

Rien n'est magique

Clara Schulmann

Chris Kraus: [...] I've noticed among younger people in the art world the white male thing that's just very smart and very cold. *Very cold.* It's total affect, right? Hiding something else. So you get tired of that, right? In one's own life, you get tired of that. And you just want to be with people who are more or less who they are at face value.

The Believer: Women used to have something similar, no? There was the woman who was very silent and didn't speak and had this mystery that men would fall for because they would project onto her. I don't see that there's a lot of women like that anymore.

CK: No.

BLVR: But were there?

CK: Women who could remain just completely silent? Well, yeah, but it had to be combined with a tremendous physical beauty. And glamour, you know? It couldn't be a pockmarked, craggy girl who just doesn't talk. *[Laughs]*

BLVR: Do you see that in the young art girls? The beauty and the emptiness?

CK: No. Not the ones that I meet. The ones that I meet are incredibly open and, you know, alive and forthcoming.¹

¹ Chris Kraus interviewée par Sheila Heti, *The Believer*, vol.11, n° 7, San Francisco, septembre 2013.

Chris Kraus décrit bien comment, suspendu aux énigmes, à leur résolution, on s'épuise encore à interpréter des silences. Associer la féminité au secret, à la composition d'un masque: en termes de fabrication d'image, ces fantasmes et projections sont évidemment « appareillés ». La femme fatale, la star de cinéma, sont toujours des phénomènes impeccablement fabriqués. Cadre, lumière, maquillage sont les outils de la construction sexuelle: le cas de Marilyn, sur lequel revient longuement la théoricienne Laura Mulvey dans l'un de ses textes, est sans doute le point culminant de cette science, encore analogique, qui mêle image et iridescence: « Eve Arnold, qui l'a souvent photographiée, racontait: 'Son maquillage était un mystère total. Selon Whitey Snyder, son maquilleur attiré, elle connaissait plus de secrets sur la manière d'ombrer une paupière ou sur les différents types de rouge à lèvres que n'importe qui dans le secteur. Même à lui, elle ne révélait pas ses secrets.' »²

Porteuse d'un savoir sur elle-même qu'elle ne partageait avec personne – peut-être par crainte qu'on le lui dérobe – Marilyn incarne l'exception. Il n'en demeure pas moins qu'un mystère reste lié à la figure féminine telle qu'elle se donne à voir, mystère dont l'histoire critique du féminisme s'est attachée à analyser les ressorts, tant esthétiques qu'idéologiques. Les images produites aujourd'hui doivent attester de cette déconstruction tout en maintenant active une certitude: le rideau critique a beau être régulièrement levé, la séduction par l'image, nécessaire, continue d'agir. La « sexualité exagérée » de Marilyn, pour reprendre les mots de Laura Mulvey, l'exubérance de corps venant troubler les regards travaillent encore les représentations collectives. Et bien des images produites par les artistes aujourd'hui jouent heureusement de l'affolement des signes et des sens.

Marie Angeletti ne se positionne pas dans le registre de l'apparition surnaturelle. Les images qu'elle produit sont chargées d'une tension dont le maquillage, la lumière, le cadrage sont les adjutants. Reprises, recadrées, leur mise en circulation dépend d'une série d'opérations. Mais c'est avant tout à une rythmique de l'image, à sa puissance de séduction, que ces éléments sont subordonnés. De la femme fatale il ne subsiste que les accessoires, une surface à explorer dont il s'agit désormais de guetter les pulsations. Les énigmes ont disparu. Victorieusement, une charge érotique demeure, ayant sur son passage mis à mal un certain nombre de clichés.³

Avant que la narration ne l'emporte, c'est à dire avant qu'un spectateur idéal, uniforme, genré soit identifié comme celui à qui l'image est censée s'adresser, les premiers temps du cinéma se caractérisent par ce que l'on a appelé un cinéma des « attractions ». Depuis les années 1980 de nombreux critiques et historiens ont pointé la manière dont le cinéma dit classique – qui s'installe dès 1909 et s'établit définitivement vers 1917 – a progressivement gagné Hollywood, immobilisant dans des positions toujours plus « straight » les rapports entre la salle et l'écran, travaillant à lisser les différences afin que la distribution et les échanges puissent s'organiser sous les auspices les plus normés possibles. Avant que la causalité, les rôles, les genres cinématographiques, les identités sexuelles ne soient, quasi définitivement, attribués, le cinéma évolue dans des zones troubles. Dans ce cinéma encore muet, les ambiguïtés sont savamment orchestrées et un principe de cohabitation frictionnelle semble dominer une production véritablement hétéroclite. C'est ce que décrit

2 Laura Mulvey, « Close-ups and Commodities », in *Fetishism and Curiosity*, Indiana University Press, Bloomington, 1996, p.47.

3 Sur cette question du cliché, du voile et du mystère qui entourent le féminin, je renvoie à Laura Mulvey, « Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity », in Beatriz Colomina (dir.), *Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, New York, 1992.

4 *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge, 1991.

5 Tom Gunning, « Cinéma des attractions et modernité », in *Cinémathèque*, n° 5, 1994, pp.129-139.

Miriam Hansen dans son ouvrage intitulé *Babel and Babylon: spectatorship in American silent films*. Elle y souligne la dimension encore vernaculaire, vaudevillesque, addition de gags visuels, numéros dansés, scènes érotiques, morceaux d'opéra, ou carrément de films non-joués, « documentaires », qui peuple alors les films.⁴

Ce qui rassemble cette production qui évolue donc en dehors des radars de la narration et de la psychologie, c'est le fait de rendre visibles, ou du moins perceptibles, les dispositifs de mise en scène – l'appareillage. Leur présence, fondée sur la conscience du cadre, garantit le plaisir, indiquant les voies de l'interdit. L'érotique de l'image repose sur la divulgation de ses contours, pas sur son mystère. Si Tom Gunning appelle cela le « cinéma des attractions »⁵ c'est que, loin de l'articulation d'une histoire, on est alors à la recherche d'un « thrill of display » fondé justement sur le flou qui existe entre fiction et documentaire, autant que sur l'instabilité d'un spectacle qui ne cesse de se mettre en abyme. C'est la question de l'attention qui est ainsi radicalement modifiée: plus aléatoire, moins contrôlable, plus fluide – au contraire de l'absorption narrative et classique. À partir de 1909, cette dimension attractionnelle disparaît, et se déplace progressivement, Tom Gunning le démontre, dans les marges de la production cinématographique et l'*underground*. Demeure de cette période des premiers temps, récemment réinvestie d'un point de vue critique, une sorte de grand pari fait sur la force subversive de l'hétérogène, du fragment, de la découpe. Une énergie visuelle qui repose sur les contingences, les fulgurances – plus exhibitionnistes que voyeuristes.

À la manière de ces attractions primitives, le travail de Marie Angeletti pratique le surgissement. Cela consiste d'abord à isoler dans le réel ce qui fait saillie pour elle, nous donnant au passage le sentiment qu'il y aurait une forme de privilège à y accéder. Sa prédilection pour les dispositifs (d'exposition, de rangement, de mise en espace) accredit une prise en compte particulièrement explicite de l'autorité. Cerner le dispositif consiste à surligner ce qui dirige, oriente nos regards au sein de représentations tant collectives que personnelles. Il est très délicat de décrire ce que Marie Angeletti donne à voir dans ses images. Sommes-nous dans un musée? une boutique? une gare? un *mall*? un restaurant? derrière une vitre? Regardons-nous des personnages? des figurants? de vrais objets? des reflets? une affiche? Répondre à ces questions est sans intérêt. Le fait que le trouble soit justement jeté sur une donnée commune, celle de la qualification de ces images en terme de contexte, démet la possibilité, non seulement de les ranger, mais aussi de les soumettre à des catégories préexistantes.

Ce trouble repose par ailleurs sur l'autre donnée qui sert de base de travail à Marie Angeletti: la retouche, souvent flagrante, de ses images, par le recadrage et le montage. L'importance de ces accentuations affirme la priorité qu'elle donne à l'ambivalence et à la réciprocité sur les idées de maîtrise ou d'objectivation. Une instabilité qui permet d'échapper à l'injonction de qualifier les images produites: celle-ci sont à la fois améliorées et dégénérées, abîmées et redorées, élucidées ou rendues illisibles. Les images s'érodent, se transforment – témoignant par là de leur aspect jamais achevé.

Un rapport à la technique qui rappelle les réflexions récentes de Laura Mulvey réunies dans *Death 24x a Second*. L'ouvrage commente le rapport complètement renouvelé au cinéma qu'a permis l'usage

des technologies numériques. L'arrêt sur image et le ralenti s'offrent notamment comme leviers lui permettant de revenir sur son article-phare, paru à la fin des années 1970, « Plaisir visuel et cinéma narratif ». On sait que ce texte cerne de façon inédite le rôle de la femme comme objet du regard dans les films hollywoodiens: le spectacle érotique féminin vient répondre aux enjeux de contrôle et de maîtrise qui fondent alors la production cinématographique. Les conventions exigent de rattacher l'impact sexuel de l'actrice sur scène à un objet érotique dont la mise en scène relève d'une pure démarche exhibitionniste. En face, installé dans son fauteuil, le spectateur s'identifie au personnage masculin, celui qui, grâce au pouvoir actif du regard érotique, a la situation en main.

C'est ce que modifient les technologies contemporaines – et c'est aussi ce qui permet de retrouver le travail de Marie Angeletti. Défendant un « delayed cinema », Laura Mulvey avance l'idée d'un renversement des positions de pouvoir. Répétition, ralenti, retour en arrière: les technologies numériques minent « le contrôle du protagoniste masculin sur l'action. Avec l'affaiblissement du récit, ce changement des rapports de pouvoir spectatorial qui fixe l'attention sur la pose, l'éclairage, la chorégraphie des personnages et de la caméra entame un processus de 'féminisation' de l'esthétique du film. Le regard du spectateur privilégie la beauté de l'image [...] au suspense, à l'action ou au développement linéaire. »⁶

Il peut sembler étrange, et troublant, de choisir ce terme de « féminisation » pour décrire une inversion des rôles de pouvoir, qui repose ici sur une opération technique. Mulvey décrit à quel point cette féminisation correspond à une manière de regarder l'image comme on ne l'aurait jamais vue: l'arrêt sur image permet de faire surgir des éléments que le déroulement du film tenait cachés. Notre plaisir de spectateurs serait désormais pris dans les rets du retard, du ralenti, de l'arrêt sur image. La « féminisation » vient-elle de là? Un plaisir moins « consommé » que retenu, moins rentable qu'irrésolu, qui fait reculer le pouvoir fictionnel au profit d'une lecture rapprochée de l'image. La fin de l'intrigue et du mystère correspond à une nouvelle donne, qui démet les identifications et l'attribution de rôles établis.

Il est clair que Marie Angeletti appartient à une génération d'artistes pour qui la séparation binaire entre les genres est simplement hors de propos. Son travail expose au contraire les principes d'interchangeabilité des positions, même au sein des fantasmes: dans ses images, les femmes sont objets du discours autant qu'elles contrôlent et capturent le regard – et c'est aussi le cas pour les personnages masculins, statues, objets, situations. Leur représentation relève d'une forme d'invocation très forte d'un sujet féminin actif, affirmant une identité justement fluide et ambivalente, capable de requalifier l'extérieur tout entier sous l'égide d'une « variabilité discursive »⁷. Le travail de Marie Angeletti est érotique au sens où il rend extrêmement palpable à la fois les processus de construction de l'image, sa texture, ses dessous, mais aussi parce qu'il repose sur la répétition de gestes qui font de l'identité sexuelle un processus, une forme à inventer. De là renaît le plaisir, celui dont Laura Mulvey déclarait la mort dans son texte de 1975: « On dit qu'analyser le plaisir, ou la beauté, le détruit. Telle est l'intention de cet essai. »⁸ Dans la grande collection que constituent les photographies de l'artiste, que les expositions autant que les publications mettent en scène, les

⁶ Le texte de cette conférence de 2011 intitulée « Repenser 'Plaisir visuel et cinéma narratif' à l'heure des changements de technologie », traduite par Caroline Renard, est disponible en ligne: http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=173. Cette communication correspond aux développements proposés par Laura Mulvey dans *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, Londres, 2006.

⁷ L'expression est de Judith Butler. Cf. *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion de l'identité* (1990), trad. Cynthia Kraus, La Découverte, Paris, 2005, p.268.

⁸ « Visual pleasure and narrative cinema », in *Screen*, vol.16, n° 3, Glasgow, Automne 1975.

images se fragmentent. Maquillés puis démaquillés, leurs éclats vont et viennent. Mais ces répétitions ne fonctionnent pas sans une rythmique singulière.

Le travail de Marie Angeletti ressemble beaucoup à un travail de *ponctuation* – autre nom que l'on pourrait donner aux formes contemporaines des attractions initiales. Manière, surtout, de compliquer le jeu de la répétition: l'érotique ne fonctionne véritablement que si elle est appareillée – retouchée, augmentée – ce qui équivaut à en rythmer les modes d'apparition. Pratique, et plaisir, du surgissement, de la surprise, de l'interruption, la ponctuation atteste d'interventions, parfois minimes mais toujours visibles, dans le continuum de la phrase. La « stigmatologie », pour reprendre l'expression proposée par Peter Szendy dans *À coups de points. La ponctuation comme expérience*, serait cette science des glissements, divisions, arrêts et coupes qui détournent la phrase littéraire de la ligne droite, l'appareillant à tout un ensemble de procédures et outils (guillemets, virgules, points en tous genres) chargés de la faire régulièrement exploser. Peter Szendy le démontre adroitement: il s'agit à chaque fois de s'attaquer au cours réglé, normé ou harmonieux de l'intrigue et de la causalité. Dans une note de bas de page qu'il consacre aux affinités entre le « pas » et le « point », il propose d'entendre ce dernier selon deux coordonnées: la désémantisation (abstraction du sens) et l'extension (usages dans des contextes nouveaux)⁹. Deux valeurs que l'on retrouve à l'œuvre dans le travail de Marie Angeletti, où il s'agit toujours de pouvoir remettre en jeu les images, leur agencement et leurs modes de réalisation: c'est la circulation qui doit l'emporter, et qui va contre l'attribution d'un sens ou d'une vérité prédéterminés.

Les guillemets apparaissent dans l'ouvrage de Szendy à la faveur des développements de Derrida qui en pointe la nature théâtrale. Pincettes, épingles à linge destinées à mettre à sécher une phrase, les guillemets sont néanmoins silencieux. On ne les entend jamais mais ils « montent la garde »¹⁰ autour du mot tout en opérant son dévoilement. Là encore, on retrouve l'attitude qui vise, sans mystère, à orchestrer dans l'ordre du visible des formes de manifestations pourquoi pas héroïsées, en tout cas dignes d'être retenues, entendues – valables. Les attractions s'installent dans le texte, chez Marie Angeletti aussi. Sur son site internet, les images défilent, surgissent, assument leurs différents formats, leurs provenances incertaines. Ce défilement garantit un effet un peu frénétique qui permet de mettre entre guillemet chaque image, désormais choisie, voulue – donc précieuse. Une voracité liée au défilement, à sa vitesse, qui met en avant les images moirées, traitées par scintillements, filtres, rajouts de couleurs. Ces images déploient une palpitation sensuelle: elles nous font signe. Là encore, pas de mystère: la séduction ou l'apprêt de l'image sont sans cesse indiqués. Maquiller l'image revient à y apposer des guillemets: l'artiste précise ainsi comment et où regarder, quoi prélever dans le réel qui ferait tout particulièrement sens pour elle. Pratiquer la ponctuation revient donc à soumettre les effets de répétition à une forme de contrôle, de décision. Pour faire l'expérience des images, pour se repérer dans la collection que Marie Angeletti met au point, il faut en rythmer l'accès autant que le traitement.

⁹ Peter Szendy, *À coups de points. La ponctuation comme expérience*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2013, p.48.

¹⁰ *Idem.*, p.81.

Il semble d'autant plus important de saisir ce que Marie Angeletti « fait » avec ses images que dans le champ de l'art contemporain, les expériences relèvent plus souvent d'une forme d'indifférence. La dernière exposition de Pierre Huyghe au Centre Pompidou a permis de mettre en lumière la dimension atmosphérique d'un travail qui repose sur un principe flottant, peu restrictif. La rumeur, l'infrarouge qui anime les groupuscules politiques autant que la température de savanes insituables en guident le mouvement.

Benjamin Thorel l'a bien identifié dans un texte consacré à l'exposition: « Il n'y a [...] rien d'étonnant à ce que Pierre Huyghe insiste autant, dans ses propos, sur la notion d'*indifférence*. C'est en ces termes qu'il évoque sa conception de l'exposition, qui serait une sorte de milieu vivant, évolutif, autonome, et ainsi 'indifférent' au public, se retrouvant, lui, dans le rôle d'un tiers sans consistance, à qui rien n'est adressé, et dont la présence n'a ni poids, ni valeur. Une proposition qui semble nier aux œuvres d'art toute portée 'relationnelle', et ôter à l'artiste aussi bien qu'au spectateur toute responsabilité vis-à-vis de celles-ci. »¹¹ La tendance générationnelle de l'exposition, qui en a assuré le succès, s'est effectivement reconnue dans cette nappe de sensations qui assument les vides et les déliés – moins dérangement qu'affable. Elle oblige le regard à s'emparer d'un véritable paradoxe: qu'une forme théâtrale puisse être fomentée depuis ou dans l'indifférence.

Une idée revient régulièrement chez Marie Angeletti – délicate à traduire en français: celle d'*elusiveness*. L'*elusiveness* n'est pas l'indifférence, mais une certaine manière qu'aurait l'art de flotter, justement, entre trop d'intrigues possibles sans jamais occuper de position. Le temps passé à fabriquer du mystère tue le mystère, et on aurait plus que jamais besoin non pas de le rendre manifeste, mais de se concentrer sur la surface.

Effets illimités de l'inframince duchampien, réactivations du texte de Robert Smithson sur son voyage à Passaic – référence qui, selon Benjamin Thorel, plane sur toute la visite de l'exposition de Pierre Huyghe? Effectivement, ces deux pistes œuvrent du côté d'une subjectivité décidément arrimée à l'esprit du lieu et du contexte, à l'emprise desquels elle demeure soumise. « Un psychanalyste dirait sans doute que le paysage manifestait des 'tendances homosexuelles', mais, pour ma part, je ne tirerais pas de conclusions aussi grossièrement anthropomorphiques. Je me contenterai de dire: 'C'était là'. »¹², raconte Smithson au sujet d'un cratère artificiel plein d'eau traversé de tuyaux qu'il croise sur son chemin à Passaic. « Je me contenterai », « c'était là »: autant de motifs bartlebiens du sans y toucher qui, certes, permettent de mettre à jour un certain nombre de symptômes, mais qui prolongent malgré tout le mystère, l'entretiennent, le polissent.

Travailler du côté de la divulgation relève de la décision: Marie Angeletti ne fabrique pas de fantômes, elle est derrière chacune de ses images. Jusqu'à imaginer de fausses vues pour sa dernière

11 Benjamin Thorel, « The Riddles of Indifference », in *Kunstkritikk*, 15.11.13, <http://www.kunstkritikk.com/kritikk/the-riddles-of-indifference/>

12 Robert Smithson, « Une visite aux monuments de Passaic, New Jersey » (1967), trad. Claude Gintz, in *Robert Smithson. Le paysage entropique 1960/73*, Musées de Marseille, Marseille, 1994, p. 181.

exposition à Londres: la galerie, plongée dans le noir et se débarrassant pour une fois de sa blancheur clinquante, est irradiée de reflets et de rayons provenant d'un genre de boule à facettes. Attraction. Cette image n'a jamais existé. Comme toutes les autres, elle a subi un certain nombre de métamorphoses, qui relèvent du geste déconstructif de l'artiste, ou plutôt de sa fantaisie.

Qu'advient-il de la surface lorsqu'il n'y a plus de mystère? Un espace de projection sur laquelle se reflète une extériorité. Une salle de bal ou de jeu dans laquelle seraient convoqués des « gens », leurs portraits plutôt: en effet nombre des images sont des portraits d'amis, amis d'amis. Des liens dont Marie Angeletti conserve le souvenir, sans qu'une causalité puisse être jamais évoquée: la contingence de la rencontre doit perdurer au-delà de la réalisation des clichés. Aucune image n'a de place assignée, ni une élucidation qui serait associée à son positionnement dans une série. Lorsqu'elle rassemble ses images, qu'elle les réunit pour une exposition, cet agencement est vulnérable, dans le sens où il peut être démis, déjoué. Son protocole implique cependant de choisir *une* occurrence, qui doit emporter la mise. Or c'est exactement là-dessus que repose la séduction autant que le côté carnassier de son travail. Constamment mises en mouvement, les images échappent et poursuivent les interprétations autoritaires. Ce qu'elles déploient à cette occasion – grotesque, humour, glamour – est aussi spontané que tranchant.

Revenons à Marilyn. Selon Laura Mulvey: « Une image aussi privilégiée que celle de Marilyn, qui continue jusqu'à aujourd'hui de représenter le point culminant du *star system*, représente aussi la construction du glamour féminin en tant qu'espace de fantasme: son investissement dans la surface est tellement intense qu'il semble suggérer que cette surface dissimule 'quelque chose d'autre'. Mais quoi exactement? [...] La manière qu'a Marilyn d'apparaître du point de vue de sa mise en forme cosmétique est prodigieusement fascinante parce qu'elle atteint un tel point d'artificialité, de masque, qu'elle parvient à utiliser sa performance pour commenter, attirer l'attention, mettre en avant son caractère construit autant que sa vulnérabilité et son instabilité. »¹³ Décider de tenir ensemble ces deux pôles, celui de la construction et la vulnérabilité, est une définition de la littéralité.

13 Laura Mulvey, « Close-ups and Commodities », op. cit., p. 48.

Clara Schulmann est critique d'art. Elle enseigne l'histoire et la théorie de l'art à l'école des beaux-arts de Bordeaux. Elle collabore à la revue *May*, a récemment contribué aux catalogues *Mike Kelley* (Centre Georges Pompidou, 2013), *Joachim Koester: of Spirits and Empty Spaces* (Mousse Publishing, 2014). Depuis 2007, elle fait partie du Silo, un collectif dédié aux images en mouvement et à leurs migrations.

Edited and designed by castillo/corrales
on the occasion of Marie Angeletti's exhibition "Ciao"
Printed by Apag, Paris
ISSN: 2272-2130