



Évènements

Entrée libre, programme complet sur www.betonsalon.net

· Du jeudi 11 au lundi 15 juin
Je brillais, recouverte d'écailles de mica, me déroulais pour me déverser tel un fluide

Programme inspiré du cinéma transcorporel de Sandra Lahire, conçu par Lotte Arndt, Maud Jacquin et Émilie Renard.

Avec Myriam Bahaffou, Vincent Enjalbert, Victorine Grataloup, Simon Ripoll-Hurier, Kyveli Mavrokordopoulou, Aram Lee, Elena Lespes Muñoz, Katerina Thomadaki, Basyma Saad Et des films de Karel Doing, Barbara Hammer, P. Staff, Ana Mendieta, Adrian Kahgee / Odeimin Runners Club, Elke Marhöfer avec Mikhail Lylov, Alisi Telengut, Ana Vaz.

En partenariat avec l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, HiCSA : Histoire culturelle et sociale de l'art.
Plus d'infos sur notre site internet.

· Lundi 15 juin, de 19h à 21h
Au mk2 Bibliothèque x Centre Pompidou
Plutonium Blonde
Projection de 4 films anti-nucléaires de Sandra Lahire

Samedi 20 juin, de 15h30 à 16h30

Visite de l'exposition dans le cadre du TaxiTram en partenariat avec Le Cyclop (Milly-la-Forêt).
Inscription : taxitram@tram-idf.fr

Programmes parallèles

· Vendredi 19 juin de 15h à 18h
Parties prenantes #10 : retour sur les archives de l'exposition de Candice Lin, « A Hard White Body » (2017) à Bétonsalon, en présence de Lotte Arndt.

de 18h30 à 20h30
Atelier de traduction et d'écriture collectives des textes d'Essex Hemphill et de Gregg Bordowitz, proposé par Lou Rappeneau et Vega Royer-Gaspard, avec DykeFag4FagDyke.
Inscription : dykefag4fagdyke@gmail.com

· Vendredi 5 juin, de 14h30 à 18h
Béton Book Club : arpentage collectif du livre de Stacy Alaimo, *Exposed, Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016, en anglais.

· Mercredi 24 juin, de 17h à 19h
Le campus pendant l'occupation : un des camps annexes de Drancy
Arpentage d'archives collectées par Dominique Dehais.

· Vendredi 3 juillet, de 18h30 à 20h30
Écrire avec les moufles : Cœurs irradiés. Atelier d'écriture proposé par Manon Barbe.
Sur inscription : publics@betonsalon.net

Ateliers

Gratuits, sur inscription : publics@betonsalon.net

· Samedi 30 mai, de 14h30 à 16h30
Le sillon s'ouvre
Atelier stop motion, entre enfants, à partir de 8 ans.

· Mercredi 24 juin, de 14h30 à 16h30
Une main brûlante
Atelier de poésie, entre adultes.

· Samedi 4 juillet, de 14h30 à 16h30
Traverser l'eau
Atelier suminagashi, en famille, à partir de 5 ans.

Visites

Une médiatrice vous accompagne dans la découverte de l'exposition. Visites dans une langue étrangère ou en LSF sur demande.

Équipe de Bétonsalon : Manon Barbe, administratrice ; Sarah Bidet, assistante à la communication, alternance ; Vincent Enjalbert, responsable des expositions ; Camille Berthelin, Clément Gaillard, Héloïse Lorenzo et Kevin Gotkovsky, équipe technique ; Elena Lespes Muñoz, responsable des publics ; Hugo Mahnes, assistant administration, en stage ; Tess Mazuet, chargée de médiation et de développement des publics ; Terne Kirkegaard Ebdrup, Louise Olive, assistant·es de coordination, en stage ; Coline Piccinno, assistante de médiation, en stage ; Émilie Renard, directrice.

L'équipe de Bétonsalon avec Maud Jacquin remercient : Jagna Ciuchta ; Sarah Pucill ; pour LUX : Hanan Coumal, Charlotte Procter ; les participant·es du programme d'évènements : Lotte Arndt, Myriam Bahaffou, Charlène Dinhut, Karel Doing, Victorine Grataloup, Aram Lee, Elke Marhöfer, Kyveli Mavrokordopoulou, Odeimin Runners Club - Adrian Kahgee, Simon Ripoll-Hurier, Basyma Saad, P. Staff, Alisi Telengut, Katerina Thomadaki, Valentine Umansky, Ana Vaz ; les invité·es du poème sur les vitres du centre d'art : Léa Cuenin, Stéphanie Garzanti, Noah Truong, Ketty Steward.

Couverture : Composition Catalogue Général. © Courtesy de Sandra Lahire et LUX, Londres.

L'exposition bénéficie du soutien de LUX, Londres.

¹ Maud Jacquin a consacré sa thèse aux pratiques féministes du cinéma expérimental, notamment au sein de la LFMC. En 2016, pour leur 50^{ème} anniversaire, elle a curaté un programme à la Tate Modern et à la Tate Britain, « From Reel to Real: Women, Feminism and the LFMC », qui a permis de (re)découvrir Lahire. En 2021, le festival Courtisane lui a consacré un focus ainsi qu'une monographie. En 2022, une exposition lui a été dédiée à la Grazer Kunstverein (Graz, Autriche), avec l'artiste Celeste Burlina. En France, son travail n'a fait l'objet que de projections : au Festival international de films de femmes de Créteil en 2007, avec une rétrospective conçue par Klonaris/Thomadaki, en 2024, un programme curaté par Charlotte Procter de LUX avec Lightcone, puis par le Collectif Jeune Cinéma.

² Fondée en 1966, la LFMC a fusionné en 1999 avec London Video Arts pour former LUX. Cette exposition coïncide avec son 60^{ème} anniversaire.

³ Stacy Alaimo, *Bodily Natures: Science, Environment and the Material Self*, Bloomington: Indiana University Press, 2010.

⁴ Extrait du poème de Sylvia Plath « Medusa » (1962), notre traduction. C'était déjà le titre du texte que Maud Jacquin consacrait au cinéma de Lahire, écrit en 2016 et publié en 2019 dans *Women, Feminism and the Moving Image*, ed. Lucy Reynolds, puis en 2021, dans *Living on Air: The Films and Words of Sandra Lahire*, ed. Courtisane Festival, Gant, 2021. Ce texte pose déjà les bases de l'argument qui sous-tend cette exposition, c'est pourquoi nous avons choisi de le republier ici, dans sa version originale en anglais et traduit en français.

Sandra Lahire (Royaume-Uni, 1950-2001) est une cinéaste expérimentale féministe dont l'œuvre a marqué nombre d'artistes et de cinéastes, sans qu'elle ait eu à ce jour l'attention qu'elle mérite, particulièrement en France¹. Comme beaucoup de ses contemporains à Londres, elle a travaillé au sein de la London Film-Makers' Co-operative (LFMC), une organisation autogérée regroupant les activités de production, d'exposition et de distribution de films expérimentaux². Active dès la fin des années 1960, cette coopérative a été le point d'ancrage d'un mouvement cinématographique intense, uni par un engagement commun à explorer la matérialité du film, notamment à travers des manipulations directes de la pellicule.

Au milieu des années 1980, tout en poursuivant ces expérimentations sur les qualités plastiques du médium filmique, Sandra Lahire intègre des enjeux autobiographiques et documentaires, plaçant la pellicule en relation constante avec d'autres substances : celles des corps – humains et non-humains –, des paysages et des flux qui les traversent. À travers un large éventail de techniques expérimentales créant des surfaces texturées en strates multiples, elle matérialise la co-implication des corps, la contiguïté physique qui existe entre elle-même et les autres vivants – humains, animaux, végétaux – envisagés comme autant de matières organiques et périssables. Depuis sa propre vulnérabilité – Lahire souffrait d'anorexie –, elle crée ce que la théoricienne féministe américaine Stacy Alaimo nomme un « espace transcorporel »³, où la corporalité humaine est liée, dans toute sa chair, à l'environnement, par leur condition commune de matières irrémédiablement perméables et contaminées.

Le titre de l'exposition, « Surexposée, comme aux rayons X »⁴, est une citation de la poétesse américaine Sylvia Plath (1932-1963), dont la voix hante tout le cinéma de Lahire⁵. Si cette phrase n'est pas précisément extraite d'un film de Lahire, elle place cependant l'exposition dans la perspective d'une entité conjuguée au féminin – Sandra Lahire elle-même, les travailleuses et habitantes à proximité des centrales nucléaires, la pellicule, ou encore la terre –, qui, sous l'effet des rayons X, se trouve attaquée dans sa chair, sa gélatine ou son corps minéral, creusée jusqu'à sa fragile structure porteuse. Ici, les rayons X opèrent à plusieurs niveaux : littéralement, ils renvoient aux procédures de radiographie clinique et aux radiations nucléaires ; symboliquement, ils figurent le caractère invasif de l'autorité médicale, du complexe militaro-industriel, et plus largement du système patriarcal, capitaliste et colonial.

Dans les films de Lahire, « l'exposition » suggérée dans ce titre dit la vulnérabilité matérielle des êtres, humains et non-humains, non seulement pour dénoncer des rapports de domination et d'exploitation, mais aussi pour célébrer une corporalité contingente et poreuse, indissociable des matières du monde qui la constituent. C'est précisément ce que Stacy Alaimo nomme une « éthique de l'exposition »⁶. Cette éthique repose sur la reconnaissance de notre continuité matérielle avec nos environnements. Apprendre à « habiter la dissolution », affirme Alaimo, c'est accepter notre perméabilité comme point de départ d'une relation éthique au vivant.

Cette exposition réunit quatre films clefs parmi les premiers que Lahire réalise dans les années 1980 – elle en tournera dix en tout entre 1984 et 1999. Ils permettent de suivre l'élargissement progressif des enjeux corporels : depuis sa

propre vulnérabilité, éprouvée dans un corps marqué par l'anorexie, qui la place en relation d'empathie avec les souffrances des autres vivants, jusqu'à un environnement abîmé par la toxicité invisible des radiations, des centrales et des mines d'uranium.

La scénographie de l'exposition est conçue par l'artiste Jagna Ciuchta, dont la façon d'accueillir les œuvres des autres, à travers des mouvements de contamination et de porosité, prolonge certains gestes et motifs propres au cinéma de Lahire.

Les deux premiers films – *Arrows* (1984) et *Edge* (1986) – traitent la pellicule comme un corps, comme une « peau »⁷, établissant des parallèles entre découpage filmique et opérations chirurgicales à travers un montage saccadé. Ils introduisent aussi la figure animale et témoignent d'une évolution du rapport aux non-humains : de la métaphore vers la reconnaissance d'une souffrance partagée. D'un film à l'autre, Lahire tisse des parallèles entre la femme-objet des représentations dominantes – prolongée par des pratiques médicales invasives – et l'animal soumis à la domination humaine, les deux découpés en tranches comme des « salamis pathologiques »⁸ selon l'expression de Plath citée dans *Edge*.

Terminals (1986) et *Serpent River* (1989) ouvrent et ferment une série de quatre films anti-nucléaires. *Terminals* explore les conditions de travail des femmes dans les centrales nucléaires et leur exposition aux radiations. Le titre renvoie aux écrans de surveillance – structures de contrôle omniprésentes – mais aussi à l'état de phase terminale du cancer. L'image y est maintenue au bord de la disparition, comme si le corps du film était soumis aux mêmes radiations que celui des travailleuses. *Serpent River* est le dernier d'une trilogie réalisée à Serpent River, en Ontario au Canada où la multinationale Rio Tinto Zinc exploite des mines, pollue les sols et les eaux, exposant les populations ouvrières et autochtones à des maladies chroniques. Dans ce film, Lahire s'attache à rendre perceptible la toxicité invisible des radiations qui glissent, fluides et colorées, du paysage creusé par l'exploitation minière, aux eaux vives qui le traversent, aux corps des habitant·es, jusqu'au film lui-même dont la surface texturée et colorisée évoque l'entremêlement des corps et des substances qui le traversent.

À travers ces quatre films, les fluides corporels, les flux sanguins, les eaux souterraines et les reflux des vagues se confondent en un même substrat de matières contaminées. La matérialité du film reflète ainsi les intrications qu'il décrit : le corps de la cinéaste, celui des habitant·es, les profondeurs de la terre, le corps du film comme celui des spectateur·ices sont inextricablement liés et dessinent une vulnérabilité commune. Ce faisant, Lahire suggère que la prise de conscience de la porosité mutuelle des corps et des lieux — et de leur vulnérabilité partagée — peut devenir le fondement d'une éthique écoféministe ancrée dans le corps, qui refuse la représentation occidentale d'un sujet fixe, délimité et autonome.

5 Sylvia Plath occupait une place centrale dans la pensée de Lahire qui lui consacra une thèse restée inachevée. Les poèmes de Plath, souvent lus par la poétesse elle-même, apparaissent dans un grand nombre de ses films ; Lahire lui a également dédié une trilogie : *Living on Air* (1991-1999).

6 Stacy Alaimo, *Exposure, Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

7 Laura U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University Press, 2000.

8 Vers tiré du poème de Sylvia Plath, « The Surgeon at 2AM » (1960).

« SUREXPOSÉE, COMME AUX RAYONS X » : POLITIQUES DE LA VULNÉRABILITÉ CORPORELLE DANS LE CINÉMA DE SANDRA LAHIRE

Maud Jacquin

« Surexposée, comme aux rayons X. » Ce vers est emprunté à un poème de Sylvia Plath, dont la vie et l'œuvre ont exercé une influence considérable sur le travail de Sandra Lahire, au point d'inspirer sa dernière trilogie, *Living on Air* (1991-1999). Il cristallise certaines des préoccupations formelles et thématiques au cœur de ses films, en exprimant un sentiment de vulnérabilité profonde à travers une image qui unit le corps et la technologie. Sandra Lahire compte parmi les cinéastes expérimentales féministes et queer les plus audacieuses et les plus importantes de Grande-Bretagne. Comme nombre de ses contemporains qui ont commencé à faire des films dans les années 1980, elle s'est initiée au cinéma expérimental au sein des départements de film et de médias de Central St Martins et du Royal College of Art qui s'imposaient alors comme des espaces d'expérimentation inédits, et où elle s'est formée auprès de cinéastes pionniers tels que Malcolm Le Grice, Lis Rhodes et Tina Keane. Elle a également intégré la London Film-Makers' Co-operative (LFMC), une organisation gérée par des artistes et fondée en 1966, qui fédérait les activités de production, de distribution et de diffusion de films expérimentaux. Malgré un corpus relativement restreint — dix films en 16 mm réalisés entre 1984 et 1999 —, Lahire repousse les frontières du cinéma féministe en bousculant les catégories établies (notamment les séparations entre l'intime et le documentaire, le narratif et le non-narratif, le corps et le langage) et en élaborant un langage filmique singulier qui mêle expérimentation formelle et commentaire sociopolitique. Dans son œuvre, et en particulier dans ses films des années 1980, sur lesquels porte ce texte, Lahire explore les multiples façons dont le corps féminin est exposé, piégé et infiltré par l'emprise colonisatrice de notre culture technologique et patriarcale. Par un travail approfondi sur la matérialité du corps et de la pellicule, elle interroge la vulnérabilité des corps féminins face à diverses formes de violence patriarcale, et dénonce vigoureusement cette atteinte à leur intégrité corporelle. Je soutiens en outre que sa propre expérience de la douleur et de la souffrance physique l'a conduite à reconnaître la valeur éthique et politique d'une vulnérabilité corporelle partagée — non seulement humaine, mais aussi non-humaine.

Le premier film de Lahire, *Arrows* (1984), explore à la fois l'anorexie comme expérience intime et les causes culturelles d'une maladie contre laquelle elle a lutté pendant de nombreuses années, jusqu'à sa mort prématurée en 2001. Le film construit dès la première séquence un parallèle métaphorique entre le corps souffrant de l'artiste et des images d'oiseaux en cage. D'autres images — momies égyptiennes ou l'artiste elle-même hurlant d'angoisse telle la figure au regard vide du tableau iconique d'Edvard Munch — évoquent elles aussi un sentiment d'enfermement et d'étouffement, que viennent encore intensifier le rythme frénétique et souvent étourdissant du montage et l'usage du banc-titre. Ce sentiment d'emprisonnement renvoie non seulement au rapport de la personne

anorexique à son corps et à sa condition, mais aussi à l'oppression d'une société patriarcale qui contraint les femmes à se conformer aux désirs masculins. De nombreuses scènes d'*Arrows* soulignent en effet le rôle des médias dans les troubles de l'image du corps chez les femmes, notamment lorsque des découpages de magazines représentant des mannequins féminins s'animent au rythme d'instructions d'aérobic. La représentation crue de procédures médicales invasives, telle que la liposuccion, combinée à la récurrence de motifs en grille tout au long du film, met en lumière la complicité de la médecine et de la science dans la normalisation et la disciplinarisation du corps des femmes.

Le deuxième film de Lahire, *Edge* (1986), approfondit le thème de l'infiltration et de la fragmentation du corps féminin par la science et la technologie. Un collage d'extraits de poèmes de Sylvia Plath relatant des expériences d'hospitalisation et de chirurgie (« The Stones », 1959 ; « The Surgeon at 2AM », 1960-61 ; « Facelift », 1960-1961) constitue à la fois la source d'inspiration et la voix off de ce film fragmenté qui restitue, de manière profondément viscérale, la violation brutale de l'intégrité corporelle induite par la technologisation de la société. Le film foisonne d'instruments de mesure et de découpe (compas, règles, lames de rasoir, couteaux, etc.) et de fragments de corps féminins, saisis par les écrans de machines médicales ou noyés dans un enchevêtrement de tubes chirurgicaux, de bandes de gaze et de matières visqueuses évoquant des plaies suintantes. Ici, le corps féminin est exposé dans toute sa vulnérabilité au sens littéral du terme – le terme même de vulnérabilité renvoyant au latin *vulnus*, la blessure.

La vulnérabilité corporelle des femmes et leur exposition à la culture technologico-patriarcale sont également au cœur des quatre films de Lahire sur le nucléaire, qui, en mettant les travailleuses au premier plan, rejoignent les discours féministes qui traversaient le militantisme antinucléaire des années 1980.¹ Qu'elles opèrent dans des centrales nucléaires (*Terminals*, 1986, et *Plutonium Blonde*, 1987) ou dans des mines d'uranium au Canada (*Uranium Hex*, 1987, et *Serpent River*, 1989), ces femmes sont prises au piège d'un appareillage technologique d'exploitation et de contrôle, figuré par des clôtures de barbelés, des hélicoptères menaçants, d'imposantes foreuses ou des murs d'écrans d'ordinateurs. Cet enfermement étouffant est rendu par les images, mais aussi par les mouvements incessants de la caméra et les sons inquiétants des machines électroniques comme du labeur industriel.

Par ailleurs, les films antinucléaires de Lahire dénoncent les effets bien réels et nocifs des rayonnements électromagnétiques et des radiations nucléaires sur les corps des femmes, en particulier. Dans chacun d'eux, des voix de femmes et d'enfants décrivent leur surexposition aux risques de cancer du poumon, de fausse couche, de malformations génétiques ou de lésions neurologiques, tandis que des images et des sons saisissants tentent de rendre sensible cette menace invisible. Dans *Terminals*, par exemple, la cinéaste inscrit sur son propre corps nu et vulnérable les noms d'éléments radioactifs ainsi que des flèches pointant vers ses seins. Dans *Plutonium Blonde* et *Uranium Hex*, les nuages de fumée aux teintes acides qui enveloppent les corps, combinés aux crépitements incessants de la bande-son, matérialisent la circulation invisible des produits chimiques et la contamination insidieuse des corps des travailleuses.

Dans les films antinucléaires de Lahire, la « surexposition » du poème de Plath devient littéralement celle des corps féminins irradiés. Mais ce terme évoque aussi l'inscription de la lumière sur la pellicule et, par-là, les processus matériels du cinéma. Rappelons que Lahire a fait partie de la LPMC, où elle a côtoyé des cinéastes tels que Jean Matthee, Anna Thew et Tina Keane, avec lesquelles elle a collaboré à plusieurs reprises. Du milieu des années 1960 au milieu des années 1990, la LPMC était le creuset d'un mouvement cinématographique bouillonnant, porté par une volonté commune de renouveler le langage cinématographique et, pour la majorité de ses membres, d'explorer la nature et la matérialité du film. Dans ses œuvres, Lahire s'empare du vocabulaire de cette exploration matérielle

1 Sur les croisements entre féminisme et militantisme antinucléaire, voir par exemple le chapitre « Personal Politics: Radical Feminism, Difference, and Anti-Nuclear Activism » dans Kyle Harvey, *American Anti-Nuclear Activism, 1975–1990: The Challenge of Peace*, Londres et New York, 2014, p. 68-92.

du cinéma – surimpression, re-filmage, inversion des couleurs, variations de vitesse, etc. – pour déployer sa propre conception du film comme corps, lui-même soumis à diverses interventions intrusives et exposé dans sa vulnérabilité. L'exposition (au sens à la fois littéral et figuré) du corps du film fait ainsi écho à l'exposition du corps féminin au pouvoir patriarcal.

Dans *Edge*, par exemple, le montage de Lahire tranche comme le scalpel d'un chirurgien. Les images se succèdent à un rythme frénétique et spasmodique ; le corps du film est mis en pièces, dépecé. À plusieurs reprises, des bandes de gaze recouvrent entièrement l'écran, comme pour protéger l'image dissimulée. Au son d'un battement de cœur capté par une machine Doppler, les mains de la cinéaste viennent inciser le pansement, d'où s'écoule un filet de sang. Une fois la surface protectrice lacérée et la frontière entre intérieur et extérieur dissoute, le corps du film ne fait plus qu'un avec celui de la patiente. Dans les quatre films antinucléaires, la pellicule est également traitée comme un corps vulnérable, mais cette fois à travers l'acte de la brûler plutôt que de la découper. Faisant écho à la façon dont les travailleuses du nucléaire sont atteintes par des rayonnements radioactifs, la pellicule est constamment surexposée, érodée jusqu'à la quasi-disparition de l'image. Enfin, les plans en négatif aux couleurs acidulées qui jalonnent l'œuvre renvoient à l'imagerie des appareils de radiographie et d'IRM (des images radiographiques réelles apparaissent d'ailleurs dans plusieurs de ces films), et donc, une fois encore, à une exposition corporelle non seulement aux rayons X, mais aussi à la pénétration du regard médical – thème central dans *Edge*, son deuxième film, qui irriguera ensuite l'ensemble de l'œuvre de Lahire.

² Sandra Lahire, citée sur le site de LUX, l'organisation britannique à but non lucratif qui distribue ses films. Voir http://www.luxonline.org.uk/artists/sandra_lahire/edge.html (consulté le 28 mars 2016)

³ Ces dernières années, de nombreuses théoriciennes féministes issues de diverses disciplines – philosophie, droit, sciences politiques – ont exploré les conséquences éthiques de la vulnérabilité inhérente au corps humain. Voir notamment : Martha Nussbaum, *Frontiers of Justice: Disability, Nationality, Species Membership*, Cambridge, 2006 ; Martha Albertson Fineman, « The Vulnerable Subject: Anchoring Equality in the Human Condition », *Yale Journal of Law and Feminism*, 20 (1), 2008, p. 1–23 ; Adriana Cavarero, *Horrorism: Naming Contemporary Violence*, New York, 2008. Pour une introduction à la diversité des perspectives sur cette question, voir Catriona Mackenzie, Wendy Rogers et Susan Dodds (dir.), *Vulnerability: New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*, Oxford, 2014.

⁴ Judith Butler, *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence*, Paris, 2005, p. 56.

Par son usage singulier des techniques du cinéma expérimental, Lahire restitue ainsi viscéralement la vulnérabilité incarnée des femmes face à diverses formes de violence patriarcale et technologique. Ce faisant, elle cherche à aider « le cri silencieux à se faire entendre » et à encourager la lutte pour le droit des femmes à disposer de leur propre corps.² Mais il y a autre chose à l'œuvre dans les films de Lahire, qui résonne avec une sensibilité féministe différente, et pas nécessairement contradictoire, sur la vulnérabilité, apparue ces dernières années³ : une intuition, vraisemblablement liée à l'anorexie dont elle a souffert toute sa vie, que la reconnaissance authentique de sa propre vulnérabilité corporelle peut devenir le fondement d'une relation éthique à l'autre.

Dans *Défaire le genre* et *Vie précaire* — tous deux publiés en 2004, en partie en réponse à la politique belliqueuse des États-Unis après les attentats du 11 septembre 2001 –, Judith Butler soutient que l'expérience de la vulnérabilité corporelle n'implique pas seulement un sentiment profond d'impuissance et de dépossession, susceptible d'engendrer douleur, peur et colère, mais aussi la reconnaissance viscérale que les corps sont mutuellement exposés et liés les uns aux autres. Sans nier l'impact traumatique des attentats et d'autres actes de violence, elle affirme que la capacité à ressentir dans sa chair la vulnérabilité d'autrui peut susciter une réponse éthique et ouvrir la voie à une politique différente. Butler écrit :

L'attention portée à cette vulnérabilité peut servir d'appui pour réclamer des solutions politiques non militaires, tout comme le déni de cette vulnérabilité par un fantasme de domination [...] peut alimenter la machine de guerre. Mais ce qui est sûr, c'est que cette vulnérabilité corporelle ne peut être dépassée. Nous devons la reconnaître, l'accepter, et commencer ainsi à penser la politique que réclame de nous cette donnée irréductible.⁴

« Reconnaître » et « accepter » sa vulnérabilité corporelle : c'est précisément ce que Sandra Lahire a accompli dans *Arrows*, exactement vingt ans avant que Butler n'écrive ces lignes. À l'instar de la philosophe américaine, cette expérience semble l'avoir conduite à reconnaître que la fragilité et la porosité de son corps

« établissent un champ d'intrication éthique avec les autres et un sentiment de désorientation pour la première personne, autrement dit pour la perspective de l'ego ». ⁵ En effet, par le langage et des montages élaborés d'images et de sons, Lahire donne à sentir que sa propre vulnérabilité corporelle constitue un passage vers d'autres corps souffrants – des corps anorexiques comme le sien, mais aussi d'autres corps, plus lointains, victimes de la famine, de la guerre ou des horreurs de la Shoah.

« J'ai une conscience si aiguë de mon corps. Ça fait mal [...] Si seulement je n'étais pas seule dans cette grande peau vide. Si seulement tu pouvais entrer en moi et me reconforter. » ⁶ Prononcés par Lahire en voix off dans le film, ces mots poignants expriment un besoin lancinant de communion corporelle avec l'autre. Or ce ne sont pas ceux de la cinéaste, mais d'une adolescente prénommée Kate, qui avait répondu à une lettre que Lahire avait publiée dans un magazine féministe pour inviter des femmes à partager leur expérience de l'anorexie. En empruntant les mots d'une autre, et en concluant simplement sa lecture par la phrase « Chère Sandra, je m'appelle Kate, j'ai dix-sept ans et je sors tout juste de l'anorexie », la cinéaste dit bien plus que le caractère à la fois personnel et politique de l'anorexie. Elle opère aussi en quelque sorte la rencontre corporelle, le glissement entre le « je » et le « tu » que l'adolescente anorexique réclame avec tant d'urgence. Les images reflètent également ce glissement entre soi et l'autre. Dans une séquence particulièrement frappante qui accompagne la lecture en voix off du poème de Sylvia Plath, « The Thin People », des gros plans du corps émacié de Lahire – sa colonne vertébrale saillante, ses côtes apparentes et son visage creusé – alternent avec la scène floue d'une femme en haillons chancelant parmi des barbelés, un cliché de presse en noir et blanc représentant le visage d'un homme à l'agonie, et diverses images de momies égyptiennes. Comme dans le poème de Plath, et grâce à un usage subtil des parallèles visuels, la maigreur de Lahire entre en résonance avec celle d'autres corps vulnérables, faisant surgir le spectre de la Shoah et d'autres traumatismes historiques. ⁷

Judith Butler décrit la vulnérabilité corporelle comme la condition que « nous soyons livré·es au touché de l'autre ». ⁸ Dans une manifestation presque littérale de cette idée, une scène animée montre des portraits de Lahire issus d'un photomaton que de grandes mains dessinées manipulent puis engloutissent. Mais dans *Arrows*, l'image du toucher est aussi utilisée pour figurer l'élan physique vers l'autre qu'implique la reconnaissance de cette vulnérabilité. Tant dans la séquence décrite plus haut que pendant la lecture des mots bouleversants de Kate, des ombres de mains apparaissent sur les images pour les caresser lentement. La conscience que nos corps nous exposent les uns aux autres nourrit chez Lahire une attitude d'attention et d'empathie. Comme le suggère l'apparition d'une autre main, qui presse cette fois sous la surface transparente de l'image, cet élan vers l'autre s'étend en quelque sorte à quiconque entre en contact avec le film, qu'il s'agisse de la cinéaste ou des spectateur·ices.

En effet, et l'on pourrait en dire autant de l'ensemble de l'œuvre de Lahire, l'acte de créer comme celui de regarder *Arrows* semble souligner la co-implication des corps, leur lien par un contact de surface. Selon Sarah Pucill, cinéaste et compagne de Lahire : « Dans les films de Sandra, la proximité passe par la texture, par la surface. Alors, l'intérieur et l'extérieur sont beaucoup plus proches l'un de l'autre. La surface du corps est tellement plus proche de la surface du corps de quelqu'un d'autre. » ⁹ Dans ses films, Lahire recourt à diverses techniques du cinéma expérimental – colorisation, time-lapse, surimpressions multiples réalisées en prise directe ou à la tireuse optique – pour créer des surfaces richement texturées et stratifiées. Ce travail sur la texture ne suggère pas seulement un rapport physique et concret à la matière du film de la part de la cinéaste, il convoque aussi le sens du toucher du·de la spectateur·ice, activant ce que Laura U. Marks a décrit comme un mode de « visualité haptique » dans lequel « les yeux fonctionnent eux-mêmes comme des organes du toucher ». ¹¹ Autrement dit, l'attention de Lahire à ce

5 Judith Butler, *Défaire le genre*, Éd. Amsterdam, Paris, 2023, p. 53.

6 Ma transcription du script d'*Arrows*.

7 L'image des camps de concentration et de la Shoah traverse « The Thin People » (1957) mais aussi de nombreux autres poèmes de Plath, notamment « Daddy » (1962) et « Lady Lazarus » (1962). Sur les différentes réceptions de la référence à la Shoah chez Plath, voir Deborah Nelson, « Plath: History and Politics », dans Jo Gill (dir.), *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*, Cambridge, 2006, p. 21–23.

8 Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (London and New York, 2004), p. 32. Ma traduction.

9 Sarah Pucill, entretien avec l'auteure, février 2016.

10 Cette relation de proximité physique entre cinéastes et films avait une signification particulière pour plusieurs femmes cinéastes de la LFMC, dont Annabel Nicolson, Sarah Pucill et Nina Danino. Voir notamment Lucy Reynolds, *British Avant-Garde Women Filmmakers and Expanded Cinema of the 1970s*, thèse de doctorat, University of East London, 2009 ; Susanna Poole, *Touching Camera*, publié sur LUXonline, 2003 : [http://www.luxonline.org.uk/articles/touching_camera\(1\).html](http://www.luxonline.org.uk/articles/touching_camera(1).html) (consulté le 28 mars 2016).

11 Laura U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University Press, 2000, p. 162. Ma traduction.

que Marks a appelé « la peau du film »¹² établit un échange sensuel et tactile entre le corps du film, celui de la cinéaste et des spectateur·ices, soulignant ainsi la manière dont ils s'affectent mutuellement et se transforment.

Dans *Arrows*, Lahire rend ainsi palpable sa propre connexion corporelle – ou intercorporéalité – avec d'autres corps vulnérables, en travaillant la matière du film. La dimension éthique de ce lien s'affirme encore plus clairement dans ses films ultérieurs sur le coût humain et environnemental du nucléaire. Dans ces documentaires expérimentaux, Lahire se place toujours devant la caméra, apparaissant parfois brièvement (comme dans *Plutonium Blonde* ou *Serpent River*) ou jouant un rôle plus central (comme dans *Uranium Hex*). Ce refus d'une distance prétendument objective vis-à-vis de son sujet renvoie évidemment aux débats sur l'éthique du cinéma documentaire qui agitaient alors le milieu du film, en particulier dans les cercles féministes.¹³ Mais il y a plus : lorsque Lahire apparaît devant la caméra, c'est souvent pour mettre en scène sa propre vulnérabilité charnelle et s'exposer aux mêmes dangers physiques que les travailleur·ses qu'elle filme.

Cette façon de s'exposer aux mêmes dangers que ses sujets se décline différemment dans chacun des quatre films antinucléaires. Dans *Terminals*, à l'extérieur de la centrale nucléaire, elle se livre à une danse troublante, son corps nu et émacié partiellement enveloppé de bandelettes de lin, la tête parfois recouverte d'un sac noir. Dans *Uranium Hex*, elle met en scène la contamination de son propre corps, se filmant dans la mine d'uranium au milieu de nuages de fumée colorée, ou buvant un verre d'eau tandis que la voix off déclare : « Vous ne pouvez pas la boire parce qu'elle est chargée d'uranium ; vous ne pouvez pas la boire pour sauver votre vie. » Et dans *Serpent River*, pour tenter de partager l'expérience corporelle des membres de la Première Nation de Serpent River (en ojibwé : *Genabaajing Anishinaabek*)¹⁵, elle traverse une zone identifiée comme le « cercle de soufre », tandis que des flammes dévorantes apparaissent en surimpression (l'accumulation de résidus de soufre dans les zones habitées par les communautés autochtones provoque des brûlures cutanées et d'autres effets nocifs sur la santé). En exposant sa propre vulnérabilité corporelle dans un geste d'empathie, Lahire dépasse la simple identification compassionnelle à ses sujets filmés. Elle montre aussi que la reconnaissance de la vulnérabilité comme dimension constitutive de la subjectivité ouvre des possibilités éthiques et politiques cruciales, faisant écho une fois encore à Butler selon laquelle « la manière dont le corps est représenté [...] dans les luttes pour un monde social moins oppressif [...] consiste précisément à souligner la valeur qu'a le fait d'être hors de soi, d'être une frontière poreuse, d'être offert à autrui ».¹⁶

12 *Ibid.*, p. 162.

13 Sur ce sujet, voir « Part II : Filmmaker/Subject : Self/Other » et « Part IV : Innovative (Auto) biographies » dans Diane Waldman et Janet Walker (dir.), *Feminism and Documentary*, Minneapolis, 1999, p. 117–183 et p. 267–338.

14 Extrait de la transcription du script d'*Uranium Hex* établie par l'auteure.

15 La Première Nation de Serpent River, signataire du Traité Robinson-Huron de 1850, est une Première Nation Anishinaabe située dans la province canadienne de l'Ontario, le long du chenal Nord du lac Huron. Cette Première Nation a été fortement touchée par l'exploitation minière de l'uranium à Elliot Lake, du fait de la contamination de Serpent River.

16 Judith Butler, *Défaire le genre*, op. cit., p. 53.

Mais si la réflexion de Butler sur l'éthique de la vulnérabilité corporelle reste centrée sur les êtres humains, cet autre auquel le soi est « livré » s'étend chez Lahire jusqu'au non-humain. Ses films soulignent en effet la co-implication des corps humains non seulement entre eux, mais aussi avec les animaux et l'environnement. *Arrows* comme *Edge* tissent des liens entre les corps des femmes et ceux des animaux. Dans *Arrows*, par exemple, un gros plan sur les serres d'un hibou est suivi d'un plan des mains de Lahire crispées comme des griffes, tandis que les yeux ronds de l'oiseau font écho à la forme de l'objectif. Plus loin, un plan frontal de Lahire qui, caméra pointée vers le·la spectateur·ice, lève et abaisse lentement les coudes, rappelle la scène récurrente d'une mouette battant des ailes. Mais si *Arrows* établit un rapport essentiellement métaphorique entre les femmes et les oiseaux – permettant à Lahire d'exprimer son sentiment d'emprisonnement et son désir de liberté dans l'acte de filmer –, dans *Edge* ce lien devient métonymique, au sens où la métonymie exprime non plus une simple similitude, mais une relation de contiguïté entre deux termes. Lorsque, dans *Edge*, Lahire superpose son propre visage hurlant à la tête d'un phoque, juste après une scène où ils sont massacrés, elle ne cherche pas simplement à exprimer son propre désespoir et celui d'autres femmes. Elle prend aussi parti contre la violence faite

aux animaux – ce que rend encore plus évident la présence de plans de manifestations contre les tests sur les animaux – et tente de faire reconnaître que le corps humain est fait de la même chair et exposé à la même vulnérabilité que les corps animaux. Tout au long du film, des images de chats avec des câbles fixés sur la tête, de singes hurlant dans des laboratoires scientifiques et de phoques massacrés abandonnés sur des plages se mêlent à des scènes sanglantes de procédures médicales pratiquées sur des femmes, soulignant ainsi la communauté de souffrance entre créatures humaines et non-humaines. En outre, en présentant le corps féminin comme de la viande – « un salami pathologique »¹⁷, dit Plath dans l'un des poèmes récités – le film accentue la similitude matérielle entre corps humain et corps animal, et met en lumière la contiguïté qui les unit. Et là encore, c'est de la conscience de cette contiguïté corporelle que surgit une exigence éthique et politique.

Dans les quatre films antinucléaires, cette conscience s'étend jusqu'à englober le corps de la terre, ce qui entre en résonance avec les approches contemporaines de l'écoféminisme qui déconstruisent la division nature-culture au fondement de l'oppression à la fois des corps féminins et non-humains. Ces films – et en particulier *Serpent River* – mettent en lumière les vulnérabilités partagées des corps humains et de la nature, dans l'espoir de transformer notre rapport à l'un comme à l'autre. Dans *Material Feminisms* (2007, codirigé avec Susan Hekman) et *Bodily Natures: Science, Environment and the Material Self* (2010), la théoricienne féministe Stacy Alaimo introduit le concept de transcorporelité, qu'elle définit comme « l'espace-temps où la corporalité humaine, dans toute sa matérialité charnelle, est inséparable de la "nature" ou de l'environnement ».¹⁸ Reconnaître que les corps humains entretiennent avec l'environnement des échanges constants et réciproques conduit nécessairement à une reconfiguration de la nature comme force agissante, ce qui a des conséquences écologiques fondamentales. Elle écrit : « concevoir la corporalité humaine comme transcorporelité [...] interdit de réduire la nature à un simple décor pour l'action humaine, puisque la "nature" est toujours aussi proche que notre propre peau ».¹⁹

Serpent River regorge d'images qui semblent matérialiser la notion de transcorporelité d'Alaimo. Parmi les plus saisissantes, figure celle d'une radiographie thoracique superposée à la cavité souterraine de la mine d'uranium. Tandis qu'un groupe de mineurs s'enfonce dans la mine au son d'un battement de cœur combiné au bruit de forage des machines, c'est comme si des agents étrangers, peut-être cancéreux, avaient pénétré le poumon radiographié. Un autre passage évocateur, qui nous ramène à l'étymologie de la vulnérabilité, montre Lahire nue devant une falaise rocheuse « blessée », tandis qu'un mineur explique en voix off : « C'est comme ça que la saignée s'ouvre après avoir été dynamitée. »²⁰ La colonne vertébrale saillante de la cinéaste répond à la profonde fissure dans la roche, formant une image qui cristallise la fragilité partagée du corps et de la terre. Plus largement, les plans de camions, de trains et de canalisations, mais aussi de la rivière elle-même – souvent colorée en teintes artificielles –, évoquent la circulation de toxines dans le sang, transformant le paysage en un vaste réseau veineux.

17 In « The Surgeon At 2AM » (1962).

18 Stacy Alaimo, « *Transcorporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature* », dans S. Alaimo et S. Hekman (dir.), *Material Feminisms*, Bloomington, 2009, p. 238. Ma traduction.

19 *Ibid.*, p. 238. Ma traduction.

20 Ma transcription du script de *Serpent River*.

21 Stacy Alaimo, *op. cit.*, p. 260. Ma traduction.

Il est révélateur que ces motifs transcorporels apparaissent dans le contexte d'un film explorant les effets nocifs de l'exploitation de l'uranium sur les corps des travailleur·euses et des habitant·es de la région. Cela nous invite en effet à aller au-delà d'un rapport métaphorique entre corps et terre, vers une représentation plus concrète des échanges matériels invisibles entre les personnes et les lieux (par exemple, la prévalence accrue des problèmes de santé liés à l'intensité des radiations générées par l'exploitation de l'uranium ; la contamination chimique de l'eau et du sol due à la gestion négligente des déchets dangereux, etc.). Alaimo a d'ailleurs accordé une attention toute particulière aux « corps toxiques », qu'elle considère comme un « site particulièrement fécond pour examiner l'espace éthique de la transcorporelité ».²¹ Car retracer les effets des toxines nous oblige à

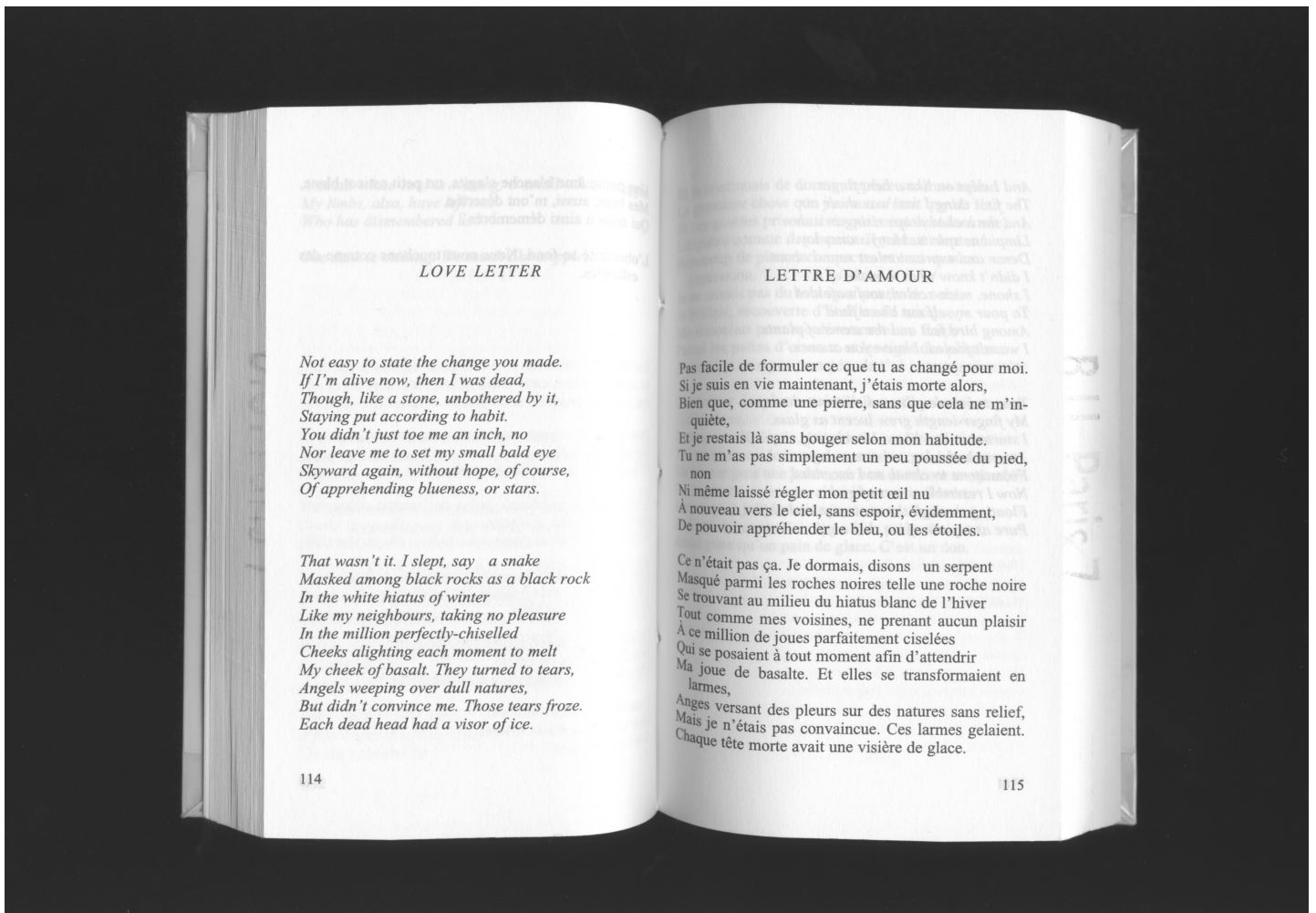
reconnaître que notre santé et notre bien-être sont inséparables de ceux de la planète, « les corps toxiques peuvent susciter une éthique matérielle et transcorporelle qui se détourne des valeurs et idéaux désincarnés des individus autonomes et cloisonnés, au profit d'une attention aux pratiques situées et évolutives ayant des répercussions considérables et souvent imprévisibles pour de multiples communautés, espèces et écologies ». ²²

22 Stacy Alaimo, *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self* Bloomington, 2010, p. 22

Image: Photocopie du recueil *Arbres d'hiver* de Sylvia Plath incluse par Jagna Ciuchta dans la scénographie de l'exposition et visible sur les vitres du centre d'art depuis l'extérieur.

Trente ans avant les écrits théoriques d'Alaimo, et vingt ans avant ceux de Butler, l'expérience vécue de la vulnérabilité corporelle a nourri chez Lahire l'intuition, ou plutôt la connaissance incarnée, des interconnexions tangibles entre toutes choses, humaines et non-humaines. Le cinéma expérimental, et en particulier le type de pratique cinématographique associé à la LFMC dans les années 1980, lui a offert le vocabulaire esthétique pour exprimer cette contiguïté entre plusieurs corps : son propre corps, le corps des travailleur·euses, le corps de la terre, mais aussi le corps du film et celui du·de la spectateur·ice. Par un rapport direct et concret à la matérialité du cinéma et une attention à la surface du film, Lahire est parvenue à donner forme à un espace transcorporel qui reconnaît la porosité des corps, humains et non-humains, et des environnements. Ses films montrent clairement que cet espace transcorporel – qui est aussi un espace de vulnérabilité partagée – peut devenir le fondement d'une éthique féministe ancrée dans le corps et qui ne repose pas sur un sujet fixe et cloisonné.

Traduit de l'anglais par l'auteure.



SUREXPOSÉE, COMME AUX RAYONS X

SANDRA LAHIRE

Exposition

du 15 mai au 1er août 2026

Ouverture: mercredi 13 mai, de 18h à 21h

Fermeture exceptionnelle

du 8 au 11 juillet

Commissariat: Maud Jacquin et Émilie Renard

Scénographie: Jagna Ciuchta

Du mercredi au vendredi de 11h à 19h

Le samedi de 14h à 19h · Entrée libre

9 esplanade Pierre Vidal-Naquet 75013 Paris

M14 & RER C: Bibliothèque François-Mitterrand

www.betonsalon.net

+33.(0)1.45.84.17.56 · info@betonsalon.net

BÉTONSALON CENTRE D'ART & DE RECHERCHE