

Alice Anderson, la femme qui se voit apparaître par Dominique Païni

Indécidable

Alice Anderson dessine, photographie, « installe », et filme. Il s'agit de noter ainsi le spectre très élargi de ses possibilités. L'ensemble peut être perçu comme fédéré par l'écriture ; par exemple l'écriture très littéraire des dialogues ou des commentaires de ses films. Si elle n'est pas la seule artiste de sa génération à emprunter de front des disciplines très diversifiées – c'est la marque généralisée de l'art actuel –, j'admire en revanche, leur exceptionnelle fusion, leurs remarquables interférences thématiques et formelles.

Plusieurs textes (Christine Macel, Elisabeth Lebovici) ont éclairé ces dernières années ce qu'il fallait déduire ses fictions à plusieurs étages de signification qui mêlent le roman familial, le goût du « second degré » des contes enfantins, certains fantasmes liés à la cruauté parentale et les mises en scènes exorcistes de la sévérité maternelle... Cela dit, il convient à l'égard de ces films rappelant parfois les effets expressionnistes style « Hammer »¹, de remarquer l'état d'indécision entre la terreur et le sourire dans lequel est plongé le spectateur : thriller fantastique ou parodie d'épouvante, entre Terence Fisher et Alfred Hitchcock, entre William Wyler (pour les femmes vipérines) et William Friedkin (pour les enfants possédés)...

Ce suspens - cet équilibre en fait - est précisément la caractéristique dramaturgique et formelle d'Alice Anderson. Et s'il s'agit de qualifier le style de cette cinéaste plasticienne², et celle de ses contes subtilement pervers, c'est depuis cette indécision qu'il faut le tenter. Indécision, *indécidabilité* plutôt, cette « indécidabilité qui est au cœur de la nature artistique du cinéma » selon les mots du

¹ Compagnie de production anglaise dans les années cinquante....

² Comme on dit couramment « photographe plasticien » aujourd'hui.

philosophe Jacques Rancière³ et qu’Alice Anderson expérimente exactement.

Mais l’indécidabilité ne gît pas seulement au sein des récits. C’est le statut de l’œuvre entier qui en relève, parce quelle chevauche la frontière entre films narratifs et *peinture animée*. J’avance cette formule en référence au dessin qu’on anime depuis longtemps, depuis l’aube du cinéma. Certains ont d’ailleurs suggéré que le cinéma avait commencé ainsi : du dessin animé. Mais il ne s’agit pas de cela avec les fictions hantées ou émerveillées d’Alice Anderson, bien que celles-ci n’appartiennent pas plus à un cinéma dit « enchanté », tel celui de Jacques Demy. *Peinture animée* en effet, tant les partis pris colorés sont crus et nets, les bleus, les rouges, les verts, les blancs sont les couleurs fréquemment éblouissantes, saturées par la lumière, les jeux de complémentarité hurlent entre une robe rouge et une prairie verte, la pilosité assume son pointillisme en étant peinte *naïvement* sur des joues féminines...

Ainsi Alice Anderson peint, peint avec application en faisant en sorte que ses éclairages ne débordent pas les surfaces visées : les lumières sont, pour elle, des pigments, les rayons sont des pinceaux et leur netteté évoque un sage livre d’images aux aplats tranchés qui confinent au détournement du vitrail ou du puzzle.

Cet effet pictural rendu par la lumière *surexpose* les personnages et les choses, *surdramatise* les espaces et les attitudes des acteurs. Paradoxalement, la narration ne gagne rien à ces *excès*. Au contraire, c’est la *valeur d’exposition* du film qui l’emporte sur sa *valeur de fiction*. Je ne connais pas – excepté sans doute Rodney Graham – une comparable entreprise de déplacement entre les sites de représentation, en l’occurrence entre la salle de cinéma et le musée.

Alice Anderson, comme d’autres artistes de sa génération, a en tête ce souci institutionnel et cette partition des sites. La langueur, sinon la stase narrative, l’inachèvement fictionnel sont habituellement les procédures pour glisser du théâtral (le cinéma y appartient encore par la salle...) au muséal⁴. Mais comme Rodney Graham, encore, c’est au contraire par l’affirmation du bouclage narratif - clôture triomphante ou chute apaisante - autorisée et impliquée par le conte,

³ La Fable cinématographique, édition du Seuil.

⁴ Par exemple Dominique Gonzales-Foerster.

qu'Alice Anderson oscille entre le cinématographe et l'installation. Elle ne choisit pas, bien entendu. Indécidables donc, les films racontent des histoires, racontent les « sornettes » charmantes et cruelles appartenant à des contes étrangement inquiétants. Mais elle met en scène comme on peint, elle *filme comme on illustre*.

Une femme sous influence

Je ne reviendrai donc pas sur cette supposée auto-thérapie que procure les films à leur auteure ; néanmoins, je veux souligner comment Alice Anderson en mêlant Lewis Carroll et Andersen au sein de son identité, prénom et nom, compose ainsi le générique de son imagination et de ses influences, expose ses secrets et ses masques.

Je m'en tiendrai aujourd'hui aux seules impressions émanant d'une flânerie dans un espace⁵ qui s'apparente au labyrinthe tout autant qu'au jeu de construction enfantin constitué de formes primaires. Le labyrinthe est précocement une figure privilégiée d'Alice Anderson. Dans son film *N. H . I. R.* (2002), son angoissant dédale de couloirs blafards dignes de David Lynch, est à la fois le sujet du film et sa géométrie narrative. Eclairés comme ceux des aéroports, ces interminables boyaux conduisent à des visages floutés par des couleurs nocturnes qui rappellent les portraits teintés de Julia Margaret Cameron, la photographe pictorialiste de la Royal Photographic Society. Comme la portraitiste anglaise symboliste, tous les visages féminins ont de film en film, un air de famille, la famille d'une époque et d'une culture qui n'est pas que contemporaine. C'est en premier lieu ces images de femmes et de jeunes filles qui spécifient les fictions mystérieuses d'Alice Anderson, visages souvent réguliers et impassibles, masques sévères et traits aigus. Comme les artistes appartenant au mouvement symboliste anglais, Alice Anderson est hantée par les mêmes visages auxquels le sien propre n'est d'ailleurs pas étranger. A propos des portraits de femmes chez Hitchcock, Jean Louis Schefer notait : « Que fait cette science du portrait chez Hitchcock ? L'image vivante est celle qui possède sa cause ; l'image malade, mensongère, amnésique (le modèle sans image, l'image orpheline de son modèle réel) font une histoire, une espèce de thérapie

⁵ Je n'ai pas encore visité à l'heure où j'écris ces lignes.

du portrait ou la vérification d'une justesse de sa peinture. »⁶ On ne saurait mieux dire pour Alice Anderson... Mais je reviendrai encore à Hitchcock...

La coïncidence est trop flatteuse et heureuse pour ne pas remarquer qu'Alice elle-même, avec son ample et longue chevelure flamboyante – elle utilise son effigie réduite dans la salle-installation intitulée *Puppet Master* –, paraît une héritière d'Elizabeth Siddal, le modèle-épouse du peintre Dante Gabriele Rossetti. On pourrait évoquer encore la *Beata Beatrice*, *The Holy Grail*, la *Monna Vanna*, toutes ces femmes de Rossetti empruntant un même visage perdu et éternellement regretté. Mais cela appartient probablement à la fatalité des coïncidences... Pourtant, je ne le crois pas véritablement, car tout en me défiant de l'explication facilement biographique, les attaches familiales anglaises⁷ d'Alice Anderson ne sont pas, sans doute, indifférentes aux rencontres sidérantes entre les récits et les personnages de ses films et la fascinante *Confrérie Préraphaélite*, mouvement poétique et pictural anglais de la seconde moitié du 19^{ème} siècle⁸.

Jeunes filles tendres dotées de *bocca baciata* - titre d'un tableau de Rossetti dont le visage oppose et unit la rousseur de la chevelure et le vermeil des lèvres -, chevelures excessivement blondes promises au ruissellement ophélien, Blanche Neige en cercueil de verre ou Mélisande songeuse en robe écarlate peintes par Mariane Stokes, femmes brunes aux allures orgueilleuses de sphinges représentés par les artistes fédérés par les principes Rose-Croix, méditations sur les âges de la vie à travers des figures de femmes absorbées : ce sont les images qu'Alice Anderson évoque dans ces films. Et qu'elle approfondit à l'échelle d'un film entier, court en durée mais ample en réflexion mélancolique : *La Femme qui se vit disparaître* (8 minutes, 2006). Les propos de Maurice Maerterlinck sur son théâtre, semblent commenter cette *Femme* représentée aux trois âges de la vie dans ce film, mais aussi concerner les femmes de *Bluebeard*, adaptation inattendue, réalisée en 2007(14 minutes), du conte de Perrault *Barbe Bleue* : « Il eût, par exemple, été facile de supprimer dans *Princesse*

⁶ Catalogue de l'exposition Hitchcock et l'art, Ed. Centre Pompidou.

⁷ Ce père qui manque symptomatiquement dans les fictions d'Alice A.

⁸ Dante Gabriele Rossetti, James Collinson, John Everett Millais, William Holman Hunt, Edward Burne-Jones...

Maleine beaucoup de naïvetés dangereuses, quelques scènes inutiles et la plupart de ces répétitions étonnées qui donnent aux personnages l'apparence de somnambules un peu sourds constamment arrachés d'un songe pénible.../... Du reste ce manque de promptitude à entendre et à répondre tient infiniment à leur psychologie et à l'idée un peu hagarde qu'ils se font de l'univers. »⁹

Cette Angleterre Victorienne emprunte de pudeur érotique, irrigue l'imagerie d'Alice Anderson et conduit logiquement au « maître en symbolisme », Alfred Hitchcock, dont les mères abusives et sévères, ou « dérangées », hantent les films. Les mères de *Souffler n'est pas jouer* (14 minutes, 2005) et de *La Femme qui se vit disparaître* - titre hitchcockien s'il en est¹⁰ - sont des parentes de Miss Danvers, la gouvernante jalouse et autoritaire, gardienne du passé et vestale infernale de *Rebecca*. Ces mères réelles ou ces gouvernantes déléguées aux fonctions maternelles, tuent l'objet de leur amour comme dit Oscar Wilde.

Autre coïncidence fatale : l'actrice admirable qui incarne Miss Danvers est Judith Anderson (!). Les noms propres forment un texte autonome qui nous échappe...

Dans *Bluebeard*, les tableaux de portraits prolongent la possession maléfique comme le portrait menaçant de l'aïeule de Max de Winter dans *Rebecca*. La maison de *Souffler n'est pas jouer* ou la tour de *La Femme qui se vit disparaître* n'ont-elles pas enfin, leur origine lointaine et proche à la fois, dans le château de Manderlay, prison de Joan Fontaine ?...

Désormais, ce qui frappe comme une évidence, c'est l'influence que reçoivent et cultivent les artistes actuels : Hitchcock a pris la place de Picasso et ce n'est pas sans une certaine saveur des équivalences qu'Alice Anderson expose au musée Picasso de Vallauris ou au musée Chagall de Nice... Et les formes qu'il va s'agir d'accrocher aux cimaises des musées s'accomplissent dans la durée. Aussi, l'artiste ne se satisfait pas ici, d'une simple succession d'écrans : elle offre aux visiteurs des chicanes qui ont en charge de ménager des surprises, de rythmer, non pas les récits eux-mêmes qui possèdent leur propre mélodie narrative, mais un agencement signifiant dans l'espace de leur

⁹ Maurice Maeterlinck, Préface au Théâtre complet, Ed. Slatkine, Suisse.

¹⁰ *Une femme disparaît* est le titre français de *The Lady Vanishes*, 1938)

découverte successive. L'accrochage comme une programmation, en quelque sorte...

« Tout ce que nous voyons ou paraissions n'est qu'un rêve dans un rêve. » (Edgar Allan Poe)

Les cheveux d'Alice Anderson devaient un jour pousser démesurément et envahir l'espace muséal. Manière encore très symboliste de *signer* une œuvre, non pas avec la main mais avec la troublante manifestation de la vie et de la mort à la fois, qu'est la poussée interminable de la chevelure. Partie du corps du corps qui traduit la vanité de la beauté, onde corporelle qui s'identifie aux outils et à la trace de la peinture : de Titien à... Charles Maurin, le secret et oublié symboliste français, la chevelure obsède les peintres et les conteurs. Les frères Grimm – leur conte Raiponce – sont visités par Alice Anderson : histoire de mauvaise femme, histoire de femme vertueuse, histoire de fécondité, histoire d'amour, histoire de prison et de saut dans le vide, histoire que se réapproprie une artiste en ce début de 21^{ème} siècle.

Chevelure et pilosités diverses font le mystère de la matière changeante des corps¹¹ dans les contes mais elles terrifient et attristent aussi : « Laisse mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques, il me semble que je mange des souvenirs » dit Baudelaire. Barbe Bleue (*Bluebeard*) ne pouvait échapper à la gourmandise littéraire d'Alice Anderson qui, à l'occasion, féminise le collectionneur d'épouses et le métamorphose en un Dracula intensément bleuté et amateur de garçons féminins. Car comme tous les connaisseurs véritables de l'art du conte, Alice Anderson mélange les contes et en compose d'inédits : le conte comme hyper-texte en somme...

¹¹ De l'art de la Renaissance au Romantisme, jusqu'au 20^{ème} siècle, de Titien à Duchamp, Man Ray, Magritte et le surréalisme en général.

Vous avez dit « enfance » ?

Je ne me suis pas attaché à une œuvre particulière, à un film plus qu'à un autre. J'ai tenté de livrer des impressions et saisir ce qui surgissait en moi lors de la vision des films et des installations de cette impressionnante artiste. J'aurais pu m'attarder sur son goût pour la reproduction d'elle-même, non pour démontrer un ordinaire narcissisme mais son parti pris de réfléchir aux dimensions et aux illusions de la réalité : la poupée comme maquette de l'humain comme la sculpture et la peinture le sont et invitent à penser.

Derrière la tendre compassion pour des enfants dont les parents abusifs exigent trop (*Souffler n'est pas jouer*), derrière l'habileté lumineuse au service des décors et l'humour des jouets (*L'idiote de Lisseville*, 8 minutes, 2005) dont il faut prendre garde à l'immobilité, derrière la nostalgie d'une autorité absente qui marque le sort de petites filles appartenant plus au monde d'Emily Dickinson qu'à celui de la Comtesse de Ségur, se dissimule une artiste. Elle se dissimule, mais elle se projette néanmoins, telle la géante digne d'un conte. Sa chevelure se déploie tel un faisceau écarlate, ou un « fil rouge », celui d'Ariane, pour conduire le visiteur stupéfait par tant d'inquiétantes et innocentes apparitions au sein des couloirs du labyrinthe d'un solennel musée, château moderne toujours un peu magique où les artistes s'essaient à réinventer l'enfance de l'art.