

Corps et coupes

The Exquisite Corpus de Peter Tscherkassky

Guillaume Lafleur

Numéro 175, décembre 2015, janvier 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/79931ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lafleur, G. (2015). Compte rendu de [Corps et coupes / *The Exquisite Corpus* de Peter Tscherkassky]. *24 images*, (175), 62–62.

Corps et coupes

par Guillaume Lafleur

Peter Tscherkassky poursuit depuis les années 1980 un inlassable travail à même la matière filmique par un usage extensif du *found footage*, du film publicitaire et du cinéma d'exploitation (l'horreur, le western et maintenant l'érotisme soft), afin d'en faire ressortir les forces expressives souterraines.

L'élan poétique qu'il y puise devient le matériau central par lequel il développe un discours plastique sans équivalent en s'appuyant sur un montage aussi heurté qu'une crise d'épilepsie. La remarquable perspicacité dans l'analyse du film qui sous-tend son approche le mène à faire apparaître à l'avant-plan un propos enfoui, apparenté à la déclinaison d'une mythologie spécifique au cinéma (voir *Outer Space*, 1999 ou encore *Dream Work*, 2001).

Le travail du rêve qui engage les pulsions érotiques et notamment cette *pulsion scopique* dont Murielle Gagnebin s'inspirait pour analyser le cinéma en relisant Freud, s'inscrit au centre du jeu affirmé dans *The Exquisite Corpus*, son nouveau film. En cela, il rappelle son court *Manufaktur* (1985) qui assimilait l'imagerie de la mode, les vêtements portés sur le corps, au travail du film en chambre noire ou à la table de montage.

Pour *The Exquisite Corpus*, l'ensemble du propos est enserré par la représentation de deux lieux qui donnent le ton en ouverture et fermeture du film : un bateau de plaisance et la plage. Il s'agit ici de charcuter quelques films érotiques softs des années 1960, rendus plus invraisemblables qu'ils ne l'étaient sans doute au départ, par un effort de condensation du récit, ramassé, remonté en un quart d'heure. Toutes les caractéristiques plastiques de ces films remontés et démontés demeurent pourtant en place, les obsessions qu'ils contenaient sont soulignées et ont trait aussi bien aux lieux filmés, aux situations qu'à la typologie des plans.

The Exquisite Corpus s'amorce par la représentation d'un homme et d'une femme nus sur un bateau à voile d'allure rustique qui navigue en bordure des côtes méridionales. On aura compris que le film met en parallèle par son jeu de montage cet érotisme soft teinté d'exotisme avec l'imagerie de la publicité et de la mode. Partant de là, Tscherkassky réussit à créer une forme de suspense singulière, instaurant un système de répétition dont l'objectif serait de jouer sur les apparences pour mieux les retourner, nous laissant croire qu'une partie de ce qu'il préserve du récit pourrait nous être révélée en toute fin de film.

Mais cet alibi narratif ne néglige en aucun cas la primauté accordée aux jeux formels. En quelques plans qui s'enchaînent, on voit ainsi



un mannequin, monter et descendre un podium. L'image est alors séparée en trois, non pas à la manière d'un *split screen*, mais plutôt de façon très marquée puisque celle-ci est sectionnée inégalement entre le haut et le bas, tel un collage fait manuellement, maladroit à dessein. Tout le film connote ces interventions manuelles, introduites également par la présence d'une image répétée au milieu et à la fin du film, soit un plan rapproché à la taille d'un homme, avec tout près la main d'une partenaire dont la manche en dentelle de la robe remonte pour entourer son index grâce à un mince bout de tissu. Elle s'apprête alors à ouvrir la braguette d'un jeans où l'on devine un sexe en érection.

Progressivement, Tscherkassky multiplie l'usage de surimpressions pour représenter l'acte sexuel. Ce mouvement de la chair aura débuté par la représentation de mains de plus en plus aventureuses caressant des jambes à moitié nues, et filmées en plans rapprochés depuis ce que l'on imagine être la banquette arrière d'une voiture. Ce procédé de dévoilement induit un jeu de formes qui rappelle les débuts du cinéma expérimental d'obédience surréaliste (Man Ray et Buñuel).

Un plan essentiel, au début du film, montre une femme nue sous le soleil. Le film se termine sur l'image d'une autre femme dans son plus simple appareil venant se pencher sur celle qui est peut-être endormie. L'on ne saura pas ce qu'elle pense, ni ce à quoi elle rêve. Mais comment pourrait-il en être autrement, pour un film dont les plans remontés et détournés désignent en écho la superficialité d'une image par laquelle le spectateur n'accède qu'à un ersatz de récit. 24

Autriche, 2015. Ré. et mont. : Peter Tscherkassky. Son et mus. : Dirk Schaefer. Sans dialogues. 18 minutes.