

Sujet de la séance : **Le corps en incidence de la machine cinéma /**
Marc Hurtado (artiste) et Vincent Deville (Maître de conférence Université
de Montpellier)

Cette séance prend la suite d'un dialogue entre Marc Hurtado et Vincent Deville, initié en octobre 2017 à l'Université Paul Valéry Montpellier, dans le cadre d'une journée d'étude consacrée à la question des « Matérialismes esthétiques ». L'idée est de poursuivre l'échange sur la question de la matérialité des images, en incluant le rapport à la machine que celle-ci suppose. Bien qu'elles soient très différentes l'une de l'autre, les pratiques de Marc Hurtado et de Jacques Perconte posent un même rapport à la nature et à une forme de mysticisme qui se signale notamment à travers un intérêt marqué pour des notions alchimiques, où les questions de la matière et de la technique sont centrales.

Saint-Pol-Roux écrit, dans un recueil publié trente ans après sa mort : « Le principe du cinéma c'est le mouvement mais c'est surtout LA VIE » (*Cinéma vivant*, Rougerie, 1972, p.56). Cette affinité du cinéma avec le vivant est particulièrement saillante dans la pratique de Marc Hurtado. Elle repose sur un principe commun au cinéma et à la vie, qui est le mouvement, et sur une conception poétique de la pratique filmique. « Poésie signifie action. Le poète doit faire une œuvre agissante, vivante. Le poème c'est la vie. » (*Cinéma vivant*, p.69). Une telle conception engage une question fondamentale, qui est de savoir ce que font les machines dans ce rapport de l'acte de création au vivant.

Marc Hurtado a vécu à la fois simplement et radicalement cette intercession de la machine dans son propre rapport à la vie. En un sens, c'est une machine qui l'a ramené à la vie. Dès son plus jeune âge en effet, Marc Hurtado doit faire face à un état de profonde dépression dans lequel rien ne l'appelle plus à continuer de vivre. Il éprouve, quelques années après son arrivée en France depuis le Maroc, comme une sorte de spleen continu, dans lequel chaque sensation se démultiplie de manière démesurée au point de rendre tout rapport au monde insupportable.

Mais une chose assez belle lui arrive à cette période, qui ouvre incidemment une petite porte dans laquelle il peut s'immiscer et s'introduire dans le monde de l'art. Son père lui donne une petite caméra 8mm et un projecteur, ainsi qu'une collection de films de famille réalisés avec cette même caméra offerte qu'il commence à explorer. Il met au point spontanément un petit dispositif de reprise d'images dans lequel son propre corps assure une fonction d'intercesseur ou d'écran. Seul dans sa salle de bain, Marc Hurtado projette les films 8 mm à même son propre corps, sur son ventre qu'il re-filme à nouveau avec cette caméra 8. Cette expérimentation constitue une véritable découverte et initie un rapport à soi d'une nature tout à fait inédite. Marc Hurtado découvre dans ce geste le décalage qu'il y a entre ce qu'il est et ce qu'il peut être ou devenir. Cet écart, c'est la fine bande de celluloïd qui le réalise et ne cesse de le creuser. La caméra le rend progressivement capable de se tourner vers d'autres lieux, de sortir de chez lui. Cette petite machine lui permet donc de digérer tout ce que le monde peut avoir d'horrible à ses yeux. Ce qu'il retient de cet épisode personnel, c'est donc d'abord une forme de générosité de la machine, qu'il reçoit comme l'espoir ou la promesse de pouvoir se dissoudre lui-même dans la pellicule.

Le 8mm contraint de travailler des images non synchrones. Une urgence à trouver du son et à instaurer un certain rapport à la création sonore est venue se greffer sur cette situation empirique. Marc Hurtado commence alors à enregistrer beaucoup de sons d'usine puis des ambiances naturelles, comme des chants d'oiseaux dans lesquels il perçoit une réelle perfection rythmique. La machine devient à ce moment là un organe de perception du monde. Caméra et enregistreur permettent à Marc Hurtado d'accueillir la chair même du monde. En se tournant vers son propre corps pour en filmer quelque chose, il cherche finalement à se rapprocher d'un corps céleste. Il vit le cinéma comme un abandon de soi, qui lui permet d'apprendre à se connaître en dépassant la barrière de la destruction. Cet accès à soi suppose donc une violence, une radicalité, qui renvoient par leur excès même à une dimension amoureuse. Le film est le point de tension, de friction, de choc entre la chair et l'esprit, deux dimensions profondément, sinon identiques, du moins ajointées l'une à l'autre. La désintégration de son être propre dans la pratique du film lui fait ainsi découvrir l'Être.

L'œuvre de Marc Hurtado se dessine ainsi sur une double fragilité, fragilité de l'artiste d'une part et fragilité de ses outils de création d'autre part. D'emblée, il s'agit de ne pas être dans un cinéma de la norme mais dans un espace que l'on peut s'approprier en en faisant le lieu d'une expérience. Par le lien qu'elle opère entre le corps et la pensée, la caméra fait apparaître la matière comme un atome constitué d'esprit. Cette connivence chair / esprit est aussi ce que révèle la caméra comprise comme prolongement de la main qui s'en saisit. Le cinéma de Marc Hurtado est un « ciné-main », un cinéma de la simplicité.

Marc Hurtado a découvert la musique avec des sons industriels. Avec *État Donnés*, formation qu'il met en place avec son frère Éric, il participe sans le savoir à tout ce mouvement musical qui s'appelle l'industriel, porté par de nombreux groupes comme Throbbing Gristle, Boyd Rice et tant d'autres. L'importance que prend alors la musique pour les deux frères tient à ce que celle-ci peut rencontrer le film comme la performance. Elle permet aussi de travailler dans un esprit de groupe, de signer des projets et notamment des films en faisant travailler une forme d'anonymat, sans expliciter qui fait quoi, même si le fait est que la pratique filmique intéresse davantage Marc que son frère Éric. L'esprit de groupe communique à ces films cette force de l'anonymat, qui ne peut que se déliter quand l'origine des opérations commence à être identifiée. Cette logique de groupe traduit également chez Marc Hurtado une impossibilité à se poser comme artiste, mais plus fondamentalement, elle exprime la recherche d'un point d'équilibre qui permet d'être à la fois auteur et spectateur d'une œuvre en cours.

La plupart des films 8 mm ont été tournés dans un lieu finalement assez restreint, mais qui permet d'avoir un rapport intégral à la nature : eau, ciel, montagne, champs, tout est à portée de main de ce coin du monde que Marc Hurtado découvre près de Grenoble. Le contrepoint de ce resserrement de l'espace est la recherche d'une ouverture à l'infini. Plastiquement, cette exploration passe par la pratique de la surimpression que permettaient les caméras 8 mm. Dans la surimpression, une part de chaos commence à prendre le pouvoir. La surimpression rejoint ce désir qu'éprouve alors Marc Hurtado de se dissoudre dans le noir de la pellicule. C'est aussi un format de tournage qui invite, dans son cas, à une économie de la grâce : le cinéaste ne jette rien dans ce qu'il filme et ne monte pas ses images, sauf pour mettre bout à bout plusieurs pellicules. Ce que le film produit, l'artiste est le premier à le recevoir.

Dans le film **Des autres terres souples** (1976-1979), la caméra franchit les portes d'une église. Marc Hurtado explore cet espace et les gens qui le fréquentent en nourrissant un fort ressentiment, voire une forme de haine pour ce lieu, multipliant les injures intérieures faites à Dieu sans comprendre qu'il se sent appelé et que l'insulte est sa manière de répondre à cet appel. Il y a dans ce film une dimension de symphonie urbaine tout à fait singulière. Le bruit des machines, les vues syncopées font penser à Dziga Vertov. C'est un film qui accorde simultanément une grande place à la nature et aux machines, aux usines. Il y a une puissance esthétique dans les usines comme dans les paysages. Ce mélange de deux régimes a une puissance bouleversante. Cette puissance esthétique des machines, Marc Hurtado y est sensible depuis de longues années. Encore adolescent, en retournant au Maroc, il descend dans la soute du bateau qui le mène à Tanger. Rétrospectivement, il comprend cette exploration de la salle des machines comme l'une des expériences les plus fortes et les plus violentes qu'il ait jamais vécues.

Depuis lors, il éprouve une fascination totale pour les machines qui peuplent son univers, comme ces usines de fabrication de pneus qui bordent la cité où il grandit à Grenoble. En regardant les images 8 mm qu'il fait de tout cet environnement paradoxal, il lui semble évident qu'il faut y associer du son. Ce dernier se structure depuis l'endroit où le plan a été tourné. Après avoir fait les images, Marc Hurtado retourne donc sur le site où il a filmé et enregistre des ambiances sonores qui donnent lieu à une réelle orchestration. Le cinéaste nourrit d'ailleurs le rêve secret que des musiciens pourraient rejouer la partition de ces créations sonores réalisées à partir de sons d'ambiance.

Pour **Aurore, Royaume et Bleu**, Marc Hurtado rejoint ce petit endroit de concentration de la nature qui lui est familier et qui lui permet de filmer les différents éléments. Ce lieu est pour lui comme le centre du monde, un microcosme qui permet de figurer un infini à échelle humaine. Pour ces films également, le son se réalise indépendamment de l'image, à laquelle il vient se coller par la suite. Là encore, le film se reçoit dans une économie de la grâce. Ce qui se produit entre le son et l'image, et qui ne pouvait être anticipé, se reçoit comme un pur événement. Ce parti-pris de réalisation, qui a bien entendu à voir avec la pauvreté des moyens dans laquelle ces films se sont faits, plaide aussi pour une pratique de la dépossession de soi dans la création : l'acte de création est dépassé par un autre geste qui s'empare de l'artiste pour le conduire au-delà de ce qu'il pouvait viser. Le film procède d'une sorte de magie, d'une alchimie des régimes visuels et sonores. Il traduit une recherche d'éternité dans cette rencontre des images et des sons et se déploie dans un esprit de transe et de transcendance qui va nécessairement vers sa propre fin. La mort, l'interruption du geste, le terme font intégralement partie de ce processus.

Le Paradis Blanc a une facture spécifique, qui tient à ses modalités de fabrication. En 1983, Étant Donnés réalise pour l'Espace Lyonnais d'Art Contemporain une installation sur trois jours, qui se termine sur une performance. L'idée du groupe est alors de réaliser dans l'espace d'exposition trois bassins en brique, symbolisant trois dimensions de la mort comprise comme origine, puissance et terme de l'existence. La construction et la destruction de ces bassins est filmée avec les caméras de surveillance de la salle, décrochées du mur pour l'occasion. Les images ainsi tournées sont projetées le dernier jour de l'installation, quand les artistes ne sont plus là.

Le 8 mm, c'est 24 images, mais aussi 24 nuits par seconde. L'image 8 mm a une vibration interne qui est propre à la machine cinéma et qui ne se retrouve pas dans la vidéo. Mais cette image vidéo a malgré tout sa personnalité. Les caméras vidéo, inventées pour des logiques de surveillance, ont une violence, une rugosité que l'artiste peut mettre au travail. Il y avait une réelle cohérence à utiliser cet outil pour ce projet, qui est hanté par la disparition. Ce film montre aussi de manière particulièrement nette que le changement d'outil induit un changement de forme. La poétique de l'œuvre n'est pas la même selon que le support utilisé relève du film ou de la vidéo.

Dans ce film, les plans sont stables, posés, lents. Ils ont une temporalité qui n'est pas celle des films 8 mm. Le 8 mm, c'est le lieu d'une sur-présence, d'une sur-visibilité. Avec la vidéo à l'inverse, quelque chose semble s'effacer du visible. La bande sonore de **Le Paradis blanc** évoque les bruits d'une guerre. Elle fait écho aux images qui renvoient à la mort. Dans cette pratique de la vidéo, il y a aussi quelque chose de très charnel, qui la rapproche des films 8 mm. Ce film évoque à sa manière la fulgurance du plaisir et de la chute dans la mort qui survient après lui. Une élévation est liée à cet instant du plaisir : on monte, on sort de soi-même avant de retomber. Il faut voir ce film en diptyque avec le titre du poème **Le Paradis jaune**, comme une manière de mettre en continuité le sperme et le soleil, deux termes composés de 6 lettres superposables. Beaucoup d'autres films de Marc Hurtado sont liés à cet instant de la jouissance et cherchent à faire entrer dans l'image cet au-delà lié au plaisir. Ces films sont le fruit d'un rapport très intime à l'outil et à la machine.

« Le cinéma (ce qu'on appelle cinéma), qui n'est encore qu'au principe, deviendra au terme de son évolution la plus formidable trouvaille du monde, en ce sens qu'il dressera devant l'humanité une surhumanité ainsi qu'en face de la création une surcréation. Ce cinéma futur multiplier de ses natures la Nature » (*Cinéma vivant*, p.15). Le rapport à la nature se comprend comme une récréation de la nature par l'outil caméra qui révèle l'artiste à lui-même, la nature à elle-même, la nature à l'artiste et réciproquement. Godard déjà soulignait, à la manière d'une provocation, mais sa remarque est profondément juste, qu'il y a autant de cinéma dans le fait de filmer son enfant dans sa cuisine que dans un film de Scorsese ou de Coppola. Il voulait dire que ce geste simple s'accompagne nécessairement d'un souci du cadre, de la durée et de l'impression. Cette affirmation en un sens libère le potentiel de bien des films souvent reconduits à la hâte du côté des pratiques amateurs, mais qui engagent pourtant toute la puissance du cinématographe. La rétrospective **Jeune, dure et pure**, organisée en 2000 par Nicole Brenez à la Cinémathèque française, a été de ce point de vue un réel moment de découverte : pour les artistes d'État Donnés qui découvraient qu'il y a un public pour leurs films, et pour le public qui assistait là à un grand moment de liberté dans la projection des films. Le projecteur 8mm était en effet installée dans la salle et fonctionnait dans une grande intimité avec la machine musicale qui devait accompagner les films. La projection 8mm induisait un moment de liberté extraordinaire. Les films accéléraient avec la chaleur émise par le projecteur et les bandes sons se désynchronisaient. Il fallait jouer avec cette lacune ce qui faisait de chaque projection un moment unique.

L'histoire du film **Blanche** est singulière et témoigne de la manière dont Marc Hurtado a vécu la fin du 8mm, kodak annonçant au début des années 2000 qu'il arrêterait la production du kodachrome qui incluait le développement de la pellicule. **Blanche** est un film resté caché pendant de nombreuses années. Ce projet nourrissait chez Marc Hurtado un sentiment de crainte se modulant selon plusieurs facteurs : cette fin du 8 mm amateur qui marquerait une interruption de sa pratique, mais aussi l'idée de crémation associée à la blancheur qui fait apparaître ce film comme un lieu de passage à autre chose. Ce passage peut d'ailleurs se comprendre de manière très factuelle. Avec **Blanche**, Marc Hurtado filme pour la première fois un corps féminin et plus généralement, il capture pour la première fois un autre corps que le sien. Ce corps féminin vient perturber une pratique où le rapport à la nature avait sa puissance propre.

1996 est donc l'année où Marc Hurtado fait ses toutes dernières images en 8 mm et s'arrête de filmer pendant près de quinze ans. Ce qui a rendu le passage à la vidéo possible, c'est l'invitation que Nicole Brenez adresse à plusieurs artistes à participer à un film collectif intitulé **Outrage et rébellion**, réalisé en 2009 en réponse à un épisode de répression policière au cours duquel Joachim Gatti perd l'usage de l'un de ses yeux. Marc Hurtado envisage ce questionnement politique à sa manière, sur un mode poétique, et interroge la vidéo comme un outil permettant de capter une lumière dans la lumière. Un autre propos de Saint-Pol-Roux résonne avec **Ciel terre ciel**, ce court film que propose Marc Hurtado pour ce projet de film collectif : « Voir c'est savoir le dessus ou le dehors. Savoir c'est voir le dessous ou le dedans. Cinéma vivant : Ce n'est pas du soleil dessus – Mais du soleil dedans. La lumière animera l'image qui sera être ou chose. De la lumière intégrée. Le cinéma vivra par l'intégration de la lumière » (*Cinéma vivant*, p.81-82). Le cinéma fait siens en permanence des cycles où vie et mort se tiennent en continuité. Ces deux dimensions sont des supports pour un cinéma qui renaît de ses cendres, sous l'action d'une incandescence intérieure. **Ciel terre ciel** est un film qui veut restituer cette sensation d'impact dans l'œil, donner à voir ce moment de souffrance extrême mais qui peut aussi être compris comme une réelle épreuve de la vision. Qu'est-ce qui se donne à voir dans cet instant de perte du regard ?

Dans ce film également, le rapport à la caméra n'a pas été décidé, mais reçu de l'impulsion de l'autre soi. La pauvreté, la misère de l'outil utilisé fait la richesse de ce qu'il permet : la machine la plus pauvre doit permettre de filmer l'univers tout entier. Pour faire un film en vidéo, il faut trouver une forme, une nouvelle manière de filmer. Marc Hurtado n'apparaît plus dans l'image, il n'y a plus de place pour lui dans ses films. Le rapport à l'environnement se déploie selon des accents nouveaux, la recherche prend une tournure inédite qui sera explorée avec Alan Vega, qui a été une rencontre décisive dans le cheminement de Marc Hurtado. Alors qu'il se trouve à New York, Marc Hurtado croise par hasard Alan Vega, un véritable guide de sa propre pratique de musicien.

Une boutade les engage sur un projet musical commun, auquel Marc Hurtado ne donne pas plus de crédits que cela, mais pour lequel Alan Vega, contre toute attente, va le relancer quelques temps plus tard. Les deux artistes réalisent donc un premier disque ensemble, un second viendra plus tard, puis se retrouvent à l'occasion de cinq films, dont un long métrage sur le groupe **Suicide**. Marc Hurtado s'intéresse aussi à la pratique plastique d'Alan Vega, qui réalise des sculptures lumineuses à partir d'objets trouvés ou de déchets ramassés dans la rue. Il redonne vie à ces rebuts à travers des installations de lumière. Cette rencontre artistique emmènera d'ailleurs les deux artistes jusque dans les murs du Collège des Bernardins, où ils donnent leur dernier concert ensemble en 2013.

Monde est le dernier film réalisé par Marc Hurtado. Il a été fait avec des jeunes ouvriers du bois. C'est un film sur le travail et sur les machines, qui illustre parfaitement à sa manière le titre donné à cette séance : « le corps en incidence de la machine cinéma ». Il s'agit là encore d'envisager la caméra vidéo comme un outil permettant de construire une vision cosmogonique de l'espace et du travail. Le film ne veut pas documenter l'action ni les gestes, mais les saisir dans leur aptitude à faire apparaître un mouvement, une hésitation, une forme. Il s'agit de pénétrer dans cet espace sans le révéler autrement que par les opérations qu'il accueille. Parmi ces gestes machiniques, il faut aussi compter ceux que propose le cinéaste, en projetant des images sur des croix en bois et sur des visages, comme ultime opération d'ouverture de l'espace à une présence vivante qui le dévore radicalement.

Saint-Pol-Roux veut lui aussi nous faire entrevoir cette présence entre les rouages de la machine cinéma quand il écrit : « l'art doit s'annexer la science. L'art doit devenir vivant, biologique, historique. La Mort doit céder à la Vie. Nous faisons de la chaleur avec de la pourriture, de la lumière avec des cadavres, nous devons faire de la Vie avec de la Mort. Avec de la matière nous devons faire de l'idée, mais de l'Idée vivante » (*Cinéma vivant*, p.70).