

(art absolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui



De **Delacroix** à **Renoir**
Dessins **Orientalistes**
12 artistes **chinois**
Eugène **Fromentin**
La Ronde de nuit de **Rembrandt**



Gérard **Titus-Carmel**
Cécile **Bart**
Louis **Jammes**
Rithy **Panh**
Philippe **Cognée**

M 06192-7-F: 10,00 € - RD



hiver 2004 • numéro **7** 10 €

Note d'atelier

Cécile Bart, les visiteurs du jour

L'art de Cécile Bart nous montre les possibles de la surface. La capacité de cette dernière de faire écran ou architecture. D'être opacité ou transparence. Luminosité ou champ de couleur. Vacuité ou plénitude. Pour (art absolument), l'artiste a choisi de privilégier le lien entre son œuvre et quelques-uns de ses films préférés de l'histoire du cinéma.

Le cinéma est beaucoup plus important à mes yeux que la photographie, pourtant tout aussi familière des notions de profondeur de champ, de mise au point, de focale, de grain de la pellicule... Sans doute parce que, même quand le mouvement capté est minime – une respiration par exemple – ça bouge. Le mouvement est encore là dans les plans fixes. Hitchcock filmait les visages féminins au ralenti pour rendre encore mieux compte du battement interne : sous la peau, quelque chose traverse et affleure l'écran, provoquant un léger trouble. À propos de la photographie, Éric Rohmer dit : "figeant le mobile, la pellicule trahit jusqu'à la ressemblance même" (*Le goût de la beauté*).

La mise en espace des peintures/écrans (l'artefact que j'ai élaboré et que j'utilise) invite au mouvement, mais le visiteur n'est pas le seul à endosser la mobilité. Lorsqu'il s'arrête pour regarder, la lumière naturelle prend le relais, restitue une vibration proche de celle de l'image projetée. Le tissu peint est comme une caméra qui enregistre tout ce qui est derrière ; en même temps, c'est une surface de projection.

"Parler prend du temps, regarder non" (Serge Daney).

Je me suis demandée ce qui pourrait tenir lieu de parole, de récit pour capter le regard, le modeler, l'étirer, le rendre lent et patient, l'introduire dans la durée ? Les images ciné-

matographiques se définissent par "le temps qui est tombé en elles" (jolie formule de Dominique Paini dans *Le Temps exposé*). Comment capter du temps et de l'espace sans avoir recours ni à l'enregistrement, ni →

Alfred Hitchcock.
Psychose.



Alfred Hitchcock.
Vertigo
(*Sueurs froides*).





Cécile Bart.
Prendre.
1989.
Peintures/écrans.
Port d'Austerlitz,
Paris.

à la projection, ni au montage proprement dit ? À propos de Doug Aitken, Dominique Paini, toujours, emploie le terme de “coupes franches” (parlant des parois de chaque salle séparant les écrans), équivalentes de celles du montage. “L’architecture a ici une fonction d’articulation narrative.” Cela pourrait s’appliquer à nombre de mes interventions. Simplement les cartes sont un peu plus brouillées car les *peintures/écrans* sont aussi des “parois”, éléments de césure en même temps que de continuité. Quant à l’enregistrement de ce qui passe sur une *peinture/écran*, il se fait en temps réel et en direct ; mais cette “toile” ne garde rien, elle laisse filer l’instant dès qu’il est passé, en prise déjà avec le suivant, tournée vers d’autres impressions lumineuses à venir. L’enregistrement se fait simultanément dans l’écran et dans le regard ou l’œil du visiteur, c’est un moment capté qui n’aura de sens que parce qu’il s’oppose avec le précédent.

Ainsi s’opère le montage : par le déplacement de la lumière, qui provoque du flou ou du net, et par celui du visiteur qui, au gré de ses déambulations, fait se succéder les plans et, s’éloignant ou se rapprochant, produit un effet de focalisation ou de distanciation. “Le plan au cinéma n’est rien d’autre que la distance privilégiée d’après laquelle on règle la mise au point” (Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle*). Coller à l’écran ou se déprendre de la fascination de la projection.

Il faudrait plutôt parler de rétro-projection. Retour vers une chambre noire, ou plus exactement une *chambre claire*, car ne pouvant se passer de la lumière du jour. On a délocalisé le cinéma vers les salles de musée en démultipliant les écrans, on l’a transporté en plein air, en abandonnant la salle pour l’espace plus intime et privé d’une automobile, avec le ciel comme écran off – mais un ciel de nuit. Il est plus rare de conjuguer cinéma et plein jour. On pourrait croire alors que la fascination et l’hypnose exercées par l’écran, dans l’obscurité d’une salle de projection, sont évacuées. Non pas totalement. Une *peinture/écran* peut aussi rendre captif un visiteur, mais celui-ci “décide” – ses capacités d’attention décident – de ce moment, du temps que cela prendra. Même en plein jour, situation anti-spectaculaire au possible, il oublie pendant quelques minutes la distance réelle qui le sépare de l’écran, protégé qu’il est par sa situation de regardeur, pour ne pas dire de voyeur, derrière la surface peinte, extérieur, car ce qui se projette sur l’écran est de l’autre côté (aucun faisceau lumineux entre lui et la toile) ; un sentiment d’extériorité qui lui permet d’être complètement dedans sans participer, comme lorsqu’on regarde un orage par la fenêtre, délicieusement effrayé. Ceci ne dure pas car ce même visiteur deviendra acteur pris par le regard d’un autre...



Cécile Bart.
Tanzen.

1998. Peintures/écrans. Argauer Kunsthhaus, Aarau.



Serguei Paradjanov.
Sayat Nova.

Retour à la case départ, au cinéma expérimental d'Hans Richter : cinéma abstrait, alternance de noirs et de blancs. Mouvements latéraux, balayage en *rideau* et mouvements en profondeur "qui font voyager l'œil dans des espaces tantôt réglés, tantôt flottants, errants" (Patrick de Haas, *Cinéma intégral*). À rapprocher – pour passer de l'abstrait à la figure – de cette citation de Manoel de Oliveira, rappelant lui-même des propos de François Truffaut : "*Dreyer est comme un puits, Eisenstein est comme la mer...* L'un veut pénétrer dans l'âme, l'autre veut atteindre la vie dans toute son étendue."

Il y a une balance, un équilibre déséquilibré à trouver entre, d'un côté, la dureté des bords des châssis d'aluminium (ou de la coupe du tissu collé au mur), qui s'apparenterait à l'outil incisif qu'est le montage, et de l'autre, la plénitude de la surface peinte – nuageuse, accidentée ou limpide, nous menant selon la lumière à la surface ou au fond –, qui s'apparenterait, elle, au voyage que l'on peut faire dans un plan séquence. Je pense à ceux de Paradjanov, de Straub, de Tarkovski. Chez Straub et Huillet, c'est la langue, le texte parlé qui est l'élément fluide et unificateur. Il y a aussi dans leurs scènes de plein air une très grande attention à faire participer les éléments naturels, par exemple la circulation du vent qui croise celle

des paroles. L'image, le plan dans son entier, est une "impression météorologique" du monde. On comprend pourquoi ils ont tourné un Cézanne, lui-même obsédé par "le hasard des rayons, la marche, l'infiltration, l'incarnation du soleil à travers le monde".

La couleur, les relations qui s'établissent entre les couleurs, pourraient aussi, tout comme la scansion architecturale, endosser le rôle du récit, de l'"articulation narrative". Pourtant, Carl Th. Dreyer plaçait la couleur dans le camp de l'illusion, de la représentation, du théâtre, le cinéma étant du côté de l'être, donc du vrai : "Le film présente la réalité dans une stylisation noire et blanche." Comparons deux photogrammes de *Gertrud*. L'un, surexposé, baigne dans une blancheur laiteuse, l'autre nous plonge dans une obscurité granuleuse : simplification, évidence, économie de moyen, émotion. La couleur est une façon de donner une identité aux *peintures/écrans*, un caractère, elle attribuerait un rôle à chacun. La transparence des couleurs superposées permettrait de complexifier le jeu, de *nourrir la trame*. Là, je suis tout aussi proche du théâtre. En fait, ces couleurs tissent avant tout des relations entre les *peintures/écrans*. Je rejoins le cinéma. "Il faut que les images aient une qualité, une neutralité indispensable pour qu'il y ait des →



Andrei Tarkovsky.
La vie d'Andréi Roublev.



Cécile Bart.
En deux temps trois. 2003. Peinture/collage et peinture/écran.
Exposition Voir en peinture, Le Plateau, Paris.



Robert Bresson.
L'argent.

échanges entre les images, car un film est fait non pas d'images mais de relations, de rapports d'images, de même qu'une couleur ne vaut rien par elle-même, elle ne vaut que par rapport à une autre" (Robert Bresson). La neutralité des *peintures/écrans* serait leur abstraction originelle, leur capacité d'accueil.

Tous les cinéastes qui me touchent parlent de leur rapport au théâtre, que ce soit en termes d'adhésion (Rivette, Oliveira, Straub) ou de repoussoir/sédution (Rohmer, Dreyer, Bresson). Sans doute parce que la parole est chez eux un élément structural à mettre sur le même plan que ce qui constitue l'image. Au théâtre, le texte est diction, au cinéma, il est parole, et dans ce mot il y a le mouvement. On peut la détacher des corps, l'associer au gros plan d'un visage. J'ai relevé ces propos de quelqu'un parlant d'Isabelle Huppert jouant Orlando au théâtre : "Du fond de la salle, ta silhouette en entier sur la scène sans discernement possible des détails du visage et pourtant cette impression constante de gros plan." C'est sûrement un des plus beaux compliments qu'on ait pu lui faire ! Isabelle Huppert fait *aussi* du cinéma...

"L'origine du cinéma est le mouvement. Or, ni le son ni la parole ne peuvent exister sans le mouvement. Le cinéma a toute légitimité pour enregistrer une parole, un son, un texte, comme un paysage ou un visage" (Manoel de Oliveira). Je souffre sans doute du mutisme des *peintures/écrans*, ce qui ne serait pas le cas si elles étaient de simples décors de théâtre. On m'a dit à plusieurs reprises que mes interventions invitaient au silence. Je préfère penser qu'elles mettent en situation d'écoute.

En fait j'aimerais que les visiteurs du jour aient, en compagnie des *peintures/écrans*, une vision cinématographique du réel. Cela se rapproche assez de l'analyse qu'a pu faire Frank Stella quand il parle du "miracle de la surface" à propos du Caravage : "la peau, la chair et le pigment, déclare-t-il, se fondent dans une seule réalité. La peinture est reconnue comme acte et fait physiques, mais immédiatement, presque simultanément, la présence de la figure humaine est ressentie comme aussi réelle, presque palpable."

Le cinéma est le mieux outillé pour donner cette *impression de réalité* qui ne peut s'accompagner que d'un long travail de construction, de mise en scène et de rodage d'une mécanique ("la mécanique, c'est arriver au vrai par le faux", Robert Bresson). Le charme de Rohmer vient de cette balance entre un argument théâtral comme le quiproquo, des dialogues extrêmement écrits et le sentiment aigu de réel devant ses scènes filmées, au point que les mots deviennent naturels et les personnages familiers. "Quand je filme, j'essaie d'arracher le plus possible à la vie même [...]. Je ne pense plus tellement à l'argument, qui est simple charpente, mais aux matériaux dont je le recouvre [...]. Le choix de ces éléments naturels et la façon dont je pourrais les retenir dans mes filets, sans altérer leurs forces vives, accaparent l'essentiel de mon attention." Le miracle réside ici dans la conscience simultanée que c'est du cinéma, une fiction, et que ce qui est filmé est en même temps tellement "palpable". Et l'on peut d'autant plus apprécier cette impression de réalité qu'elle se trouve contredite. C'est par exemple aussi ce qui donne tout l'attrait des comédies musicales de Jacques Demy (*Une chambre en ville*), ou d'*Intervention divine* d'Elia Suleiman (en particulier les séquences où la musique envahit l'image).

Ma vision cinématographique du réel est une conscience, en pointillé, de la place que j'occupe, moi, personnage, dans ce morceau de monde, mon paysage. Celle-ci ne peut se faire que dans la durée, dans l'alternance de moments de fascination, de contemplation et d'oubli, et des moments de retrait, de déprise et de réflexion. ■

Marsannay-la-Côte, octobre 2003

Courtesy Galerie Franck pour les œuvres de Cécile Bart.



Cécile Bart.
La ronde.
2003. Peintures/écrans.
Galerie Blancpain
Stepczynski, Genève.

Cécile Bart en quelques dates

- Née en **1958** à Dijon. Vit et travaille à Marsannay-la-Côte (Bourgogne)
- **1988** Paris, galerie Claire Burrus.
- **1993** Dijon, le Consortium (l'Usine), *Marcher.*
Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg, Wände.
- **1994** Nice, Villa Arson, *Habiter.*
- **1998** Aarau, Aargauer Kunsthaus, *Tänzen.*
- **2000** Cuxhaven, Museum gegenstandsfreier Kunst Landkreis, Studio A Otterndorf.
Strasbourg, La Chaufferie, S.T.
Villeurbanne, galerie Georges Verney-Carron, *Chassés-tramés.*
- **2001** Paris, galerie Frank, *Profils.*
- **2002** *Première donne*, galerie Catherine Issert,
Saint-Paul-de-Vence.
- **2003** Paris, galerie Frank, *Kaléidoscope.*
Genève, galerie Blancpain-Stepczynski, *La Ronde.*
Montpellier, Carré Sainte-Anne, *Lisses.*

