

Ouvrage issu du programme de recherche
« La représentation de l'architecture et du paysage urbain en tant que
méthode de lecture et de transcription conceptuelle des perceptions
visuelles urbaines liées au mouvement, à des fins de requalification »,
Versailles 2020-2023

Sous la direction de Enrica Bistagnino, Maria Linda Falcidieno,
Gabriele Pierluisi, Annalisa Viati Navone

**Regards distanciés, ralentis, renversés.
Monologues intérieurs sur scènes urbaines**

Annalisa Viati Navone

Pour citer cet article

VIATI NAVONE Annalisa, « Regards distanciés, ralentis, renversés. Monologues intérieurs sur scènes urbaines ». In : BISTAGNINO Enrica, FALCIDIENO Maria Linda, PIERLUISI Gabriele et VIATI NAVONE Annalisa (dir.), *Regard, mouvement, perception. Paysages urbains en mutation*. ENSA Versailles, 2024. Ouvrage issu du programme de recherche « La représentation de l'architecture et du paysage urbain en tant que méthode de lecture et de transcription conceptuelle des perceptions visuelles urbaines liées au mouvement, à des fins de requalification », (organisé entre 2020 et 2023), LéaV/ENSA Versailles, mis en ligne le 1^{er} juillet 2024, p. 142-158.

Regards distanciés, ralentis, renversés

Monologues intérieurs sur scènes urbaines

Annalisa Viati Navone

Dans quelle mesure les premières impressions perceptives et la sensibilité aux qualités affectives des lieux contribuent-elles à la construction d'une représentation qui, à la fois, stimule la réflexion projectuelle et amorce un processus de transformation ? Lorsque notre regard rencontre des paysages urbains dégradés, dépossédés de leurs fonctions vitales, soumis à la désaffection, puis désertés, comment se les représente-t-il ? Sur quels « nœuds » s'attarde-t-il, quel type de discours tient-il ? Que « pense l'œil » avant même que le cerveau ne traite les éléments sensibles et ne les traduise en connaissances intellectuelles ? (Shepard, 1992). Bon nombre d'études se sont penchées sur ces questions, que ce soit au sein de la phénoménologie et de l'esthétique de la perception, des *visual studies*, de la psychologie de la forme, voire dernièrement sous l'impulsion des cognitivistes. Toutes s'accordent sur l'action fondamentale des premières perceptions à caractère émotionnel et sensoriel dans la constitution d'une pensée logique.

Récemment, Martin Steinmann a réuni quelques réflexions personnelles sur le concept de *Stimmung* et les multiples théories qui explorent « la perception "en deçà des signes" », que l'auteur définit de la sorte : « C'est l'effet immédiat des choses, l'effet qu'elles ont en tant que forme, ou encore les sensations et les sentiments qu'elles suscitent en tant que « forme » ou *Gestalt* [...]. Par cela, je ne néglige en rien la transformation des formes en signes et celle des sentiments – et *Stimmungen* – en significations, sur le chemin qui mène de la perception à l'aperception, prise de conscience de l'objet de la perception par la réflexion. [...] Mais si les choses se prêtent à devenir des signes, c'est que les significations sont préparées par leurs formes, et que les sentiments suscités par celles-ci teintent les significations » (Steinmann, 2020).

Dans cette perspective, la connaissance n'est pas un fait uniquement intellectuel, elle est influencée

par la première rencontre avec les choses, par la perception immédiate qui convoque les sens et les sentiments, sans lesquels on ne connaît rien. Une position adoptée également par Sergueï Eisenstein, pour qui la connaissance est « un processus qui interpelle le "jeu vivant des passions" ». Car, selon le théoricien du montage cinématographique, la contribution de la pensée « sensorielle ou prélogique » serait féconde dans la création de l'œuvre d'art, puisqu'elle en conserverait l'empreinte, jusqu'à en embrasser parfois la structure organisationnelle dans sa propre structure¹ (Aumont, 2005, p. 87). La pensée prélogique régnerait sur la construction du monologue intérieur (ou discours interne), qu'il estime magistralement mis en scène par James Joyce dans *Ulysse*² (Montani, 2004, p. 358). Il développe : « Le discours interne, le flux et l'enchaînement de pensées non énoncées par des constructions logiques vouées à articuler des pensées exprimées et formulées, possède sa propre structure particulière. Cette structure se fonde sur un ensemble bien distinct de lois. Ce qu'il y a de remarquable [...], c'est que les lois de construction du discours interne sont précisément *les lois à l'origine de tout l'éventail des lois qui régissent la construction de la forme et de la composition artistique des œuvres d'art*³ » (Montani, 2003, p. XXVII). Cette précision renforce l'hypothèse selon laquelle la perception visuelle et ses effets émotionnels conséquents alimentent la pensée logique au terme d'un processus de sédimentation dans la conscience et d'organisation rationnelle élaboré par l'esprit. Le monologue intérieur, contrairement à ce qu'en pensait Édouard Dujardin, son « inventeur » proclamé en littérature⁴ (1931, p. 58-59), n'est pas pour Eisenstein le siège de sensations tumultueuses, désordonnées et incommunicables⁵ (Montani, 2003, p. XXVIII-XXIX). Il y voit un espace intermédiaire gouverné par des lois précises, où prend corps la « pensée par images⁶ » (*ibid.*, p. XX), forme archaïque qui condense, réduit, agglutine et façonne à partir non pas de significations exactes mais d'intuitions, d'associations d'idées et de souvenirs aussi extravagantes qu'incohérentes. Certes moins structurée que la pensée logique, elle n'en est pas moins périlleuse et riche.

Se surprendre à scruter le déroulement du « monologue intérieur » qui s'épanouit à partir de l'expérience perceptive d'un lieu, par exemple, et de ce que la mémoire en garde comme trace affective ou structure formelle, « observer (et faire observer

au spectateur) la pensée tandis qu'elle se pense elle-même⁷ », est l'un des objectifs d'Adriana Beretta. L'artiste suisse a consacré une partie de sa réflexion à la représentation de paysages urbains et à leur transfiguration dans un sens projectuel.

Penchons-nous sur trois groupes d'œuvres : d'abord sur les deux majeures *Lisboa-Lisbona* (2016) et *En sortant de Paris* (1994-2004), puis sur le triptyque *Londra : Camden Town, Camden Road* et *Oxford Street* (1996), et enfin sur le diptyque *Atene* et *Lisbona* (2005).

Lisboa-Lisbona est un exemple de transcription simultanée d'images photographiques « montées » dans une représentation globale, à la fois synthétique et dense, de présences « hors champ ». Réalisée à partir de l'expérience perceptive d'un aperçu du quartier d'Alcantara à Lisbonne, son organisation interne s'appuie sur un développement vertical prépondérant.

En sortant de Paris propose, quant à elle, une lecture lente et fragmentée du paysage qui s'offre à nous depuis la fenêtre d'un train quittant lentement la gare de l'Est. Elle est composée d'une séquence de vingt-six photographies disjointes et isolées, ordonnées selon un mouvement horizontal exaspéré et un procédé qu'Eisenstein appelle « extase [...], dont la fonction consiste précisément dans ce "sortir de soi" ininterrompu de la représentation » (Montani, 2003, p. XXXV). L'image visuelle que l'on a du paysage appréhendé en mouvement, tel que l'artiste nous le propose, traduit un présupposé fondamental de la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty, à savoir que « la vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi : c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même » (Merleau-Ponty, 1999, p. 81).

Lisboa-Lisbona (2016)

La préfiguration conceptuelle de l'image montée

Composée de deux photographies grand format de 205 x 300 cm, *Lisboa-Lisbona* est la transcription dans le registre artistique d'un espace urbain près de la gare d'Alcantara, frappé par les fermetures d'usines et la raréfaction d'activités sources de vie et de mouvement. L'œuvre est construite à partir d'une image principale dominée par la présence prédominante du pont du 25-Avril (fig. 1, 2). Autour du pont affleurent d'autres aperçus de constructions selon des degrés de présence visuelle très variés, traces ténues ou marquées de ce que l'esprit

a retenu lors de la visite exploratoire du lieu, souvenirs qui, lors de l'élaboration ultérieure, sont ravivés par les photographies prises en orientant l'appareil vers les quatre points cardinaux. Celles que l'artiste désigne comme de simples « notes visuelles, rien de plus que des photos souvenirs », sont subsumées dans la représentation finale et synthétique, à travers la fonction de *layers* superposés qui font office de tissage de fond et reproduisent les vues en périphérie du champ visuel, c'est-à-dire ce qui se trouve au-delà de l'image principale.

Adoucies ou accentuées par les jeux de contrastes lumineux aux nuances de gris plus ou moins saturées, les scènes hors champ agissent en synergie avec la construction perspective de cette scène urbaine, mettant en exergue la puissance figurative du pont qui, tel une barrière, arrête le regard et ferme la composition sur le haut. Par la perspective verticale, accélérée et en contre-plongée, l'intrados du pont et l'immense pilier qui le soutient s'imposent non seulement comme centre de gravité⁸ (Arnheim, 1982), noyau d'énergie et masse hégémonique, mais aussi comme support structurel de la représentation et dispositif capable de générer une profondeur verticale vers laquelle on se sent happé.

La technique de composition est celle du montage au sens eisensteinien : « Ce n'est pas l'art qu'il faut, c'est la science. Le mot *création* ne sert à rien. On peut le remplacer par *travail*. Il ne faut pas créer une œuvre, il faut la monter avec des morceaux tout faits, comme une machine. Montage est un beau mot : il signifie mettre ensemble des morceaux tout prêts⁹. » Une telle acception implique un travail préliminaire de sélection de fragments prégnants où la réalité se trouve densifiée. Ces fragments métonymiques expriment la physionomie et la qualité (physique, perceptive, émotionnelle) d'un lieu qui n'est pas saisi par la pensée prélogique dans son intégralité et sa complétude, mais qui l'est plutôt par des nœuds réalistes en mesure de stimuler l'expérience perceptive.

Grille

Dans le passage vers la représentation en post-production, au terme du processus intellectuel de réélaboration, les fragments *ready-made* se voient réunis à l'intérieur d'une grille ordonnatrice. Destinée à décomposer la scène urbaine, celle-ci en fait un ensemble « discret » constitué de trente unités qui aspirent à l'autonomie, à se libérer de la lecture globale, pour signifier – en soi – des faits urbains indépendants, tel que le suggère le cadrage

de chacun de ces fragments. Pour autant, ces photogrammes ne coïncident pas avec des « photos souvenirs » : pas un seul ne représente de scène intégrale, de scène qui ne nécessite pas le complément de l'imagination, puisque sortie de son contexte. La grille informe l'œil de plusieurs chemins de lecture : au moins six horizontaux et cinq verticaux, suggérés par les six lignes et les cinq colonnes, auxquels s'ajoutent des séquences sans ordre précis.

Ce sont là des défis lancés à l'œil car, lorsqu'il tente de distinguer l'une des bandes en l'extrayant de l'ensemble pour l'observer dans l'incomplétude de son isolement, l'œil est continuellement distrait par l'image globale. C'est cette image de synthèse qui occupe en permanence le premier plan et se conclut par la représentation souveraine de ce pont-aimant vers lequel convergent le regard du spectateur et les citations visuelles de l'auteur. Pavel Florenskij (1999, p. 143) se demandait comment traduire « l'invisibilité de la force magnétique » dans une image sensible : « Il est clair que la représentation de l'aimant se doit de reproduire tout autant le champ de force que l'acier, mais de façon à ce que les reproductions de l'un et de l'autre soient incommensurables

et clairement référées à des plans distincts. [...] Je n'ai pas la prétention de dire à l'artiste comment procéder concrètement face à cette conjonction inédite de deux plans distincts, mais je ne peux que réitérer la certitude que l'art figuratif peut y parvenir. » Ici, l'artiste réussit à représenter non seulement l'élément générateur du champ de force (le pont), mais aussi les forces d'attraction. Bien qu'invisibles, celles-ci sont néanmoins perçues par le regard à travers les effets exprimés dans la texture de l'intrados du viaduc, constitué des fragments photographiques de l'environnement bâti en contrebas. Les tons y sont tellement contrastés qu'ils contribuent à magnifier l'existence visuelle de leur support transversal magnétique, jusqu'à en faire l'élément le plus émotionnellement chargé du tableau, au point de s'opposer aux divisions fictives de la représentation. La grille joue-t-elle un rôle de séparation ou d'union ? Qu'apporte-t-elle à l'œuvre ?

Sans aucun doute produit-elle une dialectique entre photogrammes et séquences, un conflit entre la discrétisation opérée par la grille et l'unité ferme et stable de l'ensemble combiné, monté et agglutiné à l'intérieur d'un même dispositif soumis à la



1. *Lisboa-Lisbona*, 2016. Première des deux photographies grand format, chacune composée de 30 éléments, 205 x 299 cm.
©Adriana Beretta.

puissance iconique du paysage urbain. Si les trente tableaux de 34 x 60 cm existent *en soi* en tant qu'unités signifiantes, ils ne se définissent pleinement que par les relations systémiques établies entre l'unité et les unités immédiatement adjacentes qui en complètent la figuration. En cela, la grille symbolise la technique du montage, qui recompose – à un niveau de sens supérieur – les photogrammes spatialement et temporellement séparés dans la réalité, pour les faire converger, dans la représentation artistique, vers un état de simultanéité.

La grille disjoint indéniablement l'espace de la représentation du lieu de l'observation. Ce que l'on pourrait comparer à une photo d'un paysage prise à travers une grande fenêtre place le spectateur hors de la scène urbaine, derrière le tracé orthogonal qui exclut et filtre son regard. Ce qu'Adriana Beretta matérialise et offre à notre vision est précisément cette condition du regard en train de traverser l'épaisseur qui s'interpose entre l'œil et l'objet de sa saisie, que ce soit une strate d'atmosphère que la lumière rend tangible, ou les vitres plus ou moins diaphanes d'une fenêtre, ou l'objectif d'un appareil photo, ou encore, dans un sens métaphorique,

la distance d'un souvenir, un acte de monologue intérieur qui se profile par morceaux, fragmenté ou embué. La grille détermine deux espaces physiques distincts – en deçà et au-delà – et introduit par ailleurs la dimension temporelle : elle ralentit le regard qui transite d'un cadre à l'autre, elle le retient à l'intérieur de ces petits espaces riches de détails où la réalité urbaine qui se dessine est nettement plus étendue que celle que l'on saisirait dans la perception réelle. Cette condition potentiellement « ubiquitaire » du regard dynamise la représentation. C'est toujours la grille qui apporte, en plus de la composante spatiale, une composante temporelle grâce à la mise en mouvement de l'objet de la vision, exprimé à travers la variété simultanée (illogique mais compendieuse) des vues les plus prégnantes réunies dans l'image globale.

Certes, la grille ordonnatrice adjoint l'empreinte des règles rationnelles, géométrico-mathématiques, à une représentation qui n'appartient pas à la réalité phénoménique telle qu'Adriana Beretta nous la présente, c'est-à-dire sous l'apparence « de quelque chose de construit, de composé, qui n'obéit pas à des lois spontanées de l'analogie. Pour le dire en termes



2. *Lisboa-Lisbona*, 2016. Seconde des deux photographies grand format, chacune composée de 30 éléments, 205 x 299 cm.
©Adriana Beretta.

totallement anachroniques, Eisenstein découvrirait que l'image ne se réduit pas à *l'analogon*, que l'image dite analogique suppose déjà le fonctionnement simultané de codes nombreux et divers » (Aumont, 2005, p. 58). Elle symbolise l'action de la pensée logique, le moment où la volonté intellectuelle et cognitive entre en œuvre afin de contraster l'insaisissabilité des choses, en s'efforçant de les ramener à un dessin calculé, métriquement défini : « La connaissance est analyse, décomposition, séparation ; l'on connaît quelque chose comme si l'on avait découpé les contours de l'espace tout autour. Le peintre n'agit pas autrement » (Florenskij, 1999, p. 165). La grille est l'expression de la technique qui supervise la construction de l'image, ce montage qu'Eisenstein considérait comme reflétant le rapport cognitif que l'homme entretient avec le monde, portant les traces d'une perception qui procède par raccourcis, par associations et séparations, et par recombinaisons successives (Montani, 2004, p. 102-120 et p. 178-201).

Bords

Dans l'une des deux œuvres photographiques, la scène urbaine est encadrée sur chacun des quatre côtés : la frondaison d'un arbre à droite ; le signe transversal dominant du pont en haut - pont qui annule partiellement l'élément végétal pour aller se briser à l'autre extrémité contre l'épaisse bordure verticale, sorte de rideau qui dévoile la représentation. Cette bande noire à gauche fait corps avec l'élément oblique en bas sur lequel s'appuie la scène. Cela porte à une profondeur supplémentaire qui éloigne l'œil percipient davantage que ne le faisait la grille. L'épaisseur qui s'intercale entre l'espace de représentation et l'espace de vision a pour conséquence, outre de distancier, de révolutionner la lecture de la scène urbaine en induisant une sensation de vertige.

Quant au dispositif spatial d'encadrement, il est extrait d'une photo prise en mouvement depuis une voiture roulant sur le pont, à l'endroit où celui-ci enjambe le fleuve. Il consiste en un parapet fait d'éléments tubulaires (bande horizontale noire), à travers lequel on aperçoit le Tejo (bande blanche), interrompu par l'un des pylônes métalliques (bande verticale noire) qui soutiennent le pont. De cette façon, l'encadrement introduit un second cadrage, un nouveau point d'observation opposé à la perspective verticale par le bas. Il inverse notre position par rapport à la scène, « renverse » notre regard

et bouleverse le sens de lecture des faits qui sont ici signifiés. Si, précédemment, nous étions en bas, placés devant ce qui semblait être le rebord d'une fenêtre, opprésés par l'inébranlable masse visuelle de la chaussée surélevée, nous nous découvrons, dès que l'on saisit le statut effectif du dispositif, suspendus en haut du pont, projetés vers la vaste surface réfléchissante du fleuve, et étonnamment attirés, en même temps, vers l'intrados du viaduc. Nous sommes au-dessus, mais nous voyons ce qui est en dessous de nous. Nous voyons ce qui devrait être invisible, mais rendu perceptible par le montage astucieux : la partie inférieure du viaduc sur laquelle défilent, comme dans une séquence filmique, des fragments d'usines et de bâtiments environnants. La simultanéité des deux points d'observation, impossible à obtenir dans la réalité phénoménique et que l'observateur saisit en succession temporelle, crée, par le passage de l'un à l'autre, des courts-circuits dans l'espace de la pensée logique : l'identité de l'intrados quitte le statut de miroir, c'est-à-dire de surface réfléchissante de ce qui est sous-jacent, pour celui d'écran cinématographique sur lequel défilent les images des constructions, de façon synchrone avec le rythme des voitures sur la surface.

Le déplacement oculaire de l'observateur, qui ne cesse d'inverser les deux cadres, stimule à son tour l'ouïe, introduisant la composante sonore du mouvement, conférant au son un aspect figuratif, et à l'oreille la qualité de la rétine. L'espace physiologique, celui qui stimule les sens, pénètre ainsi dans l'espace physique, notamment auditif, qu'Adriana Beretta transpose dans le royaume du regard.

La finalité d'une telle représentation ne se limite pas à dévoiler un paysage urbain portugais, mais vise plutôt à révéler l'une des formes constructives possibles de ce monologue intérieur où se déploie la pensée prélogique. Une pensée qui passe outre les contraintes physiologiques de notre vision, en réélabrant et en reconstruisant à partir de perspectives polycentriques, hérétiques, impossibles les données transmises par la perception visuelle, concevant l'une de ses transformations possibles, tant sensible que mentale (Florenskij, 1984).

Préfigurations

La composition de *Lisboa-Lisbona* est indubitablement marquée par une puissante verticalité, par l'exaspération de la ligne directrice sur laquelle agit la force d'attraction gravitationnelle (Arnheim, 1977, p. 58-60), qui accentue puissamment

la lourdeur – pas seulement optique – du pont. L'observateur en ressent la gravité sur son propre corps, puisqu'il se trouve placé sous le viaduc qui domine la vision urbaine à laquelle l'on se sent appartenir. Si la seconde photographie de grand format répond aux mêmes exigences que la première, il s'ajoute néanmoins sur le côté droit une ouverture spatiale et visuelle qui invite à se déplacer vers cette contiguïté invisible (imperceptible mais imaginable) et pourtant digne d'attention, comme le suggère la direction indiquée par l'élancement du pont. Ce n'est donc pas la chose en soi qui retient notre attention, mais le pressentiment de son existence, et la sensation qu'elle se manifeste soudain sous notre regard, « ensorcelé » et entraîné par la vigueur expressive du pont qui se projette au-delà du bord. Ici aussi, les interférences entre les deux points de vue principaux provoquent une sorte de dramatisation du sujet de l'œuvre, qui répond à la logique eisensteinienne exprimée dans le *Montage des attractions* : « L'objet doit être choisi, orienté, et disposé à l'intérieur du cadre de façon à engendrer, en plus d'une figuration, un complexe d'associations qui redoublent la charge émotionnelle-signifiante du fragment. Ainsi s'élabore la dramaturgie du cadre. Ainsi le *drame* prend-il racine dans le *tissu* même de l'œuvre. La lumière, le raccourci perspectif, la découpe du cadre : tout est soumis au fait de ne pas seulement *figurer* l'objet, mais de le *révéler* sous l'aspect signifiant et émotionnel qui se concrétise en un moment donné devant l'objectif. "L'objet" est à prendre ici au sens large. Pas seulement des choses, loin de là – mais aussi des objets de désirs (des gens, des modèles, des artistes), des bâtiments, des paysages, ou des ciels à cirrus ou autres nuages¹⁰. »

Je crois que cette œuvre suggère la façon dont s'approprier la réalité pour en percevoir la complexité, pour en cueillir ces mouvements qui, bien que ténus, survivent sous un regard sensible, pour s'imaginer un devenir qui induise des *motus animae* et pour préfigurer des relations visuelles, mais aussi spatiales et physiques, parmi les nœuds qui composent un paysage qui, aussi dégradé qu'il puisse paraître, pourrait porter en lui les germes de la renaissance. Concéder plus d'espace à la pensée prélogique et plus d'écoute aux paroles du monologue intérieur, avant d'appliquer le calque de papier millimétré à la « perception "en deçà des signes" », apporterait fraîcheur et vivacité à notre regard, lui permettant de prendre part au « flux et à la succession de pensées non formulées par des constructions logiques ». Appréhender

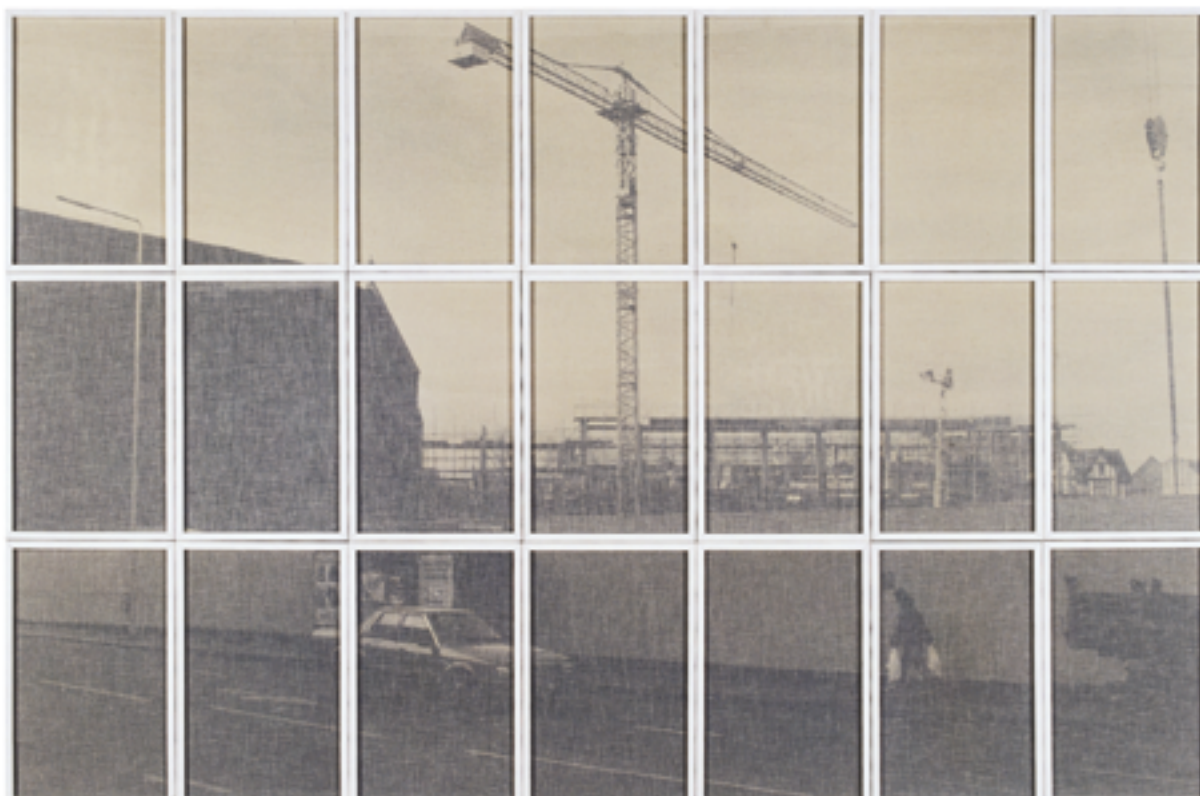
la prescience et la clairvoyance de l'art à représenter avec sagacité nos perceptions pour les rendre opérantes : « L'artiste ne dépeint pas une chose, mais la vie de la chose [...]. Dans la représentation vivante, il y a un écoulement continu, un glissement, un changement continu, une lutte continue ; elle bouillonne, étincelle, palpite sans interruption, et dans la contemplation intérieure, elle ne s'arrête jamais à l'aride schéma des choses. [...] Cette vitalité de représentation, que ce soit de la maison ou du visage d'une personne, elle [l'artiste] la capte en extrayant des différents éléments de la représentation ce qu'ils ont de plus vif, de plus expressif [...]. Dans la *contemplation* du cadre, l'œil du spectateur, qui sillonne de nouveau l'un après l'autre ces traits caractéristiques, reproduit dans son esprit l'image [...] qui écume et palpite¹¹ » (Florenskij, 2020, p. 108 et p. 112-113).

Souvenir de Londres

En 1996, avec le cycle des trois œuvres (*Londra, Camden Town* ; *Londra, Camden Road* ; *Londra, Oxford Street*) consacrées à la représentation du paysage urbain londonien, l'artiste avait expérimenté une autre manière d'exploiter la grille comme perturbatrice de l'unité de l'image, certes moins déstructurante mais plus corrosive (fig. 3-5). Il y a essentiellement trois points communs à ces compositions : un cadre urbain qui conserve son identité d'*analogon* de l'image réelle ; le caractère aléatoire des bords qui entaillent le paysage *ex abrupto*, simulant l'acte d'extraction rapide d'un photogramme du flux d'informations ; et la grille ordonnatrice qui, dans ce triptyque, endosse résolument le rôle d'élément perturbateur d'une unité, en éloignant le sujet percipient du lieu de la prise de vue. Les présences, alors, se dédoublent : au-delà de la trame, le promeneur qui arpente les rues de Londres pour en ressentir l'atmosphère et pour qui la déambulation urbaine est un outil de connaissance et même de transmission de son expérience visuelle ; de l'autre côté, l'observateur statique au regard « embrumé ». Car, à l'inverse de l'extrême clarté de *Lisboa-Lisbona*, la représentation se déploie ici sous un voile de brouillard, un effet provoqué par l'application d'une seconde trame, cette fois-ci textile : une gaze écrue qui exalte l'épaisseur et la profondeur du point de vue, que la trame géométrique avait déjà introduites. Ces deux trames nous rappellent que « voir » n'est pas un acte d'immédiateté, puisque de nombreux filtres s'interposent entre le regard et son objet – que



3. *Londra, Camden Town*, 1996. 21 éléments, 92 x 148 cm. ©Adriana Beretta.



4. *Londra, Camden Road*, 1996. 21 éléments, 92 x 148 cm. ©Adriana Beretta.

ce soit pendant le temps de l'expérience sensorielle ou dans l'espace de réélaboration (ou plutôt dans les différents espaces : vision, mémoire, intellect). Plus impressionniste que réaliste, la vision photographique décomposée apparaît brouillée par un tel expédient. Elle s'approche ainsi de la qualité de l'image rétinienne en formation, en dévoilant le processus d'accommodation de l'œil à la distance variable des objets et à l'exposition lumineuse, au moment même où il se produit. Elle dissèque ensuite les mécanismes de la perception visuelle en mouvement, qui procède par extrapolation d'éléments qui sont ensuite mentalement structurés par l'intellect à l'aide de la mémoire et de l'application de règles logiques signifiées par la trame orthogonale. Le passant (l'artiste elle-même) observe défiler en séquences furtives la vitalité débordante des rues ou bien la stase et l'abandon des lieux périphériques. Elle les traverse avec son corps en mouvement, nous restituant ce que Jean-Christophe Bailly (2013, p. 12) aurait écrit sur le caractère du paysage urbain contemporain : « Quelles que soient la manière et l'échelle pour l'aborder, il [le paysage] s'impose comme une masse composite aux traits flous et aux prises incertaines. »

Cette incertitude qui enveloppe la chose en soi, le lieu urbain aux contours mobiles et instables, est bien représentée par le floutage de la trame textile.

L'étoffe met en exergue non seulement l'émergence d'une pensée ratiocinante qui commence à élaborer des données sensibles en les transfigurant après les avoir mises à distance, mais aussi la divagation de l'esprit associée à l'errance du corps, et l'apparition de quelque chose que l'on croyait perdu, que ce soit une solution longtemps poursuivie ou un fait dans son éclatante clarté : « Comme on lance en l'air des mots avec sa voix, on déploie ses pas en avançant dans l'espace et quelque chose se définit peu à peu et s'énonce. Les noms prennent place au sein d'une phrase ininterrompue qui s'en va au loin ou revient sur ses pas. Grammaire générative des jambes. Oui, la pensée vient en marchant, loin des hommes comme dans leur monde » (Bailly, 2013, p. 20). Le mouvement revigore tout autant la pensée que le souvenir.

Londra, Oxford Street se distingue par la présence (unique) d'un spectateur qui observe un morceau de la ville depuis le haut, d'un intérieur surplombant la rue, à l'instar d'un bow-window. Ici aussi, avec sa division en vingt et un carreaux de mosaïque, la grille honore parfaitement son rôle de succédané de la partition d'une vitre, et implique une division franche entre la scène urbaine extérieure et celui qui la contemple « depuis chez lui ». L'apposition d'une double trame, géométrique et textile, exprime la lenteur avec laquelle affleure un souvenir distant dans le temps ; souvenir que



5. *Londra, Oxford Street*, 1996. 21 éléments, 92 x 148 cm. ©Adriana Beretta.

l'intellect voudrait s'approprier, mais qui reste insaisissable car, comme le souligne Adriana Beretta s'inspirant de Gianni Celati (2016) : « Dans le souvenir, avec le passage des ans, l'expérience vécue se dissout et revient dans une nouvelle expérience inventée, une rêverie latente qui se manifeste à travers de nouvelles visions¹². »

La gaze ne feutre pas seulement l'œil, mais aussi l'oreille : elle étouffe les bruits extérieurs, éteint le chaos urbain, nous garde dans une zone de silence depuis laquelle nous suivons le déroulement des scènes, à distance visuelle, acoustique et donc physique, avec un regard lent et détaché.

La trame textile qui défait l'image urbaine est aussi l'un des dispositifs qui permettent de raconter cet état de détachement du monde et d'absorption en soi. Souvent déclenché involontairement, cet état induit l'extinction momentanée de l'activité sensible, l'éloignement du réel, le règne de la pensée logique et prélogique à travers ses expressions, que l'artiste expérimentait justement à cette époque avec *En sortant de Paris*.

En sortant de Paris (1994-2004)
La stratégie du regard ralenti



6. *En sortant de Paris*, 1994-2004.
Séquence de 26 éléments, 27 x 60,5 cm chacun.
©Adriana Beretta.

Le récit visuel du paysage qui s'étire sous les yeux du voyageur à bord d'un train quittant Paris par la gare de l'Est est transcrit par une série de vingt-six photographies en noir et blanc prises à la suite, de façon aléatoire, sans cadrage défini, et spatialement distancées par le temps nécessaire pour réarmer la pellicule d'un vieil appareil analogique jetable. Puis les photographies ont sommeillé quelques années dans la sphère de la mémoire. Bien plus tard seulement, ces images furent reprises et adaptées, en phase de postproduction, au format 27 x 60,5 cm, où le rapport proportionnel d'environ 1:2, différent

du rapport photographique traditionnel de 2:3, rend prépondérante la dimension horizontale. Chaque élément se déploie horizontalement en suivant le sens de la marche du train : le paysage s'étend, les flous créés par cette opération amplifient l'impression même de mouvement (*fig. 6*).

Si les photographies n'ont pas subi de modifications géométriques (redressements), les couleurs en revanche sont uniformisées dans une nuance proche du vert foncé. Outre le coloris, le lien entre les photogrammes – dont la juxtaposition ne produit pas de continuité ni de cohérence, mais aboutit plutôt à un paysage entrecoupé, saisi par des fragments distancés – se fait aussi grâce à un fil rouge. Ce fil, de couleur rouge justement, glisse à environ un tiers de la hauteur, et se compose de signes typographiques et de lettres de l'alphabet, délestés du poids de la signification et se succédant aléatoirement le long d'une ligne horizontale, droits, inversés, réfléchis, étirés, déformés.

S'ils ne composent pas de mots porteurs de sens, ces signes subissent des transformations qui leur procurent une nuance sémantique en accord avec les images du paysage distendu : ils le suivent sur un axe parallèle et au premier plan. Cela accroît la profondeur de champ, sollicitant une duplicité compositionnelle dans l'alternance perpétuelle du proche et du lointain. Une telle opération dynamise le regard du spectateur, elle le rend actif dans le choix de ce qu'il regarde, puisque les deux plans, le paysage et le fil rouge, bien que sur le même mouvement, ne se confondent pas. Ils restent indépendants. Les vingt-six images, prises dans leur globalité sans le moindre choix hiérarchique, laissées à la suite telles qu'elles furent prises, sont pensées pour être exposées le long d'un espace de passage, selon des intervalles opportuns, afin de reproduire l'expérience tangentielle de la perception du paysage depuis la vitre d'un compartiment de train.

Le spectateur est amené à revivre la même expérience : en se mouvant dans le couloir qui accueille l'œuvre¹³, il verra se succéder, l'une après l'autre, des vues spatialement disjointes devant lesquelles il pourra, si nécessaire, s'attarder pour contempler l'arrêt sur image qu'il a choisi (*fig. 7-10*). Aux deux niveaux de lecture s'en ajoute un troisième : le reflet de l'observateur lui-même et l'espace dans lequel il évolue. Bien qu'extérieurs à l'œuvre, ceux-ci se reflètent sur la surface translucide appliquée aux photographies. La sensation d'être « passer » s'en trouvera renforcée, grâce à la condition

d'interférence entre soi et ce qui se déroule derrière la vitre, sur ce diaphragme transparent où apparaissent, fondus en une seule image composite et irréaliste, l'en-deçà et l'au-delà.

Photogrammes

Le paysage dévoilé est hétérogène, plus ou moins profond, urbain et naturel selon une échelle de plus en plus territoriale. Juste en sortie de gare, les larges faisceaux des rails reproduisent au sol la géométrie des lignes aériennes ; en face, des bâtiments hétéroclites, désordonnés mais compacts, défilent dans l'axe de la voie ferrée. Une longue digue d'immeubles résidentiels monotones remplit le champ visuel, pour s'effriter ensuite en un tissu pavillonnaire dense, semé jusqu'à l'horizon sur une campagne suburbaine, plus construite que cultivée. Une bretelle surélevée précède un large boulevard qui conclut sa course dans un amoncellement de gratte-ciels, un centre d'affaires probablement. Une ligne d'arbres se dresse brusquement, inattendue, repoussant le regard, l'empêchant de traverser en profondeur. Mais les yeux sont immédiatement attirés par la partie médiane d'un bâtiment lumineux à murs-rideaux, dont le bas est caché par un mur élevé et dont le haut est coupé par le cadre. Et voici la Marne au cours sinueux ; une barque glisse sur sa surface parmi d'autres bateaux amarrés, rive droite, sur deux ou trois files. Des flots de véhicules sur une route courbe jouent la symétrie avec le lit de la rivière. Les signes anthropiques mêlés aux persistances naturelles sont disséminés sous un ciel chargé de nuages. Une épaisse colonne de fumée fuligineuse s'élève jusqu'à toucher ce ciel plastique. Un bouquet d'arbres encadre un bâtiment sans portes ni fenêtres, dernier obstacle gênant à la profondeur de champ qui caractérise les images finales. Les présences se dispersent dans un brouillard dense, sombre et noir, qui les confond. Le regard perçoit l'absence des choses noyées dans l'obscurité, indiscernables sous un ciel dilaté.

Parfois, à la marge de certains cadrages, le bord de la vitre se dessine, restituant l'image du compartiment du train. Cela nous révèle ce que nous voyons, c'est-à-dire le regard d'un passager en mouvement qui saisit des vues d'ensemble fugaces et occasionnelles, les extrayant du flux continu d'une séquence rapide. Là aussi, il suffit d'un bord incidemment dévoilé à quelques reprises en marge de la photo pour éloigner le voyageur (et l'observateur de

l'œuvre photographique), pour le séparer de l'espace du paysage qui « devient un tableau (ou, vu que la vitesse le place sur des perspectives constamment changeantes, une succession de tableaux ou de scènes) » (Schivelbusch, 1988, p. 66), une séquence cinématique.

Séquence

Le montage horizontal de cette « succession de tableaux » séparés par des pauses qui explicitent les lacunes sur lesquelles le regard n'a pas réussi à se concentrer et qui, à l'instar des feuilles blanches, attendent d'être écrites est la représentation étonnamment « analogique » du mécanisme de perception visuelle du mouvement. Car, selon les plus récentes études neuroscientifiques, il agirait telle une projection cinématographique de photogrammes montés en séquence et projetés sur un écran interne.

Dans *Le Cinéma intérieur*, Lionel Naccache (2020, p. 35) explique que « nous percevons le monde à travers une suite d'instantanés capturés par notre cerveau visuel chaque dixième de seconde, et ces images fixes sont très rapidement montées en un film continu par un mécanisme de remplissage ou plutôt d'invention ». Le mouvement serait donc perçu à deux moments distincts : un premier où les yeux – donc la perception visuelle – sont à l'œuvre, discrétisant la continuité du flux pour n'en extrapoler que certains fragments, c'est-à-dire ceux qui concentrent notre attention et qui s'impriment sur la rétine ; un second au cours duquel la zone cérébrale dite V5¹⁴ (*ibid.*, p. 44) réélabore les photogrammes statiques reçus par la rétine en séquence temporelle, les recoud entre eux, complète les passages sautés et les projette sur une sorte d'écran intérieur. Et c'est précisément cette « projection privée » qui confère à la conscience une impression de continuité et de mouvement subjective ; subjective dans la mesure où le cerveau comble la perte d'information lors de la transition d'un photogramme à l'autre, en s'imaginant « les pérégrinations de l'objet dont il n'a pu en fait capturer que la position de départ et la position d'arrivée¹⁵ » (*ibid.*, p. 33).

En admettant l'hypothèse sous-jacente aux théories neuro-esthétiques formulées par Semir Zeki, selon laquelle l'art, en tant qu'expression du cerveau visuel, en adopte les modalités de fonctionnement que l'artiste transmet (de manière souvent inconsciente) aussi bien au processus créatif qu'à l'œuvre réalisée (Zeki, 2003), alors contempler *En sortant de Paris*

nous proposerait, à nous observateurs, de nous glisser non seulement dans le regard du passager d'un train, mais aussi dans les yeux de l'esprit qui fabrique la projection intérieure où se recompose une réalité vécue en mouvement. Ce qu'Adriana Beretta nous présente, c'est la salle de régie, là où l'on assiste à la phase de montage du matériel sélectionné et laissé *As found*¹⁶ (Lichtenstein *et al.*, 2001) déformé et incomplet, exactement tel que la rétine le transmet au cerveau, avant que celui-ci n'intervienne pour le travailler, en visant la finalisation créative des lacunes et la correction inventive des distorsions (Naccache, 2020, p. 70-78).

En sortant de Paris invite à vivre une expérience (neuro-)esthétique en « se regardant à l'intérieur », en s'engageant à intervenir pour la compléter, à l'instar de l'esprit sollicité pour reconstruire les pérégrinations de l'objet en mouvement, dont la trajectoire, dans la perception sensible, reste incomplète.

Fil rouge

Regarder à l'intérieur de soi, se séparer de la réalité, s'absorber en soi.

Le phénomène de « l'intensification de la vie nerveuse » observé et étudié par George Simmel (1903) en matière de stimulation des sens et des facultés intellectuelles du citadin métropolitain du XIX^e siècle se voit amplifié dans le cas d'un voyage en train. En raison de la fatigue causée à l'œil par la vitesse et de la sollicitation excessive de l'intellect appelé à reconstruire des visions incomplètes (que la rapidité du mouvement soustrait justement à la captation des sens), la perception visuelle se trouve dans l'incapacité d'enregistrer la continuité du paysage. Mouvements accélérés ou ralentis, notamment lorsque l'on quitte la gare, loin d'avoir atteint le plein régime, tranchées et passages de tunnels font de nous, au cinéma comme dans un train, des spectateurs d'instantanés qui arrivent parfois « sans prévenir, sans transition¹⁷ » (Aumont,

2011, p. 225), rapides et désordonnés, comme un zapping. Certains instantanés sont parfois involontairement capturés, et un gros plan jaillit : le détail d'un mur menaçant dressé pour nous repousser, un immeuble articulé et déséquilibré, incliné au point de nous faire craindre l'effondrement, un autre intégralement vitré et réfléchissant qui surgit au-dessus d'une couronne arborée, et dont la partie haute s'extrait du cadre étroit. Les gros plans sont remplacés par des plans longs dès que l'on quitte la gare de l'Est, laissant la métropole derrière nous pour une ville de banlieue, que l'on saisit d'en haut ou que l'on imagine tandis que les voies s'enfoncent dans les tranchées. C'est à ce moment que la séquence intègre le regard « panoramique », celui d'une vue d'ensemble qui espace en enregistrant indistinctement ce qu'une vision ralentie appréhenderait distinctement (Sternberger, 1938 ; Benjamin, 1989), et qui s'efface pour finir dans un ciel de plomb, pressentiment de la nuit. À un moment donné du voyage, le processus d'accoutumance à ce paysage imprécis se produit, renforcé par le mouvement mécanique du train et son bourdonnement constant. Cela engendre la dissolution des facultés de concentration, le sentiment d'oubli de soi qui conduit à un autre type d'expérience : l'activation du « cinéma intérieur » en mode *offline*, soit déconnecté des stimulations du monde extérieur, cinéma qui se trouve alimenté par les effets combinés « de notre mémoire, de nos désirs et des mille et une tribulations qui animent notre esprit », capables de stimuler l'entrée en scène de l'imagination. Laquelle déclenche les mêmes mécanismes cérébraux que ceux requis par la perception visuelle : discrétisation, montage avec assemblage de photogrammes et leur achèvement subjectif, projection d'une continuité apparente (Naccache, 2020, p. 90).

C'est précisément cette transition que l'artiste rend visible, transition entre la modalité d'attention



7. 8. *En sortant de Paris*, 1994-2004. Éléments de la série. ©Adriana Beretta.

et celle de stand-by qui désactive le « voir ». L'introduction de lettres et de signes typographiques délestés du poids du sens forme un ruban continu qui détourne les yeux de la lecture des scènes paysagères et simule le ralentissement des facultés visuelles pour conduire à cet état temporaire d'absence. Consonnes, voyelles et éléments de ponctuation s'alignent devant les yeux, s'impriment sur les encadrements de la vitre, s'immiscent dans nos pensées tels des signes méconnaissables, vides de sens, mais en attente d'en recevoir un nouveau, inédit, celui de symbole du flux de conscience ininterrompu du monologue intérieur prélogique, non rationnel et non communicable selon des codes partagés.

Nous en avons tous fait l'expérience : les quelques activités que le voyageur d'un train, qu'il soit spectateur ou acteur, est amené à réaliser conduisent tôt ou tard à un épuisement progressif de la conscience, proche de l'état d'« extase ».

Extase (En rentrant en soi-même)

Quando penso que vejo, Quem continua vendo Enquanto estou pensando ? (2012-2017) est le titre d'une œuvre d'Adriana Beretta, tiré d'un vers de Fernando Pessoa, où l'artiste approfondit, quelques années plus tard, un thème déjà introduit dans *En sortant de Paris*. L'œuvre se compose de vingt et un éléments perçus comme autant de hublots d'un bateau, ouverts sur l'écume des vagues qui se confond avec un ciel nébuleux, traduisant le caractère fragmentaire du souvenir d'un voyage à bord d'un navire. La voilure qui trouble et brouille les photogrammes du paysage marin vise à réifier cette distance qui n'est pas seulement spatio-temporelle, mais qui est aussi une séparation entre l'expérience optique et ce que nous pensons tandis que nous observons, entre ce que nous observons et le degré de vigilance de notre attention et donc de notre présence dans le monde sensible.

La séquence du paysage parisien, fendue par un ruban alphabétique « prélogique », nous apparaît

également comme la représentation d'un esprit absorbé dans la vision de son propre cinéma intérieur, qui projette non pas les images perçues mais celles qui manquent, fruits de l'imagination, indicibles, irréprésentables¹⁸ (Naccache, 2020, p. 89).

L'œuvre exprime donc la passivité d'un regard non-voyant mais potentiellement pré-voyant et déjà lancé dans la dimension du projet, l'activité d'une pensée aspirée par l'imagination qui discrétise, démonte, monte, juxtapose, procède par libre association, élabore et finit par trouver (sans avoir cherché, du moins sans nous donner l'impression d'avoir cherché) ce fil d'Ariane qui ramène l'hétérogénéité à l'unité, les nœuds problématiques aux intuitions résolutive.

La répétition des scènes qui s'enchaînent vingt-six fois avec la même dimension et la même composition (ruban rouge sur un paysage atténué par un voile de vert foncé saturé) libère un pouvoir hypnotique lié à la répétitivité et favorise l'automatisme de la perception, qui finit par confondre cette continuité indifférente d'images qui réapparaissent en résonance avec le temps qui passe, dans une succession potentiellement sans fin (Montani, 2003, p. 208). La séquence se prête en effet à une lecture dans les deux sens et, arrivés à la fin, nous pourrions inverser la marche pour faire l'expérience d'*En sortant* comme *En rentrant*.

« Quand je pense que je vois, qui continue à voir pendant que je pense ? » est l'une des questions que Fernando Pessoa et Adriana Beretta partagent avec les neurosciences et la neuroesthétique. Ils s'interrogent sur la distance entre l'œil qui regarde, le cerveau qui pense et, ajouterais-je, le corps qui ressent, et sur les interactions réciproques entre ces trois activités menées conjointement par les sens et le cerveau. *En sortant de Paris* affiche le moment de la « sortie en dehors de soi » de la représentation, phénomène qu'Eisenstein définissait comme « extase » (*ibid.*, p. 32-33 et 200) : le passage de la physionomie du paysage saisie par un œil vigilant à sa déformation opérée par



9. 10. *En sortant de Paris*, 1994-2004. Éléments de la série. ©Adriana Beretta.

un regard ralenti, jusqu'à sa transfiguration sous des yeux hypnotisés par la séquence répétitive et hypnogène. Ce regard est désormais insensible aux stimuli perceptifs externes, puisqu'il est passé de sa condition habituelle d'être dans le monde à une autre d'absence et d'absorption en soi. « Les moments limites de l'extase se présentent exactement de cette manière : comme sortie du concept, sortie de la représentation, sortie de l'image, sortie des sphères – même les plus rudimentaires – de la conscience, et permanence dans la sphère “purement” émotionnelle du sentiment, de la sensation du pur “état” » (*ibid.*, p. 200).

C'est précisément ce qu'exprime l'œuvre : la sortie du concept et de la représentation achevée d'un paysage qui s'effrite, se liquéfie, perd continuité, cohérence et cohésion ; la sortie de son image sensorielle et perceptive et la permanence dans l'imagination, dans cette sphère intérieure composée de « sensations, perceptions autres que visuelles, manipulation de représentations symboliques, d'émotions ou de sentiments, jeux d'abstractions, fantaisies ineffables, irrationnelles et impossibles à rendre en images », parce que « notre faculté d'imagination semble s'émanciper au-delà du strict champ de la vision » (Naccache, 2020, p. 182).

Une imagination qui fabrique des paysages intérieurs, suscite l'avènement des intuitions, entraîne

la pensée projectuelle qui, précisément au moment où elle nous semble anesthésiée, en contemplation d'elle-même, extatique, est en réalité en mouvement sur des chemins plus intimes, régis par la « sphère “purement” émotionnelle du sentiment¹⁹ » (Montani, 2003, p. 200).

Atene et Lisbona (2005)

Paysages en dissolution mnémonique

Les deux œuvres photographiques témoignent d'une exploitation différente du paysage (*fig. 11-12*). Le mouvement y est remplacé par la stase, et l'apprentissage cinématique par la contemplation d'un aperçu urbain saisi depuis la hauteur, dans une vue d'ensemble synthétique. L'atténuation du réalisme des clichés en postproduction, qui semblent avoir subi un processus de corrosion, de perte de consistance matérielle, apporte une plus grande force visuelle aux lignes constructives de ces deux morceaux de ville : qu'il s'agisse des vastes bâtiments, isolés ou en séquence, qui informent l'œil de l'orientation de la structure urbaine ; qu'il s'agisse des grands axes dissimulés, exprimés *in absentia* par les alignements bâtis, ou des agglomérats d'arbres qui dressent une masse. Car ce sont précisément les masses qui, dans ces compositions, l'emportent sur les vides imperceptibles. Dans l'aperçu urbain



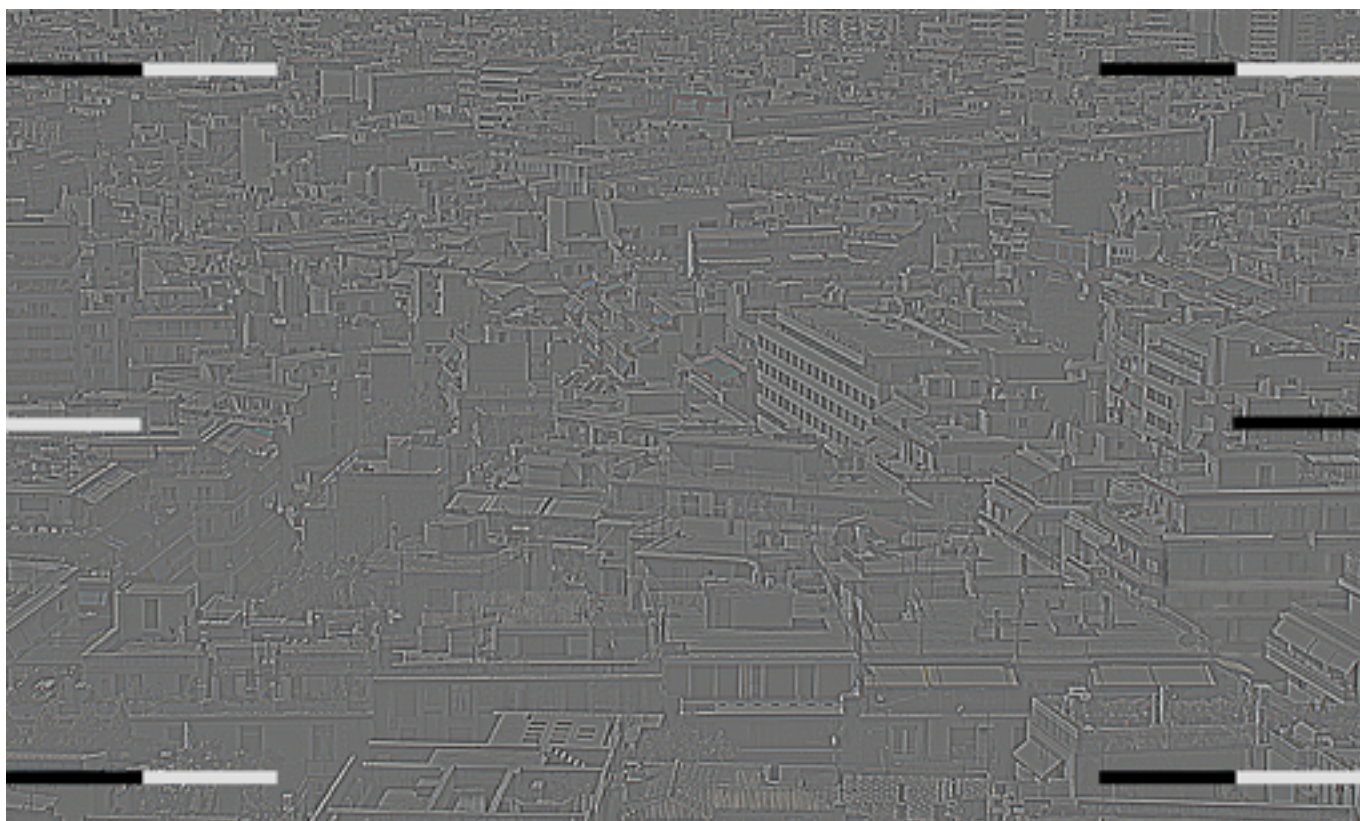
11. *Lisbona*, 2005. Impression lambda, 100,5 x 159,5 cm. ©Adriana Beretta.

choisi comme « métonymie » de Lisbonne, la présence éphémère d'une grue se dresse en position presque centrale. Avec sa silhouette svelte, élancée et ajourée, elle souligne discrètement les coordonnées cartésiennes et procède en synergie avec les bandes horizontales superposées du premier plan qui centrent l'encadrement et envahissent plus ou moins la scène urbaine. Elles sont les traces d'une grille désormais dissoute, parfaitement mises au point, hypnotiques dans leur fixité, créant une profondeur spatiale et reproduisant les effets déjà observés de la grille : extraction de l'observateur qui ne fait pas l'expérience du paysage de l'intérieur mais depuis un espace séparé ; positionnement précis de son regard sur la vue pré-choisie par l'artiste, qui - elle-même - s'éloigne de l'expérience vécue pour mieux revenir l'interpréter. À l'intérieur du « cadre » suggéré par les bandes horizontales, se révèle « la grammaire générative de l'espace urbain [...], faite d'une infinité de petites, moyennes et même grandes flexions, séquences et trouvailles. En un mot une poétique » (Bailly, 2013, p. 17). L'on y voit aussi l'action de dissolution que le souvenir mène sur ces deux images pourtant minutieusement fixées par l'objectif photographique, et auxquelles il se superpose, chargé de tout le poids émotionnel et affectif dont il est porteur. Le souvenir se répercute inévitablement sur

l'acte d'interprétation, suscitant habituellement l'imagination créatrice : « La nuance tonale donnée aux images les soustrait au déterminisme du réel, elles n'ont pas de valeur pour leur sens mais, avec la distance, elles acquièrent un "sens" comme une soudaine apparition [...] à travers les évocations affectives d'un souvenir qui affleure et remonte à la surface²⁰. »

Je crois que la « poétique » d'Adriana Beretta, sa grammaire générative qui arpente, tel un fil rouge, ces monologues intérieurs sur la transfiguration de lieux urbains, peut se résumer dans le titre de l'une de ses œuvres, *Forse la mia immaginazione è più precisa della mia realtà*²¹ (2010-2017).

C'est précisément à cette tension entre le pôle de l'imagination créatrice et celui de la réalité, qui est démantelée et transfigurée par la perception et le souvenir pour être ensuite reconstruite, qu'Adriana Beretta entend donner forme. Une forme qui neutralise l'« observation passive », qui interfère avec la perception de celui qui regarde, qui problématise le voir et qui entre en résonance avec la sphère de ses émotions. « Voir signifie percevoir uniquement dans le cadre des expériences triviales ou dans celui des conceptions triviales de l'expérience. Si nous voulons *œuvrer le voir* (dans l'activité artistique), si nous voulons *penser le voir* (dans l'activité critique), alors nous devons exiger



12. *Atene*, 2005. Impression lambda, 100,5 x 159,5 cm. ©Adriana Beretta.

beaucoup plus : nous devons exiger que le *voir* assassine le *percevoir* [...]. Nous devons exiger que le *voir* élargisse le *percevoir*, *l'ouvre* littéralement [...]. Mais cette ouverture, nous devons, une fois de plus, la comprendre *temporellement* : *ouvrir le voir* signifie prêter attention – une attention qui ne va pas de soi, qui exige travail de la pensée, remise en question perpétuelle, problématisation toujours renouvelée – aux *processus anticipateurs de l'image*²² » (Didi-Hubemann, 2000, p. 219-220).

Notes

1. Jacques Aumont s'attarde sur ce propos d'Eisenstein : « Eisenstein avait en effet émis, de façon soutenue et détaillée, l'hypothèse que le discours artistique, en tout cas filmique, peut être comparé à certaines formes de pensée très spécifiques, notamment ladite pensée sensorielle et prélogique [...]. C'est la fameuse théorie du monologue intérieur [...]. Au congrès de 1935, Eisenstein précise : "La seule condition pour obtenir une œuvre d'art entièrement valable" (!) est de maintenir un équilibre suffisant entre deux "formes de pensée", la logique et la prélogique. »
2. D'après Eisenstein, *Ulysse* est le modèle littéraire où est résolue « la tâche de la polyrythmie, de la simultanéité, de la multiplicité des plans [...]. Chaque expression, chaque mot chez Joyce fonctionne comme une colonne entière de plans, de significations, de couches d'associations : en partant des outils les plus simples de combinaisons sonores physiologiques, en passant par deux ou trois couches d'images régulières, jusqu'à un plan de lecture super-structurel qui met en jeu des réminiscences, des associations, des échos de significations et de sentiments ». Le fait qu'Eisenstein parle de « significations » suggère clairement que, contrairement aux théoriciens qui considéraient le monologue intérieur comme l'expression de sentiments désordonnés, il représenterait en revanche pour Eisenstein un état de pensée intermédiaire entre le prélogique et le logique.
3. L'italique est dans le texte original.
4. « Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression "tout-venant". »
5. Ces qualificatifs sont attribués par le psychologue Lev S. Vygotsky, dont les théories linguistiques étaient bien connues d'Eisenstein, au langage égocentrique que les enfants développent entre trois et sept ans.
6. D'après Eisenstein « penser en images », qui reviendrait à appliquer la méthode d'agrégation par « séries sémantiques », est l'une des méthodes les plus efficaces pour les transferts intersémiotiques, notamment de la littérature au cinéma.
7. Adriana Beretta, conversation avec l'auteur, 1^{er} janvier 2021.
8. Cette composition reproduit la structure de la matière organique et inorganique qui s'organise principalement autour d'axes et de centres prééminents, mais aussi l'aptitude de la pensée à concevoir en premier lieu des formes gravitant autour d'un centre.
9. Eisenstein, Sergueï M., *Carnet de 1919*, cité par Aumont, Jacques, 2005. *Montage Eisenstein*. 1^{re} éd. Paris : Images modernes. Chapitre 4, Le montage en question, p. 211.
10. Sergueï M. Eisenstein en 1945, cité par Aumont, Jacques, 2005. *Montage Eisenstein, op. cit.*, p. 124.
11. L'italique est dans le texte original.
12. Adriana Beretta, conversation avec l'auteur, 1^{er} janvier 2021.
13. L'œuvre fut montrée à l'occasion de l'exposition monographique *In cammino...* qui s'est tenue au Museo d'Arte de Mendrisio (décembre 2005-février 2006) et ensuite installée au Gebäudeversicherung réalisé par Theo Hotz à Thurgauerstrasse à Zurich.
14. Semir Zeki (1974) a montré que c'est dans les régions du cerveau désignées sous le nom de V5, situées dans chacun des deux hémisphères cérébraux, qu'a lieu un véritable travail de montage.

Mots-clés

Adriana Beretta, monologue intérieur, montage, paysages urbains, perception.

Notes (suite)

15. Ainsi Lionel Naccache écrit : « Notre perception visuelle enchaîne donc trois étapes que l'on peut résumer d'un sigle : CDC. [...] Continuité objective-Discrétisation des images-Continuité subjective perçue. »

16. Je me réfère à l'exposition *This is tomorrow* (Whitechapel Art Gallery, Londres 1956), qui a marqué le triomphe de l'éthique et de l'esthétique de l'As found promu par l'Independent Group, sur lesquelles repose le courant du New Brutalism.

17. Jacques Aumont considère que la principale nouveauté perceptive et intellectuelle introduite par le cinéma consiste en la projection d'images disparates où l'une remplace soudainement l'autre « sans prévenir, sans transition, au prix d'un petit trauma visuel à chaque fois ».

18. « La perception et l'imagination appartiennent bien à une même et grande famille, celle du cinéma intérieur ! Les machineries qui opèrent yeux ouverts et yeux fermés partagent de nombreux mécanismes mentaux et cérébraux. »

19. « L'induction, qui repose sur l'imagination et l'intuition, toute seule permet les grandes conquêtes de la pensée ; elle est à l'origine de tout véritable progrès scientifique. Et, précisément parce qu'à l'esprit humain reviennent ces possibilités, il m'apparaît supérieur à toutes machines pouvant calculer ou classer mieux que lui, mais qui ne sont douées ni d'imagination ni de pressentiment. »

20. Adriana Beretta, conversation avec l'auteure, 1^{er} janvier 2021.

21. « Peut-être mon imagination est-elle plus précise que ma réalité. » Je fais référence à l'ouvrage intitulé *Poème*. (*Forse la mia immaginazione è più precisa della mia realtà*. Mahmoud Darwish), citation d'un vers de Mahmoud Darwish tiré du poème *Forse perché l'inverno è in ritardo* (Darwish, Mahmoud, 2009. *Il Letto della straniera*. Milan : Epoché, p. 68).

22. Les italiques sont dans le texte original.

Bibliographie

ARNHEIM, Rudolf, 1977. *The Dynamics of Architectural Form*. Berkeley : University of California Press.

ARNHEIM, Rudolf, 1982. *The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts*. 1^{re} éd. Berkeley : University of California Press.

AUMONT, Jacques, 2005. *Montage Eisenstein*. 1^{re} éd. Paris : Images modernes.

AUMONT, Jacques, 2011. *L'Image*. 3^e éd. Paris : Armand Colin.

BAILLY, Jean-Christophe, 2013. *La Phrase urbaine*. 1^{re} éd. Paris : Seuil.

BENJAMIN, Walter, 1989. *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*. Paris : Le Cerf.

CELATI, Gianni, 2016. *Studi di affezione per amici e altri*. 1^{re} éd. Macerata : Quodlibet-Compagnia extra.

DE BROGLIE, Louis, 1962 [éd. originale, 1960]. *Sui sentieri della Scienza*. Turin : Boringhieri, p. 304.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2000. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Minuit.

DUJARDIN, Édouard, 1931. *Le Monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*. 1^{re} éd. Paris : Albert Messein, p. 58-59.

FLORENSKIJ, Pavel, 1984. *La Prospettiva rovesciata e altri scritti*. 1^{re} éd. Rome : Casa del Libro. Le manuscrit original date de 1919.

FLORENSKIJ, Pavel, 1999. *Le Porte regali. Saggio sull'icona*. 7^e éd. Milan : Adelphi, p. 143. Le manuscrit original date de 1922.

FLORENSKIJ, Pavel, 2020 [1984] *La Prospettiva rovesciata*. 1^{re} éd. Milan : Adelphi.

LICHTENSTEIN, Claude, Schregenberger, Thomas (dir.), 2001. *As found. The Discovery of the Ordinary*. Baden et Zürich : Lars Müller Publisher et Museum für Gestaltung.

MERLEAU-PONTY, Maurice, 1999 [1964]. *L'Œil et l'esprit*. 1^{re} éd. Paris : Gallimard, p. 81.

MONTANI, Pietro (éd.), 2003 [1964]. *Sergej M. Ejzenštejn. La natura non indifferente*. 4^e éd. Venise : Marsilio.

MONTANI, Pietro (éd.), 2004 [1963-1970]. *Sergej M. Ejzenštejn. Teoria generale del montaggio*. 4^e éd. Venise : Marsilio.

NACCACHE, Lionel, 2020. *Le Cinéma intérieur. Projection privée au cœur de la conscience*. 1^{re} éd. Paris : Odile Jacob.

SCHIVELBUSCH, Wolfgang, 1988 [éd. originale, 1977]. *Storia dei viaggi in ferrovia*. 1^{re} éd. Turin : Einaudi, p. 66.

SHEPARD, Roger N., 1992 [éd. originale, 1990]. *L'Œil qui pense. Visions, illusions, perceptions*. 1^{re} éd. Paris : Seuil.

SIMMEL, George, 1903. Die Großstädte und das Geistesleben. Republié dans Maldonado, Tomás (dir.), 1979. *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*. 1^{re} éd. Milan : Feltrinelli. La metropoli e la vita dello spirito, p. 66 et suivantes.

STEINMANN, Martin, 2020. *Stimmung. Matière*. N° 16, p. 59-73.

STERNBERGER, Dolf, 1938. *Panorama : oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*. Hambourg : H. Goverts.

ZEKI, Semir, 1974. Functional Organisation of a Visual Area in the Posterior Bank of the Superior Temporal Sulcus of the Macaque Monkey. *Journal of Physiology*. Vol. 236, n° 3, p. 549-573. DOI : 10.1113/jphysiol.1974.sp010452.

ZEKI, Semir, 2003 [éd. originale, 1999]. *La Visione dall'interno. Arte e cervello*. Turin : Boringhieri.