

## **Le film derrière le film. Explorations méta-filmiques dans l'œuvre de Marion Tampon Lajarriette.**

Dans *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, André Malraux soulignait la nouveauté du cinéma dans l'indépendance de la caméra par rapport à la scène représentée. En effet, le mouvement spatio-temporel n'advient plus à l'intérieur d'une image fixe – comme au théâtre ou dans le cinématographe –, où les personnages le mettent en acte par leur mouvement et leur parole, mais dans la succession des plans et des séquences qui constituent la base du cinéma depuis les avant-gardes russes des années 1920.

Les plans et les séquences donnent une épaisseur au récit de l'histoire filmique, qui se construit comme l'histoire littéraire. Comme le romancier, le réalisateur se permet la liberté de choisir les scènes à raconter, celles qui, par leurs indices et leur importance, apportent un sens, et un but, au récit.

Au-delà de la technique et du récit, le décor, le son, la musique et la vie des personnages à l'écran alimentent le système affectif qui lie le spectateur aux images de l'écran. Le cinéma agit sur le spectateur par une multiplicité d'identifications qui se répercutent au niveau de son imaginaire.

Dans le creux de ces identifications s'insinue le travail de Marion Tampon Lajarriette. En infiltrant les mécanismes qui donnent vie à un film, elle met à nu l'identification, souvent semi-consciente, du spectateur à l'œuvre. En transposant ce que Marcel Duchamp disait des regardeurs d'œuvres, *c'est le spectateur qui fait le film*.

Partons d'un arrêt sur image. Marion Tampon Lajarriette extrapole, d'une série de films, des vues en plongée dans le vide urbain saisi par le sommet de gratte-ciels mythiques. De cette prise de vue émane déjà la puissance – et le trouble – du vertige. Les lignes de la ville verticale perdent leur orthogonalité pour une perspective toute en diagonales, dont le point de fuite serait celui de l'écrasement au sol du personnage qui tomberait du haut. Et il y a bien des personnages en chute libre dans cette série photographique, mais il ne s'agit pas là de personnages de film. *Les Spectateurs* vivent ce moment-panique à la place de leurs correspondants à l'écran. L'identification est maximale. Transposition d'un

spectateur dans l'image. Re-transposition du regardeur dans son image spéculaire – le spectateur anonyme – tombant dans le vide de l'architecture filmique<sup>1</sup>.

Dans le langage cinématographique, l'identification du spectateur au personnage est dénommée identification secondaire. Il s'agit d'une identification distanciée, qui le fait vivre, le temps du film, les émotions et les aventures de son personnage à l'écran, et dont il amène les traces dans son imaginaire. Mais il existe aussi une identification primaire. Elle identifie l'œil à la caméra, et agit à un niveau beaucoup plus profond de la conscience. Ce qui fait que le regardeur éprouve, en regardant *Les Spectateurs* en plongée dans le vide, un vague sens de nausée lié à une impression de vertige, est la superposition de sa propre vision à l'œil de la caméra.

Dans le langage cinématographique on parle aussi de dispositif – qui est tout simplement la salle de cinéma, avec ses sièges et son écran, enveloppée de la plus parfaite obscurité. Ce dispositif agit, à échelle humaine, comme une sorte de *camera obscura*. L'œil du spectateur y incarne – tout comme la caméra symbolisée dans son dos par le projecteur – le point de vision d'une perspective monoculaire, qui projette son point de fuite tout au fond de l'écran. Mais si la *camera obscura* ne représentait, ancêtre de la photographie, que le reflet d'une image fixe, le dispositif-salle-de-cinéma met en acte, dans le spectateur, un état psychique proche du rêve. Cela s'opère dans l'impression de réalité produite par le mouvement de l'image sur le spectateur immobile.

Dispositif agissant comme œil-caméra, l'objet interactif de *La visionneuse* met le spectateur dans une position de regardeur-caméraman. Identifié à l'œil enregistreur, il explore les capacités de l'image en se déplaçant dans elle. Mise au jour, zoom, travelling, déplacement avant-arrière-bas-haut – le spectateur ici fait l'image en mouvement.

Marion Tampon Lajarriette, cependant, pousse plus loin dans son infiltration des psycho-mécanismes du cinéma – pour que le spectateur constate les réflexes subconscients qui agissent sur ses souvenirs.

La mer. Ou plutôt un océan. De synthèse. Les vagues, énormes, se chevauchent. S'entrechoquent. L'écume jaillit – ébréchant par moments cette surface, bleue et mouvante. La mer revient souvent – comme l'île – dans le travail de Marion Tampon Lajarriette. La mer est l'unique espace qui n'a pas de repères visuels,

---

<sup>1</sup> Les photographies auxquelles l'auteur se réfère font partie d'une plus grande série montrant la chute des *Spectateurs* depuis des gratte-ciels mais aussi depuis le sommet d'une montagne en plongée sur un champ ou bien de l'intérieur d'une chapelle

aucun point de fuite – il se perd dans l’immensité de l’horizon – autant de points de vue que de vagues. Cet océan numérique – de synthèse, reconstitution pure d’une image, se rapprochant plus de la création picturale que de la captation de la réalité – envahit le cadre de *Caméra 1, Plan 8*. La caméra se déplace sur cette étendue frétilante selon une logique trahie par la bande sonore. Une musique de générique. Un coup de feu, puis des bruits de porte, de pas, des voix, des bribes de dialogues. Et encore une musique, qui crée le suspens. Nous regardons bouger l’océan, et en même temps nous reconstituons le film qui est en train de passer sous nos yeux par le simple mouvement de la caméra et de la bande son. Nous savons que tel événement est en train de se passer à droite, dans le cadre. Puis qu’un nouveau personnage fait son apparition à gauche. Nous pouvons même reconnaître le réalisateur du film, si nous ne reconnaissons pas le film, tellement ces voix et ces musiques sont ancrées dans notre imaginaire. Il s’agit en effet de *La Corde*, d’Hitchcock. Par le souvenir le film refait surface des profondeurs de la conscience, aidé par la simple équation mouvement + son. Mais comment cela s’opère-t-il ? La combinaison des deux éléments titille notre inconscient : le mouvement donne une place au son, alors que le son justifie le mouvement.

Enlevons maintenant le son et le mouvement, et ne prenons que des photogrammes. Nous obtenons *Manderley*. Cette vidéo est le résultat d’un jeu minutieux de découpage du film *Rebecca* d’Hitchcock. Marion Tampon Lajarriette y prélève des scènes-indices, remontées ensuite comme autant d’écrans-cadres. Dans ce labyrinthe d’images, l’œil-caméra déambule en reconstituant le récit du film. Mais un autre élément hante cette vidéo. Le décor. Hitchcock était connu pour rechercher la perfection de l’atmosphère du lieu, à l’aide de perspectives, de maquettes et de trucages – caisse de résonance de l’état psychique.

Le décor est une géographie du souvenir. Un espace mental qui croise, à un moment, l’espace-temps filmique de l’évènement. Le décor accompagne le jeu de l’acteur, son entrée dans le champ de la caméra, précise l’importance de tel geste, ou de tel discours. Il localise les émotions des personnages et, par transfert, celles du spectateur. Sur le fond du paysage cinématographique dépeint par Marion Tampon Lajarriette, le décor assume une importance toute particulière dans son rôle d’évocateur du souvenir et de l’imaginaire. Il prend appui sur tel ou tel autre mécanisme du cinéma – remarquez que les dispositifs du cinéma ne sont jamais utilisés tous ensemble par l’artiste – pour faire jaillir le souvenir dans ses diverses expressions, entre imaginaire collectif et mémoire personnelle.

Si le cinéma est le miroir de la réalité, le décor incarne la géographie du savoir édifiée depuis notre plus jeune âge sur la trame de fond des objets et des paysages dans laquelle nous évoluons. L'architecture connaît, depuis l'Antiquité, un symbolisme tout particulier qui la lie à l'art de la mémoire. Les orateurs grecs disposaient les différentes parties de leurs discours à l'intérieur d'un espace mental – la mémoire de l'allocution s'activant à travers la déambulation mentale dans l'architecture du discours. Encore, à la Renaissance, Giulio Camillo édifiait un Théâtre de la mémoire, entrecroisant références cabalistiques, mythologiques et iconologiques, pour structurer le savoir encyclopédique de l'homme à travers ses symboles. Au quotidien, l'apprentissage de l'espace-temps réel passe par la connaissance des objets, naturels et manufacturés.

Enfants, nous avons tous été fascinés par les espèces naturelles, vivantes ou éteintes – par les histoires exotiques et par le lointain passé de ces squelettes animaliers figés dans l'immobilité du présent – rassemblées dans les Muséums d'histoire naturelle. Le musée, comme plus anciennement le théâtre, est le lieu contemporain qui symbolise l'accumulation des souvenirs et des savoirs, des curiosités et des imaginaires. *Musée d'un souvenir* est l'histoire de notre curiosité enfantine qui se confond avec une histoire d'amour et de passé idyllique d'avant la troisième guerre mondiale et nucléaire imaginée par Chris Marker dans *La Jetée*. Film singulier, construit sur le mode du diaporama, ou photo-roman, il raconte l'histoire d'un souvenir à la nature double. Par la technique même du diaporama, le film met en abîme notre incapacité à nous remémorer les faits selon un flux continu d'images – les souvenirs jaillissent des profondeurs de notre mémoire comme autant d'images d'un album photographique. En tournant le remake de la dernière rencontre des amants au Muséum national d'histoire naturelle de Paris, Marion Tampon Lajarriette évoque notre et son souvenir personnel, mais aussi notre et son souvenir d'un film qui est, en même temps, une histoire de la mémoire, passée et future, et un hymne au présent.

Le souvenir au cinéma entraîne une conception de l'espace et du temps anti-chronologique, se matérialisant dans des sauts spatio-temporels. Autre film sur le souvenir, *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais se structure sur un jeu de flash-backs et flash-forwards. En l'absence de repères spatio-temporels, le spectateur ne peut que faire confiance au souvenir. Depuis le générique du film de Resnais une voix off décrit des décors baroques. L'écran est noir, seule la voix emplit l'espace du film. Quand le film s'ouvre, un long travelling détaille les architectures et les décorations des lieux de tournage, les châteaux allemands de

Nymphemburg et Schleissheim. Déjà depuis cette introduction, *L'année dernière à Marienbad* affiche son personnage principal, le décor et ses boiseries, ses miroirs, stucs, salons immenses, statues classiques, jardins à la française, et la voix – doublant le décor – donne le ton du film, celui du récit. De cette narration continue, entremêlée à une musique d'orgue, hypnotique, surgit le fantôme du souvenir, rêvé ou réellement vécu, nul ne saurait le dire. A l'intérieur de ce décor, le film de Resnais prend un caractère théâtral, où les personnages, immobiles, se fondent à l'architecture, et ne vivent qu'à travers une présumée mémoire qui les lie aux lieux. Marion Tampon Lajarriette garde de ce film l'expérience du décor, en la redoublant. La voix et l'image se fondent dans la description des lieux de tournage. Les personnages ont disparus, et avec eux leurs souvenirs. Font surface les souvenirs des photographes amateurs, visiteurs anonymes des châteaux qui ont offert la trace de leur visite au public du web. A travers ces images trouvées, Marion Tampon Lajarriette recrée le souvenir du film. De son histoire, reste une allusion dans le titre de la vidéo, *Paramnésia*. La paramnésie, en psychologie, définit un trouble de la mémoire, qui entraîne la perte et/ou la fausse reconstitution de souvenirs et de données spatio-temporelles, où le déjà-vu se lie au jamais-vu. On est, dans cette vidéo, aux marges de l'histoire, aux bords de l'évènement normalement raconté par les films.

L'anti-évènement est le ton de la réalité. *La réalité ne raconte pas d'histoires*, disait Jean-Paul Sartre. Face à une réalité plane, monotone ou dramatique, l'homme se réfugie dans la caverne de son souvenir et de son imaginaire. Il y déambule, tout comme son alter-ego à l'écran dans la vidéo *Îles/Elles* déambulait dans le décor fictionnel et emprunté aux îles de *Stromboli* de Roberto Rossellini et de *L'Avventura* de Michelangelo Antonioni, en suivant les dérives des personnages de l'écran. Ou bien est appelé à déambuler dans le cadre des images, par un dispositif interactif qui permet au spectateur de se perdre dans l'image, de suivre les traces de ces personnages perdus dans l'impasse relationnelle du film *Le Mépris* de Jean-Luc Godard. *Dans chaque fois que je pensais au scénario* le spectateur parcourt les décors de la Villa Malaparte à Capri et de ses alentours rocheux à pic sur la mer. Mais il lui est donné aussi de se perdre dans les déplacements des personnages du roman duquel le film est tiré, *Le Mépris* d'Alberto Moravia. Les deux œuvres, fonctionnant ensemble, tracent une cartographie du déplacement, via l'image et le récit narratif. Le roman a été aussi l'objet d'un remontage qui écarte l'évènement – l'intrigue et les dialogues – pour ne souligner que les mouvements spatio-temporels des personnages, qui finissent

par s'apparenter aux mouvements de la mer, par les différentes nuances de bleu qui indiquent les différentes natures de la pensée à l'intérieur du récit.

Dans ces étendues de l'image et de la narration, dépourvues d'évènements et de personnages, les symboles du cinéma basculent dans la dimension psychique et personnelle du spectateur. Mémoire d'un mythe moderne, qui a appuyé ses mécanismes sur ceux très profonds de la psychologie, le cinéma serait-il, après le théâtre et le musée, la nouvelle architecture symbolique du savoir, de la mémoire et du souvenir ?

Francesca Zappia, 2011

Francesca Zappia a étudié l'Histoire des Arts Visuels et la Conservation des Biens Artistiques à l'Université Ca' Foscari de Venise (1999-2004), puis elle a suivi un Master sur la pratique du commissariat d'exposition à La Sorbonne – Paris IV (sous la direction de Serge Lemoine) en 2008.

Elle a travaillé en tant qu'assistant de commissaire avec Caroline Bourgeois au Frac Ile-de-France / Le Plateau, sur les expositions 'Cao Fei' et 'L'Argent' (2008) et à la François Pinault Foundation, sur les expositions 'Un Certain Etat du Monde?', Garage CCC, Moscou et 'Qui a peur des artistes?', Dinard (2009).

En tant que critique d'art, elle a écrit pour des magazines et sites d'art contemporain italiens (exibart, undo) et dans plusieurs catalogues d'exposition. Elle a été co-commissaire de l'exposition 'Aperçu avant impressions. Didier Marcel et Loïc Raguénès' et de la performance de Tania Mouraud 'Back from India' (Betonsalon, Paris, 2008) et commissaire de l'exposition 'Corps à Corps' (JTM Gallery, Paris, 2009).