

**Extrait du texte commandé par l'Open City Documentary Festival à Phil Coldiron, écrivain vivant à New York**

En tant que mode, les normes de l'art du portrait ont été fixées dès le premier siècle de notre ère. Il est possible de tracer une ligne relativement droite entre, par exemple, le *Portrait d'une jeune femme en rouge* (vers 90-120 après J.-C.) et l'œuvre de n'importe lequel des grands portraitistes du siècle dernier. Alors que ces deux mille ans ont vu l'invention d'un large éventail d'armatures formelles et symboliques, le fait central du visage humain et de tous ses mystères reste constant. À ce niveau, une continuité émerge entre des sensibilités aussi disparates que Vigée Le Brun et Arbus, Velazquez et Hendricks, Rembrandt et Goldin.

Le cinéma n'a pas tout à fait commencé avec le visage, mais son rôle est rapidement devenu central. Dès les recherches de Vertov et d'Epstein, le visage en mouvement a été considéré comme particulièrement fascinant, capable de trahir toute une nouvelle gamme de possibilités expressives trop subtiles pour être capturées par l'immobilité. Il est donc étrange de constater à quel point les artistes ont rarement produit des portraits filmés libres de tout cadre narratif. Il existe, bien sûr, des milliers de documentaires biographiques - dont beaucoup sont basés sur la fameuse "tête parlante" - mais, à l'exception des *Screen Tests* de Warhol, les portraits purs les plus sophistiqués et les plus accomplis du cinéma ont eu tendance à fonctionner de manière oblique, rassemblant des fragments autour du centre vide de leur sujet, dont le visage n'apparaît que rarement, voire jamais.

Les deux décennies de travail de Luke Fowler constituent, je pense, l'ensemble le plus important de portraits cinématographiques produits à ce jour.

Il a façonné un canon d'artistes et de penseurs excentriques, obscurs ou méconnus à partir des sédiments de leur vie, des documents de leurs archives et des lieux qu'ils ont traversés. La biographie est absente, l'anecdote même est minimale. Si le portrait classique tente d'arracher son sujet au monde pour en faire un symbole (le travail de Goldin consiste à montrer à quel point le monde est réticent à lâcher ses sujets), Fowler travaille à l'inverse, en commençant par le monde dans son ensemble et en recherchant les traces les plus infimes qui pourraient témoigner d'un parcours unique et spécifique à travers lui.

*N'importe quoi*. Tout est permis, c'est un jeu, comme le monde l'est toujours devant l'appareil photo. C'est ainsi que nous arrivons enfin à son remarquable nouveau film, *N'importe quoi (pour Brunhild)*, un portrait de Brunhild Meyer-Ferrari, qui, avec son mari Luc, a fait autant que n'importe qui pour réaliser le post-Cagean, quel qu'il soit, de la composition musicale, pour tester la fine ligne entre la forme du monde et les formes de l'art. Fowler commence dans le charmant studio encombré de Meyer-Ferrari, l'apercevant au milieu de piles interminables de cassettes et d'appareils analogiques pour l'enregistrement et la manipulation du son. "Je pense sans parole", dit-elle, et Fowler filme une paire de lunettes posée sur une table dans une lumière dorée et brunie : certains pensent avec des microphones, d'autres avec des lentilles. Meyer-Ferrari quitte le studio avec son microphone pour recueillir les sons des parcs et des gares parisiennes. Au moment de ce passage du studio à la ville, elle raconte ses premières rencontres avec celui qui allait devenir son mari et collaborateur, Luc Ferrari, membre fondateur du Groupe de Recherche (GRM) avec Pierre Schaeffer. De Schaeffer, elle dit : "Il m'a engagée pour un travail qui m'intéressait vraiment : il s'agissait d'une recherche sur [la] relation entre le son et l'image".

La dernière image que nous voyons du studio dans ce passage d'ouverture est une boîte de cassettes étiquetée *presque rien* - puis, après une coupure rythmique au noir, Meyer-Ferrari seule dans la cuvette poussiéreuse d'un parc, tandis qu'une ambiance urbaine remplit la bande-son. Fowler s'en tient à ce plan moyen pendant une dizaine de secondes, avant de passer à l'une de ses séries typiques de recadrages rapides, culminant avec un autre passage au noir qui mène à un exemple de son autre geste récurrent : la rotation de la tourelle de la Bolex au milieu du plan, dessinant une image courbe vers le bas alors que l'objectif se met en place. Le son, auparavant continu, change brusquement lors de cette dernière coupe ; là où nous entendions des bavardages et des coups de poing sportifs qui auraient pu sembler appropriés à un parc par une journée ensoleillée, il n'y a plus que quelques chants d'oiseaux et le bruissement des feuilles. Cette superposition de réalités potentielles est, selon moi, le fondement de la pratique de Fowler.

... .. Cette question du hasard nous ramène à Fowler. De retour dans le studio, Meyer-Ferrari s'assoit pour un moyen gros plan - seuls son visage penché et le corsage de fleurs blanches fixé à son pull noir sont éclairés dans une pièce par ailleurs plongée dans l'ombre, le portrait le plus conventionnel que Fowler ait jamais réalisé - et réfléchit en voix off à sa carrière : "Quand j'ai commencé à enregistrer, j'ai essayé de faire des expériences avec le microphone" - elle se tourne face à la caméra, sourit - "mais je l'ai abandonné très vite, j'ai laissé le microphone faire son travail et j'ai été plus calme avec l'instrument". Fowler, avec un plaisir, une curiosité et une reconnaissance évidents, répond : "Mais ensuite, vous avez décidé de le poser sur le support et d'écouter ?"

*Genesis Cinema, le 25 avril 2024*