presque impénétrable. L'action présente trois femmes et deux hommes, tous nus, variant les combinaisons sexuelles sur un grand lit, l'une des femmes chaussée d'immenses lunettes de soleil noires, attitude étrange qui semble confirmer le caractère à la fois amateur et clandestin de la production. Cela étant, même si la question venait à se poser, il est impossible de reconnaître qui que ce soit ; la granulosité de l'image, les multiples scories, le flou qui enveloppe les scènes, les surexpositions, empêchent que s'affiche avec évidence le spectacle pornographique. Même si les gestes sont sans équivoque, le plus souvent ils ne se laissent que deviner. Le caractère transgressif du film original, son tournage obscur en dehors de toute légalité (les lunettes de soleil), le public averti et discret auquel il était destiné, sont malgré tout soulignés par sa décrépitude et l'indéfinition des images ; mais Bargellini déçoit de fait l'engagement visuel du spectateur, condition nécessaire à l'efficacité du genre. Les éclairs de lumière ajoutés en laboratoire sur le négatif se transforment au tirage en taches noires opaques flottant au centre de l'écran et obstruant la vue ; ces formes molles imposent leur propre image par dessus le groupe affairé, évoquant à certains moments des masques funèbres, des fantômes oscillant au rythme des corps. En générant une autre image dans l'image, elles achèvent de nous mettre à distance et rejettent l'exhibition dans un second plan de l'espace. Si le fait pornographique reste à considérer, il est ici placé hors de lui-même, ré-exposé et soumis à un regard qui ne participe pas à l'événement mais l'évalue à l'aune de sa propre appréhension du cinéma. Il n'y a pas de jugement de valeur évidemment, mais la révélation de la capacité du cinéma à produire des oeuvres en dehors de ce qui fait classiquement l'art cinématographique c'est-à-dire la mise en scène, le scénario, la photographie, le jeu des acteurs ; à partir d'un monde clandestin rétif à toute historicisation, c'est le médium cinématographique dans ce qui le constitue en termes de matière et de lumière qui établit un fait artistique. Le spectacle pornographique se voit détourné de son objet et ne soutient plus le désir du visible (quoi voir, avec voracité), mais le comment voir. Tout le cinéma se trouve problématisé à travers un film porno qui affiche en même temps l'hypervisibilité et son effacement ou,

pour le dire autrement, la tension du regard que génère le sexe parvient à déporter l'attention de la peau des acteurs vers la peau du film lui-même.

### **L'effaçage**

Aussi bien sur le plan de la morale ordinaire que sur celui de l'art, ni Piero Bargellini, ni Peggy Ahwesh n'énoncent la moindre opinion sur le cinéma porno ; ils envisagent simplement les films qu'ils trouvent comme un fait, des images de cinéma, en dehors de toute volonté démonstrative. L'anonymat des films récupérés est un moyen de régénérer le regard sans offrir d'autres points de repères que l'excitation que la pornographie est à même de susciter ; la pornographie force le regard presque par fatalité, mais dans le même temps fait voir ici la matrice, interrogeant le spectateur non pas sur la nature du sexe, mais celle du cinéma. La reprise de films porno a pu prendre dans le contexte du found-footage une dimension plus critique. Dans *Removed*, la cinéaste Naomi Uman a patiemment effacé au dissolvant toutes les figures féminines d'un film pornographique des années 80, que le vieillissement a fait virer au rose. Elle fait ainsi disparaître l'objet du désir pour surexposer les acteurs, qui n'enlacent plus que des taches, des spectres flottants au rythme de 24 images par seconde. L'animation de la forme blanche issue du gommage, étalée à la main photogramme après photogramme, manifeste la vitesse réelle des images, imposant la pression d'une double temporalité, celle de la représentation cinématographique et celle du geste graphique, qui entrechoque les images et perturbe la fluidité des enchaînements. La retouche laisse de multiples scories ajoutant à la plasticité du film, qui peut se concevoir comme une succession accélérée de tableaux. Si la silhouette des actrices reste encore vaguement perceptible dans les surfaces blanches, elle à ce point atténuée et trouble que l'on n'aperçoit qu'un fantôme de l'impression originale. Malgré cet effacement des corps, les sons restent présents établissant une présence paradoxale, qui maintient un dialogue absurde entre le visible et l'invisible, faisant de la tache un personnage. Les films porno se caractérisent par une amplification artificielle des effets sonores, cris, soupirs, gémissements, du fait d'un « jeu » appuyé ou de reprises en post-production. Ici, l'élimination du corps féminin enlève l'émetteur de la bande son érotique pour ne conserver que son récepteur masculin qui manifeste en retour avec évidence la platitude des dialogues. Selon Yann Gonzalez, dans ce type de films « l'homme est mis en scène en tant qu'instrument au service d'effets corporels féminins ». S'il

participe « à la réussite de la performance (...) il ne la figure en aucun cas <sup>9</sup> ». Chez Naomi Uman, le ressort actif du film porno est désamorcé, mettant en évidence dans tous les sens du terme un homme impuissant, en ce qu'il ne possède plus personne et révèle sa propre vacuité.

Le floutage est un moyen de censure permettant de masquer des zones sensibles, mais ce qui est « sensible » dans ce cas précis est escamoté au dissolvant. Le blanc des corps féminins n'est que la base polyester transparente de la pellicule, dont la couche photosensible a subi l'agression d'un produit chimique ; Naomi Uman travaille un jeu de transparence et d'opacité, de pleins et de vides, qui produisent à l'écran l'effet d'une absence. Le flou s'attache ici aux restes féminins qui hantent encore le plastique lavé, mais surtout aux relations nouvelles que tisse l'image entre la netteté des figures masculines et l'agitation informelle d'une tache lumineuse ne s'inscrivant qu'avec peine dans la silhouette des corps auxquels elle se substitue. L'image s'articule autour d'une tension entre ce qui se montre et ce qui s'efface, par laquelle se neutralise le pouvoir de suggestion de la pornographie. Le manque est central aussi bien émotionnellement que visuellement, la femme ayant pour fonction d'occuper le champ, ce qui conduit en son absence à reconstituer l'image à partir de ses bords. Un nouveau film se substitue au premier et expose autour du vide les codifications du genre, poussant là encore le spectacle à faire défaut. La seconde partie de *Removed* montre un couple en observant un autre à travers un miroir sans tain, qui installe implicitement une image dans l'image ; le regard du spectateur semble alors se prolonger dans celui des acteurs et se fait le témoin d'un événement qui n'a pas lieu, privé de son contenu. Le porno déceptif devient une adresse sans équivoque au spectateur dont le désir s'incarne dans l'action masculine ; le voyeur est désigné (éveillé à lui-même) par l'inscription d'un regard rendu sans objet.

La brûlure auquel le titre fait référence en appelle bien sûr à la destruction de la pellicule, dont l'effet le plus immédiat réside dans la fusion de l'image, qui dessine un mouvement à l'intérieur du photogramme. Mais c'est aussi la dépolymérisation qui ronge le matériau, transformant le support en ruine, ou les effets agressifs de la lumière et des produits chimiques (on pourrait aussi bien considérer que les sujet eux-mêmes sont brûlants en excédant la représentation et le simulacre). Il y a un devenir-flou du cinéma tenant à l'état de son support par lequel s'établissent au fil du temps des formes incontrôlables. Ce qui retient

---

<sup>9</sup> Yann Gonzalez, *La guerre du ça (sur le X amateur)* in *Simulacres* n°5, septembre-décembre 2001, p 120

physiquement l'image prend consistance à l'écran qui expose la fragilité de sa constitution ; l'histoire du cinéma est ainsi réexaminée à partir de sa matrice, et non de son récit. Le choix de faire retour sur des oeuvres anonymes, dont la disparition ne provoque aucun sentiment de perte, désigne une histoire de la forme cinématographique incluant tous les aspects de son dispositif, et non seulement ce que Paolo Cherchi Usai appelle « l'image modèle », c'est-à-dire une image immuable et sans défauts<sup>10</sup>, détachée de tout principe d'énonciation. L'obsolescence relevée par le found-footage régénère un regard qui accepte l'accident, la trace, la salissure, le flou, la dislocation de l'image, instruisant une visibilité qui échappe au discours. Le fait pornographique produit une forme de sidération, établit une emprise par la sollicitation directe de son public ; il n'est plus ici qu'un résidu, identifiable sans doute mais à distance, montrant avant l'acte, la surface dégradée qui en perturbe la jouissance. Le flou rend le regard possible, en imposant une position d'extériorité qui en quelque sorte fait voir le voir pour reprendre une expression de John Berger<sup>11</sup>. La ruine ou la disparition ne sont pas l'absence d'image, mais une autre image à la définition instable qui dessine une mémoire du film par son appareil. Il n'en reste pas moins que ce qui pourrait sembler formaliste ou issu d'une pensée structurelle, travaille également une conscience sociale des images et la manière dont celles-ci nous affectent ; la fonction critique du film de Naomi Uman le manifeste avec évidence. Ce n'est pas tant la position « expérimentale » des cinéastes qui se trouve mise en avant que la manière ils sollicitent une expérience du cinéma dans tous ses aspects, techniques, plastiques, historiques, mémoriels, anthropologiques. Des films pornographiques obscurs et parfois clandestins rejoignent ainsi un commun du cinéma, où ils interrogent une histoire qui n'est pas celle de ses temps forts mais plutôt celle du regard cinématographique lui-même.

---

<sup>10</sup> Paolo Cherchi Usai, *The death of cinema*, Londres, Palgrave MacMilan, 2001

<sup>11</sup> John Berger, *Voir le voir*, Paris, Alain Moreau, 1976