La noosphère conçue pour Je t'aime je t'aime d'Alain Resnais : étude d'un objet cinématographique

Joséphine Jibokji

► To cite this version:

Joséphine Jibokji. La noosphère conçue pour Je t'aime je t'aime d'Alain Resnais : étude d'un objet cinématographique. Histoire de l'art, 2012, 70, pp.103-112. 10.3406/hista.2012.3403 . hal-03579329

HAL Id: hal-03579329

<https://hal.science/hal-03579329>

Submitted on 23 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

HISTOIRE DE L'ART

N° 70

Juillet 2012

*Revue de recherche et d'information
publiée sous l'égide de l'Association des professeurs
d'archéologie et d'histoire de l'art des universités,
avec le soutien de la Direction générale
des patrimoines, de l'École du Louvre
et de l'Institut national d'histoire de l'art
(ministère de la culture et de la communication)*

Ouvrage édité avec le concours du Centre national du livre

SOMMAIRE DU N°70 – Juillet 2012

Approches visuelles : une chance pour l'histoire de l'art ?

3 **Olivier BONFAIT**
Éditorial

5 **Anne LAFONT**
Ceci n'est pas de l'histoire de l'art... Du sort des approches visuelles en France

PERSPECTIVES

13 **Daniel DUBUISSON, Sophie RAUX**
Entre l'histoire de l'art et les *visual studies* : mythe, science et idéologie

23 **Charlotte BIGG**
Les études visuelles des sciences : regards croisés sur les images scientifiques

31 **Neil McWILLIAM**
À la recherche de l'Amérique profonde : l'art patriotique contemporain et l'idée de communauté nationale

ÉTUDES

43 **Audrey GOUY**
Perception et compréhension de la gestuelle étrusque : nouvelle approche visuelle de la danse antique

53 **Martin SZEWCZYK**
Portraits de notables à Éphèse et Pergame (II^e siècle av. J.-C. - III^e siècle ap. J.-C.) : perception visuelle et rôle social

63 **Catherine GIRARD**
Massacre rococo. Les bois bizarres peints par Jean-Baptiste Oudry pour Louis XV entre 1741 et 1752

73 **Katie HORNSTEIN**
Le diagraphie de Charles Gavard et l'âge de la reproduction mécanique visuelle en France

83 **Hélène VALANCE**
Dans le silence de la nuit : obscurité et métaphore raciale dans *Searchlight on Harbor Entrance* de Winslow Homer

93 **Flora JOUBERT**
« L'insaisissable » : archéologie de la photographie de *paparazzi* dans le magazine *Cinémonde* (1928-1940)

103 **Joséphine JIBOKJI FRIZON**
La noosphère conçue pour *Je t'aime je t'aime* d'Alain Resnais : étude d'un objet cinématographique

113 **Sophie CRAS**
Les isotypes de Keith Haring : du graffiti au graphisme communicationnel

123 **Vanina GÉRÉ**
Comprendre la démarche de Kara Walker : pluridisciplinarité et histoire de l'art

MÉTHODE

133 **Werner BUSCH**
La conception de l'image chez Caspar David Friedrich

VARIA

Publiés en ligne sur le blog de l'APAHU

Anne-Sophie PELLÉ
Mesurer l'excès : Albrecht Dürer et la figure obèse

Fabienne FRAVALO
Le Salon de *L'Art décoratif* (1905-1906) : exposer l'intérieur en vue d'un art total ?

INFORMATION

149 Résumés/Abstracts

159 Auteurs ayant participé à ce numéro

La noosphère conçue pour *Je t'aime je t'aime* d'Alain Resnais : étude d'un objet cinématographique

Au xx^e siècle, l'histoire de l'art s'est remise en question en introduisant en son sein des objets non-artistiques, et le cinéma est devenu le Septième art. Pourtant, au xxi^e siècle, les objets cinématographiques n'ont toujours pas de statut théorique. Qu'ils soient des ready-made récupérés dans le quotidien et intégrés à la fiction, des objets transformés ou des créations inédites, tous permettent d'associer la culture du cinéma à l'histoire de l'art. Délaissées par les historiens de l'art comme par ceux du cinéma, plus préoccupés par le décor en général que par ses objets en particulier, ces créations orphelines ne peuvent être envisagées que par une histoire de l'art décloisonnée, intéressée par les films en ce qu'ils transmettent les expériences visuelles et sensorielles de l'objet. L'objectif de cet article est de montrer l'intérêt que peut avoir l'historien de l'art à étudier ces créations, à la fois pour leur constitution matérielle et leur participation à la fiction filmique. À partir d'une tentative d'épuisement descriptif d'un objet cinématographique, nous tenterons de découvrir à quelles conditions l'analyse d'un tel objet peut être utile à l'histoire de l'art. Le cas présenté ici a été choisi pour sa porosité avec les pratiques artistiques et sa capacité à représenter l'œuvre d'un cinéaste, Alain Resnais.

Alain Resnais accorde une place particulière au décor de ses films et laisse souvent la parole à des objets dont il délègue la création au décorateur ou à un artiste. Comme le remarque Jean-Pierre Berthomé, ses décors perdent progressivement leur fonction réaliste et subissent des métamorphoses jusqu'à devenir eux-mêmes des images cinématographiques¹. Il en est de même pour ses objets ; ainsi, la maquette et le château de *La vie est un roman* (réalisés par Jacques Saulnier, décorateur du film, 1983²) ou la statue de *L'année dernière à Marienbad* (réalisée à la demande de Jacques Saulnier par Claude Garache, 1961) sont des créations caractéristiques de l'œuvre du cinéaste. La temporalité proustienne dans laquelle il s'inscrit et son étude des mécanismes de réminiscence donnent naissance à des objets hétéroclites, qui rapprochent des époques et des lieux éloignés les uns des autres. En 1967, il commande une machine à voyager dans le temps à un décorateur de théâtre encore peu connu par les historiens du cinéma, Agostino Pace (fig. 1).

La Sphère de *Je t'aime je t'aime* est exemplaire pour sa coïncidence avec les pratiques artistiques contemporaines, mais aussi parce qu'elle est documentée par des archives récemment acquises par la Cinémathèque française, et analysée par un texte de Gilles Deleuze, qui en fait l'emblème du « monde cerveau » d'Alain Resnais³. C'est en écrivant le scénario de *Je t'aime je t'aime* avec Jacques Sternberg qu'Alain Resnais fait appel à Agostino Pace et lui demande de réaliser un habitacle qui doit faire office de machine à voyager dans le temps. L'objet est un noyau pluridisciplinaire, traversé par l'histoire du design anthropomorphe, l'architecture biomorphe, l'art-expérience, et par les performances cénesthésiques des années 1960. Cette machine à voyager dans le temps, mais aussi dans les arts, peut être étudiée comme l'une des incarnations de la fusion entre la fiction du film et l'imaginaire des œuvres.

Machines à voyager dans le temps et participation du spectateur

Je t'aime je t'aime est un film de science-fiction qui aborde un thème propre au genre, le voyage dans le temps. Des scientifiques proposent au personnage principal, Claude Ridder, fraîchement

Fig. 1.
Agostino Pace, photographie prise pendant le tournage de *Je t'aime je t'aime*, septembre-novembre 1967, Paris, archives Agostino Pace © Agostino Pace.

Fig. 2.
Agostino Pace, photographie prise pendant le tournage de *Je t'aime je t'aime*, septembre-novembre 1967, Paris, archives Agostino Pace © Agostino Pace.

sauvé d'un suicide raté, de retourner dans son passé pendant une minute. Une fois allongé dans une machine biomorphique, il se retrouve quelques années plus tôt, le 15 septembre 1961 à 16 heures, prenant un bain de mer en Provence, jusqu'à ce que la machine se détraque et qu'il subisse la résurgence frénétique de ses souvenirs d'adulte.

Les décors ne rappellent en rien l'attrait futuriste habituel au genre et sont en majorité récupérés d'un quotidien reconnaissable par le spectateur de 1968. Seule la machine apporte une touche fantastique au film. À la même époque, d'autres réalisateurs se prêtent à l'exercice d'imaginer une ville futuriste à partir de ce qui existe déjà. *Alphaville* de Jean-Luc Godard (1965) et *La Jetée* de Chris Marker (1962) créent un Paris étrange, tandis que François Truffaut détourne des objets existants dans *Fahrenheit 451* (1966). Si un voyage dans le temps a lieu, il s'accomplit sans machines ni outillages fantastiques : le « photo-roman » de Chris Marker utilise une simple injection intraveineuse pour envoyer le cobaye de *La Jetée* dans son passé, tandis qu'une chute de cheval ouvre et ferme la boucle temporelle du *Temps de mourir* (André Farwagi, 1970). Alors que les cinéastes français refusent à cette époque le jeu du *kitsch* décoratif cher au cinéma de science-fiction, Alain Resnais, amateur de bandes dessinées, se risque à matérialiser son moyen de locomotion fantastique et n'hésite pas à commander, refusant tout minimalisme, la réalisation d'une énorme citrouille-habitacle, exception dans le paysage cinématographique français contemporain (fig. 2).

S'intéresser aux machines à voyager dans le temps en historien de l'art revient à analyser les recherches plastiques qu'elles mettent en œuvre pour symboliser les mécanismes de la mémoire. La manière avec laquelle elles envoient le voyageur dans le temps peut être considérée comme une mise en fiction de la relation esthétique, c'est-à-dire que le voyageur-spectateur fait l'expérience de l'objet en découvrant le monde qu'il véhicule. Comme une œuvre, elle suppose différentes réactions (passivité, manipulation, émotion, etc.). Il est possible de distinguer deux types de voyages : le voyage projectif qui envoie le spectateur dans un monde passé ou futur et le voyage introspectif qui se déroule à l'intérieur de lui-même⁴.

Pendant les voyages projectifs, le spectateur-personnage pénètre dans le monde de l'objet, c'est-à-dire dans les imageries collectives des artistes qui utilisent un langage communautaire (ready-made, design industriel, Pop art, etc.). Les *time machines* qui offrent ce type de voyage sont des moyens de transport industriels (hélicoptère de *Time After Time*, Nicholas Meyer, 1979 ; la voiture DeLorean de *Back to the future*, Robert Zemeckis, 1985) et offrent un regard tourné vers les mœurs et la vie en société.

À l'inverse, la machine de *Je t'aime je t'aime* fonctionne par introspection, comme un « bon fauteuil », qui ne projette plus l'explorateur dans le temps mais laisse le passé s'infiltrer en lui. Confortablement installé, prêt pour le spectacle du déroulement temporel, le voyageur est semblable à celui qui, assis dans son salon, est invité à la flânerie méditative, c'est-à-dire à un certain laisser-aller dans le contrôle de la pensée (fig. 3). Dans *The Time Machine* de George Pal (*La machine à explorer le temps*, 1960), le moyen de transport est un fauteuil tapissé de rouge, couleur des salles de spectacles, placé dans une sorte de luge prête à glisser dans le temps. Le

Fig. 3.
Agostino Pace, photographie prise
pendant le tournage de *Je t'aime
je t'aime*, septembre-novembre 1967,
Paris, archives Agostino Pace ©
Agostino Pace.

Fig. 4.
Jean Aubert, Jean-Paul Jungmann, Agostino Pace, Biagio Pancino, Antoine Stinco, « Habiter pneumatique, économique, mobile », mai 1967, photographies collées sur un support cartonné et plastifié, 4 plis de 31 x 21 cm, Paris, Fonds National d'Art Contemporain © Jean-Paul Jungmann.

Fig. 5.
Alain Resnais, Jacques Sternberg, scénario du film *Je t'aime je t'aime* annoté par Sylvette Baudrot, vers 1967, p. 29, Paris, collection Cinémaèque française, fonds Sylvette Baudrot, BAUDROT-GU-B80 © Sylvette Baudrot.

voyage n'est pas spatial, le personnage traverse toutes les époques sans sortir de la parcelle délimitée par sa véranda et la première partie du film se déroule comme un tableau observé par le héros immobile. C'est lorsqu'il en est littéralement projeté et que la maison a disparu dans un futur très lointain que l'explorateur prend part aux événements qui l'entourent. Il rencontre alors un peuple apathique et décide d'entreprendre une action libératrice pour l'émanciper de sa servilité et de son inertie. À ce moment, le spectateur des salles muséales suit le même parcours que l'explorateur de George Pal : il sort de son état contemplatif pour participer aux performances et autres actions de rue qui ouvrent les années 1960. La fiction semble commenter les transformations contemporaines de la relation artistique, qui fait sortir le spectateur de son confortable fauteuil pour l'« activer », selon l'expression consacrée par le Groupe de Recherche d'Art Visuel⁵. À la fin de la décennie, cette mission libératrice est remise en question. Le personnage d'Alain Resnais, réduit à la passivité, est toujours au centre de la relation artistique, mais il ne peut plus sortir de la machine qui le tyrannise.

Agostino Pace, scénographe, décorateur et plasticien

Bien que Jacques Dugied ait réalisé les décors, la matrice a été commandée par le cinéaste à Agostino Pace (né en 1936), avec l'instruction de concevoir une « machine », un « espace vital⁶ » appelé « Sphère » dans la fiction, dont les parois pourraient engloutir le personnage au cours du film. Le créateur est un scénographe dont Alain Resnais avait pu découvrir le travail dans les mises en scène d'Antoine Bourseiller, avec qui il travaillait depuis 1958. Dans *L'écume des jours*, un film

Fig. 6.
Agostino Pace, maquette de décor
pour *Je t'aime je t'aime*, vers 1967,
photographie d'un dessin collée sur
feuille noire, 16 x 24 cm,
Paris, collection Cinémathèque
française, photographie de Marion
Desseigne Ravel © Agostino Pace.

Fig. 7.
Agostino Pace, maquette de décor
pour *Je t'aime je t'aime*, vers 1967,
feutre, mine de graphite et craie
blanche sur calque, 28,2 x 42,2 cm,
Paris, collection Cinémathèque
française, photographie de Marion
Desseigne Ravel © Agostino Pace.

de Charles Belmont sorti en mars 1968, il dirige un décor poétique fait de gonflables (notamment la *Structure auto-tendante*, Aérolande, 1967), de nénuphars et d'un « Pianocktail » imaginé à partir du texte de Boris Vian. Il a entre autres dessiné les costumes de *Peau d'âne* (Jacques Demy, 1970), du *Petit Poucet* (Michel Boisrond, 1972), conçu les décors de *Rak* (Charles Belmont, 1968) et de *La Piscine* (Jacques Deray, 1969). Pace a reçu une formation de peintre à l'école des Beaux-Arts de Paris où il fréquentait les jeunes architectes d'Aérolande, Jean-Paul Jungmann, Jean Aubert, Antoine Stinco – spécialistes de l'utilisation des matériaux de synthèse dans le design et dans l'architecture. En mai 1967, quatre mois avant le début du tournage du film d'Alain Resnais, ils avaient rendu une proposition de maison gonflable pour la Biennale de Paris intitulée « Habiter pneumatique, économique, mobile » (fig. 4). La pratique des pneumatiques commence avec la généralisation de l'utilisation des matières plastiques au début des années 1960 ; elle est à son apogée à la fin de la décennie, au moment de l'exposition parisienne *Structures gonflables* au Musée d'art moderne de la ville (mars 1968). Le projet de la Maison gonflable reste à l'état de maquette, mais influence Agostino Pace, notamment dans l'utilisation du latex gonflable pour l'intérieur de la machine filmique. Elle hérite de ses ondulations anthropomorphiques propices à accueillir les corps et de sa forme de paysage organique, où la cellule microscopique devient pénétrable.

La Sphère est une sorte de gros bulbe relié par des fils aux bureaux et aux écrans des scientifiques. Elle ressemble plus à un organisme qu'à une mécanique et sa forme incertaine a motivé une pluralité d'interprétations : c'est un cerveau pour Gilles Deleuze⁷, un cœur humain pour Michel Cieutat⁸, une « citrouille » ou une « matrice » pour Paul-Louis Thirard⁹ et une « tente » pour Michel Chion¹⁰. Dans le scénario, elle est décrite comme « une sphère mal dégrossie, criblée d'aspérités, spongieuse, translucide, qui donnerait plus l'impression d'un monde viscéral que d'une pièce¹¹ ». Un monde viscéral qui possède la force interne des choses naturelles et qui respire en se dilatant selon les indications scénaristiques¹². Le premier plan sur la machine, encore vide de tout habitant mais déjà reliée aux appareils scientifiques, la montre comme un mollusque apathique constellé d'électrodes, qui semble être lui-même la victime de l'expérience à venir.

Bien que l'extérieur de l'habacle soit une coque solide de forme cervicale, l'intérieur enflé tient plutôt du milieu utérin. L'espace est confiné et le latex couleur chair évoque une peau gonflée dans laquelle le corps du cobaye creuse son lit. Les parois épaisses isolent complètement l'habitant du reste de l'environnement, chambre anéchoïque elle-même enfermée dans une cave, l'ensemble situé dans un centre scientifique éloigné de toute habitation, Crespel, dont le nom ne figure pas sur les cartes. Le scénario de la scripte Sylvette Baudrot décrit la Sphère comme telle (fig. 5) :

« Ridder est dans une sorte de gangue dont la matière devrait se confondre avec celle de la sphère. Quelque chose de larvaire, d'aquatique. Un cocon informe dans un autre cocon informe. La lumière devrait être glauque. Que le tout donne cette impression inquiétante des abîmes sous-marins¹³ ».

Le carnet d'esquisses du créateur¹⁴ montre bien les états successifs de la machine, ses oscillations entre la métaphore végétale et organique (fig. 6) ; tous les dessins développent l'idée d'un habacle en gestation. Les bocaux remplis de liquide, authentiques ventres de verre dans lesquels Ridder devait flotter, ont été refusés par le réalisateur parce que le monde absolument clos de la Sphère, lieu d'introspection coupé du reste du monde, ne devait pas être visible de l'extérieur¹⁵ (fig. 7).

Design anthropomorphique et voyages fantastiques

Les formes à l'anthropomorphisme confortable qui prolifèrent dans le mobilier des années 1960 mettent en scène l'idéal de revivification d'une mémoire profonde, et pourraient servir de remède formateur à la souffrance du personnage du film décrite par Marcel Oms :

« S'il fallait chercher alors un sens à l'existence de Ridder, la clé serait dans sa difficulté à naître : mal venu au monde, il est d'ores et déjà suicidaire. Vagabond des limbes qui ne parvient pas à prendre pied dans le réel ; ou qui n'en éprouve ni envie ni besoin d'après l'expérience qu'il a du vécu¹⁶ ».

Les formes féminines sont propices à ce réconfort maternel. *Elda* est l'épouse de Joe Colombo mais aussi son fameux fauteuil (1963), coque à haut dossier rembourrée par un bourrelet intestinal, tandis que les courbes de la *Mamma* de Gaetano Pesce (1969) attendent le moment propice pour

avaler leur visiteur. L'angoisse enfantine de l'abandon disparaît, le bien-être physique peut laisser place à la méditation dans des univers toujours féminins jusqu'aux *Nave* contemporaines d'Ernesto Neto. Les frontières entre vaisseau, terrain d'exploration et voyageur se troublent, le corps humain est considéré comme une architecture biologique et les métaphores abondent dans les milieux artistiques, de l'homme-gratte-ciel de Frederick Kiesler à la femme-maison de Louise Bourgeois. Le corps apparaît alors comme un « autre » dont les limites ne sont pas connues, un terrain d'exploration où le microscopique devient un univers pénétrable. La machine de *Je t'aime je t'aime* est une forme organique agrandie au point qu'elle ne fait plus partie du corps mais le contient avec le pathétique d'un *soft* objet de Claes Oldenburg.

Changement d'échelle appliqué à l'organisme par Richard Fleisher, qui en fait le lieu de son *Fantastic Voyage* (*Le Voyage fantastique*) de 1966 : ce n'est plus un personnage plongé dans le corps du temps mais une équipe de scientifiques qui parcourt, pendant la durée d'un film, l'intérieur d'un homme fait de décors matiéristes divers, fibreux, visqueux, ou cloacaux. L'équipe miniature du *Fantastic Voyage* est envoyée dans le labyrinthe viscéral d'un savant dont il faut sauver un souvenir, et comme dans *Je t'aime je t'aime* les réactions de cet organisme sont imprévisibles. Ils subissent les attaques de globules blancs et d'anticorps, tandis que Claude Ridder est le jouet des mécanismes inconscients de son cerveau qui le conduisent dans sa mémoire sans contrôle de sa raison.

Au même moment des espaces cannibales se développent dans le domaine artistique. Les pratiques de cénesthésie collective des Brésiliens à Paris (Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica), les *Pénétrables* de Jesús Rafael Soto jusqu'aux cellules récentes de l'Atelier van Lieshout sont autant de menaces d'engloutissement et de promesses de régénération. Ces générations d'œuvres-habitacles répondent au concept moderne de « Pod » élaboré par Mark Gisbourne à propos de la *Endless House* de Frederick Kiesler, dont les formes biomorphiques résonnent avec celles de la Sphère¹⁷. L'œuvre est une cellule qui contient sa propre germination, processus déclenché par le spectateur-participant et qui se déroule en lui. Le film met en fiction ces œuvres démiurgiques, leur pouvoir d'éveiller chez le spectateur des souvenirs en chaîne et le danger d'étouffement lorsque le personnage principal se laisse engloutir par ses souvenirs.

Les années 1960 partent à la découverte de la lune, des fonds marins et du corps humain ; *Je t'aime je t'aime* se spécialise dans l'exploration du cerveau. Les thèses neuropsychiatriques de Henri Laborit sont le sujet du scénario d'un film ultérieur d'Alain Resnais, *Mon oncle d'Amérique* (1980), où trois personnages sont autant d'études comportementales menées par le réalisateur et le spectateur du film. Il y a un seul cobaye dans le film de 1968, et l'analyse du fonctionnement du système nerveux passe par sa reproduction, la machine à la forme cervicale qui stimule les souvenirs. Un article de 1967 fait état de la recherche des bio-cybernéticiens qui tentent de pallier les lacunes des ordinateurs en reproduisant la matière et les modèles vivants :

« Cette fois, la voie est ouverte vers la création non plus d'un automate bardé de boulons, d'écrous, de lampes électriques tel que les écrits de science-fiction nous l'annoncent mais d'un véritable être vivant : d'une étrange vie-limite entre l'organique et l'inorganique, – étape, peut-être, vers la création d'un nouvel état de la matière¹⁸ ».

La Sphère est une machine biomorphique située à la frontière de l'organique, du végétal et du fabriqué – l'expansion du plastique et de la technique du gonflable à cette époque sont corrélatives à ce fantasme de ce « nouvel état de la matière ». La « noosphère » est le nom de la matrice spirituelle que Pierre Teilhard de Chardin utilise dans la deuxième partie du *Cœur de la matière*¹⁹ pour qualifier l'« enveloppe pensante de la terre », que Gilles Deleuze récupère dans son étude de *Je t'aime je t'aime* pour baptiser la machine filmique²⁰. La machine est la matière du film, son décor, mais c'est aussi sa pensée puisqu'elle génère le montage et assume le rôle symbolique du réalisateur. Elle manipule le temps comme s'il s'agissait d'un matériau. Une démarche similaire est entreprise par Piotr Kowalski dès le début des années 1970, avec ses *Time Machine* qui enregistrent et retransmettent les sons puis les images à l'envers selon une fréquence choisie par le visiteur. Il invite aussi son spectateur à se laisser aspirer par le monde de la machine, à manipuler le temps et à se voir lui-même, déstabilisé par ces nouvelles expériences perceptives. Ces machines temporelles, qui associent à de nouvelles technologies la participation du spectateur, essaient de mettre en place un monde régi par leurs propres règles perceptives, où le spectateur a une place d'expérimentateur et de cobaye.

Notes sur le nouveau spectateur

La Sphère fonctionne comme l'écriture automatique d'André Breton qui met la raison en suspens pour laisser place à une logique inconsciente. Alain Resnais invoque cette méthode pour décrire le travail du montage²¹ de *Je t'aime je t'aime*, qui entrelace des séquences de souvenirs réels, de fantasmes et de rêves, selon le principe surréaliste d'association de réalités plus ou moins éloignées²². La Sphère répond aux *stimuli* provoqués par son utilisateur, physiquement, en englobant Ridder lorsque ses pensées s'emballent et l'étouffent, et mentalement, par des images brèves, hachées, ou plus longues. Une image réagit à la précédente, par un mot, une position, une couleur et fait du film une course vertigineuse, où les images sont les « guidons de l'esprit » surréaliste²³. Au lieu de voir avec les yeux, Claude Ridder enfermé dans l'habitable aveugle regarde ses images intérieures, celles qui viennent du « troisième œil » aussi connu sous le nom scientifique de « glande pinéale ». C'est un œil tourné vers les souvenirs et les émotions²⁴.

Les artistes menés par André Breton étaient fascinés par le cinéma dont les salles offrent le spectacle du déroulement des phénomènes psychiques et où le spectateur, libéré des contraintes physiques du monde réel, peut entrer dans le monde fantasmagique de l'écran²⁵. Le spectateur, voyageur moderne selon Robert Desnos, est un « rêveur assis emporté dans un nouveau monde auprès duquel la réalité n'est que fiction peu attachante²⁶ ». Ainsi, le personnage de Resnais incarne ce spectateur, et la chambre biomorphique de *Je t'aime je t'aime* est la salle de cinéma surréaliste qui projette celui qui l'habite dans un monde intérieur déraisonné, comparable à l'état second du sommeil ou de la drogue. Claude Ridder est plongé dans un état de passivité provoqué par la T5, une drogue qui entraîne son esprit dans des vitesses mescaliniennes²⁷.

Or, ce cinéma déréalisant est contesté dans la seconde moitié des années 1960 : c'est un espace anti-participatif au moment où les films comme les œuvres doivent sortir du spectacle et prendre parti dans le monde. Dans ses « Notes sur le nouveau spectateur²⁸ », Jean-Louis Comolli propose une salle semi-claire adaptée au cinéma moderne, qui confronte le spectateur à la vie tandis que les films de divertissement plongent le regardeur dans l'observation passive du monde. La Sphère est ce cocon anthropophage du cinéma de fuite, labyrinthe sans issue qui mène le spectacle narcissique jusqu'à la mort. Au lieu de valoriser les idéaux de la participation et de l'activation du spectateur, comme le font les démarches artistiques jusqu'en 1968, Alain Resnais met en scène la violence de la passivité, l'impuissance dramatique de l'être réduit au statut d'observateur. Le 26 avril, lorsque le film sort en salles, il est encore trop tôt pour que le message soit perçu, et en mai, la projection de *Je t'aime je t'aime* est annulée à cause des événements que l'on connaît²⁹.

Pourtant, la place de Claude Ridder n'est pas si différente de celle que met en œuvre Bruce Nauman dans ses *Corridors* à partir de 1968 : Ridder, condamné au spectacle de sa vie, ressemble au visiteur qui traverse le *Life-taped Video Corridor* (1969-1970) en se voyant sur un écran placé au bout du couloir, de dos, en train de marcher (expérience qu'il vit d'ailleurs au cours d'une séquence de cauchemar, dans un « corridor » bricolé pour le film³⁰). En séparant la personne pensante de son corps-action, comme l'astronaute est défusionné du giron terrestre et voit la planète vivre de loin, l'artiste et le cinéaste proposent à leur cobaye l'expérience contradictoire d'être le sujet du spectacle et le spectateur, d'être privé d'intimité avec lui-même. L'œuvre fonctionne théoriquement comme le film : elle stimule la mémoire, commence comme une prise de conscience de soi jusqu'au moment où la progression entre les parois du « corridor » devient anxiogène. Physiquement, les deux œuvres étouffent leur habitant et se vivent paradoxalement comme des chutes de l'individu à l'intérieur de lui-même, vertige provoqué par l'abondance d'images désorganisées qui surgissent dans son esprit³¹. De la surpuissance des facultés intellectuelles offerte par l'œuvre³² à la pathologie neurologique, le pas est vite franchi. Dans l'essai du neurologue Oliver Sacks, qui décrit les perturbations psychiques de ses patients, une partie est consacrée aux réminiscences involontaires, incontrôlables et surpuissantes, réunies sous le terme de « transports³³ ». La force sensorielle des expériences hallucinatoires vécues par les personnes peut correspondre à deux états émotifs : la hantise, la douleur du souvenir résurgent (rôle que la culpabilité, la guerre ou la perte de l'être aimé jouent dans les films de Resnais) et la jouissance nostalgique du passé retrouvé, deux sentiments entre lesquels Claude Ridder est déchiré. Le film décrit un passage de l'art comme thérapie à la mise en scène des maladies modernes, qui prend la forme d'un labyrinthe anxiogène, voire pathologique.

La Sphère incarne l'artéfact moderne qui n'est plus une chose présente mais une fenêtre ouverte sur l'infini. De même, les textes théoriques contemporains commencent à explorer le langage des objets : Baudrillard publie *Le système des objets* l'année de la sortie de *Je t'aime je t'aime* et depuis 1965 le

roman *Les choses (une histoire des années 1960)* de Georges Pérec est disponible en librairie. De la fiction à la théorie scientifique, les objets sont sortis du domaine du préhensible et englobent l'individu. Si la peinture moderniste a su se réaffirmer en tant que surface après la seconde guerre mondiale, l'objet est en revanche devenu un « trou » vertigineux, ouvert sur l'humain dans toute sa complexité. Ainsi, les environnements, des *Corridors* à la Sphère, transforment l'expérience artistique en chute à différentes vitesses dans l'espace infini de l'homme-cosmos. La Sphère fait partie de ces œuvres-précipices, devenus le lieu de l'exploration tout en restant le prolongement de l'humain. Ils sont une projection de l'homme, mais restent l'autre, le fabriqué qui rend l'expérience aliénante : ce sont des objets angoissés par leur conscience simultanée du monde et d'eux-mêmes. Ainsi, le cinéma met en scène de nombreux objets-chutes. L'œuvre-passage est un habitacle organique dans le film d'Alain Resnais, une stèle minimaliste dans *2001, A Space Odyssey* de Stanley Kubrick, la coupe d'un tronc de séquoia dans *La Jetée* de Chris Marker ou encore des caissons d'isolation dans *Altered States (Au-delà du réel)*, Ken Russell, 1980). Ces objets sont les mécanismes d'un temps projeté, incontrôlable car infini, dans lesquels l'individu se noie, s'oublie, perdu dans le mouvement d'une image de cinéma.

La Sphère de *Je t'aime je t'aime* crée un espace comparable à celui qui est imaginé par les installations des années 1960, c'est un lieu d'activation vécu de manière individuelle et subjective. Elle pourrait faire partie du champ de la sculpture moderne tel que le définit Rosalind Krauss en 1977 : un « passage », une expérience temporelle dans laquelle la conscience du spectateur s'engage, par réminiscences successives et simultanées, éveillées par les mécanismes de la sculpture³⁴.

La relation esthétique perçue comme un voyage intérieur est une des grandes fictions artistiques du xx^e siècle que met en scène la Sphère de *Je t'aime je t'aime*. Le voyage dans le temps propre au cinéma de science-fiction et l'imaginaire de la puissance locomotrice des œuvres modernes fusionnent, mais au lieu de mettre en scène un spectateur-participant caractéristique des années 1960, le film montre un cobaye victime d'un objet-labyrinthe. En effet, la fin de la décennie est marquée par la remise en question des idéaux qui ont fait mai 1968, notamment de la puissance créatrice offerte au manipulateur et le désir, quelque fois forcené, de l'« activer » malgré lui³⁵.

Le regard de l'historien d'art sur les objets cinématographiques ouvre un champ d'étude comparative entre les expériences proposées par les artistes (ludiques, intellectuelles, sensorielles) au spectateur supposé de l'œuvre (enfant, cobaye, expérimentateur) et celles que vivent les personnages de cinéma lorsqu'ils entrent en contact avec ces objets. Ainsi, *Je t'aime je t'aime* peut être considéré comme la mise en fiction du spectateur d'un habitacle biomorphique. Il faudrait revenir sur toutes les formes de machines à voyager dans le temps (organiques, minimalistes, technologiques) cinématographiques et artistiques, puis analyser leur mode de fonctionnement, la place du spectateur qu'elles supposent ou plus précisément la relation esthétique qu'elles romancent. En observant ces productions par essence interdisciplinaires, il s'agit à la fois de découvrir des créateurs et des créations délaissées, mais aussi d'apporter à l'histoire de l'art un autre type de sources sur la réception des œuvres dans les années 1960, au moment où elles deviennent des propositions qui doivent être vécues pour être vues.

Joséphine JIBOKJI FRIZON est doctorante en histoire de l'art à l'université Paris Sorbonne (Paris IV), sous la direction d'Arnauld PIERRE. Sa thèse intitulée « Les objets fabriqués pour les films français des années 1960 : au croisement des fictions artistiques et cinématographiques » bénéficie du soutien de la Cinémathèque française (bourse Jean-Baptiste Siegel).

NOTES

*Je remercie mon directeur de recherches Arnauld Pierre, Joël Daire qui soutient mon travail à la Cinémathèque française et Agostino Pace pour leur aide précieuse. Je remercie aussi Sylvette Baudrot et Jean-Paul Jungmann pour leurs photographies, l'Espace Chercheurs de la

Cinémathèque française, Jacques Ayroles et François Lémerige du département des affiches et dessins, ainsi que Marion Desseigne Ravel de la Fémis.

1. Voir J.-P. Berthomé, « Les métamorphoses du décor », *Double jeu. Théâtre/cinéma* (numéro spécial « Alain Resnais et le théâtre »), 2010, 7, p. 47-57.

2. La maquette du château du film est conservée à la Cinémathèque française. Elle mélange des styles, des époques et des lieux très différents et donne l'impression d'une temporalité figée, impossible à situer dans le temps et dans l'espace.

3. G. Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 267-281.

4. En 1968, l'exposition *Science-fiction* de H. Szeemann arrive de la Kunsthalle de Berne à Paris au Musée des Arts Décoratifs (28 novembre 1967-26 février 1968). L'exposition montre des films, bandes dessinées et romans mais aussi des œuvres contemporaines (Agam, Piotr Kowalski, Erró, Martial Rayssé...) ainsi associées à la culture de la science-fiction. Un autre rapprochement des expériences de la science-fiction et des recherches picturales a été effectué par Arnauld Pierre dans *Maternités cosmiques. La recherche des origines*, de Kupka à Kubrick, Paris, Hazan, 2010.

5. Fondé à Paris en 1960, le Groupe de Recherche d'Art Visuel est constitué d'Horacio Garcia Rossi, Julio le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein et Jean-Pierre Yvaral. Ces artistes se consacrent à l'expérimentation de phénomènes visuels par des œuvres interactives, remettant ainsi en question la contemplation passive du spectateur.

6. Entretien de l'auteure avec Agostino Pace, Paris, le 28 février 2011.

7. Deleuze, *L'image-temps*, p. 269.

8. M. Cieutat, « Je t'aime je t'aime. L'écho du temps, l'écho du cœur », *Positif*, mai 2002, 495, p. 118.

9. P.-L. Thirard, « Un film d'auteur », *Positif*, octobre 1968, 98, p. 49.

10. M. Chion, *Les films de science-fiction*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, p. 76.

11. Scénario de *Je t'aime je t'aime* conservé à la BIFI, fonds Sylvette Baudrot-Guilbaud, BAUDROT-GU-B80, p. 25.

12. Agostino Pace explique que les contraintes techniques propres au gonflable à cette époque ont empêché certains effets désirés à l'origine, comme le boursofflement de l'intérieur de la machine qui devait engloûtir Claude Rich (Ridder) ; entretien de l'auteure avec Agostino Pace, 28 février 2011.

13. Scénario de *Je t'aime je t'aime*, p. 29.

14. Cinémathèque française (C. F.).

15. Entretien de l'auteure avec Agostino Pace.

16. M. Oms, *Alain Resnais*, Paris-Marseille, Rivages, 1988, p. 117.

17. « Nodule, Module et podule : voyages dans l'espace intérieur », dans A. Pélen (éd.), *Vision machine* (cat. exposition : Nantes, 2000), Paris, Somogy, 2000, p. 28-47.

18. J. Renaud, « Comment marche un cerveau », *Science et vie*, septembre 1967, 600, p. 51.

19. P. Teilhard de Chardin, *Le cœur de la matière*, S. I., 1950, p. 12-19.

20. Deleuze, *L'image-temps*, p. 269.

21. A. Resnais, « Toujours fidèle à André Breton », *L'avant-scène cinéma*, avril 1969, 91, p. 11.

22. Voir notamment le texte de F. Mizrachi, « Thèmes

surréalistes dans l'œuvre d'Alain Resnais », *Études cinématographiques*, été 1965, 40-42, p. 199-207.

23. A. Breton, « Manifeste du surréalisme », 1924, dans *id.*, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, p. 49.

24. Dans le bilan des recherches sur la glande pinéale du Dr. J. Renaud, « Notre "troisième œil", l'épiphyse », *Science et vie*, novembre 1967, 600, p. 62-69, certaines ressemblances avec le fonctionnement de la sphère de *Je t'aime je t'aime* transparaissent. La glande pinéale reçoit ses messages des tressaillements des pupilles, qui réagissent à des images visuelles concrètes, à des émotions ou des sensations – à la manière du montage du film, où chaque image réagit à la précédente. Du côté de la littérature, Georges Bataille a mis en avant la chute effrénée qui résulte de la vue pinéale, « Dossier de l'œil pinéal », dans *id.*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, t. 2, p. 11-47.

25. J.-M. Bouhours, « La mécanique cinématographique de l'inconscient », dans W. Spies (dir.), *La révolution surréaliste* (cat. exposition : Paris, 2002), Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, p. 380-385.

26. R. Desnos, article sans titre, *Le Journal littéraire*, 25 avril 1925, publié dans *id.*, *Cinéma*, textes réunis et présentés par A. Tchernia, Paris, Gallimard, 1966, p. 139-140.

27. H. Michaux, « Comment agissent les drogues ? », dans *id.*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2004, t. 3, p. 3-15.

28. J.-L. Comolli, « Notes sur le nouveau spectateur », *Cahiers du cinéma*, avril 1966, 177, p. 66-67.

29. Une entreprise de réhabilitation du film a eu lieu au début des années 2000 ; voir Cieutat, « Je t'aime je t'aime », p. 116-119.

30. Claude Ridder avance difficilement, face à la caméra, pris dans un « corridor » constitué par le mur de sa chambre et son lit posé verticalement.

31. Pour la description de Bruce Nauman, voir l'entretien avec W. Sharp, *Avalanche*, hiver 1971, 2, p. 22-31 : « Quand on prenait conscience de notre présence sur l'écran, se trouver dans le couloir provoquait les mêmes sensations que lorsqu'on descend d'une falaise ou dans un trou » ; la description d'Alain Resnais se trouve dans le scénario conservé à la BIFI, p. 94 : « On pourrait jurer qu'il s'agit d'un de ces rêves classiques de chute le long d'une pente abrupte ».

32. D'autres installations proposent au spectateur de nouvelles expériences spirituelles et perceptuelles : l'architecture utopique telle que la pratiquaient Yves Klein et Werner Ruhnau devait faire accéder les habitants à un niveau de conscience supérieure ; l'habitable gonflable *Mind Expander* de Haus Rucker et Co ou encore les casques perceptuels *Villa rosa* de Coop Himmelb(l)au, qui introduisent les sensations de l'astronaute dans le quotidien.

33. O. Sacks, « Transports », dans *id.*, *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau et autres récits cliniques*, Paris, Seuil, 1988, p. 168-219.

34. R. E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge (Mass.)-Londres, MIT Press, 1977, p. 294.

35. Le Groupe de Recherche d'Art Visuel se sépare en 1968.