

Maité Marra

novembre
2016
ENSBA
Lyon

■ « Je l'ai touché, j'ai touché
son visage, c'est-à-dire
que je l'ai regardé de près.
Pour vous qui voyez, je l'ai
touché, mais pour moi en
tant qu'aveugle je l'ai regardé
de près. »

Evgen Bavcar,
Fenêtre de l'âme,
2001

*L'aveuglée, un angle-mort
Pris entre l'Histoire et la petite artiste
Les docteurs m'aidèrent à recouvrer la vue
J'essaie j'essaie je veux voir
Coincée je veux sentir
Combien de temps encore parmi les vieilles pierres
et les cris des ambulances ?*

J'ai rencontré des artistes, philosophe, historien de l'art, résidents, à la Villa Médicis. Nous avons discuté à propos de mes questionnements sur le regard dans l'art, l'émotion, la sensation, le ressenti de l'œuvre par le corps. Et aussi de leurs créations, leurs recherches et ce qu'elles apportent comme éléments de compréhension, d'explication à mes propres préoccupations. Préoccupations éclairées par ailleurs, par des lectures et des écritures personnelles.

*L'aveuglée is a blind spot
Stuck between the capital H and a small artist
Several doctors helped to restore my sight
I try I try I want to see
I am stuck I want to feel
How long with the old rocks
and the ambulances' screams ?*

I met artists, a philosopher, an art historian; fellow residents at the Villa Médicis. We discussed questions that I have been asking myself about the way we look at art, the emotion, the feeling of the body in front of an artwork. Their artistic creations and research brought some understanding and explanations to some of my own concerns. These discussions are included along with my personal readings and writings.

Sommaire

9 Introduction

Rencontres:

17 Laurent Bazin

35 Julie Cheminaud

45 Adina Mocanu et Alexandra Sand

57 Anne-Violaine Houcke

71 Pauline Jacquard

85 Bibliographie et filmographie

89 Remerciements

Introduction

J'ai passé presque une année ailleurs ; cinq mois à Bruxelles, trois mois à Lyon puis trois mois à Rome. Cette semaine je suis dans un chalet de montagne à 1450 mètres d'altitude sans électricité, tout fonctionne au gaz même le frigo. C'est un nouveau voyage des sens, du regard, des émotions. Une nouvelle façon de voir, un autre point de vue. Les changements radicaux du décor, de la coupure électrique et médiatique me disent des choses nouvelles sur le regard, son temps, son cadre, son contexte. Entre les montagnes, en immersion dans le paysage, voir et regarder se confondent et alternent à un rythme imprévisible, parfois imperceptible. Hier, la nuit étoilée révélait une pureté encore jamais vue de la voie lactée et les étoiles filantes imposaient au regard de tourner la tête. Aujourd'hui il pleut, les nuages couvrent les crêtes, dévorent le paysage. Je suis dans les nuages, il n'y a plus rien à voir. Alors que regarder dans le blanc de la vapeur d'eau des volutes ?

L'aveuglée est un moment d'écriture dont la démarche et les recherches tentent de trouver une manière de partager ma façon « d'être à l'art ». Il ne s'agit pas d'une démarche manifeste ou revendicative, mais plutôt de mettre en place et d'interroger ma relation à l'art, étant engagée dans ce domaine depuis plusieurs années. A cet engagement on pourrait prêter un vocabulaire militaire : volontaire, ou pieux : vocation. La foi est une conception étrange et étonnante dans l'art, difficile de déceler qui il faudrait servir. C'est à plusieurs reprises que j'ai été malade, crise de foi sans doute, car c'est avec Sartre et Agamben que je me pense à l'art. « Ce que dit l'existentialisme, c'est que le lâche se fait lâche,

que le héros se fait héros ; il y a toujours une possibilité pour le lâche de ne plus être lâche, et pour le héros de cesser d'être un héros. Ce qui compte, c'est l'engagement total, et ce n'est pas un cas particulier, une action particulière, qui vous engage totalement. »¹

¹Jean-Paul Sartre,
*L'existentialisme est un
humanisme*, 1946

Ce postulat de Jean-Paul Sartre donne l'autorité au choix et par conséquent à son pendant : le doute. Face au basculement qui demande un lâcher prise Agamben fait appel au courage du contemporain :

« [...] être contemporains, est, avant tout, une affaire de courage : parce que cela signifie être capables non seulement de fixer le regard sur l'obscurité de l'époque, mais aussi de percevoir dans cette obscurité une lumière qui, dirigée vers nous, s'éloigne infiniment. Ou encore : être ponctuels à un rendez-vous qu'on ne peut que manquer. [...] Comprenez bien que le rendez-vous dont il s'agit dans la contemporanéité ne se situe pas seulement dans le temps chronologique : il est, dans le temps chronologique, quelque chose qui le travaille à l'intérieur et le transforme. Et cette urgence, c'est l'inactualité, l'anachronisme qui permet de saisir notre temps sous la forme d'un « trop tôt » qui est aussi un « trop tard », d'un « déjà » qui est aussi un « pas encore ». Et de reconnaître en même temps dans les ténèbres du présent la lumière qui, sans jamais pouvoir nous rejoindre, est perpétuellement en voyage vers nous. »²

²Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*,
Éditions Payot et Rivages, 2008

L'enjeu est de taille, j'essaierai donc ici d'être courageuse, inactuelle et contemporaine.

Ou, dit autrement par Jacques Brel :

« Être désespérée mais avec espérance. »³

³Jacques Brel,
Avec élégance, 1977

Dans chacun de mes voyages j'ai fait de belles rencontres, mais c'est à Rome que j'ai été le plus bousculée. En résidence à la Villa Médicis en compagnie des pensionnaires présents pour l'année, j'ai essayé de faire dialoguer ma présence là-bas et mes interrogations en mouvement avec les recherches et les projets qui avaient mené chacun d'entre eux dans cette forteresse de pins et de vieilles pierres.

Laurent Bazin, Julie Cheminaud, Anne-Violaine Houcke, Pauline Jacquard, Adina Mocanu et Alexandra Sand ont accepté de jouer le jeu, mais surtout de réfléchir avec moi.

Je présente ici un document qui retranscrit des passages, fragments de mes entretiens avec chacun des résidents, mettant en valeur la singularité de leur pensée et de leur regard.

Avec Laurent Bazin nous dansons le regard par une chorégraphie de ses nuances, du voyeurisme à la contemplation.

Avec Julie Cheminaud nous expérimentons le regard dans la peau et l'émotion de l'art.

Avec Adina Mocanu et Alexandra Sand nous interrogeons l'architecture que nous traversons et l'utopie de l'instant présent.

Avec Anne-Violaine Houcke *l'invention* est notre outil pour voir, revoir, regarder, droit dans les yeux.

Enfin, avec Pauline Jacquard, nous goûtons à la beauté de l'illusion révélée.

En parallèle de ces rencontres, je propose une écriture sensible à la première personne de sensations et d'émotions qui mettent en perspective et confrontent des paroles, des événements et des contextes. Des extraits d'ouvrages théoriques, littéraires et cinématographiques ayant alimenté mon parcours de rencontres et d'écriture sont associés à ce document pour guider et structurer ma pensée.

Vendredi 15 juillet 2016.
Aujourd'hui, Gabriele portait un gilet pare-balles et sa casquette fièrement vissée sur la tête. De dos il paraissait moins fort et plus petit. Je ne l'ai pas reconnu tout de suite. Je voulais le remercier pour tout son travail, mais j'ai oublié, j'étais troublée de le reconnaître si tard, si près, lorsqu'il a retiré sa casquette pour me serrer la main. J'avais pris l'habitude de dire à Gabriele où j'allais pour discuter et exercer mon italien. Ce jour-là, j'étouffais. La veille, 84 personnes étaient mortes à Nice. Je ne savais pas très bien comment dire ça alors j'ai dit : « Vado al Foro Imperial, necessito vedere un cosa bella. »

Rencontres



Laurent Bazin,
Les falaises de V (Oculus Rift),
Théâtre des expositions #7,
Villa Médicis 2016,
photos Villa Médicis

Laurent Bazin

Laurent Bazin est auteur, metteur en scène et directeur artistique de la Compagnie Mesden. Nous nous rencontrons autour de son film *Les falaises de V* qu'il présente dans le Théâtre des expositions #7, expositions des pensionnaires de la Villa Médicis. *Les falaises de V* est un film en immersion virtuelle conçu avec la technologie de l'Oculus Rift défini comme telle: «L'Oculus Rift est un périphérique informatique de réalité virtuelle [...]. L'appareil se présente sous la forme d'un masque recouvrant les yeux et attaché au visage par une sangle fermée à l'arrière du crâne. Un écran plat numérique est placé à quelques centimètres en face des yeux, perpendiculairement à l'axe du regard. Cet écran affiche une image stéréoscopique déformée numériquement pour inverser la distorsion optique créée par deux lentilles situées en face de chaque œil, dans le but d'augmenter le champ visuel et la définition en face de la fovéa [point le plus précis de l'œil]. L'écran est placé sur le plan focal de ces lentilles, de telle sorte que l'image virtuelle ainsi créée se trouve projetée à l'infini. Divers capteurs permettent de détecter les mouvements de tête de l'utilisateur, ce qui permet d'adapter en temps réel l'image projetée sur l'écran, afin de produire

¹Définition de l'Oculus Rift. Wikipedia [en ligne] <https://fr.wikipedia.org/wiki/Oculus_Rift> (consulté le 15-08-2016)

l'illusion d'une immersion dans la scène restituée.»¹ Nous échangeons sur son œuvre, sa conception et plus largement sur le «désir de voir» qui anime Laurent Bazin durant tout le temps de sa résidence à Rome.

Les falaises de V c'est l'histoire d'un homme qui décide de faire don de ses yeux. C'est un huis-clos dans une chambre d'hôpital avec quatre personnages qui s'animent autour de lui. Nous, spectateurs, nous sommes cet homme, nous sommes dans son corps et nous allons faire don de ses/nos yeux.

Maïté (M.) J'ai vu ta pièce dans l'exposition. J'ai eu envie de mettre en relation des expériences d'œuvres et des pensées d'artistes pour approfondir ma propre pensée autour de la question du regard que, au début, j'avais mis en perspective avec l'architecture, mais finalement la question de la définition devient assez majeure, avant même d'entamer une réflexion il faut pouvoir le définir. Qu'est-ce que regarder, qu'est-ce que voir, qu'est-ce que percevoir ?
Ce que j'ai lu de ta présentation dans le journal des pensionnaires, c'est que toi tu parles du voir alors que par exemple Julie et Anne-Violaine sont plutôt à parler du regard, ce qui est peut-être plus lié à leurs pratiques intellectuelles plus théoriques. Pour moi le regard est une forme d'intellectualisation du voir, on peut diriger le regard, on est conscient de ce qu'on est en train de regarder et il me semble que le voir c'est un rapport au corps, c'est ramener au corps et à ses émotions.

L. B. Est-ce sous l'influence de Merleau-Ponty ou de *La Gestalt* qui dit que tout voir est déjà organisé. Donc, d'une certaine façon, tout voir est déjà regard parce que déjà structuré. C'est plein de nuances chez Merleau-Ponty mais, effectivement, j'ai choisi cette expression sur la question du voir parce que dans le regard il y a une forme de volontarisme, je regarde, c'est une action, je regarde et je ne regarde plus alors que voir serait juste un sens. C'est une constituante de notre rapport au monde, ce n'est plus simplement une action humaine. Pourquoi je parle du voir, parce que je parle du désir de voir, en fait.

M. Tu parles aussi de l'esclavage du regard.

L. B. On ne dit pas le désir de regarder. Le désir de voir, c'est-à-dire saisir un objet. On ne désire pas cette action de regarder, on désire voir un monument, une femme. Effectivement, je parle d'esclavage de la rétine.

[...]

M. Pourrais-tu décrire ta pièce et me dire tes intentions par rapport à l'immersion du spectateur. Comment le considères-tu ? Comme spectateur, regardeur, voyeur ?

■ « [...] je considère, en effet, que si un monsieur, un génie quelconque, habitait au cœur de l'Afrique et qu'il fasse tous les jours des tableaux extraordi-

naires, sans que personne ne les voie, il n'existerait pas. Autrement dit, l'artiste n'existe que si on le connaît.[...] L'artiste fait quelque chose, un jour, il est reconnu par l'intervention du public, l'intervention du spectateur ; il passe ainsi plus tard à la postérité. On ne peut pas supprimer cela puisqu'en somme c'est un produit à deux pôles ; il y a le pôle de celui qui fait l'œuvre et le pôle de celui qui la regarde. Je donne à celui qui la regarde autant d'importance qu'à celui qui la fait.»

Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu, entretiens avec Pierre Cabanne*, Éditions Pierre Belfond, 1977, p.122

L. B. Cette technologie [l'Oculus Rift] m'a intéressé pour plusieurs raisons. D'abord ça peut rassembler plusieurs de mes compétences et de mes aspirations. Par exemple, diriger des acteurs, le travail plastique. Et, originellement, la mise en scène a été pour moi un lieu de conciliation et réconciliation d'un certain nombre d'aspirations dont je pensais qu'elles étaient éclatées et contradictoires parce que je voulais écrire, je voulais peindre, diriger des acteurs, chanter, parce que je voulais faire plein de choses. Et, quand j'ai commencé le théâtre, je n'aimais pas le théâtre particulièrement, mais je me suis dit qu'un plateau est un endroit où peuvent se synthétiser, se rassembler tous ces désirs sans qu'ils soient incongrus ou inconvenants. Sur un plateau tu peux faire rentrer n'importe quoi puisque le simple site, le simple lieu du plateau est un endroit pour voir, sentir et écouter qui fait que tu peux faire voir, sentir et écouter à peu près n'importe quoi. Il y a une générosité du support théâtral, du plateau de spectacles que n'ont pas d'autres genres disciplinaires, c'est une espèce de terre d'asile. Je le pense encore, avec une nostalgie profonde de me dire Putain ! c'est magnifique ce lieu d'intégration, mais en même temps il disparaît. D'abord, il est instable car aucune représentation ne sera la même que celle qui suit, donc tu es un peu comme un coach de football car tu dois essayer de donner des directions à des acteurs, à des éléments, visuels ou humains, mais tu ne sais jamais... Ce rapport à l'éphémère, à la disparition, à l'absence de contrôle, de régularité, me rendait dingue et j'avais l'impression qu'avec ce médium là on pouvait à la fois avoir le vivant de la présence, ce rassemblement des médiums et en même temps la fixation. Donc, c'est avoir du vivant et aussi la beauté de la pierre, de l'inscription dans la pierre. De plus quand tu fais du théâtre, le sentiment de l'immersion est compliqué, le travail de nuances, de subtilités est très compliqué, ne serait-ce que pour des raisons physiques comme devoir porter la voix, l'existence d'une frontière entre la scène et la salle, toutes choses qui font obstacle à l'immersion. Ce n'est pas du tout le cas avec l'oculus. Enfin, le metteur en scène de théâtre n'a pas les moyens coercitifs du cinéma pour orienter le regard. Il peut, bien sûr, mettre une poursuite sur un personnage pour dire « regardez, c'est là que cela se passe », mais tu ne peux pas interdire à quelqu'un de regarder les cintres, en coulisses, de regarder ses pieds alors que le cinéma peut vraiment dire à ce moment là tu ne regarderas que

cet œil, que cette main ensanglantée. Il est beaucoup plus directif, nous, nous devons inventer une sorte de soft power du théâtre et tu dois, par des moyens doux, faire en sorte que le spectateur regarde là ou là ou là. Dans l'oculus, ce sont les mêmes problématiques, c'est-à-dire qu'il y a une telle latitude, une telle liberté du regardeur que, si tu utilises les moyens du cinéma, montage, gros plans, ce n'est pas convaincant. Donc, il faut réussir à faire danser le regard du spectateur, à le conduire, mais sans jamais lui donner le sentiment de forcer son regard. En répétition de théâtre, je parvenais à capter des choses fines, mais qui se dégradaient, un peu comme le son qui passe en radio, il est compressé. Souvent il se passe la même chose dans l'expérience théâtrale, en répétition, à mots feutrés, tu trouves des choses très nuancées et puis, sur le plateau, tu perds en nuances. Là, j'ai l'impression d'avoir un outil qui me permet de respecter ces nuances. C'est une des vertus de ce médium, c'est un médium subtil, qui peut garder certaines subtilités du théâtre que le théâtre ne peut lui-même pas, alors qu'il en a besoin, restituer totalement. La deuxième raison, c'est qu'il y a un fantasme lié à ce médium qui est la réalité virtuelle. C'est à la fois une œuvre et en même temps un moyen d'immersion. C'est comme si c'était à la fois imprimé et en même temps du vivant. Tu es soudé organiquement à une œuvre. C'est une soudure et non pas seulement une frontalité à cause du rapport au corps du spectateur. Le spectateur est vivant dans ton œuvre, c'est-à-dire que ce n'est pas simplement son regard comme au cinéma ou dans un musée où il y a une sorte d'énigme du corps, l'absence de fauteuil pour regarder un tableau par exemple altère, a des incidences sur le regard qu'on porte sur le tableau. Comme si le regardeur lorsqu'il est face à ces œuvres n'était qu'un corps abstrait avec juste deux rétines qui regardent. Dans l'oculus, la question est incontournable, tu ne peux pas ne pas te poser la question du corps du spectateur, notamment sur la conduite des mouvements, tu ne peux pas demander à un spectateur de faire n'importe quoi, tu es obligé d'anticiper sur ses possibilités physiques. Le spectateur, si tu lui demandes des mouvements difficiles va consentir ou ne pas consentir à la proposition. Et, en temps que metteur en scène, par anticipation de son regard, tu danses le regard, tu te demandes comment le corps accueille la proposition de déplacement. C'est pour cela que, revenant sur le voir, il y a un voir qui est presque cénesthésique, la différence quantitative devient une différence de nature, c'est-à-dire le fait qu'il

■ *« Je me contenterai de dire qu'une fois que les images sont considérées comme proches de la vie, on est alors susceptible de réagir face à elles ainsi qu'on le fait face à ce qui est vivant [...] »*

« Il ne s'agit pas de déterminer précisément ce qui provoque ou non l'excitation, ni d'établir des règles et des critères propres à définir cette distinction. Il s'agit d'étudier l'attestation historique d'une réaction véritable, et de faire le point sur les manières dont cette attestation est susceptible d'éclairer les modes de connaissance et des schémas de comportement qui aboutissent à une excitation par l'image. Dans ce but, il faut non seulement poursuivre une quête historique, mais aussi accorder une attention plus soutenue à la façon dont l'acte de regarder, en soi, participe du problème de l'excitation. J'ai suggéré qu'ayant perçu le corps comme réel et vivant (ou en ayant formulé le désir, ou

encore ayant reconstitué les formes à cette fin), nous l'investissons de vie et réagissons en conséquence. Lorsque, mutatis mutandis, nous nous trouvons en situation de réagir à une image comme si elle était réelle, nous n'y voyons pas alors un simple signifiant, mais l'expression même de la vie. Dès que l'on perçoit le corps comme réel et vivant, l'on est également susceptible d'en ressentir l'excitation. Le contexte n'est pas ici en cause; en effet, cela n'implique aucune tentative pour définir ce qui semble ou non proche de la vie, réel ou vivant, dans une culture ou un contexte particulier. Il s'agit plutôt de suggérer l'existence d'un rapport cognitif entre le regard et la vie conférée; et entre, d'une part, le regard intense, sans réticence, la concentration et le plaisir, d'autre part la possession et l'excitation. »

David Freedberg, *Le pouvoir des images*, Gérard Monfort Éditeur, 1998, pp.352, 355

y ait plus de voir, c'est pas simplement une image plus grande, une image plus grande qu'une image plus grande, non, ce voir intégral là ça affecte tous les autres sens, ça engage tous les autres sens. Ce n'est pas la même chose que de voir en face de soi un très grand tableau. C'est je sens, je me déplace, j'entends autrement face à cette surenchère du voir et ça corrobore assez ce que je ressens moi sur la souveraineté du voir sur les autres sens. C'est presque l'évidence première de mon rapport au monde: je pourrais imaginer un monde dont on me dit que cette bande son que nous entendons actuellement est fausse, mais je ne peux pas nier le voir. Le voir, ça équivaut à être au monde, c'est je vois.

- M. C'est paradoxal avec ce que tu dis sur la relation avec une peinture dans un musée où on ne met en avant que le voir tandis que les autres sens sont mis de côté.
- L. B. Au musée c'est le cas et là ce qui me plaît c'est que c'est un voir qui n'est pas simplement un voir à distance.
- M. C'est voir dedans, voir dans le regard de l'autre. C'est une transgression de l'intimité.
- L. B. Est-ce que c'est une transgression, c'est intéressant.
- M. C'est le désir absolu, voir à la place des yeux de l'autre, tu offres le terrain de ce jeu-là qui fabrique un malaise parce qu'on intègre le corps de l'autre, ce n'est pas son propre corps.
- L. B. C'est toute l'ambiguïté de la question de l'immersion qui rejoint la question de la distanciation posée par Brecht: est-ce qu'on a le droit de demander au spectateur qu'il participe de l'émotion du personnage? Du coup, il y a toute une culture de la distance, c'est-à-dire qu'il faut maintenir l'esprit critique du spectateur donc il faut parfois brimer son expérience, son désir de sentiment, d'émotion pour dire attention, prends le temps de penser. Hors, j'ai la conviction qu'il peut y avoir une très forte intelligence qui commence par la commotion, tout un travail intellectuel qui peut commencer justement par une image presque traumatisante. Les plus grandes œuvres qui m'ont touché sont des œuvres qui ne m'ont pas

protégé et je ne leur demandais pas ça, c'était à moi, après, d'essayer de méditer le type de commotion que j'avais ressenti.

M. Je trouve intéressant de partir d'une expérience sensitive, sensuelle, du corps.

L. B. C'est à la fois une expérience sensorielle, immersive, ce qui est la nature même de l'outil de la réalité virtuelle, mais aussi, et c'est ce qui me paraissait plus délicat parce qu'il est facile de faire une immersion, de mettre les gens dans une forêt vierge par exemple, c'était de faire une immersion vraiment psychique, c'est la notion de dramaturgie, comment tu peux effectivement entrer dans la peau d'un autre. Il en faut peu pour que cela ne marche plus, d'ailleurs il y a un moment dans le film après, le chapitre suivant, il y a un moment, un petit moment où les gens décrochent, ce qui veut dire qu'il y a un refus de la participation. Pour que ça marche, c'est comme pour le héros tragique, il doit être médiocre, ni trop bon ni trop mauvais pour qu'on puisse s'identifier à lui. Pour la question de l'immersion, je me pose plein de problèmes moraux dessus, à partir de quand est-on en train de hacker le cerveau des gens. Je pense qu'il y a des œuvres qui font cela de façon purement idéologique et violente et d'autres qui font cela de façon plus subtile ou sournoise. L'expérience que je présente et qui dure peu de temps est une expérience d'empathie.

M. Avec *Les falaises de V*, l'immersion se passe au niveau des yeux et de la tête, mais une fois que tu es dans le film, c'est tout le corps.

Une fois le casque enlevé, j'ai vu un autre spectateur regarder le film avec l'oculus et alors j'ai eu un retour sur ma propre expérience, je pouvais voir comment moi-même j'avais ressenti le film car il y a un décalage entre ce que tu vois et ressens et ce que ton corps exprime dans le même temps. Il m'a été important de voir voir, comprendre comment le corps réagissait, comprendre dans quel corps tu es et finalement tu comprends que tu es dans un corps. C'est une situation assez violente où on est enfermé dans un corps qui n'est pas le sien, on n'est pas libre du corps qui est proposé. Lorsque tu parlais tout à l'heure de résistance, elle pourrait apparaître au début avec le questionnement sur être dans un corps qui n'est pas le mien.

L. B. C'est différent pour moi puisque je le faisais et donc j'ai, d'une certaine façon, piloté ce corps. Mais, la première fois que j'ai revu le film après l'avoir tourné, cela m'a mis dans un malaise très fort. L'un des aspects importants pour nous dans le film était qu'il soit une méditation sur l'oculus lui-même, c'est-à-dire que, aujourd'hui, la possibilité de donner ses yeux contre des organes électroniques relayés par la technologie, c'est quelque chose qui est fait partout sauf, peut-être organiquement. Mais les bateaux équipés de sonars, les avions dont le regard est purement électronique et auquel on prête plus foi qu'au regard humain, au fond on est seulement en train d'extrapoler une certaine tendance qui reconnaît que l'œil humain n'est pas parfait, qu'il y a des animaux qui sont bien plus précis. Et l'oculus, qu'est-ce que c'est, bien qu'on le regarde toujours avec ses yeux, sinon une couche qui prend un statut de vérité plus fort que l'impression directe du monde. Que fait-on quand on met un casque ? On renonce à son regard sur le réel pour un regard sur un monde qui n'a rien à voir. Quand on est dans un musée, il y a une délimitation de la zone fantasmatique, de la zone fictionnelle, quand tu es au cinéma c'est la même chose, on peut quand même se dire qu'il y a un endroit qui est lieu d'imaginaire et un endroit qui est lieu de réel, de rapport réel. Donc, on n'abdique jamais de son ancrage dans le réel. En mettant son oculus, c'est autre chose, tu consens à ce que les traces de réalité disparaissent complètement ou se déplacent et deviennent des indices beaucoup plus ténus. Ainsi, parfois, certains ont besoin de soulever le casque pour retrouver quelque chose du réel. Donc, qu'est-ce que c'est cela sinon donner ses yeux ? C'est extrapolé, mais j'ai l'impression qu'il y a un peu de cela. Aussi, dans le film, l'idée de donner ses yeux est de l'ordre du sacrifice qui soulage. Qu'a fait cet homme, nous l'ignorons. Comme quelqu'un qui se couperait la main parce qu'il est désespérément voleur. L'idée de se racheter par là où on a péché me fascine comme si l'organe portait une malédiction. C'est ce que contient la Bible qui prescrit au pécheur de s'arracher un œil source de péché plutôt que de sombrer dans les flammes de la géhenne¹.

¹Langue biblique. Enfer représenté comme un feu éternel. CNRTL [en ligne] <<http://www.cnrtl.fr/definition/gehenne>> (consulté le 12-09-2016)

M. Est-ce que tu fais intervenir une forme de moralité dans la question du regard ?
Et alors, comment considères-tu le spectateur, en spectateur, en regardeur héritier de Marcel Duchamp

ou en voyeur, en voyeur avec l'aspect moral qui pourrait être dégage.

L. B. J'ai du mal à mettre des grandes catégories comme ça.

M. Tu as quand même plusieurs fois nommé le spectateur regardeur.

L. B. Oui, mais je ne dis pas voyeur car voyeur, cela renvoie tout de suite à une espèce de jugement moral. Je crois qu'on est regardeur et puis, à un certain moment quelque chose peut se passer et on devient voyeur, mais je crois à l'idée de dire qu'il n'y a pas une personne qui serait un voyeur Il y a des nuances de notre regard qui jalonnent notre journée, un moment l'accent est mis sur le voyeurisme et à un autre moment l'accent est mis sur la contemplation. Pour moi, c'est le même foyer qui désire. Je voudrais ne pas essentialiser le voyeur car ce serait trop facile de dire il y a des voyeurs. J'aimerais qu'on puisse être au sein de mon film tantôt dans la contemplation et de temps en temps dans le voyeurisme.

M. Le voyeurisme inclut la morale, mais voyeur, la première définition c'est vraiment aimer voir, sans aspect moral. J'aimerais bien rétablir le terme de voyeur au même titre que regardeur, mais associé au voir et non au regard, dégage de cette moralité judéo-chrétienne. C'est un désir de voir, une pulsion du voir et comme on est dans le physique et non dans l'intellect, la question de la perversion est justement écartée.

L. B. C'est-à-dire que le voyeurisme, le voyeur, dans la connotation actuelle, c'est toujours voyeur de l'humain. Que voit-on? Une femme en train de pleurer et de se répandre sur le trottoir, un clochard en train de s'astiquer... Quand est-on voyeur? C'est voir machin en coller une à quelqu'un, voir un accident. Le voyeur est toujours voyeur des vicissitudes humaines alors que le voir qui m'intrigue n'est pas qu'un voir anthropocentré, c'est aussi un voir général, le voir un paysage, une fleur, le voir des formes et parler du voyeurisme, c'est restreindre l'appétit de voir au simple voir mesquin et civilisé. Alors qu'il y a un voir beaucoup plus large, tellement large. Je peux avoir des moments de zoom très intenses, de voyeurisme intense sur des êtres vivants en face de moi et, de temps en

■ « C'est ici que les différences structurelles entre Manet et Degas ressortent avec le plus de force. Si chez Manet il y a presque toujours contact optique entre l'un des personnages du tableau et le spectateur – voire l'auteur –, chez Degas l'instance auctoriale, et même celle du spectateur, est thématisée comme étant exotopique. Pour être plus clair : la mise en page, le point de vue extrêmement personnel et les dispositifs optiques de l'image font que l'instance auctoriale reste toujours « cachée », même si l'on suggère sa présence invisible en deçà des limites de l'image. La position de Degas est – comme répété à maintes reprises – celle du voyeur. Il voit sans être vu, observe sans être observé, peint ou dessine sans s'impliquer dans l'espace de ses images. Dans ce contexte, il n'y a rien de plus significatif que la place de la signature : Degas signe sur les bords intérieurs de ses images, sur des seuils imaginaires ou sous des cadres de portes qui doublent les marges des tableaux. Il reste toujours

« sur le seuil », sans jamais franchir le pas décisif de l'intégration accomplie par Manet. Lorsque ce dernier, inspiré par Degas, reprend le thème des femmes à leur toilette, il y apporte des changements réduits, mais de grande importance. Il tourne la tête du modèle vers celui qui le contemple – ce que Degas n'aurait jamais fait – et appose sa signature au cœur même de la représentation. »

Victor I. Stoichita,
L'Effet Sherlock Holmes, Variations du regard de Manet à Hitchcock,
Éditions Hazan, 2015, pp.84-85

temps, un espèce de panoramique d'une grande beauté, juste des impressions rétinienne. C'est pour cela que je révoque le terme de voyeurisme et je préfère, pour le coup, dire regardeur, presque voyant si cela n'avait pas une connotation si mystique.

M. Tu pourrais redéfinir le terme.

L. B. Oui, mais les termes sont tellement chargés, il faudrait les nettoyer. Voyant, oui. Ce qui m'intéresse, c'est par exemple, le jeu des lignes, des ombres de la chaise croisées, mais pas tout à fait, avec les lignes des tommettes, cet agencement beau, visuel, puissant. C'est aussi un des reproches que je fais au théâtre et qui me rassure dans l'oculus, c'est que le théâtre est anthropocentré, forcément, c'est-à-dire que son socle, ce qui reste central, c'est la question de l'acteur. Alors que ce qui est l'ordinaire de mon admiration, ce n'est pas forcément la représentation humaine.

M. J'entends aussi dans ce que tu dis un regard très photographique, un regard cadrage, en plan serré ou en plan large. Saisir un détail dans une composition.

L. B. Ce n'est pas tant le cadrage que la nature du cadre. La réalité, c'est qu'il n'y a pas de cadre quand on regarde. Comme le disait Merleau-Ponty, la photographie nous donne le leurre qu'il y aurait un cadre, une espèce de délimitation dans notre voir. Or, il n'y a qu'une disparition à la périphérie de notre champ visuel de quelque chose qui se délite, mais il n'y a pas de cadrage. Plutôt que de cadrage, je parlerais d'échelle du regard, c'est-à-dire est-ce qu'on regarde très près ou est-ce qu'on regarde très loin, mais la notion de cadrage fait partie des gestes très volontaristes de l'artiste ou de l'architecte, c'est-à-dire créer du cadre, créer des cadres à travers lesquels nous regardons parce que le regard par définition ne cadre jamais. Sauf à faire le geste de brider sa vue. D'ailleurs, j'ai dû apprendre à faire le cadrage, même en dessin parce que ce qui m'intéressait c'était tellement l'objet que la question de la place par rapport à cette espèce de fiction qu'est le cadre ne m'intéressait pas. En revanche, je sens que la texture est très proche, j'arriverais à sentir le grain, ici la tension entre le grain du mortier et le lissé de la brique. C'est une impression visuelle toute proche, assez voluptueuse. Mais quand

je regarde dans les lointains, je n'arrive plus à sentir les grains, par contre il y a une espèce de jeu des lignes, un miroitement des lumières qui est très différent. Ce qui m'intéresse quand je regarde, ce sont les rapports de force en présence des choses, le contraste entre le grain et le lisse, le miroitant, le mat, l'entrelacs... tout ceci. Le cadré, c'est presque une punition, c'est le moment où il faut choisir...

[...]

M. Dans ton film, le spectateur est dans l'illusion au moment où il expérimente, d'autant plus qu'il y a une sorte de chorégraphie du regard, mais il sait qu'il a expérimenté une œuvre pensée, fabriquée, organisée. Il a vécu une fiction.

L. B. Certes, mais dans son trajet visuel, en règle générale, il a fait le trajet que je lui ai proposé.

M. Bien sûr. Et dans son corps il s'est inscrit quelque chose de fort qui dépasse la seule expérience du film.

L. B. Oui. Et la façon dont j'ai tourné ce film, je l'ai tourné allongé avec le casque, ce qui me permettait de juger de la viabilité, de la pertinence. Et ce qui est très intime c'est comme si le spectateur refaisait le trajet corporel et psychique qui a été le mien quand j'ai dirigé le film. Donc le spectateur prend ce sillon non coercitif, mais suit ce chemin là. Cependant, certains, pirates, ne s'intéressent pas à l'intrigue et regardent les lampadaires ou autre chose. Mais la plupart et c'est vérifiable avec l'oculus car tu vois sur l'ordinateur ce que regardent les gens, vont aux endroits que j'avais décidés.

M. Il y a des indices, des sons... des effets de surprise... il y a des effets de suspense voire de film d'horreur. Aussi, tu entres seul dans le film et à tout moment il y a quelqu'un à côté de toi.

L. B. C'est vrai, le personnage censé t'assister te fait flipper. L'outil oculus est un instrument très intéressant et facile à utiliser à certaines conditions. Comme la création d'un premier plan et

d'un arrière-plan, un double spectacle avec l'écho de ce qui se dit derrière. Avec d'autres outils, tu aurais fait du ping-pong. Mais là, tu peux avoir la prise en charge de la dimension auditive plus dans les lointains et l'autre, plus proche, te permet de voir comment appréhender l'information. Les mettre dans le même axe, légèrement désaxé ce qui permet de naviguer de l'un à l'autre. Avec cet outil, cela fonctionne parfaitement.

■ « *L'image filmique (y compris le son) c'est quoi? Un leurre. Il faut entendre ce mot en sens analytique. Je suis enfermé avec l'image comme si j'étais pris dans la fameuse relation duelle qui fonde l'Imaginaire. L'image est là, devant moi, pour moi: coalescente (son signifiant et son signifié bien fondus), analogique, globale, prégnante; c'est un leurre parfait: je me précipite sur elle comme un animal sur le bout de chiffon « ressemblant » qu'on lui tend; et, bien entendu, elle entretient dans le sujet que je crois être la méconnaissance attachée au Moi et à l'Imaginaire. Dans la salle de cinéma, si loin que je sois placé, je colle mon nez, jusqu'à l'écraser, au miroir de l'écran, à cet « autre » imaginaire à qui je m'identifie narcissiquement (on dit que les spectateurs qui choisissent de se placer le plus près possible de l'écran sont les enfants et les cinéphiles); l'image me captive, me capture: je colle à la représentation, et c'est cette colle qui fonde la naturalité (la pseudo-nature) de la scène filmée (colle préparée avec tous les ingrédients de la « technique »); le Réel, lui, ne connaît que des distances, le Symbolique ne connaît que des masques; seule l'image (l'Imaginaire) est proche, seule l'image est « vraie » (peut reproduire le ressentiment de la vérité). »*

Roland Barthes, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, éditions du Seuil, 1984, p.410

- M. Tu as aussi réglé dans le film la question du cadrage et du montage qui te posent problème par l'absence de plans multiples et de changement de plans, il n'y en a pas.
- L. B. Ce sont plusieurs plans séquence.
- M. C'est la danse du regard qui fait office de changement de plan.
- L. B. Exactement. Ce sont des plans séquence de sept ou huit minutes parce qu'on n'a pas pu faire le plan séquence de quarante minutes qui m'intéressait. Un autre aspect qui m'attirait était le temps qu'on tenait un regard. C'est pour cela que les spectateurs sont dans un huis-clos. On ne leur fait vivre qu'un seul espace.
- M. On peut dire qu'il y a plus d'un espace puisqu'il y a le corps de la personne et la pièce.
- L. B. Tu as raison de nuancer. Tout à fait. Il y a aussi cette espèce de hors champ. Un espace, mais un espace complexe, une sorte de sphère phénoménologique du corps propre du regardeur. L'un de mes buts, c'est de fabriquer des images qui pensent, des images qui produisent de la pensée. Non pas des images intellectuelles, mais des images qui donnent à penser.
- M. Les images donnent à penser parce qu'elles font ressentir, elles engagent la pensée parce que, les éprouvant seul, on est obligé de fabriquer de la pensée ne serait-ce que pour partager et pour comprendre soi-même ce qu'on a vécu. C'est pour cela que voir l'autre vivre cette expérience après qu'on l'ait soi-même vécue est très important pour sortir du rêve, du vaporeux.

L. B. Je te rejoins par ailleurs sur une de mes grandes fascinations sur la question du voir. De temps en temps j'ai le sentiment que le fait de voir nous donne l'impression de vivre dans un monde totalement égal. Je m'intéresse beaucoup à la perturbation cognitive que produit le visuel chez l'être humain dans ses représentations. Par exemple, tu vois ton corps et tu as le sentiment, si tu te réfères seulement à tes yeux, que ton corps est égal, que ce sont des portions de peau les unes à côté des autres. Ensuite, si tu fermes les yeux, tu comprends que tes deux coudes sont en train de peser beaucoup plus que tes avant-bras qui n'ont aucune consistance physique et tes pieds sont beaucoup plus ancrés et présents, dans le sol, comme tes fesses d'ailleurs, que le bas de ton dos qui n'existe pas, qui est une abstraction. Donc, il y a une espèce d'emprise de la vision rétinienne du corps comme corps égal géométrique qui n'a rien à voir avec le corps phénoménologique, le corps ressenti. Sauf que la vue fait foi. De temps en temps j'aimerais que les gens vivent dans le même visible que moi, qu'ils voient la même chose que moi. Quand tu regardes quelqu'un en contre-jour, tu te dis que c'est une image magnifique qui te fait croire que tu vis une situation magnifique avec lui parce que tu es tout empreint de cette image et de sa beauté. Mais par définition, si l'autre est en contre-jour cela signifie que toi tu es dans la lumière donc il ne voit pas du tout la même chose que toi. Ce que voit l'autre n'a rien à voir, c'est le paradoxe du voir. L'oculus est une forme d'extrapolation de cela parce que tu n'as fait que voir.

M. La réciprocité c'est ce que tout le monde cherche.

L. B. Il y a un truc à dire sur le metteur en scène dont le métier, mon métier, est de voir. C'est celui qui voit donc il y a une passivité agissante. Tu es un voyeur actif. Tu dis juste donnez-moi à voir et tes yeux sont le garant que le visible va dérouler son film.

M. Dirais-tu la même chose d'un réalisateur de cinéma ou d'un photographe ou le rends-tu spécifique au metteur en scène ?

- L. B. Je le rends spécifique au théâtre parce qu'il n'y a pas d'instrument optique quand tu es en train de travailler.
- M. Mais tu fais des choix vis-à-vis de tes acteurs, de leurs déplacements, du décor, c'est une somme de voir déterminés.
- L. B. Oui, mais de temps en temps tu laisses juste faire. Tu dis jouez. Et le visible s'autonomise et crée ses propres lois.

■« [Pierre Cabanne] – D'où vient votre attitude antirétinienne ?
 [Marcel Duchamp] – De l'importance trop grande donnée au rétinien. Depuis Courbet, on croit que la peinture s'adresse à la rétine ; ça a été l'erreur de tout le monde. Le frisson rétinien ! Avant, la peinture avait d'autres fonctions ; elle pouvait être religieuse, philosophique, morale. Si j'ai eu la chance de pouvoir prendre une attitude antirétinienne, malheureusement ça n'a pas changé grand chose ; tout le siècle est complètement rétinien, sauf les surréalistes qui ont un peu essayé d'en sortir. Et encore ils ne s'en sont pas tellement sortis ! Breton a beau dire, il croit juger d'un point de vue surréaliste, mais au fond c'est toujours la peinture au sens rétinien qui l'intéresse. C'est absolument ridicule. Il faudrait que ça change, que ça ne soit pas toujours comme ça. »

Marcel Duchamp,
Ingénieur du temps perdu,
 entretiens avec Pierre Cabanne,
 éditions Pierre Belfond, 1977,

Il y a aussi Francesco. Francesco est jeune, il porte des lunettes de soleil du dernier cri et une barbe de trois jours très soignée. Il a une plume à son chapeau et une mitrailleuse entre les mains. Francesco est jeune et quand je lui demande s'il a peur, il rit. Je dis n'importe quoi et il a l'air de comprendre. Nous parlons une langue molle, souple et vivante.

Nous ne nous connaissons pas et nous ne discuterons qu'une seule fois. Deux jours avant mon départ Valérie venait me rendre visite et je l'attendais dehors. Elle eut presque une heure de retard et grâce à elle j'ai rencontré Francesco.

Alors que Gabriele me montrait les photos de son prochain lieu de vacances, je voyais Francesco s'agiter comme un enfant excité par la présence d'une nouvelle personne amusante. Il faisait des allers et retours devant la grande porte cloutée, s'arrêta soudainement, prit la parole et me demanda franchement pourquoi la France qui avait volé la Joconde il y a si longtemps ne la rendait pas enfin à l'Italie ? Il lui était difficile de comprendre pourquoi des artistes français pouvaient venir créer dans son pays, dans sa ville, alors que la France

était une voleuse à ses yeux.

Ni Francesco ni Gabriele ne sont jamais allés au musée de la Villa Borghese. Même s'ils travaillent à cinq cents mètres de là, même s'ils renseignent des dizaines de touristes qui, chaque jour, se perdent en s'y rendant. Francesco et Gabriele savent précisément où est la Villa Borghese. Mais ils n'y vont pas. Ils n'y sont jamais allés. Ils pourraient y aller. Mais ils n'y vont pas.

J'aurais voulu partager avec eux l'excitation nerveuse qui m'avait animée pendant ma première visite du musée. Une sensation de trop ou de presque trop, être à la limite du possible, à la limite de sa pensée, à la limite de la beauté. Mais l'italien échappe à ma langue et les muscles durcissent et râpent. Ils ne me permettent plus de partager. Et si je continue à dire n'importe quoi, je sens bien que cela ne marche plus.

Monte alors entre nous une ligne intangible, une frontière invisible. Lentement elle s'élève, grandit, s'épaissit. Un mur est là. Transparent.

Une mesquine transparence.

Julie Cheminaud

Julie Cheminaud est philosophe et pensionnaire à la Villa Médicis pour l'année 2015-2016. Elle consacre son année de résidence à la recherche et à l'écriture à propos du syndrome de Stendhal. Nommé en 1989 par Graziella Magherini et défini comme « crise psychotique occasionnée par une rencontre avec une œuvre d'art ou une ville d'art et plus particulièrement Florence » ce choc esthétique intéresse Julie autrement. Elle cherche en particulier à élargir l'explication freudienne qu'elle trouve réductrice. L'idée et l'envie est de donner du crédit au syndrome de Stendhal comme expression courante. Dans un entretien mené dans le pavillon B du Village italien le 19 juillet 2016 Julie Cheminaud m'explique ses intentions et approfondit avec moi les questions et définitions que j'interroge au sujet du regard.

J. C. L'idée c'est de redonner sa place à l'art, à la force de l'art. Tu ne peux pas expliquer l'image sinon tu enlèves sa force. L'idée c'est de tourner autour, de continuer à tourner autour. Il me semble qu'en philosophie de l'art c'est vraiment cela le principe. Il ne faut pas chercher à expliquer les œuvres, à les écraser sous de lourds concepts, mais essayer de faire un discours qui tourne autour et qui permet de mieux les appréhender. Mon idée, c'est que ces individus qui ont eu un syndrome de Stendhal ont perçu quelque chose qui est dans l'œuvre et qu'on ne perçoit que rarement. Dans la normalité, on ne le perçoit pas parce qu'il y a plein de filtres qui font qu'on ne regarde pas les choses et eux, quelque part, pourquoi, mais faut-il vraiment chercher pourquoi ou pas, vont percevoir quelque chose qui n'était pas si évident et du coup très important.

M. Tu m'avais dit avoir eu une sensation, une expérience qui s'en approchait, selon ta définition. Est-ce un moteur pour ton étude ?

J. C. C'est ce qui a enclenché ma recherche, c'est ce qui fait que je m'y suis intéressée. C'est ce à quoi je reviens assez souvent aussi parce que j'ai eu une intuition à ce moment là que j'essaie d'éprouver, donc je me rattache encore à cette intuition. En fait, quand j'ai lu le livre de Magherini, j'ai pensé que cela n'avait rien à voir avec ce que j'avais ressenti. Ce n'est pas vraiment un moteur dans le sens où ce que j'ai vécu m'est égal, cela ne m'intéresse pas d'éclairer ce que j'ai vécu autrement que comme quelque chose de général. Ce qui m'intéresse, c'est le point commun entre ce que j'ai pu vivre et ce qu'ont pu vivre d'autres personnes. C'est quelque chose que j'ai trouvé assez fort, les quelques personnes qui m'ont contacté cette année, qui ont eu un syndrome de Stendhal ou approchant, sont rassurées de savoir qu'ils sont plusieurs à le vivre. Ce n'est pas narcissique, ce n'est pas individuel. C'est le plaisir de sentir, ce que dit Jung aussi dans cette logique, dans les expériences un peu mystiques qu'il a pu avoir parce que c'est vrai que c'est assez proche du mysticisme, il est rassuré quand l'expérience le fait participer à quelque chose d'universel. Qui rattache à l'histoire, qui rattache à une communauté, qui rattache à une sensibilité commune, quelque chose qui fait qu'on n'est pas un cas singulier, anormal, ça existe, il y a d'autres gens qui vivent cela.

■ « Regarder c'est s'ouvrir : cela prend chaque seconde, chaque parcelle d'énergie, chaque mouvement – motion ou émotion – du corps »

A Rome, mardi 3 mai, j'ai pleuré au temple de Minerve. C'était soudain, inattendu. Des larmes chaudes et silencieuses. Ce n'était pas un émerveillement devant la beauté des pierres réchauffées par les rayons rasants de la fin de journée. Non, des ruines j'en avais déjà vues d'autres, les magnifiques ruines des temples de Paestum par exemple. J'étais devant le temple de Minerve, suspendue depuis la via Alessandrina, appuyée sur la rambarde. Mon trouble venait d'un sentiment étrange et nouveau, je reconnaissais dans ce que je voyais quelque chose dont j'entendais parler depuis longtemps, mais qui ne s'était jamais autant révélé et incarné que ce jour-là : c'était l'Occident. J'ai vu la forme et la couleur de la culture occidentale ; et j'ai pleuré. La découverte était émouvante et accablante. Dans le contexte géopolitique actuel où la surenchère sécuritaire cogne au nom des appartenances identitaires et communautaires, ce sentiment n'était finalement pas très agréable. Mais il me permettait, une nouvelle fois au cours de cette sombre année, d'abandonner une part de ma naïveté en voyant la profondeur des racines de cette culture. J'ai compris alors que

j'appartenais à celle-ci plus que je ne le croyais, un peu malgré moi.

et de l'âme. Cela transforme tout. Cela fend notre temps, quand le langage le lie. Cela fend le langage même. »
[...]

«Regarder, donc: assumer l'expérience de ne rien garder de stable. Accepter, devant l'image, de perdre les repères de nos propres mots. Accepter l'impouvoir, la désorientation, le non-savoir. Mais c'est là, justement, que réside une nouvelle chance pour la parole, pour l'écriture, pour la connaissance et la pensée elles-mêmes. Regarder nous désœuvrer, comme l'a si bien raconté Maurice Blanchot à travers la figure d'Orphée. Mais regarder – par delà le destin funeste du personnage mythique – remet en œuvre, également, ce qui pourrait advenir, du fond même du ressac où le langage se perd, comme une crête de vague d'où les phrases pourraient jaillir, comme le tourbillon, l'Ursprung d'un nouveau phrasé de la pensée. Et c'est ainsi que l'expérience muette en vient à ouvrir la possibilité d'une expérimentation sur notre propre regard et notre propre capacité à en dire quelque chose.»

Georges Didi-Huberman,
Essayer voir,
Les Éditions de Minuit, 2014,
pp.48-49, 52

- M. Les gens qui t'ont contactée sont dans des champs lexicaux très différents, certains traduisent des expériences positives, ...
Y a-t-il des points communs, des récurrences dans leurs récits, dans leurs perceptions ou est-ce dans l'œuvre? Comment ça vient toucher le corps? As-tu démêlé leurs expériences individuelles? Se recourent-elles?
- J. C. Quand tu t'intéresses à des cas individuels, chacun est singulier. Mais on retrouve des occurrences, des points communs, mais je n'ai pas un point commun avec tous hors le ressenti d'une présence de l'œuvre qui se manifeste de différentes manières. Une présence forte qui fait que l'œuvre te paraît plus présente que ton monde habituel, il y a une sorte d'effacement de ta perception quotidienne en faveur de ce qui est représenté, donc une inversion totale de la normalité.
- M. Est-ce une forme d'expérience du temps présent, de l'instant T ou d'une sortie de la temporalité?
- J. C. D'une certaine manière, c'est ressentir de l'éternité. Sans que cela soit forcément religieux. Une sortie du cours quotidien présent pour voir surgir un morceau d'éternité ou d'histoire passée, mais qui est toujours vivante. C'est comme si ce monde de la Renaissance était plus vivant, incarné dans la toile, que ce que nous vivons aujourd'hui. Ça, c'est le point commun.
- M. Est-ce participer soi-même à ce vivant ou est-ce en être le spectateur?
- J. C. Ça, c'est un point qui revient très souvent, pas chez tous, mais très souvent, c'est l'impression que cela appartient à soi, ce n'est pas forcément participer, mais il y a une formule qui revient qui dit «j'avais l'impression que cela m'appartenait». Une impression de reconnaissance, de familiarité avec ce monde qui surgit. Ce n'est pas que la personne entre dans la toile, c'est autre chose encore, mais c'est l'impression que ce que tu vois devient plus présent que le reste du monde parce que finalement, c'est une révélation de quelque chose qui est plus proche de toi que ce que tu vis normalement. Il y a quelques petites choses qui reviennent, par exemple la couleur rouge,

on est vraiment dans la perception, une focalisation sur un détail qui revient souvent, c'est le rouge.

M. Est-ce que tu t'intéresses à la façon dont on perçoit les couleurs, les pigments, la façon dont l'œil perçoit le rouge en l'occurrence ?

J. C. La couleur m'intéresse par la symbolique qu'elle contient, quelle est la symbolique du rouge, pourquoi le rouge est aussi présent dans ces œuvres depuis l'Antiquité. Sur la question des sensations, je ne veux pas proposer une interprétation cognitiviste ou neurologique, de neuro-esthétique. Pour moi, la permanence du rouge relève plus du culturel.

M. Aussi, dans certaines œuvres, le matériau, des pigments bleu ou rouge, très chers, sont réservés à certaines parties. Par exemple, le pigment du bleu du tissu porté par le Vierge n'est pas le même que le pigment du bleu du ciel car il est beaucoup plus cher et donne la valeur à ce qui est peint.

J. C. C'est le bleu de la Vierge.

M. Comment cette valeur là qui était intentionnelle pour l'artiste, pour la commande, le contexte et la symbolique revient ?

J. C. Cela me semble très important. Ce sont des codes qu'on ne connaît pas sauf si on est spécialiste et pourtant, même sans cela, j'ai l'impression qu'il y a une intuition de certaines personnes qui reçoivent l'intention initiale qui est de dire attention ici c'est important parce qu'il y a telle couleur, là c'est telle personne, ici ce n'est pas tout à fait dans la perspective, mais cela a un sens parce que c'est pour montrer le divin, ... Toutes ces choses là sont ressenties par un individu d'aujourd'hui qui ne fait plus partie de cette culture. Cela me semble intéressant et mystérieux, il ne s'agit pas de l'expliquer complètement. Et je pense que les gens qui ont un vrai syndrome de Stendhal, qui tombent dans la psychose, ils ont raté leur expérience. En fait, ils perçoivent un mystère, mais ça les terrasse parce qu'ils n'ont plus les codes. Ils se retrouvent face à un mystère qu'ils ne supportent plus et du coup, ils basculent. Alors que quelqu'un qui a un « semi-syndrome de Stendhal », commence à percevoir, arrive à se reprendre et a la chance de pouvoir se dire, tiens il s'est passé quelque

■ *« Il n'y a pas de vision sans pensée. Mais il ne suffit pas de penser pour voir : la vision est une pensée conditionnée, elle naît « à l'occasion » de ce qui arrive dans le corps, elle est « excitée » à penser par lui. Elle ne choisit ni d'être ou de n'être pas, ni de penser ceci ou cela. Elle doit porter en son cœur cette pesanteur, cette dépendance qui ne peuvent lui advenir par une intuition du dehors. »*

Maurice Merleau-Ponty,
L'œil et l'Esprit,
Éditions Gallimard, 1964,
pp.51-52

chose, il faut que je m'intéresse à ça, il faut que j'aie vu ce qui m'a été révélé, qu'est-ce qui m'a touché, pourquoi j'ai été touché comme ça.

[...]

M. En terme de vocabulaire, encore un mot, c'est percevoir, je n'en connais pas l'étymologie, mais j'entends « perce ».

J. C. C'est un changement de regard et après dans l'ordre du voir, tu as vu quelque chose, c'est du côté de la vision. Il me semble que regarder et voir sont deux termes qui peuvent être interchangeables, regarder est l'action de la vue, du regard et voir c'est une vision. Tu peux intervertir, à condition de déterminer lequel tu choisis: la vue c'est basique, le regard est plus orienté, structuré, mais la vision c'est encore autre chose, au-dessus du regard. Il faut juste poser précisément les choses et l'essentiel est de savoir à quel point on est structuré, par quoi on l'est et à quel point ce qu'on voit est structuré. [...] Pour revenir à la question, la perception, je crois que c'est « percept », l'idée d'englober. En philosophie, classiquement, on différencie sensation et perception, la sensation se passe au niveau des organes, la perception c'est la mise en ordre des sensations qui fait que, ces sensations qui se succèdent, un flux sans ordre, visuel, tactile, ... Si je dis que ceci est une table, c'est une perception: j'agence les sensations pour dire qu'il y a une permanence, je sens toujours quelques choses identiques dans mes sensations et l'intellect vient par-dessus. La perception, c'est une mise en ordre. Quand tu es seulement sur la vue, sur l'organe visuel, ce sont des sensations, quand tu es sur le regard tu es dans une mise en ordre de perception. C'est vraiment le vocabulaire philosophique. Quand tu es face à un tableau, tu as toujours les mêmes sensations, tes sensations dépendant du fait que tu es un être humain et de certaines configurations, comme la myopie par exemple, des différences idiosyncrasiques, des petites variations de l'un à l'autre. Ça, ça ne change pas. Donc, face à un tableau, j'ai toujours les mêmes sensations, mais je peux très bien changer de perception, d'agencement des sensations, ce qui fait que d'un coup, je vais voir les choses différemment. C'est la perception. Je change

de perception parce que quelque chose surgit, parce que je comprends quelque chose. La perception, c'est ce dont tu as conscience. Pour simplifier, puisqu'il est possible de percevoir sans en avoir conscience : par exemple un chat passe sans qu'on s'en rende compte consciemment, mais c'est une perception car cette forme, on l'a reconnu à un moment dans notre tête comme étant un chat. C'est un peu comme une image subliminale, c'est une perception qui peut avoir un effet sans qu'on s'en rende compte. Donc, on peut très bien changer de perception : imaginons être face à un tableau et quelqu'un dit tu n'as pas vu le détail là qui change tout le sens du tableau. D'un coup la perception change alors que les sensations sont les mêmes.

M. Donc, c'est le savoir.

J. C. Oui, c'est le savoir. C'est aussi l'émotion.

M. Quelle est la place de l'émotion entre les sensations et la perception ?

J. C. Les sensations sont des faits bruts, des datas, la perception est faite de tout ce qui est de l'ordre de la conscience, de la psyché, ce qui d'ordre psychologique. Ça peut être les émotions, les affects, les craintes, les peurs, la réflexion, les connaissances, la culture. Tout cela conduit à modifier la perception des choses. Par exemple, il y a une odeur que tu ne supportes pas parce qu'elle est associée pour toi à quelque chose que tu as vécue, quelque chose de pas beau. Quand tu auras cette sensation à nouveau, cette molécule olfactive dans ton nez, tu la percevras négativement tout de suite : c'est l'émotion, ce n'est pas réfléchi. Tu peux même réfléchir dessus sans être capable de la modifier et avoir toujours ce dégoût. Donc, celui qui a ce syndrome de Stendhal peut avoir une perception qui surgit, qui vient de la proposition de l'artiste, mais sans qu'il ait plus de sensations qu'avant, les sensations sont les mêmes. Notre rapport à la réalité est toujours là, il ne change pas, mais la manière dont tu vas l'attraper, l'apercevoir, la comprendre, ça, ça peut changer. Il me semble que là il y a une ouverture. Pour terminer, ce qui est aussi intéressant, un autre élément qui peut entrer en ligne de compte dans le syndrome de Stendhal, c'est la multiplication des œuvres. Ce n'est pas pour rien que ce sont des touristes, ce sont des gens qui ont une expérience, qui font un musée, qui en prennent plein les yeux et, je pense,

que petit à petit ils comprennent quelque chose, ils se plongent dans une atmosphère, il font l'effort de s'y plonger, quand on est dans un musée, on essaie de comprendre une époque, un style, de percevoir la beauté. Ce sont des petites choses qui structurent, modifient peu à peu leur perception jusqu'à ce qu'ils tombent sur un tableau où là, ça leur pète à la gueule !

■ « *Devant les images, écrit Gombrich, nous nous tenons comme devant des « miroirs qui possèdent une puissance magique de métamorphose, insaisissable, et que les mots sont incapables d'exprimer ».* Le savant – l'observateur, l'interprète – est celui qui ne voit plus de cette façon aliénée, qui a vu et qui, désormais, dans un tout autre registre d'expérience, en voit plus et se rend capable de juger, d'interpréter ce qu'il voit : il se prononce alors. »

Georges Didi-Huberman,
Essayer voir,
Les Éditions de Minuit, 2014,
p.60



Adina Mocanu et Alexandra Sand,
Still Life, 2013, captures d'écran

Adina Mocanu & Alexandra Sand

Adina Mocanu et Alexandra Sand sont roumaines, pensionnaires en duo à l'Académie de France à Rome pour un an. Je les rencontre à la mi-mai 2016, quelques jours après mon arrivée à la Villa Médicis. Adina et Alexandra sont mes voisines, jeunes, vingt-quatre ans comme moi, elles viennent tout juste d'être diplômées de l'Université Nationale d'Art de Bucarest. Avant d'être spectatrice de leur performance *Untitled (l'autre)*, dont je ne savais que très peu de choses avant d'y assister, je les avais rencontrées et interrogées sur leur démarche artistique à propos de leur performance *Still Life*. C'est une performance réalisée en 2013 dans les villes de Bucarest et Cluj. Habillées d'une combinaison noire, elles parcourent la ville pour en révéler les interstices, les espaces intermédiaires et sans usage. C'est avec un regard puissant porté sur le monde qui les entoure qu'elles interrogent l'architecture et ce qu'elle induit sur nos déplacements, nos regards, nos perceptions de la ville. Pour Adina et Alexandra un angle n'est plus la somme de deux murs, mais un espace en lui-même, qu'elles regardent avec leurs corps.

A. S. C'est un nouvel espace qui est né et on a décidé de montrer aux autres que ces types d'espaces sont vivants et tu peux l'utiliser.

A. M. Ça parle de notre réalité.

A. S. Exactement, nous avons montré ça avec notre corps et avec notre présence, nous avons rempli l'espace. Parce que dans une ville, les espaces urbains sont beaucoup de petits espaces inutilisables. Et c'est dommage parce que la perception du monde en général c'est que nous n'avons pas assez d'espace ici dans la ville, on est très aggloméré, mais en fait il y a beaucoup de petits espaces qui sont vraiment bons à utiliser.

A. M. Oui et c'est aussi une chose de malformation dans l'architecture ; parce que le projet était à Bucarest et à Cluj ; et Bucarest est un mix architectural très fort, c'est-à-dire que tu as beaucoup d'espaces comme ça, par exemple il va y avoir trente centimètres entre deux bâtiments. Et pour toutes les personnes c'est un espace inutile. Mais si tu y penses, tu peux respirer dans un espace comme ça.

A. S. En fait c'est très bizarre, quand tu sais qu'une personne à besoin de cinq mètres dans l'espace urbain, chaque personne doit avoir deux mètres autour de lui, mais ce n'est pas une chose qui est vraiment appliquée parce que quand tu es dans le métro, tout ça, on est tous aggloméré... ça c'est d'un côté, mais d'un autre côté, c'est l'idée ; parce que les personnes n'ont pas la perception de cet espace [autour d'eux] et pour eux c'est une chose qui n'existe pas. Mais quand tu es dans le métro et toute cette agglomération c'est une chose qui est vraiment présente dans leur perception.

M. Et quand vous décidez de rendre visible cet espace, cette perception, qu'est-ce que vous attendez de celui qui ne le perçoit pas ? Vous attendez qu'il change de regard ? Est-ce que vous êtes dans une forme de dénonciation d'une perception un peu rigide de l'espace urbain ?

A. M. Oui, mais c'était une dénonciation un peu subtile, c'est ça. Parce que bien sûr nous pensons que maintenant les gens peuvent voir cet espace, mais nous n'avons pas d'attente sur ça.

■ « Le peintre « apporte son corps », dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui est un entrelacs de vision et de mouvement. [...] Mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c'est pourquoi je peux le diriger dans le visible. Par ailleurs il est vrai aussi que la vision est suspendue au mouvement. On ne voit que ce qu'on regarde. » [...] « L'animation du corps n'est pas l'assemblage l'une contre l'autre de ses parties – ni d'ailleurs, ce qui supposerait encore que le corps lui-même est sans dedans et sans « soi ». Un corps humain est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étingelle du sentant-sensible, quand prend ce feu qui ne cessera de brûler, jusqu'à ce que tel accident du corps défasse ce que nul accident n'aurait suffi de faire... »

Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, Éditions Gallimard, 1964, pp.16-17, 21

A. S. Oui, nous n'espérons pas de résultat concret. Parce que dans la vie tu as beaucoup de personnes qui sont des espaces différents, ont des éducations différentes et ils sont vraiment très honnêtes quand ils regardent ton action.

A. M. Oui, le public de la ville est toujours le plus honnête.

A. S. Mais notre but est de changer un peu la réalité des autres mais ça, si ça se passe.

[...]

M. Et comment vous faites avec le monde dans lequel vous allez vous inscrire, qui vous voit, qui vous regarde, qui s'étonne ? Comme on peut le voir dans la vidéo en noir et blanc qui documente votre performance.¹

¹ <http://adinamocanualexandra sandu.tumblr.com/StillLife>

A. M. On est très naturelle. Et justement, peut-être que tu as vu dans la série il y a des photos dans un salon de coiffure et par exemple là-bas on a juste entré et on a dit « on fait des photos » et c'était juste ça.

A. S. Oui, parce que nous ne faisons pas d'explications aux autres. Nous sommes très spontanées, c'est comme une surprise pour les autres. Ce n'est pas une scénographie ou tout ça, parce que pour nous, ça c'est faux.

A. M. Nous sommes très naturelles.

A. S. Les actions sont très fluides.

A. M. J'étais heureuse avec le public de la rue et avec les personnes qui sont dans la rue parce que dans une galerie il y a beaucoup de questions « qu'est-ce que tu veux faire ? qu'est-ce que c'est ça ? fais-nous une liste détaillée de tes propositions... » Mais avec ça par exemple dans le salon de coiffure, c'était « on fait des photos ». Et c'était juste ça.

M. Et quand on vous demande plus de précisions vous ne répondez pas ?

A. M. Non, non.

M. Vous ne répondez pas et vous partez ?

A. M. Oui, oui, exactement.

[...]

M. On pourrait vous commander, dans une ville, de refaire cette performance ? Est-ce que ça aurait du sens ?

A. S. On a pensé à ça, dans un village en France, mais avec une autre approche.

A. M. On peut essayer de commencer avec la même idée, mais les choses changent.

A. S. Parce que c'est impossible d'avoir le même résultat, ce sont des endroits très différents.

A. M. C'était le même résultat avec cette série parce que, en général, les images dans lesquelles nous sommes, nous sommes dans des espaces qui ne sont pas utilisés à Bucarest, mais à Cluj on a trouvé des géométries parce que Cluj c'est un peu différent.

M. Mais vous connaissiez Bucarest et vous connaissiez Cluj...

A. M. Oui...

M. ... c'étaient des villes que vous parcouriez depuis plusieurs années...

A. S. Non, Cluj, ce n'était que la troisième fois que nous visitons. C'est-à-dire que ce n'était pas très familier comme à Bucarest.

A. M. Même avec Bucarest, quand nous travaillons, quand nous sommes dans une performance, nous ne voyons pas la ville comme une chose très connue. L'énergie c'est toujours une nouvelle expérience.

M. D'accord, ça ne participe pas du fait que vous connaissez la ville et alors vous allez plus loin dans sa perception ?

A. S. Si tu connais notre autre travail *Wrapped*, c'est une œuvre dans laquelle nous avons commencé avec ça, ce que tu as dit.

J'ai recouvert Adina d'un tissu, comme un cocon, sans voir, sans entendre, et j'ai marché avec elle dans la ville de Bucarest et je l'ai mise dans différents endroits qu'elle connaissait. Et je lui ai dit « tu dois me raconter où tu penses être ».

A. M. Et c'était vraiment très intéressant parce que je disais « je pense que je suis dans un espace ouvert, il y a beaucoup de gens. ».

J'avais justement moins de sens que d'habitude et c'était vraiment intéressant. Et après c'était une chose de confiance dans Alexandra pas ce que c'est un peu claustrophobique.

A. S. Oui et c'est ça l'idée que je pense « je connais Bucarest très bien, j'habite ici, etc... ».

Mais quand tu es comme dans un cocon sans pouvoir regarder la ville et écouter très bien ce qu'il se passe, tu ne connais pas la ville, non ?



Adina Mocanu et Alexandra Sand,
Wrapped, 2013



Adina Mocanu et Alexandra Sand,
Wrapped, 2013

M. Vous aimez donc jouer avec la perception de la ville, que ce soit dans *Still Life* ou dans *Wrapped*, c'est vraiment la fabrication, l'imaginaire qu'on se fabrique sur la ville elle-même qui vous intéresse. J'ai discuté de votre travail avec Yves Coppens¹ et il pensait votre geste comme un geste « anonyme », comment m'expliquez votre démarche par rapport à l'anonymat ?

A. M. L'anonymat pour nous c'est la même chose que l'universalité.

A. S. Nous ne voulons pas donner de définitions.

A. M. On met des costumes, parce que nous avons des costumes noirs en général dans nos performances. Et le costume est aussi une modalité d'essayer d'être dans l'anonymat, dans l'universalité. Dans une atemporalité. Et aussi, nous avons des gestes dans la performance qui peuvent être liés à cet anonymat. Par exemple notre vidéo *La Grotte* dans laquelle nous crions dans une grotte. C'est un geste universel, c'est un geste anonyme.

A. S. On crie vers l'avenir.

¹Yves Coppens, paléontologue français, a été nommé Nouveau Prix de Rome de l'Académie de France à Rome - Villa Médicis, pour accompagner les pensionnaires de la promotion 2015-2016.

- A. M. L'action est centrée sur deux filles, nous nous sommes enregistrées de dos et c'est une image très forte parce que c'est absurde. Mais après nous crions vers l'avenir parce que l'avenir c'est une chose très inconnue. C'est pour ça qu'on parle d'anonymat.
- M. Et alors l'inconnu de l'avenir et le cri que vous poussez ce serait une angoisse par rapport à cet inconnu ?
- A. M. Non, c'est plutôt l'absurde de l'inconnu : pourquoi nous ne savons pas.
- A. S. Ou pourquoi on doit avoir une angoisse ? Tout est imprévisible, réel ou irréel.
- A. M. Je pense que c'est justement ça, c'est l'absurdité de la vie : pourquoi nous sommes ici ? pourquoi on a un avenir ? pourquoi on a un passé ? pourquoi nous sommes dans le présent ? et quel est notre rôle ici ?
- A. S. Et ça, c'est en relation directe avec notre idée de la matrice, comme dans Matrix.
- M. Sur la possibilité d'un monde parallèle, une réalité virtuelle ?
- A. M. Oui, du monde qui est déjà créé, un monde qui est déjà décidé parce que quand tu as toutes ces choses absurdes, les personnes, les gens choisissent la religion et leur croyances pour structurer la réalité, pour avoir une sensation de sécurité dans la réalité, mais en fait il n'y a pas de sécurité si tu penses logiquement.
- A. S. Dans la vie il n'y a pas de choses précises, garanties.
- [...]
- A. S. Notre but c'est d'offrir aux autres la possibilité de prendre conscience de leur présence, c'est ça.

A. M. D'être conscient qu'ils occupent un lieu, ils occupent un espace, ils s'emparent de ce monde. C'est une question de la perception de ton corps. C'est une question de la perception de toi-même.

A. S. Pour être conscient de toi-même tu dois d'abord être conscient de l'espace, de l'endroit où tu es, de la présence des autres, et après être conscient de toi-même. Parce que tu ne peux pas avoir conscience de toi-même si tu ne connais pas les autres.

A. M. C'est comme un moulage parce que l'espace à l'extérieur c'est comme un vide et tu es le plein et pour être conscient de ton plein tu dois être conscient de tout le vide qui se passe autour de toi. Et c'est ça notre but.

M. Et votre choix de l'éphémère ? La performance vous permet de faire quelque chose de vivant, qui s'inscrit dans le présent. Comment par rapport à cette idée d'être conscient de soi et du vide autour de soi, est-ce que cet état de conscience n'est pas qu'un état éphémère ? Combien de fois dans une journée on pense au vide autour de soi ? Est-ce que c'est un état éphémère qu'il faut réactiver en permanence ?

A. M. et A. S. [d'une même voix] Oui.

A. M. C'est un mode de vie. Et c'est très difficile. Peut-être c'est une utopie parce que nous disons toujours ça. Notre projet ici s'appelle *Présence et Utopie*, parce que pour nous l'utopie est très présente dans le monde. C'est la nature de l'humain qui n'est pas faite pour ça.

■ « *La contemporanéité s'inscrit, en fait, dans le présent en le signalant avant tout comme archaïque, et seul celui qui perçoit dans les choses les plus modernes et les plus récentes les indices ou la signature de l'archaïsme peut être contemporain. Archaïque signifie proche de l'arkè, c'est-à-dire de l'origine. Mais l'origine n'est pas seulement située dans un passé chronologique : elle est contemporaine du devenir historique et ne cesse pas d'agir à travers lui, tout comme l'embryon continue*

Allongées sur le sol, dans leur costume noir derrière leur double de plâtre blanc, les corps délinéèrent les courbes des statues. La symétrie structura la composition de la scène et de ce miroir naquirent les premières morsures de la mélancolie. Les abdomens ondulaient au rythme du souffle des jeunes femmes. La houle était calme et régulière derrière le blanc immaculé des corps nus des statues. Un premier élan impulsa la danse et les quatre corps s'animèrent ensemble. Les noires déplacèrent les blanches les firent avancer les firent basculer les retournant sur le dos puis sur le ventre puis sur le dos les corps se rompirent démembrés les têtes roulèrent décapitées sur le ventre sur le dos. Vive et lascive, noble et sombre la sarabande qui se joue sous nos yeux est admirable et m'immobilise, fascinée. Chaque rouleau retourne les corps dans le fracas, les fragmente et les éparpille. Inlassablement les artistes rassemblent les morceaux et reforment un ensemble. Adina et Alexandra se reposent. Je reste, j'ai besoin de connaître l'achèvement de ce geste désespéré.

J'assistais à la vie, à sa fatalité, j'ai vu l'inévitable habiter le corps de mes deux voisines et mon émotion culminer dans un déchirement viscéral. Leurs corps lourds de fatigue et d'efforts ralentissaient les mouvements et leurs déplacements se sont fait plus lents et plus rares. La poussière des plâtres inertes émiétés blanchissait les costumes noirs des artistes.

J'étais bouleversée par la violence de ce transfert et troublée par leur épuisement. Je les regardais lutter avec ces doubles devenues dépouilles d'elles-mêmes. Cette performance n'était pas un spectacle tragique. Non, c'était la tragédie elle-même qui s'incarnait dans les corps d'Adina et son double, d'Alexandra et son double.

Vers 21h, les deux artistes ont échangé un regard et se sont levées avec souplesse, elles ont quitté leurs corps, laissant devant moi deux gisants en morceaux.

Performance *Untitled (l'autre)* présentée le jeudi 16 juin, entre 18h30 et 21h, dans le cadre des Jeudis de la Villa Médicis. Pendant deux heures et demi les performeuses Adina Mocanu et Alexandra Sand ont parcouru le Piazzale, grande cour de gravillons clairs reliant le Palais et les jardins.

de vivre dans les tissus de l'organisme parvenu à maturité, et l'enfant dans la vie psychique de l'adulte. L'écart – et tout ensemble l'imminence – qui définit la contemporanéité trouve son fondement dans cette proximité avec l'origine, qui ne perce nulle part avec plus de force que dans le présent.

[...]

Les historiens de l'art et de la littérature savent qu'il y a entre l'archaïque et le moderne un rendez-vous secret, non seulement parce que les formes les plus archaïques semblent exercer sur le présent une fascination particulière, mais surtout parce que la clé du moderne est cachée dans l'immémorial et le préhistorique. C'est ainsi que le monde antique se retourne, à la fin, pour se retrouver, vers ses débuts ; l'avant-garde, qui s'est égarée dans le temps, recherche le primitif et l'archaïque. C'est en ce sens que l'on peut dire que la voie d'accès au présent a nécessairement la forme d'une archéologie.

[...]

Le présent n'est rien d'autre que la part de non vécu dans tout vécu, et ce qui empêche l'accès au présent est précisément la masse de ce que, pour une raison ou pour une autre (son caractère traumatique, sa trop grande proximité), nous n'avons pas réussi à vivre en lui. L'attention à ce non-vécu est la vie du contemporain. Et être contemporains signifie, en ce sens, revenir au présent où nous n'avons jamais été. »

Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Éditions Rivages, 2008, pp.35-38



Anne-Violaine Houcke,
installation vidéo,
Théâtres des expositions #7,
La citerne, Villa Médicis 2016,
photo Villa Médicis

Anne-Violaine Houcke

Anne-Violaine est docteure en cinéma et pensionnaire à la Villa Médicis. Elle dédie sa recherche à la réalisatrice italienne Cecilia Mangini qui réalisa, entre autres, trois films en collaboration avec Pier Paolo Pasolini. C'est autour d'un de ces films, *La canta delle marane* (*Le chant des fossés*) réalisé en 1961 dans une borgate de Rome (faubourg, bidonville), que nous nous rencontrons. Pour partager avec le public son année de recherche lors du Théâtre des expositions #7, expositions des pensionnaires de la Villa Médicis, Anne-Violaine choisit un lieu à l'écart de la grande galerie accueillant la majorité des œuvres et s'installe dans la citerne. Cette citerne antique a été redécouverte tardivement dans les années soixante, c'est un lieu d'eau dans lequel elle montre plusieurs films dont un extrait de *Ignoti alla città* (1958), *La canta delle marane* dans son intégralité et un montage sur moniteur de captures d'écran des visages des ragazzi du film. Les ragazzi sont les personnages principaux de *La canta delle marane*, de jeunes garçons des borgate, exclus de la ville de Rome et de la société italienne. Un film de 45 minutes sur le thème du fascisme accompagne l'exposition ainsi que cette phrase de Giorgio Agamben «*la voie d'accès au présent a nécessairement la forme d'une archéologie*» projetée sur un mur.

A-V. H. [...] Pour moi, Mangini, elle leur donne [aux ragazzi] une dignité cinématographique, elle les fait revenir dans le champ des représentations visuelles comme Pasolini le fera aussi avec Accatone, mais Mangini le fait avant lui. Il y en a un extrait, un montage d'une série de Borgate.

M. Où on voit des barres d'immeubles...

A-V. H. Voilà, ces différentes borgate, c'est comme une sorte de litanie de borgate, une suite des différentes borgate qui existent où elle avait fait des repérages et où elle a tourné *Ignoti alla città*. C'est le début du film. Le deuxième film, *La canta delle marane* est différent car elle a choisi un seul lieu. Elle tourne dans ce lieu, c'est pour cela que j'ai choisi ce film, un seul lieu, un lieu d'eau, un lieu hors champ, donc intéressant dans la citerne, au cœur historique de Rome, la place touristique, du commerce, j'ai voulu faire revenir ce qui était hors champ relégué hors de la ville et en même temps l'eau est élément d'unité. Boue des fossés dans une citerne antique.

M. Tu fais un geste très politique.

A-V. H. Oui, disons que je prolonge le geste de Mangini qui était de ramener ces populations sur les écrans pour obliger à les voir, par le geste de l'exposition à la Villa Médicis, représentant historique du pouvoir (Louis XIV,...) et dans ses tréfonds, ses entrailles, faire revenir cette histoire de Rome, poursuivre ce geste.

M. Finalement ce sujet peut encore provoquer de la résistance quand on sait que ton espace d'exposition a été peu mis en valeur, cartel d'introduction non éclairé, manque de lumière pour circuler dans la citerne...

A-V. H. C'est intéressant ce que tu dis parce que, je ne pense pas que c'est une résistance consciente, c'est plutôt une incurie qu'une résistance. L'idée de le mettre dans un lieu archéologique c'est, parce que à la fois ce qu'a fait Mangini, ce que font les artistes en général et ce que font les chercheurs, comme un geste archéologique : mettre au jour des choses qui sont là à la vue de tout le monde, mais qu'on ne voit pas parce qu'on regarde pas ou de trop près ou trop loin ou parce qu'on a perdu

l'habitude de regarder. L'idée, c'est ce qu'elle a fait avec les ragazzi, ils sont là, il suffit d'un désir du regard pour les voir. C'est pour cela que je l'ai appelée *Invention* parce qu'en archéologie, inventer un site, c'est le mettre au jour, le porter à la lumière, ça se concilie bien avec le cinéma, la question de la lumière. Je voulais un lieu archéologique parce que c'est ce qui n'est pas visible, ce qui est enfoui, ce qui est refoulé et qu'on peut mettre au jour, ça nécessite un désir d'aller voir. Il faut vouloir entrer dans cet espace un peu rebutant, au bout, sans lumière, monter quelques marches, on voit mal, ce n'est pas éclairé, ce n'est pas un parcours tracé, c'est à la marge. Ce lieu, la citerne fait sens par rapport aussi bien à ce que je considère être mon travail de recherche et à ce qu'est le travail de Mangini. Avec le film sur le thème du fascisme et j'essaie de construire à partir d'images d'archives et d'entretiens l'idée qui est celle de Pasolini et Mangini du passage d'un fascisme historique à un fascisme contemporain qui est celui de la société de consommation. J'essaie de prouver cela d'une certaine manière avec différentes mises en formes, des textes que je lis, des textes que j'ai écrits, des entretiens, des images d'archives. Il y a une intervention de Pasolini à Vincennes. C'est une mosaïque de mes matériaux.

M. La question du politique m'intéresse beaucoup par rapport à la question du regard, surtout dans l'intention de Mangini et la tienne, la question du regard-caméra qui vient faire basculer la position du spectateur vis-à-vis des personnages. D'ailleurs, on pourrait d'abord se poser la question de fiction documentaire, mais il me semble que c'est un documentaire.

A-V. H. C'est un documentaire, mais c'est aussi une mise en scène.

M. On a une musique d'accompagnement qui est peut-être faite pour le film.

A-V. H. C'est une musique de Egisto Macchi pour le film.

M. Il y a une construction cinématographique réelle, tendue pour un documentaire.

A-V. H. Alors, en effet, c'est un documentaire de reconstitution.

M. Avec des personnages qui sont des ragazzi ou des acteurs ?

A-V. H. Ce sont des ragazzi. D'une part, un documentaire n'est jamais objectif, à partir du moment où tu places ta caméra quelque part, tu fais un choix de point de vue et qui dit point de vue dit intention. Ensuite, pour Mangini, c'est vraiment un documentaire de reconstitution, ce qui est intéressant pour moi c'est que cette reconstitution est un geste éthique au sens qu'elle a dû créer une complicité avec ces ragazzi, les connaître, obtenir leur confiance alors que c'est une population complètement autre, marginalisée, que certains peuvent regarder d'un point de vue ethnologique, une population qui peut faire un peu peur. Elle, femme, déjà, on est dans les années 50, cela veut dire quelque chose d'être une femme derrière la caméra à cette époque, où généralement elles sont devant la caméra, esthétisée, elle, femme, qui va avec sa caméra sur ces territoires-là pour obtenir de ces garçons qu'ils se rejouent eux-mêmes. Ça veut dire créer un rapport suffisamment fort avec eux pour qu'ils acceptent de jouer pour elle, devant elle, devant la caméra. Pour cela, l'idée que c'est une reconstitution fait sens parce que c'est aussi la trace d'un comportement qu'elle a eu, d'entrer sur ce territoire et de créer suffisamment de rapports avec ces jeunes pour qu'ils jouent avec elle. Qu'ils jouent pour elle, mais qu'ils jouent aussi ce jeu-là de se jouer eux-mêmes. Donc, c'est des ragazzi, dans les archives à Bologne, c'est intéressant parce qu'il y a les carnets d'adresses avec leurs noms et leurs adresses. Ce sont des ragazzi et non des acteurs, mais ils sont en mode acteurs d'eux-mêmes, ils s'interprètent eux-mêmes. C'est pour cela que c'est quelque chose d'assez politique. Parce que non seulement elle les filme, mais elle ne les filme pas à la dérobée ni d'un point de vue exotique, elle crée avec eux un rapport et elle entre sur leur territoire sans se l'approprier, elle instaure avec eux un rapport particulier qui est un rapport d'échange.

M. Elle disparaît aussi car dans le regard-caméra, tout l'espace est pour eux.

[...]

Porta Furba Quadraro.

La voiture domine.

Sortie de métro, deux fois deux-voies et pont au-dessus d'une voie ferrée.

Beaucoup de boutiques et de petits commerces fermés sauf les toutes petites épiceries tenues par des bangladais.

Il y a des hommes dans la rue, ils sont souvent deux, ils discutent et me regardent.

Des voitures et des ordures. Partout des déchets dans la rue, il y a pourtant beaucoup de poubelles.

La route.

La voie ferrée.

Le couloir aérien.

Les avions passent si près des habitations qu'on peut compter les hublots sans plisser les yeux.

On dirait que chacun a son balcon.

Il y a beaucoup de verdure dans les appartements, autour des maisons.

De l'autre côté une grande ligne droite, la via Quintili, traverse un quartier qui semble à la fois tout aussi populaire et un peu plus aisé, ce sont des maisons individuelles.

Trottoirs défoncés, mauvaises herbes à tous les interstices. La rue n'est qu'un lieu potentiel de passage entre les habitations et les voitures.

J'entends des voix derrière les volets
fermés, mais je ne vois personne.
Ça sent fort le jasmin étoilé. Les fleurs
commencent à tomber et tapissent le
sol. Il y a aussi des lauriers blanc et rose
pâle. Au bout de la route un carrefour,
axe routier désincarné.
Ligne de bus 557.

A-V. H. Tout l'espace est pour eux, c'est un peu particulier. Dans les premiers temps de l'histoire du cinéma, le regard-caméra existe parce que le cinéma hérite d'une pratique de la scène. Et puis, quand le langage cinématographique s'institutionnalise dans une narration plus classique, il n'y a plus ce regard-caméra. Il y a alors l'idée que le récit doit se développer d'une manière totalement autonome du spectateur, faisant oublier au spectateur qu'il est spectateur d'une image, l'idée que c'est un monde dans lequel tu entres, tu te projettes. Alors que si on te regarde, on te ramène à ta place de spectateur et c'est aussi pour cela que c'est provocateur parce que cela te ramène à ta place de regardant donc peut-être voyeur. En tout cas ça te ramène à l'idée que le cinéma n'est qu'un dispositif et que tu es dans une salle de cinéma, que c'est une mise en scène et donc potentiellement une manipulation. Le regard-caméra revient dans le cinéma après la Seconde Guerre mondiale. Serge Daney a écrit un très beau texte à ce propos, dans *La Rampe*, qui définit le cinéma moderne par rapport au cinéma classique en disant alors que dans le cinéma classique on a une scénographie de la profondeur, de l'illusion, de la mise en scène, qui hérite du théâtre, le cinéma moderne est un cinéma du plat qui renvoie au spectateur l'idée qu'il n'est que image, qu'illusion. L'image de cinéma est plate, elle n'est pas en trois dimensions et on l'oublie quand on est face à un film classique. Et l'objectif du cinéma classique est de faire oublier cela. C'est ce qu'on appelle le cinéma de la transparence hollywoodienne : les raccords, le champ contre-champ, ne jamais créer quelque chose qui va heurter le spectateur qui lui rappellerait que finalement il est devant des bouts de film en deux dimensions qui sont collés... Maintenir l'illusion de la troisième dimension, d'un récit qui se déroule tout seul. Et le cinéma d'après Seconde Guerre mondiale, d'après ce qu'écrit Serge Daney, est un cinéma de la deuxième dimension, du regard-caméra, un cinéma du faux raccord, qui va en permanence provoquer le spectateur, lui rappelant qu'il est devant un dispositif, un artifice, un artefact, une manipulation. Il interprète et je pense que c'est très juste, en se fondant sur l'idée que durant la Seconde Guerre mondiale, il y a eu tellement de manipulations, de mises en scène, les manipulations que sont les films de propagande qui sont des mises en scène, les grandes parades du fascisme... idée que, ont été créés pendant la Seconde Guerre mondiale tout un discours, des images, des manipulations qui ont caché une vraie réalité qui était celle

■ « Il a donc fallu une scénographie nouvelle où l'image fonctionne comme surface, sans profondeur simulée, sans jeu de chicanes, sans issues. Mur, feuille de papier, toile, tableau noir, toujours un miroir. Un miroir où le spectateur capterait son propre regard comme celui d'un intrus, comme un regard en plus. La question centrale de cette scénographie n'est plus : Qu'y a-t-il à voir derrière ? Mais plutôt : Est-ce que je peux soutenir du regard ce que, de toute façon, je vois ? Et qui se déroule sur un seul plan ? »

Serge Daney, *La Rampe*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 1996, pp.210

des camps, de corps qu'on ne voulait pas nous montrer, qu'on ne voulait pas nous faire voir, qu'on ne voulait pas qu'ils nous regardent. La mise en scène, la manipulation a soutenu cette idéologie. C'est ce que dit Serge Daney, d'autres l'ont repris, c'est très beau et très juste. Surtout quand tu connais le cinéma d'après Seconde Guerre mondiale. Il y a un film qui est considéré comme un des grands films marquant du regard-caméra c'est *Monika* de Bergman (1953) où tout à coup, l'actrice principale d'une histoire d'amour et d'adultère, au moment où elle trompe son mari, elle se retourne vers la caméra et la regarde très longtemps. Et au même moment, les lumières s'éteignent sans que cela n'ait aucun sens dans l'histoire, c'est un geste arbitraire. Tu as donc cette idée du regard-caméra, un plan très long, trop long pour qu'on puisse ne pas y faire attention, on sort complètement de l'histoire, elle nous regarde, les lumières s'éteignent, ... Ce sont des choix de mise en scène qui viennent dire là c'est moi qui manipule l'image, il y a quelqu'un derrière qui manipule l'image, et puis ce regard de l'actrice qui semble dire oui, je trompe mon mari et alors ? Ce plan, Godard a écrit dessus puis Alain Bergala après, en disant c'est un plan révolutionnaire dans l'histoire du cinéma parce qu'il confronte le spectateur à ce qu'il a vu pour dire « Je sais que tu as vu ce que tu vois, tu ne peux pas faire comme si tu ne l'avais pas vu ». L'idée c'est que le spectateur est responsable de son regard et de son jugement sur ce qu'il regarde, comme si l'actrice disait au spectateur, maintenant je te somme de choisir, à toi de dire si tu es de mon côté ou du côté de mon mari, prends parti, ne fais pas comme si tu n'avais rien vu. Jusque là, le public de cinéma était un public rassemblé parce qu'on ne lui demandait pas de prendre parti, il voyait un film, en ressortait heureux, tout le monde a vu le même film, les personnages sont clairement dessinés, les bons et les mauvais, on est tous d'accord en sortant. Ici, l'idée est un film plus complexe, non ce n'est pas si simple, les spectateurs peuvent potentiellement ressortir clivés, c'est-à-dire qu'il y ait du débat. Ce film est donc marqueur dans l'histoire du cinéma, mais par reconstruction parce qu'il y a des regard-caméra avant. Godard a écrit dessus et le cinéma de Godard est un cinéma qui va beaucoup jouer sur le regard-caméra, *Le mépris* commence par une caméra qui se tourne vers le spectateur, elle filme et tout à coup elle se tourne vers le spectateur, donc ça va encore plus loin : c'est la caméra qui se tourne vers le spectateur et elle lui rappelle que tout le film n'est qu'une mise en scène.

■ « *Monika est dans un café.*

Un play-boy anonyme met une pièce dans le juke-box, vient s'asseoir en face d'elle, lui tend la flamme de son briquet, s'avance dans le plan pour allumer sa cigarette à celle de la jeune femme et lui tapote le menton dans un geste très codé de virilité de bistro branché. Bergman a décidé de la tourner [la scène] en un seul plan, serré, avec un travelling qui va du jukebox à la table.

A priori, c'est une de ces scènes dont le scénario a besoin (pour faire avancer l'histoire) pas forcément très désirable à tourner. Une scène avant tout fonctionnelle, sans dialogue. Ce n'est même pas une vraie rencontre, ni l'arrivée d'un nouveau personnage. Le jeune homme restera anonyme et on ne le verra plus par la suite : il est pur indice scénaristique : le play-boy de bistro. On ne voit même pas son visage. [...]

Ce jour-là, Bergman va prendre une décision tout à fait improbable. Une double décision, même si on ne parle habituellement que de la première. Il

demande à son actrice, en plein milieu du plan séquence – j’imagine l’effarement général de l’équipe –, de quitter du regard son partenaire et « de le planter droit dans l’objectif de la caméra ». Avec détermination et insistance Harriett Andersson va soutenir ce regard de verre comme elle le ferait d’un regard humain. L’impudeur de ce regard, qui ne doit plus rien à la convention de l’aparté ou de l’interpellation de théâtre, tient à ce qu’il établit une communication intime, directe, malaisante, entre l’actrice et le spectateur, en-deçà du personnage comme tiers convenu. Ce regard-caméra là ne doit plus rien à ceux, de toutes sortes, qui l’ont précédé dans l’histoire du cinéma. Il est le premier à être totalement délibéré dans son impudeur ontologique. A un point tel que Bergman – deuxième décision – va éteindre en cours de plan tous les projecteurs qui éclairaient le décor. Autrement dit, il efface littéralement, sans le moindre souci de réalisme, l’univers supposé de la fiction pour que le face-à-face soit encore plus intime, hors de toute référence anecdotique. [...]

Cette impudeur est tempérée par l’inscription de ce plan-regard dans la fiction, qui autorise malgré tout d’en rapporter une part de violence au personnage. A ce moment précis où Monika regarde chaque spectateur dans les yeux, c’est comme pour lui dire ceci : voilà, je vais cesser d’être la Monika – plutôt bonne fille – que tu as aimée jusque-là. Celle qui a initié ce brave garçon d’Harry au désir et à l’amour, qui lui a apporté un peu d’une joie qu’il ne demandait même pas. Je viens de faire mon choix : je vais le trahir. Je vais le précipiter de façon délibérée, sans être amoureuse d’un autre, dans le malheur conjugal. Maintenant, regarde moi dans les yeux, c’est à toi de choisir : tu restes dans mon camp – du côté où toi aussi tu es amoral, égoïste, avec ton propre désir de vivre – ou tu

M. Je veux rebondir sur ce que tu as dit car tu as utilisé des mots qui m’intéressent beaucoup : spectateur, regardeur, voyant, voyeur, du spectateur qui doit choisir, ce qui fait référence à une morale, individuelle ou collective, comment il se positionne face à une fiction. Cela m’intéresse beaucoup à propos des définitions que j’essaie d’élaborer du regard et du voir, du regardeur, cf. Marcel Duchamp qui nous dit que sans spectateur qui regarde une œuvre il n’y a pas d’œuvre, c’est donc le regard du spectateur, du regardeur qui fait œuvre. Par rapport à cela, j’ai essayé de définir regarder, de définir voir. De manière simple, je dirai que voir c’est de l’ordre du sens, regarder c’est être conscient de sa perception, être conscient du regard, regarder c’est savoir que tu vois, que tu es en train de regarder, il y a une forme d’intellectualisation. Voir, je l’associe au sensitif, sensuel, de l’ordre des sens et, en terme de relation à l’œuvre d’art, beaucoup plus empreint d’émotion, dans une forme assez directe, peut-être de l’ordre de la vérité même si cela peut paraître trop fort. Je trouve intéressant le voir qui ramène au corps, aux sens et aux émotions plutôt que dans un rapport intellectuel. Par rapport au regardeur et au regard, de voir j’arrive à voyeur et très vite on dérive vers la morale avec le voyeurisme et de la question de la perversion qu’il y a dans le regard. Comment sortir de cela et arriver à une définition qui dégage le voyeur de sa considération morale, est-ce possible ? Ou peut-être que l’artiste est un voyeur avec tout ce que cela porte d’immoralité ?

A-V. H. Cette réflexion est intéressante en regard de ces films parce qu’ils rappellent au spectateur qu’ils voient ou qu’ils regardent. D’après ce que tu dis, le voir est plus passif, l’intention et le désir serait alors plutôt du côté du regard.

M. Moins intentionnel, mais plus fort émotionnellement.

A-V. H. Comme si on était happé malgré nous alors que dans le regard on cherche ce qu’on va voir.

M. : Il y aurait dans le regard une forme d’attente, d’attente de voir.

A-V. H. Le voir contiendrait une disponibilité alors que le regard exprimerait une quête de quelque chose.

M. Qui peut échapper si on est trop dans l'attente. Dans l'art contemporain il y a une espèce de demande absolue d'avoir un texte, d'avoir un cartel, d'avoir un soutien pour comprendre ou penser, plutôt que d'être attentif à un sentiment, une émotion. Sans être tout le temps dans l'émotion éprouvée, au contraire si on n'éprouve rien c'est aussi très intéressant, être sensible aussi même dans quelque chose de très contemporain, de très récent, de très proche de nous, d'être disponible à quelque chose de plus sensuel.

A-V. H. Dans le film *La canta delle marane*, à la fin, il y a un panoramique sur tous les ragazzi qui non seulement regardent le spectateur, mais qui l'invectivent vraiment, avec des gestes de corps, des gestes obscènes. Ça va au-delà du regard, mais j'ai le sentiment que ces gestes sont comme une prolongation du regard qu'ils sont en train d'envoyer. Pour le spectateur, c'est comme si ils lui disaient depuis le début du film tu m' observes, en plus le film est très sensuel avec des jeunes garçons qu'on regarde avec un certain plaisir, dans tous les sens du terme parce qu'ils sont beaux, parce que le film est magnifique avec ces jeux d'eaux. Et tout à coup, à la fin du film, c'est comme si ils nous renvoyait notre regard et aussi une forme de voyeurisme qui nous mettait mal à l'aise. C'est ainsi que je le perçois, maintenant que tu m'as bien regardée, soutiens mon regard, mais soutiens aussi l'exclusion, tu m'as exclu et tu m'as regardée un peu à la dérobée. Parce que c'est le principe du film classique, on regarde à la dérobée sans participer, c'est l'œil dans le trou de la serrure, le spectateur voit tout. Donc, tu m'as regardé à la dérobée, tu m'as exclu de ton monde et moi maintenant non seulement je te regarde, je te dis que je t'ai vu et j'ai vu que tu m'as vu, mais je t'exclus aussi et c'est là où ce regard-caméra est fort parce qu'il dit, après que le film ait donné au spectateur l'envie d'entrer dans ce monde, il lui dit « je ne veux pas que tu sois dans mon monde ». Ce renversement à la fin du film est beau. Et je pense qu'il y a une sorte d'immoralité et que ce regard-caméra à la fin, nous rappelle qu'il y a quelque chose d'immoral ou du moins d'indécent et d'obscène dans le regard. Parce que le regard parle du désir. Personnellement,

m'abandonnes devant ce saut dans le vide? Tu restes de mon côté, même dans le mal, ou tu fais volte-face?

Ce plan devient une croisée des chemins pour les spectateurs qui avançaient jusque-là, grosso modo, d'un pas commun. Ce qui n'était pas bien difficile lorsqu'il s'agissait d'être du côté des amants libres et unis contre un social étouffant. Il appelle un choix individuel que chaque spectateur ne peut faire qu'au plus inavouable de sa conscience et qui va atomiser définitivement la salle. Une époque du cinéma est en train de finir dans ces années 50, celle où le public de cinéma suivait encore les films à l'unisson. Ce regard a un pouvoir de séparation irrémédiable. Bergman en a mesuré depuis toute la portée: « Ici et pour la première fois dans l'histoire du cinéma s'établit soudain un contact direct et impudique avec le spectateur ».

Alain Bergala, Harriett Andersson regarde dans l'objectif de Bergman, *Cahiers du cinéma*, N° spécial « 100 journées qui ont fait le cinéma », Hors-série, janvier 1995, pp.70-71

¹ Du grec haptain, toucher.
Relatif à la sensibilité cutanée.
Étude du toucher.
Le Petit Larousse, 2013

le terme qui me vient le plus naturellement est celui de regard plutôt que voir. Parce que dans le regard il y a désir et intention, le regard a une fonction haptique¹, c'est l'idée, par le regard, de presque toucher quelque chose. Ici, ce sont des corps, des corps masculins, des corps sensualisés, c'est comme si le film mettait en évidence une forme d'indécence du regard du spectateur, donc un regard cinématographique, mais peut-être plus largement que cela. Indécence du regard, mais aussi indécence salutaire puisque c'est par cette indécence qu'on est poussé à voir des choses, à les toucher, à entrer en contact avec. Immoralité si on veut, mais aussi il y a une morale de cette immoralité puisqu'il est nécessaire de désirer entrer en contact, contact visuel, avec des portions de réel.

[...]

M. Le rapport entre le regard-caméra et la temporalité du film, temporalité complexe, le regard-caméra ne vient-il pas créer une forme d'ubiquité du personnage entre le temps passé de l'enregistrement de l'image et le temps présent de la diffusion au moment donc où le spectateur le reçoit. Un présent pourtant factice. Il y a donc deux contemporanéités, celle du spectateur et celle de l'image qui est factice ou autre.

A-V. H. Il y a une sorte d'anachronisme du regard-caméra dans le sens où il crée une rencontre temporelle. Si on considère que le cinéma permet la perception du temps, si tu prends un film des années 50, c'est la seule possibilité pour nous d'entendre des tonalités de l'époque, de voir en mouvement des gestes, seule l'image animée permet de voir cela parce qu'elle a enregistré quelque chose d'une époque et qu'elle nous le retransmet. Donc, dans le regard-caméra, il y a à la fois le sentiment d'une époque passée, par exemple les ragazzi de cette époque sont clairement le passé, et en même temps la projection, l'image animée sont au présent ce qui crée l'anachronisme.

M. Je fais le lien avec la madeleine de Proust, un passé qui resurgit, comme si le corps était à la fois traversé par une saveur du présent et une émotion du passé.

A-V. H. C'est une fonction qu'on pensait que le cinéma remplirait à son origine, celle de ressusciter, d'embaumer la vie dans son essence, le mouvement. Et ce qui fascinait le plus les spectateurs dans les films Lumière au début, c'était de voir les feuilles bouger, c'est-à-dire quelque chose d'imperceptible, la vie. C'est cela aussi la temporalité particulière du cinéma, outre la temporalité du film en lui-même qui peut parler de cent ans en deux heures, entre le moment de l'enregistrement et le moment de la projection. Pour en revenir aux ragazzi, je ne sais même pas si je les perçois comme passé ou présent. Je sais et je sens qu'ils sont passés, je le sens parce que je le vois, je repère que c'est une autre époque par toutes sortes de signes et en même temps et c'est cela la force du regard-caméra, j'ai l'impression qu'ils viennent dans mon présent pour me provoquer et ils acquièrent une force de présent comme s'ils étaient des corps réincarnés.

M. Ce qui est renforcé par leur exclusion durant tout ce temps, comme s'ils surgissaient violemment alors qu'il n'étaient pas attendus.

A-V. H. Comme si de nouveau aujourd'hui ils étaient une forme du retour du refoulé.

M. Mangini quand elle les filme, les ramène dans le visible, c'est ce que tu dis, et les revoir aujourd'hui fait de nouveau ressentir cela.

A-V. H. Peut-être est-ce là qu'intervient le geste de l'artiste, c'est-à-dire est-ce que tout regard-caméra ferait cela, c'est peut-être l'une des forces de ce film-là de réussir à produire cette sorte de propagation temporelle et de leur conserver une actualité. Par des choix de mise en scène, par ce travelling, qui n'en est pas tout à fait un puisqu'il y a un cut à peine visible au milieu, qui commence sur un des ragazzi et donne l'impression d'une forme de panoramique qui va de l'un à l'autre, mais en fait le dernier c'est le premier. Donc elle crée un effet de boucle qui t'enferme à l'intérieur de ce regard. C'est une sorte de mouvement circulaire qui enferme le spectateur au milieu d'une dizaine de regards qui l'encerclent. La force de ce regard-caméra-ci, ce n'est pas le cas des regards-caméra en général, c'est de créer un dispositif cinématographique qui conserve quelque chose de « malaisant », qui continu à mettre mal à l'aise

et donc qui demeure suffisamment présent pour avoir de l'effet. Parce que si ces ragazzi ne nous parlaient plus, s'ils étaient vraiment ancrés dans leur passé, ils ne nous mettraient pas si mal à l'aise. Ce regard-caméra, contrairement à d'autres qui sont intégrés à l'intérieur du récit comme dans les films classiques hollywoodiens, crée un anachronisme. La forme ne fait pas sens en soi. Le regard-caméra ne crée pas en soi un anachronisme, mais il peut le faire à condition d'être à l'intérieur d'un dispositif qui le crée, de façon consciente ou inconsciente.



Cecilia Mangini,
La canta delle marane, 1961

Pauline Jacquard

Pauline Jacquard est décoratrice d'intérieur spécialisée dans les faux marbres et les faux bois. Je la rencontre à la Villa Médicis qu'elle habite pour un an aux côtés d'un pensionnaire. Pauline Jacquard s'est formée à Bruxelles à l'Institut supérieur de peinture décorative Van Der Kelen Logelain d'où elle est sortie major de sa promotion. Très sensible à la représentation de la matière elle oscille entre sa haute technicité et le désir de s'accorder plus de liberté dans sa peinture.

■ « [...] ce que nous nommons œuvre d'art n'est pas le produit d'une activité plus ou moins mystérieuse, mais bien un objet fait de main d'homme pour l'usage d'autres hommes. Accroché au mur du musée, protégé contre la curiosité trop directe du visiteur, un tableau prend un caractère abstrait et lointain. Pourtant, à l'origine, il avait été fait pour être examiné de près, pour être pris en main, pour être marchandé ; c'était un objet de convoitise, à l'occasion un sujet de dispute. [...] La plupart des tableaux et des statues qui sont aujourd'hui alignés dans nos musées n'ont pas été conçus en vue d'une telle présentation. Ils ont été exécutés à une occasion particulière et dans un but précis que l'artiste avait en tête alors qu'il travaillait. »

E.H. Gombrich, *Histoire de l'art*, Phaidon, 1950, Édition de poche, 2006, p.29

Je dépensais alors toute mon énergie à la mise en place de mon projet photographique qui consistait à scanner les sculptures de la Villa Médicis. Pour scanner il fallait toucher les sculptures avec la vitre du scanner, donc prendre un risque vis-à-vis de l'œuvre d'art. Malgré mes engagements successifs, la revue à la baisse de mon projet, la surveillance imposée par le département d'histoire de l'art pendant mes séances de prises de vues, je rencontrais toujours un mur administratif pour mener à bien mon projet. Le problème n'était finalement pas tant le risque d'abîmer les œuvres, puisque j'avais prouvé mon professionnalisme, mais il venait de l'idée même de m'autoriser à approcher certaines œuvres particulièrement protégées au nom de la conservation du patrimoine. Une jeune artiste scannant des sculptures dans le jardin de la Villa Médicis, potentiellement visible aux yeux des touristes, c'était prendre le risque, pour eux, qu'on pense que « n'importe qui peut faire n'importe quoi ». Le scandale avait déjà éclaté en septembre à Rome lorsque les pensionnaires avaient grimpé sur la Dea Roma, massive sculpture du II^{ème} siècle, pour faire la photo de leur promotion. J'arrivais donc

dans un contexte tendu. J'étais particulièrement sensible à la composition des *Niobides*, ensemble de dix sculptures dans un des seize carrés du jardin installées à la demande de Balthus avec de la végétation et des petites fontaines. Seulement voilà, ces sculptures avaient été réalisées en ciment-pierre, copies commandées par Balthus d'après les plâtres conservés dans la réserve, eux-mêmes déjà des copies des originaux exposés au musée des Offices à Florence. J'étais face à des copies de copies, commandées dans les années soixante et aujourd'hui préservées et conservées comme des originaux, disons des «originaux Balthus». Le problème était insoluble pour moi.

J'ai rencontré Pauline quelques jours à peine après ce revers. Pauline est peintre décorateur, le faux est sa spécialité. J'ai pu l'interroger sur les questions d'original, de copie, de vrai, de faux et démêler petit à petit mes nœuds de frustration et aborder le problème avec plus de décontraction.

- M. Quelle est la différence entre un faux marbre et un trompe-l'œil ?
- P. J. Selon moi le trompe-l'œil va te tromper l'œil, tu vas tomber dans le piège, te fais leurrer alors qu'un faux tu vois que c'est faux et tu joues le jeu de dire : c'est faux mais ça me plaît comme ça, c'est une représentation de quelque chose souvent naturelle, mais c'est un parti pris de faire du faux, plus ou moins bien que la nature d'ailleurs, ça dépend de la main, de la manière dont c'est fait, mais pour moi c'est vraiment ça la différence.
- M. Dans ta formation y a-t-il un « dogme » des décorateurs et une différence entre faire un faux et faire un trompe-l'œil ?
- P. J. Non, ils ne font pas la différence, on ne nous l'enseigne pas à mon avis par faute de temps, on a que six mois de formation et tout ce qui est un peu plus théorique on ne rentre pas trop dedans. Je pense que toutes ces notions de faux c'est à chacun dans la formation de trouver son truc. Certains aiment avoir une main très juste qui va se rapprocher le plus possible de la nature, et je pense que tu es obligé de passer par cette main et de maîtriser totalement ce que tu fais, pour ensuite revenir à des choses beaucoup plus naïves. L'expression va alors passer par une main très naïve, que j'adore, ça va être synthétisé par quelques traits, pour les marbres surtout. Par exemple ici à la Villa Médicis, Balthus avait le choix entre deux peintres décorateurs à Rome. L'un s'approchait beaucoup de la nature et de la réalité et l'autre avait une main plus libre et plus naïve et Balthus à décidé de prendre celui avec la main plus libre. Les deux peintres étaient en concurrence, des grands peintres décorateurs reconnus, et Balthus a pris parti de dire : je veux une main naïve, que ce soit un travail naïf, presque brutal pour l'œil. Je pense que pour avoir une main naïve tu dois d'abord maîtriser le contraire, savoir exactement ce que tu fais, tu connais, tu sais les compositions que tu fais. Clement Van Der Kelen [de la famille Van Der Kelen qui dirige l'école éponyme où s'est formée Pauline Jacquard] disait qu'il y avait certains marbres qu'il avait mis trente ans à pouvoir faire parce qu'ils étaient difficiles à saisir. Au moment où tu commences ta composition tu dois déjà savoir que tel caillou va être comme ci ou comme ça et c'est une question d'exercice, de talent aussi, mais c'est des

années et des années de pratique et rien ne peut être laissé au hasard, et à partir du moment où rien n'est laissé au hasard ta main peut être plus libre et naïve.

M. J'ai vu le marbre que tu as peint, en terme de perception et d'illusion du marbre, tu sembles très proche de la nature.

P. J. Oui, je pense que je peins bien d'après la nature, mais vraiment ce que j'aimerais c'est arriver à une main encore plus libre.

On nous faisait des démonstrations pour comprendre les étapes, on prenait des notes d'après des archives du début du siècle et quand tu vois la main de quelqu'un qui fait ça depuis des années et pour qui tu sens une force dans la peinture, ça me fascine. Je pense que c'est beaucoup d'observation et quand tu fais depuis trente ans, tu dois regarder en permanence, la moindre craquelure dans un sol tu vas dire tiens c'est craquelé comme ça, c'est joli, c'est à retenir. Pendant la formation on nous disait qu'il faut faire mieux que la nature, je trouve que c'est très prétentieux. Comment veux-tu faire mieux que la nature, c'est impossible. Je pense qu'il faut faire effectivement un travail qui soit autre parce que sinon je ne vois pas l'intérêt, à part pour les marbres qui ont disparu et qu'on ne peut que reproduire. Si les gens veulent du faux chez eux, l'avantage c'est qu'on voit aussi que c'est une peinture, que ça devienne partie intégrante, que ce soit une peinture comme avoir une nature morte.

M. Quand tu dis que tu aimerais avoir plus cette liberté du geste, ce serait quitter la haute technicité que tu as en tant qu'artisan avec un travail très léché ?

P. J. Pour un travail très léché je me fie à la nature, je me fie à ce que potentiellement une composition de marbre classique pourrait être. Prendre tout ces éléments une fois que tu les maîtrises très bien et puis aller vers un travail beaucoup plus expressif. Quand tu voyais les traits de ce vieux monsieur, Clement Van Der Kelen c'était un monstre. Il y a une force d'expression dans son travail, tu vois les pinceaux, un peu comme une mer houleuse, tu sens la force de la pierre. Et quand tu vois de loin ton œil est trompé, c'est un vrai marbre et quand tu t'approches tu vois totalement que c'est une peinture, il n'y a aucun doute, il n'y a pas deux secondes d'hésitation, même

à un mètre. Dans certaines églises à Rome l'illusion est telle que tu dois aller toucher pour voir si c'est froid. Et là il n'y a pas de doute, c'est-à-dire que de loin tu te fais vraiment leurrer et dès que tu t'approches c'est merveilleux de voir que c'est une très belle peinture. C'est un travail expressif et personnel. Si tu vois mes marbres ou ceux d'autres élèves tu vas percevoir les différences de mains de chacun et les différentes façons de voir, tu sens que c'est une construction que tu fais dans ta tête et qui n'est pas la même pour tout le monde.

M. Donc il y a une forme d'affirmation d'une signature et d'une singularité ? Imiter voire faire mieux que la nature, mais en fait c'est construire, fabriquer un artifice.

P. J. Complètement.

M. L'autre jour je suis allée visiter le chantier des restaurateurs des fresques Balthus dans la Villa Médicis et Hortense, la stagiaire en restauration qui me faisait visiter, m'expliquait qu'en ce moment la question de la restauration est particulièrement du côté de la conservation patrimoniale alors qu'à une époque on se posait moins la question, on pouvait repeindre par dessus, refaire le motif. J'ai trouvé la dissociation très forte aujourd'hui entre vos deux métiers alors qu'à un moment, il semblerait, on se posait moins la question.

P. J. Je trouve qu'ils ont tendance à beaucoup restaurer et peut-être un peu trop et justement tout ce qui est fresque décorative dans les musées, comme au Palazzo Barberini, sont à mon goût bien trop restaurées, les couleurs sont trop vives et quand ton œil est un peu aiguisé tu peux savoir si une restauration date des années 80 ou d'aujourd'hui. Pendant ma formation on avait des exercices à faire chez nous, c'était des angles de plafonds qu'on devait peindre, plafond louis XVI, plafond Renaissance... et sur le plafond Renaissance justement y avait un visage en grisaille et c'était génial parce que j'ai vu le panneau de ma mère qu'elle a fait à la fin des années 70 et tu vois le visage qu'elle a fait et les teintes qu'elle a utilisées pour reproduire ce plafond qui est le même exercice depuis 1850, tu reconnais au visage et à la manière dont la femme est peinte que c'est vraiment l'esthétique de l'époque. On avait aussi un exemple plus ancien des

années 20-30 et tu vois effectivement les yeux sont plus noircis, les sourcils plus fins... c'est là que je trouve que faire trop de restauration c'est toujours endommager le boulot.

M. Finalement malgré un encadrement très technique d'apprentissage on est très influencé par notre environnement au moment de reproduire.

P. J. C'est évident et si j'arrive chez des clients demain et que je veux faire un travail bien plus naïf, plus libre je pense que les gens n'en veulent pas, ils veulent un vrai-faux marbre !

M. C'est super que tu dises ça : un vrai-faux marbre ! Raconte-moi ce que c'est !

P. J. Les gens ne veulent pas ce dont je te parlais tout à l'heure, ça ne les intéresse pas d'avoir une peinture chez eux mais ils veulent avec moins de moyens des marbres luxueux, c'est vraiment le but. Et il y a longtemps on faisait déjà des faux marbres et il y avait déjà un aspect décoratif et d'impression de luxe et d'environnement riche et à moindre coût. Et en même temps c'est très étrange parce que les gens chez qui j'ai travaillé sont des gens qui ont de l'argent.

M. Tu penses qu'ils auraient pu le faire en vrai marbre ?

P. J. Oui, je pense. Il y a une sorte d'esprit de contradiction. J'ai fait des colonnes en faux marbres, mais c'est quand même plus facile et moins cher que de faire venir des colonnes en vrai marbre, les porter et les installer. Ils ont fini par choisir cette solution, mais ils avaient beaucoup d'argent et auraient pu le faire en vrai marbre. Et ils demandaient des peintures qui s'approchaient le plus possible de la nature, c'était complètement hors de question de faire une peinture plus libre et plus foireuse comme j'aime bien.

M. Tu dirais que tu es artisan copiste, faussaire, illusionniste ? Ou autre.

P. J. Faussaire non, parce que je l'associe à celui

qui recopie quelque chose qui existe déjà, une peinture par exemple. Moi c'est plutôt une copie de la nature sans l'être, je dirais plutôt une interprétation de la nature parce que cette idée où il faudrait faire mieux que la nature je trouve que ce n'est pas vrai, pas possible. Je me vois plus peintre-décorateur à partir du moment où l'illusionniste est pour moi celui qui fait du trompe-l'œil. L'artisan, le peintre décorateur, celui qui va rendre un intérieur plus riche avec peu de moyen et c'est un métier qui a toujours existé, qui persiste et je trouve ça fantastique.

M. Tout à l'heure tu disais qu'en regardant de loin tu te fais tromper et en t'approchant il y a comme un point de distance qui fait qu'on bascule du trompe-l'œil à la peinture. C'est comme si ce point de distance était assez précis par rapport au faussaire ou à l'illusionniste. Srais-tu situer un endroit où finalement le spectateur, le client, n'est plus dupe ? Par rapport au faussaire ou l'illusionniste qui seraient plus ambigus avec lesquels la distance serait plus courte par exemple. Dirais-tu qu'il faudrait que l'illusion ne dure pas trop longtemps ?

P. J. Oui, je suis pour une petite et courte illusion et c'est ce que je trouve charmant. Pour moi la peinture décorative est belle quand elle devient charmante. C'est vraiment cette chose qui va te faire sourire. Au premier coup d'œil tu vas penser qu'il y a du bois et après deux secondes tu vas te rendre compte que c'est du faux bois, c'est charmant. C'est ce que j'aime et c'est ce que j'aime dans tout en décoration.

M. Alors une forme d'étonnement amusé de se rendre compte du leurre...

P. J. Voilà, c'est jouer dans un laps de temps assez minime, parce que je n'ai pas la prétention de dire Woaw ! c'est tellement bien fait qu'on y croit et il faut s'approcher et toucher pour voir si c'est vrai ou pas. Et moi vraiment mon travail c'est d'essayer de tendre à faire ça. Pour l'instant je suis un peu dans cet entre-deux, je n'arrive pas encore à maîtriser ce moment où ça devient charmant. Les marbres etc, et tout ce que je fais je ne les imagine pas chez moi du fait que je les trouve trop coquets, trop travaillés, trop...

M. Ça correspond aussi à une demande du client...

P.J. Oui, ça correspond à une demande, mais je ne suis pas sûre, même si je le voulais, d'arriver à faire quelque chose de plus naïf, pas encore.

M. Sur la via Condotti juste avant de croiser la via del Corso, il y a une église incroyable qui est toute recouverte de faux marbres.

J'étais impressionnée la première fois que je suis entrée à l'intérieur, mais je voyais qu'il y avait un truc. Et puis elle est nickel l'église, il n'y a pas les traces de frottement qui font que tu vois tout de suite que ce sont des fresques. C'est une église très riche, mais il manque la brillance du poli comme on peut voir à Saint-Louis des Français ou au Vatican. Quand tu es proche tu vois la peinture sans illusion, mais quand tu lèves la tête c'est dans la hauteur que l'illusion reprend.

P.J. C'est vraiment une question de composition mais c'est marrant que tu me dises ça parce que généralement plus tu montes moins les artisans étaient bons !

M. Mais comme la distance est plus grande l'illusion est quand même là. En parlant de composition, comment tu perçois la profondeur, l'épaisseur de la masse du marbre que tu dois ensuite faire ressentir ?

P.J. Il y a des marbres suédois qui sont travaillés à la peinture à l'eau et quand tu travailles à l'eau tu ne te préoccupes même plus de la profondeur. Il y a un fond et des veines, juste deux couleurs. Et j'adore, je trouve ça vraiment magnifique parce qu'on ne fait pas un faux marbre pour faire une illusion, on fait un faux marbre pour décorer. Plutôt que de faire une patine on fait une fresque et on synthétise au maximum ce que pouvait être un marbre à savoir juste des veines et on a juste décliné la teinte pour la veine. C'est tellement synthétisé que tu vois l'outil et ça devient une composition abstraite que tu peux prendre pour autre chose que du marbre. Tu vas faire tout ton veinage et ensuite tu vas t'occuper de mettre tout en arrière plan. Soit tu travailles beaucoup au début et tu les fais passer en arrière plan en les voilant et tu chiquettes avec le chiqueteur et ça met à l'arrière plan. Il y a aussi le brécheur et tu vas baigner, c'est-à-dire prendre des veines que tu veux faire ressortir et avec une peinture très diluée déposer un glacis soit pour

la faire partir soit la faire ressortir. Et avec un grand pinceau plat tu vas adoucir, faire passer à l'arrière plan. Je trouve important qu'il y ait des zones qui restent floues qui vont se fondre. Ce sont des actions pour donner de la profondeur et à l'huile c'est à l'infini. A l'eau tu ne peux pas avoir cette profondeur.

■ « C'est la Foi ; une matrone qui tient d'une main la croix, de l'autre, un rouleau manuscrit. On voit au premier coup d'œil la parenté qui existe entre cette noble figure et les œuvres des sculpteurs gothiques. Mais, cette fois, il ne s'agit pas d'une statue. Une peinture donne l'illusion de la sculpture en ronde bosse. Nous remarquons le raccourci des bras, le modelé du visage et du coup, les ombres profondes qui marquent les plis de la souple draperie. On n'avait rien fait de tel depuis mille ans. Giotto a retrouvé l'art de créer, sur une surface plane, l'illusion de la profondeur. Il ne s'agissait pas pour Giotto d'un simple artifice de virtuosité. Il pouvait par là modifier la conception même de l'art de peindre. Renonçant à toute écriture conventionnelle, il était maintenant capable de créer l'illusion comme si l'épisode sacré se déroulait vraiment devant nos yeux. »

E.H. Gombrich, *Histoire de l'art*, Phaidon, 1950, Édition de poche, 2006, p.153

Je suis allée au Forum Antique un jour de grand vent. L'air soulevait la poussière qui enveloppait les colonnes et les oliviers de nuages épais. L'air était chaud et les grains de sable grattaient les yeux. Mais c'était un bon jour pour venir au Forum. Les courants d'airs faisaient sonner les vieilles pierres et les branches fouettaient le ciel. Les jeunes femmes retenaient leurs jupes légères et les hommes couraient après leur chapeau d'aventurier. A l'ombre il faisait frais. J'attendais cette fraîcheur depuis un mois bientôt.

Même à l'intérieur du Forum on entendait les sirènes des ambulances. Un chant suppliciant et clignotant qui hurle dans la tête. La douleur des uns, l'attente des autres, en permanence répétées, martelées sur la route.

Bibliographie

Giorgio Agamben,
Qu'est-ce que le contemporain,
Éditions Rivages,
2008, trad. M. Rovere

Roland Barthes,
Le bruissement de la langue,
Essais critiques IV,
Éditions du Seuil,
1984

Alain Bergala,
Harriett Andersson regarde
dans l'objectif de Bergman,
Cahiers du cinéma,
N° spécial: « 100 journées
qui ont fait le cinéma »,
Hors-série, janvier 1995

Serge Daney, *La Rampe*,
Petite bibliothèque des Cahiers
du cinéma, Paris, 1996

Georges Didi-Huberman,
Essayer voir,
Les Éditions de Minuit, 2014

Marcel Duchamp, *Ingénieur
du temps perdu, entretiens
avec Pierre Cabanne*,
Éditions Pierre Belfond, 1967,
réédition 1977

David Freedberg,
Le pouvoir des images,
Gérard Monfort Éditeur, 1998
trad. A. Girod

Jean-Luc Godard,
Bergman et
« la Renaissance
du cinéma »,
Cahiers du cinéma, n°583,
octobre 2003

E.H. Gombrich,
Histoire de l'art,
Phaidon, 1950,
Édition de poche, 2006

Maurice Merleau-Ponty,
L'œil et l'Esprit,
Éditions Gallimard, 1964

Victor I. Stoichita,
L'Effet Sherlock Holmes,
*Variations du regard
de Manet à Hitchcock*,
Éditions Hazan, 2015

Filmographie

Laurent Bazin,
Les Falaises de V
2016

Ingmar Bergman
Un été avec Monika
1953

Jean-Luc Godard
Les carabiniers
1963

Cecilia Mangini
La canta delle marane
1961

Adina Mocanu
et Alexandra Sand
Still Life
2013

Remerciements

à Laurent Bazin,
Julie Cheminaud,
Anne-Violaine Houcke,
Pauline Jacquard,
Adina Mocanu et Alexandra Sand
pour leur lumineuse générosité.

à Bernard Chazalet le dactylographe
pour son aide et sa relecture.

à Robyn Johnson pour son travail
attentif et éclairé sur la mise en forme
de *l'aveuglée*.

à toute l'équipe de l'École Nationale
Supérieure des Beaux-Arts de Lyon
pour son soutien et sa confiance
pendant cette année de vadrouille.

Maïté Marra
Mémoire de DNSEP
Diplôme National Supérieur
d'Expression Plastique

École Nationale Supérieure
des Beaux-Arts de Lyon

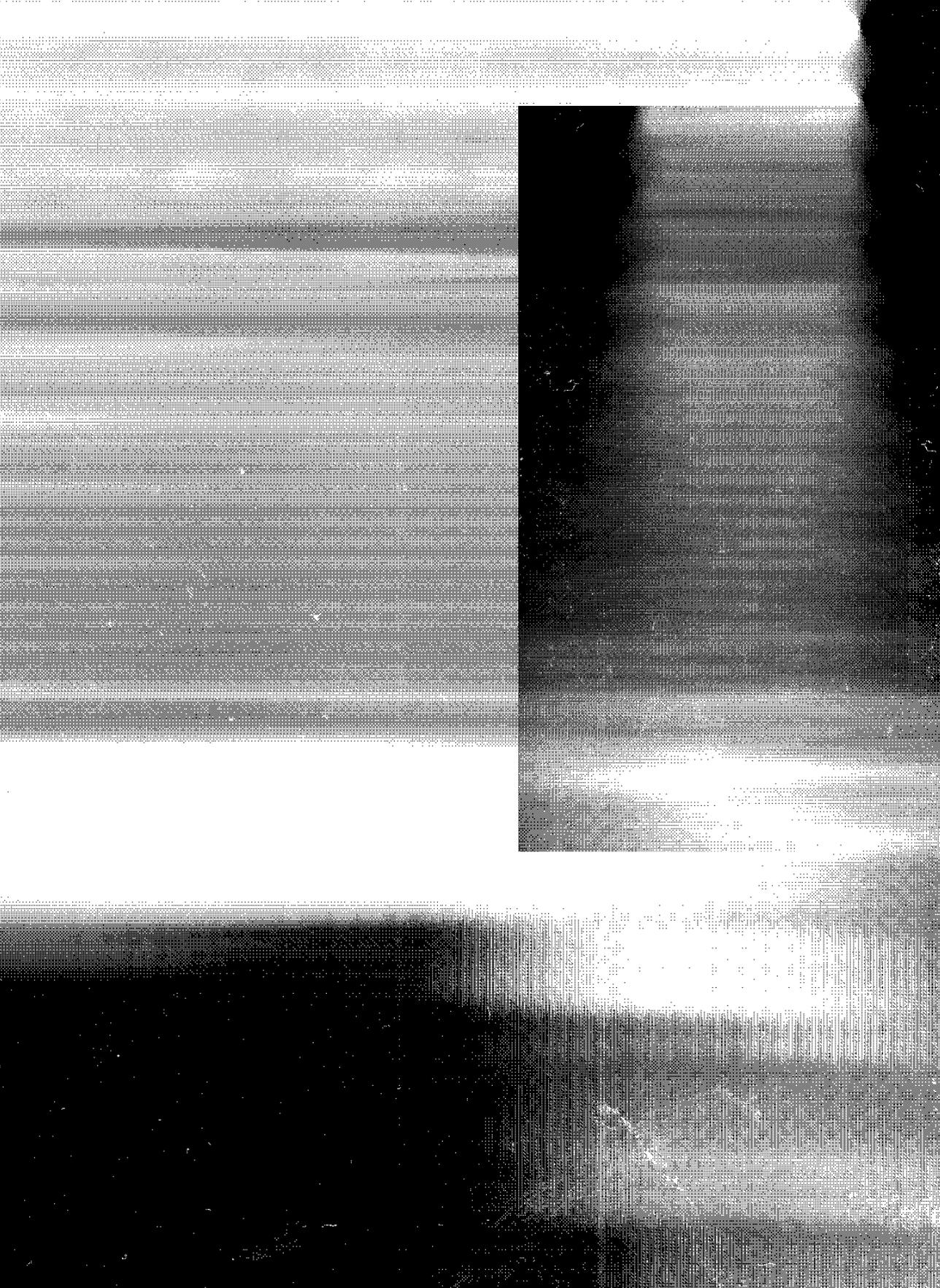
2016-2017

Sous la direction
de Marie Canet
Véronique Fouilloux
et Jérôme Mauche

Design graphique :
Robyn Johnson

Caractères typographiques :
Univers dessiné
par Adrian Frutiger
Minuscule dessiné
par Thomas Huot-Marchand

imprimé sur du
Cyclus Print 80g
et Condat Gloss 100g



J'assistais à la vie, à sa fatalité,
j'ai vu l'inévitable habiter le corps
de mes deux voisines et mon
émotion culminer dans un
déchirement viscéral. Leurs corps



de fatigue, d'efforts
suscitaient les mouvements et
les déplacements se sont fait plus
plus rares. La poussière d'air
inertes émiettes blanchissent
les têtes noires des artistes
bouleversée par la violence
transfert et troublée par leur
regard. Les regards luttent
avec les corps devenus dépouilles

d'elles-mêmes. Cette performance
n'était pas un spectacle tragique.
Non, c'était la tragédie elle-même
qui s'incarnait dans les corps d'Adina
et son double, d'Alexandra et son
double.

Vers 21h, les deux artistes ont
échangé un regard et se sont levées
avec souplesse, elles ont quitté leurs
sièges, laissant devant moi deux
chaises en morceaux.

■ «Le peintre « apporte son corps », dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transmutations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui est en contact de vision et de mouvement [...] Mon corps n'est pas lié au monde visible, en fait pourquoi c'est pourquoi je peux le diriger dans le visible. Par ailleurs il est vrai aussi que la vision est suspendue à l'opérateur. On ne voit que ce qu'on regarde. » L'Anima et le Corps n'est pas l'assimilation l'une contre l'autre de ses parties, ni d'ailleurs, ce qui supposerait encore que le corps est un être dans et sans soi-même. Un corps humain est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un soi et l'autre, entre la main et la main, une sorte de recroisement, quand s'allume l'étoile du sentant sensible, quand prend ce feu qui ne cessera de brûler, jusqu'à ce que tel accident du corps dégage ce que nul accident n'aurait suffi de faire.

Le Corps, Editions Gallimard, 1964, pp.16-17, 21

Performance *Untitled (l'autre)* présentée le jeudi 16 juin, entre 19h30 et 21h, dans le cadre des Jeudis de la Villa Médicis pendant deux heures et demi: les performeuses Adina Mocanu et Alexandra Sand ont parcouru le Piazzale, grande cour de gravillons clairs reliant le Palais et les jardins.