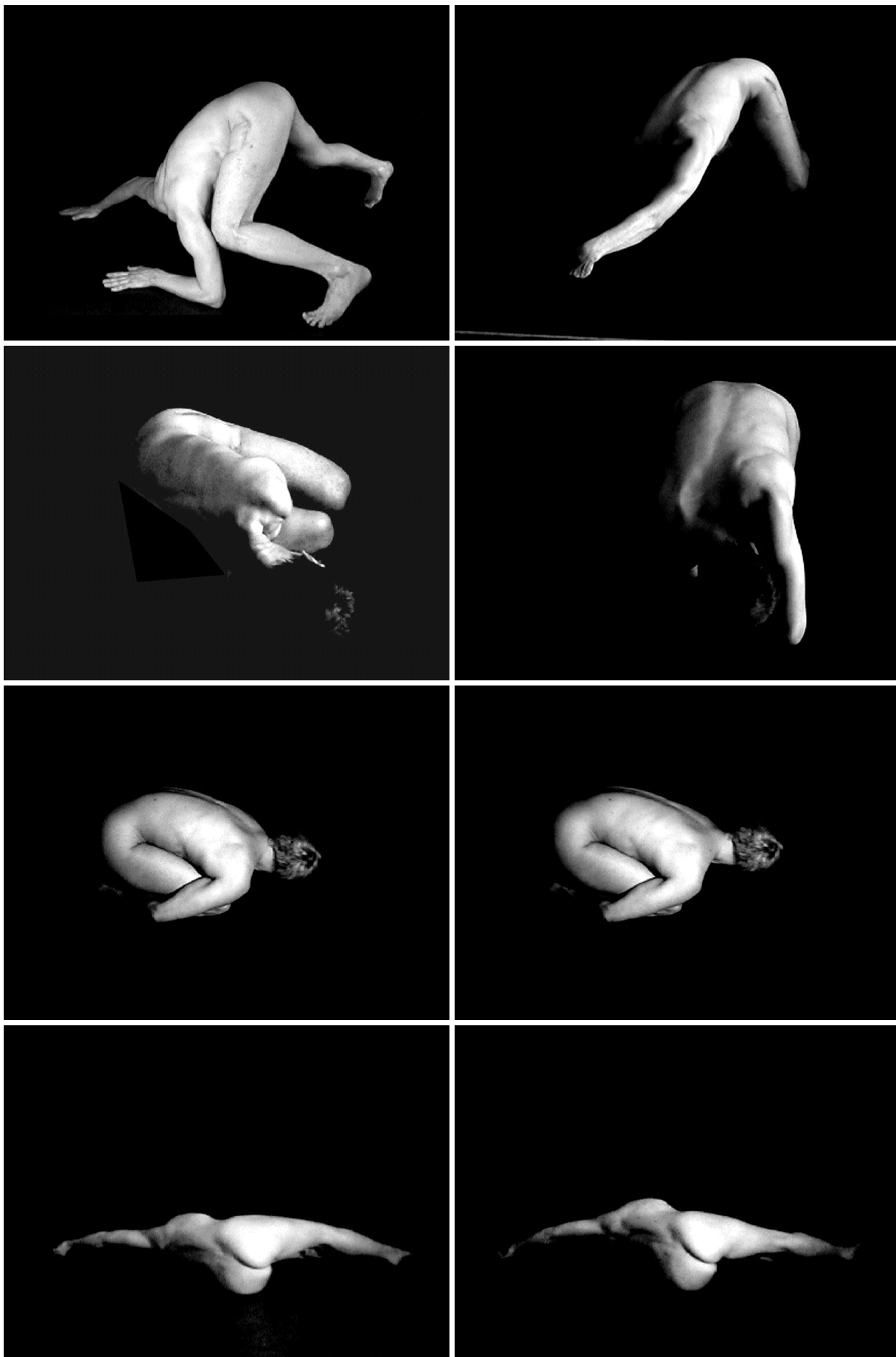




## Entretien avec Laurent Goldring

*Description à l'usage de ceux qui ne disposent que des pictogrammes des séquences. Une séquence c'est l'image noir et blanc d'un corps humain (nu) en mouvement. Les mouvements n'ont ni direction ni intentions, ils se passent à l'intérieur du corps et de la forme qu'il a prise : ces inframouvements ne conduisent pas à des séries de déformations progressives, ils indiquent seulement la possibilité d'un autre corps là où la « figure humaine » se délite.*

*La séquence dure entre quelques secondes et quelques minutes. Elle est montée en boucle et lors d'une exposition chaque moniteur est dévolu à une boucle et une seule.*

Laurent Goldring

*Balthazar : Vous travaillez en regardant le moniteur : cet intermédiaire est important ?*

Laurent Goldring : Fondamental. Sans cette possibilité de travailler directement sur le moniteur, spécifique à la vidéo, le dispositif ne tiendrait pas. On ne peut pas voir dans un œilleton, on ne peut que reconnaître ce qu'on connaît déjà. Le moniteur n'est pas un intermédiaire, c'est l'image en train de se faire, le lieu du travail, la surface d'inscription – c'est pourquoi il est de la même taille que ceux utilisés pour les expositions. Au commencement d'une séance de tournage je regarde à la fois le corps que je filme et le résultat à l'écran, puis, au fur et à mesure que les choses se mettent en place, le regard se focalise de plus en plus sur l'écran, c'est à l'écran que je m'adresse et que je donne des indications. Ou si je m'adresse au corps filmé, c'est en tant qu'il est un délégué de l'image, que c'est lui l'intermédiaire. Sans ce dispositif il ne peut pas y avoir véritablement de découverte, ni de construction.

Il s'agit, pendant le travail, de regarder l'image, voir où ça dissemble puis poursuivre en élarguant tout ce qui empêche de voir cette dissemblance. Regarder une image de corps, en général, c'est un type de perception très global, on voit immédiatement un corps : on voit une jambe, un bras, quelque'un de vieux, quelque'un de beau, ce sont tout de suite des significations, on voit des images qui sont déjà là... Concrètement, il faut affiner la posture pour nettoyer l'image de ce qui interdit de voir : un bras par exemple ne s'arrête jamais à l'épaule, il peut se continuer jusqu'à la taille, ou s'arrêter à la pointe du coude, mais si on ne travaille pas la forme de la main, le regard va immédiatement rétablir la vision codée, qui va prendre toute la place.

C'est la leçon de Cézanne, qu'il faut « oublier », faire silence, être un écho parfait du motif, laisser la place à cet écho. Ce qui est intéressant c'est que Cézanne utilise la métaphore de l'appareil photo, il dit que c'est au moment de cet oubli des images préalables qu'il devient comme une plaque sensible sur laquelle le paysage peut s'inscrire. Mais le préalable, il le dit d'une façon magnifique, c'est que « le monde du dessin s'enfonce, s'est écroulé, comme dans une catastrophe »... Si je n'en passais pas par une image en train de se faire, où je peux voir en même temps l'image que je veux et celles qu'il faut oublier, je ne pourrais pas obtenir que le dessin du corps en face de moi s'enfonce, s'écroule, se catastrophise...

L'expérience du moniteur s'apparente beaucoup à l'expérience de la page blanche, la page blanche ou la toile blanche saturée d'images : c'est cette expérience qui fait que je peux apprendre de Cézanne comment traiter la matière de l'image, en traitant la matière du corps comme une matière picturale.

– Concrètement, comment ça se passe ?

– Il y a une première prise de vue, on regarde ensemble : il faut que la personne avec qui je travaille voit ce que ça donne. Il ne s'agit pas de reproduire quoi que ce soit, ni pour moi de reproduire une performance, ni pour l'autre de reproduire une image... Il s'agit pour l'autre de comprendre petit à petit ce qu'il donne à l'image, à quoi il ressemble, commencer à intégrer ça et trouver de nouveaux

---

Les images de la page de gauche ainsi que celles de la dernière page de cet entretien sont extraites des boucles vidéos présentées par Laurent Goldring lors de son exposition n°21, au Centre national de la danse, à Paris, les



trajets dans le corps. Ça peut être une épaule connectée à une fesse, des muscles qui se mettent soudain à aller ensemble, ou la prolongation d'un membre jusqu'à l'autre bout du torse... On travaille un moment, on regarde, on revient, on reregarde, etc.

Il n'y a jamais de tentative pour « faire » une image, jamais telle prise ou tel moment qu'on veut reproduire, parce que ça donne des mouvements tout à coup très contraints : la danse revient immédiatement, ou le théâtre. Reprendre c'est renégocier dans le corps et dans l'image les disruptions de la représentation qu'on a pu constater, sans leur enlever leur caractère disruptif, leur caractère d'accident, au sens de Dubuffet. L'accident, chez Dubuffet, c'est cette extrême labilité des corps qui fait qu'à un « accident » près, ça ne se ressemble plus : un portrait de femme devient un portrait d'homme, ça change de sexe parce qu'un grain de noir n'était pas sec et que le pinceau en l'entraînant en a fait une moustache. Ce qui prouve par ailleurs qu'un corps n'a de sexe que par accident.

Donc on reprend... et à force de repartir dans des formes complètement différentes, à un moment on recroise les formes déjà apparues, et on sait mieux les manipuler. Le corps tourne donc comme ça tout autour de lui-même, devant la caméra, dans tous les sens, en attente du moment où c'est juste, où le corps qui est en train de se construire est « vrai », c'est-à-dire où il correspond à ce corps-là avec lequel je travaille. Il s'est construit petit à petit quelque chose, au niveau du rythme, des postures, de l'imaginaire ou du plaisir corporel et à un moment, c'est là. « C'est là » ne signifie pas la fin d'un travail ; c'est quelque chose de rétrospectif, on se rend compte que « ça avait été là » en regardant les images. Et « ça » peut constituer une séquence à mettre en boucle. Mais ce n'est généralement pas au moment du travail que l'on se rend compte des boucles possibles, ça se passe après, pour une exposition, par exemple. On oublie complètement l'idée de finir, de terminer. Il y a des gens avec qui je travaille depuis plusieurs années, de façon irrégulière, avec qui ça continue ; il n'y a pas de raison de s'arrêter, c'est une sorte de travail infini, et puis il y a des bouts qui tombent, comme ça, des chutes, des formes qu'on avait travaillées... sans les voir, parfois, parce que le travail du regard ne se termine pas avec la prise de vue, il se continue en permanence, il faut regarder, regarder...

– Il y a un travail différent avec chaque corps ?

– Oui. Il y a deux choses : ce qui se joue avec les images, et ce qui se joue avec les gens avec qui je travaille – qui ne sont pas des modèles, ça n'est pas du tout ce rapport-là. Pour eux, les choses se passent en deux temps. Il y a un premier temps de dépossession totale, où ils se voient à l'image comme ils ne se sont a priori jamais vus. Dans toutes les potentialités d'un corps, il y a le corps que chacun s'est construit, avec ses modèles, ses prescriptions culturelles, qui vont du « Tiens-toi droit » à des modèles identificatoires plus ou moins élaborés... Mais ce corps avait d'autres corps possibles en lui. Il y a un âge où l'on fait beaucoup de grimaces, qui est l'âge où l'on apprend à maîtriser son visage et à le faire coller à ce que l'on attend de lui : on ne fait pas des grimaces qu'avec le visage, on en fait aussi avec le corps. Comme si en même temps qu'on est en train de le former, on le déforme, on le rend informe, on résiste à cette forme imposée, cette formation. La langue allemande condense tout cela très bien dans le mot « *Bildung* », qui désigne à la fois l'éducation, la formation, l'image. On a un peu ça en français avec « forme » et « formation », mais sans l'idée que ça passe par une image. De toutes façons les textes fondamentaux sur cette question de la tentation de l'informe au moment même de la formation n'ont été écrits ni en français, ni en allemand, puisque ce sont ceux de Gombrowicz, cet « *univers inachevé d'hommes inaccomplis* ».

Donc, il s'agit quasiment de repartir à zéro dans ce processus et de faire surgir du corps d'autres formes qui auraient été possibles, qui ont été refoulées... et quand on touche à un imaginaire refoulé du corps (on peut suivre la métaphore de la cure), on est en général dans quelque chose de très juste. Et le trajet à suivre est donc bien évidemment propre à chaque corps.

– Vous donnez des indications pendant la prise d'image ?

– C'est une sorte de flux ininterrompu, oui. Des indications perpétuelles, puisqu'il s'agit de rectifier partout à la fois, un pied, une main, donner un rythme, demander à ce qu'un mouvement circule de tel à tel endroit, appuyer sur le pied, lever le coude, bouger un peu, tourner... Au départ, j'essayais dans mes indications d'être le plus « anatomique » possible, demander des choses qui soient du domaine des possibilités anatomiques. Maintenant, je donne de plus en plus des indications d'image, qui sont parfois des impossibilités anatomiques totales. Mais l'idée n'est pas de réussir, c'est pour la personne avec qui je travaille d'essayer de répondre à l'indication et voir ce que la réponse induit... C'est pour moi le grand renversement par rapport aux images en général : ce n'est pas l'image qui res-

semble au corps, c'est le corps qui ressemble de plus en plus à cette image pas encore complètement là, qui est en train de surgir et qu'on peut déjà voir, à laquelle il s'agit de laisser toute la place.

– *Ce point de bascule que vous repérez dans le travail, il existe aussi du côté du spectateur: il y a un moment où l'on arrive à voir l'image, où un effet de fascination s'installe...*

– Je ne crois pas que ce soit exactement le point de bascule dont je parlais.

Pour ceux qui prennent le temps de regarder les boucles, et ils sont rares, je crois qu'il y a deux sortes d'images dans les expos. Il y en a qui au début ont l'air très « classiques », et lorsqu'on se met à les regarder il y a effectivement un moment de bascule. Et puis d'autres qui au départ ont l'air très étranges et dans lesquelles ont fini par lire une posture très simple. C'est sans doute le va-et-vient constitutif des images qui provoque ce que vous appelez la fascination, l'impossibilité de voir en même temps l'image construite et l'image en train de se construire. Mais plus profondément, la fascination vient, je crois, d'une absence de place.

– *Pour beaucoup d'images, je n'ai pas eu l'impression qu'il s'agissait de boucles. On n'a jamais totalement l'impression d'être dans la répétition ou dans le retour, mais bien dans quelque chose qui dure...*

– Oui, ce ne sont pas des boucles au sens où il y aurait une progression vers une fin, puis un retour à un début et on recommence...

– *Quand on arrive vraiment à voir l'image, dans cet état de quasi-fascination, on ne voit plus la boucle, elle passe en-dessous de la perception.*

– L'ambition, c'est de trouver un type d'image, avec un type de rythme, qui soit totalement à la charnière entre image fixe et image mobile. Dans l'image mobile, l'explicitation d'une image vient de l'image d'après, il y a un surcroît d'information dans l'image qui vient après. Dans l'image fixe, on sait que tout est là, tout est donné, c'est donc le regard qui vient chercher des informations supplémentaires. Il est évident que c'est la structure de l'image fixe qui correspond le plus à mon travail. Ce sont en même temps des images mobiles, où l'on comprend assez rapidement qu'il n'y a rien à attendre de l'image d'après, que ce n'est pas là que ça va s'explicitier, ou que l'image d'après on l'a déjà vue ; et on se met à regarder ces images qui bougent comme des images fixes.

L'attente il fallait l'éliminer parce que c'est l'affect fondamental du cinéma. Il fallait éliminer le suspense, le suspense en tant qu'affect qui fixe le spectateur à sa place, le suspense en tant que le réel, le référent de la ressemblance dont parle Schefer, c'est-à-dire l'affect du temps chez le spectateur et ses avatars dans le corps. Et pour éliminer l'attente, donc le temps, il fallait trouver un rythme. Ce rythme ne pouvait pas être un rythme de l'image, du montage, il devait être un rythme dans le corps représenté. Il devait venir de l'image-même, de son processus de construction, donc du processus de construction du corps. Le corps représenté doit en passer par des intensités d'existences qui sont en même temps des déformations, des protomouvements qui les portent. C'est un apparaître qui doit se raconter et se voir dans ce qui se passe dans le corps, dans les mouvements, et donc quand on comprend que c'est une boucle, c'est censé être le moment où ça devient intéressant. La fascination c'est autre chose, c'est simplement l'absence de temps.

– *Il y a une boucle que j'ai particulièrement aimée : le corps occupe horizontalement le bas de l'écran... Beaucoup de métaphores venaient autour de cette image, des choses principalement marines : corps agité de vagues, spasmes de coquillage. L'image montait avec la répétition infinie des ondulations du corps. Vous cherchez directement des effets d'image de ce type, faire venir des métaphores ?*

– De mon côté, il n'y a pas de métaphore. Au niveau du travail, c'est très technique. Et en ce qui concerne le résultat, l'idée, c'est d'avoir quelque chose de suffisamment neutre dans ce que ça évoque pour qu'il y ait plusieurs métaphores, lectures ou images possibles. Quand il y a une image trop présente, une sorte d'évidence de lecture, quand le corps est réellement transformé en quelque chose d'autre, là c'est raté.

– *Vous parliez d'"indications d'image" tout à l'heure...*

– C'est toujours en terme de position d'un organe dans l'espace. Par contre je crois que les gens avec qui je travaille, parfois, se racontent des histoires, ont leurs propres métaphores, animaux, végétaux, insectes, naissance, mort, monstres, maladies, infirmités, et probablement d'autres qu'on ne m'a pas dites parce que ces représentations fonctionnent plus comme des repères que comme support de dialogue. De mon côté il y a effectivement des métaphores que je peux donner a posteriori, voire simplement des noms de boucle, pour s'y retrouver (il y a plus de deux cents boucles et il y a toutes les pistes non encore abouties, à regarder et à comprendre).

Par ailleurs, je ne renie pas les images évoquées chez le spectateur. En fait, je n'ai aucun avis sur le spectateur. Je ne veux pas le manipuler : je ne veux pas induire quelque chose, mais laisser la plus grande place, au niveau des images et des affects. On peut basculer très vite dans des significations lourdes, érotiques, morbides, etc., tous les affects communs qu'un corps nu peut susciter : la monstruosité, la maladie, la sexualité. Ce sont des images de ce point de vue très fragiles. J'en ai fait l'expérience : on prend la même image, dans une juxtaposition signifiante, même microscopique, et l'image se transforme en gag ou en quelque chose d'horrible.

– *On est à la fois appelé à la rêverie, et ramené constamment à l'image : il suffit d'un battement inattendu, d'un reflet encore non aperçu pour que l'image retrouve toute son étrangeté irréductible, sa présence, et coupe court à la rêverie. Il y en avait une, par exemple, ou une tache noire se formait et disparaissait régulièrement sur la « hanche » d'un corps...*

– Il s'agit d'un danseur-chorégraphe canadien, Benoît Lachambre, avec son histoire, dont il garde un plissement particulier de la peau. Mais indépendamment des accidents, il y a souvent des trous qui se forment là où on ne les attend pas du tout. Il y a des fossettes, des espèces de particularités du corps... Le moment intéressant, pour moi, c'est celui où on atteint les choses les plus idiosyncrasiques : c'est pour ça aussi qu'il y a pour moi une dimension de portrait dans ces images. Ça laisse la place au fait de pouvoir voir un corps dans ses particularités, justement parce qu'il n'y a plus cette espèce de lecture globale, et qu'un portrait de corps, j'avais déjà essayé avant et je trouvais ça très difficile. Il y a très peu de gens qui en ont fait, Diane Arbus un peu, ou Avedon. Quand c'est ce corps, que l'on peut vraiment reconnaître, c'est le moment où ça bascule dans quelque chose d'universel, le moment où ce corps en particulier permet de dire quelque chose sur le corps en général, valable pour n'importe quel corps humain ou n'importe quel corps vivant : les organes ne s'arrêtent pas là où on pense, un bras se continue avec les côtes, un bras c'est la même chose qu'une jambe, des épaules, c'est la même chose que des fesses, etc. Et chaque boucle est un peu conçue, en ce sens, comme une démonstration : l'avant = l'arrière, le bras = la jambe, recto = verso, féminin = masculin.

– *Il vous arrive d'intégrer le visage ?*

– J'ai commencé à travailler avec le visage. J'ai réussi à faire quelques têtes, avec les mêmes principes.

– *Des têtes, mais intégrées au corps ?*

– J'ai réussi à faire des têtes seules, et j'arrive de plus en plus à intégrer la tête ou le visage comme un organe au même titre que les autres. Alors qu'avant la tête devait être cachée au maximum.

– *Avec les mêmes principes...*

– Oui, des micromouvements, des gonflements, des plissements, des jonctions avec des mains ou avec des pieds, c'est le même système.

– *Comment êtes-vous passé à la vidéo ?*

– J'avais commencé le même travail en photo, mais ça fonctionnait de façon trop aléatoire et surtout ça ne permettait de capter que des sortes d'extrémités de mouvement, donc des moments pas tenables, des moments de force, des pauses qui ne pouvaient durer qu'une fraction de seconde, des espèces de prouesses. Ça n'était pas complètement juste, et ça faisait tout basculer du côté de l'image. L'image pouvait être juste, mais ça ne construisait rien avec le corps, de l'autre côté. Alors que là, ce qui m'intéresse, c'est vraiment cette interaction entre l'image et le modèle, cette espèce de perturbation du rapport. Vouloir s'abstraire complètement de la ressemblance, c'est toujours possible ; croire à la ressemblance, à la vérité de l'image-empreinte ne me semble pas très intéressant non plus ; c'est la charnière entre les deux, le travail sur l'image et sur ce qu'il y a en amont de l'image. Et ce travail là est bien plus intéressant, et aussi bien plus difficile, avec l'image mobile, parce que ça oblige à avoir des corps vraiment vivants en face de la caméra aussi bien qu'à l'image.

Au fondement de tout cela, il y a pour moi la spécificité même du contemporain, cette division de la représentation entre d'un côté l'image et de l'autre, ce dont c'est image. C'est comme si les deux chose se scindaient complètement. Il y a d'un côté tout ce qui est de l'ordre de la représentation, et de l'autre tout ce qui est de l'ordre du « réel », de la « réalité », du « monde », de la « vie », etc. Plus ça bascule du côté de la réalité et plus le type de représentation qu'on en fait cesse d'être questionné ou questionnable, avec pour moi des cas limites qui sont par exemple ces photos ou ces films de performances, où il n'y a réellement plus d'image. Moins ces images sont images, plus c'est la preuve que ça a été vrai. Il y a une absence sidérante de questionnement sur ces images, le monde de l'art est celui



où on fait le plus confiance aux images, dès qu'il s'agit d'une performance ou d'une action. A l'inverse, quand on est du côté de la représentation, on est dans un type d'image où l'on sait bien que pour représenter le corps il suffit de signes minimaux, et il y a une émancipation totale de la représentation par rapport à ce que c'est censé représenter. Ce qui m'intéresse, c'est de travailler à la charnière : c'est une image vraie, dans tout ce que ça peut avoir de très bête. C'est vrai dans le sens où tout ce qu'on peut voir à l'image, on peut aussi le voir sans la médiation d'un dispositif optique. C'est pour ça que ça m'intéresse de travailler avec des danseurs, parce que lorsqu'ils reprennent ces corps pour les utiliser dans un spectacle, on voit effectivement ce qu'il y avait à l'image ; il y a un côté preuve. En même temps, ce sont des images qui sont vraies justement parce qu'elles n'essayent pas d'adhérer à quelque chose qui leur préexiste, c'est un dispositif de construction à travers l'image.

– Vous pensez à qui ?

– Un peu à tout ce que je vois, en fait. Dès qu'il y a une représentation, des photos, des films, dans les choses un peu pensées, un peu intéressantes, la question de la ressemblance est totalement évacuée, et dès qu'on voit des performances, toute la postérité duchampienne, le type d'image qui en est fait et à travers lesquelles on les réceptionne, toute la problématique de la trace, de la mémoire etc., les images deviennent totalement transparentes.

Quand je dis qu'il n'y a pas d'image, c'est qu'il n'y a pas de statut de ces images : soit elles sont des œuvres quand elles sont signées par les gens qui ont fait la performance, soit elles sont des œuvres quand il y a déjà un nom du côté de la personne qui a fait l'image, soit elles ont un statut totalement indéterminé... Une des personnes qui me semble avoir le discours le plus pertinent sur l'image, aujourd'hui, c'est probablement Jacques Rancière, aussi bien pour ce qu'il dit sur le cinéma que plus généralement, sur ce qu'il appelle le régime esthétique des arts. Tout son discours est très juste, mais il met entre parenthèses ces problèmes d'ordre juridique, liés à la signature et à la transparence. Il réfère tout l'art contemporain au moment schellingien, ce moment où les choses elles-mêmes se donnent à voir dans leur simple juxtaposition, où l'art rassemble les choses muettes et leur donne la parole dans ce rassemblement. Ce qui caractérise la situation d'aujourd'hui par rapport à ce qu'il décrit, c'est que de plus en plus, l'apparence des choses appartient aux choses. Juridiquement, l'image des choses appartient au propriétaire de ces choses, l'image de soi appartient à l'individu dont c'est l'image. Ce statut juridique de l'image devient de plus en plus prégnant, et fait qu'il n'y a quasiment plus aucune image possible de quoi que ce soit sans en référer à des images qui ont déjà été faites, puisque les choses sont d'emblée fabriquées en tant qu'images... Les choses ont cessé d'être muettes, elles sont toujours déjà, d'une certaine manière, incluses dans le régime de la marchandise, et une marchandise c'est aussi ce qui se construit sa propre apparence en tant que marchandise. Il n'y a plus rien de muet, il y a des logos partout, qui passent sous forme de tampons non plus sur les choses mais dans leur forme même. Au niveau de mes images, ça donne des contrats assez clairs avec les gens avec qui je travaille : je fais ce que je veux avec les images, ils font ce qu'ils veulent avec le corps qui a été construit à travers le dispositif optique. Le risque pour moi, c'est que ce sont donc des corps qui peuvent être représentés tant qu'ils veulent, y compris, pourquoi pas, dans des images identiques aux miennes. Le risque pour eux, c'est qu'il ne peuvent pas préempter un mouvement ou un corps. Dans le monde du spectacle, c'est important : on construit généralement quelque chose qui appartient à quelqu'un qui est le seul à savoir créer ses différents spectacles autour de ces mouvements ou de ces postures. Là, ils savent que ça peut circuler.

– Par rapport à cette situation, on peut donc aussi définir votre travail comme un travail critique.

– Oui, par rapport à beaucoup de choses qui se font aujourd'hui, je me sens très en rupture, que ce soit en photo, en vidéo ou plus généralement dans les arts plastiques.

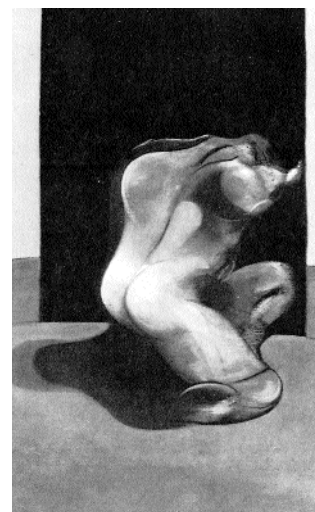
– Quels sont les artistes qui vous intéressent ?

– Contemporains ?... Cézanne, Giacometti, Bacon bien sûr.

– Des écrivains contemporains ?

– Non. Dans l'écriture aujourd'hui, il y a quelque chose qui est en train de se passer qui est exactement du même ordre que ce dont je viens de parler. Tout se passe comme si l'écriture sur le corps n'avait plus besoin d'être écriture ; plus ça parle du corps et moins c'est écrit. Ce sont ces trucs qu'on feuillette, Guibert, Angot, Houellebecq...

– Guibert aussi ? Son film, *La pudeur ou l'impudeur*, est pourtant très beau... Il arrive la même chose avec le jeune cinéma français, que ce soit sur les accessions au statut d'"auteur" ou sur la transparence...



Ci-dessus, Francis Bacon, *Triptych*, mai-juin 1974, détail du panneau central ; *Three studies from the human body*, 1967, détail.



– Oui. J'ai essayé mais...

– Il y a des cinéastes qui vous intéressent ?

– Bien sûr. Il y a des cinéastes qui mettent les corps dans l'espace d'une façon prodigieuse. Ozu par exemple. En ce moment j'essaye de faire des choses avec plusieurs corps, et j'ai été revoir des films de Ozu et de Renoir. Renoir c'est celui qui marque le plus les corps dans ce qu'ils ont d'admissible, ce sont des corps totalement modelés par leur fiche d'état civil, totalement traversés, pas déguisés, traversés, par leur date de naissance et leur place dans le social, des corps qu'on trouvait dans les guinguettes impressionnistes, des corps de militaires fin-de-siècle, d'aristocrates d'avant-guerre, les seuls corps au cinéma qui n'aient pas besoin d'être déguisés pour qu'on les identifie. Dans *Le testament du docteur Cordelier* il montre d'ailleurs sa technique, la beauté de la prestation de Barrault est redoublée par la générosité de Renoir qui révèle toute sa technique. Quand je lis les *Notes* de Bresson, quand il décrit son rapport au modèle, c'est techniquement ce que je peux trouver de plus éclairant, et d'autant plus éclairant qu'à l'image ça n'a rien à voir avec ce que je fais...

Le cœur de ces apories c'est le débat avec la ressemblance, et donc avec la caméra, l'autre œil, celui qui est censé fixer la ressemblance. Cette idée perdure, elle est encore chez Godard, elle est encore chez Rancière, elle informe toute la réflexion sur le cinéma, alors qu'il faudrait en accepter les origines non pas esthétiques, mais juridiques. C'est juridiquement qu'il a été dit pour la première fois qu'une photographie était ressemblante. C'est dans les termes du droit que l'image photographique a été qualifiée, et la question du type de réalité qui se voit au cinéma se pose dans des termes qui viennent tout droit des débats juridiques sur la photographie aux environs du milieu du 19<sup>ème</sup> siècle. Tant que cette archéologie n'aura pas été faite, tant que cette archéologie n'aura pas été faite, les lignes de résistance, au sens de Godard, passeront par des clivages nécessairement latéraux.

– *Le cinéma vous aide ?*

– La source la plus centrale, c'est la période 1880-1914, le moment où l'art explose littéralement, où le cinéma s'invente et où on est encore dans un cinéma très indistinct de la photo, où c'est encore quelque chose comme de la photo qui bouge et où ceux qui font du cinéma sont très impliqués avec les débuts de l'art moderne. En même temps, les rapports avec la science sont en train de se renouer : c'est Marey. Si je travaille quelque part, si il y a quelque chose qui me nourrit, c'est ça.

– *Et qu'est-ce que vous faites de ces images ? J'avais en tête le rapport que pouvait avoir Bacon au travail de Muybridge, à cause de l'importance visible de Bacon pour votre travail...*

– Bacon, oui, c'est très important. Par contre il y a une grande différence entre Muybridge et Marey. Muybridge travaille pour les artistes, son projet est d'emblée de permettre aux artistes de faire des représentations exactes. Il fait des images peu intéressantes, très plates. Marey me semble beaucoup plus passionnant. D'une part parce que ce qui l'intéresse, c'est la vérité, il est dans des dispositifs optiques qui lui permettent de chercher quelque chose ; il fait des images beaucoup plus folles que celles de Muybridge, notamment à cause du télescopage de toutes les poses sur un même cliché. Mais surtout, quasiment tout ce qu'il découvre avec la photo, il l'a déjà découvert avant sans la photo. La photo est un dispositif d'inscription parmi d'autre, à côté des sismographes et autres pneumographes. Il a déjà inventé plein de façons de représenter le mouvement au moment où il découvre la photo ; à partir de là il ne découvre plus rien sur le mouvement, il y a d'une certaine manière un échec de la photo. Plus il se rapproche de la perfection de ce qu'il veut, plus il est face à son échec, puisqu'à la fin, lorsqu'il finit par découvrir le cinéma, il le laisse complètement tomber. Ça n'a aucun intérêt, il y voit la même chose que ce qu'il voit. D'autre part, Marey a en tant qu'anatomiste une vision du corps absolument passionnante : dans *La machine animale*, il dit que le corps est composé de liquides et de solides. Les éléments liquides, ce sont les os ; les solides, les muscles. Il décrit de façon très précise la manière dont les os sont de fait extraordinairement malléables, en fonction des mouvements accomplis par le corps, comment ça se déforme en permanence, comment c'est infiniment moins rigide qu'on ne le pense, un os vivant. Il y a donc toute une conception du corps qui va avec ces images...

– *Et Bacon ?*

– C'est lui qui m'a amené à supprimer l'espace au maximum, et surtout à supprimer toute intention dans les mouvements, toute direction. Dès qu'il y a un espace il y a des directions de mouvement, dès qu'il y a des directions il y a des intentions, et dès qu'il y a une intention de mouvement, on ne regarde plus ce qui se passe à l'intérieur du corps qui fait le mouvement, on regarde uniquement la trajectoire. On ne peut pas regarder les deux, on ne peut pas regarder où ça va et comment ça se passe

au niveau mécanique. C'est comme quand on regarde une pelleteuse au travail, on oublie complètement ce qu'elle est en train de faire parce que le mouvement de la pelleteuse est en permanence dérouté par le mécanisme interne ; on se focalise sur le mécanisme interne, qu'on ne peut pas voir si on regarde le mouvement global. C'est venu de Bacon, cette façon de redresser l'espace et d'avoir des figures qui se servent de l'espace comme d'un socle et non pas comme d'un lieu.

– Dans le chapitre « Comment se faire un corps sans organes » de Mille Plateaux, il y a des descriptions qui conviennent parfaitement à ce que vous faites.

– C'est un texte auquel je retourne régulièrement, oui. Mon trajet avec Deleuze, ça a été d'une part ses textes sur le cinéma, essayer de le suivre : ma dernière grande expérience au cinéma a été de visionner les films dont il parle en parallèle à la lecture... Peut être que ce que j'en ai le plus retenu, c'est la dissociation du mouvement et du support, dont il parle à propos de Grémillon, du cinéma français des années 30, tout ce qui concerne les fluides et les tourbillons, ce qu'il appelle l'« école française ». Puis son texte sur Bacon, et quelques autres, qui sont peut être moins directement importants pour moi : parce que là où ils sont importants, c'est là où Foucault est important aussi, celui de *Surveiller et punir*, celui du discours sur la norme...

– Dans le chapitre sur les corps sans organes, il y a un moment très rapportable à Foucault, où Deleuze évoque les trois grandes strates « qui nous ligotent » : l'organisme, la signification et la subjectivation. Il dit que le corps sans organes s'oppose à ces trois strates par la désarticulation, l'expérimentation et le nomadisme, qui est aussi bien un mouvement interne. C'est une définition de vos images ?

– Les trois strates, oui, c'est exactement ça. Le niveau de la subjectivation, c'est d'une certaine manière ce que j'appelle le niveau juridique ; le niveau de l'organisme, la désarticulation, c'est manifeste dans l'image, et la signification, c'est précisément ce qu'il faut enlever pour arriver à cette image. Je ne me souvenais plus que c'était à ce point clairement énoncé...

– Dans un article publié dans *ArtPress*<sup>1</sup>, vous citez, pour parler des « infra-lieux » où se déroule « l'infra mise en scène des infra-corps », quatre inventions d'écrivains. Il y avait le dépeupleur de Beckett et le terrier de Kafka, ce que l'on comprend facilement, mais aussi l'avion chez Faulkner...

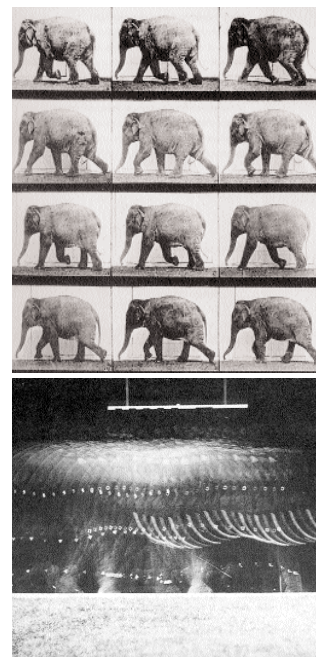
– Chez Faulkner, il y a des corps aussi extraordinaires que ceux de Beckett ou Kafka. Ces corps sont d'autant plus extraordinaires qu'ils sont dans des machines. Ils peuvent être soit dans des voitures : c'est le corps du fils mort dans *Sartoris*, fasciné par la vitesse et qui meurt dans un accident de voiture ; l'histoire de l'avion, c'est *Pylône*, où il y a d'un côté le corps dans l'avion, et de l'autre le corps du journaliste qui se délite dans l'alcool progressivement. Il y a toujours un couplage corps-machine, et le vrai lieu du corps chez Faulkner c'est une machine de vitesse. Il y a certains textes plus ruraux, où ce sont les chevaux, mais des chevaux-machines. Pour moi, Faulkner a toujours été très connecté avec Deleuze. Il y a aussi le bateau, dans *Moustiques*, une sorte d'aberration dans l'œuvre de Faulkner et aussi l'un des textes les plus drôles que je connais.

– Il y avait aussi *Perec*...

– Oui, je citais l'immeuble-machine de *La vie mode d'emploi*, mais c'est *W* ou le souvenir d'enfance qui m'intéresse le plus. Il y a une règle très stricte pour normer les corps, dans cette espèce d'atopie qu'est l'île de *W*, et puis le résultat final... Pour moi ça a été très important, pour tout ce qui concerne le nazisme. Il était très important de comprendre que c'était les mêmes qui sont à l'origine de la mode du corps glorieux, à surinvestir, à réinvestir. Les nazis sont à la charnière des glorifications absolues du corps, le sport, la danse : il y a toute une histoire de la danse contemporaine qui en passe en partie par le nazisme, par exemple avec des gens comme Mary Wigman, Laban, Albrecht Knust : et de l'autre côté, il y a le corps des camps. Au niveau des images, il s'agissait de montrer comment un surinvestissement dans l'autoproduction du corps conduit à quelque chose qui est sur cette charnière ; que l'on ne sache plus très bien, devant les images, si l'on voit un corps d'athlète réalisant un exploit ou au contraire quelque chose de totalement informe, un corps-déchet. Et *Perec* avait remarquablement bien dit la bascule de l'un dans l'autre.

– Il vous arrive de travailler à partir d'images des camps ?

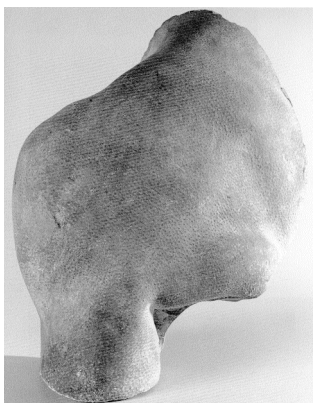
– Pas seulement des images, encore que certaines, par exemple *Nuit et Brouillard*, sont absolument inoubliables, mais aussi des descriptions, chez Roussel, chez Charlotte Delbo, chez Elie Wiesel. Il y en a un qui est très proche, qui ne parle pas des camps, c'est un auteur allemand qui s'appelle Théodore Plevier, auteur d'une trilogie sur la Seconde Guerre mondiale, *Moscou*, *Stalingrad*, *Berlin*, très remarquée à l'époque et complètement oublié depuis. C'est un absolu chef-d'œuvre, où tout est



<sup>1</sup> « Les bodymade de Laurent Goldring », Entretien avec Jacqueline Caux, *Art Press* n°242, janvier 1999, pp.40-43.

page de gauche, 4 photographes du *Testament du docteur Cordelier*, Jean Renoir, 1959 ; ci-dessus, « Eléphant en marche », 1897, par E. Muybridge (en haut)





perçu depuis des entassements, des rétrécissements de l'espace et de mélanges de corps vivants et morts, de ces corps qui s'étaient voulus glorieux qui se retrouvent dans la situation d'un camp. Mais si l'événement des camps est fondamental pour mon travail, c'est pour quelque chose qui a commencé beaucoup plus tôt, avec la Première Guerre mondiale. Pour Faulkner j'ai d'abord parlé d'avion, c'est parce que tous ses textes viennent de son expérience de la guerre de 14 ; les tranchées en 14-18 ont le même statut pour après que les camps pour 39-45. A l'intérieur des tranchées, il y a la même rencontre avec le fond du fond, avec quelque chose dont on ne peut survivre que pour témoigner ; la même rhétorique est déjà à l'œuvre, d'une confrontation avec une absolue limite des corps. Le troisième terme c'est évidemment les corps d'Hiroshima, d'abord à cause de la métaphore photographique saisissante, ces corps qui sont photographiés sur un mur en même temps qu'ils disparaissent, ces objets qui sont photographiés sur la peau, qui se mélangent avec le corps...

Le problème est que pour le moment il n'y a aucun langage commun à Godard, qui dit qu'on n'a pas montré les camps, et qu'il faut montrer les images, et Lanzmann qui dit que les archives ne peuvent pas dire les camps. Ce sont les mêmes apories que celles de l'art contemporain, les mêmes apories que les pensées du cinématographe, et encore une fois c'est plutôt du côté de la Salpêtrière qu'il faut aller y voir...

– On avait aussi penser à certains moulages de corps à l'agonie, faits à Pompéi.

– Quelqu'un, récemment, a repris les moulages de Pompéi avec de la viande hachée congelée, avec ce côté brun rouge de la viande... C'est quelque chose qui m'avait beaucoup saisi. Mais les moulages de Pompéi sont des formes humaines très reconnaissables dans toute leur globalité. Là où Hiroshima est une métaphore particulièrement claire, c'est que la destruction et l'empreinte sont quasi simultanées. Dans l'archéologie de la photo qui m'intéresse, on se rend compte que les photos ne sont pas des représentations de choses qui sont, mais des images de choses soit qui ne sont pas encore, qu'on est en train de construire et qu'on construit en partie en en faisant des images photographiques ; soit des images de choses qui ne sont déjà plus, parce qu'elles ne sont prises en photo que parce qu'on va les détruire. Toutes les photos de Paris qu'on connaît, par exemple, sont essentiellement de Marville ou Atget. Atget travaille dans une optique déjà anachronique : il travaille sur le vieux Paris, pour des peintres qui veulent faire du « vieux Paris ». Marville travaille sur commande d'Hausmann, il s'agit de faire des photographies de zones de Paris qui vont être détruites et sur lesquelles on doit voir qu'elles vont être détruites.

– Tout cela démarre même avant la photographie, avec les relevés de Viollet-le-Duc...

– Viollet-le-Duc est plutôt un contemporain de la naissance de la photo, puisqu'il commence son œuvre de restauration aux alentours de 1840... Il faudrait d'ailleurs se renseigner sur ses méthodes exactes de relevés. Farocki travaille là-dessus, dans une archéologie du relevé qui rejoint les préoccupations de Virilio. S'il y a un cinéaste important en ce moment c'est bien lui... Par rapport à mon travail, c'est à nouveau cette idée que sans l'image, ces corps ne seraient pas là, sans un dispositif optique qui en passe par l'image pour les construire, on ne peut pas les construire de la même façon. C'est ce que j'essayais de dire tout à l'heure sur Rancière. Si on prend l'histoire de la représentation et qu'au lieu de la suivre par les corps, on la suit par les pommes, il y a un moment où pour que les fruits et légumes deviennent marchandise, ils sont calibrés, où c'est l'apparence de la pomme en tant que pomme qui est fabriquée, pour aboutir à ces choses que l'on connaît aujourd'hui, qui sont d'une apparence parfaite indépendamment de tout le reste. Cézanne est le dernier qui fait des images de pommes qui ne sont pas des images de pommes bien vertes, bien rondes, telles que les pommes sont. Ça n'est pas une apparence : c'est toute la pomme qui est comme ça. Il n'y a quasiment plus de représentation de pommes telle qu'on l'a connue dans l'histoire de la nature morte, plus de représentation de pommes qui ne soient pas des pubs de pommes. Ou alors on a des installations avec des fruits qui pourrissent.

Ci-dessus, successivement : moulage d'un corps enseveli de Pompéi par Fiorelli ; moulage par Geoffroy Dechaume.

Page de droite, images extraites d'une boucle vidéo de Laurent Goldring.

Laurent Goldring expose 25 boucles vidéos au Centre Georges-Pompidou à partir du 2

