



Milk and Glass, 1993.



Backcomb, 1995.

aussi (singulièrement dans son dernier film, *Phantom Rhapsody* tourné en 2010, 19 mn). Mais si chez l'un des inventeurs des trucages cinématographiques l'élément temps (saute, arrêt de caméra permettant des substitutions, des disparitions) est la principale préoccupation, et générateur de gestes magiques, c'est plutôt l'espace qui subit des métamorphoses dans les films de Sarah Pucill. Par l'utilisation très précise des cadres et du montage-collage, elle met en relation les corps féminins aux prises avec leur fantasme, leur projection mentale, leur place dans un espace et face aux objets, afin de les faire évoluer, de les faire naître et disparaître, dans une célébration qu'elle assimile à une sorte de sorcellerie.

L'utilisation de décors uniques chez Méliès (sur l'ensemble d'un film, ou dans les différents tableaux les composant) se retrouve chez Sarah Pucill, mais elle va les morceler, les séparer en variant les cadres de prise de vues, en incluant des miroirs dans les images (ce qui convoque d'autres images, mais aussi d'autres regards sur la féminité, la magie, les relations à l'espace aussi bien physiques qu'optiques). Ces fragmentations vont exposer différemment les corps, les objets filmés ; leur succession dans la durée du film explore une nouvelle forme de "cinéma des attractions", pour reprendre la formule d'André Gaudreault et Tom Gunnings à propos des premiers temps du cinéma. Les films de Georges Méliès ("ces fantaisies filmées tournées nostalgiquement vers leur propre passé dont elles entreprennent de conserver l'archive et d'inventer la fable", comme les définit Philippe-Alain Michaud¹) cherchaient à investir le temps, la durée, par la fragmentation et l'illusion qu'elle produit.

interstice mental et sensuel

Les films de Sarah Pucill quant à eux, abordent la fragmentation, l'attraction, par le rapport aux espaces ; ils sont ancrés dans un univers domestique, mais qui ne résulte pas de l'observation, ni d'un enfermement (psychique, spatial), ils envisagent plutôt l'espace comme décor, source d'une topologie du quotidien revisité par le filtre des relations entre femmes, objets, surfaces, images. Paysage intérieur conçu à la manière d'un théâtre d'objets filmiques (chambre des merveilles de l'inconscient d'où surgissent des traces, comme dans *Milk and Glass* en 1993, 10 mn), ces films invitent à une rencontre à trois : miroir, caméra, spectateur. À la manière du cinéaste Guy Sherwin, elle invente des dispositifs de projection, voilant, dévoilant, ouvrant des brèches pour de nouvelles images qui hantent les surfaces blanches de nos souvenirs-écrans.

L'obsession du cadre, dans lequel la composition (et le montage) contourne le quotidien pour créer un interstice

mental et sensuel, fait apparaître des zones de projection, de fantasme. Une attraction vers les corps, morcelés, miroitants, sensuels qui donne au cinéma de Sarah Pucill la possibilité de transformer le réel en un espace de jeu (ludique et critique) pour mettre en relation caresses (des corps, de l'image, de la lumière) et suspens (des gestes, des souvenirs, de la durée). Comme une transe en apesanteur, considérant notre rapport au lieu sans contrainte de durée, les films de Sarah Pucill dérèglent notre relation à l'espace, à la projection, et affirment que le cinéma est bien hanté par des questions d'affects, de célébrations et de compositions.

Sébastien Ronceray

Sarah Pucill, Selected Films 1990-2010, DVD édité par Lux et Arts Council England, disponible sur www.lux.org.uk

¹ Philippe-Alain Michaud, "L'appareil du réel", in *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo & L'éclat, 2006, p. 69.

SARAH PUCILL

UN CINÉMA DES ATTRACTIONS

Sept courts métrages de la cinéaste anglaise Sarah Pucill viennent de sortir en DVD. Cette édition fut l'occasion de l'accueillir pour deux projections à Paris, en mars dernier, à l'initiative conjointe de Braquage, Light Cone et l'École nationale supérieure des beaux-arts. Et aussi de la rencontrer pour quelques échanges autour de son travail de cinéaste.

Sarah Pucill a réalisé depuis 1990 une douzaine de films, tous sur support pellicule (16 mm). Il y est question de mémoire intime, de projection, de compositions subtiles des images. Également photographe et enseignante, elle a étudié les beaux-arts (sculpture, peinture, photographie, cinéma), ce qui l'a rendue très sensible aux problèmes de l'indépendance dans la création de ses films. Travaillant de manière autonome, elle filme, interprète et compose la musique de la majorité de ses films et aime solliciter des structures indépendantes de production, tel que le laboratoire Nowhere à Londres. Son œuvre est distribué par le Lux (Londres), Light Cone (Paris), et a été présenté dans de nombreux festivals.

Malgré les aléas que rencontrent actuellement les cinéastes anglais pour continuer à travailler avec le support argentique (avec en particulier les difficultés de Deluxe Soho Film Lab, l'un des laboratoires les plus importants d'Angleterre), Sarah Pucill tient à continuer à utiliser le 16 mm, et même elle ressent comme une nécessité de persévérer dans cette voie en ces moments difficiles. La spécificité de ce support, le contact tactile qu'elle entretient avec le film rendent compulsif son rapport à la

pellicule. La matérialité de l'argentique, la texture des images obtenues l'inspirent.

travail de composition

Le cinéma de Sarah Pucill est rempli par une logique de la sensation, il nous invite à entrer dans un monde de représentation : mise en scène des corps, des lumières, des objets et des gestes. Les décors sont sommaires : petites scènes où gisent des drapés, des espaces dénudés, mais où chaque objet a son importance. Comme si le lieu des images devait être composé à la manière d'un songe, d'une projection mentale. Chaque film de Sarah Pucill laisse l'impression d'avoir investi un lieu comme on aimerait investir le corps de l'autre, s'immiscer dans son regard, dans son champ, s'approcher encore pour en voir plus, s'inclure dans son image. Dans *Stages of Mourning* (2004, 17 mn), la réalisatrice se confronte aux images de son amante décédée. Dans *Backcomb* (1995, 6 mn), une table est dressée pour le petit-déjeuner, quelques objets blancs posés sur une nappe, pesant dans leur caractère contraignant, puis une femme apparaît. Sa chevelure peu à peu va envahir ce territoire sorti d'un cauchemar quotidien, se mêler aux tasses, aux verres, aux broderies mêmes de la

nappe, jusqu'à ce que la femme se retire, traînant avec elle (tel l'amant retenu par l'âne, le piano, les curés dans *Un chien andalou* de Luis Buñuel et Salvador Dalí) ses objets sclérosants. Féministe, sans doute, le travail de Sarah Pucill s'approche aussi de celui des surréalistes : inventer de la magie à partir des souvenirs du réel, de sensations vécues, des rêves remémorés, et s'investir dans des compositions traitant de sa propre représentation. Le personnage de ce film fait penser à une Alice devenue adulte, qui ne saurait toujours pas très bien où sont les frontières entre le quotidien et l'imaginaire insondable.

Sarah Pucill reconnaît volontiers être influencée par Jan Svankmajer, auteur d'un *Alice* auquel ses films font écho, par leur mélange commun de rudesse et de caresse, d'à-coups (sonores, visuels) et d'alternance entre le proche (le sensible) et le lointain (la représentation). Cette figure d'Alice apparaît également dans *Cast* (2000, 17 mn), où la question de l'animé et de l'inanimé structure le film. Avec *Cast*, Sarah Pucill s'approche également d'une autre esthétique qui la touche ; celle des films de Maya Deren (en particulier *Meshes of the Afternoon* et *At Land*, voir *Bref* n° 29). Ce qui fait lien entre Svankmajer et Deren, et dont



Sarah Pucill s'inspire, se situe dans la composition des plans. La cinéaste anglaise déploie dans son œuvre de nombreux jeux de miroirs, de reflets, de découpage dans les cadres, ce qui démultiplie les espaces dans l'image. Ce travail de composition, qui transforme par la mise en scène notre relation aux espaces quotidiens, correspond aux rapports que Sarah Pucill perçoit entre acte de magie et cinéma. Se travestir, se dédoubler, faire revivre des souvenirs et des temps révolus, dialoguer avec des disparus (par l'intermédiaire du son, des images)...

corps féminins et fantasme

Dans ses films, Sarah Pucill opte souvent pour des mises en scène frontales, en studio, fonds neutres, de quoi rendre visible les gestes, les objets, les jeux de lumière. Ce dispositif rappelle celui des films de Georges Méliès, leur sobriété, leur créativité, leur innocence



Stages of Mourning, 2004.



You be Mother, 1990.



Cast, 2000.