Florian Fouché et Adrien Malcor, « *Like spinning plates*. Entretien sur *Manifeste Janmari* »

L'entretien qui suit a réuni Florian Fouché et Adrien Malcor le 13 octobre 2022, dans la galerie Parliament (fondée en 2020 et dirigée par Léonore Larrera). Florian Fouché y présentait la cinquième version de *Manifeste Janmari*, le *work in progress* artistique qu'il consacre depuis deux ans à certaines formes passées et présentes de la « vie assistée ».
(Pour plus d'informations, voir le site de la galerie : https://www.parliamentgallery.com/manifeste-janmari)

1. *Vie assistée, vie (ré)éduquée, vie institutionnelle*, 2020-2022. Vidéo, 89 min

2. *Infirmier·ère en grève*, 2022. Carton, sac de sable, encre de Chine, combinaison de protection, 120 × 70 × 25 cm

Adrien Malcor. Nous sommes rue d'Enghien, dans la galerie Parliament, qui montre la dernière version de *Manifeste Janmari*. Tu as installé un mannequin en vitrine, un torse sans tête habillé d'une blouse aseptique à usage unique, zébrée de peinture noire. Le titre est *Infirmier·ère en grève*. Est-ce une déclaration ?

Florian Fouché. Le titre vient pour moi stabiliser le rôle de l'objet dans l'espace. Dans les actions filmées, ce costume a d'autres rôles, selon les règles que je me donne pour chacun des trois ensembles d'actions. Dans le premier ensemble,

1.

2.

Vie assistée, vie (ré)éduquée, vie institutionnelle, être en grève est une tâche comme une autre, c'est-à-dire que ce n'est pas toujours efficace. Je dis « tâche » en pensant aussi à Anna Halprin.

AM. Dans le deuxième ensemble d'actions filmées, *Mémoire de Janmari*, la figure avec blouse ressemble à une chrysalide suspendue. Dans l'espace de la galerie, c'est plutôt une espèce de fantôme.

3. *Philippe*, 2020-2022. Vidéo, 84 min

4. *Vie assistée, vie (ré)éduquée, vie institutionnelle*, 2020-2022. Vidéo, 117 min

5. *Mémoire de Janmari*, 2020-2022. Vidéo, 47 min

FF. Disons que c'est une figure spectrale de la lutte. Dans la galerie, c'est la figure qui se tient debout toute seule. Je l'ai mise au premier plan parce que le contexte politique de mon travail est l'actuelle destruction de l'hôpital public. Ça met la rage. Si je parle de « rééducation », c'est d'abord parce qu'il n'y a plus de place pour mon père dans les services de rééducation, faute de moyens. Et si je parle de rééducation « sauvage », c'est que la notion pose problème. Je travaille à partir de la pensée d'un éducateur, Fernand Deligny, qui n'a voulu ni éduquer ni rééduquer : dans les Cévennes, il a mis en place de nouvelles conditions d'existence, fondamentalement expérimentales, pour les enfants autistes et leurs « présences proches ». C'est ce qui fait modèle pour mes « actions proches » – un modèle dévalidiste, comme on peut dire aujourd'hui. Ma reprise est *restreinte*, du côté de

3.

4.

5.

l'art, mais je maintiens l'expérience d'une durée, d'un temps commun, avec différent·es acteur·ices, dont mon père.

AM. Tu as commencé à photographier ton père bien avant le début de ton travail autour de Deligny, mais il n'était pas identifié comme tel. Dans *Manifeste Janmari*, il s'appelle « Philippe », et il est un des principaux acteurs des performances. Derrière la porte de la galerie Parliament, on trouve contre le mur un objet intitulé *Papa et moi*. C'est à ma connaissance la première fois que tu utilises le mot « papa ». Pourquoi aujourd'hui ?

6. *Papa et moi*, 2022. Fragment de canapé-lit, sangles, plâtre, argile rouge, 159 × 110 × 60 cm

FF. *Papa et moi* est un moulage fait sur mon corps, alors que je suis allongé contre la marche qui sépare les deux salles de la galerie. L'idée de cette exposition, tu l'as compris, était de « faire une rampe de mon corps » pour Philippe, pour qui une marche n'est pas tant un seuil qu'un obstacle infranchissable. L'argile fraîche permettait de modeler la rampe contre mon corps, au plus près de la marche. Nous avons moulé *Papa et moi* avec les traces du passage de Philippe dans son fauteuil roulant, qui participait donc au modelage.

AM. On voit l'action sur un des écrans, c'est apparemment l'une de tes plus risquées et l'une de tes plus pathétiques. On pense à l'esclave qui se penche pour que le roi puisse descendre de son carrosse en posant le pied sur son dos. Mais tu n'as pas répondu à ma question.

6.

FF. C'est qu'elle me ramène loin. J'avais en effet photographié Philippe pour une pièce intitulée *Dans le train Lyon-Bucarest*, en 2013. J'avais mis les images sur roulettes, alors qu'à l'époque mon père marchait encore. *Papa et moi* est la figure centrale de l'exposition, mais elle est décentrée dans l'espace : contrairement à *Infirmier·ère*, elle ne peut pas se tenir debout seule, elle doit être en appui contre un mur. Le titre exprime peut-être le sens affectif de cet appui.

AM. On ne discerne pas les deux figures, « papa » et « toi ». Il y a plutôt l'idée d'un unique corps ouvert, d'une cage thoracique qui s'ouvre. Le plâtre évoque les os, la glaise la chair.

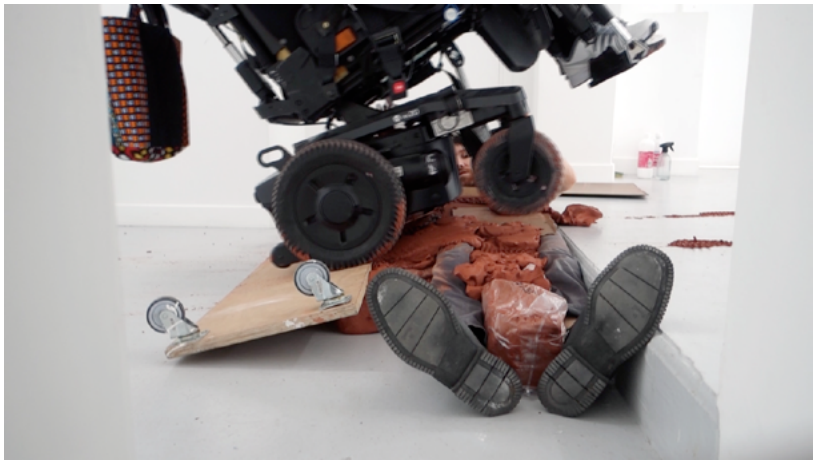
FF. Mon père est en fauteuil roulant : l'argile de la rampe est aussi la terre qu'il ne touche plus avec ses pieds. Mais tu as raison, il y a ce corps ouvert. C'est comme un accouchement bizarre.

7 et 8. Philippe, 2020-2022. Vidéo, 84 min

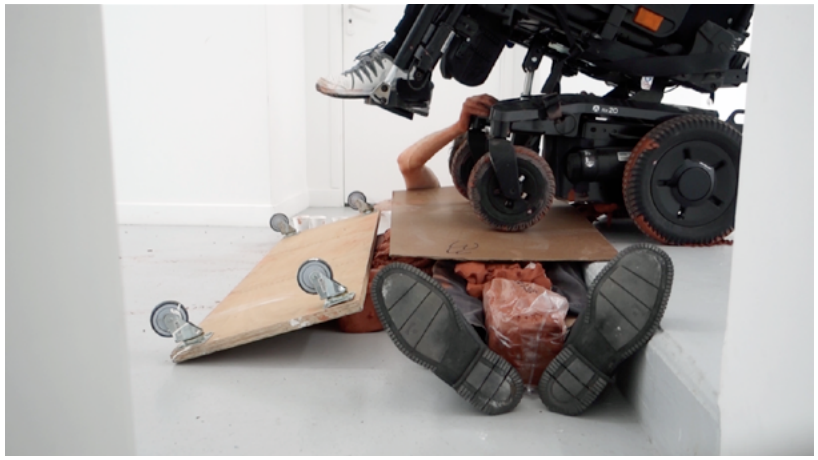
AM. Ce serait une naissance fabuleuse, comme toutes celles qui ne passent pas par le bas. Plus *Alien* qu'Athéna, avec ce thorax explosé. Et Dieu modèle Adam dans l'argile. C'est le matériau primordial.

FF. J'ai appris que le Coran parle d'« argile sonnante ». Mais j'essaie de ne pas trop penser en termes mythologiques. J'avais vraiment en tête une image fantastique. Quand j'étais au collège on m'a emmené voir *Oh les beaux jours* de Beckett au théâtre, et je n'ai jamais oublié le corps enterré de Winnie. Je trouve dommage, d'ailleurs, que les

7.



8.



enseignant·es n'emmènent pas leurs élèves voir les actions de Philippe (rires).

9. *Rampe pour Philippe*, 2022. Argile rouge, plâtre, règle de maçon, assiette, filasse, roulettes, barres métalliques, 197 × 283 × 28 cm

AM. Le second moulage, *Rampe pour Philippe*, est lui aussi posé contre le mur, dans la seconde salle. Il a une forme plus dessinée : on dirait une sorte d'aileron coupé, qui fonctionne avec la planche triangulaire suspendue de *La Vaisssssssssellllllll*e. À l'échelle de l'exposition, il y a deux niveaux ou registres : les assiettes et les roues, ou plutôt la vaisselle qui lévite, suspendue au plafond, et divers objets roulants non identifiés, au sol, dont certaines roues sont d'ailleurs des assiettes. Pour parler à l'infinitif, comme Deligny, il y a le « manger » et le « bouger ».

FF. Je suis sponsorisé par manger-bouger.fr (rires). Toutes les défonctionnalisations de mes pièces peuvent renvoyer à la distinction entre « agir » et « faire » chez Deligny. Pour Deligny, Janmari n'est pas un sujet et donc n'a pas de projet. Dans les films Super 8 récemment numérisés par Martín Molina Gola et Marina Vidal-Naquet dans les archives de la Tentative, on voit beaucoup Janmari à la vaisselle, mais il ne « fait » pas la vaisselle, au sens où il ne lave pas les couverts dans la perspective du prochain repas [1]. Il agit. Je reprends cette distinction dans mon activité artistique, en spéculant notamment sur ce qui se passe quand il y a interaction entre Janmari, les assiettes et l'eau. Mais je n'essaie pas d'imiter Janmari. Je ne surjoue pas, par exemple, la fascination de l'eau, si forte dans les documents de la Tentative, textes

9.

et films. Mes actions autour de la vaisselle n'utilisent pas d'eau : la vaisselle est sèche. Je cherche d'autres rapports entre objet, matière et espace, par exemple avec le son des assiettes qui glissent et crissent sur le sol.

10, 11, et 12. *Mémoire de Janmari*, 2020-2022.
Vidéo, 47 min

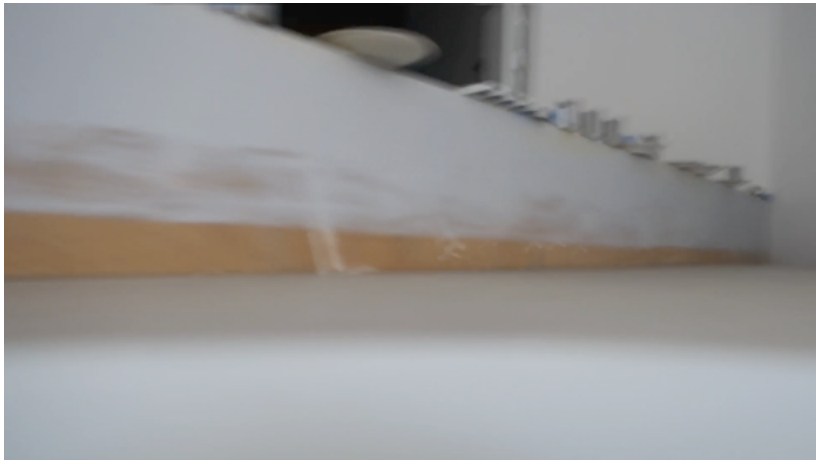
AM. Tu as en effet fixé des caméras sur ces assiettes : on est embarqué sur des soucoupes glissantes, au ras du sol. Parker Tyler, dans le sillage des premiers théoriciens du cinéma (et de Freud), pose que la caméra cinématographique a déplacé le corps en détachant l'œil, que l'œil est devenu grâce à la caméra un organe plus « fluide » ou « élastique » que le corps humain [2]. Tyler parle de « véhicule de perception » : *carriage of perception*. Il pense sans doute au chariot de travelling, mais je pense au fauteuil roulant de Philippe, qui lui rend une mobilité. Or tu extrapoles cette mobilité, en l'associant à la vision décentrée, a-subjective, de Janmari. Ce sont les spéculations de Deligny sur le « point de voir » qui t'ont poussé à faire cette reprise « sauvage » des recherches sur le ciné-œil. Dans ton travail, le corps visionnaire est au corps invalide ce que la caméra est à l'œil humain. En même temps, la caméra est souvent fixée à un objet-support comme ton père à son fauteuil : elle reste un objet parmi les objets, ou un organe parmi les organes. On n'est plus vraiment dans le cinéma. Ce sont des effets très bruts de désorientation, dans un monde d'objets.

FF. J'ai toujours associé Fernand Deligny à Stan Brakhage, qui voulait produire un équivalent filmique de la perception préverbale. Je m'approprie en sculpteur les concepts-fictions

10.

11.

12.



de Deligny, comme « camérer », le « point de voir » ou l'idée de « caméra bigle ». Ce sont des termes ouverts, à partir desquels on peut établir des protocoles de recherche. Mes vidéos ne sont pas faites pour la *black box*, elles doivent toujours dialoguer avec des objets, parce que l'objet porte un mouvement virtuel qui n'est pas celui de la vidéo. Sandra Alvarez de Toledo le dit très bien, à propos de la Tentative, dans un texte qui s'appelle « L'image contre le cinéma » : « Les choses, comme les autistes, "réfractent" la mémoire du milieu, et les objets portent, dans leur forme même, la mémoire des gestes qui les ont maniés : choses et objets contiennent donc le temps, le mouvement et son défilement, ainsi que leurs propres métamorphoses [3]. » Je cherche moi-même à montrer des objets actifs, chargés d'une mémoire aberrante [4].

13. *Mémoire de Janmari*, 2020-2022. Vidéo, 47 min

14. Janmari et Christophe B. faisant la vaisselle, filmés en Super 8 par Jacques Lin, Graniers 1984-1985. Archives Gisèle Durand-Ruiz et Jacques Lin. Montage de photogrammes tiré de *Camérer*, *op. cit.*, p. 171

AM. Nous parlons image, objet, cinéma, métamorphose. Il y a quelques semaines, nous sommes tous les deux allés au Brady, à deux pas d'ici, pour revoir ensemble le dernier film de David Cronenberg, *Les Crimes du futur*. Il y a dans ce film une belle figure de l'artiste assisté, idéalement assisté. Il a une jolie assistante, des fans transis, et toutes sortes d'équipements biomécaniques censés anticiper les douleurs que lui cause la croissance de ses néo-organes : on le voit

13.

14.

par exemple manger dans un étrange fauteuil articulé, qui t'a fait penser au fauteuil de ton père. On peut commencer par dire que tu t'intéresses à une autre forme de l'assistance, et, si douleur il y a dans *Manifeste Janmari*, ce n'est pas la douleur romantique, voire christique, de l'artiste.

15. *La Vaisssssssssellllllllle*, 2021. Contreplaqué, peinture, assiettes, vitrificateur de parquet, drisse rétroréfléchissante, 190 × 92 × 27 cm

16. *Mémoire de Janmari*, 2020-2022. Vidéo, 47 min

FF. J'essaie vraiment de ne pas répéter le « Montre ta blessure » beuysien. *Zeige deine Wunde* est une des installations les plus sinistres de Beuys, et c'est une théâtralisation christianisante de l'hôpital. Moi, je ne transforme pas le fauteuil de mon père en civière symbolique. La mobilité assisté·e/assistant·e est ce qui me permet d'évacuer l'univers du sacrifice chrétien. Mais je ne cherche pas non plus à documenter la souffrance réelle des individus : il ne s'agit pas de *témoigner* de la douleur, plutôt de voir comment elle transforme l'action du corps. Pour ce qui est du film de Cronenberg, je l'ai d'abord vu comme une satire du *body art*, en tant que catégorie médiatique de l'art contemporain, voire comme une satire de l'art contemporain en tant que catégorie médiatique. Le *body art* ne vaut pas non plus grand-chose comme catégorie critique ou historique, tu me diras. Elle empêche de voir les spécificités des artistes des années 1960 ou 1970 auxquels on a pu l'associer, VALIE EXPORT ou Vito Acconci par exemple. En 1995 déjà, avec *Fresh Acconci*, Mike Kelley et Paul McCarthy ridiculisaient l'éternel retour du body art.

15.

16.

AM. Dans le film de Cronenberg, la souffrance est d'abord celle du mutant, de celui qui voit son corps évoluer malgré lui, s'adapter malgré lui au nouveau milieu artificiel, et en l'occurrence à la pollution. Le scénario des *Crimes du futur* est tout entier construit sur ce que Bernard Stiegler appelle une « organologie générale », une théorie de l'évolution corrélée des organes biologiques, des organes techniques (les *organa* proprement dits) et des organes sociaux. Tu as parlé de « défonctionnalisation » tout à l'heure : le film raconte une crise organologique au cours de laquelle les corps, les rôles sociaux, les objets et les institutions subissent des défonctionnalisations et des refonctionnalisations accélérées. Je pense que ton travail pourrait en effet être lu dans cette perspective organologique, tout comme ceux de Henrik Olesen ou de Mimosa Echard, par exemple. Le motif de la prothèse reste présent dans ta dernière exposition, et le fauteuil a pris une place centrale dans ton système de métamorphoses.

17. *Philippe*, 2020-2022. Vidéo, 81 min

18. *Manifeste Janmari*, 2022. Vue d'exposition, galerie Parliament

FF. C'est le fauteuil qui ramène la machine dans mon travail, après qu'il l'a ramenée dans la vie de mon père. Janmari avait ce goût pour les machines, qu'il manipulait avec une précision extraordinaire.

AM. J'ai retrouvé l'autre jour ce passage où Deligny décrit Janmari « envibré » par les coups de marteau qu'il donne,

17.

18.

par un « élan venu du métal » [5]. « Et alors, écrit-il, mettez-vous à sa place, et vous serez à même d'approcher ce qu'il en est d'exulter. »

FF. C'est ça, j'essaie de me mettre à la place de Janmari, sans l'imiter. J'essaie de prolonger avec mes moyens cette petite société réunie autour de ces êtres idéalisés en tant qu'ils sont capables d'exultation matérielle. Janmari est l'être lumineux qui a éclairé la recherche de Deligny. Bien sûr, je ne peux pas dire de Philippe ce que Deligny dit de Janmari, qu'il était son « maître à penser ». Pour moi, il y a en fait trois figures qui se démultiplient : la travailleuse et le travailleur médical·e et ses tâches, l'enfant autiste et sa « mémoire aberrante », et le corps de mon père à moitié paralysé, mais qui roule. Il n'y a pas de figure surplombante et il n'y a pas d'éclaireur.

AM. À propos d'éclairage, pourrions-nous parler du projecteur que tu as posé dans la deuxième salle ? Il réchauffe un peu l'ambiance, après la première salle éclairée au néon.

19. *Manifeste Janmari*, 2022. Vue d'exposition, galerie Parliament

FF. C'est un éclairage hémiplégique. J'agis entre l'exultation de Janmari et l'hémiplégie de Philippe. C'est aussi comme ça que j'essaie de donner forme à ce que j'appelle des « aberrations empathiques » : en fonctionnant sur des oppositions simples, en faisant jouer des ruptures de symétrie, des rapports de « traviole », comme dit Artaud.

19.

AM. Dans un poème de son dernier recueil, *Déplacements, dégagements*, Henri Michaux raconte une nuit d'insomnie dans une chambre d'hôtel où l'une des deux fenêtres donne sur une place éclairée mais vide, et l'autre sur une maison sombre. Le poète échoue à relier les deux perceptions, et j'ai cru comprendre qu'il y avait là une tentative pour transposer l'expérience de la migraine ophtalmique.

FF. Je ne connais pas ce texte, mais le titre du recueil me plaît beaucoup, il correspond bien à ce que j'ai essayé de faire dans cet espace. Les aberrations empathiques produisent des déplacements et des dégagements.

AM. Tu as trouvé l'idée d'aberration chez Fernand Deligny, et elle t'aide à investir librement ce qu'il appelait la « légende » de la Tentative. L'historien d'art Jurgis Baltrusaïtis, lui, avait fait jouer le mot « aberration » entre l'optique et ce qu'il appelait la « légende des formes ». Il étudiait des « perspectives dépravées ». Dans le premier espace, *Kid A* est une sorte d'anamorphose roulante.

20. *Kid A*, 2022. Tube d'évacuation PVC, colle, assiettes, 45 × 30 × 30 cm

FF. L'enfant A – il n'a plus de nom – tourne sur place…

AM. Comme un disque.

FF. Mais de traviole.

AM. Nous avons parlé de cinéma, mais tu t'intéresses au moins autant à la danse. Tu es allé assister hier à une

20.

conférence de Jérôme Bel aux Beaux-Arts. Je sais que certains de ses spectacles ont compté pour toi.

FF. *Nom donné par l'auteur* m'a impressionné, même si je ne l'ai vu qu'en vidéo. C'est une partition d'échanges non verbaux entre deux corps et dix objets. Jérôme Bel a aussi mis sur scène des non-professionnels, des amateurs, des travailleurs, des handicapés, que le monde du spectacle cantonne en général à des rôles limités. La problématique n'était pas neuve, mais il l'a reprise avec une naïveté que je trouve enthousiasmante. *Disabled Theater* m'a bouleversé, alors que je m'étais tout d'abord méfié de ce titre. J'aime aussi la veine biographique et brechtienne chez lui, celle de *Pitchet Klunchun and Myself*, entre danse et théâtre, mais le principe de l'action proche m'a amené à faire tout autre chose. Je ne raconte pas vraiment d'histoire, ni celle de Philippe, ni celle de Janmari, ni la mienne. Et surtout jusqu'à présent je ne « performe » pas devant un public. Je fais des expositions, pas des spectacles.

AM. Même s'il y a une scène…

21.

21. *Manifeste Janmari*, 2022. Vue d'exposition, galerie Parliament

FF. Oui, le projecteur dont nous parlions éclaire une sorte de scène, délimitée par la marche. Les objets ne sont pas pour autant le décor de l'action, ce qui resterait une fois l'action terminée. Je n'ai pas voulu laisser les traces argileuses laissées par le fauteuil. Il n'y a que quelques taches, quelques indices. Il fallait continuer à faire évoluer l'espace.

AM. Il peut y avoir scène sans décor. L'image de la scène de théâtre est précieuse, je trouve, parce qu'elle complique virtuellement à la fois l'espace de la galerie et la pensée de l'exposition. Elle fait jouer la marche comme une autre « rampe », la rampe théâtrale, qui sépare la scène et la salle, les comédiens et le public (ou l'« assistance »). Le problème ergonomique de l'accessibilité (de la possibilité pour une personne handicapée d'accéder à tel ou tel espace) rejoint alors celui, artistique et politique, de la participation, du dépassement de la limite scène/salle. On peut dire que la « rampe d'accès » relie là où la rampe du théâtre sépare, mais il suffit peut-être ici de remarquer que le mot « rampe » vaut d'emblée pour le corps hémiplégique et pour le corps du comédien. On retrouve en tout cas les subversions que tu viens d'évoquer à propos de Jérôme Bel.

22. Fernand Deligny, *Camérer. A propos d'images*. Édition établie par Sandra Alvarez de Toledo, Anaïs Masson, Marlon Miguel, Marina Vidal-Naquet. Paris, Éditions L'Arachnéen, 2021

FF. Les choses me sont venues dans un jeu de formes. J'ai mis la rampe sur la scène, pour rappeler que Philippe a en effet franchi le seuil, mais j'ai aussi rapproché les visiteurs de la marche, de cette pliure, en plaçant vidéos et fauteuils dans le couloir qui relie les deux salles. En s'asseyant, on se baisse, et les genoux se plient près de l'angle de la marche, parce que tout angle droit, dans le vocabulaire figuratif qui m'intéresse, est potentiellement une jambe pliée. La marche était l'axe conceptuel de l'exposition. Mon programme conscient était d'épaissir un seuil.

22.

AM. Ai-je tort de ramener l'architecture traditionnelle du théâtre ? Dans une des actions filmées, les portes entrouvertes de la réserve fonctionnent comme des rideaux, ici évoqués par tes *Marches violettes*. Tu dis avoir voulu épaissir le seuil ; on pourrait aussi dire que tu l'as feuilleté, que tu as multiplié les seuils. La limite court de la vitrine au mur du fond. Il y a une « aventure de la différence spatiale » [6].

23.

23. *Mémoire de Janmari*, 2020-2022. Vidéo, 47 min

24. *Marches violettes*, 2022. Feutrine, bocaux alimentaires, 209 × 93 × 1 cm

FF. Pour moi, les *Marches violettes* sont une réserve d'invisible. Tu peux les voir comme un déplacement et une réduction du fond de scène. Je tenais à ce que le fond de la seconde salle, lui, reste vide. Je tiens au fond vide.

24.

AM. Je t'avoue que je n'ai pas perçu tout de suite cette qualité scénique de la seconde salle, peut-être parce que la figure la plus évidente, l'Infirmier·ère, est dans la première. J'ai tout d'abord associé *La Vais…sel…le* à une voile de bateau et *Rampe pour Philippe* à un fragment de coque avec sa dérive ; j'ai pensé à la grande imprégnation de l'imaginaire maritime chez Deligny. Il y a comme un bateau en morceaux, les restes d'un bateau fossile, qui serait comme la transfiguration du fauteuil roulant de ton père. Du coup, les divers objets roulants – *Rééducation*, *Objet repère ?* et *Kid A* – suggèrent un roulis : le sol brisé de la galerie est aussi le

pont d'un bateau qui tangue. J'ai tout de suite trouvé ça très réussi. Mais comme tu le vois, j'étais sur l'eau, pas sous les « feux de la rampe ».

FF. Le projecteur éclaire en fait l'absence des acteur·ices qui, dans la vidéo, mettent en mouvement la vaisselle. *Rampe pour Philippe* ramène un corps en négatif, qui est aussi un corps transformé.

25. *Coin douche*, 2022, receveur de douche, peinture, 70 x 70 x 12 cm

26. *Manifeste Janmari*, 2022. Vue d'exposition, galerie Parliament

AM. On se sert d'une rampe pour mettre un bateau à la mer. Et le cordage de *La Vais…sel…le* prolonge dans la deuxième salle l'« étoile d'araignée » de *Coin douche*. Il y a ces fils arachnéens qui relient la rue, la salle de bains, la salle de soins, la mer, le théâtre… Je crois savoir qu'à une certaine époque les théâtres recrutaient leurs machinistes parmi les anciens marins : la vie en mer leur avait appris à utiliser cordes et poulies, et ce sont eux qui hissaient les rideaux, faisaient apparaître et disparaître les éléments du décor, etc.

FF. Il y a une araignée au plafond, oui, avec le sol qui monte au mur à différents endroits de l'exposition (*Coin douche* et *Rampe*…). Et *La Vais…sel…le* est un vaisseau, oui. Mais si je pense à un bateau en morceaux, comme tu dis, c'est au grand vaisseau en rade de l'hôpital public.

25.

26.

AM. Le vaisseau en morceaux, et la vaisselle spatiale !

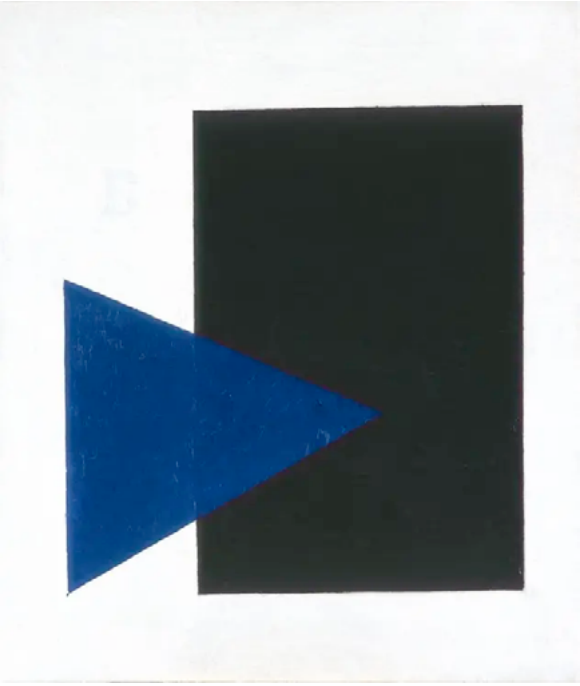
FF. Ma vaisselle est suprématiste. Comme Janmari peut-être.

27. Thierry Boccon-Gibod, Janmari, Graniers, 1973. Reproduit in Fernand Deligny, *Œuvres*, Paris, Éditions L'Arachnéen, 2007, p.20

28. Kazimir Malevich, *Composition suprématiste*, huile sur toile, 1915 ©

27.

28.



Notes:

[1] L'archive de la Tentative est conservée sur son territoire même, à Monoblet dans les Cévennes, par Jacques Lin et Gisèle Durand-Ruiz. Certains de ces films ont été montrés au CRAC de Sète, dans l'exposition *Fernand Deligny : légendes du radeau*, conçue par Sandra Alvarez de Toledo, Anaïs Masson et Martín Molina Gola (11 février – 28 mai 2023).

[2] « As a recorder and creator of movement, the movie camera has been inevitably an instrument capable of as much displacing as placing, as much alienation as familiarizing. In moving with a more pyrotechnic virtuosity than the human eye, it has displaced the body of the spectator and rendered it, as a carriage of perception, fluid;

the eye itself has become a body capable of greater spatial elasticity than the human body, insofar as it seems a sort of detachable organ of the body. » (Parker Tyler, *The Hollywood Hallucination*, New York, Simon and Schuster, 1944, rééd. 1970, chap. II, « Hollywood's Surrealist Eye », p. 23.)

[3] Sandra Alvarez de Toledo, « L'image contre le cinéma », dans Fernand Deligny, *Camérer. À propos d'images*, Paris, L'Arachnéen, 2021, p. 379.

[4] « [I]l y aurait deux mémoires [...], l'une pour laquelle le langage est souverain, et l'autre en quelque sorte réfractaire à la domestication symbolique, quelque peu aberrante, et qui se laisse frapper par ce qui ne veut rien dire, si on entend par frapper ce qui fait empreinte. » (Fernand Deligny, « Camérer » (1983), ibid., p. 20.)

[5] Fernand Deligny, « Quand le bonhomme n'y est pas » (écrit entre 1976 et 1982), repris dans *L'Arachnéen et autres textes*, Paris, L'Arachnéen, 2008, p. 218.

[6] Sur « l'aventure de la différence spatiale instaurée par la scène comme lieu de représentation » (sur la mise en cause de cette différence par un théâtre pensé comme « espace de participation »), voir Jean-François Chevrier, *Œuvre et activité. La question de l'art*, Paris, L'Arachnéen, 2015, p. 12-13.