

Autoportrait dans le cinéma (Fr)

30 janvier 2015

2004

Zeuxis n°14, Paris 2004

Si, comme le revendique de nombreux cinéastes, le cinéma expérimental est avant tout un cinéma à la première personne, un cinéma qui exprime et affirme une subjectivité, dresse le portrait d'une individualité à travers ses visions, alors on peut comprendre l'intérêt qu'ont porté les cinéastes pour l'autoportrait et qu'il soit une forme caractéristique dans le cinéma expérimental.

Il faudrait différencier l'autoportrait dans le cinéma expérimental du projet du journal filmé. Ces portraits filmés, autoportraits sont parties prenantes du projet autobiographique pour quelques cinéastes dont le propos cinématographique s'inscrit dans la perspective d'un récit filmé à la première personne.

La dimension temporelle inhérente au support cinématographique, entraîne nécessairement des altérations vis-à-vis de l'autoportrait qui, en peinture, en photographie restitue un moment donné quand bien même celui-ci soit le résultat d'une synthèse en proposant la condensation de plusieurs moments distincts ou attitudes.

L'autoportrait cinématographique ne se contente pas du seul plan fixe, il excède l'arrêt sur image. De son côté, la photographie peut s'envisager comme prélèvement, ou plus exactement comme ce moment de restitution d'un arrêt sur image d'un film dont on n'aurait pas trouvé toutes les images. On peut envisager alors l'autoportrait au cinéma comme la fusion possible de ces images virtuelles.

Plusieurs stratégies sont à l'œuvre des lors qu'il s'agit de (se) tirer le portrait. L'une consiste à mimer la prise photographique en demandant au sujet de se tenir face à la caméra pendant un temps donné (qui peut être la durée de la bobine 16mm ou super8). Le sujet est alors libre de ses mimiques autant que de ses postures, il peut décider de se mettre en scène dans ce cadre et s'incarner pendant la durée de la prise à la manière des personnes filmées par Andy Warhol pensaient contrôler leurs images dans les *Screen Tests*, ou dans les *cinématons* de Gérard Courant, alors que Gregory Markopoulos ne laissait pas autant de latitude aux personnes qu'il filmait dans les différentes séries de portraits qu'il s'agissent de *Galaxie* (1966) ou de *Political Portraits* (1969).

Dans l'autoportrait, la question du visage est prédominante. Comment aller par-delà du stade du miroir ? comment se perdre dans un visage ? La production du portrait permet de scruter les transformations du visage, peut-on parler de vieillissement (?), autant que la manifestation d'une expression. Le recours à l'extrême accéléré qui fige l'expression d'un sourire dans un continuum qui évacue le différent comme c'est le cas dans certains fluxfilm tel que *Disappearing Music for Face* (1966 de Mieko Shiomi). Il en est de même de *Two Virgins* (1968) de John Lennon et Yoko Ono. Ces films semblent abolir l'action au profit d'un présent et qui par son s'étirement, s'altère, à force de différer il induit le différent. Chez Andy Warhol, le différé est obtenu par la projection à 16 images seconde, qui transforme les paysvisages des protagonistes de *Haircut, Eat, Blow-job*. Ce ralentissement de la cadence confère au noir et blanc un aspect argenté, quasiment un velouté de l'image. On peut recourir à des artifices photographiques afin de gommer, effacer tout ou partie du visage, le recours à un éclairage très contrasté souligne la difficulté, le mal d'être, dont on a un exemple parlant dans *Aus der ferne Memo Book* (1989) de Matthias Mueller.

Le visage comme paysage, un véritable champ de bataille, est particulièrement bien illustré chez Olivier Fouchard qui dans ses différents

Autoportraits, travaille les textures, le grain de l'émulsion en fonction de diverses manipulations photo chimiques. Les yeux aspirent, oxident les couleurs, deviennent des trous noirs. La variation ici n'est pas obtenue par un dispositif qui transforme lors du tournage le portrait comme c'est le cas chez Christian Lebrat (*Autoportrait au dispositif* 1981), Unglee (*Forget Me Not* 1979) et d'une autre manière chez Dominique Willoughby dans *Bal* (1981). Ces deux derniers cinéastes travaillant image par image en procédant par accumulation, comme le faisait à sa manière George Griffin des 1975 avec *Head*.

Faire son autoportrait ne signifie pas pour autant se filmer. Hollis Frampton en fait magistralement la preuve dans *Nostalgia* (1971). Un portrait réalisé à partir de photographies qu'il commente soi disant, alors que c'est la voix de Michael Snow que l'on entend sur la bande son, tandis que sont décrites les photos. Cette voix qui n'appartient pas à ce qu'elle dit, permet d'éviter l'épanchement du journal, de la confession, elle confère une altérité, elle est la voix de l'ego fictif, en l'occurrence celle d'Hollis Frampton. On retrouve des stratégies proches chez Su Friedrich dans *Sink or Swimm* (1990) et Michael Wallin dans *Decodings* (1988). C'est la fiction du sujet, le façonnage d'un individu selon son genre, sa classe qui sont analysées dans ces deux films.

Aujourd'hui, l'autoportrait déploie allègrement l'épanchement narcissique se répand d'autant plus facilement que les lieux pour accueillir les images en mouvement sous la forme d'installation se sont multipliés. La parole intime prend le pouvoir et occupe l'espace d'exposition, en fait son lieu de fiction ; pas un espace d'exposition sans projection, ou sans moniteur.

La production d'autoportrait dans le cinéma et la vidéo est aujourd'hui plus importante. Elle semble dominante au Japon, ou à l'instar de Horoyuki Oki et Yuri Obitani, nombreux sont les cinéastes qui travaillent à la lisière de l'autoportrait et du journal filmé. En cela ces cinéastes partagent ce goût du jour pour les autofictions à la manière de ce qui se

fait en littérature (Christine Angot, Banana Yoshimoto) et dans les arts plastiques (Valérie Mrejen, Nelson Hendricks...)

Auparavant, dans les années 70, les portraits étaient plus souvent le travail du double portraits tels ceux de Maria Klonaris et Katherina Thomadaki, ou ceux du group Métro Barbes Rochechouart ou encore ceux de Yoko Ono et John Lennon.

L'intérêt pour les récits du quotidien, le travail sur la représentation de soi en fonction des critères de modes a envahi progressivement le film et la vidéo à la faveur du super 8 dans un premier temps et des mini dv. L'épanchement narcissique que manifeste l'outil vidéo s'est décuplé grâce à sa plus grande accessibilité. Il n'est plus question dans ces travaux d'une présentation dé subjectivé comme elle peut l'être dans certaines œuvres minimalistes. Ce n'est pas tant le sujet que l'action réalisée ou les processus déployés qui importent comme c'est le cas dans quelques vidéos de Vito Acconci, films de Dan Graham ou Valie Export.

Cette manifestation de soi selon de petites fictions du quotidien se déploie dans la plupart des premières vidéos de Sadie Benning, comme *It was not Love* (1995), transforme l'espace de son quotidien comme celui de la fiction se retrouve chez Helena Villovitch dans *Je tricote* (1997), et d'une manière plus performative Anja Czoska dans *One Pussy Show* (1998), lorsqu'elle se filme mettant tous ses vêtements.

Le sujet est ici donné, tout ce qu'il fait peut devenir l'objet d'un film. Les activités quotidiennes : s'éveiller (Pierrick Sorin), se laver (Anja Czoska), baiser (Frédéric Charpentier, Kerstin Cmelka), dormir (Sophie Calle)... sont les sujets des films. Parce que ces actes sont répétés, parce qu'ils sont quotidiens, ils sont enregistrés. La répétition entraîne la performance, et par la même l'enregistrement. Le super 8 a joué un rôle essentiel dans ces filmages car à la maniabilité de l'outil, il privilégie un parti pris anesthétique, dans la mesure où ce format est considéré comme celui de l'amateur, anticipant par la même le foisonnement de la production

impliquée par l'usage des mini dv.

yann beauvais