

# PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE  
DI STUDI SULLA CITAZIONE



# PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL  
OF QUOTATION STUDIES

*Rivista semestrale online / Biannual online journal*

<http://www.parolerubate.unipr.it>

---

Fascicolo n. 15 / Issue no. 15

Giugno 2017 / June 2017

***Direttore / Editor***

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

***Comitato scientifico / Research Committee***

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

***Segreteria di redazione / Editorial Staff***

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

***Esperti esterni (fascicolo n. 15) / External referees (issue no. 15)***

Valentina Garavaglia (Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM – Milano)

Olivier Goetz (Université de Lorraine – Metz)

Gerardo Guccini (Università di Bologna)

Hélène Laplace-Claverie (Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Françoise Quillet (Université de Franche-Comté – Besançon)

Myriam Tanant (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

***Progetto grafico / Graphic design***

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2017 – ISSN: 2039-0114

# INDEX / CONTENTS

## Speciale Teatro

CITARE A TEATRO. STORIA, SPETTACOLI, TESTI

a cura di Paola Ranzini

<i>Presentazione</i>	3-7
<i>Citare il gesto in scena. Teatro del Novecento e Commedia dell'Arte</i> PAOLA RANZINI (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	9-22
<i>Geste-forme et auto-référentialité. 'Kabuki' et théâtre baroque</i> ESTHER JAMMES (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)	23-33
<i>Citazione come 'performance'. Quadri viventi e pose plastiche fra Sette e Ottocento</i> PAOLA RANZINI (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	35-50
<i>Regia e citazione. Il caso di Giorgio Strehler</i> PAOLO BOSISIO (Università Statale di Milano)	51-69
<i>Citazioni figurative nelle scenografie d'opera di Pier Luigi Pizzi</i> CRISTINA BARBATO (Université de Paris VIII Vincennes - Saint Denis)	71-85
<i>Citation et autocitation dans les mises en scène françaises de "Six personnages en quête d'auteur"</i> EVE DUCA (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	87-103
<i>Des voix venues d'ailleurs. La scène de Daniel Mesguich</i> STELLA SPRIET (University of Saskatchewan)	105-120
<i>Voir et être vu(e)... "D'une Vénus l'autre"</i> PASCALE WEBER – JEAN DELSAUX (Université de Paris I Panthéon-Sorbonne – Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand)	121-144
<i>Alice multiplicata. Un teatro fluido per nuove pratiche di resistenza</i> GIUSEPPE SOFO (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	145-155
<i>Théâtre, peinture, musique. La citation dans l'œuvre de Jan Fabre</i> LUC VAN DEN DRIES (Universiteit Antwerpen)	157-179
<i>Une étude de cas. Saint Sébastien dans "Je suis sang" de Jan Fabre</i> LYDIE TORAN (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	181-192
<i>Koltès, l'œuvre infinie</i> FLORENCE BERNARD (Aix-Marseille Université – CIELAM)	193-209

*Scène exposée, tableau soustrait: "Carré blanc" d'Yves Ravey*  
FLORENCE FIX (Université de Rouen Normandie)

211-223

RISCRITTURE / REWRITINGS

*La sposa dei ghiacci*  
MARTINE CHANTAL FANTUZZI (Università di Parma)

227-257

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

[recensione/review] Hervé Baudry, *Le Dos de ses livres. Descartes a-t-il lu Montaigne ?*, Paris, Champion, 2015  
MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI

261-263



PASCAL WEBER – JEAN DELSAUX

**VOIR ET ÊTRE VU(E)...**  
**“D’UNE VÉNUS L’AUTRE”**

“– Une pin-up ?

– Et rien d’autre. Une pin-up, purement et simplement.

– Tout dépend de ce que vous voulez dire par là.

– C’est simple : une belle femme nue... enfin, plutôt son image. L’image d’une femme nue, censée exciter l’homme qui la regarde, une image de femme objet sexuel.

– La *Vénus d’Urbin*, une pin-up ! Vous alors !”

Daniel Arasse, *La femme dans le coffre*

Ce texte est l’histoire d’une citation, qui à la manière d’un fantôme, vient régulièrement visiter celui qui la cite. Il ne s’agit donc pas d’une mise entre guillemets, citation illustrative, pour étayer un propos, mais d’une citation comme rappel d’une émotion. Il est des moments où il est nécessaire pour un artiste de se référer à une œuvre, parce que ce qu’elle lui évoque fait partie de son être entier. Parce qu’elle s’impose à lui (à elle) avec une évidence tranquille. La performance que ce texte décrit emprunte à un échange dialogué, à une lecture publique pour devenir autre chose. Les images, dont il est question dans la performance et qui ont été présentées sur scène au Muséum-Aquarium de Nancy ou installées dans l’espace du

Palais Kheireddine à Tunis, témoignent de ce qu'il n'y a de réalité visible que perçue par un œil indocile et indiscret.

Nous postulons que l'acte créateur est une interprétation : inventer une forme, réinventer son contour et ses qualités, découvrir simplement une autre forme possible, rien n'est plus commun au regard plasticien. L'histoire de l'art pour l'artiste s'écrit continuellement et se réinvente inlassablement, les œuvres du passé ne cessent de se recouvrir, pour se laisser redécouvrir : collisions entre l'histoire et l'actualité. Le monde réel et symbolique est fait de souvenirs visuels, sonores, polyesthésiques, d'images, de musiques, d'événements, de romans qui parfois surgissent, citations au sein d'une œuvre, réinterprétation d'un leitmotiv. Il permet et suscite des correspondances au-delà des âges, des disciplines, des intentions entre deux auteurs, deux œuvres. L'interprète, qu'il soit historien, sémiologue ou un artiste inspiré par l'œuvre d'un autre artiste, s'invite entre le créateur et sa création. L'intervention de ce troisième protagoniste qui leur prête sa voix, qui leur donne son corps, son essence et sa présence, permet par-delà l'action initiée par le créateur, une rencontre. Un artiste s'est exprimé, son œuvre ensuite s'est mise à parler quand survient une troisième voix, juste ou dissonante, qui enrichit ou fausse l'accord, qui l'oriente en jouant l'instant du surgissement, voix créatrice à son tour.

L'interprétation vient donc après l'affleurement pour en permettre la continuation ou la réactivation. Elle permet enfin au temps de se déployer : l'action se déroule, se répète, se discute, s'installe dans la durée, s'inscrit en continuité ou en rupture avec ce qui la précède. Mais rien de définitif, la mémoire est une fonction dynamique. Elle est une perpétuelle réinterprétation de l'histoire. Elle permet à notre imagination plasticienne de revisiter des événements, de les mettre en perspective, de les affilier, de modeler notre perception en donnant du sens à ce que nous percevons. De

fait la triade artiste-auteur, œuvre et artiste-interprète constitue une entité en permanente discussion, et l’histoire de l’art devient un territoire de rencontres à travers l’espace, le temps, les pratiques, les sensibilités. L’entrée dans cette discussion est un moment important, c’est celui où l’on se sent soi-même enfin légitime. Nul n’est invité à échanger. Nul n’est attendu à le faire. Plus encore, nul ne peut prétendre être dépositaire d’un quelconque héritage : les protagonistes citent leurs influences autant qu’ils les volent, ils pillent l’histoire de l’art autant qu’ils l’interprètent, et toujours il leur faut soulever le couvercle du coffre de *La Vénus d’Urbino* et faire preuve de franche indiscretion. C’est bien le sens de ce film réalisé à l’insu (la caméra est censée être éteinte) de Jerzy Grotowski tandis qu’il s’exprime précisément sur l’héritage du Maître et sur le vol dans l’acte de création. Grotowski ne désigne pas d’héritier. Son legs sans héritier désigné est précisément une invitation à conquérir ce qui ne peut s’obtenir “légalement”.<sup>1</sup>

Ce que l’on reçoit est ce que l’on vole, impunément, ce que l’on dérobe précisément à ceux qui nous accompagnent ou qui nous ont précédés. Nulle visée opportuniste bien évidemment, le vol n’est que la réactivation d’une impulsion créatrice et d’une captation par nos sens, la vue notamment. Le regard est un prédateur, il se saisit de ce qui lui fait face et de ce qui est à sa portée. C’est bien cette histoire du regard que raconte Daniel Arasse :

---

<sup>1</sup> Cette vidéo a été réalisée par Pierre-Henri Magnin à l’occasion de l’action de l’Académie Expérimentale des Théâtres *Le laboratoire d’acteur. Matériau I : Des origines au commencement*. Ce film d’archive fait partie du fonds Académie Expérimentale des Théâtres déposé à l’IMEC et fut projetée le lundi 8 avril 2013 au théâtre de la Galerie du Carrousel du Musée du Louvre lors de la journée *Traversées avec Jerzy Grotowski*.

“– Oui, une pin-up. D’ailleurs vous connaissez l’histoire du tableau. Quand Guidobaldo le commande à Titien, son père...

– Le père de qui ?

– De Guidobaldo, Francesco Maria, son père, avait déjà acheté, deux ans plus tôt, le portrait du même modèle, La Bella, qui est aujourd’hui au Pitti, à Florence. Mais La Bella portait une belle robe et, en fait, Guidobaldo voulait avoir son portrait nu...”<sup>2</sup>

Imaginons maintenant l’été, quelqu’un regarde une femme, le pli de l’aisselle : le regard glisse, revient, un homme regarde, la conscience du monde en apnée, plus que ce pli, on voit l’odeur, le regard est impudique, indiscret, importun, la femme voit le regard regarder, que pense-t-elle ? Que ressent-elle ? Peut-elle comprendre, admettre, accueillir ce regard ? En deviner l’intention, la tendresse ou la violence inexprimée ? Quelle est la frontière, dans ce regard, entre le don et la prédation ? Le (la) regardé(e) peuvent-ils faire autre chose qu’interpréter ? Peut-on sans crainte se laisser prendre dans le regard de l’autre ? Sans pudeur ? Sans prudence ? Car le regard ne fait pas que constituer des images pour le regardeur, il se voit, il peut être vu par qui est regardé. Envisagé, dévisagé. Figuré-défiguré. Le jeu des regards entre l’homme et la femme, la femme et l’homme, se joue-t-il de la même manière ?

À partir du tableau *La Vénus d’Urbino* peint par Titien en 1538 et de citations tirées d’un texte de Arasse se rapportant à cette toile, nous présenterons dans les lignes qui suivent l’interprétation comme jeu de correspondances et de regards, comme expérience majeure dans l’acte de création. Cet article a été écrit à partir d’une performance publique et de la bande son de l’installation-projection qui suivit, en prenant appui précisément sur l’histoire croisée de quatre regards indiscrets : celui de Titien, celui de Arasse, et les deux nôtres : celui de Pascale Weber (Elle)

---

<sup>2</sup> D. Arasse, *La femme dans le coffre*, dans Id., *On n’y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2000, p. 109-110.

filmant sa jeune fille à son insu, celui de Jean Delsaux (Lui) photographiant Pascale Weber sans qu’elle s’en doute.

### 1. *L’interprétation comme réactualisation du regard*

*D’une Vénus l’autre* est un diptyque vidéo de 7’40’’ que nous avons construit en associant des images – vidéo et photographiques – réalisées à huit années d’intervalle. À ce diptyque est adjoint un commentaire sonore, soit prononcé directement comme ce fut le cas lors de la conférence-performance que nous avons donnée au Muséum-Aquarium de Nancy en 2009, soit enregistrée et diffusée en boucle dans le cadre d’une installation-vidéo que nous avons présenté au Palais Kheireddine à Tunis en 2010. Cette bande-son donne à entendre nos deux voix off (Elle et Lui), exposant à tour de rôle une expérience de regard, elle permet de saisir la relation qu’entretiennent les deux parties du diptyque.

*D’une Vénus l’autre* pose le problème du corps et du regard, du corps qui se découvre observé, du regard avalé par le corps jusqu’à ce qu’à son tour il ne soit surpris en train d’opérer. Le dispositif tisse de multiples jeux et niveaux d’interprétation du corps par le regard, du regard par un autre regard, du regard sur l’œuvre, du regard sur le regard sur l’œuvre. *On n’y voit rien*, titre de l’ouvrage de Arasse dans lequel celui-ci donne son interprétation de *La Vénus d’Urbino*, prend toute sa signification. On cite une œuvre comme on regarde par le chas d’une serrure on ne voit rien d’autre que ce que notre regard ne cesse de réinventer, de réinterpréter, de se raconter à lui-même, en douce. *D’une Vénus l’autre* renvoie le spectateur à son libre-arbitre, à ce que nous regardons et ce que nous décidons de voir :

“Dans son film vidéo, Pascale Weber installe les corps en image par un dispositif qui exhibe un jeu de regards, à la fois dans sa violence et dans sa spontanéité. Comme pour dire le destin des images contemporaines. L’artiste réitère des postures par phénomène d’imitation en exposant dans un système de relais le corps regardé/regardant comme préliminaire au corps affecté/affectant. Elle donne à penser les enjeux du regard dans la construction de son identité physique.”<sup>3</sup>

Il y a une déclinaison de citations dans ce travail en diptyque : citation visuelle, *La Vénus d’Urbino* ; citation textuelle, l’interprétation de Arasse présente par fragments dans le dispositif ; citation, dans la partie droite du diptyque, de quelques secondes en boucle d’un film réalisé huit ans plus tôt. Ces images sont réactivées dans un dispositif actuel par d’autres images de la partie gauche du diptyque qui évoquent une autre célèbre peinture de l’histoire de l’art, la *Grande Odalisque* de Jean Auguste Dominique Ingres (1814). L’interprétation et la réactivation symbolique par un jeu de références sont inséparables de la citation, le regard que nous portons sur les êtres, sur les choses est sans cesse ‘informé’ par des réminiscences précises qui portent en elles le cadre du regard, le structurent.

L’image de droite présente une jeune enfant allongée sur un lit. Elle regarde une gravure réalisée d’après *La Vénus d’Urbino*. Comme la Vénus, la petite fille est nue. Elle joue à prendre la même pose que la femme alanguie. À ce moment, elle n’a pas encore remarqué que la vitre qui protège la gravure reflète son image, elle découvre alors sans abandonner la pose, que sa mère l’observe. La mère regarde, derrière l’objectif de la caméra qui filme, la fillette découvrir la gravure. Elle regarde l’enfant se tourner de trois-quarts, allonger ses jambes, disposer son bras. La fille regarde sa mère aussi, qui l’observe découvrir le jeu de la courtisane. Cette

---

<sup>3</sup> R. Triki, *Corps regardant / regardé*, dans *La part du corps*, catalogue de l’exposition sous la direction de Ead., Palais Kheireddine – Galerie Patricia Dorfmann, Tunis, 14 mai – 5 juin 2010, Tunis, s. n., s. p.

captation vidéo ne dure que quelques secondes, le temps d’un échange de regards et s’interrompt lorsque l’enfant semble comprendre qu’elle est au cœur d’un dispositif visuel complexe. Sans vraiment en être consciente, la petite fille cite, par sa posture, Titien: il apparaît que non seulement le regard de l’enfant est ‘informé’, mais également son être physique, sa manière d’apparaître, de figurer dans le regard de l’autre, ici sa mère. Ignorante de Titien, elle est néanmoins consciente d’être l’objet d’un regard, mais aussi d’une prise de vue. Elle intègre la citation et se découvre à travers elle, elle devient la citation.



P. Weber – J. Delsaux, *D’une Vénus l’autre*, 2009

Sur l'image de gauche, huit ans ont passé. La femme (Elle) est à Berlin, sur le quai de la Postdamerplatz. Elle est accompagnée par un homme (Lui) muni d'un appareil photo :

“Sur la scène : *Face au public, Elle (Pascale Weber) et Lui (Jean Delsaux) prennent successivement la parole, interrompus par l'enregistrement du bruit du métro passant sur le quai.*

Elle : – Je regarde face au quai le panneau d'affichage et découvre *la Grande Odalisque* d'Ingres, une reproduction version noir et blanc. Soudain je constate que mon visage regardant l'odalisque est au premier plan d'un écran de contrôle possiblement observé par une personne que je ne vois pas, que l'homme qui m'accompagne a réalisé une série de photographies à mon insu. Comme ma fille, j'ai été à mon tour dévisagée.

Lui : – “Avec la peinture, les amants se tournent vers le simulacre de l'être aimé et parlent avec les tableaux”<sup>4</sup> dit Léonard de Vinci pour qui les yeux sont l'instrument principal de la connaissance.

Elle : – Ainsi la relation toujours se jouerait-elle à trois, l'homme, la femme et l'image ; l'enfant, la mère et l'image, un coup de regard à trois bandes...”<sup>5</sup>

## 2. *La performance*

Le regard renvoie à un jeu et à l'expression du pouvoir sur l'autre. Se défaire du regard de son gardien c'est lui échapper. L'échange dialogué de la performance permet d'entendre alternativement les voix des corps regardant et des corps regardés. Décrire en les comparant deux histoires de regards nous permet de mettre à jour les mécanismes du désir, des projections, de la domination. Cela permet de conscientiser très vite, selon le sexe auquel on appartient, que l'on est du côté de ceux qui surveillent ou de celles qui sont surveillées. Chacun intériorise très jeune l'action que potentiellement on peut avoir sur un objet extérieur à soi, ou sur la nécessité de trouver un moyen d'échapper à la tutelle du regard pour

---

<sup>4</sup> Cf. Leonardo, *Trattato della pittura*, a cura di E. Camesasca, Vicenza, Neri Pozza, 2000, p. 8 (I, 10) : “Con questa [*scil.* la pittura] si muovono gli amanti verso i simulacri della cosa amata a parlare colle imitate pitture”.

<sup>5</sup> Ici et après on cite la transcription du texte de la performance (non publié).

devenir davantage qu’un objet du voir. Ce dialogue permet enfin, par le biais de la citation, de se réapproprier sa propre histoire, sa propre image :

“According to usage and conventions which are at last being questioned but have by no means been overcome, the social presence of a woman is different in kind from that of a man. A man’s presence is dependent upon the promise of power which he embodies. [...]

By contrast, a woman’s presence expresses her own attitude to herself, and defines what can and cannot be done to her.”<sup>6</sup>

Ainsi l’homme agit (comme chacun peut agir sur un objet extérieur à soi-même) lorsque la femme paraît : “Men look at women. Women watch themselves being looked at”.<sup>7</sup> La Vénus est un archétype, un modèle. La cohorte des Vénus fait partie de notre patrimoine visuel, d’une forme d’idéalisations de l’image de la femme, en tant qu’inspiratrice, sensuelle. Objet de désir et de regards, tant de Vénus ont été reprises maintes fois par les peintres, comme une obsession, un fantasme, une énigme peut-être. Et finalement nous pouvons nous demander si ce que vise la citation n’est pas davantage de dépasser que de réactiver le sujet ; c’est à dire de renouveler l’image de la femme et de l’homme, leur dialogue, leur rencontre, sans déconstruire la relation implicite de pouvoir.

La question du regard et de la présence liée au regard de l’autre sur elle agit sur la relation que la femme a à elle-même, sur sa façon de se percevoir, sur la part de liberté qu’elle s’accorde elle-même, sur la capacité à assumer, jouer, détourner le spectacle dont elle est l’objet: faire basculer ses gestes (sa voix, son image, son environnement) de l’autre côté de l’image. Voilà essentiellement ce que joue la performance *D’une Vénus l’autre*, en renvoyant le regard à un jeu de projections :

---

<sup>6</sup> J. Berger, *Ways of Seeing*, London, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972, p. 45-46.

<sup>7</sup> Cf. *ibidem*, p. 47.

“– Vous vous rendez compte de ce que vous dites ?

– Non. Pourquoi ?

– Parce que, si vous ajoutez à cela que le chien endormi sur le lit est pratiquement le même que celui de la mère de Guidobaldo, Eléonore, et que, quand il manque d’argent pour payer le tableau, Guidobaldo en demande à sa mère, franchement, ça sent plutôt son petit Œdipe !”<sup>8</sup>

Nous commentons alors l’histoire de ces images, qui sont également l’histoire de nos regards, voyeurs et surpris à la fois, et qui, par l’image, se croisent avec davantage d’intensité. Notre discussion est rythmée par le bruit régulier d’un métro passant sur le quai ; la femme relate d’abord deux histoires qui sont liées aux deux panneaux. Dans un premier récit, elle évoque un magasin d’encadrement à Versailles où elle a travaillé ; le petit-fils de Jules Verne était venu pour changer le cadre d’une peinture orientaliste, offerte en cadeau de mariage à son grand-père ; il lui avait donné le vieux cadre et tandis qu’elle cherchait une odalisque de circonstance, elle avait trouvé sur le marché d’une ville perdue du Jura, une très belle gravure d’après *La Vénus d’Urbino* de Titien :

“La gravure dans son cadre était posée près de mon lit. Ma plus jeune fille un jour s’allonge face à elle. Elle est nue et joue à prendre la même pose que la Vénus alanguie. Ma fille recourbe ses doigts comme la Vénus semble le faire.

Ma fille regarde la gravure.

Je regarde ma fille découvrir la gravure.

Ma fille me regarde l’observant découvrir le jeu de la Vénus.”

Dans le second récit elle est à Berlin sur le quai de la Postdamerplatz et voit sur un panneau d’affichage la *Grande Odalisque* d’Ingres, qui elle aussi se touche. La femme prend soudain conscience que son visage regardant l’odalisque est à l’écran, que quelqu’un l’a regardé regarder l’odalisque qui la touche en se touchant. La voix de la femme, commentant alternativement l’une puis l’autre image, oblige le spectateur à glisser d’un

---

<sup>8</sup> D. Arasse, *La femme dans le coffre*, cit., p. 109-110.

temps à un autre, d’une expérience à une autre et à expérimenter la fluidité de la mémoire, cette façon que nous avons de nous déplacer dans nos souvenirs et le temps par la pensée. La gravure de la Vénus devient ainsi familière au regard de la femme, capable de se déplacer librement dans le plan de la gravure mais aussi dans le tableau dont elle est une réplique inversée, ou bien encore entre les plans de la profondeur.<sup>9</sup> Dans cette performance les images semblent discuter entre elles comme les performeurs et personnages qu’ils incarnent. Parce que le jeu de rôle a lieu à plusieurs niveaux, il permet de relater l’expérience de voir, d’être regardée et de (sa)voir que l’on est regardé :

“Les figures de nu réalisées par le Titien, Ingres et tous ces autres messieurs sont excitantes non pas par ce qu’elles représentent, non pas parce qu’elles donnent à voir ce que la morale souhaite que l’on cache, mais parce que mises au mur, elles permettent que des regards s’y glissent et se laissent à leur tour surprendre en train de s’y glisser. Le client de notre Vénus, aïeule d’une *Olympia* triomphante, qui à son tour la cite, n’est donc pas le spectateur mais son miroir-voyeur. Et le spectacle de la Vénus n’est pas tant offert au propriétaire qu’à celui qui le regarde en jouir.”

Vient alors en contrepoint le récit de l’homme, qui était lui-aussi à Berlin sur ce même quai. Mais même lorsque l’histoire est partagée et qu’il existe une complicité entre les protagonistes, l’expérience sensible que chacun fait demeure individuelle et irréductible : la succession de ces prises de paroles permet de mesurer l’écart que creuse le langage avec l’événement qu’il est censé rapporter, et l’écart entre ce que constitue un événement pour une personne et le déroulement factuelle d’une action. La démultiplication des récits, leurs variantes, leurs déclinaisons finissent en effet par ‘fictionnaliser’ en les relativisant les détails de l’expérience. Les différents éléments des récits et des images concourent à fabriquer un

---

<sup>9</sup> De même Arasse souligne la présence de la servante baissée vers le coffre et, en focalisant l’attention du lecteur-regardeur sur l’arrière-plan, lui permet en quelque sorte de faire se déplacer le personnage à l’avant-scène. Voir *ibidem*, p. 130-133.

espace avec sa logique propre et sa respiration, son essoufflement et sa réactivation. Des parties du dialogue sont reprises, réajustées, comme deux corps qui cherchent à faire communauté. C'est une façon aussi de faire entrer du temps dans l'image, selon un principe d'accommodation visuelle, car il y a des choses que l'on ne peut pas dire d'emblée comme il y a des parties du corps que l'on ne peut pas atteindre d'emblée.

Cette performance constitue les images comme des êtres vivants et les personnages comme des images. Le corps apparaît alors au centre d'un paradoxe, il est image et humain à la fois, comme s'il se dédoublait inévitablement sitôt qu'il était perçu, comme une citation de lui-même, produisant des effets poétiques ou dramatiques. L'indécence du corps ne tient pas tant à ce qu'il est, ni ce qu'il fait, mais au décalage que provoque son image immergée dans un monde d'images : ce n'est pas l'attitude sensuelle et alanguie de la Vénus de Titien qui est obscène, mais la présence de ce corps de femme, nu dans l'espace d'une station de métro un peu vieillotte, dans l'indifférence des usagers, ou bien dans la coprésence de deux dispositifs de reproduction et de diffusion de l'image qui la décontextualisent et la réduisent à une série de points : une image de consommation courante, dans laquelle, malgré tout, une poétique survient qui opère un retournement de la machinerie sur elle-même.

Arrivé sur le quai, face au panneau, l'œil du spectateur en voyant l'odalisque entre aussitôt dans le jeu de la citation. Il peut s'agir d'une simple citation culturelle, la réinscription de ce qui est donné à voir dans une histoire générale des images et des représentations collectives, ou bien comme ce fut le cas ici pour nous, d'une citation d'une histoire plus personnelle. De tels marqueurs symboliques permettent de construire l'identité, la mémoire et le regard par Vénus interposée, jouant par delà les siècles au jeu auquel s'est livré Ingres, citant ses prédécesseurs. Chacun de nous fait cela sans y penser, mais dans ce cas de la Vénus affichée sur le

quai, il s’agit d’un dispositif voyeuriste centré sur le nu féminin et sur l’image de la femme et la citation pour tous les voyageurs est implicite. Le travail de l’artiste consiste précisément à jouer de cet implicite, de le dévoiler, de mettre en exergue ce fonctionnement et donc de citer, de démonter, d’interférer, d’insérer dans ce fonctionnement un grain de sable, d’enrayer les stéréotypes en les déconstruisant.

L’image figure un jeu de relations entre différentes parties qui existent indépendamment et qui par leur confrontation racontent une histoire : un couple, une femme surprise par un homme, amusées deux personnes regardent la télévision sur un quai, des personnes vont et viennent. Ça ne serait pas *La Jetée* de Chris Marker<sup>10</sup> par hasard ? L’espace que construit l’image est infini en ce sens qu’elle permet un nombre infini de relations formelles, plastiques, sémantiques, narratives. L’espace que saisit la caméra sur le quai à travers les écrans de surveillance est derrière celui qui regarde, comme l’espace d’un impossible retour, l’espace oublié où se trouve l’enfant qui regarde et comprend qu’il se passe quelque chose, qui n’en saisit pas tous les enjeux, mais quand même... L’adulte regarde et reste à la surface de ses souvenirs, qui lui parlent d’une enfant d’un point de vue d’adulte. L’adulte convoque en vain l’enfant qui s’éloigne.

L’espace de la citation est un espace de représentation, la dramaturgie que l’on y lit est celle que nous y projetons, connaisseurs que nous sommes des dispositifs scénographiques, picturaux, cinématographiques, littéraires. L’esthétique est la manière que nous avons d’arranger nos perceptions selon nos émotions et notre faculté à comprendre, à nous repérer et connaître ce qui nous entoure, pour survivre dans notre environnement.

---

<sup>10</sup> Voir Ch. Marker, *La Jetée*, Argos Film, France, 1962.



**P. Weber – J. Delsaux, *D'une Vénus l'autre*, 2010**

### *3. Performance et interprétation*

Le corps performant se concentre sur ce qu'il perçoit, ses sensations intérieures, extérieures. Il guette un signe. Il l'interprète. Simultanément il y a celui qui observe. Son regard opère une lecture parallèle, il guette d'autres signes, qui lui permettent de saisir l'événement, dont il fait des images. Enfin la technologie s'impose en surdéterminant ces images, en les situant dans le cadre de ses possibles. Et l'artiste se faufile dans ce labyrinthe naturel / artificiel pour traduire des hypothèses sensibles en formes tangibles :

– [...] Je voudrais seulement essayer de regarder le tableau. Oublier l'iconographie. Voir comment il fonctionne...

– Ce n'est pas l'histoire de l'art.

– Disons que ce n'est pas dans ses habitudes. Il serait peut-être temps que ça change. Si l'art a eu une histoire et s'il continue à en avoir une, c'est bien grâce au travail des artistes et, entre autres, à leur regard sur les œuvres du passé, à la façon dont ils se les sont appropriées. Si vous n'essayez pas de comprendre ce regard, de retrouver dans tel tableau ancien ce qui a pu retenir le regard de tel artiste postérieur, vous renoncez à toute une part de l'histoire de l'art, à sa part la plus artistique.”<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> D. Arasse, *La femme dans le coffre*, cit., p. 119.

Las citation en art est donc non point une pratique des guillemets, mais la résonance des œuvres (non des objets) d’art et leur indispensable existence dans le devenir des processus de création. Les œuvres résonnent dans la lecture qu’en font les artistes, dans leur mémoire. Dans les performances de notre duo d’artistes *Hantu* (fondé en 2010 après une collaboration de plusieurs années), nous travaillons dans deux univers très différents, qui se recoupent, qui s’affrontent ou se relaient : celui de l’image et celui de la présence (performance, mouvement). Les perceptions de l’espace et d’un corps en mouvement sont très différentes selon qu’il s’agit d’une scène réelle ou d’une image sur un écran. Notre travail résulte littéralement de la confrontation entre nos deux expériences : de vision, de captation par la caméra ou l’appareil photographique et de représentation (pour Jean Delsaux), de recueillement et de présence physique (pour Pascale Weber).

Les technologies de l’image lorsque nous les utilisons dans des performances ou des scénographies qui mettent également en scène des corps vivants, obligent à trouver de nouveaux moyens pour continuer à exister, non comme image mais comme corps réel, avec un rythme, une spontanéité propres, des limites physiques étrangères aux limites de l’image. Merce Cunningham avait déjà témoigné, dans ses explorations en vidéo-danse, que les corps à l’écran tendaient à devenir immatériels, qu’il était nécessaire par exemple de faire régulièrement des plans rapprochés pour que le spectateur puisse rester en contact avec lui. La caméra souvent voit davantage qu’on ne le souhaiterait. Plusieurs caméras peuvent balayer une scène sans que rien ne leur échappe. Et les plans rapprochés permettent de rendre visibles des détails qui passent généralement inaperçus au spectateur loin de la scène ou plongé dans l’obscurité. Cela aussi peut être insupportable pour le corps et dans les performances *hantu*, Elle (Pascale

Weber) exige que Lui (Jean Delsaux) contrôle l'image projetée : refus de l'aléatoire ou de l'utilisation d'enregistrement.



**Hantu, *L'Arrachement*, Faculté de Médecine des Saints-Pères – Journée Neurosciences, Esthétique et Complexité (Paris, 28 septembre 2013)**

L'image est une surface. Il faut s'efforcer de rendre compte de l'espace, de l'énergie, du mouvement, de la lenteur ou des changements de rythme à l'aide du vocabulaire visuel de cette surface délimitée par le cadre de l'écran. Il y a interprétation, dans la mesure où ce qui est transmis est non seulement le fruit d'une perception, d'une réception, mais encore d'une recomposition, d'une réinvention, d'une analyse et d'une mise en forme. Les théâtralités pour l'image et pour le corps réel sont radicalement différentes. Et les dynamiques de ces deux univers divergent sensiblement :

changement de cadre, montage, qualité de l’image, jeu d’apparition, de surgissement, de disparition, force gravitationnelle, immersion dans le lieu.

Nulle intention de déréaliser le corps, mais d’explorer par l’image ses qualités physiques, sa matière, son équilibre et son déplacement. Ce qui est vraiment important c’est de trouver des équivalents émotionnels, des moyens d’accéder à une présence intime du corps, de ressentir le corps dans ce qu’il a de charnel, de lourd, de limité. Le corps et l’image doivent tendre à devenir indépendants, s’émanciper l’un de l’autre pour inventer leur vocabulaire, leur technique, leur poésie, et se retrouver dans le mouvement ou l’immobilité. Ainsi on tente de réactiver le corps et l’image en les considérant mutuellement à l’initiative, à l’origine de leurs modalités d’expression respectives. Il ne s’agit plus de réactiver la Vénus comme le ferait une citation, mais de mettre en scène la tension entre le corps et son image comme autant d’in-citations à revisiter en public l’émotion privée d’une petite fille ou de sa mère. Les performances que nous réalisons nous permettent ainsi de saisir les modalités de la relation entre un corps présent et un regard sur ce corps. Ensemble nous essayons de concevoir une image qui serait un consensus, produite par celui qui effectue la prise de vue autant que par celle qui agit devant l’objectif ou dans le cadre qui la commente. Ce qui est donné à voir est plus qu’un corps, c’est une fiction qui nous permet d’envisager une communauté d’expérience tout en affirmant la part irréductible de chacune de nos actions.

#### 4. *La citation comme ‘reenactment’*

Comment comprendre le regard de l’autre, et surtout comment notre propre regard est-il perçu par l’autre ? Quand Elle s’offre à son regard à Lui pour qu’il offre ce regard à d’autres (hommes ou femmes), elle n’abdique pas son droit de regard, de et sur sa féminité. Elle, pas plus que

lui, ne veulent rejouer cette fable de la muse et du créateur, autrement que pour la réinterpréter. Et on comprend ici que cette envie de dépasser la relation muse-créateur ne pouvait passer que par une citation, en référence à ce dispositif même de la femme comme muse inspiratrice, captive du regard de l'homme.

Mais que veut dire alors réinterpréter la Vénus ? Il s'agit pour nous de préciser, en expérimentant une situation sous l'œil témoin du public, ce qui se trame entre un homme qui regarde et une femme qui est regardée,<sup>12</sup> puis de donner à voir cette expérience croisée à d'autres. La performance, à la différence d'une prestation théâtrale qui se répète, qui s'appuie sur l'interprétation d'un scénario préétabli ou d'un texte et ses didascalies, consiste à mettre en place chaque fois un dispositif dans lequel le ou les performeur(s) s'immergent pour éprouver, pour revivre une situation. Faire des performances en public relève d'un acte de catharsis, avec toute la brutalité qu'implique l'exercice en direct, ouvert à l'improvisation et à la sollicitation du corps et du regard. La théâtralité du dispositif (qui est une sorte de citation de la scène et de la machinerie théâtrales mais qui est étranger au jeu d'acteur) nous permet d'expérimenter, de comprendre et de donner à voir au spectateur en temps réel ce qui traverse nos corps. Ce n'est qu'une fois la performance réalisée que nous regardons les images qui ont été produites, et pouvons commenter ce qui a surgi, ce qui s'est passé (*happening*), ainsi que nous l'avons fait en comparant les deux histoires dont parle *D'une Vénus l'autre*.

Une performance peut se rejouer parfois, cela ne présente d'intérêt qu'à condition de devoir réinventer le dispositif, afin de parvenir dans un contexte différent à un état intérieur qui ne répète pas ce qui a déjà été

---

<sup>12</sup> Cf. J. Berger, *Ways of Seeing*, cit., p. 46 : "Men survey women before treating them".

compris, incorporé, représenté. Dans le théâtre aussi les circonstances peuvent modifier l’intensité, la couleur dramatique d’une interprétation et la citation peut donner lieu à des variations, des déclinaisons. La transition entre théâtre et performance doit probablement s’imaginer dans le contexte de l’improvisation, de la coprésence des acteurs – ou des performeurs – et du public. Il s’agit d’éprouver, ici et maintenant, l’espace, l’intériorité, le cri, la déchirure, des entités simples qui font le tissu de l’existence. La citation, référence commune, devient incitation, ritournelle ou thème rythmant et structurant de l’improvisation. Dans l’acception la plus radicale du terme, l’improvisation ne fonctionne pas sur une broderie plus ou moins lâche, sur une grille préétablie. Les musiciens improvisateurs partent d’un thème et errent, explorent, dérivent, sans le moindre garde-fou. Chacun est à l’écoute permanente de l’autre et du lieu et réagit à ce qui advient, en ne perdant pas de vue le thème, en le travaillant au plus profond de sa texture, en en recherchant l’essence. Le thème est ainsi un parent de la citation. Ce qui est visé n’est autre que l’instant de surgissement de l’émotion. La citation permet de convoquer d’emblée tous les acteurs de l’émotion : modèles, stéréotypes, situations, gestuelle, dispositif. Une citation s’éprouve comme elle s’interprète. Mais il ne peut pas y avoir répétition (prédictible et contrôlée) du surgissement de l’émotion, la citation est impérativement (ré)interprétation de cet instant. C’est ici le rôle de la représentation.

Des prises de vue et de la décision que nous prenons de retenir telle image plutôt que telle autre, en raison précisément de ce qu’une représentation nous permet de comprendre, de ce que la performance, que nous avons traversée à deux, nous a permis d’éprouver, de mettre à l’épreuve. *Hantu* signifie *fantôme* en indonésien, fait allusion à une

pratique chamanique selon laquelle les *Sikereis*<sup>13</sup> officient par deux : l'un entre en contact avec l'invisible, les forces de la nature, et l'autre traduit pour les gens du village ce que le premier a vu et reçu des forces de la nature. Le second interprète donc, par l'image, ce que la première a manifesté de son épreuve. Il l'accompagne et la seconde dans sa dérive, pour être celui qui reste entre le monde de la transe qui saisit le récepteur et le monde réaliste des spectateurs : il est à la fois acteur, traducteur et spectateur.<sup>14</sup> Dans les performances de *Hantu* nous expérimentons un lieu, un temps, un geste (les trois unités en quelque sorte, réduites à leur plus radicale expression), et l'interprétation est affaire d'image. Notre action commune est alors de l'ordre de l'improvisation (à deux) au sens musical du terme.

### 5. *L'écart technologique, la citation et le 'sample'*

“Avec les technologies, nous sommes en effet confrontés à un monde artificiel construit, plutôt qu'à un environnement naturel donné. Notre corps est autant un corps imaginé, projeté que le résultat des actions qu'il exécute et des métabolismes qui le constituent, non pas en addition, mais en tant que système complexe. Il est également désormais augmenté par des dispositifs techniques, électroniques et informatiques de tous ordres, distribué dans les réseaux, les systèmes de captation et de réorganisation de l'information. Et nous errons parfois, à l'image du personnage principal de *Playtime*, comme des mouches se heurtant à la vitre des images, des réflexions, des projections.”<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Nom donné aux chamans de Mentawai.

<sup>14</sup> Tadeusz Kantor, dans son Théâtre Cricot 2 à Cracovie, se tenait un peu à la manière d'un chef d'orchestre à l'avant-scène, décalé sur la gauche, ou encore comme un entraîneur de football, remplaçant les joueurs d'un geste, précis, parcimonieux parfois, impérieux à d'autres moments. Le théâtre était une cave voûtée, un boyau, avec quelques rangées de gradins sur lesquels s'entassaient les spectateurs, la tête instinctivement rentrée dans les épaules pour ceux des derniers rangs et au bout de ce tunnel, la lumière et lui, de trois-quarts dos, en un lieu qui faisait la transition, un peu à la manière d'un fondu, d'une douce incrustation, entre la salle et la scène, il était à lui seul le proscenium. Les indications qu'il donnait à ses comédiens semblaient faire de lui un acteur, le coryphée peut-être, mais elles semblaient également s'adresser aux spectateurs désignant ce qu'il était important de regarder.

<sup>15</sup> J. Delsaux, *Vers une image éinaction*, dans X. Lambert, *Action-Inaction, l'émergence de l'œuvre d'art*, Paris, L'Harmattan, sous presse.

Les technologies ont complexifié la notion même de lecture de l’image. Y a-t-il même encore lecture et seulement lecture ? Les technologies nous amènent à comprendre, mieux encore qu’avec la peinture, que l’icône n’est pas à elle seule l’image. Le processus qui l’a produite lui-même donne du sens, manifeste un consensus social : ceci est une image. Les technologies et les dispositifs interviennent dans l’élaboration de l’image, ils conditionnent sa mise forme et modifient son fonctionnement et les conditions de l’émergence de son sens. Avec le numérique on ne cite plus, on choisit des *samples* et l’image elle-même est devenue matière à image. Dans le flot continu des images on pourrait détecter une infinité de copies, et cette surabondance même interdit de parler de citation, on n’a pas le temps de voir, déjà autre chose se propose. Citer est explicite.

Ce que la technologie révèle également c’est la participation du spectateur, c’est-à-dire sa part active dans la manifestation du processus qui implique une réaction interprétative dans le phénomène d’apparition de l’image, visuelle, sonore, tactile. Ce d’autant plus lorsque le dispositif n’inclut pas un seul spectateur mais plusieurs et que, l’un n’allant pas sans l’autre, ils tiennent compte des gestes, des actions, de la présence du (des) autres(s), ainsi que des résultats proposés par la machine, visuelle ou sonore : relations que les uns et les autres entretiennent dans ce contexte particulier, fait d’humain et de non humain, d’espace, de temps, de technologie.

Le vivant construit sa représentation du monde en le parcourant avec l’organisme qui est le sien. Le cafard n’a donc pas, pour lui, la même représentation de la pièce qu’il parcourt que nous, non pas seulement en

raison de la différence entre son cerveau et le nôtre, mais aussi en raison de son appareil locomoteur.<sup>16</sup> Nous comprenons le monde, mieux, nous l'interprétons avec notre corps tout entier, et nous établissons un couplage avec le monde par les interactions perpétuelles que nous y effectuons. C'était, c'est une question de survie, l'être humain a dû apprendre à se représenter le monde, de sorte à pouvoir y évoluer en évitant les dangers, à s'y procurer des satisfactions, à se représenter lui-même dans cet environnement, comme la fillette face au cadre de la Vénus, comme Elle, la femme prise au piège des caméras de surveillance. Notre expérience, l'interprétation que nous faisons des sensations que nous éprouvons, nous conduisent à faire des hypothèses, à les valider en les expérimentant. L'art est un moment de cristallisation de ces interprétations, un moment de transformation des hypothèses par leur mise en forme, fût-elle transitoire.

Depuis les premières inventions techniques, et plus encore depuis l'avènement de la technologie, nous nous sommes dotés d'outils qui augmentent nos capacités à percevoir, comprendre et agir, à mémoriser. Mais c'est à des représentations et des modélisations du monde plutôt qu'au monde lui-même que l'on a de plus en plus affaire et les images se reproduisent désormais de manière incroyablement plus rapide et infinie qu'à l'époque où on a théorisé la notion de reproductibilité technique des œuvres d'art.<sup>17</sup> La question de la citation y est d'autant plus brouillée. La citation n'est pas simple reproduction mais réinterprétation et réactivation de modèles auxquels on se réfère. Or, voici que ce sont des systèmes automatisés qui perçoivent et qui interprètent pour nous, qui se substituent à notre appareil de perception et d'action. Tandis que ce que nous

---

<sup>16</sup> Voir F. Joignot – A. Kirou, *Francisco Varela, "L'esprit n'est pas un machine"* (1993), à l'adresse électronique [www.fredericjoignot.blogspot.com/archive/2006/06/23/francisco-varela-neurobiologiste-et-bouddhiste](http://www.fredericjoignot.blogspot.com/archive/2006/06/23/francisco-varela-neurobiologiste-et-bouddhiste).

<sup>17</sup> Voir W. Beniamjn, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, essai écrit et plusieurs fois réélaboré entre 1936 et 1939.

échangeons, nous, êtres sexués, est toujours marqué par l’incertitude dans laquelle nous sommes, de partager une expérience du monde. Nous devons sans cesse préciser ce qui vient d’être dit. Expliquer le sens d’un regard, d’un geste autant que d’une parole. Nous devons nous l’expliquer à nous-mêmes, pour éviter de nous perdre.

L’artiste donne à voir, à éprouver, à expérimenter. Il donne en partage parfois, tandis qu’il parvient à constituer une œuvre, des intensités. Faisant cela il témoigne d’un monde, le représente, l’interprète, c’est-à-dire qu’il traduit pour d’autres autant que pour lui-même, la matière de l’expérience. Son regard met à distance et dans le même temps rapproche.

Elle regarde sa fille qui regarde la Vénus, puis se sent regardée, Lui regarde le film qu’Elle a tiré de ce jeu de regard. Huit années plus tard, qui semblent huit secondes à ses yeux, Elle regarde l’odalisque, puis se voit voyant et enfin se voit vue. Tout ce dispositif n’est que rumination en vase clos jusqu’à l’installation qui s’ouvre au public. Le regard d’une mère sur une enfant auscultant son être-femme présenté à Tunis, six mois avant la révolution de jasmin.<sup>18</sup> *D’une Vénus l’autre* révèle la mise en place presque involontaire d’une situation théâtralisée : voici comment soudainement on se trouve au centre d’un dispositif, on se devine faisant partie d’un dispositif. On regarde autour de soi et on reconnaît les trois protagonistes, l’acteur (qui est dans l’action), le metteur en scène (qui organise le visible, qui joue à rendre visible) et le spectateur (qui pourra témoigner de ce qu’il a vu). Les diverses performances de notre duo *Hantu* ne cessent de convoquer et de rejouer cet instant du surgissement et de l’organisation des rôles au sein d’une expérience commune. La citation d’une œuvre et d’un texte s’y rapportant nous ont permis de convoquer le stéréotype de la

---

<sup>18</sup> Révolution tunisienne de décembre 2010 à janvier 2011 qui a abouti au départ du Président de la République Zine el-Abidine Ben Ali.

Vénus et l'interprétation que chacun(e) de nous en avait fait. Les stéréotypes sont des structures mémorisées qui nous aident à construire nos représentations à mesure que notre expérience a lieu. Ils sont nourris de représentations collectives. *D'une Venus l'autre* initie par cette citation un travail commun que nous poursuivons quant à l'image de soi, l'image publique, la présence du corps, son émancipation de l'image et du regard de l'autre. Et la mise en bascule perpétuelle de notre regard dans et hors l'image est la condition de cette émancipation.

Copyright © 2017

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /  
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*