



# Les films d'amour de Maurice Lemaître : mise en œuvre d'un art intégral

Yaniv Touati

► **To cite this version:**

Yaniv Touati. Les films d'amour de Maurice Lemaître : mise en œuvre d'un art intégral. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-02125167

**HAL Id: dumas-02125167**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02125167>**

Submitted on 10 May 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paul Valéry Montpellier 3

**Mémoire de recherche universitaire**

**Master 2 Recherches cinématographiques et audiovisuelles**

**Les films d'amour de Maurice Lemaître**

**Mise en œuvre d'un art intégral**



Présenté par : Yaniv TOUATI

Sous la direction de : M. Vincent Deville



*A la fin du monde oui nous participons, en rompant le pain du langage quotidien, en cassant la croûte et en le bouffant, car le langage est mensonge et que nous faisons partie de l'intégrale vérité.*

François Dufrière dans la revue de Maurice Lemaître *Ur* en décembre 1950

*L'homme et la femme, l'amour, qu'est-ce ? Un bouchon et une bouteille.*

James Joyce, *Ulysse*, 1922

## INTRODUCTION :

Cinéaste majeur du mouvement lettriste, Maurice Lemaître (1926) a réalisé depuis le début des années 1950 une centaine de films, influençant considérablement différents courants du cinéma, de la Nouvelle Vague au cinéma structurel. Ses films, tout en prolongeant son œuvre picturale elle-même très imprégnée par le cinéma et l'image photographique, s'inscrivent dans les théories établies par Isidore Isou et développent la forme proposée par ce dernier dans *Traité de bave et d'éternité* (1951) premier film et manifeste du cinéma lettriste. Celui-ci est caractérisé par le recours à différents procédés formels tels que la discrédance (diachronie entre image et son) et la ciselure (dégradation de l'image par un traitement matériologique de la pellicule) visant au renouvellement de l'art et au dépassement du cinéma au profit d'un art intégral.

Le premier film de Maurice Lemaître, qu'Isou rencontre en 1949, *Le film est déjà commencé ?* (1951) prolonge les concepts appliqués par Isou, puisqu'il reprend à son compte la discrédance et la ciselure, mais en ajoutant une dimension interactive, théâtrale, expérimentant un nouveau rapport avec le public et l'interrogeant sans cesse sur sa fonction de spectateur. En effet par l'intervention d'acteurs dans la salle de cinéma et par l'introduction de commentaires d'un public fictif, et de diverses questions posées par le cinéaste en personne aux spectateurs, Maurice Lemaître bouleverse le cadre de la projection cinématographique. Il ne cessera tout au long de sa vie créatrice d'explorer cette voie, poussant le cinéma toujours plus loin dans ses retranchements à travers notamment son concept de Syncinéma<sup>1</sup> « Il faut dresser les spectateurs à agir dans les cinémas. (...) Ici les spectateurs jouent »<sup>2</sup>. Proposant à l'instar de son comparse Isidore Isou, des séances dans lesquelles l'écran et la pellicule sont remplacés par des débats ou d'autres supports de création et expérimentant ce que les lettristes nomment films supertemporels, infinitésimaux ou imaginaires et qu'ils dérivent en divers autres concepts tels que le film anti-supertemporel, anti-anti-supertemporel, anti-méca-esthétique... Dans *L'Art infinitésimal. L'art Supertemporel*<sup>3</sup>, Isou conçoit la possibilité de supports de créations neufs qui autant que la pellicule ou la toile, n'auraient valeur que de « châssis sur lesquelles chacun pourrait venir s'exprimer. L'artiste ne serait que l'instigateur de ce cadre libre qui laisserait le champ à l'inspiration du public.

---

<sup>1</sup> Frédérique Devaux définit ainsi le Syncinéma «lettéralement "réunion de mouvements dans l'espace et le temps"», Frédérique Devaux, *Le Cinema lettriste 1951-1991*, Paris Expérimental, 1992, p. 69.

<sup>2</sup> Maurice Lemaître, *Le film est déjà commencé ?*, Paris, André Bonne, 1952, p. 86.

<sup>3</sup> Isidore Isou, *L'art infinitésimal et l'art supertemporel*, dans *L'Art infinitésimal - L'Art supertemporel suivi de Le Poly-automatisme dans la méca-esthétique*, Aux escaliers de Lausanne, 1960.

Ces pratiques s'inscrivent dans un cadre théorique plus général, que renferment les concepts de Novatique ou Créatique développés par Isou. Ces théories fondatrices du mouvement sont explicitées par Maurice Lemaître dans le n°6 de la revue Lettrisme en 1965 :

« Le lettrisme affirme que le monde et l'homme progressent vers un but spirituel et concret qui avait été appelé jusqu'ici "paradis", "société communiste", etc.

L'avance vers ce but se fait grâce à une loi de progression qui a été déjà appliquée, d'une manière inconsciente dans le passé, par certains hommes appelés "dieux", "héros", "créateurs"...

Cette loi d'invention continuelle, encore inconnue aujourd'hui et qu'on a souvent tenté d'approcher sous le nom de "maïeutique", "Saint-Esprit", "raison", "dialectique", etc est dénommée par le lettrisme : créatique. L'observance de cette loi "divine", "naturelle", sépare les gestes des hommes en mouvements justes (bien) et erronés (mal)

Le lettrisme se propose de découvrir cette méthode, cette règle de poursuite du neuf, et de l'offrir à tous les hommes, afin qu'ensemble, ils puissent atteindre leur but personnel commun, c'est à dire, ce qui était autrefois imaginé derrière les expressions "bonheur éternel", "joie totale", "un nirvana" actif et perpétuellement renouvelé. (...)

Le lettrisme se présente donc comme un mouvement général de novation telle la renaissance ou le romantisme, qui veut apporter de l'inédit aussi bien dans tous les arts que dans la totalité des branches de la connaissance, de la science à la philosophie. »<sup>4</sup>

Les lettristes aspirent ainsi à une accélération d'un processus historique qui tendrait selon eux à l'avènement du Paradis terrestre, d'une ère messianique que la création, comme découverte de nouveaux moyens d'expression, son désir, son approfondissement et son élargissement à toutes les sphères de la société<sup>5</sup>, serait capable d'accomplir.

---

<sup>4</sup> Maurice Lemaître Lettrisme, n°6, 1965.

<sup>5</sup> «Le cinéma qui motive Isou puis ses camarades dès 1950 est, dans ce contexte singulier de poly-créations, "un des moyens d'expérimentation d'une méthode de connaissance et d'action générale, inédite", selon une formule d'Isou datée de 1952"(*Esthétique du cinéma*, Ion, Centre de création, 1952, p 125). Celui-ci établit un mode d'investigation de la Connaissance qu'il dénommera "kladologie", science des branches, lui permettant de restituer chaque domaine- l'art, la science, la philosophie, la technique- et, à l'intérieur de chacun d'eux, chaque discipline : la poésie, la musique, la peinture, le roman, dans l'art; la physique, la chimie, les mathématiques dans la science... Cette approche kladologique ou kladosique conduit à circonscrire puis à définir, de manière essentielle et avec précision, chaque secteur; à partir de ces études, peut survenir postérieurement un débordement prémédité des limites de l'un sur l'autre. Mais surtout, ces analyses autorisent, par leur précision, à créer de nouveaux domaines, tels le lettrisme (domaine de la lettre embrassant et dépassant les séparations entre peinture et roman), l'hypergraphie (exploration infinie de signes regroupant les notations mathématiques, hiéroglyphiques, idéographiques, lexiques, phonétiques...), l'art imaginaire puis l'art supertemporel - avec participation de l'ancien "public"» Frédérique Devaux, *Le Cinéma lettriste 1951-1991*, Paris Experimental, 1992, p. 25-26.

« Le monde recherche la particule éternelle capable de multiplier intégralement sa Joie », ou encore « Toutes les branches de la connaissance n'ont d'importance que par rapport au Paradis »<sup>6</sup> affirmait Isou en 1953. D'où la nécessité d'un renouveau de l'art et d'un projet poétique révolutionnaire que les lettristes fondent sur la « lettre brisée du mot » soit sur un dépassement des mots, au profit de la lettre seule, en tant qu'entité sonore. « Nous avançons dans la destruction concrète et pratique du vocable, et ce jusqu'à la LETTRE. Nous voulons créer des œuvres d'ART qui enchantent, impressionnent et émeuvent par la beauté de sonorités lettriques »<sup>7</sup>. Ces lettres, comme autant de signes dépourvus de sens, tout en se chargeant de clore la phase « ciselante » (de déconstruction) de l'art, ouvrent la voie à un langage neuf, rempli de possibilités insoupçonnables. Dans ce sens, les expérimentations esthétiques lettristes approfondiront l'idée d'un art total dont le *Gesamkunstwerk* wagnérien fut le précurseur.

Le *Gesamkunstwerk*, théorisé à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, « désigne une œuvre d'art synesthésique englobant différentes activités artistiques qui concourent ensemble à créer chez le public un effet saisissant et total. »<sup>8</sup> Envisagé d'abord sous le prisme de recherches liées à l'opéra comme représentation capable d'allier théâtre, peinture, musique... ce concept prolonge les idées révolutionnaires du romantisme allemand, qui annonçait l'avènement d'un âge nouveau dans lequel l'homme serait enfin libéré de l'égoïsme et de la cupidité. « Seul le théâtre est capable de former la nouvelle société. Il faut tout simplement animer les arrière-plans, les couleurs, les mots et les sons d'une telle manière que passant par l'inconscient, ils dévorent le quotidien et toute sa misère. affirmait Hugo Ball, acteur majeur du mouvement Dada<sup>9</sup>. Aussi, l'œuvre d'art totale est toute entière animée par cette aspiration au changement, au bouleversement de l'individu par les sens. Une puissance hallucinatoire l'irrigue et contribue à une opération de fascination généralisée servant des desseins idéologiques « [...] tout projet d'œuvre d'art totale, écrit Eric Michaud, est une réponse réactive, à la division du corps social, à l'institution du conflit et à l'indétermination historique qui caractérisent la démocratie moderne. Il y répond par l'unité d'un grand corps, tout à la fois organique et mystique, métaphore d'un corps politique homogène et dont la finalité, en tant que totalité, lui est absolument présente – à lui-même et dans toutes ses

<sup>6</sup> Isidore Isou, *Amos ou Introduction à la métagraphologie*, Éditions Arcanes, 1953.

<sup>7</sup> Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Gallimard, 1947.

<sup>8</sup> Daphné LE SERGENT, *L'oeuvre d'art totale, de l'œuvre d'art de l'avenir de Wagner au dispositif muséal*, Cellar Door, Loris Greaud, lacritique.com

<sup>9</sup> Hugo Ball cité par Greil Marcus, «L'Art de l'effondrement d'hier», dans *Lipstick Traces, Une histoire secrète du vingtième siècle*, Éditions Allia, Paris, 1998, p. 247.

parties – donnant corps par la même, contre l'historicité revendiquée par la démocratie, au fantasme d'une fin de l'Histoire. »<sup>10</sup>. L'unification du corps social, dont l'idéal anima les régimes totalitaires, se prolonge donc dans les thèses lettristes, mais cette fois, sous le prisme d'une libération généralisée des forces créatrices des individus. Ce qui se manifestait comme une tentative de réduction des individus en sujets capables de se fondre dans une masse homogène sous l'effet hypnotique de l'art, se révèle *a contrario*, comme un processus d'émancipation et d'affirmation des singularités, par la stimulation des désirs créateurs et la participation active à l'œuvre par le public.

Cette évolution du concept d'art total, donnera lieu chez les lettristes, et particulièrement chez Maurice Lemaître, à une remise en cause des dispositifs liés à l'art et plus spécifiquement au cinéma, dont la puissance hallucinatoire est alors exploitée autant que mise à distance. Le film se devra dès lors de déborder la pellicule jusqu'à la salle de cinéma, de forcer la salle pour s'établir dans le domaine de la vie. Le cinéma en tant que médium neuf, empli de possibilités encore inconnues sera aussi le terrain de création privilégié de l'art intégral. « ... à partir des réalisations cinématographiques, (les lettristes) mettaient les bases de la méca-esthétique intégrale, c'est à dire du domaine total des supports artistiques, qui dépassait la technique du tableau et demandait une reprise des supports plastiques sur une base nouvelle infiniment pratique, dont les réalisations éclatantes seront, bientôt : la toile à matières diverses, le mobile vivant (les oiseaux, les souris, les poissons), la plastique parlante et poudriste, le cadre optique ou invisible, etc. présentés en 1960, 1961, 1962. »<sup>11</sup> Le cinéma dans sa forme narrative et normalisée et notamment dans celle incarnée par « le réalisme psychologique » des films français des années 50 est ainsi à détruire: « Je crois premièrement que le cinéma est trop riche. Il est obèse. Il a atteint ses limites, son maximum. Au premier mouvement d'élargissement qu'il esquissera, le cinéma éclatera ! » explique Daniel le narrateur du *Traité de Bave et d'éternité* (Isidore Isou, 1951) dans la présentation de son manifeste pour un nouveau cinéma. La méca-esthétique intégrale d'Isou, affirme également l'idée d'un art total capable de détruire totalement l'art en dépassant les limites du langage articulé vecteur de séparation et de réintroduire une immédiateté qui échappe au sens et privilégie la sensation.

---

<sup>10</sup> Eric Michaud, «Œuvre d'art et totalitarisme», dans, Jean Galard et Julian Zugazagoitia (dir.), *L'Œuvre d'art totale*, Ouvrage collectif, Paris, Gallimard, 2002, p. 35.

<sup>11</sup> Isidore Isou sous le pseudonyme d'A.Robin, dans un fascicule imprimé pour l'exposition de la galerie Valérie Schmidt, *Essai d'histoire comparée du lettrisme, de l'informel-à-signes et de quelques peintres-à-signes indépendants*, janvier 1963.



Cela en s'emparant notamment du cinéma, un « secteur où les dadaïstes n'ont pas su pénétrer et qu'ils n'ont pas su explorer<sup>12</sup> »

C'est aussi dans ce cadre théorique que Maurice Lemaître réalisa son œuvre cinématographique protéiforme, dans laquelle nous pouvons relever des procédés récurrents tels que la ciselure, la discrédance, la mise en exergue d'un film au sein du film, le détournement de films célèbres, le contrepoint sémantique entre les images, entre les sons et entre ces deux éléments entre eux, insufflant à ses créations une dérision qui démystifie le film et son auteur. Cette méthode lemaîtreenne, le cinéaste l'annonce dès 1951, dans son *Film est déjà commencé ?* en dressant la liste des procédés par lesquels il entend détruire le cinéma :

« -la destruction de l'écran

-le recours à l'écriture joycienne

-la destruction de tout scénario; l'introduction de la poussière du cinéma dans sa phase ciselante : introduction de l'opérateur, des ouvreuses, de la foule et de la salle dans sa totalité dans un film révu, en tant qu'autodestruction et non en tant qu'enrichissement;

-et du point de vue de l'image, la poursuite de la destruction et la création d'un monde jamais vu.  
»<sup>13</sup>

Son œuvre est également marquée par un engagement politique (*Le Soulèvement de la jeunesse-Mai 1968* (1968), *Un Film commercial et militant* (1979), *La Chute du président* (1981)) qui s'affirme dans un regard satirique et acerbe sur la société, et par la thématique de l'amour (*L'Amour-système* (1979), *L'Amour réinventé* (1979), *L'Amour qu'est-ce ?* (1976-1989), *Un Soir au cinéma* (1962-1963) dont on observe que le traitement s'opère soit dans le cadre d'une récupération d'image érotique ou pornographique, soit par l'évocation et la mise en abîme des fantasmes de l'auteur. Par ailleurs ces deux sujets se rencontrent presque toujours et se confrontent que ce soit par la forme ou par le fond à des questionnements relatifs au cinéma et à l'image visant à interroger le spectateur et à ouvrir une possibilité de réappropriation du film par le public.

---

<sup>12</sup> Isidore Isou, *Contre le cinéma situationniste, néo-nazi*, Ed. GB/NV/MB, Paris 1979

<sup>13</sup> Maurice Lemaître, *Le Film est déjà commencé ?*, 1951, 61 min

Enfin, ce qui encore nous apparaît caractériser le cinéma de Maurice Lemaître est un rapport à la matière spécifique, un rapport au corps particulier qui tout en allant dans le sens d'une hybridation de « tous les supports, de tous les matériaux, de tous les instruments »<sup>14</sup>, tend à déconstruire le dispositif cinématographique. Une notion apparaît alors.

Celle de corps qui nous renvoie directement aux différentes strates possibles d'analyse de l'œuvre du cinéaste. En effet, le terme est à entendre ici à la fois comme l'ensemble des éléments concomitants aux réalisations artistiques (corps de la matière, corps des spectateurs, corps de la pellicule, corps du cinéma, corps-sujets amoureux...) mais également comme ce qui sous-tend la démarche éthique du cinéaste, et que l'on pourrait définir comme une tentative de réhabilitation du corps et de la matière, face à l'abstraction propre à nos sociétés marchandes et spectaculaires.

Nous nous demanderons alors, dans quelle mesure l'usage de ces différents corps par le cinéaste relève d'une tentative de mise en œuvre de la méca-esthétique ou art intégral lettriste. Pour ce faire nous nous appuyerons sur un corpus de cinq films composé de *L'Amour réinventé* (1979), *L'Amour qu'est-ce ?* (1976-1989), *Des Scènes d'amour très réalistes avec force détails et gros plans* (1978), *Chantal D.*, *Star*(1968) et *Nos Stars* (2002). Ce dernier film, plus récent, nous servira notamment à analyser l'évolution de la forme lemaîtreenne dans le temps.

Dans *L'Amour réinventé* (1979), des images extraites d'un film pornographique sont répétées, peintes et ciselées. Les interventions du cinéaste alternent entre divers motifs, diverses couleurs et de nombreuses inscriptions qui mêlent onomatopées phrases ou mots, formules mathématiques et noms d'hommes illustres issus des principaux champs de l'art et de la connaissance (Vigo, Brooks, Einstein, Lénine...) À ces éléments s'ajoutent les voix d'un chœur lettriste et celle de Maurice Lemaître récitant ou criant de la poésie à lettre. Cette modalité de la bande sonore varie dans *Des Scènes d'amour très réalistes avec force détails et gros plans* (1978) qui repose cependant sur des procédés visuels proches de *L'Amour réinventé* (1979) tels que la ciselure, le ralenti, l'émulsion chimique et également sur l'usage d'images à caractère érotique. Ici la voix d'un homme parle de façon monotone une langue étrangère qui vient souligner la répétition de scènes d'intérieur de la vie d'un couple moderne. *L'Amour qu'est-ce ?* (1976-1989) se situe dans la continuité de ces deux dernières œuvres avec par ailleurs un travail sur la discrédence plus approfondie puisque le film est bâti sur un texte de Maurice Lemaître invitant les spectateurs à imaginer un film d'amour que ce dernier n'a pas pu réaliser par manque de moyen.

---

<sup>14</sup> Maurice Lemaître dans *Cinéma, cinéma*, Centre de créativité, Paris, 1979.

Cette intrusion d'un film imaginaire dans le film, est également exploitée dans *Nos stars* (2002) qui mêle pellicule et images numériques pour un hommage aux nouveaux visages féminins du cinéma d'avant-garde qu'accompagne une bande sonore composée de réflexions et de documents relatifs à la conception du film (lettres, résumé...).

Enfin, le son d'un dialogue entre Maurice Lemaître et une jeune étudiante qui lui évoque le tableau de Théodore Chassériau, *La Toilette d'Esther* (1841) et l'image fixe de ce dernier, répétée et ciselée, constituent les éléments qui composent *Chantal D., Star* (1968).

La thématique amoureuse qui marque ces films, nous entraîne par ailleurs à la formulation d'une seconde problématique ou sous problématique, le concept d'art intégral nous renvoyant à l'idée de symbiose et donc à un champ lexical directement lié à celui de l'érotisme et de l'amour.

A propos de l'« amour », Monique Canto-Sperber dans son *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*<sup>15</sup> nous indique :

« Le mot amour sert à traduire trois termes grecs différents qui définissent chacun une orientation spécifique du sentiment d'amour et lui confèrent une portée morale particulière. L'eros est l'amour conçu comme désir ardent d'être uni à une personne déterminée, comme aspiration à un état de soi-même qui n'est accessible qu'au contact de l'autre. La philia désigne une relation empreinte de réciprocité et d'estime mutuelle. On traduit souvent ce terme par « amitié, mais le sentiment a une portée plus large puisqu'il consiste en l'affection montrée à autrui et la volonté d'entretenir avec lui des rapports où se manifeste une certaine excellence morale. Enfin, l'agapè est l'amour consacré à autrui, mais autrui considéré dans sa qualité fondamentale d'être un humain et un prochain ; c'est un sentiment sans attente de réciprocité et d'une certaine façon indépendant de ce qu'est l'aimé. Ces trois sentiments présents au sein de l'amour on en commun le désir de faire le bien d'un objet aimé ainsi qu'une émotion de qualité particulière liée au sens que peut avoir une certaine forme d'union avec une autre personne. »

Si le traitement du sentiment amoureux par Maurice Lemaître semble en apparence essentiellement orienté vers sa dimension érotique, ces différentes modalités de l'amour s'incarnent néanmoins au sein d'une logique d'altérité généralisée qui irrigue l'ensemble des strates qui constitue la structure de ses films.

---

<sup>15</sup> Monique Canto-Sperber (dir.), *Le Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Ouvrage collectif, PUF, 2004.

Le terme d' « union » qui relie ces différentes modalités caractérise donc aussi les différents plans qui structurent les créations lemaîtreiennes. Union des matières, union avec le spectateur, union du cinéaste avec le film et enfin union des corps imprimés sur la pellicule.

Il s'agira aussi de se demander, dans quelle mesure la logique du rapport amoureux et de l'érotisme peut être adjointe de la méthode de création lemaîtreienne et de l'art intégral lettriste.

Nous développerons notre analyse à travers trois parties : la première sera consacrée aux procédés par lesquels Maurice Lemaître établit son esthétique hybride et que nous développerons autour de la notion de « bruit » et de « parasitage ». Dans une deuxième partie nous analyserons la tentative de destruction, que nous spécifierons par la notion de « profanation » du cinéma entreprise par Lemaître. Enfin, nous construirons une réflexion sur le corps spectatorial et les ponts établis par le cinéaste entre les films et son public.

## **I/ Distinction et symbiose des arts**

Ce qui marque à première vue, dans les films de Maurice Lemaître, c'est une impression de brouillage, qui est due à ce qu'Alain-Alcide Sudre nomme une « esthétique du parasitage »<sup>16</sup>. Cette expression renvoie de façon juste à la multiplicité de corps et d'éléments qui y sont mis en jeu et aux rapports conflictuels et discordants qu'ils entretiennent. Voix, peinture, pellicule, textes, signes, formes... se confrontent sur un même espace obstruant l'intelligibilité du discours au profit de la sensation. Tous les sens des spectateurs sont sollicités et stimulés par ce désordre multi-sensoriel qui réconcilie ce qui restait traditionnellement compartimenté et cloisonné par l'art. Néanmoins, et comme le souligne Isidore Isou, « Les recherches de consolidation, les symbioses, ne doivent pas moins nous imposer un effort de distinction et de définition des organismes. On reviendrait sans cela à l'indistinct et on disparaîtrait dans la nature. Les disjonctions nous permettent d'aider l'épanouissement des zones essentielles de subsistance de l'indifférent. Les définitions appartiennent au monde des découvertes, car elles nous aident à refaire des œuvres semblables ou apparentées. »<sup>17</sup>

## **A/ Trois formes d'agencement**

On relève dans les films de Maurice Lemaître, une déconstruction du cinéma et de son dispositif en un certain nombre d'éléments : voix, peinture, pellicule, toile, cadre, matériel de projection, mais également public et metteur en scène. À ce démontage succède un réagencement de ces matériaux pour la création d'une nouvelle forme, d'une nouvelle structure, dans laquelle chacune de ces composantes est traitée à la fois pour elle-même et vis-à-vis des éléments étrangers qui peuvent alors la soutenir par leurs proximités, ou la bouleverser par leurs différences. Cette approche structurelle, proche des réflexions de Dadaïstes tels que Kurt Schwitters qui envisageait un démontage du théâtre jusqu'à en distinguer l'ensemble de ses composantes<sup>18</sup>, mérite que nous nous y attardons, afin de mieux aborder la méthode de création lemaïtrienne, à travers une analyse de l'agencement des éléments mis en jeu dans les films qui composent notre corpus.

---

<sup>16</sup> « ...esthétique du parasitage réciproque des registres concomitants d'expression », Alain-Alcide Sudre, *Cinéma* dans Jean-Michel Bouhours dans Collectif, *Maurice Lemaître*, Édition du Centre George Pompidou, Paris 1995, p.68.

<sup>17</sup> Isidore Isou, *Fondement pour la transformation intégrale du théâtre, tome I*, p.1.

<sup>18</sup> Voir : Kurt Schwitters, *i (manifestes théoriques et poétiques)*, traduction de Marc Dachy et Corrine Graber, Paris, Ivrea, 1994,p.21.

Nous pouvons relever dans un premier temps, trois matériaux sur et par lesquels le cinéaste construit sa forme, soit : la peinture, la voix, et la pellicule. Chacun de ces matériaux se déployant ensuite à travers une série de variables, tels que les dessins, les formes, les taches, ou encore les graffitis, (ces éléments variant aussi par leurs couleurs) pour la peinture ; le chœur, le texte, le poème sonore lettriste et la musique pour la voix, qui elle aussi s'établit sur diverses modalités de tons et de timbres, selon qu'elle appartient à telle ou telle personne. Enfin l'usage de la pellicule s'opère également sur différents plans tels que son aspect matériologique, l'image qui y est imprimée et le cadre qui en constitue la limite. Chacun de ces matériaux, est de plus construit autour d'un régime de signes qui lui est propre et qui donc soutient ou s'oppose à d'autres signes. Parfois un même matériau, peut aussi renvoyer à plusieurs régimes d'expression.

## **1/ Des éléments hétérogènes conciliés**

À ce titre, le cas de *L'Amour réinventé* est particulièrement parlant. Le film est bâti autour d'une série d'images pornographiques ciselées par Maurice Lemaître. Un jeu sur le cadre par usage d'un banc-titre, lui permet de créer deux espaces distincts : l'image noir et blanc pour la partie haute du cadre, et un espace noir pour la partie basse. Une ciselure générale, composée de différents motifs, dessins, formes... intervient sur l'ensemble du cadre. L'espace noir est lui consacré aux mots (phrases, nom d'hommes illustres, mots seuls) et la partie haute à divers grattages, taches... Une structure se donne donc *a priori*, soit des éléments linguistiques sous une image abîmée, le tout recouvert de divers dessins (soleil, danseuse, cerises...). Aussi cette structure évolue et ce qui peut servir de repère se voit bouleversé par l'intrusion d'un espace dans un autre, soit par exemple un mot, s'agrandissant et débordant sur l'image pornographique.

Dans le même temps ce sont trois régimes de signes qui se confondent et se confrontent, les noms propres (Vigo, Lénine, Einstein...) rencontrant des dessins (escargot, bougie, spirale...) et une image pornographique. Soit un terrain intellectuel, historique, culturel côtoyant un terrain lié à l'enfance, à l'innocence le tout enfin s'agglomérant sur l'image en noir et blanc d'une femme nue en plein acte sexuel. Aussi, couleurs, formes, et mots se soutiennent pour bouleverser de part en part l'image initiale, la renvoyant dans des sphères qui *a priori* en sont éloignées.

La voix, en renfort, achève ce bouleversement, renvoyant elle aussi à des lieux divers, bien qu'elle relève dans son ensemble d'un rite mystique. Maurice Lemaître récite en effet un poème lettriste à un rythme saccadé, accompagné dans un premier temps, de voix multiples en arrière fond, dont le discours n'est pas plus intelligible. Puis après un temps de silence, une voix seule

sujette à un fort écho et qui semble comme tout droit sortie d'outre-tombe, récite une incantation à laquelle répond le chœur lorsqu'elle s'arrête.

Puis la voix se rapproche, et prenant un ton solennel et grave, entame entièrement seule cette fois, un long discours. Enfin, suivent des sons de tam-tam, sur lesquels une voix en transe pousse des cris et des gémissements. Cette progression de la voix, apparaît totalement indépendante de l'évolution de la ciselure qui se prolonge dans sa forme initiée au début du film. Elle altère néanmoins la perception que le spectateur a de celle-ci, qui apparaît alors calme ou hystérique, secrète ou collective. La voix donne ainsi le rythme au film et soutient autant la ciselure dans son entreprise de destruction, que le corps nu et ralenti, dont les minces mouvements répétés renvoient dès lors à l'idée d'une danse rituelle et amoureuse. Elle permet de concilier en un discours et une forme, une image ralentie et une ciselure extrêmement rapide, une image pornographique et des dessins d'enfants. Le film présente ainsi la particularité de réunir des éléments extrêmement hétérogènes.



Capture d'écran, *L'Amour Réinventé*, Maurice Lemaître, 1979, 3min48



Capture d'écran, *L'Amour Réinventé*, Maurice Lemaître, 1979, 3min42

## **2/ Ciselure et voix se soutiennent pour détruire l'image**

*A contrario*, des éléments analogues convergent en vue d'un même but dans *Des Scènes d'amour très réaliste avec forces détails et gros plans* qui partage en commun avec *L'Amour réinventé*, l'usage d'images pornographiques. Cette fois, il s'agit de courts extraits répétés offrant à voir un couple faisant l'amour, un homme recevant un ami, puis les ébats d'un trio amoureux. Le film date de 1978 et ces images témoignent de façon évidente de la libération sexuelle qui s'est opérée dans la décennie qui le précède. Le travail de Maurice Lemaître, manifeste aussi clairement une

tentative de déconstruction de cette libération. Les images sont d'abord tachées, raturées, recouvertes de gribouillages informels, et voilées pour une part importante, par un cache noir. Plusieurs couches de matière se superposent parfois (taches, grattage, filtres de couleur), obstruant totalement l'image.

Enfin, les rares signes identifiables manifestent une claire intention de la violence. On relève notamment une cible dessinée sur le visage d'une des deux femmes ou une cage enfermant les personnages. Le film, en plus de saturer les images jusqu'à l'inintelligible, évolue progressivement vers la mise à jour de leur escroquerie, de leur nature artificielle et aliénante. Lemaître d'abord, opère un certain nombre d'arrêts sur image, puis joue avec l'échelle du cadre en opérant un zoom qui rend totalement indiscernable tout élément, puis alterne très rapidement entre zoom avant et arrière. Il fait ensuite se répéter plusieurs fois un même mouvement (un homme qui se lève et s'assoit en enfilant un caleçon), inverse les images de sorte à ce que les personnages se retrouvent à l'envers, avant de superposer les images accentuant le flou général qui marque le film. Le dispositif de leur projection est finalement révélé avec l'apparition d'un halo de lumière blanche derrière un tissu sur lequel est projeté le film. Le projecteur se fait de plus en plus visible et apparaît finalement dans toute sa clarté lorsque nous le découvrons qui projette le film sur un torchon blanc étendu.



Capture d'écran, *Des Scènes d'amour très réalistes avec force détails et gros plans*, Maurice Lemaître, 1978, 13min07



Capture d'écran, *Des Scènes d'amour très réalistes avec force détails et gros plans*, Maurice Lemaître, 1978, 14min07

La bande sonore, quant à elle, est composée de la voix monotone et continue d'un homme s'exprimant dans un dialecte inconnu. Ici donc, le cadre (échelle, cache noir) prend la place d'un quatrième élément central puisqu'il est utilisé au même titre que la ciselure en vue de dégrader



l'image initiale. Le film est placé sous le signe de l'inintelligibilité et de l'incommunicabilité. Les images au départ simples et claires, trouvent de moins en moins d'espace pour s'exprimer et finalement disparaissaient totalement au profit d'un torchon de cuisine.

Voix, peinture et cadre se soutiennent entièrement dans un même but, saturer l'image jusqu'à la destruction, dans un brouillage informe. Ces composantes ne s'affirment pas comme dans *L'Amour réinventé* à travers une certaine autonomie, dans laquelle elles trouvent une complémentarité au sein d'un agencement poétique, mais ont toutes une même fonction de bruit. Isolées, elles perdent leurs valeurs, la voix ne faisant pas office de poème et la matière de peinture.

### **3/ Ciselure et pellicule appuient la bande sonore**

Si *L'Amour Réinventé* donc, associe des éléments hétérogènes, et que *Des Scènes d'amour très réalistes...* fait converger ciselure, cadre, et voix, en vue d'une destruction des sujets représentés, les images de *L'Amour qu'est-ce ?* et *Chantal D., Star*, présentent la particularité d'être totalement destinées à soutenir et appuyer une bande sonore qui les précède. Du point de vue de l'intelligibilité du discours *Chantal D., Star* est peut-être le film, qui au sein de notre corpus, semble se démarquer. Composé d'un entretien entre Maurice Lemaître et Chantal D., une jeune comédienne enregistrée à son insu, la bande sonore devait initialement être accompagnée des images de la rencontre.

« En mars 1967, j'ai fait paraître dans la revue Cinémonde une annonce reproduisant le célèbre tableau de Théodore Chassériau, *La Toilette d'Esther*. (...) Mon idée était alors de filmer en cinéma-vérité, et à l'insu de la personne filmée, l'interview classique de la starlette par un producteur. L'histoire aurait ensuite continué, toujours dans le style de la "caméra-eye", en construisant toute l'œuvre sur cette jeune fille désireuse de faire du cinéma. Ce thème ne devait être pour moi qu'un prétexte à réflexions nouvelles sur l'amour, le cinéma et la création chez la femme. (...) faute de moyens, je ne pus enregistrer que le son de la rencontre, et sur un mauvais magnétophone, son qui se retrouve d'ailleurs presque intégralement dans le film définitif. Ensuite, devant la jeune fille qui se présenta (il n'y eut qu'une réponse !) et qui était d'une qualité humaine exceptionnelle, je fus moi-même très embarrassé pour jouer jusqu'au bout le rôle ignoble que je m'étais assigné, et je ne pus aller à l'extrême du chantage prévu. Enfin, blessée sans doute par sa démarche inutile, la jeune fille interviewée refusa de revenir une autre fois. »<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Maurice Lemaître, *Le café-cinéma Lemaître - Suivi de Huit films lettristes : 1967-1969*, Paris expérimental, 2003.

Aussi, il combla le vide visuel par l'image du tableau de Chassériau, ciselée et entrecoupée d'intertitres et de monochromes noirs. L'ensemble est précédé d'une séquence d'introduction dans laquelle une main tourne les pages de la revue « Ciné-monde », jusqu'à l'annonce par laquelle le cinéaste entreprenait sa recherche de jeune comédienne pouvant ressembler à la Esther du tableau.

*Chantal D., Star*, s'établit aussi sur la rencontre d'une jeune femme, qui inspire au cinéaste une image dont il cherche l'incarnation physique. Le film témoigne de l'écart entre ce fantasme et la réalité vécue, entre un tableau qui le fascine par la beauté de son sujet et une jeune fille qui ne désire plus le revoir.

Deux pôles se confrontent ainsi. Sur le plan visuel, celui du désir dont témoigne le tableau et les diverses inscriptions et ciselures, renvoyant au rêve érotique que fait Maurice Lemaître, « Les mains moites », « humide et... », « par derrière, oui c'est bon », et sur le plan sonore, un prosaïsme où se mêle l'incompréhension et la déception de Chantal D.



Capture d'écran, *Chantal D., Star*, Maurice Lemaître, 1968, 1min14



Capture d'écran, *Chantal D., Star*, Maurice Lemaître, 1968, 3min23

Aussi, dix ans plus tard dans *Mes films*, l'auteur précisait : « Voulant transformer cette aventure en œuvre, il (Lemaître) résolut de bouleverser son projet initial et de réaliser un film fait d'une mono-image, infiniment torturée comme l'avait été la soi-disant starlette, et dont le son serait l'interview sonore elle-même »<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Maurice Lemaître, *Mes films : 1951-1977*, Centre de créativité, 1977.

La ciselure marque ainsi par sa violence les forces qui ont traversé la jeune fille, en même temps que la destruction du tableau par le réel. Le film tendant ainsi à sortir du simple cadre de l'interview, en englobant l'ensemble des situations qui ont constitué sa construction, soit l'annonce parue dans le journal, le fantasme de Maurice Lemaître, la rencontre avec la jeune fille, son désir de faire du cinéma et enfin sa colère une fois dévoilée la tromperie.

À une intelligibilité du son répond une clarté de l'image dans laquelle pellicule et ciselure s'unissent pour apporter les éléments manquant à la bande sonore. Le tableau nous suggère en effet le visage de l'actrice, les inscriptions nous renvoient explicitement aux pensées de l'auteur, et une scène d'introduction présente la situation et le contexte qui a présidé au film. Les images de *L'Amour qu'est-ce ?* soutiennent de façon analogue la bande sonore du film composée d'une présentation de projet de film par Maurice Lemaître. Pour autant elles semblent avoir moins vocations à compléter la bande son, qu'à servir d'application expérimentale du projet que tente de vendre le cinéaste. À la fin du film, il explique: « Ma dernière tentative, pour réaliser un film, sinon "commercial" mais tout au moins "public", a eu lieu en 1976, avec la présentation, à la commission de l'avance sur recette du Centre National de la cinématographie française, organisme chargé de distribuer la manne d'aide aux cinéastes en panne de producteurs privés, de ce projet de film intitulé *L'Amour qu'est-ce ?* »

Faute de financement le projet du film sera le film même, et ses images le reflet des interrogations qui l'ont initié. Le film est dans son entier placé sous le signe du doute, du questionnement sur le sujet de l'amour que Maurice Lemaître considère être négligé depuis trop longtemps. « Ainsi je soutiens, qu'à l'encontre de ce que chacun peut croire aujourd'hui devant la surabondance des commentaires, des études et des opinions sur l'amour, qui ont jailli de la « libéralisation » de ce territoire depuis Freud, personne dans notre époque ne possède la culture concentrée nécessaire, la définition réelle que l'on pourrait attendre pourtant de cette quantité. » Aussi tout en présentant la forme que prendrait le film dans le cas de sa réalisation, ainsi que ses motivations : « L'anecdote du film était basée sur les dernières découvertes de notre mouvement dans le domaine de l'amour : l'amour-prodigieux, l'amour-infinitésimal, le super-amour etc... », le cinéaste cisèle et peint des images détournées, soit deux scènes d'amour répétées de vieux films hollywoodiens. Dans les deux cas, un couple nous est présenté dans lequel un homme, âgé dans la première et peu attirant dans l'autre, se voit ignoré par une jeune fille qu'il désire. Ces images sorties de leur contexte, et dont on ne peut savoir plus que ce qu'elles montrent, sont tachées de peinture, soumises à des passages rapides et verticaux de bandes noires qui semblent comme les

passer au scanner en vue d'une analyse approfondie, et enfin raturées et rayées par le cinéaste. Les représentations classiques de l'amour, ainsi que l'incompréhension qui préside aux rapports amoureux modernes, sont ainsi remis en question, attaqués, troublés par un projet de recherche qui entend réinventer l'amour.

Cette recherche nous dit-il s'opérerait par le biais d'entretiens avec ceux « qui ont inventé, innovés, dans quelques domaines de la culture et de la vie et dont la connaissance n'arrive généralement au public qu'à travers le filtre polluant des médias ». Aussi, le film prend la forme même de la question que le cinéaste désire leur poser, « l'amour qu'est-ce ? », et inscrit cette interrogation dans le trouble suscité par la réduction de la visibilité du spectateur. Le rythme des images est par ailleurs saccadé par une alternance de ralenti, d'arrêts et de défilement régulier de bandes noires, qui renforce cette perturbation.



Capture d'écran, *L'Amour qu'est-ce ?*, Maurice Lemaître, 1976-1989, 14min28



Capture d'écran, *L'Amour qu'est-ce ?*, Maurice Lemaître, 1976-1989, 16min74

L'ensemble des éléments (rythme, ciselure, scènes sorties de leur cadre narratif), appuie de ce fait la dimension interrogative de la bande sonore. Cette prédominance du son, que viendrait servir les images est caractéristique de la méthode de création cinématographique lettriste théorisée par Isou.

« Je veux que dorénavant, en elle-même, la masse parlante soit une surface précise et rigoureuse au détriment des images. Détruire la photo pour la parole, faire l'inverse de ce qu'on a fait dans ce domaine, le contraire de ce qu'on croit être le cinéma » écrivait-il en 1964.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Isidore Isou, *Scénario de traité de bave et d'éternité in Œuvre de spectacles*, Paris, Gallimard, 1964.

Ainsi, les matériaux peuvent se soutenir contre un élément (voix, cadre et ciselure pour détruire l'image dans *Des Scènes d'amour...*), ou pour servir un matériau autour duquel le film se déploie (ciselure et pellicule servent la voix dans *Chantal D.*, *Star* et *L'Amour qu'est-ce ?*).

Enfin des matériaux hétérogènes et opposés peuvent se trouver réconciliés par un élément tiers (les éléments visuels se voient reliés entre eux par une bande sonore qui leur donne un rythme et leur confère un sens dans *l'Amour Réinventé*). La stratégie mise en place par Maurice Lemaître s'établit donc sur un système d'alliance entre des matériaux, consistant soit à créer un rapport de force avec d'autres composantes, soit à servir de soutien visant à mettre en valeur tel ou tel élément. Ces rapports amicaux ou conflictuels, créent un certain nombre de tensions et de lignes de forces au cœur même des images, et confèrent aux films leur puissance sensorielle : sensation du doute, de l'interrogation, sensation de l'incommunicabilité, de la gêne, de la violence, sensation du sacré et du profane.

Cette « Logique de la sensation »<sup>22</sup> théorisée par Gilles Deleuze pour qui « l'art n'est qu'un instrument pour tracer les lignes de vie »<sup>23</sup> passe également par un traitement pictural de la pellicule. La ciselure empêche en effet toute perspective, et la considère comme une surface plane, un aplat, dans laquelle la matière va se fondre et annihiler l'objet initial. Non seulement le sujet disparaît peu à peu sous la matière, mais il se décompose également dans le vide filmique, dans le noir laissé sur la pellicule. La pellicule devient de ce fait une force qui contraint le sujet figuratif.

## **B/ Modalités du défilement de l'image**

Cette logique d'agencement discordant se révèle également dans le rythme des matériaux, qui là aussi, peuvent se soutenir où s'opposer à travers des modalités diverses de défilement de la pellicule et de la matière. La pellicule est alors tantôt réduite au photogramme, tantôt soumise à différentes alternances rythmiques en vue de brouiller, obstruer et détruire l'image initiale.

### **1/Le film réduit au photogramme**

*Chantal.D.*, *Star* est composé, comme nous l'avons évoqué plus haut, d'une seule image, celle du tableau de Théodore Chassériau, *La Toilette d'Esther*, ciselée et entrecoupée de cartons et de monochromes noirs. Sur la bande sonore, Maurice Lemaître s'entretient avec une jeune femme, à propos de cinéma, de création et d'un projet, celui de *Chantal.D.*, *Star*. La jeune fille fut, lui dit-il,

<sup>22</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Seuil, 2002.

<sup>23</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. : Tome 2, Mille plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 229.

choisie en vertu de sa ressemblance apparente avec l'Esther du tableau, qui avait déjà inspiré le cinéaste pour un collage nommé *Cher Chassériau*. Ce tableau d'une grande sensualité, aussi appelé *La reine Esther se parant pour être présentée au roi Assuérus* (1841), revient sur le mythe biblique et sur un épisode qui précède la sélection d'une nouvelle épouse par le roi Assuérus.

Ici la sélection est opérée par Maurice Lemaître cinéaste, qui à travers l'annonce qu'il fait paraître en mars 1967, lance un appel à candidates, à prétendantes au rang d'actrice pour son nouveau film. Cette annonce au titre « On recherche une Esther » est montrée dans les premières minutes du film, qui contiennent deux séquences similaires, puisque chacune d'elles est accélérée et qu'une main y tourne les pages du magazine. La première, par effet de solarisation constitue le négatif de la seconde, et s'achève en un zoom avant sur le tableau de Chassériau. Un monochrome noir intervient, puis comme par un effet d'inversion, le film revient à son point de départ, sans effet cette fois, avec un arrêt de quelques secondes sur la couverture en couleur du magazine qui titre « 15 filles en délire sous la fêrûle de CHABROL » accompagné de l'image d'une femme assise sur un tabouret et tendant une jambe dévêtue.



Capture d'écran, *Chantal D., Star*, Maurice Lemaître, 1968, 00m05



Capture d'écran, *Chantal D., Star*, Maurice Lemaître, 1968, 00in22

Après un certain nombre de ciselures, une main de nouveau tourne en accéléré les pages s'arrêtant cette fois, après une coupe, sur l'annonce dans sa globalité. Cette ouverture, et malgré son mouvement apparent, met en place le dispositif formel d'un film construit sur un contre-point permanent, et des antagonismes qui appellent la mono-image qui constitue le reste du film. En plus d'un prologue présentant la genèse du film que constitue l'annonce, elle oppose d'emblée négatif et positif, femme des années 1960 et femme mythique, photo et peinture, modèle sublimé

par l'art et réalisme prosaïque d'une rencontre entre deux personnes qui ne se connaissent pas. Aussi, le mouvement permanent de la ciselure qui suit prolonge le mouvement de ces premières séquences et achève la figuration de l'ensemble des antagonismes que nous venons de citer.

Dans le même temps, la ciselure réconcilie ces oppositions en inversant les fonctions apparentes des éléments peintures et pellicule, puisque la pellicule devient peinture (jeu de forme et de couleurs), et la peinture (*La Toilette d'Esther*), pellicule froide et terne.

La ciselure réactualise la peinture figée par le temps et en révèle toute la modernité. La pellicule devient ainsi le support pictural de Maurice Lemaître, et le tableau, l'image cinématographique à détruire au même titre que les monochromes noirs et les titres ciselés dans la dernière partie du film. Cette inversion est également figurée par le rythme de la ciselure, puisqu'à des interventions picturales extrêmement brèves et fugaces (mots, dessins, points), qui créent une continuité avec les coupes nombreuses par lesquelles interviennent les titres et noirs et qui à la fin du film sont répétés de façon saccadée et anarchique, s'opposent des mouvements plus fluides, lents et dilués tels que le passage de filtres de couleur (bleu, rouge, orange) qui paraissent scanner le tableau, ou encore des lignes en mouvements et autres interventions qui se prolongent sur plusieurs secondes de films. Le statisme et le caractère binaire du film qui décompose le temps en une suite d'instantanés extrêmement courts, s'opposent ainsi à une continuité.

Maurice Lemaître à propos du film parlait d'une mono- image « infiniment ciselée »<sup>24</sup>. Aussi, par cette alternance de continu et de saccades, l'auteur semble opposer l'infini du temps, qui s'effectue donc également par la réactualisation d'une œuvre passée qui elle-même réactualise un mythe biblique, et la fugacité de l'instant, des secondes, des minutes, des heures, que constitue la situation particulière de l'entretien. Les coupures qui alternent statisme des titres et statisme de la toile unique, rencontrent la continuité, le multiple et cette notion d'infini, par le prisme de la ciselure, d'une peinture en mouvement qui établit la temporalité propre au film. La pellicule comme toile, et la toile comme pellicule, sont ainsi les cadres supertemporels par lesquels Maurice Lemaître détruit, construit, détourne et s'approprie les matériaux initiaux de son film.

Un dispositif analogue est mis en place dans *L'Amour réinventé*, puisqu'à la quasi fixité d'images en noir et blanc extraites d'un film pornographique, s'oppose le mouvement permanent de la ciselure. Maurice Lemaître homologue en 1978 l'idée d'un film dont l'image défilerait très lentement<sup>25</sup>. Pour cela il recourt à deux procédés: la truca qui par juxtaposition d'images lui

<sup>24</sup> Maurice Lemaître, *Mes films : 1951-1977*, Centre de créativité, 1977.

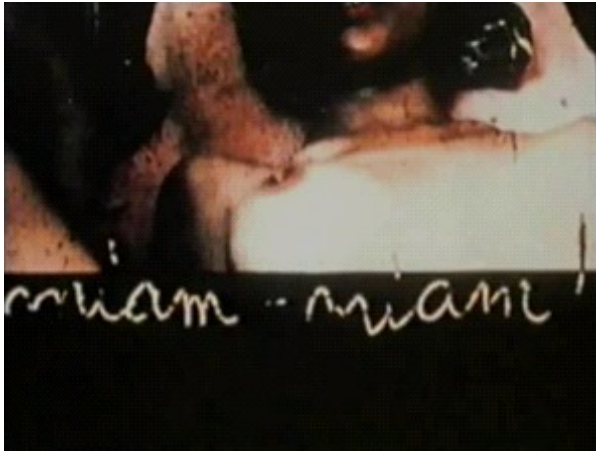
<sup>25</sup> Voir Frédérique Devaux, *Le Cinema lettriste 1951-1991*, Paris Experimental, 1992, p. 179.

permet de superposer pellicule ciselée à 24 images/secondes et images pornographiques paralysées en laboratoire, et le banc titre par lequel ces images sont recadrées de sorte à laisser un espace noir sur lequel le cinéaste peut intervenir<sup>26</sup>. Ce dernier procédé est principalement utilisé dans le cinéma d'animation et permet de filmer dessins et maquettes. La *truca* quant à elle, est un effet qui s'est développé dans le cinéma fantastique et qui en permettant d'assembler deux ou plusieurs images, permet par exemple d'intégrer des acteurs dans une maquette. On relève ici la prégnance de Maurice Lemaître pour des genres liés au rêve et à un travail plastique et pictural. Ces effets spéciaux contribuent, à l'instar de *Chantal D., Star*, à retemporaliser les images que le cinéaste détourne. Néanmoins il s'agit dans *L'Amour réinventé*, d'introduire les images dans une intemporalité plus que de les actualiser. Le film étant tourné à la fois vers le passé, par l'invocation de divers noms d'hommes illustres, et le futur, puisqu'il s'agit de réinventer l'amour. A la fois vers un temps long et infinitésimal et le temps accéléré du flux ininterrompu de la ciselure. Ces deux temporalités juxtaposées permettent au cinéaste d'établir une considération dans le même temps, scientifique et conceptuelle de l'amour, comme s'il en observait par une altération temporelle, les mécanismes cachés et imperceptibles. Le ralentissement de la pellicule et la répétition des images, les sortent de plus de leur caractère mercantile puisqu'au rapport quantitatif des images se substitue un rapport qualitatif, chaque photogramme étant traité de plusieurs façons par différentes types de ciselures. Le film est ainsi réduit à quelques photogrammes comme autant de cadres supertemporels. Le recadrage qui coupe l'image par le haut et la divise en deux parties distinctes, laissant un espace noir à la ciselure, achève cette mise en lumière d'un photogramme comme support photographique. La découpe n'étant pas sans faire penser à une série de Maurice Lemaître intitulé *Canaille*, dans laquelle Maurice Lemaître peint sur des photos de nu.

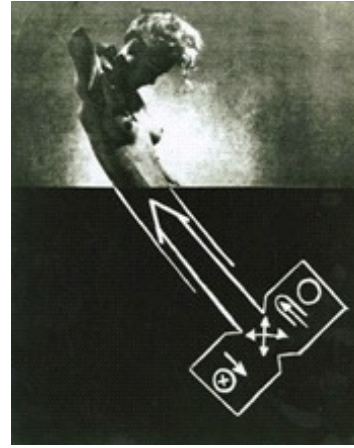
---

<sup>26</sup> «Ce film pourra être "réalisé" de deux manières : l'arrêt sur l'image ciselée d'*Un soir au cinéma* sera pratiqué par le public ou un résultat presque identique sera obtenu par le banc-titre et la *truca*.» Maurice Lemaître dans, *Cinéma marginal*, Février 1978.





Capture d'écran, *L'Amour Réinventé*, Maurice Lemaître, 1979, 3min09



Maurice Lemaître, *Canailles IV (7), La femme tube*, 1952

## 2/ Un rythme alterné

Les modalités d'usages de la pellicule dans *L'Amour qu'est-ce ?*, par comparaison, permettent de mieux nous représenter les tentatives de Maurice Lemaître dans *L'Amour Réinventé*. En effet, la ciselure y est faite à même la pellicule, et sa vitesse de défilement accompagne *a contrario* les opérations d'arrêts sur image et de ralenti que Maurice Lemaître opère sur l'extrait de film qu'il détourne. Le mouvement de la ciselure est ainsi dépendant du mouvement de l'image. La présence de la pellicule s'y fait de plus particulièrement sensible, le cinéaste introduisant des bandes de couleurs noires sur le film, qui défilent et qui par leur rythme, viennent souligner les saccades du film. En même temps, elles contribuent à une logique de voilement, de dissimulation de l'image derrière la ciselure qui confère une part de mystère à ces scènes d'amour communes (des hommes qui cherchent de l'affection chez la femme aimée) et place le film sous le signe d'une interrogation générale: « L'amour qu'est-ce ? ». La répétition des mêmes images et ce jeu sur leur vitesse de défilement, permettent leur mise en perspective, l'analyse des gestes, des regards, des mouvements qui animent des corps amoureux à travers le prisme de matières et de motifs comme autant de points de vue possibles sur la question. On observe ainsi une logique d'alternance rythmique en vue de brouiller la lisibilité des images, mais également de trahir l'illusion de continuité du mouvement cinématographique remettant ainsi en cause une fluidité qui semblait jusqu'alors évidente et naturelle.

Cette opération de destruction de l'image par dégradation de leur continuité affecte également le film érotique détourné *Des Scènes d'amour...* qui comme nous l'avons vu est construit sur un jeu de dissimulation de l'image destiné à en révéler l'imposture. Le dispositif de projection du film

est progressivement révélé, notamment par l'introduction d'un halo de lumière blanche obstruant de plus en plus la vue de l'image, jusqu'à ce qu'il ne reste plus que le vidéoprojecteur et un torchon de cuisine, sur lequel le film est projeté. Lemaître insuffle au film un rythme, d'une part par le biais d'une ciselure continue et de plus en plus présente, et d'autre part, à travers une répétition d'images qu'il fait varier par un jeu sur le cadre extrêmement riche. Lemaître extrait par exemple différentes images, qu'il fait alterner à allure rapide, produisant un effet proche du flicker (ou scintillement), renforcé par le rythme également saccadé de la ciselure qui fait disparaître et apparaître l'image initiale en la recouvrant, et les agrandissements qu'il opère, qui viennent fragmenter les corps et les pièces (œil, main, magazine). Cette anarchie du rythme est de plus marquée par les nombreux arrêts sur image qu'il opère alors que l'alternance semble de plus en plus vive, et enfin par les effets d'aller-retour de l'image qui en révèle le cadre, et dont l'extrême rapidité empêche toute reconnaissance.

L'ensemble crée l'impression d'un brouillage total opéré à partir de morceaux de films, de pellicules et de couleurs, collés de façon aléatoire. Un principe général pour autant se révèle. Il s'agit d'un va et vient permanent, illustré notamment par la scène où Lemaître fait répéter l'enfilage d'un caleçon par un homme qui se lève et s'assoit sur son lit, et qui figure la paradoxale monotonie d'un couple « libre » et moderne.

### **3/ «Temps pulsé» et «temps non pulsé»**

Cette variabilité du rythme lemaîtrien nous renvoie aux théories esthétiques de Gilles Deleuze, qui dans *Logique du Sens* oppose deux types de temporalités : l'aïon temps du transcendantal, sans mesure, « pure ligne droite à la surface, incorporel, illimité, forme vide du temps, indépendant de toute matière »<sup>27</sup> et le chronos, temps de l'effectivité, du pur présent dépendant de la matière qui le limite et le constitue. L'aïon est ainsi, à l'inverse du chronos, illimité, ou plutôt il n'a pour limite que le temps, qui lui-même est infini. En son sein « le passé et le futur prennent leur revanche en un seul et même abîme qui menace le présent et tout ce qui existe. »<sup>28</sup>. Ce temps sans mesure, s'oppose de ce fait aux normes métriques qui régissent l'esthétique musicale de l'occident reposant sur un temps pulsé. Revenant dans *Mille Plateaux* sur les théories musicales établies par Pierre Boulez, Deleuze, explique que « Boulez distingue dans la musique le tempo et le non tempo, le temps pulsé d'une musique formelle et fonctionnelle fondée sur les valeurs, le

---

<sup>27</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Éditions de minuit, 1969, p. 87.

<sup>28</sup> Ibid.

temps non pulsé pour une musique flottante, flottante et mécanique, qui n'a plus que des vitesses ou des différences de dynamique »<sup>29</sup>. C'est-à-dire que deux types de rythme, de temporalités peuvent être établies. L'une indéterminée, irrégulière et libre, relevant donc de l'aïon et de ce que Pierre Boulez nomme le temps lisse, en opposition au temps strié, qui est un temps pulsé, déterminé par « des appuis harmoniques, des phénomènes de répétition plus ou moins voulus etc. »<sup>30</sup> Aussi la temporalité établie par Maurice Lemaître dans ses films, nous apparaît marquée par l'absence de repère et l'indétermination qui marque le temps lisse théorisé par Boulez : « le véritable temps lisse est celui dont le contrôle échappera à l'interprète. »<sup>31</sup> Elle s'y établit en effet par les jeux d'opposition et de confrontation rythmique auxquels le cinéaste se livre. Un tableau, fixe et daté est « infiniment ciselé » dans *Chantal D., Star*.

Des images ralenties sont ciselées en mêmes temps à des vitesses variables dans *l'Amour réinventé*, ou encore une pellicule tantôt ralentie, arrêtée ou accélérée est envahie de tous côtés par une matière, qui peut passer soit très rapidement (si par exemple il s'agit de points de couleurs), soit plus lentement (s'il s'agit de couches de peinture épaisses et imposantes) comme c'est le cas dans *Des Scènes d'Amour très réalistes...* On retrouve ainsi une volonté de retemporaliser ou détemporaliser les images, mais aussi et surtout de perturber la perception du spectateur en en annihilant les repères. Les conditions de perception ne nous sont en effet pas données a priori, les yeux pouvant se fixer sur un élément et donc sur un rythme plutôt que sur un autre, et ainsi reconsidérer le film selon cette modalité.

On relève ainsi trois types d'agencement des matériaux, évoluant selon différentes modalités rythmiques, en vue d'une logique de confusion et de parasitage généralisée. Ce dispositif formel constitue le cadre dans lequel Maurice Lemaître opère son entreprise de symbiose des arts. Une première analogie avec la sphère de l'érotisme et du rapport amoureux nous apparaît alors, cette symbiose s'opérant par contact entre les matériaux. En 1951, Gil J Wolman et C.P. Matricon, dans la revue lettriste *Ur*, date de sortie du *Traité de bave et d'éternité*, ont pensé à un possible prolongement du concept wagnérien :

« L'art dit intégral est l'art qui est sur le mode d'être lorsqu'il est agi comme stimulus par tous les sens de l'homme simultanément. (...) »

---

<sup>29</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. : Tome 2, Mille plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 320.

<sup>30</sup> Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard, entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975, p. 89.

<sup>31</sup> Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963, p. 100.

OBJECTION : D'autres (dont Wagner) ont eux aussi cherché cet art intégral.

RÉPONSE : Leur échec vient du fait qu'ils ont additionné musique + peinture+ poésie, etc. L'art intégral lui multiplie : musique x peinture x poésie »<sup>32</sup>

Cette idée de multiplication nous intéresse particulièrement, car elle nous renvoie directement à celle de reproduction, par dissolution d'un matériau dans un autre, et diffère donc de celle de collage ou d'assemblage par simple addition. En envisageant aussi chaque élément comme un corps, les films de Maurice Lemaître nous apparaissent comme un vaste terrain de procréation au sens où les matériaux s'unissent entre eux. Les différentes composantes sont ainsi traitées de façons indépendantes et distinctes, avant d'être envisagées dans leurs rapports physique et leurs possibilités de symbiose. Cette union des corps, tout en permettant la constitution de nouveaux termes, implique par ailleurs la destruction et le bouleversement des éléments initiaux.

---

<sup>32</sup> Gil J Wolman et C.P. Matricon, *Pour une mort synthétique*, Revue lettriste Ur - *Cahier pour un dictat culturel* (1951) (reproduit in G. Berreby (éd.), *Documents relatifs à la formation de l'Internationale situationniste*, op.cit., p. 136.

## II/ Le sacré et le profane

Cette destruction s'opère notamment dans le traitement que fait Maurice Lemaître de la pellicule qu'il traite comme cadre supertemporel. Cette dernière se voit violentée et attaquée dans une logique lettriste de destruction du cinéma. Cette entreprise s'affirme avec beaucoup de vigueur dans le cinéma de Maurice Lemaître et se révèle sur différents plans, tels que la remise en cause du dispositif cinématographique, la démythification du film et de l'auteur... Pour l'ensemble, on peut résumer cette démarche par un double processus de désenchantement et de réenchantement de l'image, qui nous renvoie directement aux notions de « sacré », de « profane », et plus spécifiquement de « profanation ».

### A/ Profaner la forme

#### 1/ La profanation

Dans le dictionnaire, ce terme nous est ainsi défini : « Traiter sans respect, avec mépris (une chose sacrée, un objet, un lieu du culte), en violant le caractère sacré ». ou encore « Faire un usage indigne, mauvais de (quelque chose), en violant le respect qui est dû. Avilir, dégrader, souiller, violer. »<sup>33</sup>. Il est également analysé par le philosophe italien Giorgio Agamben, qui dans son texte, *Éloge de la profanation*<sup>34</sup>, cite le juriste romain, Trebatius : « au sens propre est profane ce qui, de sacré ou religieux qu'il était, se trouve restitué à l'usage et à la propriété des hommes. »<sup>35</sup>. Aussi selon Agamben, « On peut définir la religion comme ce qui soustrait les choses, les lieux, les animaux ou les personnes à l'usage commun pour les transférer au sein d'une sphère séparée. Non seulement il n'est pas de religion sans séparation, mais toute séparation contient ou conserve par devers soi un noyau authentiquement religieux »<sup>36</sup>. Cette séparation obtenue par le rite religieux, peut de plus être inversée par un autre rite, restituant ce qui était tombé dans la sphère du sacré, à la sphère du profane. « Ainsi, une des formes les plus simples de la profanation se réalise par contact (contagione) à l'intérieur même du sacrifice qui met en œuvre et régleme le passage de la victime de la sphère humaine à la sphère divine. (...) il suffit que

---

<sup>33</sup> Voir «Profanation» dans, *Le petit Robert de la langue française*, Édition 2016

<sup>34</sup> «Éloge de la profanation» dans, Giorgio Agamben, *Profanations*, Rivages poche, 2006

<sup>35</sup> Ibid. p. 95.

<sup>36</sup> Ibid. p. 96.

ceux qui participent au rite touchent ces chairs pour qu'elles deviennent profanes et qu'on puisse simplement les manger.

Il est donc une contagion profane, un toucher qui désenchante et restitue à l'usage ce que le sacré avait séparé et comme pétrifié. »<sup>37</sup>. Les analyses qu'opère Agemben à travers cette notion, se présentent comme particulièrement révélatrices quant au dispositif cinématographique de Maurice Lemaître qui par la ciselure donc, « dégrade », « souille » et « viole », le « fétiche insaisissable »<sup>38</sup> que constitue l'image cinématographique et dans le cadre de notre corpus, l'image pornographique.

Celle-ci est par ailleurs marquée par la particularité d'être déjà une profanation. En effet, en mettant en scène des corps conscients d'être exposés devant l'objectif et des visages indifférents et vides d'expressivités, la pornographie neutralise l'érotisme et profane la naïveté romantique qui marquait par exemple la photographie érotique dans laquelle les mannequins surprises dans leur intimité, ignoraient la présence du photographe. « Les stars du porno, dans l'acte même de leurs caresses les plus intimes, regardent résolument l'objectif démontrant ainsi qu'elles s'intéressent plus aux spectateurs qu'à leurs partenaires. »<sup>39</sup> Cette profanation du mystère qui préside à l'érotisme est inversée par Maurice Lemaître qui, comme dans le cas de la profanation liée au sacrifice, restitue à la sphère du sacré cette fois et par contact avec la pellicule, ce qui était devenu profane. On pourrait aussi dire qu'il opère une profanation du profane. Cette logique est particulièrement explicite dans *L'Amour Reinventé*. Les poèmes lettristes qui tantôt sont récités par un chœur, tantôt par Maurice Lemaître seul, auxquels viennent s'ajouter des tam-tams dans la deuxième partie du film, lui donnent une dimension rituelle et l'aspect d'une cérémonie, immuable et répétitive. Le ralentissement du corps sur la pellicule confère à ses mouvements, comme nous l'avons vu plus haut, le caractère d'une danse. Enfin ce corps, sans identité, sans visage identifiable, est lacéré, violenté, masqué par la ciselure lemaîtrienne qui dessine, écrit, et graffite un ensemble de signes renvoyant à des domaines étrangers. Cette violence semble comme sacrifier l'image pornographique au profit d'une forme supérieure et nouvelle de rapport amoureux.

---

<sup>37</sup> Ibid. p. 96-97.

<sup>38</sup> Ibid. p. 107.

<sup>39</sup> Ibid, p. 118.

Dans une même mesure *Chantal D., Star* s'établit également dans un processus profanateur. Cette fois c'est un tableau ou plutôt l'image d'un tableau, qui se voit dégradée. La profanation y est de ce fait plus évidente.

Le tableau en tant qu'œuvre d'art étant destiné à la sphère du sacré, obligeant à un certain respect de la part du spectateur qui de façon générale ne peut l'observer que dans le cadre d'un musée qui en garantit la protection et la conservation. Le public profane y est mis à distance, renvoyé dans le domaine de la contemplation sans autre usage possible. Si « Profaner signifie : libérer la possibilité d'une forme particulière de négligence qui ignore la séparation (du sacré ou du profane) ou, plutôt, qui en fait un usage particulier. »<sup>40</sup> Maurice Lemaître, par le prisme d'une image du tableau, le restitue à « l'usage commun », faisant sciemment mine d'ignorer le respect qui lui est dû. Cette restitution renvoie le tableau à son statut de toile, et la figure qui y est peinte, au mythe collectif auquel elle se rattache, à son caractère iconique que chacun peut adapter, s'approprier et actualiser. Ce nouvel usage, ouvre de ce fait des possibilités inédites telles que repeindre indéfiniment cette toile, lui insuffler une dimension érotique explicite, et comparer la Esther biblique à Chantal, jeune étudiante comédienne. Dans le même temps, Lemaître renvoie le tableau à son usage initial. Une toile couverte de peinture, représentant un probable modèle auquel le peintre attribue le rôle d'Esther et qu'il charge d'une forte sensualité. En ramenant ainsi le tableau à son usage premier qui est celui qu'en faisait le peintre, Lemaître propose un rapport à l'œuvre neuf, considéré comme un espace sur lequel chacun pourrait venir projeter ses fantasmes et ses obsessions. Un espace vivant, dont le dessein originel entrerait en résonance avec les époques qui lui succèdent. Ce retour aux origines de l'œuvre n'est d'ailleurs pas sans rappeler, l'entreprise de Brian Eno, qui urina dans la *Fontaine* de Marcel Duchamp (1917) afin de la renvoyer à sa fonction première et rappeler que son principe est précisément d'intégrer un objet quelconque et quotidien dans un musée, et non d'en sacraliser un en particulier<sup>41</sup>. En parvenant à uriner malgré les vitres qui la protègent, Brian Eno, bouclait la boucle, et réévaluait l'œuvre selon les vues premières de l'artiste. Ces démarches nous renvoie par ailleurs à la notion de jeu aussi évoquée par Agamben. D'une part parce qu'au même titre que l'enfant qui joue avec ce qui l'entoure, sans distinction, « Une voiture, une arme à feu, un contrat juridique sont aussitôt transformés en jouets »<sup>42</sup>, Maurice Lemaître use de l'œuvre comme de n'importe quel autre

---

<sup>40</sup> Giorgio Agamben, op.cit. p. 97.

<sup>41</sup> Voir vidéo : *Brian Eno rencontre Ron Arad*, Arte France, 17 mai 1993, à l'adresse: <https://www.youtube.com/watch?v=YkHAH10xdrE>.

support (son corps, un torchon de cuisine...). D'autre part parce que le jeu constitue dans son origine, une séparation du rite et de sa signification sacrée.

« La plus grande partie des jeux que nous connaissons dérivent d'anciennes cérémonies sacrées, de rituels et de pratiques divinatoires qui appartenaient autrefois à la sphère religieuse au sens large. (...) En analysant la relation du jeu et du rite, Benveniste a montré que le jeu ne tire pas seulement son origine de la sphère du sacré, mais qu'il en représente en quelque sorte le renversement. La puissance de l'acte sacré, écrit-il, repose dans la conjonction d'un mythe qui raconte l'histoire et d'un rite qui la reproduit et la met en scène. Le jeu défait cette unité : comme ludus, ou jeu d'action, il se sépare du mythe pour ne conserver que le rite (...) Ce qui signifie que le jeu libère et détourne l'humanité de la sphère du sacré mais sans pour autant l'abolir. »<sup>43</sup>. Ainsi le mythe religieux d'Esther, n'est considéré que pour ses aspects narratifs (Esther veut séduire le roi Assuérus, comme Chantal D veut techniquement séduire Maurice Lemaître), et de la valeur historique du tableau de Chassériau, ne reste plus que sa démarche, le geste du peintre. La mise en négatif fréquente de l'image du tableau durant le film, est à ce titre représentative de cette démarche d'inversion profanatrice. On peut également considérer le musée de façon plus générale, en évoquant « la muséification du monde » dont parle Agamben : « L'une après l'autre, progressivement, les puissances spirituelles qui définissaient l'existence des hommes – l'art, la religion, la philosophie, l'idée de nature et jusqu'à la politique – se sont retirées docilement dans le Musée. Musée ne désigne pas ici un lieu ou un espace physiquement déterminé, mais la dimension séparée où est transféré ce qui a cessé d'être perçu comme vrai et décisif. »<sup>44</sup> Le tableau de Chassériau cristallise en lui différents domaines : l'art en tant que tableau, la religion en tant que représentation d'un mythe biblique et une vision sacralisée de la femme et de la nudité.

Le contact matériologique opéré par Lemaître, permet ainsi le transfert de l'image du profane au sacré, ou inversement du sacré au profane, en s'attaquant par exemple à la pornographie ou au musée. Plus généralement, l'image cinématographique est violentée et contestée dans sa prétention à représenter la réalité. Cette question de la représentation, est également abordée par Gilles Deleuze, pour qui « La peinture, doit arracher la Figure au figuratif »<sup>45</sup>. En ce sens, l'art moderne est selon lui bien moins avantage que la peinture ancienne qui « était encore

<sup>42</sup> Giorgio Agamben, op.cit. p. 99.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Ibid. p. 110.



conditionnée par certaines "possibilités religieuses" »<sup>46</sup>. Dieu ne pouvant être représenté, les figures religieuses sont voués à rester abstraites et « entrent directement en rapport avec un ordre de sensations célestes »<sup>47</sup>. Ainsi « les lignes, les couleurs, les mouvements s'arrachent aux exigences de la représentation. (...) elles n'ont plus rien à représenter ou à narrer, puisqu'elles se contentent de renvoyer dans ce domaine au code existant de l'Eglise »<sup>48</sup>. L'esprit du peintre moderne se voit quant à lui investi par les photographies, les clichés qui envahissent la toile blanche, de leurs présences, avant même qu'il n'ait commencé à peindre. Aussi, et en l'absence de dieu qui ouvrirait à toutes les possibilités et à toutes les sensations, sa tâche sera de dépasser ces clichés et d'en libérer les figures « hors de toute figuration »<sup>49</sup>. Cette entreprise de libération est effectuée par Maurice Lemaître qui par ces attaques sacrilèges fait sortir les images de ses films, de leurs fonction figuratives.

## **2/ Copulation de la matière et de la pellicule**

Ces attaques peuvent par ailleurs être mises en lien avec la violence inhérente à l'acte érotique. George Bataille à ce sujet nous explique : « Que signifie l'érotisme des corps sinon une violation de l'être des partenaires ? une violation qui confine à la mort ? qui confine au meurtre ? » La pellicule est marquée par une ciselure quasi continue qui permet, en plus de bouleverser le sens des images détournées, d'instaurer une primauté de la matière sensible et physique sur l'abstraction formelle de ces dernières. La thématique de l'amour trouve ainsi un terrain où exprimer ses mécanismes organiques et sensoriels, par copulation de la peinture et de la pellicule. Aussi, la pellicule en tant que support est caractérisée par deux aspects : d'une part une matérialité organiques puisqu'elle procède d'un mécanisme photochimique résultant d'un contact entre les grains de sel d'argent et la lumière sur une surface sensible, et d'une autre part son abstraction qui fait croire au mouvement à travers un enchaînement de photogrammes séparés les uns des autres. Maurice Lemaître privilégie manifestement son caractère organique et lève sciemment le voile de l'illusion, jouant avec le mouvement et traitant les photogrammes pour ce

---

<sup>45</sup> « Note sur les rapports de la peinture ancienne avec la figuration », dans, Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Seuil, 2002, p. 17.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Ibid. p. 18.

<sup>49</sup> Ibid.

qu'ils sont, soit des entités séparées les unes des autres. Il exploite ainsi les différentes possibilités matérielles de la pellicule en provoquant notamment l'instabilité de l'émulsion chimique qui recouvre le ruban de celluloid.

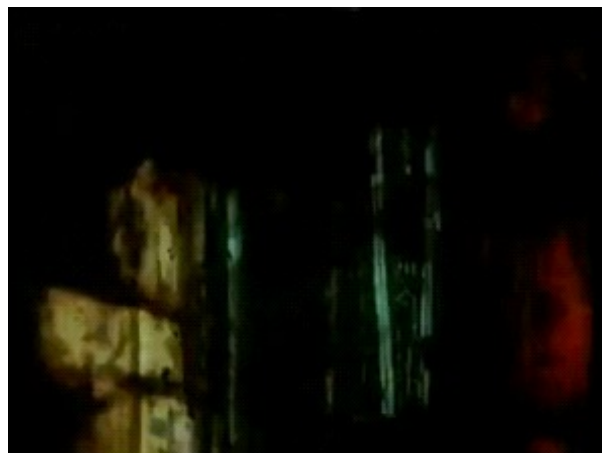
Des modifications peuvent en effet survenir selon la température ou l'hygrométrie à laquelle le film est exposé. Les couleurs peuvent être altérées, l'émulsion se décomposer, des moisissures apparaître et le celluloid rétrécir.

La matière-peinture entre donc ici en contact charnel avec la matière-pellicule et par effet de mélange, manifeste l'acte érotique et amoureux. Cette copulation prend de multiples aspects, selon qu'elle est construite par le cinéaste ou qu'elle résulte de processus chimiques. Ces derniers sont particulièrement visibles dans *Des Scènes d'amour très réalistes...*

On relève notamment la dégradation, qui forme soit un craquellement de l'image, soit une décomposition de l'émulsion, mais également le mélange de couleurs par juxtaposition de la peinture et de la pellicule, donnant par exemple un mélange de marron et de bleu ou de rouge.



Capture d'écran, *Des scènes d'amour très réalistes avec force détails et gros plans*, Maurice Lemaître, 1978, 14min13



Capture d'écran, *Des scènes d'amour très réalistes avec force détails et gros plans*, Maurice Lemaître, 1978, 8min08

Les interventions du cinéaste visant à attaquer la pellicule par la matière, sont quant à elles manifestes dans l'usage qu'il fait des points de couleur qui semblent comme ronger de toute part l'image en la trouant à diverses endroits, comme le font également les caches noirs et blancs, à une échelle plus importante dans *L'Amour qu'est-ce ?*. Ils suggèrent que la pellicule a pu être

déchirée. Enfin dans *L'Amour Réinventé* des lignes multiples, qui prennent l'allure de lacérations, traversent l'image jusqu'à l'obstruer totalement, paraissant la consumer.



Capture d'écran, *L'Amour qu'est-ce ?*, Maurice Lemaître, 1976-1989, 17min07    Capture d'écran, *L'Amour Réinventé*, Maurice Lemaître, 1979, 2min56

Ainsi, la matière devient la forme même des films qui inversent le rapport traditionnel entre matière et forme. Dans *L'Amour réinventé* par exemple l'image pornographique n'a initialement de valeur que par rapport à sa forme dont la prédominance dévalorise sa matière, voir l'occulte totalement. Maurice Lemaître renverse donc cette prédominance, et renvoie la forme à la matière et donc à son origine informe et monstrueuse.

### 3/ Matière et forme

Cette opposition entre matière et forme est ancienne et mérite que l'on s'y attarde en commençant par définir chacun des deux termes.

Chez Aristote et les philosophes scolastiques « La matière est la substance en virtualité, et la forme, la substance en actualité ».<sup>50</sup> Kant, quant à lui « entendra par matière le contenu de la sensation, et par forme ce qui ordonne cette matière, ce qui lui donne une forme. Il en résulte que la matière est nécessairement *a posteriori*, mais que la forme doit être *a priori*, c'est-à-dire être fournie par l'esprit lui-même. Mais ce n'est pas seulement dans la faculté de penser, l'entendement, qu'il faut chercher des formes ; c'est aussi dans la sensibilité ou faculté de sentir »<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> A. Franck, *Dict. des Sc. philos*, Paris, Hachette, 1885, (1843), p.555., cité dans «Matière, subst.fém.», Trésors de la langue française, CNRTL.

<sup>51</sup> G. Pascal, *la pensée de Kant*, Paris, Bordas, 1966, (1950), pp.46-47, cité dans «Matière, subst.fém.», Trésors de la langue française, CNRTL.

Cette opposition organise aussi toute la réflexion du XIX<sup>ème</sup> siècle, opérée notamment par Hegel, autour de l'esthétique et de la question : qu'est-ce que l'art ? Le philosophe Alain Badiou dans une discussion sur l'art contemporain revient sur cette dernière, en tentant de mieux comprendre les évolutions formelles de l'art dans son histoire :

« Ce qui intéresse le philosophe, et peut-être l'humanité tout entière dans l'existence de l'art, c'est que l'art est ce qui propose de dire que toute idée forte est inscriptible dans la transformation de quelque chose d'informe en quelque chose qui a une forme. Ce n'est pas simplement l'incarnation de l'idée, c'est le mouvement par lequel ce qui était tenu pour informe ou pour simplement donné peut être ressaisi dans la dimension d'une forme, que c'est ce geste-là qui finalement peut déplier dans le sensible la force d'une idée. On dira à ce moment-là : le moderne, c'est ce qui rompt avec l'idée que cette transformation de l'informe en forme repose sur une doctrine stable de la forme. (...) Je comprendrais le contemporain comme cette forme d'art, qui inclut dans l'informe l'art lui-même. C'est-à-dire qu'il ne le traite ni comme un répertoire de formes établies comme dans le classicisme, ni non plus comme le point de départ d'une transformation éventuelle dans une continuité de succession et d'avant-gardes, mais qui conçoit que finalement l'espace général de ce qui se propose à l'art du point de vue de sa capacité formelle au sens le plus général du terme, inclut l'historicité de l'art lui-même et donc ouvre aussi à la possibilité de sa négation. C'est-à-dire peut traiter à un moment donné ce qu'a été la conquête formelle y compris de la modernité comme relevant ou au même niveau que l'informe lui-même et qui fait que finalement on pourra traiter un tableau de Monet comme l'équivalent d'une chaise en plastique. On pourra déformer les principes de l'art lui-même y compris l'art moderne comme on déforme ou on informe les objectivités données, les objectivités informes. »<sup>52</sup>

Le travail artistique de Maurice Lemaître nous apparaît aussi comme relevant de cette aspiration à se défaire des formes instituées et présentées comme nécessaires par un système donné de signification afin de renouer avec l'aformel et la matière, par laquelle de nouvelles expérimentations d'agencement sont possibles. Ce travail peut s'établir de différentes façons. Francis Bacon par exemple, dans la réalisation de ses tableaux, part fréquemment, comme nous l'avons évoqué plus haut, d'une photographie, d'un cliché qu'il dessine avant de le marquer de son empreinte. Ainsi nous explique Gilles Deleuze :

---

<sup>52</sup> Voir vidéo : *Discussion sur l'art contemporain Alain Badiou et Elie during, 14 décembre 2012, Discussion à l'occasion des 40 ans d'art press animée par Jacques Henric à la Bnf*, à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=FEQ8KOnLbng>.

« Toute l'attitude de Bacon est celle d'un rejet de la photo, après le lâche abandon. C'est que, pour lui précisément, la photo était d'autant plus fascinante qu'elle occupait déjà tout le tableau, avant que le peintre se mette au travail (...). Il valait mieux s'abandonner aux clichés, les convoquer tous, les accumuler, les multiplier comme autant de données pré picturales. »<sup>53</sup>

La représentation et le figuratif se présentent ainsi comme un premier temps nécessaire à l'élaboration de l'œuvre. Le second temps est ensuite celui de la fusion donc, entre le peintre et son sujet, celui où un déséquilibre, un ébranlement du cliché se met en place, et que Deleuze appelle « la catastrophe ». Enfin, un troisième temps permet au chaos de la fusion de donner naissance à une « Figure authentique » tel que le « figural baconnien »<sup>54</sup>. Aussi, et si nous nous attardons sur la pensée de Gilles Deleuze, c'est que le travail de Maurice Lemaître, nous semble entretenir une forte parenté avec le processus que nous venons de décrire. En effet, les films qui composent notre corpus, sont construits à partir de représentations figuratives de l'amour, de « clichés » tels qu'une image pornographique ou des scènes de couple qui se voient attaquées et bouleversées physiquement. Ces rencontres qui prennent l'allure d'un combat, entendent confronter le réel-matière au faux-image dans une destruction jusqu'à l'informe et la reconstruction d'une représentation originale car subjective. L'image initiale disparaît peu à peu pour laisser la place à des espaces noirs et différentes couches de matières qui se croisent. La ciselure comme autant d'éléments hétérogènes, établit un chaos de formes et de couleurs sur l'image et les lignes, les points, les courbes, par leurs agencements inédits, ouvrent la forme de l'image jusqu'alors close, pour la soumettre à l'instabilité de la matière.

A cette fin, Maurice Lemaître fait de la matière différents usages que nous allons à présent analyser.

## **B/ Attaques de la matière**

L'image donc, est obstruée par les empreintes de la matière, et la transparence qui est de règle dans le cinéma naturaliste disparaît peu à peu. On peut aussi considérer cette attaque vis-à-vis de la transparence de l'image comme une dénonciation du mépris dont témoigne la société de consommation vis-à-vis du corps, et l'attachement à la matière de Maurice Lemaître comme une tentative de sa réhabilitation. Le cinéaste prenant à contre-pied, le despotisme d'un corps visible, mince et sculpté selon des critères objectivables.

---

<sup>53</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Seuil, 2002, p. 60.

<sup>54</sup> Buydens, Mireille, *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze*, J.Vrin, 1990, p. 167.

## 1/Saboter la transparence

L'entreprise de Maurice Lemaître se situe aussi dans une réappropriation des représentations admises du corps-objet véhiculées par la publicité et la pornographie, par réconciliation de la forme et de la matière dans un même espace. Le corps n'y est plus visible, plus identifiable.

Il perd sa « valeur d'exposition »<sup>55</sup> pour renaître en un corps nouveau. Ce sabotage, qui passe donc par un masquage du corps, s'effectue selon un principe de superposition de différentes couches de matières, de signes et plus généralement d'éléments visuels et sonores. Cette superposition nous renvoie à la notion de palimpseste qui désigne un « Manuscrit sur parchemin d'auteurs anciens que les copistes du Moyen Âge ont effacé pour le recouvrir d'un second texte ». On parle également de palimpseste, pour désigner une « Œuvre dont l'état présent peut laisser supposer et apparaître des traces de versions antérieures. ». Le mot peut signifier enfin un « Mécanisme psychologique tel que les faits nouvellement mémorisés se substituent à ceux qui leur préexistaient dans la mémoire »<sup>56</sup>. Selon Vincent Deville, qui a déjà analysé ce processus dans le cinéma de Maurice Lemaître : « "Le palimpseste" part *de facto* d'images existantes et consiste à empiler des écritures. Partir d'images peut prendre principalement deux sens : convoquer en modèle les images que l'on adore et qui servent de pierre d'achoppement (elles sont un soutien, une base, un support pour la création) ; ramener des images abhorrés pour mieux s'en éloigner et les détruire, les effacer (tout en montrant par son geste artistique que l'on se débarrasse d'elles, qu'on les quitte). »<sup>57</sup> Ces propos nous renvoient de nouveau au travail de Kurt Schwitters qui fonda ses recherches sur l'assemblage de déchets et de détrituts de toutes sortes, ainsi qu'aux *Combines* de Robert Rauschenberg dans lesquels l'artiste met en équivalence peinture et matériaux non artistiques tels que des bouteilles de Coca-cola ou des oiseaux empaillés<sup>58</sup>.

D'une façon analogue, les images pornographiques ou les extraits de films américains dans *L'Amour qu'est-ce ?* sont choisis pour leur nullité et leur banalité. Probablement dénichées dans des poubelles des laboratoires, ces images sont de plus des ratés de l'industrie cinématographique. Cette quotidienneté et cette banalité des scènes domestiques dans *Des Scènes d'amour...* permet de provoquer l'étonnement du spectateur face à leur démembrement, à leur décomposition progressive, et ce jusqu'à la révélation de leur caractère fictif.

---

<sup>55</sup> Voir thèses de Walter Benjamin dans, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Payot, 2013.

<sup>56</sup> Voir «Palimpseste» dans *Trésors de la langue Française*, atilf.fr.

<sup>57</sup> Vincent Deville, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 89.

<sup>58</sup> Voir, ROBERT RAUSCHENBERG, *COMBINES (1953-1964)* sur [centrepompidou.fr](http://centrepompidou.fr) à l'adresse : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Rauschenberg/ENS-rauschenberg.htm>.

Dans *l'Amour Reinventé*, le film pornographique ne montre rien d'autre que différentes parties corporelles d'une femme durant un ébat amoureux. Les images ne révèlent rien de plus que leur caractère sexuel, que leur filiation à la pornographie dans tout ce qu'elle a de plus ordinaire.

Mais c'est justement à partir de cette banalité que Maurice Lemaître peut développer son discours et construire sa forme poétique. L'ordinaire permet l'intrusion de l'extraordinaire. Cette intrusion s'établit non pas par le prisme d'autres images, mais par l'écriture de divers noms d'hommes illustres, que le cinéaste invoque comme pour conjurer cette médiocrité, devant laquelle il se dresse. L'image masquée en partie par une bande noire, est ainsi négligée au profit du texte, de l'absence d'image. Ce vide filmique permet en même temps de noyer l'image, et ainsi de précipiter la mort du cinéma annoncée par Isidore Isou, et de réintroduire une part de mystère et de pudeur face à la nudité explicite qui y est dévoilée. La pornographie est ainsi déplacée dans la sphère de l'érotisme. A l'inverse dans *Chantal D., Star* comme dans *Nos Stars*, les images sont choisies dans un rapport d'admiration, d'amour, en vue d'en faire un hommage tout en les faisant connaître du grand public. Pour autant, et dans le cas particulier de *Chantal D., Star*, il n'hésite pas à moquer et violenter le tableau de Chassériau en y empilant les écritures. Ce rapport ambigu à l'œuvre, relève de la contradiction qui agite le cinéaste et qui le tiraille entre des œuvres aimées et une hostilité envers le processus de leur fétichisation. Ses films témoignent alors de leur réappropriation, notamment à travers un traitement décalé, incongru et parodique.

## **2/ La parodie**

Au sujet de la parodie, Agamben cite Scaliger dans un texte consacré à cette notion « Comme la satire dérive de la tragédie et le mime de la comédie, ainsi la parodie dérive de la rhapsodie. En effet quand les rhapsodes interrompaient leur récitation, on voyait arriver sur scène ceux qui par amour du jeu et pour fouetter l'esprit du public, venaient renverser tout ce qui avait précédé. C'est pourquoi ces chants ont été appelés parodiques, parce qu'ils mêlaient au sérieux de l'argument des éléments ridicules. La parodie est ainsi une rhapsodie inversée qui transpose le sens de manière ridicule en changeant les mots. ».<sup>59</sup> On relève déjà dans cette définition le rapport étroit au jeu et l'idée de renversement des bases sur lesquelles s'était jusqu'à présent établie l'œuvre. Plus loin Agamben ajoute également : « Cette définition a permis de fixer les deux traits canoniques de la parodie : la dépendance par rapport à un modèle préexistant, qui de sérieux devient comique, et la conservation des éléments formels parmi lesquels sont insérés de nouveaux contenus

---

<sup>59</sup> «La Parodie» dans, Giorgio Agamben, *Profanations*, Rivages poche, 2006, p. 41.

incongrus. ».<sup>60</sup> On retrouve ainsi l'idée de palimpseste, d'empilement d'écritures, mais qui est ici marqué par l'ajout d'éléments comiques sur un objet initial sérieux. Le palimpseste lemaîtreien est par ailleurs caractérisé par un empilement de divers matériaux hétérogènes (musique, peinture, image).

Cette multiplicité lui permet de mettre en place un jeu de résonance et d'opposition qui par création de contre-points sémantiques favorise la construction d'une œuvre parodique. Ce phénomène est caractéristique de la méthode de création lemaîtreienne et s'observe sur l'ensemble des films qui constituent notre corpus.

De nombreux motifs apparaissent dans *Des Scènes d'amour...* tels que la cible, l'étoile, la spirale ou la cage. A ces motifs s'ajoutent des taches de couleur, des lignes, des zig-zags. L'image enfin est recadrée, rétrécie par de la peinture noire qui en masque une importante partie. L'ensemble de la ciselure, tend à emprisonner les personnages, à les confiner dans des espaces restreints. La cage, qui prend aussi forme dans les craquellements qui apparaissent sur la pellicule, souligne notre propos, comme le cadre en permanence mis en évidence comme cadre, et particulièrement dans les zooms avant et arrière que Maurice Lemaître opère dans la deuxième partie du film. Ces va et vient illustrent également de façon décalée l'acte sexuel.



Capture d'écran, *Des scènes d'amour très réalistes avec force détails et gros plans*, Maurice Lemaître, 1978, 8min06



Capture d'écran, *Des scènes d'amour très réalistes avec force détails et gros plans*, Maurice Lemaître, 1978, 4min06

<sup>60</sup> Ibid.p. 42.



Ainsi on observe une ciselure énonçant un discours opposé à l'image qui elle, nous présente une sexualité libérée et épanouie. La peinture enferme les personnages et par ce biais dénonce leur réification, leur assignation à des rôles et l'inauthenticité de leurs désirs prescrits. L'homme en effet, y est montré dans sa virilité (il boit avec un ami, couche avec deux femmes...) et la femme dans une fonction purement domestique (elle sert à boire à l'homme), que met également en évidence la cuisine dans laquelle le film est projeté.

Les mêmes gestes tels que, faire l'amour, enfiler son caleçon ou boire un verre, sont de plus répétés, soulignant ainsi l'aliénation qui meut ces corps désincarnés. Cette opposition, entre une sexualité libérée virtuellement et un emprisonnement organique, se révèle dans le titre même du film *Des Scènes d'amours très réalistes avec forces détails et gros plans*, qui évoque de façon évidente le dispositif de la pornographie. Ce titre se voit démenti durant tout le film, notamment dans le terme « réaliste » puisque les images sont finalement démasquées dans leur irréalité. Les « gros plans » sont effectivement présents mais de façon totalement exagérée, par des zooms qui ne laissent que peu de choses à voir. Les « détails » de l'image sont enfin obstrués par les flous et la matière qui y ajoute de nouveaux détails. *Des Scènes d'amour très réalistes avec force détails...* évoque de plus une précision technique, une minutie quant à la retranscription de la vie. C'est aussi et précisément le réalisme qui est ici dénoncé et renié, soit le refus d'une objectivisation dans le domaine amoureux au profit d'une subjectivité totale.

*Chantal D., Star* atteste également d'une forte dimension parodique. Outre la rencontre prosaïque et quelques peu ratée (Chantal n'a pas voulu revoir Maurice Lemaître par la suite) qui semble être comme l'opposé de l'histoire noble et légendaire de la Reine Esther, l'image est soumise à divers ajouts humoristique. On relève dans un premier temps, les titres qui l'entourent : « porte t-elle une culotte ? » « Je lui ferai mal » qui en révélant les intentions cachées de l'auteur, le démythifie. Cette pratique courante chez Lemaître, illustre bien l'ambiguïté et les paradoxes qui animent son œuvre. En effet, le mouvement lettriste accorde une grande importance à l'attribution claire des œuvres à leurs auteurs, à la mise en valeur de ces derniers en tant que créateurs: « Le mouvement lettriste a eu notamment pour originalité d'apporter en philosophie une valeur centrale nouvelle : la notion de création, c'est à dire d'invention dans tous les domaines de la culture et de la vie. Au nom de ce critère inédit, parce qu'à la fois systématisé et éclairci, qui montre les limites de toutes les valeurs partielles précédentes : la charité, la raison, l'instinct, le prolétariat, etc.; et les dépasse largement, notre mouvement accorde une extrême importance à l'homologation des découvertes et par conséquent au nom de leur créateur ainsi qu'à la date de

leur apparition ». <sup>61</sup> Le narcissisme qu'évoque cette mise en avant de soi, est démenti par l'honnêteté avec laquelle Maurice Lemaître avoue ses fantasmes (*Chantal D., Star*) et ses échecs (le projet avorté de *L'Amour qu'est-ce ?*). Si le nom de Maurice Lemaître apparaît comme c'est le cas dans l'introduction de *Chantal D., Star*, de façon appuyée, c'est que l'auteur et ses obsessions en font intégralement partie.

Dans un deuxième temps, on remarque les dessins incongrus apposés autours, tels que celui où d'une lettre sort la bulle d'une bande-dessinée dans laquelle est dessiné un visage (ici aussi l'inversion parodique est particulièrement visible), et sur l'image. On relève notamment, des moustaches de chat ou d'homme appliqués sur le visage d'Esther, des spirales qui forment comme des lunettes dessinées sur ses yeux, et un pénis pénétrant tous ses orifices, y compris le nez, comme s'il s'agissait de la figure d'un tableau de Jérôme Bosch.



Capture d'écran, *Chantal D., Star*, Maurice Lemaître, 1968, 7min07



Capture d'écran, *Chantal D., Star*, Maurice Lemaître, 1968, 19min29

Cette attitude insolente et absolument sacrilège, n'est pas sans rappeler le *LHOOQ*, de Marcel Duchamp (1919), toile sur laquelle, *La Joconde* se voit affublée d'une moustache.

---

<sup>61</sup> Maurice Lemaître, *Le lettrisme dans le roman et les arts plastiques (devant le pop-art et le bande dessinée)*, Centre de créativité, 1970.

### 3/Déformer les corps

Les corps imprimés sur le film, se voient ainsi parodiés. Dans le même temps, les attaques de Maurice Lemaître les altèrent, les déforment, les violentent. Dans *Des Scènes d'amour...* les corps sont emprisonnés, lacérés, éclatés, floutés, dissous par la ciselure. Dans *L'Amour réinventé*, le corps semble s'allonger, se dématérialiser.

Dans une conférence radiophonique datant de 1966, Michel Foucault explique : « l'utopie c'est un lieu hors de tous les lieux, mais c'est un lieu où j'aurais un corps sans corps, un corps qui sera beau, limpide, transparent, lumineux, vélocité, colossal dans sa puissance, infini dans sa durée, délié, invisible, protégé, toujours transfiguré. Et il se peut bien que l'utopie première, celle qui est le plus indéracinable dans le cœur de l'homme, ce soit précisément l'utopie d'un corps incorporel »<sup>62</sup> Aussi dans l'idée de réinventer l'amour, se révèle également la volonté de réinventer un corps amoureux, un corps utopique. Cette hypothèse est étayée, par les espaces noirs, les vides filmiques qui irriguent le film. Ces brèches sont formées par la collusion des différents matériaux entre eux. Elles sont comme l'espace qui les distingue et les unifie. Le lieu de leur saturation et de leur décomposition. Ces terrains forment aussi des trous et des matrices permettant l'avènement et la création de nouveaux éléments. Les invocations sonores et picturales (les noms d'hommes illustres, les dessins), nous renvoient aussi à l'idée d'une cérémonie rituelle par laquelle donc, l'amour et le corps se réinventent et renaissent. Ces vides, incarnent également le lieu de l'utopie, soit un non-lieu, (utopie veut dire "nulle part"), un lieu où tous les fantasmes de l'imagination sont possibles. Dans le roman de Paul Auster, *La Chambre dérobée*, l'amant confie : « En appartenant à Sophie j'ai commencé à avoir le sentiment d'appartenir aussi à tous les autres. Il s'est avéré que ma véritable place dans le monde se trouvait quelque part au-delà de moi, et si cette place m'était intérieure, elle était également impossible à situer. C'était le trou minuscule entre le moi et le non-moi, et pour la première fois de ma vie je percevais ce nulle part comme le centre exact du monde ».<sup>63</sup> Ce « trou minuscule », est ainsi également le lieu de la « Singularité quelconque »<sup>64</sup> dont parle Agamben, dans son ouvrage éponyme. Situé à la frontière exacte entre l'impersonnel et le personnel, ce lieu, sans identité et sans apparence, apparaît par dissolution d'un corps dans un autre, comme le corps de l'amant se

---

<sup>62</sup> Voir vidéo : Michel Foucault. *L'utopie du corps*, Conférence radiophonique, France Culture, 1966, à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=NSNkxvGIUNY>.

<sup>63</sup> Paul Auster, *La Chambre dérobée*, Acte sud, 2002.

<sup>64</sup> Giorgio Agamben, *La communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque*, Éditions du Seuil, novembre 1990.,

dissout dans celui de Sophie. Bataille évoque également ce processus « Le passage de l'état normal à celui de désir érotique suppose en nous la dissolution relative de l'être constitué dans l'ordre discontinu. (...) Toute la mise en œuvre érotique a pour principe une destruction de la structure de l'être fermé qu'est à l'état normal un partenaire du jeu. ». <sup>65</sup> Un peu plus loin, l'auteur rattache cette notion de dissolution des organismes discontinus dans la fusion, à la poésie. « La poésie mène au même point que chaque forme de l'érotisme, à l'indistinction, à la confusion des objets distincts. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et par la mort à la continuité... » <sup>66</sup>

Les différentes ciselures appliqués sur le corps de la pellicule, comme sur le corps de la femme en plein ébat sont aussi comme un fard, un maquillage, un tatouage à même la peau, qui comme l'explique Foucault, fait du corps le terrain d'une utopie, d'un nouveau monde à inventer. « Se masquer, se maquiller, se tatouer ce n'est pas exactement, comme on pourrait l'imaginer, acquérir un autre corps, simplement un peu plus beau, mieux décoré, plus facilement reconnaissable. Se masquer, se maquiller, se tatouer c'est sans doute autre chose, c'est faire rentrer le corps en communication avec des pouvoirs secrets et des forces invisibles. Le masque, le signe tatoué, le fard, dépose sur le corps tout un langage, tout un langage énigmatique, tout un langage chiffré, secret, sacré qui appelle sur ce même corps la violence du Dieu, la puissance sourde du sacré ou la vivacité du désir. Le masque, le tatouage, le fard, place le corps dans un autre espace, il le fait entrer dans un lieu qui n'a pas de lieu, directement dans le monde. Il fait de ce corps un fragment d'espace imaginaire, qui va communiquer avec l'univers des divinités, ou avec l'univers d'autrui. (...) En tout cas le masque, le tatouage, le fard sont des opérations par lesquelles le corps est arraché à son espace propre et projeté dans un autre espace. Et si on songe que le vêtement sacré ou profane, religieux ou civil, fait entrer l'individu dans l'espace clos du religieux ou dans le réseau invisible de la société alors on voit que tout ce qui touche au corps, dessin, couleur, diadème, vêtement, uniforme, tout cela fait épanouir sous une forme sensible et bariolée les utopies scellées dans le corps ». <sup>67</sup> Ce corps nouvellement constitué est ainsi un corps sacralisé par des forces qui le dépassent. La science, l'Histoire et l'art sont rattachés à sa chair.

C'est ainsi que ces attaques profanatrices, parviennent à « arracher la figure au figuratif ». D'une part en dévalorisant la forme par la parodie et en revalorisant la matière par un sabotage de la

<sup>65</sup> Georges Bataille, Op.cit. p. 19.

<sup>66</sup> Ibid.p. 29.

<sup>67</sup> Michel Foucault, Op.cit.

transparence. D'autre part en déformant et en altérant les corps imprimés, qui tout en étant dépersonnalisés se voient rattachés à un nouveau régime de signes. On voit peu à peu se dessiner les fondations de la méthode lemaîtrienne dans sa mise en œuvre d'un art intégral. Elle peut se résumer par ces deux procédés : un agencement concerté de matériaux discordants et une attaque profanatrice de la forme au profit de la matière. Néanmoins, nous avons jusqu'ici ignoré un élément central, le rapport du spectateur au film étant déterminant dans le succès de cette entreprise. Comme nous l'avions évoqué en introduction : « L'art dit intégral est l'art qui est sur le mode d'être lorsqu'il est agi comme stimulus par tous les sens de l'homme simultanément. ». <sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Gil J Wolman et C.P. Matricon, Op.cit.

### III/ Le corps spectatorial

Pour conclure leur texte, Wolman et Matricon expliquent que « L'art intégral est un art qui remplace l'esprit de l'homme en lui-même. En attitude, l'homme est art extérieur à lui. Son MOI et l'être de l'art intégral sont UN. »<sup>69</sup>. Ainsi, les arts ne doivent faire qu'un afin que le spectateur ne fasse qu'un avec l'œuvre d'art. Aussi, pour que celle-ci soit totale, elle doit en plus de mettre en jeu « tous les sens » « simultanément », être complétée par le spectateur et sa subjectivité qui va venir s'inscrire dans l'œuvre. Les vides filmiques que nous venons d'analyser sont à ce titre exemplaires de cet espace de projection que chacun peut habiter et compléter.

### A/Nécessaire projet de « partage » avec le public lettriste

#### 1/ Recherche d'une communication absolue

Cette recherche de communication absolue avec le public, de fusion entre l'art et la vie, passe de plus par une mise en doute du cinéma. Cette critique du cinéma comme « critique de la séparation »<sup>70</sup>, est également une critique de la représentation. La représentation en effet, s'établit sur une structure hiérarchisée et est fondée sur un ordre donné, qui considère toute chose par une essence. Aussi pour Gilles Deleuze, représenter, c'est toujours représenter « quelques chose qu'on se donne tout à fait »<sup>71</sup> et faire passer frauduleusement une production pour un réel donné, une contingence pour une nécessité. *A contrario* la structure rhizomatique deleuzienne « est toute entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. »<sup>72</sup> Sortir de la représentation, au profit de la sensation, cela signifie également sortir du langage articulé. Comme le relève justement Vincent Kaufmann dans son livre sur Guy Debord, le lettrisme « est proche aussi de l'expérience après tout presque contemporaine d'Artaud, qui s'est également acharné à réinventer une infra-langue située en deçà des mots, à coups de manipulations de lettres (ce sont les fameuses "glossolalies"). Réduction de la poésie à un pur principe de communication, à l'utopie d'une communication immédiate, ne passant plus par la médiation du langage (celui-ci est incapable par définition d'immédiateté), refus de l'articulation, condition pourtant nécessaire au

---

<sup>69</sup> Gil J Wolman et C.P. Matricon, Op.cit.

<sup>70</sup> Voir le film de Guy Debord, Critique de la séparation, 1961, 16mm, 20 min

<sup>71</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. : Tome 2, Mille plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 20.

<sup>72</sup> Ibid.p. 21.

langage. »<sup>73</sup> Plus loin, il observe également que la poésie lettriste est entière destinée à l'oralité, à sa mise en acte.

« Son sens lui est donné par le partage qu'il lui revient d'opérer (de façon, là encore, analogue à l'automatisme surréaliste qui procède en principe également d'un désir de partage, qui n'a de sens qu'à être un phénomène collectif et une rencontre.) »<sup>74</sup>

## 2/Sortir l'art de l'art

Pour ce faire, les lettristes développent donc la pratique de diverses formes de projections, qui d'expérimentations en expérimentations mettent en branle tout le dispositif cinématographique et la communication unilatérale qui caractérise la quotidienne consommation de biens culturels. Dans son *Manifeste du théâtre supertemporel*<sup>75</sup> Maurice Lemaître invite les spectateurs à créer leurs propres cadres supertemporels pour que le cinéaste y intervienne en tant que spectateur. Le film anti-supertemporel, inverse le processus et propose de réduire l'accès du public à l'œuvre à travers ce qu'Isou, dans la revue lettriste *La Novation*, désigne d' « œuvres à quasi-faire » et d' « œuvres à ne plus refaire »<sup>76</sup>. De là résulte la réalisation par Lemaître de films extrêmement réduits, composés soit d'une seule image, soit d'aucune, soit d'une image entièrement noire... comme on peut l'observer dans *Chantal D.*, *Star* qui intègre en même temps, une mono-image et des monochromes noirs. « L'image noire ne remplace pas pour Lemaître n'importe quelle autre couleur uniforme de photogramme. Il approfondit la question du noir et explique que « cela ne veut bien entendu pas dire qu'elle (l'image) existe avec une autre couleur uniforme (...) elle a une valeur de néantisation de photogramme, de destruction complète de tout signe visuel ». Il précise que pour réaliser cette image noire il a souvent mis dans l'appareil de projection, comme bande image, de la pellicule magnétique sonore, qui arrête le faisceau lumineux encore mieux que de la pellicule noire. »<sup>77</sup> remarque justement Frédérique Devaux. Cette aspiration de l'œuvre au néant, ce mouvement par lequel elle s'engouffre dans le vide et la mort, est aussi l'aspiration de

---

<sup>73</sup> Vincent Kaufmann, *Guy Debord, La révolution au service de la poésie*, Fayard, 2001, p. 132.

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> «Manifeste du théâtre supertemporel» dans, Maurice Lemaître, *Carnet d'un fanatique*, Tomes I et II, Manifestes, pamphlets, Lettres, injures, etc...LETTRISTES de 1950 à 1962, Paris, Jean Grassin, 1960-1962.

<sup>76</sup> Isidore Isou, *La Novation*, Numéro 9-10, Janvier-juillet 1978.

<sup>77</sup> Frédérique Devaux cite Maurice Lemaître, *Cinéma, cinéma, Journal d'un dragueur ou l'amour-système*, Collection Les liaisons dangereuses, Le Terrain Vague, 1960, dans, Frédérique Devaux, Op.cit.p. 175.

Lemaître à sortir l'art de l'art par une négation de l'œuvre par elle-même. Ces films sont dans le même temps des non-films, des anti-films, ayant pour fonction d'inverser le processus cinématographique, de le retourner contre lui-même, en le détournant de sa fonction initiale. On retrouve dès lors les grands principes que théoriserons quelques années plus tard, Gil.J Wolman et Guy Debord dans leur *Mode d'emploi du détournement*.

« La négation de la conception bourgeoise du génie et de l'art ayant largement fait son temps, les moustaches de la Joconde ne présentent aucun caractère plus intéressant que la première version de cette peinture. Il faut maintenant suivre ce processus jusqu'à la négation de la négation. »<sup>78</sup> On retrouve notamment ici, l'idée développée plus haut, d'une profanation d'un objet déjà profane. La démarche lettriste diffère néanmoins du détournement situationniste, en ce sens, qu'elle s'attaque directement à la forme, c'est-à-dire au dispositif du cinéma et à sa fonction, là où Guy Debord et ses comparses opèrent un détournement sémantique critique à une fin essentiellement idéologique. « Dans son ensemble, l'héritage littéraire et artistique de l'humanité doit être utilisé à des fins de propagande partisane. »<sup>79</sup>. Le cinéma pour les situationnistes n'est qu'un moyen, une arme de l'ennemi qu'il s'agit de déplacer jusqu'à la retourner entièrement contre le système qui l'emploie. *A contrario* le cinéma pour le lettrisme est un potentiel injustement inexploité qu'il s'agit de développer pour la construction d'un spectacle intégral et d'une poésie « faite par tous »<sup>80</sup> comme l'appelait de ses vœux Lautréamont en 1870. « Le cinéma envahira alors la maison d'habitation et notre décor même sera un mirage perpétuel. Le cinéma deviendra peut-être un pouvoir de déplacement concret de la réalité éloignée. On vivra alors en pleine jungle esthétisée (dont on aurait purifié les dangers). Mais de ce bois sec, une floraison infinie jaillira par l'application du pouvoir de création. »<sup>81</sup> La passivité du spectateur doit de ce point de vue être mise à mal, le cinéma comme les autres arts, n'étant plus un bien de consommation culturelle mais faisant intégralement partie de la vie et des choix quotidiens de chacun. Pour ce faire, pour que le public agisse, il s'agira donc de saboter et décomposer ce qui le rendait passif, soit une image claire, une histoire intelligible, des personnages identifiables, une continuité du mouvement et une salle dans laquelle les spectateurs assis doivent fixer leurs yeux sur l'écran afin de s'y

---

<sup>78</sup> Gil.J Wolman, Guy Debord, *Mode d'emploi du détournement*, paru dans *Les lèvres nues* n° 8, mai 1956.

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> «La poésie doit être faite par tous. Non par un.», «Poésies II», dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, éd. Guy Lévis Mano, 1938, p. 327.

<sup>81</sup> Isidore Isou, préface de, Maurice Lemaître – Isidore Isou, *Le film est déjà commencé ?*, A. Bonne, 1952, p. 31.



plonger. Dans un premier temps la discrédance, soit la diachronie entre l'image et le son, est le premier mouvement qui initie cette entreprise de démembrement. En 1979 dans *Contre le cinéma situationniste, néo-nazi*, Isou déclarait « Le promoteur de l'Internationale Situationniste, après m'avoir quitté a agi de la même façon, de 1957 à 1959, en baptisant réalisation « détournée » ce que j'ai nommé réalisation *discrépante*... ». <sup>82</sup>

En effet, en rompant le lien traditionnel synchrone entre image et son, Isou déplaçait le cinéma vers des perspectives neuves, le son comme la pellicule étant traités de façon indépendante. Le dispositif cinéma est dès lors engagé dans le processus de sa décomposition.

De fait, la discrédance implique que le son peut désormais se passer d'images et d'écran, et l'image être réduite à une pellicule (bien souvent trouvée) dont l'usage est ouvert à tous les possibles, jusqu'à son absence même.

Dans un second temps le noir et l'empilement des matériaux ont une fonction de sabotage par obstruction de la vue du spectateur. Il s'agit avant tout de l'empêcher de voir et de comprendre ce qu'il se passe. La passivité du spectateur est mise à mal, puisqu'à la transparence et à la clarté succède la saturation de ciselures, d'images et de voix discordantes. Le spectateur est ainsi perdu dans un amas de signes discordants. Images et sons, matière et images, matière et sons, se complètent, s'opposent et s'annulent afin que la projection soit, par ces connexion d'éléments hétérogènes, au plus proche de la vie.

### **3/ Le flux de conscience**

Cette absence de sens apparent qu'il s'agit de chercher dans la rencontre d'éléments multiples, nous renvoie de façon étroite, à la lecture de James Joyce et plus spécifiquement d'*Ulysse*. Dès 1951, Lemaître annonçait « le recours à l'écriture joycienne » au programme de son œuvre cinématographique à venir. On relève d'ores et déjà de nombreuses similitudes entre l'ouvrage de l'auteur Irlandais et les films qui composent notre corpus. On observe notamment le recours à la parodie par le détournement du mythe Homérien que Joyce adapte au début du XX<sup>ème</sup> siècle en retraçant la journée d'un juif dublinois, <sup>83</sup> et l'aspiration à atteindre une totalité, à développer une écriture qui puisse intégrer l'ensemble des domaines de l'existence, et constituer un pont vers la science, et notamment la psychologie et l'ethnologie. « T.S Elliot, dès la publication du livre,

---

<sup>82</sup> Isidore Isou, *Contre le cinéma situationniste, néo-nazi*, Éditions GB/NV/MB, Paris 1979.

<sup>83</sup> Notamment dans «Les Cyclopes» Chapitre XII, «Nausicaa»Chapitre XIII et «Les Bœufs du Soleil», Chapitre XIV, de, James Joyces, *Ulysse*, Gallimard, Paris, 2004.

perçut quelque chose de cette ambition, lorsqu'il salua la « méthode mythique » de Joyce, destinée selon lui à se substituer à la « méthode narrative » (...) Cette nouvelle procédure a « l'importance d'une découverte scientifique » et le poète, ici critique, place Joyce en parallèle avec Einstein, pour nous rappeler que le mythe vient toujours en lieu et place d'une faille irréductible d'un discours sur la vérité du monde et des êtres, et ouvre l'espace des lettres à un autre jeu du langage, celui de la poésie. »<sup>84</sup> nous explique Jacques Aubert, qui propose également l'expression de « fécondation croisée »<sup>85</sup> pour qualifier cette rencontre entre diverses disciplines. Pour ce faire « l'écriture Joycienne » s'empare du « monologue intérieur » expression proposée par Paul Bourget dès 1893 dans *Cosmopolis* et défini par Édouard Dujardin en 1931 dans le *Monologue intérieur*. « Il a pour objet d'évoquer le flux ininterrompu des pensées qui traversent l'âme du personnage au fur et à mesure qu'elles naissent sans en expliquer l'enchaînement logique »<sup>86</sup>. La critique May Sinclair développe également le concept dérivant de la psychologie, de « courant de conscience » ou « flux de conscience », forme spécifique du monologue intérieur, par lequel l'auteur adopte le point de vue cognitif de son personnage<sup>87</sup>. Ainsi, les pensées, les impressions, les associations qu'opère l'inconscient du personnage se mêlent sans distinction, au gré des rencontres, des lieux, des situations et des souvenirs qu'il traverse et le traversent. « Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du tout-venant. »<sup>88</sup> nous explique également Danièle Sallenave. Ici, l'auteur, insiste sur la réduction syntaxiale qui marque cette technique. On relève entre autre dans *Ulysse*, l'omission de points et de retours à la ligne, ainsi que d'apostrophes et d'espaces entre les mots, l'auteur associant par exemple deux ou plusieurs mots dissociés en un seul, tel qu' « Amoldoucie » contraction d'amollie, d'adoucie et de Molly. Nous extrayions ces mots d'un passage qui nous intéresse particulièrement, puisqu'en plus

---

<sup>84</sup> Jacques Aubert, préface de, Ibid.p. 14-15.

<sup>85</sup> Ibid.p. 15.

<sup>86</sup> Édouard Dujardin, cité par Michel Delville dans *Portugal : António Lobo Antunes*, Culture, Université de Liège, 2017, lien : <http://culture.ulg.ac.be/>.

<sup>87</sup> Voir aussi «Le courant de conscience dans le contexte littéraire» dans Helena Kalábová, *Le courant de conscience dans le contexte littéraire*, thèse en ligne à l'adresse : [https://is.muni.cz/th/52400/ff\\_m\\_c1/VIRGIN.doc](https://is.muni.cz/th/52400/ff_m_c1/VIRGIN.doc), 2009, p. 30-31.

<sup>88</sup> «A propos du «monologue intérieur»» dans, Danièle Sallenave, *Lecture d'une théorie*, Littérature n°5, février 1972, p.75.

d'illustrer le flux de conscience, il traite d'un rapport amoureux et érotique, celui qui unit Leopold et Molly Bloom.

« Le vin ardent sur son palais s'attardait une fois bu. Écrasant dans son pressoir les raisins de Bourgogne. Toute la chaleur du soleil. C'est comme une caresse furtive qui parle à ma mémoire. Au contact humide ses sens se souvenaient. Cachés sous les fougères de Howth. Au-dessous de nous la baie au ciel dormant. Pas un bruit. Le ciel. La baie pourpre à la pointe du Lion. Verte à Drumleck. Vert-jaune vers Sutton. Prairies sous-marines, des lignes marrons clair dans l'herbe, villes englouties. Ma veste servait d'oreiller à ses cheveux, des perce-oreilles dans les touffes de bruyère ma main sous sa nuque, tu vas tout me bouleverser. Ô quelle merveille ! Sa main amoldoucie par les onguents me touchait, me caressait : ses yeux fixés sur moi ne se détournaient pas. Allongé au-dessus d'elle, en extase, j'embrassais ses lèvres à bouche que veux-tu. Miam. Elle me mit délicatement dans la bouche du gâteau chaud à l'anis qu'elle avait mâché. Chair écœurante que sa bouche avait pétrie, aigre-douce de sa salive. Joie : je le mangeai : joie. Jeune vie, ses lèvres qui se donnaient dans une moue. Ses lèvres douces, chaudes, collantes comme des bonbons. Des fleurs ses yeux, prends moi, des yeux consentants. Des cailloux dégringolèrent. Elle restait immobile. Une chèvre. Personne. En haut, dans rhododendrons de Ben Howth une bique avançait d'un pas sûr, semant des raisins de Corinthe. Cachée derrière l'écran de fougères elle riait chaudement enlacée. Sauvagement je me laissai tomber sur son corps, je l'embrassai : les yeux, ses lèvres, son cou tendu, palpitante, sa poitrine de femme remplissait sa blouse en voile de bonne sœur, les bouts épais et tendus. Chaud, j'y allais de la langue. Elle m'embrassait. J'étais embrassé. Toute à moi, elle ébouriffait mes cheveux. Embrassée elle m'embrassait. »<sup>89</sup>

On relève ici des mots isolés, « Une chèvre. Personne », le croisement de diverses dimensions (souvenirs, rêves, impressions...) et champs lexicaux (la nourriture, l'érotisme et la nature). Cette « fécondation croisée » marque donc aussi le cinéma de Maurice Lemaître et nous renvoie plus précisément à *L'Amour Réinventé*, dans lequel on retrouve également une analogie entre sexualité et nourriture en même temps qu'entre sexualité et science, Histoire, enfance, couleurs... Le dessin d'une cerise apparaît à plusieurs reprises, notamment au sein d'une bande noire séparant l'image en deux. Des phrases et des onomatopées évoquent également l'alimentation « Miam-miam » ; « J'ai faim » et accompagnent par exemple un plan rapproché du visage de la femme du film, bouche ouverte. On relève également l'onomatopée « Aïe », qui associe alors les images, non plus à la nourriture, mais à la douleur. Ces voix discordantes, hétérogènes écrites et peintes,

---

<sup>89</sup> James Joyces, Op.cit.p. 307-308.

s'ajoutent aux voix sonores qui mêlent monologue collectif<sup>90</sup> et monologue solitaire. L'ensemble confond indistinctement, sensations (douleurs, faims), souvenirs (noms illustres) et situations (un film érotique, une cérémonie lettriste).



Capture d'écran, *L'Amour Réinventé*, Maurice Lemaître, 1979, 1min38



Capture d'écran, *L'Amour Réinventé*, Maurice Lemaître, 1979, 9min00

On retrouve une discordance semblable dans l'épisode VII d'*Ulysse* « Éole », « où des voix font intrusion dans le brouhaha déjà assez fourni des conversations de la salle de rédaction : la voix des réseaux de tramways, la voix des rotatives, la voix des intertitres des journaux, celle des moments d'éloquence rejoués. C'est ainsi que bat, en ses systoles et diastoles, « le cœur de la métropole hibernienne » : des voix qui ne se substituent pas toujours au monologue individuel, celui de Leopold Bloom au premier chef, mais s'y surajoutent et à l'occasion le compliquent »<sup>91</sup>. De plus comme dans *Ulysse*, les films de Lemaître s'ancrent dans une situation concrète initiale sur laquelle s'agglomèrent ensuite l'ensemble des impressions, des sensations et des associations opérées et vécues par le cinéaste. Dans *Des Scènes d'amour...* par exemple, il s'agit de la vision d'un film pornographique, dans *Chantal D., Star*, de la rencontre et d'un entretien avec une jeune femme, et encore dans *L'Amour qu'est-ce ?*, de la note d'intention d'un projet de film. À partir de ces éléments, visuels ou sonores, Maurice Lemaître imprime et projette l'expérience vécue par son inconscient. Ainsi dans *Chantal D., Star*, ses fantasmes « Je lui ferai mal », « nue sous sa robe », et ses observations intimes, « Elle tremble », sont révélés par les dessins et les intertitres, tout comme ce qui présidait à la situation, soit le tableau de Chassériau. De plus et au-delà des

<sup>90</sup> « Monologue collectif : Pseudo-conversation tenue par des enfants dont chacun s'adresse apparemment aux autres mais sans intention réelle de se faire écouter ou comprendre (d'apr Pieron 973) ». dans *Monologue.*, Trésors de la langue française, sur [atlf.atilf.fr](http://atlf.atilf.fr)

<sup>91</sup> Jacques Aubert, Op.cit. p. 12.

considérations liées directement à cette rencontre, ce sont tout un ensemble d'interrogations, d'associations et d'éléments annexes qui affleurent à la surface du film. Maurice Lemaître se demandant par exemple « L'amour ? » dans un intertitre, ou se rappelant « ce jour-là », « encore des années après », « l'attendre à la gare », elle me retournait mes lettres sans les ouvrir ! », « mais je ne pouvais pas la comprendre », ou encore s'imaginant « cuisse ouverte », « je lui dirait tout », « Je la reverrai ». Ainsi une histoire parallèle, qui mêle fantasmes, souvenirs et projections de l'auteur, s'appose, complète et féconde l'entretien prosaïque initial. La discrédance apparaît alors dans toute sa nécessité à travers cette construction d'un monologue intérieur proprement cinématographique, puisque plusieurs dimensions, qu'elles soient concrètes ou abstraites, réelles ou fictionnelles, peuvent par l'intermédiaire de la diachronie entre l'image et le son, se trouver réunies, comme elles peuvent l'être au sein de l'inconscient. « la forme de montage est, structurellement, une restitution des lois de processus de la pensée » écrivait Eisenstein pour qui « le film sonore seul est capable de restituer toutes les phases et toutes les particularités de déroulement de la pensée. ».<sup>92</sup> Cette polyphonie visuelle et sonore oblige dès lors le spectateur à adopter une stratégie de réception, puisque toute tentative d'interprétation, de sens immédiat et total lui est refusé. Le sens se recherche dans les intervalles, dans les trous, les vides, les brèches, qui se forment entre les matériaux et les sensations, entre le film et sa pensée. C'est aussi la logique du cinéma esthapéiriste de Maurice Lemaître « basé sur des particules dépourvues de tout sens immédiat, où chaque élément existe autant qu'il permet d'imaginer un autre élément inexistant ou possible ».<sup>93</sup> Ainsi, le monologue intérieur du film libère le monologue intérieur du spectateur qui donnera son sens au film. La dépendance de l'œuvre au public marque également les expériences des films imaginaires et supertemporels. « Comme le syncinéma, le "cadre supertemporel" ouvre l'œuvre totalement aux spectateurs qui sont priés d'y apporter à l'infini leur propre dimension créatrice ».<sup>94</sup> La conscience est d'une part libérée par l'abandon qu'implique ce dérèglement de tous les sens rimbaldien que constitue la saturation de matériaux. D'autre part et paradoxalement, cette saturation empêche, parasite, et obstrue l'accès du spectateur qui est obligé de rester à distance dans une conscience du film et de son processus. « Choc des qualités d'une matière-restée-matière et d'un discours didactique et doctrinaire, l'attention du spectateur est tiraillée par cet éclatement entre des pôles divergents, gênés par une pléthore de signes et d'éprouvés, qu'une scénographie écranique hypertrophie encore, puisque

<sup>92</sup> «Allez-y!... servez-vous» dans Sergeï M.Eisenstein, *Le Film : sa forme, son sens*, Christian Bourgois, 1976, p. 93-94.

<sup>93</sup> Maurice Lemaître, *Le Cinéma superexpérimental*, Paris, Centre de créativité, 1980, p. 29.

<sup>94</sup> Maurice Lemaître, *œuvres de cinéma 1*, p. 29.

souvent Lemaître s'immisce entre projecteur et écran, pour casser l'hypnose où nous enferme la projection, détruire cet espace illusoire du faux semblant filmique, et nous sermonner encore sur notre inqualifiable inertie de consommateur. »<sup>95</sup> analyse très justement Alain-Alcide Sudre.

Si comme l'écrivait Franz Kafka « Les films sont des volets de fer »<sup>96</sup> car « ce n'est pas le- regard qui saisit les images, ce sont elles qui saisissent le regard. » on peut considérer que les films de Maurice Lemaître tendent à inverser ce rapport film-spectateur, en obligeant ce dernier à s'emparer des images et à submerger le film de sa conscience en interprétant les signes épars, en y cherchant la sensation contenue dans la matière, sans quoi les portes de l'œuvre lui resteront définitivement fermées.

## **B/Maurice Lemaître dans ses films**

### **1/ Un dialogue avec le public**

Alain Alcide Sudre, parle par ailleurs du paradoxe « d'une matière-restée-matière et d'un discours didactique et doctrinaire »<sup>97</sup>. Ce discours récurant dans l'œuvre de Maurice Lemaître, atteste de sa présence constante. Nous l'évoquons plus haut, lorsque nous parlions de l'homologation des œuvres. Maurice Lemaître aime à mettre en évidence le film en tant que film et donc non seulement en tant que pellicule mais aussi en tant qu'idée. L'intention du film servant même de support de base de création dans *L'Amour qu'est-ce ?*. Ce retour du film à son idée par l'entremise de son créateur casse donc « l'hypnose où nous enferme la projection » et fait de Maurice Lemaître, un élément supplémentaire, celui qui relie les matériaux entre eux. Le cinéaste s'imprime sur la pellicule, se projette sur l'écran, et son corps constitue le cadre où pourra se déployer le film. Le cinéaste s'adresse à lui-même comme il s'adresse au spectateur. Il se prend à partie et invite le public à le rejoindre dans ses interrogations. Le film devient alors conversation, dialogue, lieu de rencontre et d'échange, espace de réflexion. Comme la pornographie, le cinéma semble *a contrario* destiné à une consommation solitaire. C'est d'ailleurs à ce titre qu'Agamben considère l'entreprise profanatrice de la pornographie comme un échec : « Mais alors que ces comportements s'offraient ainsi à un nouvel usage possible, qui relevait moins du plaisir du partenaire que d'un nouvel usage collectif de la sexualité, la pornographie intervient comme

---

<sup>95</sup> Alain-Alcide Sudre, Op.cit. p. 68.

<sup>96</sup> Gustav Janouch, *Conversations avec Kafka*, 1951, Robert Maurice Nadeau, Paris, 1998.

<sup>97</sup> Alain-Alcide Sudre, op.cit.p. 68.

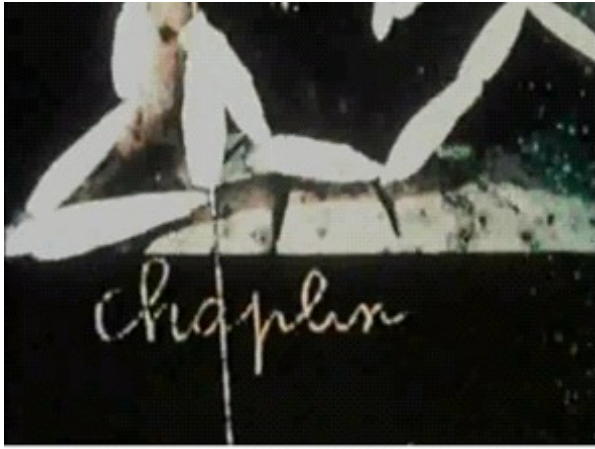
pour bloquer et dévier l'intention profanatrice. La consommation solitaire et désespérée de l'image pornographique se substitue ainsi à la promesse d'un nouvel usage. »<sup>98</sup> Le chœur lettriste dans *L'Amour réinventé*, vient aussi arracher l'image pornographique à l'usage restreint qui la caractérise au profit du dialogue collectif sur l'amour que Maurice Lemaître entend instaurer avec le spectateur. De la même façon, l'image cinématographique reproduite et mécanisée, est détournée vers une réappropriation artisanale. L'image froide, insondable et technique devient dès lors, un support à taille humaine, sur lequel un enfant même peut intervenir. Ces images pour une grande partie trouvées dans les poubelles des laboratoires, et qui sont donc étrangères au cinéaste, se voient investies par Lemaître pour qu'elles soient investies par son public. A travers des images générales et impersonnelles, le cinéaste tente de raconter le particulier de son intimité. Il y projette ses fantasmes et ses rêves, invitant chacun à entretenir ce même rapport intime aux images. Maurice Lemaître s'invite par le prisme de la matière et de la voix, sur le corps de la pellicule, comme il invite le public à intervenir sur son corps, ou intervient lui-même sur le corps des actrices de *Nos Stars* en y projetant des images. Il s'imprime enfin sur le corps du spectateur, dans une logique supertemporelle généralisée qu'illustre également la fin de *Des Scènes d'amour....* dans laquelle le film se révèle être projeté sur un torchon de cuisine.

## **2/ Des références partagées**

C'est aussi dans cette perspective d'échange qu'il faut analyser les nombreuses références inscrites ou dites en divers endroits du corpus. *L'Amour réinventé* et *l'Amour qu'est-ce ?* sont à ce titre, particulièrement parlants : « Casanova » ; « Brooks » ; « Vigo » ; « Apollinaire » ; « Lénine » ; « Eggeling » ; « Stroheim » ; « Chaplin » ; « Einstein » ; « Méliès » ; « Platon » ; « Ovide » ; « Pasteur », « Sade » ou encore « Perceau » sont autant de références au cinéma, à la peinture, à la poésie, à la science ou à l'Histoire invoquées pour réinventer une nouvelle fois l'amour et la société. A travers ces noms, Maurice Lemaître construit une lignée dans laquelle il s'inscrit, et prie le spectateur de s'en emparer également. D'où le sens des inscriptions « Brooks et moi », « Vigo et moi », qui apparaissent à la fin du film, et par lesquelles le cinéaste manifeste la subjectivité de la lecture faite de ces grands hommes, le rapport intime et amoureux qu'il entretient avec eux, ainsi que leurs filiations communes à ce projet de réinvention de l'amour. Le spectateur est ainsi enjoint à s'y référer, en même temps qu'à marquer le monde et ses découvertes et de sa subjectivité, celle-ci étant condition de cette réinvention.

---

<sup>98</sup> Giorgio Agamben, op.cit.p. 121.



Capture d'écran, *L'Amour Réinventé*, Maurice Lemaître, 1979, 3min54



Capture d'écran, *L'Amour Réinventé*, Maurice Lemaître, 1979, 11min31

Il s'agira aussi, d'analyser l'amour comme un phénomène, avec la rigueur scientifique que cela implique. La connaissance de l'amour, doit de ce fait passer par son étude, et donc par la lecture des grands inventeurs dans ce domaine. Cette injonction est explicitée d'autant plus fortement dans *L'Amour qu'est-ce ?* puisque l'ensemble du discours énoncé par Maurice Lemaître à travers la présentation de son projet cinématographique, vise à un questionnement de l'amour en dépit des certitudes admises par l'époque. Cette mise en branle passe par une réévaluation de diverses personnalités tels que « Pietro Aretino » ou « Pierre L'Arétin » (1492-1556)<sup>99</sup>, auteur et dramaturge italien qui défia la papauté et les mœurs de son temps à travers notamment l'écriture des *Sonnets luxurieux*<sup>100</sup>, qui accompagnaient les dessins érotiques du peintre maniériste Giulio Romano ou Jules Romain (1492-1546), et des *Ragionamenti*<sup>101</sup>, qui relate les propos d'une prostituée. Ce personnage est cité par Maurice Lemaître, alors qu'il évoque une expérience bien particulière : « Je viens de rentrer des États-unis, où je me suis livré à une petite expérience très significative. Dans l'amphithéâtre d'une université, au début d'une soirée consacrée à l'exposition de nouvelles théories de psychologie, j'ai demandé à l'audience entière, que celles des personnes présentes qui connaîtraient Pietro Aretino, se présentent et inscrivent sur une feuille de papier ce qu'ils savaient de l'individu ainsi nommé. Or seulement deux personnes connaissaient le nom du personnage et pouvaient le fixer historiquement et l'un d'eux d'ailleurs était un italien. » Aussi, si le domaine de l'amour est si méconnu, c'est qu'une grande partie de son histoire est occultée, et son étude peu prise au sérieux. L'ensemble du film met ainsi en évidence des personnages et des

---

<sup>99</sup> Voir *L'Arétin* sur cosmovisions.com, à l'adresse : [www.cosmovisions.com/Aretin.htm](http://www.cosmovisions.com/Aretin.htm).

<sup>100</sup> L'Arétin, *SONNETS LUXURIEUX : Sur les XVI postures*, Rivages, 1996

<sup>101</sup> L'Arétin, *Ragionamenti*, Les Belles Lettres, 1998



événements oubliés, et cela par des moyens divers tels que la polyphonie des voix, qui mêle au discours construit de Maurice Lemaître, une voix de femme qui alterne des poèmes lettristes et des noms de ces personnages oubliés. La Révolution Française est omniprésente dans ces invocations. Cette présence témoigne de l'aspiration révolutionnaire de Maurice Lemaître, en même temps que d'une entreprise de réécriture de l'Histoire officielle au profit d'une Histoire plus secrète. L'injustice relevée par le cinéaste quant à cet oubli, nous renvoie évidemment à l'injustice ressentie par les lettristes quant au manque de considération que les milieux intellectuels et artistiques leurs ont manifesté. En réévaluant certains personnages, Maurice Lemaître propose une contre Histoire de la révolution, en même temps qu'une contre Histoire de l'Amour qu'il affine toutes deux à l'Histoire de l'Avant-Garde, elle aussi tenue cachée.

On relève ainsi écrit « Mirabeau », « Bonaparte », « Robespierre », « Danton », qui, si ils appartiennent à l'Histoire officielle, servent néanmoins à affilier explicitement le film au passage de la Révolution Française. Mais également citée par la voix féminine qui accompagne le discours de Lemaître, « Madame Roland » dite aussi « Jeanne Marie Philimon » (1754-1793). Elle fut l'épouse de Jean Marie Roland de La Platière, Ministre de l'intérieur de 1792 à 1793 et devint l'égérie des Girondin grâce aux salons populaires qu'elle organisa chez elle et qui réunissait des personnalités telles que Robespierre ou Desmoulin.<sup>102</sup> Elle fut condamnée à mort en 1793 pour « conspiration contre la république ». Plus tard, cette même voix répète avec insistance le nom de « Renée Bordereau dite l'Angevin » (1770-1828), qui combattit habillée en homme lors des guerres de Vendée (1793-1796)<sup>103</sup> auprès de l'Armée catholique et royale contre le clergé. Ces deux femmes, si elles ne participèrent pas aux mêmes événements, ont pour point commun d'avoir considérablement influencées la politique de leur temps, et peuvent à ce titre, être reconsidérées dans une perspective féministe et comme se situant à l'avant-garde des rapports hommes-femmes qui marquent inévitablement les rapports amoureux. Enfin à ces deux personnalités s'ajoutent les divers noms invoqués par le cinéaste : Aragon, Philippe Soupault, Jean Rostand, Jacques Monod, « et tant d'autres scientifiques, sans parler de techniciens créateurs, de philosophes renommés ou même de politiciens fameux ». L'ensemble de ces noms et la variété des domaines auxquels ils nous renvoient, atteste une nouvelle fois de la dimension

---

<sup>102</sup> Voir : *Madame Roland* sur [histoire-image.org](http://histoire-image.org), à l'adresse : [www.histoire-image.org/etudes/madame-roland-engagement-politique-femmes-revolution](http://www.histoire-image.org/etudes/madame-roland-engagement-politique-femmes-revolution).

<sup>103</sup> Voir *Renée Bordereau dite l'Angevin* sur [Wikipédia.org](http://Wikipédia.org), à l'adresse : [à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Renée\\_Bordereau](https://fr.wikipedia.org/wiki/Renée_Bordereau).

totalisante de la démarche lemaîtreienne, dont la thématique amoureuse nous apparaît comme le paradigme.

### 3/ Des films imaginaires

Cette réécriture subjective de l'Histoire manifeste donc ce rapport didactique qu'entretient Maurice Lemaître avec le public, l'invitant à se renseigner sur ces diverses personnalités, cachées au profit d'une vérité falsifiée. Ainsi ce rapport s'établit au-delà d'une simple pédagogie mais dans une démarche de révélation. Ce qu'illustre notamment les mises à distance permanentes du dispositif cinématographique, qu'on observe par exemple dans *Nos Stars* (On peut citer des plans d'œil, de pellicule, de bobine, d'appareils de projections...) mais également dans *L'Amour qu'est-ce ?* puisque le film repose sur la présentation d'un film au public. Ce désir de probité et cette quête de vérité derrière l'apparence séductrice mais trompeuse de l'image est ainsi au cœur des films. Il s'agit d'apprendre à distinguer le vrai du faux.

D'où la récurrence de sujet traitant non pas de personnages ou d'histoires mais des films eux même. De ce qui les entourent, les succèdent et les précèdent. *Chantal D., Star*, est un entretien en vue d'un film. *L'Amour qu'est ce ?* un projet de film, *L'Amour réinventé*, un potentiel, une puissance à partir de la pornographie. On pourrait ainsi parler d'esquisses, de chantiers en perpétuels construction, infiniment ouverts à des changements possibles qui n'attendent que le spectateur et son imaginaire pour se voir concrétisés. Aussi si le cinéaste partage les aléas et révèle les coulisses de ses créations, c'est qu'il désire les construire avec l'aide d'un public tout aussi créateur. Pour reprendre l'expression de Gérard Bermond au sujet du cinéma de l'artiste lettriste Roland Sabatier, il s'agirait d'un « cinéma sur le mode de ne l'être pas »<sup>104</sup>, soit un cinéma en puissance, un cinéma basé sur ce qu'il aurait pu être, comme sur ce qu'auraient pu être les sujets qu'il traite tels que la société, l'amour, l'érotisme... Comme nous l'avions relevé plus haut, Lemaître défait et déconstruit les formes instituées pour en élargir les champs possibles. Le cinéma peut désormais tout incorporer, et ce qui pourrait s'apparenter à un conglomérat informe d'éléments est en réalité une réflexion et un choix esthétique singulier. Toute la problématique de l'art contemporain et notamment de l'art conceptuel est ainsi soulevée et annoncée. « Le contemporain s'inaugurerait par le traitement intra-artistique de la question « Qu'est-ce que

---

<sup>104</sup> Gérard Bermond, «Le cinéma sur le mode de ne pas l'être de Roland Sabatier», dans Christian Lebrat et Nicole Brenez (dir), *Jeune, dure et pure ! une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Ouvrage Collectif, Paris-Milan, Cinémathèque française- Mazotta, 2001.

l'art ? » (...) l'activité artistique est aussi l'équivalent d'un métalangage, elle est aussi, ou elle prétend être, l'exhibition de ce qu'elle est, et non pas seulement ce qu'elle est. Donc il y-a un doublet réflexif qui prend des formes tout à fait diverses mais qui se donne à lire comme réponse provisoire à la question « qu'est-ce que l'art ? » de sorte à ce que l'œuvre d'art est le passage à cette question. (...) La stabilisation de l'œuvre c'est déjà quelque chose qui manque la question « qu'est-ce que l'art ? » parce que si on stabilise l'œuvre alors on répond à la question « qu'est-ce que l'art ? » à l'ancienne. C'est-à-dire « l'art c'est l'œuvre d'art ». Il y a dans le contemporain, à la différence du moderne l'idée d'en finir avec l'œuvre ou du moins avec sa stabilité (...) l'œuvre est évoquée non pas comme réelle mais comme virtualité, c'est-à-dire que l'œuvre serait ce qui aurait pu être et dont on aurait exhibé la possibilité en quelque sorte, plutôt que l'effectivité. » nous explique Alain Badiou.<sup>105</sup> On relève enfin, dans cette construction d'un cinéma imaginaire, ce même rejet de la stabilité, qui passe notamment par une décomposition systématique de l'œuvre par elle-même, en même temps que cette tension entre ce qui est et ce qui peut être, entre une réalité difficile et un idéal à réaliser.

---

<sup>105</sup> Alain Badiou et Elie During, Op.cit.

## CONCLUSION :

« Le cinéma cessera d'être un endroit où on ronfle assis. Des courants d'air viendront de l'écran et déborderont vers les rangs. Le film sera vu dorénavant debout ! Que les cris transforment cet asile en un abri bombardé. Le cinéma redeviendra alors jeune ! »<sup>106</sup> envisageait Isou en 1952, affirmant par ces mots, la nécessité d'une restructuration du dispositif cinématographique, autant dans ses modalités d'expositions « le film sera vu dorénavant debout ! » que dans le contenu des œuvres « des courants d'air viendront de l'écran ». Le spectateur doit être violenté, et le cinéma bouleversé de fond en comble. Il s'agit, d'abolir la distance entre le spectateur et l'écran, en détruisant les espaces dans lesquelles chacun d'eux est confiné. L'écran n'est plus un écran, mais un corps, un mur, une idée, et le spectateur l'artiste qui s'y projette. En 1967, Guy Debord remarquait « Plus il contemple, moins il vit; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente. »<sup>107</sup>. On peut aussi, considérer l'entreprise du cinéma lettriste comme une tentative de création d'un spectacle intérieur. Le rejet de la représentation et du figuratif, permettant la construction d'un espace abstrait de projection des subjectivités, visant à affranchir les spectateurs de leur rôle de sujet.

Le Gesamtkunstwerk wagnérien, proposait au public une immersion spectaculaire totale, dont témoigne la construction du Festspielhaus ou Palais des festivals de Bayreuth, conçu en vue d'un rapport plus direct entre la scène et le spectacle, grâce à « l'acoustique unique de la salle, la nuit quasi totale dans laquelle est plongée le spectateur (du temps de Wagner, les lumières demeuraient ordinairement allumées durant les représentations), l'invisibilité de la fosse orchestrale (une pièce avait même été prévue par Wagner, destinée à permettre aux musiciens d'accorder leurs instruments, avant d'entrer dans la fosse), le dispositif scénique, enfin, mis en œuvre par des techniciens chaussés de pantoufles, de manière à éviter tout bruit incongru. »<sup>108</sup> Cette immersion, est développée par les lettristes, à travers les expérimentations entreprises dans le cadre du Syncinéma lemaîtreien, qui en même temps qu'il intègre le spectateur par sa participation active au spectacle, abolit définitivement la distance entre la scène et le public, et ainsi le rapport unilatéral qui marquait leurs liens. L'hypnose y est à néanmoins cassée, et le confort de la salle de cinéma, reje-

<sup>106</sup> Isidore Isou, préface de, Lemaître, Maurice – Isou, Isidore, *Le film est déjà commencé ?*, A. Bonne, 1952, p. 31

<sup>107</sup> Guy Debord, *La Société du spectacle*, Gallimard, 1967, p. 31.

<sup>108</sup> Le Théâtre du Festival, sur [richardwagner.free.fr](http://richardwagner.free.fr), à l'adresse : [richardwagner.free.fr/le\\_theatre\\_du\\_festival\\_02.htm](http://richardwagner.free.fr/le_theatre_du_festival_02.htm).

té au profit d'une injonction à l'action créatrice. L'art intégral de Maurice Lemaître est aussi tout entier tourné vers cet idéal. Il s'y emploie par la construction de dispositifs filmiques singuliers, dont il fait le lieu de rencontre inédit, de matériaux divers. Ces derniers se rencontrent et se soutiennent, en vue de servir les multiples desseins de l'auteur : détruire l'illusion cinématographique, revaloriser le corps, la matière et la sensation, définir de nouveaux rapports amoureux, fonder un régime d'expression subjectif par l'invocation de références historiques, artistiques, personnelles et l'intrusion d'éléments incongrus, figurer de façon inédite une situation vécue, comme dans *Chantal D., Star*, où Maurice Lemaître retranscrit les différents niveaux (inconscients, empiriques, contextuels) qui marquent sa rencontre. Ce dispositif se présente ainsi, comme un monde, clos sur lui-même, obéissant à ses propres lois. Les matériaux s'agencent et se reproduisant, vivant et se décomposant. Cette invention d'un monde se présente aussi, comme une brèche, une possibilité nouvelle de réinventer la vie en même temps que de détruire tout ce qui l'empêchait d'advenir, d'où la prépondérance de l'acte de création, dans le système de valeur lettriste. « par l'acte de création, l'artiste allait de la bave d'une existence inconsciente à l'éternité de l'histoire faite consciemment. »<sup>109</sup>. La réappropriation de l'Histoire par l'homme, passant par une réappropriation du langage. Les Dadaïstes avaient entrepris sa décomposition, dans un monde où le langage perdait de son sens. Les lettristes l'achèvent afin de renouer avec la totalité qu'il fragmente. « Il est un point où nous devons saisir l'ensemble des données de la pensée, l'ensemble des données qui nous mettent en jeu dans le monde (...) si le langage l'expose, il ne peut le faire qu'en parties successives se développant dans le temps. Jamais ne nous sera donnée, dans un seul et suprême instant, cette vue globale, que le langage fragmente en aspects séparés, liés dans la cohésion d'une explication, mais se succédant sans se confondre dans son mouvement analytique. »<sup>110</sup>. Ils ne laissent derrière eux que l'informe initial du langage, sa matière même, la lettre, à la fois silence et bruit. L'art total devient chez les lettristes un « Gesamtkunstwerk wagnérien saisi par la décomposition »<sup>111</sup> pour reprendre les termes de Vincent Kaufmann, une destruction consciente et active de l'art. Les formes agonisantes d'elles-mêmes sous l'effet de leurs perpétuelles répétitions, Isou comme Lemaître, s'employèrent à en précipiter la mort pour mieux les réinventer. La métagraphie ou super-écriture transforme ainsi le roman en un objet hybride mêlant textes et éléments visuels (dessins, photographies) comme la peinture se voit servir par des

<sup>109</sup> Greil Marcus, «L'effondrement de l'art d'hier», dans *Lipstick Traces, Une histoire secrète du vingtième siècle*, Éditions Allia, Paris, 1998, p. 284.

<sup>110</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, Les éditions de minuit, 1975/2011, p. 278.

<sup>111</sup> Vincent Kaufmann, *Guy Debord, la révolution au service de la poésie*, Fayard, 2001, p. 133.

éléments scripturaux, tels que les signes et les lettres. Les formes sont ainsi dépassées, au profit d'un système des arts décloisonné, redéterminant chaque médium (peinture, cinéma, livre...) selon ses données initiales et ses éléments constituants. Cette idée de décomposer consciemment un élément déjà en décomposition, rejoint l'idée évoquée dans notre seconde partie d'une profanation du profane. Cette négation de la négation, à partir de la structure même de la forme manifeste une nouvelle fois la dimension totalisante et absolument radicale de l'entreprise lettriste, qui se fonde dans un retour à la racine du mal, à l'origine de l'homme et de son organisation sociale. D'où également, l'érotisme comme paradigme dans le cinéma de Maurice Lemaître. L'érotisme nous renvoie en effet à l'acte de création originel et à la violence inhérente à celle-ci. Il illustre avec force, l'entreprise de réinvention lemaîtreenne, et ce jeu de destruction et de construction, de distinction et de dissolution qui est propre à toute mise au monde. C'est tout le sens de la ciselure, qui en tant que décomposition active et consciente, profane et sanctifie, crée et détruit dans le même temps, à partir des restes et des rebuts des laboratoires, à partir de corps abandonnés, mais dont seule prime la matière comme retour ce qui est premier, et ce jusqu'à l'idée même du corps, l'idée même du film. De nombreux points restent encore à explorer. Une analyse plus poussée des liens entre l'œuvre de James Joyce et les films de Maurice Lemaître, permettrait d'approfondir la compréhension de la méthode de création du cinéaste. Par ailleurs, une mise en perspective des films d'amours avec les concepts lettristes liés au sentiment amoureux tel que le super-amour et les traitements de la même thématique par d'autres cinéastes lettristes, offrirait une vue plus claire sur leurs conditions d'apparition. Enfin, une analyse des liens possibles entre l'œuvre de Maurice Lemaître et d'autres artistes s'inscrivant dans une recherche d'art total tels que Kurt Schwitters avec son « art total Merz », Robert Rauschenberg et son *Combine-painting* ou encore Daniel Spoerri et ses *tableaux pièges*, nous permettrait d'affiner notre compréhension esthétique des films et de les contextualiser dans le champ de l'art.

# BIBLIOGRAPHIE

## Ouvrages relatifs au Lettrisme :

- Bandini, Mirella, *Pour une histoire du lettrisme*, Rocher (Jean-Paul), 2003, 112 pages.
- Bouhours, Jean-Michel (dir.), *Maurice Lemaître*, Ouvrage Collectif, Édition du Centre George Pompidou, Paris 1995.
- Devaux, Frédérique, *Le cinéma Lettriste 1951-1991*, Paris expérimental, 1991, 317 pages.
- Isou, Isidore, *Amos ou Introduction à la méta-graphologie*, Éditions Arcanes, 1953.
- Isou, Isidore, *Contre le cinéma situationniste, néo-nazi*, Ed. GB/NV/MB, Paris 1979.
- Isou, Isidore, *Essai d'histoire comparée du lettrisme, de l'informel-à-signes et de quelques peintres-à-signes indépendants*, fascicule imprimé pour l'exposition de la galerie Valérie Schmidt, janvier 1963.
- Isou, Isidore, *Esthétique du cinéma*, Ion, Centre de création, 1952.
- Isou, Isidore, *Fondement pour la transformation intégrale du théâtre*, tome I, Bordas, 1953.
- Isou, Isidore, *L'art infinitésimal et l'art supertemporel*, dans *L'Art infinitésimal - L'Art supertemporel suivi de Le Poly-automatisme dans la méca-esthétique*, Aux escaliers de Lausanne, 1960.
- Isou, Isidore, *La Novation, revue du mouvement Lettriste*, n°9-10, janvier-juillet 1978.
- Isou, Isidore, *Œuvre de spectacles*, Paris, Gallimard, 1964.
- Lemaître, Maurice, *Carnet d'un fanatique*, Paris, Jean Grassin, 1959.
- Lemaître, Maurice, *Cinéma, cinéma*, Centre de créativité, Paris, 1979.
- Lemaître, Maurice, *Cinéma, cinéma, Journal d'un dragueur ou l'amour-système*, Collection "Les liaisons dangereuses", Le Terrain Vague, 1960.
- Lemaître, Maurice – Isou, Isidore, *Le film est déjà commencé ?*, A. Bonne, 1952, 181 pages.
- Lemaître, Maurice, LETTRISME, n°6, 1965.
- Lemaître, Maurice, *Le lettrisme dans le roman et les arts plastiques (devant le pop-art et le bande dessinée)*, LETTRISME nouvelle série, n°6, Février 1970.
- Lemaître, Maurice. *Œuvres de cinéma (1951-2007)*, Paris expérimental, 2007, (Classiques de l'Avant-garde).
- Wolman, Gil J et Matricon, C.P., *Pour une mort synthétique*, Revue lettriste Ur - Cahier pour un dictat culturel, 1951.

## Autres ouvrages :

- Agamben, Giorgio, *La communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque*, Éditions du Seuil, novembre 1990, 118 pages.
- Agamben, Giorgio, *L'usage des corps : Homo Sacer, IV, 2*, Éditions du Seuil, 2015, 400 pages.
- Agamben, Giorgio, *Profanations*, Rivages poche, 2006, 123 pages.
- L'Arétin, *SONNETS LUXURIEUX. : Sur les XVI postures*, Rivages, 1996.
- L'Arétin, *Ragionamenti*, Les Belles Lettres, 1998.
- Auster, Paul, *La Chambre dérobée*, Acte sud, 2002.
- Bataille, Georges, *L'Érotisme*, Les éditions de minuit, 1975/2011, 286 pages.
- Bellour, Raymond, *Le corps du cinéma*, Pol, 2009.
- Benjamin, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Payot, 2013.
- Boulez, Pierre, *Par volonté et par hasard, entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975.
- Boulez, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963.
- Buydens, Mireille, *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze*, J.Vrin, 1990.
- Canto-Sperber, Monique (dir.), *Le Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Ouvrage collectif, PUF, 2004.
- Debord, Guy, *La Société du spectacle*, Gallimard, 1967-1996, 208 pages.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Seuil, 2002.
- Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Éditions de minuit, 1969.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie, tome II, Mille Plateaux*, Les Éditions de minuit, 1980.
- Deville Vincent, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, PUR, 2014, 350 pages.
- Eisenstein, Sergeï M, *Le Film : sa forme, son sens*, Christian Bourgois, 1976.
- Galard, Jean, Zugazagoitia, Julian (dir.), *L'Œuvre d'art totale*, Ouvrage Collectif, Paris : Gallimard, 2002.
- Janouch, Gustav, *Conversations avec Kafka*, Maurice Nadeau, 30 juillet 1998.
- Joyce, James, *Ulysse*, Folio, 1922/2013, 1664 pages.
- Kaufmann Vincent, *Guy Debord, la révolution au service de la poésie*, Fayard, 2001.
- Lautréamont, *Œuvres complètes*, éd. Guy Lévis Mano, 1938.
- Lebrat, Christian, Brenez, Nicole (dir), *Jeune, dure et pure ! une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Ouvrage Collectif, Paris-Milan, Cinémathèque française-Mazotta, 2001.



-Lefebvre Henri, *Critique de la vie quotidienne. Introduction*, tome 1, L' Arche, 13 juin 1997, 170 pages.

-Marcus, Greil, *Lipstick Traces*, Allia, 1998, 560 pages.

## FILMOGRAPHIE

### CORPUS :

-Lemaître, Maurice, *Chantal.D Star*, 1968, 16mm, 26 min.

-Lemaître, Maurice, *L'Amour qu'est-ce ?*, 1976-1989, 16mm, 24min.

-Lemaître, Maurice, *Des scènes d'amour très réalistes avec force détails et gros plans*, 1978, 16mm, 18min.

-Lemaître, Maurice, *L'Amour réinventé*, 1979, 16mm, 15 min.

-Lemaître, Maurice, *Nos stars*, 2002, 22 min, vidéo.

### AUTRES :

-Lemaître, Maurice, *Le Film est déjà commencé ?*, 1951, 65min.

-Isou, Isidore, *Traité de bave et d'éternité*, 1951, 120 min.

## SITOGRAPHIE

-Badiou, Alain, During, Elie, *Discussion sur l'art contemporain Alain Badiou et Elie during, 14 décembre 2012, Discussion à l'occasion des 40 ans d'art press animée par Jacques Henric à la Bnf*, youtube.com, disponible sur le compte youtube de *Frédéric Clad*, à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=FEQ8KOnLbng>, consulté le 04/05/2017.

-Delville, Michel, *Portugal : António Lobo Antunes*, Culture, Université de Liège, 2017 à l'adresse: <http://culture.ulg.ac.be/>, consulté le 04/05/2015.

-Foucault, Michel, *Michel Foucault: L'utopie du corps* (Radio Feature, 1966), entretien de Michel Foucault sur France Culture le 7 et 11 décembre 1966, youtube.com, disponible sur le compte youtube de *Diego F Villaverde*, à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=NSNkxvGIUNY>, consulté le 12/01/2017.

- Kalábová, Helena, *Le courant de conscience dans le contexte littéraire*, 2009, thèse en ligne, à l'adresse : [https://is.muni.cz/th/52400/ff\\_m\\_c1/VIRGIN.doc](https://is.muni.cz/th/52400/ff_m_c1/VIRGIN.doc), consulté le 04/05/2015.

- *Madame Roland et l'engagement politique des femmes sous la Révolution*, sur [histoire-image.org](http://histoire-image.org) à l'adresse: [www.histoire-image.org/etudes/madame-roland-engagement-politique-femmes-revolution](http://www.histoire-image.org/etudes/madame-roland-engagement-politique-femmes-revolution), consulté le 04/05/2017.

-[mauricelemaitre.org](http://mauricelemaitre.org), consulté le 12/01/2017.

-[mauricelemaitre.wordpress.com](http://mauricelemaitre.wordpress.com), consulté le 12/01/2017.

-*Pierre Arétin*, sur [cosmovisions.com](http://cosmovisions.com), à l'adresse :[www.cosmovisions.com/Aretin.htm](http://www.cosmovisions.com/Aretin.htm), consulté le 04/05/2017.

- *Renée Bordereau*, sur [wikipedia.org](http://wikipedia.org) à l'adresse : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Renée\\_Bordereau](https://fr.wikipedia.org/wiki/Renée_Bordereau), consulté le 04/05/2017.

- *ROBERT RAUSCHENBERG, COMBINES (1953-1964)*, [centrepompidou.fr](http://centrepompidou.fr), à l'adresse : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Rauschenberg/ENS-rauschenberg.htm>, consulté le 04/06/2017

- Trésors de la langue française informatisé, [atilf.atilf.fr](http://atilf.atilf.fr), consulté le 04/05/2017.

- Eno, Brian, Arad, Ron, *Brian Eno rencontre Ron Arad*, Arte France, 17 mai 1993, [youtube.com](http://youtube.com), disponible sur le compte youtube de *alexsh*, à l'adresse: <https://www.youtube.com/watch?v=YkHAH10xdrE>, consulté le 04/05/2015.

- *Le Théâtre du Festival*, sur [richardwagner.free.fr](http://richardwagner.free.fr), à l'adresse : [richardwagner.free.fr/le\\_theatre\\_du\\_festival\\_02.htm](http://richardwagner.free.fr/le_theatre_du_festival_02.htm), consulté le 08/05/2017.

# TABLE DES MATIÈRES:

|  |    |
|--|----|
| <b>INTRODUCTION</b> .....  | 1  |
| <b>I/Distinction et symbiose des arts</b> .....                          | 10 |
| <b>A/Trois formes d'agencement</b> .....                                 | 10 |
| 1/ Des éléments hétérogènes conciliés.....                               | 11 |
| 2/ Ciselure et voix se soutiennent pour détruire l'image.....            | 12 |
| 3/ Ciselure et pellicule appuient la bande sonore.....                   | 14 |
| <b>B/ Modalités du défilement de l'image</b> .....                       | 18 |
| 1/ Des films réduits (mono-image et ralenti).....                        | 18 |
| 2/ Un rythme alterné.....  | 22 |
| 3/ « Temps pulsé » et « temps non pulsé ».....                           | 23 |
| <b>II/Le sacré et le profane</b> .....                                   | 26 |
| <b>A/ Profaner la forme</b> .....  | 26 |
| 1/ La profanation.....   | 26 |
| 2/ Copulation de la matière et de la pellicule.....                      | 30 |
| 3/ Matière et forme.....   | 32 |
| <b>B/ Attaques de la matière</b> .....                                   | 35 |
| 1/ Saboter la transparence.....  | 35 |
| 2/La parodie.....  | 36 |
| 3/ Déformer les corps.....   | 39 |
| <b>III/ Usage du corps spectatorial</b> .....                            | 43 |
| <b>A/Nécessaire projet de « partage » avec le public lettriste</b> ..... | 43 |
| 1/ Recherche d'une communication absolue.....                            | 43 |
| 2/Sortir l'art de l'art.....   | 44 |
| 3/ Le flux de conscience.....  | 46 |
| <b>B/Maurice Lemaître dans ses films</b> .....                           | 51 |
| 1/ Un dialogue avec le public.....                                       | 51 |
| 2/ Des références partagées.....   | 52 |
| 3/ Des films imaginaires.....  | 55 |
| <b>CONCLUSION</b> .....  | 57 |