

Philippe-Alain Michaud

UPSIDE DOWN

Mark Lewis ou le cinéma retourné

Pour Serge

Seuls les artistes réellement novateurs sont capables de se tourner vers le passé.
Theodor Adorno, *Théorie esthétique*

Depuis le commencement des années 1990, l'œuvre de Mark Lewis est portée par la question de l'institution de la scène cinématographique¹. Lorsqu'il se tourne de la photographie vers la pratique des images en mouvement, développant un projet analytique d'inspiration explicitement kantienne, il entreprend d'élucider la nature et de décrire la formation de l'image filmique en isolant ses propriétés et ses composantes formelles. « Ce que je dirais, écrit Lewis dans un entretien avec Jeff Wall dont l'œuvre aussi engage une révision des relations entre image fixe et image en mouvement, c'est que la relation dialectique entre forme et contenu, la "contradiction interne" de l'œuvre d'art, est en fait un problème formel. Ce qui est peut-être en jeu ici, c'est une incompréhension générale de la *mimesis*. Il est certain que l'analyse que fait Kant de cette relation fondamentale entre l'art et la nature implique une critique de l'imitation [...]. Les problèmes formels sont au cœur de la question de l'engagement de l'œuvre d'art dans le monde². » À la faveur de ce basculement à la fois théorique et pratique, la distinction entre langage et métalangage, entre invention de forme et dispositif critique, cesse d'avoir cours. Plus spécifiquement, la réduction de l'image à son dispositif propre entraîne la mise en question des lois narratives et syntaxiques du cinéma traditionnel et permet l'émancipation des propriétés du médium cinématographique de leur fonction discursive : en s'autonomisant, ces propriétés deviennent le sujet même du film et prennent une valeur purement plastique.

Soit quelques-uns des dispositifs filmiques transformés, non sans ironie, par Lewis en sujets :
– condensation du récit : dans *Two Impossible Films* (1995-1997), produits avec les moyens du cinéma industriel, en 35 mm, scope et son dolby, Lewis « réalise » deux projets mythiques du cinéma qui ne virent jamais le jour : une histoire de la sexualité que Samuel Goldwyn voulait commander à Freud (« une histoire de l'amour racontée par le plus grand spécialiste de l'amour » – Freud ne recevra jamais Goldwyn, venu spécialement à Vienne pour le rencontrer) –, et l'adaptation du *Capital* que Staline empêchera Eisenstein de mener à bien. Lewis réduit les deux projets à leurs génériques de commencement et de fin : au parti pris anti-spectaculaire du premier *Impossible Film* (le texte du générique défile sur les images d'un parc traversé par des passants anonymes et filmé à hauteur du sol du lever du jour à la tombée de la nuit) répond l'inflation rhétorique du second utilisant de façon ironique tout l'éventail des procédés narratifs du cinéma d'action (suspens, surprise, inserts...) pour les faire fonctionner à vide ;



Mark Lewis, *Rear Projection: Molly Parker*, 2006, projection sur un seul écran, 35 mm transféré en HD, couleur, 4', courtesy galerie serge le borgne, Paris



Mark Lewis, *Northumberland*, 2005, projection sur un seul écran, super 35 mm transféré en HD, couleur, 4'37", courtesy galerie serge le borgne, Paris



Mark Lewis, *Jay's Garden, Malibu*, 2001, projection sur un seul écran, 35 mm transféré en HD, couleur, 5'21", courtesy galerie serge le borgne, Paris

– concentration sur les temps morts : dans *Jay's Garden, Malibu* (2001), réalisé dans le parc d'une villa des environs de Los Angeles, Lewis suit en caméra portée la déambulation d'un groupe d'acteurs pornos répétant leur texte entre deux prises. À l'économie visuelle explicite de l'imagerie pornographique, Lewis substitue une scénographie de l'évitement et filme l'industrie du sexe comme une fête galante, la circulation, dans une Cythère de Californie du Sud, de nymphes siliconées et de satyres bodybuildés. « Le figurant reste un élément profondément méconnu du film », déclare Lewis dans *The Pitch*, en 1999, un plaidoyer pour les travailleurs anonymes de l'industrie du cinéma : cadré en contre-plongée, le cinéaste se tient immobile au centre de l'écran, tandis qu'à la faveur d'un lent zoom arrière, une foule anonyme apparaît autour de lui, traversant le champ en tous sens. Cette préoccupation pour les figures secondaires du récit se prolonge dans l'intérêt toujours plus marqué de Lewis pour les zones périphériques et les arrière-plans de l'image, un intérêt qui trouve à son tour un modèle dans les compositions de Hogarth reposant sur des effets systématiques de décentration et de compartimentage de l'image : et ce n'est pas seulement un agencement formel, mais aussi sa teneur documentaire et satirique que Lewis empruntera à Hogarth, par exemple dans *Churchyard Row* (2003), *Off-Leash* (2004) ou *Queensway : Pan and Zoom* (2005), tournés dans des quartiers encore assez peu policés du Grand Londres et qui semblent tout droit sortis de l'univers hogarthien ;

– mise en question de l'assise du plan : dans *Upside down Touch of Evil* (1999), Lewis remet en scène la première séquence du *Touch of Evil* d'Orson Welles, un long travelling dans la nuit de Tijuana et la renverse, comme les peintres de l'âge classique avaient coutume de le faire de leur tableau pour en éprouver la composition, réduisant le récit à une construction visuelle ;

– mise en question de l'intégrité du champ : dans *Central*, réalisé en 1999, le cinéaste filme, en plan moyen, deux personnages qui se font face avant que l'on ne découvre que l'un des deux n'est qu'un reflet dans un miroir et que leur confrontation n'était qu'une illusion. En 2006, dans *Rear Projection*, Lewis utilise la rétroprojection, un procédé du cinéma narratif classique tombé en désuétude, pour produire un effet de dissociation similaire, mais entre l'arrière et l'avant-plan : devant un paysage qui passe insensiblement de l'hiver à l'été, l'actrice Molly Parker apparaît, jouant silencieusement son propre rôle. La rétroprojection nous place à l'intérieur de l'espace de la projection, mais nous restons devant un décor extérieur au monde qu'il révèle et que l'on observe depuis un point de vue auquel nous n'adhérons pas. À la fin des années 1930, lorsque l'usage des *backgrounds projections* se généralise et se substitue à la technique moins sophistiquée du *dunning* (un procédé reposant sur le principe de la sélection chromatique qui permettait la superposition d'un comédien sur un fond à l'aide d'un seul appareil et en une seule opération), la surimpression disparaît, ou du moins se fait transparente. « L'habitude désormais acquise des effets invisibles fait négliger l'élément précieux qu'était le caractère réellement composite de ces images ; et surtout le mode de présence tout à fait particulier qu'a le personnage lorsqu'il est impliqué dans ces fonds artificiels, l'effet de l'image provenant d'une singulière dialectique entre la qualité fantomatique de l'un et de l'autre. C'est tantôt le personnage qui est *ghost* tantôt le fond ; dans le vocabulaire technique américain, on utilise d'ailleurs la notion de *ghost image* pour désigner tous les procédés de superposition, surimpression, réflexion par miroir et autres "images fantômes"³. » Et c'est le procédé même de la rétroprojection que Lewis transforme en fantôme en le réintroduisant sur la scène de l'art contemporain. *A Sense of the End* (1996) reste l'allégorie la plus claire de cette déconstruction quasi grammaticale du film et du renversement de sens que cette déconstruction induit : l'installation (une double projection), constituée d'un enchaînement de séquences de fin de longueurs différentes, propose une suite de variations sur la résolution dans le cinéma d'action – une suite de résolutions sans action : la fin du film est devenue le corps de la diégèse. De la dislocation du récit surgit la visibilité même du dispositif scénique. C'est ainsi que Lewis déclare à propos