

De la présence féminine et de l'acte de voir. Le regard haptique dans l'œuvre filmique de Sarah Pucill

Si ce corps a donc toujours suspendu l'essence, si, pour le dire, il faut écarter les vocables dans lesquels résonne le Même, c'est qu'il s'évade des prises conceptuelles, retournant sans cesse la présence en absence. Il n'est jamais là où on le cherche, car il n'est pas quelque part, il vit la substitution.

Catherine CHALIER, *Figures du féminin*

À ce jour l'œuvre cinématographique de l'artiste anglaise Sarah Pucill (née en 1961) est constitué de 10 films, tous réalisés en 16mm, d'une durée comprise entre 6 et 35 minutes. Il s'agit d'essais visuels relativement courts, d'une intensité rythmée et éblouissante et dont les recherches plastiques s'inscrivent dans le courant structuraliste anglo-saxon¹. La présente étude se concentrera sur la corrélation haptique développée entre la caméra, le corps filmé et l'espace domestique à travers une mise en scène essentielle, minimaliste qui, poussée à ses limites et ainsi déréalisée, transformée en pure abstraction, est ensuite rendue à nouveau à son contexte factuel.

La fragmentation du corps féminin et sa mise en relation avec les objets quotidiens est l'élément récurrent dans le travail de Pucill. De ses premiers courts métrages (*You be Mother*, 1990, 7 min, noir et blanc et couleur ; *Milk and Glass*, 1993, 10 min, couleur ; *Backcomb*, 1995, 6 min, couleur ; *Mirrored*

Measure, 1996, 10 min, noir et blanc) à ses films plus récents (*Taking My Skin*, 2006, 35 min, noir et blanc), l'insistance sur le visage à travers l'emploi incessant du gros plan associé à un constant morcellement de la figure est vouée à une mise en valeur de sa nudité. Comme le note Jacques Aumont : « le visage est la partie la plus nue, la seule essentiellement nue du corps humain². » Le visage nu se définit ici comme surface matérielle (dont l'effet est accentué par le grain de la pellicule) à partir de laquelle c'est l'acte de voir lui-même qui est mis à nu. Qu'il s'agisse d'interroger la figure féminine dans une dialectique plastique, formelle avec les objets domestiques (*You be Mother*, *Milk and Glass*, *Mirrored Measure*), ou de la confronter, de manière plus personnelle, avec l'expérience subjective et affective du regard (*Taking My Skin*), le désir reste en effet celui d'« ôter au visage la possibilité d'être l'extérieur visible d'un intérieur invisible, faire de lui une surface d'inscription matérielle, sensible pour quelque chose qui va le frapper comme du dehors, pour un texte³ ».

Dans *Taking My Skin* – où la cinéaste se met en scène en compagnie de sa mère – le dispositif du filmage à miroir manifeste toute la dimension d'un vrai regard médusant, double, voire multiple. Il déploie un intense travail plastique et discursif sur la durée et la réciprocité du regard qui interroge les possibilités d'affleurement de la présence par la caméra de manière complémentaire vis-à-vis des recherches menées dans les premiers films des années 1990.

Mère et fille se filment réciproquement⁴, redé-

1. Cf. Sarah PUCILL, *The 'autoethnographic' in Chantal Akerman's News From Home, and an Analysis of Almost Out and Stages of Mourning* (consultable en ligne sur le site de la cinéaste à la page : [http://sarahpucill.co.uk/texts/texts-the-autoethnographic.php]). Dans ce texte, Sarah Pucill, en mettant en relation son propre travail avec celui de Chantal Akerman et de Jayne Parker, construit une réflexion sur le structuralisme anglais initié par Peter Gidal et Malcolm LeGrice et sur les influences de la pensée féministe.

2. Dans la notice « Visage » de Jacques AUMONT, *Du Visage au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1992, p. 399.

3. *Ibid.*, p. 139.

4. Cette réciprocité est d'ailleurs souvent rendue simultanée par l'emploi de miroirs grâce auxquels la

couvrent leurs corps, notamment leurs visages, dans l'objectif de l'appareil 16mm et communiquent, entre autres, sur les impressions données par cette expérience¹. Par exemple, lorsque la mère demande: « *Why do you want to film me so close? Why do you want to come in so close?* », Sarah Pucill répond: « *I want to see what happens.* ». Ensuite elle affirme: « *I'm very close in with the camera, but I'm not physically close... Just with the lens.* ». Puis, « *I want to look through your eyes... Does it feel uncomfortable?* ». Et la mère répond sardoniquement: « *No, boring.* »². Par la suite, lorsque la mère filme la fille, Sarah Pucill demande: « *What does it feel like to come in so close?* », question à laquelle la mère répond par: « *Something you've never... you don't see of you like this otherwise* »³.

Cette convergence entre l'aspect visuel et la réflexion en paroles (les dialogues sont étalés et dispersés tout au long du film) se révèle très riche poétiquement et théoriquement: la mise en scène de ce dispositif interroge, pour citer Jacques Aumont, « la difficulté de penser la présence corporelle dans l'image filmique »⁴.

Comme affirme plus loin Aumont dans le même ouvrage:

« Gros plan » et « visage » sont donc interchangeables, et ce qui est à leur commune racine, c'est l'opération qui produit une surface sensible et lisible à la fois, qui produit, comme dit Deleuze, une Entité.⁵

Ailleurs, et dans la suite de la réflexion de Deleuze (« *tout gros plan est un gros plan de visage* »⁶),

femme filmée reflète en même temps l'image de l'autre se trouvant derrière ou à côté de la caméra.

1. L'échange de ses impressions immédiates est alterné par un dialogue autour de la maternité et la relation mère-fille.
2. « Pourquoi veux-tu me filmer de si près? Pourquoi veux-tu te rapprocher autant? »; « Je veux voir ce qui se passe. »; « Je suis très près avec la caméra, mais je ne suis pas proche physiquement... Seulement avec l'objectif. »; « Je veux voir à travers tes yeux. Est-ce gênant? »; « Non, c'est ennuyeux. »
3. « Qu'est-ce que ça fait d'être si près? »; « Quelque chose que tu n'as jamais... que tu ne pourrais pas voir ainsi autrement. »
4. J. AUMONT, *Du Visage au cinéma*, op. cit., p. 51.
5. *Ibid.*, p.85.
6. Dans *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*, au chapitre *Année Zéro – Visagéité*, Gilles Deleuze et Félix

Aumont précise:

Si le gros plan est susceptible de produire comme foncièrement étrange tout ce qu'il représente, en grossissant trop, en s'approchant de façon inhumaine, impossible, il est également, et simultanément, l'instrument qui rend excessivement familier, qui visagéifie, qui physionomise ce qu'il découpe.⁷

Sarah Pucill travaille de manière évidente sur la familiarité du regard, d'abord en mettant en scène son visage, avec une forte volonté de soumettre sa propre image à la confrontation avec les objets et avec la caméra, ensuite en établissant un jeu de réciprocité de la vision entre elle-même et sa mère. Et même lorsqu'elle travaille à partir de corps plus anonymes pour le spectateur, le visage reste l'élément le plus récurrent de sa recherche filmique.

Si dans *Taking My Skin* les visages sont frappés par la réciprocité du regard et par son redoublement dialogique de la mise en miroir (la production d'un reflet constant, sollicitant le spectateur, qui réactive sa participation à cet acte de voir), dans les premiers films de S. Pucill, l'inscription matérielle sur les visages se construit en tant que lutte vis-à-vis des objets, comme une dialectique infatigable entre l'humain et le non-humain, entre formes, textures et consistances opposées qui, tour à tour, trouvent une harmonie géométrique ou bien s'entrechoquent. Dans chaque film, la figure humaine (toujours féminine) est ainsi soumise à une tension plastique que l'artiste travaille assidûment afin d'ébranler le regard, de le priver de toute fragrance, de toute facilité flegmatique. La présence physique se manifeste constamment par une mise en pièces de la figure, par un travail dialectique de ses multiples corrélations avec les objets. À la fois condensée et amplifiée par l'apparition et le travail presque exclusif sur le visage

Guattari avaient défini ainsi le visage: « Le visage ne se produit que lorsque la tête cesse de faire partie du corps, lorsqu'elle cesse elle-même d'avoir un code corporel polyvoque multidimensionnel – lorsque le corps, tête comprise, se trouve décodé et doit être surcodé par quelque chose qu'on appellera Visage. » G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, 1994, p. 208.

7. J. AUMONT, « Gros plan » dans A. Bergala et al., *Une Encyclopédie du nu au cinéma*, Bruxelles, Yellow Now, 1991, p. 187.

féminin, cette présence constitue une seconde couche de construction formelle du dispositif du regard.

Dans *You be Mother*¹ (voir fig. 1), une action en apparence banale et anodine est mise à nu, révélée aux sens grâce au passage matériel et sonore d'un objet à l'autre et leur interaction. Le filmage du visage met en scène un deuxième regard à l'intérieur de l'image même, un regard qui devient objet parmi les objets. Un regard qui est ainsi, en même temps, observation impassible (puisque le regard



Figure 1 : Sarah Pucill, *You be Mother*, 1990.
© collection particulière de l'artiste.

1. *You be Mother* s'ouvre sur un gros plan d'une quinzaine de secondes sur un liquide (vraisemblablement de l'eau) versé d'une cruche dans une tasse. Le son du liquide qui coule est amplifié et nous permet de percevoir que la cruche et la tasse sont en céramique, pendant que l'emploi de la pellicule 16mm met en valeur le grain de l'image. Lorsque tout le liquide a été versé, l'expérience est répétée, cette fois avec du lait. Au fond, on voit apparaître l'image fixe d'un visage féminin de profil droit, celui de la cinéaste même, projetée sur le mur. Les lents mouvements d'une carafe fragmentent le visage et mettent en évidence la diagonale qui mène de l'œil au nez, puis de l'œil à la bouche. Par la suite l'écran reste noir pendant quelques secondes ; on entend un bruit de couverts, puis apparaissent, cette fois en couleur, les sources de ce bruit : une cuillère qui remue un liquide à l'intérieur d'une tasse, sur laquelle s'étale précisément l'image de la bouche. Alors que la tasse est soulevée doucement l'image projetée des lèvres rouges se morcelle entre la tasse et la soucoupe, et la bouche semble s'ouvrir et se refermer. Dans la suite du film, à travers une technique d'animation image par image, les objets sur la table prennent vie et semblent entreprendre une sorte de rébellion. Les mouvements rapides et désordonnés des objets fragmentent incessamment les différentes parties du visage dont le regard reste figé et immuable.

est fixe et impénétrable) et chose modulable et segmentable plastiquement. Ce regard sur les objets et sur leurs mouvements dédouble et déséquilibre celui, extérieur, du spectateur assistant au déroulement des images.

Visionnant l'un après l'autre les différents films de Sarah Pucill, ce regard – à la fois *sur* et *dans* la scène – reste collé au spectateur, même lorsque les yeux n'apparaissent pas ou très brièvement dans les images : dans *Milk and Glass*², les yeux constituent les premiers éléments *libérés* du noir par le pinceau, mais la bouche acquiert rapidement une valeur décisive dans le jeu entre visible et caché. Et pourtant cette bouche (voir fig. 2), si pleine et vivante, ne cesse de nous rappeler que son autonomie en tant que fragment n'implique jamais une négation des premières images dans lesquelles des yeux regardants organisent la scène par l'acte de voir.



Figure 2 : Sarah Pucill, *Milk and Glass*, 1993.

© collection particulière de l'artiste.

face du miroir. Cette alternance déstabilise d'ailleurs le spectateur et son appréhension des actions

2. Dans *Milk and Glass* un pinceau tour à tour *libère* l'image figée d'un visage féminin d'une surface de miroir noir et dessine des lèvres et des fleurs sur cette même surface ; ensuite du coton recouvre et efface à nouveau partiellement ce visage humain morcelé, dont finalement, au terme de la séquence, ne ressortent du miroir noir que les lèvres, parfaitement distinctes. Dans la deuxième partie du film ces lèvres, dont désormais la surface est posée horizontalement, sont traversées par un flux d'eau qui coule d'un bol, dont la surface incurvée reflète également l'image de cette bouche.

en cours alors que les outils, tour à tour, rendent visible, morcellent ou cachent la figure humaine. Comme dans *You be Mother*, l'entremêlement surprenant et bouleversant d'éléments animés et inanimés, de formes liquides et solides, de surfaces transparentes et opaques, d'objets mouvants avec des images figées établit une tension haptique en mettant en place de manière plastique un progressif brouillement des frontières entre les composants corporels et les substances picturales.

Tout au long de *Milk and Glass*, ainsi que dans *Backcomb*¹ et *Mirrored Measure*², une sorte de persistance rétinienne – un regard médusant également lorsqu'il n'est pas présent à l'écran – crée et entretient un certain trouble chez le spectateur. Si dans *Backcomb*, les yeux ne sont jamais montrés et restent cachés par cette nuque d'où partent les cheveux-pieuvre, dans *Mirrored Measure*, cet œil brillant apparaissant dans les dernières images du film déchaîne la puissance de la circulation entre les deux femmes et l'eau.

Comme dans les films précédents de Pucill, la mise en scène acquiert une tension de plus en plus violente à l'intérieur de laquelle les objets et les gestes les ordonnant subissent un chambardement, une désagrégation progressive (les verres commencent à tomber, les deux femmes ont de plus en plus de mal à gérer leur gestualité) mettant à mal l'organisation spatiale et logique agencée initialement. Cette désagrégation fait émerger puissamment la pure matérialité des objets, leurs

connections précaires et instables avec l'élément humain. L'acte de vision accompli par le spectateur est ainsi, encore une fois, soumis à une expérience synesthésique intense et complexe.

Film après film, dans la mise en place de ce jeu du regard, apparaît de manière frappante l'écho des réflexions de Maurice Merleau-Ponty :

Maintenant donc que j'ai dans la perception la chose même, et non pas une représentation³, j'ajouterai seulement que la chose est au bout de mon regard et en général de mon exploration ; sans rien supposer de ce que la science du corps d'autrui peut m'apprendre, je dois constater que la table devant moi entretient un singulier rapport avec mes yeux et mon corps : je ne la vois que si elle est dans leur rayon d'action ; au-dessus d'elle, il y a la masse sombre de mon front, au-dessous, le contour plus indéfini de mes joues ; l'un et l'autre visibles à la limite, et capables de la cacher, comme si ma vision du monde même se faisait d'un certain point du monde. Bien plus : mes mouvements et ceux de mes yeux font vibrer le monde, comme on fait bouger un dolmen du doigt sans ébranler sa solidité fondamentale.⁴

Sarah Pucill met en place une étrange expérience haptique, qui se révèle à la fois subtilement fascinante et profondément déstabilisante, par le biais d'une série de correspondances plastiques – localisées, rigoureuses et immédiates, effectuées de manière absolument sobre – entre des objets et des gestes du quotidien et les parties du visage.

[...] puisque la vision est palpation par le regard, il faut qu'elle aussi s'inscrive dans l'ordre d'être qu'elle nous dévoile, il faut que celui qui regarde ne soit pas lui-même étranger au monde qu'il regarde. [...] Il nous suffit pour le moment de constater que celui qui voit ne peut posséder le visible que s'il en est possédé, s'il en est, si, par principe, selon ce qui est prescrit par l'articulation

1. Sur une table immaculée composée d'assiettes, de couverts et de tasses intervient violemment une ample chevelure noire, telle une pieuvre irrépressible, qui, en brochant la nappe, finit par renverser et emmener avec elle l'ensemble des éléments. La matérialité des images est amplifiée par une surprécision hyperréaliste des sons qui mène à une forme de *déréalisme*. Des mèches de cheveux on perçoit visuellement et acoustiquement la dureté et l'épaisseur, ces attributs augmentent chez le spectateur la sensation d'inquiétude provoquée par les mouvements et par l'animation destructrice incontrôlable des cheveux.

2. Une carafe tourne pendant plusieurs secondes, la transparence de l'eau qu'elle contient, ses reflets se laissent observer silencieusement, jusqu'à ce qu'un verre soit porté à des lèvres féminines. Lorsque cette bouche commence à boire l'eau, ce geste est exalté soudainement par un son très aigu et irréel. L'action de boire, répétée plusieurs fois et accompagnée par ce même son aigu, est effectuée par deux femmes opposées par leur âge (une jeune et une vieille).

3. Un peu plus loin Maurice Merleau-Ponty corrige et précise son propos : « Déjà mon corps, comme metteur en scène de ma perception, a fait éclater l'illusion d'une coïncidence de ma perception avec les choses mêmes. Entre elles et moi, il y a désormais des pouvoirs cachés, toute cette végétation de fantasmes possibles qu'il ne tient en respect que dans l'acte fragile du regard. » Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 2004, p. 23-24.

4. *Op. cit.*, p. 21-22.

du regard et des choses, il est l'un des visibles, capable par un singulier retournement, de les voir, lui qui est l'un d'eux.¹

Les films de l'artiste anglaise encouragent à prendre de la distance par rapport aux objets les plus quotidiens et à rétablir par la suite une nouvelle relation avec les corps qui manipulent ces objets, à réapprendre à observer les visages filmés. Ce sont des films précieux, chaque fois surprenants et qui, délicatement, subtilement, mettent à nu l'acte de voir et nous poussent à interroger le regard. S'ils peuvent être lus comme une réflexion sur l'identité sexuelle féminine², du point de vue plastique, ils évitent toute la simplicité de l'emploi du symbole, toute corrélation signe-signification excessivement directe ou conventionnelle. Visuellement, acoustiquement et rythmiquement, ils mettent en place un univers sensoriel et discursif à l'intérieur duquel l'interaction entre les objets domestiques et les différents états et morcellements du corps féminin ouvrent sur une réflexion plus vaste autour de l'acte de voir.

Parfois, les références métaphoriques du conflit entre masculin et féminin sont flagrantes et immédiates (*Backcomb*). Cependant, les symboles sociaux ne renferment pas le discours politique sous-jacent, mais se déploient plastiquement, ils enrichissent et sont enrichis par le travail formel et haptique sur l'image.

L'insistance sur une figure spécifiquement féminine³ indique une attention constante sous-jacente au caractère sexuel de la présence humaine, à une problématisation sociale de la représentation du corps, s'inscrivant et surgissant,

il nous semble, d'un questionnement profond et plus vaste sur les potentialités de l'image à rendre visible la matérialité corporelle, à la mettre en communication avec le regard du spectateur⁴.

Grâce à une construction formelle riche et puissante déployant les infinies possibilités des images, ils échappent à une lecture strictement féministe et identitaire permettant à l'observateur de mettre en jeu sa propre perception, d'intégrer le symbolisme social, l'élément discursif autour de la question de genre, dans une structure plastique perçante : le message politique devient forme filmique authentique.

Gloria MORANO

1. *Op. cit.*, p. 175-176.

2. Dans l'article *Textual Analysis : Back Comb* Chris Darke note à propos de la première œuvre filmique de S. Pucill : « À travers l'emploi d'objets domestiques, photo montés dans un autoportrait, le film étudie la lutte d'une femme afin de se libérer d'un rôle imposé, celui de femme en tant que fournisseur, donateur et récipient de lait et d'enfants ». Notre traduction. Article de 1997 rédigé pour la London Production Fund et consultable sur le site Luxonline à la page [http://www.luxonline.org.uk/articles/backcomb_darke%281%29.html]

3. *Backcomb*, dans ce sens, se révèle le plus original : le positionnement explicitement genré est établi par le choix de mettre au centre de la recherche plastique cette ample chevelure noire devenant un inquiétant sujet de déstabilisation et de destruction de l'espace domestique.

4. Ce caractère sexuel de la présence féminine se déploie de manière plus vaste dans ses films des années 2000 et dont l'analyse fera l'objet d'une prochaine étude. Une partie des films de Sarah Pucill est consultable en ligne sur le site de l'artiste [<http://sarahpucill.co.uk/>] et sur le site de Light Cone [<http://www.lightcone.org/fr/cineaste-1151-sarah-pucill.html>]. Sur ces deux sites, il est d'ailleurs possible de découvrir la filmographie complète de l'artiste.