

Didier Truffot

FORMES EN COPULATION : SUR QUATRE FILMS D'YVES-MARIE MAHÉ

«L'amour est mort entre tes bras
TE SOUVIENS-TU DE SA RENCONTRE
Il est mort tu le referas
Il s'en revient à ta rencontre.»
(Apollinaire, *Vitam impendere amori.*)

Que peut la rencontre de deux figures ? Comment envisager l'image filmique afin de trouver des équivalences formelles, visuelles et/ou sonores, à la fusion et à la confrontation des motifs entre eux, des corps entre eux, de l'abstrait et du figuratif, des différents types d'images entre eux, des sons entre eux, des images et des sons ? Comment, par la réunion, créer de la différence ? Que le travail expérimental de Yves-Marie Mahé explore l'image sur un mode exclusivement abstrait ou associé à l'extrême figurativité, en l'occurrence par le recours au registre pornographique, il ne cesse d'interroger l'intensité d'une forme, la violence de sa mise en contact et les résultats du choc.

Libido des formes : transformation par dynamisme

Mouvement (1997, 4 min.) : un cercle né d'une tache tournoie dans le champ, redéfinit les limites de l'écran, et systématise ces écarts par un centre qui renouvelle le cadre en s'élargissant ou se resserrant. L'image devient ensuite, un rectangle, une croix... passe du noir au bleu, puis au rouge... Le perpétuel changement des figures bouleverse la rigidité du cadre et par surcadrage en invente un second d'où naîtrait la forme de l'image. Le film n'utilise pas la figure géométrique en tant que forme équilibrée, mais en ce qu'elle appartient à l'étude des relations entre les formes, points, courbes, et entre les figures, corps, images, sons dans l'espace filmique, conçu ici comme champ de métamorphose. La bande-son elle-même subit des changements de rythmes qui suggèrent une équivalence sonore à l'effet de proche et de lointain de l'image. Le emploi de film pornographique, qui caractérise si fortement le travail de Mahé, qualifie cette logique dynamique dans la mesure où les choix plastiques de la relecture transforment l'activité sexuelle en une circulation illimitée, à la fois répétée et renouvelée, de corps et de postures. L'individu disparaît au profit des appétits de son corps. Au tourbillon des couleurs et des figures géométriques répond le corps pornographique comme une mécanique en perpétuelle motilité. Le mouvement des formes semble alors toujours attaché aux expressions corporelles de la relation sexuelle.

Va te faire enculer (1998, 10 min.) combine des surimpressions abstraites aux séquences pornographiques, soulignant dans les images obscènes l'animation angoissante qui les caractérise. Les corps filmés en plan général, et les organes en

gros plans ne sont eux-mêmes que frôlements, caresses, attouchements, pénétrations et le montage bout à bout de scènes pornographiques considère le corps dans son aspect besogneux, laborieux. Il ne s'agit plus de prouver le désir par l'accouplement mais de transformer la réunion organique en dynamique corporelle. Le mouvement devient mécanique, automatique, routinier et trivial.

Le film élargit son champ d'exploration à des films populaires, *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977), *Plein la gueule* (Robert Aldrich, 1974), et alterne les corps dansants ou combattants avec des corps pornographiques et des plans de voitures en collision. La rencontre des images assimile corps et voitures, choc de la bagarre et proximité sexuelle : elle ramène le film d'action au cinéma porno.

Chez Yves-Marie Mahé, les séquences pornographiques proposent une analyse du mouvement cinématographique. Dans *Fuck* (1999, 6 min.), l'utilisation d'une séquence d'orgie permet de vérifier la notion de raccord physique entre les photogrammes que la persistance rétinienne met en place. L'alignement des corps reliés entre eux forme une chaîne sexuelle qui reprend celle des photogrammes sur la pellicule. Mais l'image, partiellement ou totalement délavée de façon à produire un effet de *flicker*, décompose à la fois la chaîne sexuelle et le défilement de l'image. Comment des photogrammes mis bout à bout, des corps en enfilade provoquent-ils une illusion de fusion ?

Contact des formes : transformation par attraction

Mouvement étudiait la façon dont les formes se rencontrent, se mélangent ou se distinguent grâce aux fondus. *La Petite Mort* (1999, 4 min.) s'intéresse à l'aspect mécanique du défilement de la pellicule, au contact des photogrammes. Dans sa majeure partie, l'image décline sur un fond bleu des variations de rubans noirs qui balayent les côtés soit latéraux soit horizontaux du cadre, rappel pictural à l'ajout de pellicule parcourant l'ouverture de *Trade Tatoo* (Len Lye, 1937). Les deux espaces se complètent, s'allient. Même si l'un influence l'autre, une fusion naît paradoxalement de la distinction et du mouvement afin de créer une image composite. Des soupirs se mêlent à des sons synthétiques et à l'abstraction des images. Ce contrepoint sonore trouve une réponse hyper-figurative dans le dernier plan du film, un gros plan de sodomie. Cassure de l'image abstraite, l'intervention n'est pas pour autant changement de rythme et augmente le mouvement de va-et-vient dans le cadre de son apport charnel. Les bandes latérales initiales continuent de parasiter l'image ; devenues ici jaune transparent, elles délavent les corps aux endroits où elles interviennent. Par ce traitement, l'évocation de la jouissance que le titre promet reste du domaine de la rupture et de

l'invisible. Le film combine la représentation la plus organique, celle du rapprochement des corps par le sexe, à la construction la plus abstraite pour évoquer l'ambiguïté de la jouissance. La mise en contact scandaleuse des contrastes caractérise la composition du film : le traitement sonore sexualise les formes abstraites qui elles-mêmes rendent le plan final évanescant. Le film passe de l'indéfinissable au trop défini. D'abord séparée en deux, la partie délavée se réunit ensuite à la jonction des corps comme pour justifier et éluder à la fois l'endroit physique de la réunion. L'espace entre les photographies se trouve ici figuré comme un raccord en fondu, une séparation des corps qui décomposerait le mouvement de leur union.

Une telle tension entre les formes et les couleurs prend dans *Fuck* une connotation quasiment mélodramatique. Le film travaille les ratés de la rencontre et, en ce sens, pourrait se lire comme une variation ironique, amère et mélancoliquement clairvoyante des mélodrames hollywoodiens. L'image d'une orgie est saccadée, sectionnée par le montage. La bande-son vient augmenter et mélodramatiser la tension de l'image par les paroles sans cesse interrompues d'une chanson de Michel Jonasz : *Dites-moi*, montées avec une rumeur improbable. La chanson parle d'un couple tandis que l'image montre une orgie, de sorte que le film croît comme une douleur issue d'un mauvais raccord. L'émotion sirupeuse côtoie, dans la plus grande violence, la sexualité débridée. Le corps

de l'autre devient aussi lointain et incompréhensible que l'impalpable image cinématographique. Le travail sur les formes, en particulier celle des corps ramenés au sexe, construit le corps de l'autre comme un principe d'étrangeté jusque dans l'acte d'amour. Cependant, la forme s'exprime selon un principe de vitalité où la figure ne cesse de surprendre par sa régénérescence.

Dans *Va te faire enculer*, les images pornographiques se mêlent quasi systématiquement aux grattages de pellicule et aux délavements. L'image, travaillée dans sa matière, retrouve les distorsions du corps sexué qu'elle exhibe. Le photogramme devient chair et le corps ressemble de plus en plus à la pellicule. Le contact physique avec l'image répond à celui qui, sur l'écran, modifie le corps dévoué à son sexe. Les détériorations et distorsions de l'image ne concernent cependant pas tous les plans de *Va te faire enculer* et épargnent un gros plan sur une femme bâillonnée, une séquence zoophile ainsi que les morceaux de films commerciaux populaires. La violence de la rencontre entre ces deux régimes d'images crée un renversement majeur quant à la notion d'obscénité des plans : les images habituellement autorisées et propagées s'inscrivent, en raison de la pornographie du montage, comme les moments les plus troublants et pervers. Le pornographique rend le latent non seulement manifeste mais hurlant. Le remploi se fait processus actif critique, le porno devient un levier figuratif.