

Filmographie et récit de vie : autour des *Larmes d'Olivia Rosenthal*

Ce texte a fait l'objet d'une communication lors d'une journée d'études internationale consacrée à l'écrivaine Olivia Rosenthal et organisée par Fabien Gris au CIEREC, Saint-Etienne, 19 octobre 2012.

Il est destiné à paraître ultérieurement dans un ouvrage collectif aux éditions Minard, dans la collection "écritures contemporaines" dirigée par Laurent Demanze.

« *L'arrivée des larmes dans une œuvre, c'est toujours émouvant* »
Bertrand Bonello, au sujet de l'œuvre de Cindy Sherman¹

Ce commentaire apporté par le cinéaste Bertrand Bonello au sujet de l'artiste Cindy Sherman (j'y reviendrai), nous introduit au fait qu'on assiste dans les textes récents d'Olivia Rosenthal à une montée concomitante des larmes et du cinéma, relativement absent des premiers livres. Dans *Que font les rennes après Noël*, son texte précédent où sont évoqués plusieurs films (*Rosemary's baby*, *King Kong* ou *L'homme blessé* de Patrice Chéreau), c'est en regardant *La Féline* de Jacques Tourneur que les larmes montent aux yeux du sujet :

« A la fin du film, quand la féline s'est métamorphosée, quand elle finit par être tuée, quand Mister Reed trouve une autre femme américaine et civilisée, quand tout rentre dans l'ordre, alors que vous devriez vous féliciter, vous restez dans votre fauteuil, et vous pleurez, vous pleurez encore, vous pleurez sans raison, sans frein, sans lucidité » (p. 168).

Pourquoi et quand pleure-t-on au cinéma ? Puisque les chimistes nous ont appris que la composition des larmes varie selon les émotions ressenties, on pourrait se poser cette question : de quoi sont faites les larmes qu'on verse au

¹ Conversation avec Bertrand Bonello au sujet de son film *Cindy : the Doll is mine* (2005), en mai 2006.

cinéma ? Certes cette montée des larmes dans l'œuvre d'Olivia Rosenthal signifie la possibilité pour le dispositif textuel mis en place par l'auteur d'atteindre, malgré sa dimension conceptuelle, un certain régime d'émotion, une tonalité pathétique. Mais les larmes apparaissent aussi comme un point de contact entre le film et le spectateur, ce moment du film qui poigne le spectateur et par lequel le cinéma touche et rencontre la vie intime du regardant.

Ce point de contact, nous pourrions l'appeler un « punctum filmique² ». « Un mot existe, dit Barthes, pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu. (...) *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure (...) Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne)³ ». On se permettra de retrouver ce phénomène dans le film. Après tout, comme le rapporte l'un des protagonistes d'*Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, « *Le cinéma atteint les consciences par petites touches⁴* ». Mais quel peut-être vraiment un « punctum filmique » ? Autant la photo est elle-même une surface de points sensibles de lumière, autant le film se donne dans un déroulement séquencé, dans un montage narratif de plans et de coupes. Le punctum filmique est ainsi dilué dans le continu du film, et il peut être de nature variée — une scène, un moment, un mot, un accessoire, un personnage. On retrouvera dans le livre d'Olivia Rosenthal des spectateurs saisis par ce punctum insaisissable d'un film, mais qui les force à admettre quelque chose d'eux-mêmes. « Aucun spectateur ne sait exactement pourquoi tel ou tel film le hante » (p. 59), commente ainsi Béatrice, spectatrice marquée par *Le Dernier tango à Paris*.

Les larmes en somme, seraient une des modalités d'expression du punctum filmique chez le spectateur. Mais l'écoulement des larmes forme en soi une séquence émotionnelle, à ce titre particulièrement apte aux arts du temps, ou de la narration. Dans un article intitulé « Larmes de cinéma » et paru dans la revue *La Licorne* en 2005, Jean-Louis Leutrat remarque d'ailleurs « que dans le processus de leur apparition et par leur cheminement à la surface de la peau, les larmes sont un sujet éminemment cinématographique. Les larmes dans la peinture et dans la photographie sont figées, comme des perles. C'est ainsi que Man Ray, dans une photographie célèbre, représente une larme (...)»⁵. Le cinéma, lui, propose des larmes qui apparaissent au coin de l'œil puis roulent, laissant une trace humide, et ceci peut se répéter à volonté⁶ ». Chez Olivia Rosenthal, ces « larmes de cinéma »

² Le spécialiste du cinéma Murray Pomerance en propose une conception approchante dans *Ici commence Johnny Depp*, 2005, trad. Par P. Soulat, Capricci, Paris, 2010, p. 148-158.

³ *La Chambre claire*, t. V, p. 809

⁴ *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, « il était une fois la révolution de Vincent », p. 33.

⁵ Encore faudrait-il préciser que chez Man Ray, qui dépose des perles en celluloïd sur le visage d'une danseuse, la photographie est proche du film still, d'une photographie de plateau, et évoque l'expression émotive d'une actrice du cinéma muet.

⁶ LEUTRAT Jean-Louis (2005). "Larmes du cinéma". *Revue La Licorne*, Numéro 37. En ligne : <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document1644.php> (consulté le 10/10/2012). Il continue par là

apparaissent non pas à l'écran mais sur le visage du spectateur, et c'est bien à ce titre qu'elles sont le symptôme d'un épanchement du film dans la vie du regardant⁷.

Je pleure
je n'arrête pas de pleurer
je pleure sans discontinuer
je ne supporte pas l'idée
qu'ils se croisent sans se retourner⁸

commente la narratrice de l'épilogue en visionnant *Les Parapluies de Cherbourg*. Elle s'efforce du coup de se détacher du film,

C'est un film
ça n'existe pas
c'est une histoire inventée
ça ne me concerne pas
c'est ce que je me dis
pour que les larmes cessent⁹,

la narratrice pleure bientôt sur les ruptures et les plans de coupe de sa propre vie :

Il n'y aurait aucune raison
pour que cela s'arrête
les événements se succédant
les deuils
les ruptures
les défaillances
les oublis
on pleurerait encore et encore
tout le temps
inévitablement
constamment¹⁰.

une « histoire des larmes » réclamée par Roland Barthes dans *Sur Racine*, afin que soit décrite « toute une affectivité d'époque ».

⁷ Le motifs des larmes au cinéma apparaît encore dans « *Le Retour d'Isabelle* » : « C'était au MK2 Quai de Seine, j'étais seule, le film commence, et dès que le père emmène ses deux gamins pour une virée dans la forêt, un père qu'ils ne connaissent pas et avec qui ils vont passer deux jours pour la première fois, je pleure, je pleure, je suis submergée par les larmes... », op. cit., p. 60-61.

⁸ Idem, épilogue, p. 93.

⁹ Idem, épilogue, p. ??.

¹⁰ Idem, épilogue, p. 107.

Ce débord du film sur la vie, ou ce report de la vie sur le film forment un chiasme, une figure de l'immixtion du filmique dans le biographique, et du biographique dans le filmique, que j'appelle précisément « filmographie ». Et c'est de cet objet, de cette hypothèse, de cette modalité du récit de vie, que je voudrais ici vous parler, avant de revenir sur le texte d'Olivia Rosenthal.

Comme vous le savez toutes et tous, la filmographie est un outil ordinaire de l'industrie et de l'histoire du cinéma, servant à lister les films d'un réalisateur ou les apparitions d'un acteur, d'une actrice. Mais cet instrument fera ici l'objet d'une investigation intellectuelle détournée : pour tout dire, la filmographie m'apparaît aujourd'hui comme une forme, une écriture (graphie), comme le modèle d'un récit de vie non plus linéaire, mais au contraire discontinu, irrégulier.

Pour redire autrement cette hypothèse : nos existences individuelles ressemblent aujourd'hui à la filmographie d'une actrice. Soit un parcours, discontinu, irrégulier, constitué de métamorphoses diverses, de revirements existentiels, de changements de situation familiale, sociale, amoureuse, — soit un *montage* de séquences de vie qui mises bout à bout comme autant d'épisodes, constituent au final une existence qui n'a plus de rien strictement linéaire. A la manière d'une Catherine Deneuve, d'une Faye Dunaway, déroulant une filmographie sinueuse, tantôt blonde, tantôt brune, tantôt mère de famille tantôt femme esseulée, incarnant successivement différents personnages, différentes existences, et la mort au milieu, nos vies adoptent aujourd'hui non pas la ligne droite de la biographie, mais la courbe flottante d'une personnalité diverse. « *Au cinéma, commente Jean, on peut refaire sa vie autant de fois que son visage*¹¹ ». Plutôt qu'une suite chronologique de dates, plutôt que le parcours qu'on s'efforce tant bien que mal de rendre linéaire du curriculum-vitae professionnel, plutôt que la carte d'identité qui établit l'immutabilité de la personne, la filmographie propose l'idée plus mouvante d'une traçabilité du sujet dont il faudrait suivre le parcours varié et les lignes brisées de l'existence.

Je vais un peu vite, mais il faudrait montrer comment le cinéma hollywoodien a lui-même changé de paradigme : la star est toujours une construction sociale. Si la star classique des années 40 était dotée d'une certaine permanence, d'une *persona* auratique qui surpassait la diversité de ses rôles, et tout dans l'industrie du cinéma (mais aussi celle du tabac, qui demandait à Humphrey Bogart ou Greta Garbo de fumer à l'écran, et toujours de la même manière), tout incitait à cette permanence. « Presque toutes les stars de l'âge d'or hollywoodien

¹¹ Idem, « *L'Arrangement de Jean* », p. 75.

étaient plus ou moins enfermées dans une *persona* qu'elles construisaient en négociant avec le studio¹² », confirme le théoricien Murray Pomerance.

Tandis qu'aujourd'hui la star contemporaine se fait valoir par la plasticité de ses métamorphoses, par la diversité et l'imprévisibilité de ses rôles, par les revirements de situation de sa filmographie. Contre la permanence, c'est aujourd'hui l'impermanence, la « personnalité transfilmique¹³ » de la star, « l'être protéiforme¹⁴ » qui s'impose. Une personnalité à laquelle renvoie cette phrase d'un témoin dont Olivia Rosenthal a recueilli les aveux filmo-biographiques : « J'aime beaucoup les acteurs qui ont une fêlure¹⁵ ».

Avec ce parcours protéiforme et cette filmographie discontinue, la star actuelle s'est éloignée de l'aura pour rejoindre le désordre et la précarité des existences individuelles. Pour Murray Pomerance, qui voit dans Johnny Depp (chacun ses choix) le modèle majeur de la star protéiforme, « une culture économiquement instable, à l'épreuve de changements sociaux et technologiques rapides, produit des vies aux carrières multiples, aux attitudes changeantes. Les communautés sont désorganisées, les personnalités fragmentées (...) » Si les stars classiques appelaient une stabilité et une permanence, « Johnny Depp, lui, a construit une carrière qui fait écho aux vies de son public, qui le rapproche du quotidien¹⁶ ».

Dans la foulée de ces analyses, il serait tout aussi probant de se pencher sur la filmographie non plus d'un acteur, mais d'un personnage. Le cinéma, par le jeu des adaptations, a procédé à un extraordinaire démontage des personnages traditionnels, incarnant mais aussi démultipliant une Madame Bovary, pour prendre un exemple canonique, en une myriade d'apparitions diverses.

Ainsi considérée, la filmographie nous ouvre à une compréhension du personnage et par extension du sujet contemporain, de son identité à la fois superposée, fragmentée et diverse, traversée par les stéréotypes et les images véhiculés par les médias, intimement occupé par les récits de fiction qui nous entourent. C'est à ce titre que la filmographie ne m'apparaît plus seulement comme un listing de films, mais comme une forme, une écriture, très à même de suivre les contours flottants, les configurations dischroniques du sujet contemporain. Et cette forme, cette écriture filmographique de la vie, il me semble la voir à l'œuvre en dehors du cinéma, dans le champ des arts visuels comme de la littérature.

Quelques exemples

¹² Murray Pomerance, *Ici commence Johnny Depp*, op. cit., p. 96.

¹³ Murray Pomerance, *Ici commence Johnny Depp*, op. cit., p. 95.

¹⁴ Murray Pomerance, *Ici commence Johnny Depp*, op. cit., p. 97-98.

¹⁵ Idem, « *L'Arrangement de Jean* », p. 71.

¹⁶ Murray Pomerance, *Ici commence Johnny Depp*, op. cit., p. 101.

A commencer par l'œuvre de Cindy Sherman qui m'apparaît en grande partie sous la forme d'une filmographie. Dans la mesure où, actrice de ses propres mises en scène, l'artiste américaine a éclaté son identité en une myriade de personnages féminins, de la pimpante bibliothécaire à la star vieillissante, de la blonde hitchcockienne à la femme battue, de l'ado androgyne à l'amante éplorée attendant au milieu de la nuit près de son téléphone. Ce qui donne plus encore aux métamorphoses de Cindy Sherman l'allure de la filmographie, c'est bien évidemment le médium spécifique dans lequel s'effectue et s'imagine une grande partie son œuvre : à savoir le *film still*, sous-produit lointain du film mais vrai lieu de rencontre ontologique du photographique et du filmique. On sait que pour Barthes, fasciné par les instantanés de films accrochés dans les couloirs des cinémas ou parus dans les *Cahiers*, le photogramme est au fond le vrai lieu de la rêverie cinéphilique. Non seulement il nous donne « le dedans du fragment », mais il offre aussi au spectateur une redistribution mentale, comme un autre film, un second texte qui se surimpose au film vécu.

En faisant retour vers la littérature française contemporaine, plusieurs textes pourraient également faire l'objet d'une lecture « filmographique » : on pourrait évoquer *Cinéma* de Tanguy Viel, qui est moins à lire comme un remake du film *Le Limier* de Mankiewicz que comme le trouble monomaniacal d'un sujet qui en vient à indexer sa vie, sociale et intérieure, sur un film auquel il voue un culte mono-cinéphilique. Plus évidemment encore, l'œuvre de Pierre Alferi s'intéresse largement à cet épanchement réciproque du vécu et de la fiction. A l'image de cinépoèmes comme *L'élanfant*, ou de son roman *Le cinéma des familles* qui emprunte le chef-d'œuvre de Charles Laughton *La Nuit du chasseur* pour opérer une « identification familiale », « une imbrication du familial et du fabulaire »¹⁷. Dans le recueil *Des enfants et des monstres*, « journal en formes de notices », on trouve notamment cette chronique nécrologique de l'actrice Hollywoodienne Hedy Lamarr, dont l'auteur raconte la vie non pas de façon linéaire, ni même dans l'ordre suivi de sa filmographie, mais telle qu'il l'a vue sur les écrans, au gré de sa propre culture de spectateur :

« La première fois que je l'ai vue, elle était assise en amazone sur le mur du jardin. Femme et enfant fardée, yeux turquoise en Technicolor, elle taquinait Samson (...) Puis je l'ai surprise dans l'auditorium du musée d'Orsay, dont le kitsch ne la gênait pas. Epouse d'un bourgeois qui pliait ses vêtements avant de la rejoindre au lit, elle (...) faisait la planche dans une rivière (...) C'est le clou d'*Extase* de Machaty, dont ma mémoire inverse les plans » (p. 177-179).

Non seulement ici la filmographie de l'actrice se substitue à sa biographie réelle, mais c'est d'abord la filmographie du spectateur de cinéma qui décide de ses ordres d'apparition.

¹⁷ Cf. l'excellente analyse de Philippe Met, « Deffet » d'enfant : la famille du cinéma alferien », revue *remue.net*, été 2005. <http://remue.net/spip.php?rubrique13> (consulté le 10.10.2012).

On pourrait ajouter à cette liste le récit de Nathalie Léger au titre emblématique, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, où l'auteur tisse et confond la vie de l'actrice-réalisatrice Barbara Loden et les scènes de son unique film *Wanda*¹⁸ (1970). D'autant que bientôt d'autres figures de femmes viennent s'ajouter à cette entité filmo-biographique : actrices (Delphine Seyrig), personnages (Giuliana dans *Le Désert rouge* d'Antonioni) voire la narratrice elle-même¹⁹.

Ces exemples variés tendent à nous montrer à quel point la filmographie peut apparaître aujourd'hui comme une forme ouverte du récit de vie qui tend à se substituer à la biographie traditionnelle et au récit linéaire de l'existence. Si d'après Paul Ricœur, toute vie — et même toute action — se déroule comme un texte et se formule comme une intrigue (car pour le philosophe de *Temps et récit*, il n'est de temps humain que raconté et il n'existe de présence au monde qu'à travers une « expérience temporelle fictive »), peut-être est-ce moins le texte que le film qui forme le modèle contemporain de cette expérience temporelle fictive. Comme si l'on assistait à changement de régime du biographique, passé du textuel au filmique.

Et c'est au fond ce phénomène d'immixtion qu'a tenté d'approcher le théoricien Jean-Louis Schefer dans son essai intitulé *L'homme ordinaire du cinéma*, et l'on est ici tout près des séquences de vies rapportés par Olivia Rosenthal dans *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* : « ... quelque chose de notre vie, que nous n'aurions jamais su, s'est-il immobilisé devant ces images ?²⁰ », « j'ai tenté d'expliquer comment le cinéma était en nous²¹ ». Ou comment le film est une « étrange passerelle conduisant, plus qu'à une durée de récits exposés hors de nous-mêmes, à l'involution la plus profonde d'une vie²² ». « ... ce temps que nous n'avons pas vécu ou que nous ne vivons qu'en des images (...) est ainsi mêlé à notre vie²³ ». Pour Jean-Louis Schefer, le cinéma offre une expérience nouvelle du temps et de la mémoire. Il superpose des images à celles que nous avons de notre propre vie, il est le lieu d'une « paradoxale addition d'un autre être à notre être²⁴ », et « par cette

¹⁸ Par exemple cette citation : « La lumière s'allume. Je revois le visage de Barbara. La lumière s'éteint. Wanda se penche sur l'homme allongé à ses côtés et le regarde. La lumière s'allume. Une femme marche seule dans un centre commercial. La lumière s'éteint » - Nathalie Léger, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris, P.O.L., 2012, p. 85-86.

¹⁹ « A quoi puis-je reconnaître ce qui me lie à Wanda ? », Nathalie Léger, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, *op. cit.*, 2012, p. 63.

²⁰ Jean-Louis Schefer, *op. cit.*, p. 102.

²¹ Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Petite bibliothèque des *Cahiers du cinéma*, Gallimard, Paris, 1997, p. 12.

²² Jean-Louis Schefer, *op. cit.*, p. 94.

²³ Jean-Louis Schefer, *op. cit.*, p. 107.

²⁴ Jean-Louis Schefer, *op. cit.*, p. 96.

mémoire (...) une partie de notre vie passe dans des souvenirs de films, parfois les plus indifférents aux contenus de cette vie²⁵ » (p.7).

On est là tout proche de l'investigation menée par Olivia Rosenthal dans *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, livre constitué d'un aveu mais aussi de récits rapportés de personnes anonymes disant combien un film a pu bouleverser ou orienter leur existence. « *La Nuit américaine*, raconte le personnage-témoin Angélique, je l'ai vu à douze ans avec mon père, et à la fin du film j'ai su que je serais comme Nathalie Baye, je serais scripte ». « Ce film a sonné comme le moment de la révolte, je me suis dit que je ne voulais pas **vivre** comme mes ancêtres », témoigne Christine, une spectatrice frappée par *L'Arbre aux sabots* (p. 48). Le dispositif titrologique de chacun de ces micro-récits, où le prénom de la personne est accolé au titre du film qui l'a marquée (« *Il était une fois la révolution* de Vincent », « *L'Arrangement* de Jean », etc.) énonce très clairement l'immixtion du filmique et du biographique.

Ce qu'Olivia Rosenthal a été chercher au gré de son enquête, de ces témoignages, c'est ce que l'on pourrait appeler des « filmo-biographèmes ». Il s'agit de saisir ces menus croisements du cinéma et de l'existence, ces séquences de vie minuscules, qui tiennent « à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions », par où le cinéma traverse, rencontre voire infléchit nos propres existences. « *Mes choix auraient différents si je n'avais pas vu ce film, par exemple dans l'éducation de mes enfants* », commente Vincent. D'où la forme brève, éclatée, de propos recueillis et réécrits comme autant de touches, de brèches mises à jour dans l'existence d'une personne. Loin d'être plein et unique, l'individu est ainsi composé d'histoires, de « petites communautés » intérieures, agglomérations de moments vécus et de séquences fictives qui se superposent et s'incrument dans la mémoire.

Ces filmo-biographèmes mettent à jour les points de rupture, les brisures, les plans de coupes de l'existence. Le texte insiste sur les déboires amoureux, les dérives sociales, le suicide d'une sœur. Sur fond de cinéma, cette machine à illusion, la vie se donne alors comme une suite désorganisée de rôles ou de séquences, la filmographie mouvante des acteurs sur l'écran de rêve du cinéma faisant alors écho, à l'autre bout du réel à la précarité, à l'impermanence de certaines existences : « *Je manque de stabilité, raconte François, j'ai fait plein de métiers, j'ai été roadie, j'ai été ingé-son, j'ai fait de l'intérim, j'ai été grill man, j'ai chargé des semi-remorques, etc.* ». C'est au point que ces séquences de vies apparaissent par moments comme des micro-romans amoureux ou sociaux, des « nouvelles en trois lignes » pour reprendre le modèle de Félix Fénéon, témoignant d'une vie fragmentée. « *D'abord, témoigne Béatrice, j'ai aimé un homme plus âgé que moi qui a voulu me tuer quand je le lui ai annoncé (...) Ensuite je suis tombée*

²⁵ Jean-Louis Schefer, *op. cit.*, p. 7.

amoureuse d'un toxicomane, c'était un artiste (...) et à la fin j'étais épuisée, j'ai décidé de tout arrêter » (p. 58).

Ce n'est donc pas tant le cinéma en soi qui intéresse Olivia Rosenthal que les mystères complexes de l'identification, que cet « *épanchement réciproque du fictif et du vécu* ». *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* lorgne clairement du côté du récit de vie, juxtapose une série de *Vies*, et se donne en creux le projet de renouveler l'écriture biographique et d'en défaire la linéarité. « J'ai utilisé *Le Dernier Tango à Paris* **comme modèle et ligne de vie**, commente Béatrice, je me suis jetée dans des histoires d'amour très destructrices ». « *Ce film m'a donné de la force*, raconte Annick à propos de *Thelma et Louise*, *il m'a montré qu'on n'est jamais enfermé dans la vie qu'on a construite, qu'on peut faire d'autres choix, que tout est possible* » (p. 82)... A la recherche, peut-être d'une filmographie de l'existence.

Ce renouvellement du récit biographique me semble un des enjeux fondamentaux de nombreux textes d'Olivia Rosenthal, par exemple « Mes petites communautés ». Et plutôt que de rapprocher cette entreprise d'autres projets littéraires, à commencer par les *Vies* minuscules de Pierre Michon, je préférerais rapprocher cette ambition d'une œuvre d'une autre artiste plasticienne, Sophie Calle. Car par sa méthode d'enquête, *Les larmes* me font notamment songer aux investigations menées par une Sophie Calle par exemple, capable aussi bien de travailler sur elle-même et d'avouer ses propres « histoires vraies », que de faire, par le biais d'un détail, d'une question, d'un questionnaire, le portrait des autres. Ainsi *Douleur exquise* évoque le récit autobiographique d'une rupture amoureuse que l'artiste ressasse et répète sur chaque page de gauche tout au long du livre, jusqu'à épuisement ; mais à cet aveu se juxtaposent les drames existentiels d'autres personnes, anonymes, que l'artiste a recueillis en échange du récit de sa pauvre romance amoureuse. Cet entremêlement se retrouve dans *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, qui juxtapose avec autobiographique, témoignages des autres, et autofiction avec l'épilogue des *parapluies de Cherbourg*. Tout récemment, Sophie Calle vient de parachever un projet commencé il y a bien longtemps sur des personnes aveugles. En 2010 à Istanbul, « *j'ai rencontré*, écrit-elle en guise de règle d'introduction, *des aveugles qui avaient, pour la plupart, subitement perdu la vue. Je leur ai demandé de me décrire ce qu'ils avaient vu pour la dernière fois* ». *La Dernière image*, qui clôt un ensemble qu'elle considère comme « *majeur* », forme une suite de une série de récits personnels tragiques, douloureux, d'accidents violents, d'agressions brutales, d'opérations médicales irréversibles, que l'artiste consigne par écrit et à quoi elle juxtapose des images où ces aveugles tentent de mimer ou de se remémorer la dernière fois où ils ont vu : « *Il n'y a pas de dernière image*, dit l'un d'entre eux, *j'ai lentement perdu la vue — mais une image qui reste*,

celle qui manque : trois enfants que je ne vois pas, assis côte à côte, face à moi, sur le divan du salon, là où vous êtes ». Entre les spectateurs de cinéma *d' Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, et les aveugles de Sophie Calle, il y a un « point » commun : au croisement de la vie vécue et de l'image vue, la recherche d'un « punctum » de l'existence.

Jean-Max Colard