

Tout y parlerait À l'âme en secret

P. 2

Introduction

Fabio Sbaraglia

P. 3

Nous ne pouvons que voir des ombres et imaginer

Eleonora Savorelli

P. 6

Dialogue : Torcellini/Mitéran

Daniele Torcellini et Clément Mitéran

P. 13

Petit bréviaire pour une vision

Sabina Ghinassi

P. 15

La « présumée » chapelle de San Giovanni decollato : premières reconnaissances et pistes de recherche

Gioia Boattin

Introduction

Fabio Sbaraglia

Si Ravenne est la ville de la mosaïque, elle le doit certainement au patrimoine musif de ses monuments - un héritage unique qui continue de parler au monde avec la force de son histoire, mais aussi, peut-être surtout, à la redécouverte de cette tradition accomplie au cours du XX^e siècle, lorsque l'étude et la pratique de la technique antique ont trouvé une nouvelle vitalité dans l'expérimentation contemporaine. Aujourd'hui plus que jamais, Ravenne interprète la mosaïque précisément dans ce dialogue entre tradition et expérimentation, entre mission de préservation du patrimoine et nouvelle production, entre étude et recherche contemporaine.

C'est précisément dans cette perspective que s'inscrit la Biennale de la Mosaïque Contemporaine, arrivée à sa neuvième édition. Une biennale qui, au fil du temps, affirme son ambition de se proposer comme rendez-vous de référence international, non seulement par la qualité du programme et des collaborations, mais aussi par sa capacité à susciter confrontation et participation. Ici, la mosaïque rencontre les multiples pratiques de l'art, confirmant la vocation de la ville à être un laboratoire et un lieu de rencontre pour ceux qui s'intéressent à la mosaïque.

L'exposition de Clément Mitéran trouve dans ce contexte sa dimension naturelle. Son travail évolue entre la solidité de la technique et la liberté de l'expérimentation. Ses œuvres ouvrent de nouvelles possibilités à la mosaïque en tant que langage visuel et offrent au spectateur une expérience qui relie mémoire et présent.

Une valeur particulière est donnée par la collaboration avec l'association marte, qui a toujours interprété avec passion et courage l'ambition de la ville et qui, par son travail, continue de stimuler et de nourrir un ferment culturel fait de relations et d'un engagement étroit avec les artistes dont notre époque a profondément besoin.

Je devrais peut-être consacrer quelques lignes à la difficulté d'écriture, qui caractérise chacun de mes processus créatifs lorsque le résultat doit prendre la forme d'un texte. Traduire en mots ce que je vois, sens, perçois, imagine à travers les œuvres d'artistes n'est pas du tout simple ni "naturel" pour moi. « Va marcher », me suggère Clément Mitéran lors d'un appel téléphonique. « Cette fois-ci, ça n'a pas marché », lui réponds-je. Pourtant, me fait remarquer ma mère, rester dans le blocage signifie le tolérer avant que ne se mette en marche l'action créative.

Et, tandis que je regarde l'écran de mon ordinateur et compose ces mots, je remarque mon ombre sur le mur. Je me souviens de cet après-midi de mai où je me trouvais à Sydney, sur la colline la plus haute du Sydney Park. Je m'étais assise et j'avais commencé à écrire ce jour-là, de la fatigue que je ressentais dans mon corps, de la douleur que j'éprouvais à l'idée d'être si loin d'une personne qui m'était très chère et qui venait de perdre quelqu'un. Je me sentais projetée à des milliers de kilomètres de distance. Comme on dit : "right place, wrong time". Le soleil s'était couché et le ciel était devenu rose, orange, rouge, colorant chaque chose d'une teinte douce, chaude, accueillante, tandis que s'allongeaient les ombres des bâtiments et des gens. Les cacatoès volaient vers leurs "maisons" en émettant des sons comiques et disgracieux. Les énormes chauves-souris, ou roussettes, se déplaçaient en volées de centaines d'individus. Les oiseaux clairs s'en allaient dormir tandis que les plus sombres se réveillaient : le jour cédait sa place à la nuit. Je me suis levée pour me diriger vers un petit bois de ghost gum tree, les eucalyptus fantômes. J'étais encore en haut de la colline quand, au loin, projetée sur les arbres, j'ai vu mon ombre. Habitée à la voir si proche de moi, ce jour-là elle était tellement lointaine qu'au début je ne l'avais pas reconnue, je ne m'étais pas reconnue. Accompagnée par la présence des ibis blancs, j'ai pris une photo des ombres du parc qui se reflétaient sur les mêmes arbres qui avaient accueilli la mienne.

Tout pourrait parler à l'âme en secret. Lorsque l'âme se met à l'écoute.

À ce moment-là, je me suis rappelé l'exposition Tout y parlerait / À l'âme en secret. Lorsque, après l'installation, j'ai visité pour la première fois en tant que spectatrice la présumée chapelle de San Giovanni Decollato, je me suis sentie désorientée, seule. Dans l'obscurité initiale, je pouvais ouvrir ou fermer les yeux, cela n'aurait rien changé. Puis le noir s'est lentement éclairé, dévoilant ce que je peux définir comme un *mindscape*¹, un paysage de mon esprit. Les contours des choses sont restés disloqués, ombres et obscurité superposées ; pourtant, les yeux et le corps ont commencé à percevoir l'espace. « Le regard sur le monde, sur les expériences que nous y faisons, se reflète dans notre vie psychique, dans notre monde intérieur, dessinant le contour du paysage de notre psyché. »²

« Une lueur, vacillante, dans les marges », la définit l'artiste dans Dialogue : Torcellini / Mitéran. Les reflets des tesselles d'or blanc montrent peu à peu la voie, la lumière qui vacille offre la possibilité d'expérimenter les effets du mouvement sur les œuvres, en s'éloignant et en s'approchant d'elles. Le corps devient véhicule actif pour lire les portraits qui se composent et se décomposent sans cesse sous nos yeux. Observant de plus près, l'or blanc ne reflète pas seulement la lumière chaude de la bougie mais aussi l'image de celui ou celle qui regarde : on entre de manière inattendue à l'intérieur de l'œuvre-miroir, en devenant un avec elle. Le portrait se substitue, totalement ou partiellement, à une absence, offrant surtout « au spectateur [ou à la spectatrice, aut.] la possibilité de se refléter, de s'inscrire dans le visage de l'autre, en d'autres termes il promet, dans le moment de la contemplation, une présence à l'intérieur du cadre. »³

Je ne crois pas que ce soit un hasard si le marque-page de l'un des livres sur lesquels je m'appuie pour écrire ce texte est une carte postale de l'exposition consacrée à Munch au Palazzo Reale, à Milan⁴ (Italie), avec une photo de la toile *The Kiss* de 1897. Non seulement Mitéran reprend, dans l'une des œuvres présentes à l'exposition, la toile la plus célèbre de l'artiste (*Phantasma I*), mais dans *The Kiss* les visages et les regards des deux amants se fondent dans une étreinte qui les transforme en une entité unique, comme cela arrive de manière inattendue et par inadvertance entre l'œuvre et le sujet dans l'expérience de l'installation de Mitéran. Une épiphanie qui se rapproche des sensations rapportées par Ghinassi dans son texte.

Dans ce jeu de rôles/regards/projections du soi sur le portrait, dont le processus est scientifiquement étudié par l'action des neurones miroirs⁵, « sujet et objet, spectateur et modèle échangent indéfiniment leurs rôles »⁶. Le portrait de Mitéran, qui naît de la juxtaposition de tesselles d'or blanc et, dans le cas des œuvres réalisées lors de la résidence à Ravenne (Ombre I et Miroir), aussi de marbre blanc, se fait miroir, c'est-à-dire « lieu symbolique dans lequel nous devenons conscients de notre regard »⁷. Désirant créer un pont entre cette réflexion et celle concernant les stades du miroir et de l'ombre théorisés par J. Lacan et rapportés dans l'ouvrage *Brève histoire de l'ombre* de Victor Stoichita, on pourrait considérer que dans l'installation de Mitéran chaque personne en vient à « posséder », ou plutôt à « réaliser qu'elle possède », ces deux stades presque simultanément. Si les œuvres-reflets nous conduisent au stade du miroir, par lequel chacun s'identifie à soi-même, les ombres projetées par notre figure pénétrant l'espace renvoient à celui de l'ombre, par lequel a lieu l'identification des autres. Cela concerne donc autant la reconnaissance, d'abord de soi puis des autres, que la représentation (de soi et des autres).

La surface la plus agréable de la terre est celle du visage humain.⁸

Une image peut présenter des lacunes. Dans ces lacunes, notre regard s'infiltrer, imagine, construit, et finit d'une certaine manière par se voir soi-même. Ce processus, je pense, ressemble ou fait partie d'une réflexion plus large concernant la manière dont chacun vit et voit les choses, s'ancrant dans son vécu, ses expériences internes et externes, son soi en somme, et est pour cela unique. Les lacunes stimulent, encore plus que les images « complètes », la création d'imaginaires/mindscape. Dans *Miroir*, Mitéran étudie la mosaïque *Matrone* à sa toilette conservée au musée du Bardo en Tunisie : l'œuvre montre une matrone avec deux serviteurs, dont l'un est en train de lui tendre un miroir. Le visage de la matrone présente une lacune assez étendue, tandis que la même figure reflétée dans le miroir est restée intacte au fil du temps. Mitéran enquête sur cette mosaïque en isolant le sujet principal et en donnant vie à son reflet. Le portrait *Ombre I*, chimigramme sur marbre blanc, est une réélaboration de deux figures en mosaïque retrouvées dans le sol de la maison de Paquius Proculus à Pompéi (IIe s. av. J.-C.), à proximité de l'impluvium : communément indiquées comme « Paquius Proculus et sa femme », il semble en réalité qu'il s'agisse de Terentius Neo avec son épouse. Représentés comme silhouettes, avec des tesselles noires sur fond blanc – modalité fréquente dans les mosaïques pompéiennes – à quelques pas les mêmes figures sont représentées en couleurs en mosaïque et aussi en peinture.

Lingiardi définit l'acte de se reconnaître (ou de se trouver) à l'intérieur d'un paysage, d'un vers, d'une pensée – j'ajouterais d'un portrait – comme « réverbérant »⁹ : le soi identifie un paysage extérieur qui reflète ce qui se trouve déjà à l'intérieur. Je crois que cela peut être défini comme l'explication psychanalytique d'un processus qui, d'une certaine manière en sens inverse, est scientifiquement expliqué par les neurones miroirs. Si les « paysages » contenus dans les œuvres de Mitéran répondent à quelque chose que le soi de celui qui regarde possède déjà, parallèlement l'esprit, en percevant et en traitant les œuvres, reflète et empathise avec ce qu'il est en train de visualiser. « Mindscape est un néologisme pour nous placer à mi-chemin, là où nous devons être : avec la psyché dans le paysage et le paysage dans la psyché. »¹⁰. L'exposition de Mitéran *Tout y parlerait / À l'âme en secret* expose un corpus inédit d'œuvres qui étudient ces thèmes – l'image, le miroir, la lacune – à partir de l'étude du mythe de la naissance des arts visuels écrit par Pline dans la *Naturalis Historia*, qui plonge ses racines dans l'importance de l'ombre, de la projection et du regard. Stoichita observe comment l'ombre verticale accompagne celui qui voyage, celui qui est absent, conjurant la mort. De cette manière, l'ombre n'est pas une copie sans âme de la réalité mais elle assume la fonction de « figure substitutive », ce que l'auteur appelle le « double animé de l'individu », et qui est aussi le point de départ de la recherche de Mitéran. Comme le déclare l'artiste lui-même : « L'ombre agira comme médiatrice entre la présence matérielle d'un portrait et la mémoire d'un individu. [...] Loin de cacher l'identité, ce qui est peu perceptible conduira au discernement, et cette rencontre avec l'invisible, avec les manques que notre perception réinvente, visera à révéler les sujets représentés. »

Le portrait de Mitéran combat (et reflète en soulignant) la superficialité de l'hyperproduction et de l'hyperconsommation des photographies (et des choses) produites chaque jour. Les autoportraits pris avec le téléphone tendent à aplanir les caractères de l'être humain, poussant vers l'homologation dans la société. Dans la recherche et la poétique de Mitéran, portraiturer ne signifie pas reproduire fidèlement les traits physiognomoniques d'une personne, mais fouiller à l'intérieur de celle-ci, en percevant les traits psychologiques, en capturant pulsions et sentiments. Le langage de Mitéran résulte en une combinaison entre matière photographique et mosaïque, en une construction de rappels où la matière rapporte des signes

photographiques partiels de l'aspect extérieur de la personne et la mosaïque les traits intérieurs de l'esprit. Il s'agit de représentations symboliques et interprétatives qui réactivent la fonction du portrait.

La confrontation entre la durabilité de la mosaïque et l'aspect éphémère de la photographie met l'accent non seulement sur la fonction du portrait dans la contemporanéité mais aussi sur sa conservation dans le temps. La pratique de Mitéran vise à rétablir au présent l'importance du portrait dans nos foyers, comme lorsqu'on retrouve un portrait de famille du passé, et lorsque les générations futures retrouveront le nôtre. On pourrait dire que le portrait se fait objet transitionnel au sens psychanalytique, connectant le monde interne à l'externe, mais aussi transitionnel dans le temps, reliant des vies et des histoires différentes.

Un autre aspect fondamental de la recherche de Mitéran est la réflexion sur le dispositif de réception de ses œuvres. Le désir de l'artiste est d'éclairer la mosaïque à la lumière des bougies, comme cela se faisait dans l'Antiquité, lui restituant ainsi son caractère mystérieux et vibrant, laissant place à l'imagination et au regard qui erre sans cesse, comme dans le ready-made Indestructible Object (or Object To Be Destroyed) de Man Ray, 1923 : une photographie d'un œil est fixée à un métronome et se déplace à temps, à droite et à gauche. Le mode d'exposition proposé dans la présumée chapelle de San Giovanni Decollato contraste avec le white cube, qui décontextualise l'œuvre en la privant d'un contour, d'un fond capable de l'accueillir. Ce dispositif approfondit et démontre la valeur de l'ombre, en s'éloignant de la manière capitaliste contemporaine qui uniformise les espaces, les rendant semblables entre eux et pour cette raison sans âme propre. La présumée chapelle de San Giovanni Decollato – dont l'histoire est savamment tracée dans le texte de Boattini – restitue une atmosphère suggestive, répondant aux nécessités de l'artiste et à celles de marte, qui s'engage à redonner vie aux espaces oubliés de la ville.

Je voudrais conclure avec une citation de Proust qui souhaite que nous nous donnions la possibilité d'observer les visages et les regards qui nous entourent : « Désormais dans la rue ou dans votre maison j'espère que vous vous pencherez avec un intérêt respectueux sur ces caractères usés qui, si vous savez les déchiffrer, vous diront infiniment plus de choses, plus saisissantes et plus vives que les vénérables manuscrits. »¹¹

1. V. Lingiard, *Mindscales. Psiche nel paesaggio*, Raffaello Cortina Editore, Milan, 2017. J'ai entendu le terme "mindscale" pour la première fois lors d'une conversation entre Vittorio Lingiard et Gian Maria Tosatti à la fondation Mémorial de la Shoah de Milan le 21 mars 2025.

2. G. Parisi, Vittorio Lingiard. *Mindscales. Psiche nel paesaggio*, 18 avril 2018, <https://www.aippiweb.it/letti-e-riletti/vittorio-lingiard-mindscales-psiche-nel-paesaggio-commento-di-giuseppina-parisi> ; consulté le 17 août 2025. Traduction personnelle.

3. A. Beyer, *Il volto: descritto, dipinto, letto*, in *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, éd. R. Coglitore, :duepunti edizioni, Palerme, 2008 ; p. 34.

4. MUNCH. *Il grido interiore*, Palazzo Reale, Milano, 14.09.2024-26.01.2026.

5. À ce sujet, diverses publications et conférences issues de recherches universitaires sont disponibles ; celles menées par la Dr C. Di Dio et son équipe à l'Université de Parme sont particulièrement remarquables.

6. M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, pp.19 ss. (*Le parole e le cose*, trad. it. di E. Panaitescu, Rizzoli, Milano, 1998).

7. H. Belting, *Per una iconologia dello sguardo*, in "Cultura visuale. Paradigmi a confronto", a cura di R. Coglitore, :duepunti edizioni, Palerme, 2008; p. 7.

8. G. C. Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, édité par W. Promies, Hanser, Munich, 1968 ; vol. I, p. 473 ; cité dans A. Beyer, *Le visage : décrit, peint, lu*, dans *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, édité par R. Coglitore, :duepunti edizioni, Palerme, 2008 ; p. 29.

9. V. Lingiard, *Mindscales. Psiche nel paesaggio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2017, p. 9.

10. Ibid., p.8.

11. M. Proust, *Chardin et Rembrandt, Le bruit du temps*, 2009. Texte original de 1895.

Dialogue : Torcellini / Mitéran

Daniele Torcellini, Clément Mitéran

Le samedi 29 mars 2025 à 12 h 46, Daniele Torcellini a écrit :

Ciao Clément,

pour ouvrir notre dialogue autour de ta pratique artistique qui, depuis des années déjà, t'amène à explorer la relation entre mosaïque et photographie, peux-tu me raconter d'où naît ton intérêt pour le portrait ?

Le dimanche 30 mars 2025 à 12 h 21, Clément Mitéran a écrit :

Ciao Daniele,

Si je dois remonter un peu loin, dans l'enfance, c'est une question difficile. Mes souvenirs sont un peu nébuleux. Il y avait peut-être dans le portrait une forme de représentation qui m'apparaissait comme la plus complexe, et d'une certaine manière, magique.

J'ai aussi eu la chance d'avoir une histoire familiale notamment composée d'objets qui sont parvenus jusqu'à moi. Se trouvaient parmi eux des portraits d'aïeux : aquarelles du XVIIIème siècle, dessins et photographies du XIXème et XXème siècle. Je crois avoir appris, dans la fréquentation de ces images, à lire les portraits et à y voir plus qu'une simple représentation.

Par la suite, je peux aussi évoquer le premier portrait que j'ai réalisé en fin d'études, à l'école de Spilimbergo. J'avais justement choisi de travailler sur le portrait de mon arrière-arrière-grand-père. J'en ai fait un recadrage, et quelques années plus tard j'ai recommencé la mosaïque en gardant la même échelle, mais plein cadre. C'est un portrait photographique qui date probablement du début des années 1870, et dont le tirage qui subsiste est sans doute de l'atelier Nadar, ou de Nadar, dont il était ami. La photographie est usée par le temps, notamment au niveau de la manche, et mon attention est alors concentrée sur le fait de trouver des solutions pour traiter en mosaïque ces surfaces indécises. Cette recherche sur la dégradation de l'image photographique et de son traitement en mosaïque est un point de départ.

Par la suite, mon intérêt pour le portrait s'est renouvelé et enrichi plusieurs fois grâce à la rencontre d'impossibilités et d'impasses dans ma pratique, en rapport avec la réception du portrait à l'époque contemporaine.

Le mercredi 9 juillet 2025 à 16 h 10, Daniele Torcellini a écrit :

Je comprends combien a pu être stimulant le fait de te confronter à ces objets venus de l'histoire de ta famille, et la photographie de ton arrière-arrière-grand-père est très fascinante, tout comme le fait qu'il pourrait s'agir d'une photographie de l'atelier Nadar, avec qui ton trisaïeul entretenait des liens d'amitié. On pourrait dire que ta pratique artistique entretient un rapport avec la photographie pour des raisons épigénétiques.

Avant d'explorer plus en profondeur les relations et les tensions que tu sollicites entre des techniques aussi différentes que la photographie et la mosaïque, je me demande comment et pourquoi tu es arrivé à la mosaïque. Cherchais-tu un médium qui te permettrait donner plus de concrétude aux images ?

Le jeudi 10 juillet 2025 à 15 h 44, Clément Mitéran a écrit :

Ma confrontation première avec la mosaïque se fait dans l'enfance, lors de voyages en Italie, et notamment à Ravenne. Je me rappelle du fort effet qu'a provoqué sur moi la découverte du mausolée de Gallia Placidia. Ou d'une manière peut-être plus surprenante et dans ma très jeune enfance, d'une vitre de verre non parfaitement plate, dont l'armature dessinait des carrés imparfaits.

Je ne m'explique pas cette attraction pour cet agencement de matière.

C'est cependant par ce chemin que j'ai été amené à m'intéresser aux caractéristiques de la mosaïque, à son histoire, à ses applications, à sa valeur symbolique. Partant de là, ce qui aurait pu rester une attirance d'amateur ou une pratique décorative, ou de hobby, ou professionnelle a pris un autre tour et m'a amené à considérer la mosaïque comme un potentiel objet artistique, ayant ses caractéristiques propres, dont les articulations me semblaient riches et même infinies, à même d'interagir avec mes préoccupations.

Il me faudra ici faire un choix concernant l'exposé de ces caractéristiques, car les évoquer de manière exhaustive remplirait les pages d'un livre.

Tout d'abord, la durabilité de la mosaïque la situe dans une temporalité qui est résolument d'une nature différente de celles d'autres mediums, et notamment aujourd'hui, de ceux plus virtuels. Sa permanence l'amène à historiciser, qu'elle le veuille ou non, ce qu'elle représente et comme elle le représente. On pourrait par exemple évoquer les mosaïques en opus vermiculatum de Pompei, inspirées de peintures de la Grèce Antique, aujourd'hui disparues. Ces mosaïques ne sont pourtant pas ces peintures. Cette transposition de medium porte en elle une modification. Si mineure soit-elle, c'est un acte fondamental, car la manière dont le medium transmet un objet pose sans doute les bases d'un acte artistique.

Ensuite, la matérialité de la mosaïque qui était par le passé déjà perceptible, croît aujourd'hui proportionnellement à la diffusion des objets virtuels. Une œuvre produite en mosaïque doit trouver une place dans un espace concret. Il y a là quelque chose qui engage et qui est puissant car difficilement contournable. Cela ne va pas sans poser problèmes.

Enfin, les matériaux qui composent traditionnellement la mosaïque, portent en eux une lourde charge symbolique. À prendre les trois principaux : le marbre, l'or et le verre, on perçoit déjà ce qu'ils ont voulu produire comme effet par le passé, et comme il m'apparaît souhaitable de les détourner parfois de leur symbolique communément perçue.

Ces différents aspects propres à la mosaïque, parmi d'autres, m'apparaissent donc comme entrant étroitement en relation avec mes recherches sur le portrait, les ont nourries et continuent à les nourrir par des voies nombreuses, variées et heureusement parfois inattendues.

Le mercredi 16 juillet à 08 h 00, Daniele Torcellini a écrit :

La matérialité concrète de matériaux comme la pierre, le verre et l'or ; les valeurs symboliques qu'ils peuvent incarner ; leur capacité à durer dans le temps ; leur nature antagoniste face à l'affinement et à la douceur homogène, dépourvue de discontinuités, des matériaux avec lesquels nous interagissons quotidiennement pour activer nos dispositifs numériques. Voilà, je crois, quelques-uns des éléments qui ont contribué, ces dernières années, à raviver l'intérêt pour la mosaïque en général.

La mosaïque peut être rapprochée de la contemporanéité non seulement - ou pas tant - parce que l'architecture constructive des images numériques, à travers le pixel, évoque la fragmentation de la texture d'une surface musive, avec ainsi l'idée de disposer de quelques éléments de base, combinables de manière variée (et non divisibles, pour citer un large pan de la pensée occidentale, allant de la philosophie naturaliste atomiste de Démocrite, aux débuts de la science moderne avec Newton, jusqu'à la physique du XXe siècle avec les modèles atomiques ou la recherche sur les particules subatomiques).

Mais bien plus, la mosaïque peut être rapproché de la contemporanéité avec un esprit contrapuntique. À la vitesse, à l'éphémère, à la fragmentation, à la modernité liquide des non-lieux chers à Bauman, la mosaïque oppose la matérialité, la durée, la recomposition et la qualification des lieux pour des expériences liées à la présence dans un moment précis. Pour le dire autrement, avec des termes bien connus dans le monde de la critique d'art, en particulier dans le contexte des réflexions théoriques sur les conséquences de l'introduction des techniques photographiques : le « ici et maintenant » dont parle Walter Benjamin.

Avant d'approfondir ces pistes philosophiques, qui me semblent utiles pour cadrer ton travail et les tensions entre photographie et mosaïque que j'évoquais à l'instant, et dans lesquelles nous allons maintenant nous plonger, peux-tu nous dire quelques mots sur les séries d'œuvres qui précèdent ces derniers travaux ?

Le jeudi 17 juillet 2025 à 15 h 43, Clément Mitéran a écrit :

J'ai cru en effet pouvoir diviser ces travaux précédents en trois principales séries, que je peux évoquer par leur ordre chronologique d'apparition, même si elles se sont superposées temporellement.

Mes premiers portraits étaient réalisés en mosaïque à partir de photographies. Leur réalisation m'a permis de trouver des solutions propres à la mosaïque dans cet exercice de transposition d'image photographie/mosaïque. Ces « Figures de la mythologie contemporaine », accompagnées de quelques commandes, s'inscrivaient dans une modalité ancienne du portrait en général, et du portrait en mosaïque en particulier. J'ai alors pu mesurer combien la perception de ce type de portrait avait évolué. Un portrait en mosaïque, avec sa forte matérialité - dont on perçoit même instinctivement la durabilité, né d'un travail d'introspection poussé effectué avec les sujets représentés (vivants ou morts!) est devenu à peu près inacceptable. Les auto-représentations extrêmement stéréotypées, vides de personnalité, virtuelles, destinées à être rendues mondialement publiques à travers les réseaux sociaux sont aujourd'hui intégrées. Le portrait tel que je le décrivais plus haut, travaillé,

durable, destiné à une diffusion privée provoque des réactions épidermiques, qui portent curieusement sur des soupçons d'égoïsme. C'est un fait nouveau, qui bouscule les bases millénaires qui définissaient le portrait, et qui s'impose d'une manière d'autant plus rapide et puissante qu'il passe largement inaperçu. Je trouve cela extrêmement stimulant et fécond, j'en ai fait ma matière.

Les « Figurations anonymes » représentent des artistes s'exprimant partiellement ou totalement au travers du médium de la mosaïque. Il s'agit de tirages photographiques argentiques sur mosaïques de verre blanc ou d'or blanc. L'anonymat des sujets est complet, je ne cite pas leurs noms dans le titre des œuvres et leur représentation est évanescence. Seule la surface de la mosaïque peut évoquer le travail singulier de chacun de ces artistes et permettra, aux plus initiés, de les identifier. Leur identité photographique, déjà dégradée par le support irrégulier de la mosaïque, s'effacera d'ici quelques siècles, quelques millénaires avant que la mosaïque ne subisse à son tour une lente dégradation.

Enfin, « Consecratio/Abolitio nominis » réutilise les photographies des œuvres de la précédente série et les mêle aux images ayant servi à les produire. Le résultat est imprimé numériquement sur de nouvelles surfaces de mosaïque de marbre ou de plaques de marbre et donne un résultat assez indémêlable, que tu as pu décrire dans le texte critique de l'exposition « Représentations » comme un processus d'autophagie. Après plusieurs demandes de commandes provenant de particuliers sur les portraits de la série « Figurations anonymes », commandes que j'ai toutes refusées, il m'a semblé que le sens de ce travail échappait largement à la compréhension commune. Il s'agissait donc pour moi d'insister, en colorisant les images, comme on coloriserait un vieux documentaire de guerre, pour rendre plus proche de nous cette histoire, leurs protagonistes, tout en attaquant ces images à l'aide de solvant, de marteau, de papier de verre, de burin, de perceuse, etc. Pour les restaurer ensuite, parfois.

Le dimanche 27 juillet à 18 h 14, Daniele Torcellini a écrit :

Benjamin, dans son célèbre essai sur la reproductibilité technique, écrit que la réception de l'art se fait selon différents accents, dont deux, opposés entre eux, revêtent une importance particulière : la valeur culturelle et la valeur d'exposition. L'art naît pour répondre à des besoins rituels, magiques, spirituels et culturels. À l'origine, il était plus important pour l'œuvre d'exister que d'être vue ; mais au fil de l'histoire, les pratiques artistiques se sont émancipées du rituel, et les occasions d'exposition se sont multipliées. Un portrait en buste est plus exposable qu'une statue de divinité installée dans un temple ; un panneau peint est plus exposable qu'une mosaïque ou qu'une fresque, écrit Benjamin. Et avec la photographie, enfin, la valeur d'exposition domine pleinement, puisqu'il s'agit d'un médium qui, par nature, se prête à la multiplication des images.

Je fais cette introduction car je trouve particulièrement intéressante la référence de Benjamin à la mosaïque et à la photographie comme deux pôles opposés sur l'axe qui va des exigences du culte à celles de l'exposition d'une œuvre d'art, que l'on pourrait aussi reformuler autrement en pensant au fait que la mosaïque étend l'œuvre d'art dans le temps, tandis que la photographie l'étend dans l'espace, pour situer ton travail, dans lequel les tensions entre mosaïque et photographie sont explorées à la fois du point de vue de la nature des médiums, et du point de vue des associations symboliques et de la chaîne de significations, même différées, auxquelles ces deux médiums renvoient.

Mais pas seulement. Benjamin estime que l'une des conséquences de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art est la perte de son aura, c'est-à-dire de cette possibilité de se confronter à l'unicité d'une œuvre, à sa présence concrète dans un espace et un temps définis. Toutefois, si dans la photographie la valeur d'exposition commence à remplacer sur toute la ligne la valeur culturelle, écrit Benjamin, « celle-là ne cède pas sans résistance. Elle dispose d'un dernier retranchement, le visage humain. Nul hasard à ce que le portrait occupe une place centrale dans la photographie des débuts. La valeur culturelle de l'image trouve son dernier refuge dans le culte du souvenir des êtres aimés éloignés ou disparus. Dans l'expression fugitive d'un visage humain, l'aura, sur les photographies des débuts, fait signe pour la dernière fois »¹.

Dans ton travail, tu te confrontes constamment à la présence et à l'absence du visage, à la perte et à la récupération de l'identité, et tu le fais en confrontant mosaïque et photographie. Tu l'as fait aussi dans cette dernière série de travaux que tu as présentée sous forme d'installation. Tu as installé les mosaïques dans un espace et un temps très définis. Tu as volontairement limité l'accès à une seule personne à la fois. Tu as remis une bougie permettant d'éclairer les œuvres et l'espace lui-même. Je dirais que tu as voulu proposer une expérience à haute intensité sacrée, bien que laïque, non comme une opération nostalgique de réevocation d'auras anciennes, mais comme une réflexion critique sur notre horizon visuel actuel — comme tu l'écris toi-même — inondé de selfies ou de portraits photographiques exhibant des visages et des corps stéréotypés, qui défilent sous nos yeux

sans laisser aucune trace.

Avant de te laisser la parole, en te demandant de raconter comment cette expérience s'est développée, je fais une dernière observation. Pour Benjamin, les conséquences de la reproductibilité technique sont diverses. L'œuvre se dépouille de sa sacralité et l'aura se perd, mais on acquiert la possibilité que les images aient une portée politique, collective et révolutionnaire. Ton action artistique, qui est suspendue entre l'hic et nunc de l'installation et la possibilité de reproduire indéfiniment les images et vidéos qui la documentent, et qui illustrent ce même catalogue via le web, a-t-elle une portée politique ou sociale ?

Le lundi 28 juillet à 16 h 09, Clément Mitéran a écrit :

J'ai longtemps pensé que revendiquer une visée politique pour l'art relevait d'une présomption inconsidérée. J'aurais, il y a quelques années, sursauté à l'écoute de Deleuze, affirmant dans l'« Abécédaire » que la philosophie « empêche la bêtise d'être aussi grande qu'elle serait s'il n'y avait pas de philosophie, c'est sa splendeur. On ne se doute pas de ce que ce serait, tout comme s'il n'y avait pas les arts, mais la vulgarité des gens.. tu sais... Alors quand on dit [...] créer c'est résister, c'est effectif, je veux dire, le monde ne serait pas ce qu'il est s'il n'y avait pas l'art, parce que là les gens, ils ne se tiendraient plus. » Sans être, toujours aujourd'hui, convaincu de cette affirmation, un peu étonnante de la part de Deleuze, je dois dire que j'ai tout de même évolué sur cette question. Face au monde social et politique actuel, peut-être qu'une pratique artistique permet au moins de maintenir éveillée une lueur.

Certes vacillante. Dans les marges. Mais c'est déjà ça.

Cependant ta question et tes références à Benjamin m'obligent à prendre un peu de recul, et aussi à considérer les choses telles qu'elles sont aujourd'hui, près d'un siècle après sa fameuse publication.

La productibilité et reproductibilité des images s'est développée ces dernières décennies de manière exponentielle. Dans le même temps, la production et la perception du portrait ont subi des transformations - que je perçois comme un mouvement iconoclaste renouvelé - et l'ont dépouillé de presque tous ses attributs, de tout son aura (sauf toujours, dans ses derniers retranchements). Cette évolution s'accompagne d'une autre amplification liée à ce phénomène : les images aujourd'hui produites et diffusées sont pratiquement destinées à un usage unique, elles sont devenues instantanément jetables. Tant par le défilement des images sur les réseaux sociaux, qui disparaissent donc aussi vite qu'elles sont apparues, que par la fiabilité toute relative des supports hardware. Ces images s'étendent comme tu le dis dans l'espace, étendu aujourd'hui à l'espace virtuel, et désormais encore moins longtemps. Mais comme me le faisait remarquer Michel Poivert, et pour dire les choses encore autrement, il existe un lien entre l'utopie photographique de reproductibilité des images et l'utopie d'une mosaïque cherchant à rendre la peinture « éternelle », selon l'expression attribuée à Ghirlandaio. Ce lien antagoniste ne cesse de se renforcer, et le phénomène décrit par Benjamin, reste d'une étonnante pertinence, bien plus, il s'est amplifié. Nous en sommes là.

Le monde contemporain s'apprête aussi à vivre d'autres mutations profondes, qui, sous certains aspects, résonnent avec les analyses de Benjamin et qu'il me semble nécessaire, à ce stade, de considérer.

Je me risque donc à un exercice prospectif. Du point de vue de la production et de la reproduction, non plus seulement des images, mais aussi de la matière, il n'y a dans un avenir proche aucune raison, technologique du moins (je mets de côté les questions économiques et écologiques) à ce que des robots humanoïdes doués d'IA ne puissent, par exemple, produire une mosaïque romaine dans n'importe quel lieu, de manière autonome. Cela portera sans doute à redéfinir les frontières de l'artisanat, de l'artisanat d'art et de l'art. En somme : tout ce qui possède des règles établies transmissibles à un robot pourra faire l'objet d'une production par ce même robot. Et ces règles pourront sans doute se combiner entre elles, se mélanger, ce qui sera, et d'ailleurs, est déjà, de nature à être un appui, une aide à la production artistique. Il y a cependant de manière évidente encore quelque chose qui échappe, et qui n'est pas prêt d'être substitué. Il s'agit de la sensibilité et de la subjectivité de l'être humain, c'est-à-dire de l'amateur d'art et de l'artiste. Eux seuls, avec ces dispositions particulières, font l'existence de l'œuvre.

Partant de là, et le portrait se trouvant dans l'état que j'ai décrit, il devenait pour moi extrêmement tentant de faire avec peu, avec une approche la plus minimale possible, et de revenir au début, c'est-à-dire au mythe de Plin.

Le contour de l'ombre projetée par une bougie sur un mur, tracé sur ce même mur par une jeune fille dont l'amant devait bientôt partir, afin de garder trace de son image, donne naissance à la peinture, et au portrait, en même temps. Cet aspect extrêmement minimaliste de la représentation me semblait désormais nécessaire. Bien plus encore, je me référais, non pas à une forme créée par un corps qui cacherait une lumière projetée, mais bien plutôt à un double animé de l'individu, comme un souvenir immatériel, qui persiste, m'inspirant ainsi d'une définition de l'ombre présente dans la Grèce archaïque, l'Égypte antique et le Moyen-Orient.

Le portrait pouvait alors devenir une exploration de l'identité à la fois matérielle et immatérielle, et ce processus me donnait la possibilité de réintroduire une dimension d'émerveillement face à l'acte du portrait, en assumant pleinement son caractère fascinant et énigmatique.

La lueur de la bougie, chancelante, porte alors l'éclairage singulier d'un unique visiteur de l'exposition, sans lequel elle n'existe pas. Pas plus que ne peut exister la mosaïque ou la photographie, sans lumière. La précarité de l'éclairage devient alors aussi celle du portrait, du double animé.

Pour ce qui est de la tension et des éventuelles implications politiques et sociales produites en acte par l'existence même d'une telle exposition, entre l'hic et nunc de l'installation et son existence dans notre temporalité contemporaine, faite d'images reproduites, diffusées, je dois dire que je me suis surtout posé en spectateur de cette situation, très curieux des effets éventuellement produits, je n'ai pas été déçu. J'étais seulement assez préoccupé à l'idée que tout cela puisse être perçu comme un spectacle, mais heureusement, cela n'a pas été le cas.

Il ne s'est certes agi que d'une première expérience, qui plus est à Ravenne, qui voyait de nouveau, sans doute pour la première fois depuis environ un siècle, des mosaïques éclairées à la bougie. Je crois pouvoir identifier déjà certains effets, même s'il serait intéressant de répéter cet essai ailleurs, car sans doute le lieu et le type de public a son importance.

Tout d'abord, le fait de se retrouver seul, dans le silence, portant une seule bougie, dans un espace d'exposition qui n'est plus celui du white cube, n'a pas laissé indifférent. L'attention qui a pu être portée et le rapport intime aux œuvres présentée a constitué pour la plupart des personnes une expérience très intense, un ralentissement, que souvent n'arrivent plus, il me semble, à produire les expositions que l'on monte aujourd'hui. Je me souviendrai toujours de ma visite au Musée du Vatican, parcouru par des personnes faisant une promenade touristique et s'arrêtant parfois pour faire une rapide photographie au smartphone d'une œuvre jugée instagrammable. L'enfer sur terre.

Peut-être suis-je donc ici parvenu à allumer une lueur, vacillante, dans les marges. Mais encore une fois, c'est déjà ça.

Ensuite, les publications sur les réseaux sociaux de photographies ou vidéos de l'installation ont été relativement peu nombreuses. Peut-être que la capacité de concentration due aux modalités d'exposition y a été pour quelque chose, peut-être aussi la faible lumière disponible combinée à la sensibilité des optiques des smartphones a quelque peu découragé certaines velléités.

Ces deux aspects – attention portée à soi-même, à ses sensations, aux œuvres et faible conversion de celles-ci en images reproductibles – constituent donc, il me semble, les principaux effets d'ordre social et politique d'une telle installation.

Reste ce catalogue, les photographies et vidéos faites, qui, outre les nécessités de communication liées à l'exposition, devraient, à mon sens, servir avant tout d'aide-mémoire pour une expérience fondamentalement non reproductible, même par une même personne, d'une visite à l'autre.

Le lundi 25 août à 01 h 16, Daniele Torcellini a écrit :

L'une des contributions historico-artistiques les plus significatives sur le thème de l'ombre est celle de Victor Stoichita, intitulée Brève histoire de l'ombre. Stoichita passe en revue les significations symboliques, philosophiques et culturelles de l'ombre, qui plongent leurs racines dans le mythe, traversent la littérature et l'histoire de l'art : l'ombre est considérée comme l'origine de la peinture et de la connaissance dans l'Antiquité ; elle est absente des représentations sacrées du Moyen Âge ; elle est utile à la représentation d'un espace illusoire et perspectif à la Renaissance, puis d'un espace dramatique marqué par de forts contrastes de lumière et d'ombre au Baroque ; mais l'ombre est aussi une absence/présence ambiguë et inquiétante, une métaphore de l'identité ; un double animé du sujet, ou encore quelque chose à même d'en révéler l'essence la plus vraie au XVIII^e siècle ; une métaphore de l'inconscient ; un antécédent de la photographie et, avec cette dernière, elle acquiert la

possibilité d'être reproduite ; elle devient un double ambigu, déstabilisant, qui acquiert une autonomie propre dans l'art contemporain à partir des ombres des ready-mades que Duchamp met en scène.

Dans ton installation, beaucoup de ces références me semblent émerger et se contaminer mutuellement. En se déplaçant avec une bougie à la main, on se retrouve dans la position évocatrice de celui qui éclaire des surfaces de mosaïques étincelantes et changeantes, avec toute la gamme de lueurs qui en dérivent et qui envahissent et modulent l'espace environnant, créant une ombre de soi-même dans son dos. Mais pas seulement. Ce qui est éclairé – comme si l'on cherchait des traces d'identités irrémédiablement perdues, ambiguës, présentes/absentes, animées – ce sont aussi des silhouettes spectrales, dessinées à la fois par la disposition des tesselles et, en particulier, par l'emploi d'émulsions photosensibles que tu as fait noircir en suivant des techniques photographiques analogiques.

Si la mosaïque est le règne de la lumière et que la photographie analogique produit d'abord des ombres là où elle reçoit de la lumière, ton travail me semble porter à une complexité nouvelle et que ce rapport polarisé, riche de sens, amène à en faire le lieu d'une action de subversion de notre manière habituelle et confortable de nous confronter à l'image du visage, le nôtre et celui d'autrui, à travers la grille microscopique des pixels rétroéclairés de nos appareils.

Le samedi 30 août à 18 h 20, Clément Mitéran a écrit :

C'est sans doute autant le rapport à l'image que le rapport au visage qui se trouve perturbé, par rapport aux modalités contemporaines de production et de perception.

L'usage du chimigramme, qui me débarrasse du négatif photographique, me permet, d'un point de vue pratique, de m'éloigner d'une préoccupation « réaliste » dans la production de l'image. Je peux librement user de l'émulsion photographique pour faire apparaître les gris et les noirs, ou laisser des lacunes, qui interagiront avec l'andamento de la mosaïque. Dans une certaine mesure, l'image m'intéresse assez peu.

C'est bien plutôt dans ce rapport entre mosaïque et matière photographique que se construisent ces portraits. Pour autant, l'usage même du medium photographique tend à faire percevoir la représentation d'une manière réaliste. La photographie est née dans un contexte qui poussait à cet objectif de réalisme, et notre culture l'associe encore et toujours à cette idée, même inconsciemment. Aussi, peut-être notre cerveau est-il fait pour percevoir ainsi le type de représentation que produit la photographie.

En somme, je m'éloigne de l'image, du réalisme, je construis un portrait avec de la matière, et dans le même temps, la volonté de reconstruire une trace, de combler les ambiguïtés, les absences, appartient à celui qui regarde, et il y est d'autant plus porté en étant en contact avec la photographie.

J'ai pensé qu'il y avait là un passage possible pour faire exister le portrait, c'est-à-dire pour faire émerger une identité, malgré les oppositions et verrouillages esthétiques très forts qui existent aujourd'hui pour contrer cette volonté.

L'absence d'une image « confortable » a pour effet de déstabiliser notre capacité de lecture, et bascule dans un autre registre l'objet artistique produit : elle lui confère un autre statut.

Outre la lecture de Stoichita, sur le bon conseil d'Eleonora Savorelli, une source de réflexion supplémentaire fut alimentée par « La destruction des idoles. D'Abraham à l'État islamique » d'Aaron Tugendhaft. Je m'intéressais alors, et m'intéresse toujours, aux modalités passées et contemporaines de l'iconoclastie. Si certaines de ces modalités se répètent de manière presque exactes à des millénaires de distance, il existe aussi des évolutions. Le point qu'il me semble cependant important de retenir est celui de la constance de la tension entre l'iconophilie et l'iconoclastie et ce, même si des stabilisations apparaissent parfois, qui peuvent faire croire à une possible concorde sur ces questions. Par parenthèse, notre civilisation est marquée par une étonnante inconscience de ses penchants iconoclastes.

C'est en tout cas systématiquement le statut sacré, objet de la représentation, qui pose problème. La musique, la peinture, la sculpture, etc, sont accusées de détourner l'attention envers l'objet sacré, de par le fait qu'elles constituent des images, intellectuelles sinon matérielles, qui ne sont pas à proprement parler, ce même objet sacré. Elles divertissent, au sens littéral.

Dès lors, mes portraits, dépourvus de la nette volonté de produire une image, basculent le statut de sacralité, normalement - dans le cas du portrait particulièrement - dévolus à leur sujet, vers les objets matériels ou intellectuels qu'ils constituent. Plutôt que de détourner l'attention envers le sacré, j'ai cherché, en constituant

une œuvre sans image, à détourner la sacralité au profit du portrait en tant que genre, et de la mosaïque et de la photographie en tant que medias. Ils se retrouvent ainsi sacralisés, car dépourvus de l'Idée d'image.

Il faut sans doute préciser, à qui n'aurait pas vu les œuvres, que l'absence d'image n'est évidemment pas ici une absence matérielle de l'œuvre, pas plus qu'elle n'est l'absence d'un portrait, ou d'un basculement complet vers l'abstraction.

Mais au-delà même d'une non-mobilisation de moyens techniques permettant la production d'un visage réaliste et immédiatement reconnaissable, l'image devient, dans mon processus de création, accessoire, placée au second plan. La matière et son usage, ce que l'on peut sans doute définir comme le « medium », se trouvent au centre de ces œuvres, et constituent, je crois, un point de départ de leur compréhension.

La sacralité que j'évoque n'est pas de nature religieuse, pas même liée à l'hypothèse d'une Idée platonicienne, mais plutôt, pour reprendre une définition latine, de ce qui ne peut être touché sans se souiller, ou sans souiller. Cela me semble bien correspondre au statut de la mosaïque en tant que medium, au portrait dans notre contemporanéité, à la photographie expérimentale.

L'aspect magique du sacré fait aussi écho à l'hypothèse de Stoichita sur la retranscription du mythe de la naissance de la peinture par Plin l'Ancien. Celui-ci n'aurait pas tenu compte d'une approche liée à la Grèce archaïque ou à l'Égypte Antique (et plus largement au Moyen-Orient) qui voit l'objet en terre cuite, résultant du tracé du portrait de l'être aimé, porté au temple après l'annonce de sa mort, transformant l'objet en double animé de cet individu.

Ceci étant précisé, pour approcher le sens, les contaminations et les implications dont tu parlais, il n'y a, je crois, pas de meilleure voie pour en jouir que de se confronter, directement, physiquement, à cette installation.

Petit bréviaire pour une vision

Sabina Ghinassi

« Probablement, seul dans un monde d'aveugles les choses seront ce qu'elles sont vraiment. »

José Saramago, *L'Aveuglement*, 1995

Nous sommes arrivées en retard. Eleonora et Giulia sont déjà parties à vélo après une journée passée dans le froid, à veiller, comme deux petites Gardiennes du Seuil, sur les entrées et sorties de la minuscule porte. La porte est là depuis toujours, comme la lettre volée d'Edgar Allan Poe : évidente et en même temps dissimulée. Personne ne la remarque. Et si cela arrive, le plus probable est qu'on l'imagine comme celle d'un local de stockage ou de réserve de la pâtisserie-bar à côté. Un lieu banal.

C'est pourtant un accès secret dans les plis de la ville, une des parties refoulées qui continuent d'être tout en feignant de ne pas être.

Toutes les villes en possèdent plusieurs, sereinement et dûment occultées. Elles racontent et ouvrent à d'autres histoires.

Je pense que c'est une chance, d'un certain point de vue : le don de cette exposition/étrange événement/installation immersive et émergente (comme les œuvres musives de Clément Mitéran) est aussi celui de perdre ses repères habituels, de ramener chacun à être un débutant du regard, contraint à la flânerie, à se perdre, même quand on croit avoir les réponses.

Un privilège.

Il n'est pas donné de se préparer, de se documenter.

Clément Mitéran, artiste-philosophe, est le démiurge des visions probables ; en les indiquant, il embrasse l'imprévisible des possibles, l'ouverture imprudente d'autres portes, il les cherche et t'y accompagne. Quand on entre dans l'espace, on se confie ; on accueille l'enchantement et l'inquiétant, on parcourt la limite, enfoncé dans le réconfort et le désarroi, assumant nécessairement la responsabilité d'être protagoniste d'une histoire, ton histoire là-dedans, autre espace, utérus ou caverne, refuge ou prison, début et fin. Dans l'obscurité, certains ont peur, d'autres se sentent protégés et en sécurité.

L'entrée se fait une personne à la fois.

On reçoit en main une lanterne de voiture à la lumière vacillante d'une bougie, à mi-chemin entre Jack l'Éventreur cherchant sa prochaine victime à Whitechapel et l'Ermite des Tarots de Rider-Waite (c'est ce qui m'est arrivé).

Puis on te fait entrer. Seule.

Il peut t'arriver de :

te sentir en pleine solitude

expérimenter la cécité et retrouver la vue

réapprendre à regarder, en t'accordant le temps long

décrypter, en gardant la liberté de construire ta propre fable en images

habiter ta limite

tomber amoureux de l'ombre

tomber amoureux de la lumière

tomber amoureux de l'or, précieux et palpitant, qui monte lentement des coulisses noires

tomber dans l'or qui vibre, qui bat comme un cœur et palpite de lumière et d'ombre, qui crépite de feu et devient

peau-âme d'un monde qui renaît

inventer les images que tu vois

les oublier et revenir (pour les revoir autrement)

inventer les sons que tu entends

aiguiser tous tes sens

être dans la caverne platonicienne et ne rien comprendre
être dans la caverne-refuge d'Amaterasu, la déesse japonaise du Soleil, et ne pas vouloir en sortir
prendre les lucioles pour des lanternes pour découvrir qu'elles sont de nouvelles créatures, des lucioles-lanternes
justement, et qu'elles sont magnifiques
devenir le Droctulft de Borges et le Jung visionnaire du Baptistère des Ariens
percevoir que « dans notre maison existent beaucoup d'espaces au-delà de la pièce où nous nous trouvons, et
qu'ils sont habités par d'autres personnes », comme disait James Hillman : les autres personnes sont là, sur les
murs humides, et tu peux les voir un court instant, peut-être même leur parler
sortir pour revoir les étoiles et éprouver la nostalgie de ce lieu étrange
Être certain que Clément Mitéran est un grand artiste et le remercier pour une expérience qui n'est pas seulement
une exposition, mais un voyage intense dans le temps dense de la vision.
Qui reconnecte le regard au cœur, au corps, et à toutes les nuits et les aubes du monde.

L'espace suggestif qui, dans l'obscurité à peine éclairée par une faible lueur de bougie, a accueilli l'exposition personnelle de Clément Mitéran est un bâtiment appartenant à la Commune de Ravenne, auquel on accède par la piazza Unità d'Italia (anciennement la piazzetta delle Antiche Carceri) qui, en raison de sa configuration et des éléments architecturaux présents à l'intérieur (quelques colonnes et marbres réemployés qui pourraient éventuellement provenir d'édifices tardo-antiques ou haut-médiévaux détruits) a été déclaré d'intérêt historico-artistique par le Ministère de la Culture le 4 avril 2019.

Réouvert exceptionnellement au public en décembre de cette même année à l'occasion de l'exposition montée à l'issue du parcours participatif « Ravenna Partecipa all'Urbanistica Generale » et ensuite resté fermé jusqu'à l'exposition de l'artiste français du mois de mars dernier - reproposée ensuite pour la IX édition de la Biennale du Mosaïque Contemporaine -, l'espace est actuellement identifié comme la « présumée » chapelle de San Giovanni decollato. Cette dénomination rattache le lieu à un ancien espace religieux, aujourd'hui disparu mais autrefois bien connu en ville en raison de sa position tout à fait centrale et de la fonction particulière auquel il était lié.

Dès 1572, sur la place principale, sous l'ancien palais du Légat, aujourd'hui palais de la Préfecture sur la piazza del Popolo, existait une église dédiée à San Giovanni decollato, donnée en gestion à la Confraternita della Misericordia, dite aussi de la Buona morte, qui s'occupait du réconfort spirituel des condamnés à mort dans les instants précédant l'exécution, de l'inhumation des cadavres et de l'assistance aux détenus enfermés dans les prisons municipales, qui à l'époque se trouvaient dans la cour du palais du légat¹.

L'église de San Giovanni decollato est documentée par les principales sources imprimées ravennates, en premier lieu Girolamo Fabri², et si aujourd'hui il n'en reste plus de traces, il est possible d'en reconstituer l'aspect grâce à une description contenue dans un inventaire des biens de l'église de 1786 conservé à l'Archivio di Stato di Ravenna³. Le bâtiment avait une forme rectangulaire, possédait l'entrée principale sur la place et une entrée secondaire qui, par une petite porte latérale, donnait sur la cour du palais apostolique : « dans laquelle cour » - lit-on dans l'inventaire - « correspond la Chapelle [sic] de ladite Église, dont on ignore l'époque et le fondateur, n'en ayant laissé mémoire ni nos historiens ni l'archive de l'Église elle-même ». Nous reviendrons plus loin sur ce passage précis du document.

L'autel majeur était dédié à la décollation de saint Jean-Baptiste, « exprimée dans le tableau avec de nombreuses figures par Luca Longhi ». Le tableau a été identifié avec une planche aujourd'hui conservée au Museo d'Arte della Città di Ravenna, pour laquelle la critique, à la suite d'une restauration ayant mis au jour la signature de Francesco Longhi et la date 1612, a émis l'hypothèse d'une réalisation en plusieurs étapes, avec une intervention postérieure de Francesco, fils de Luca, sur une structure du XVI^e siècle préparée par le père⁴. Le cadre du retable et l'antependium, représentant la tête tranchée du Baptiste avec deux anges adorants, avaient pour leur part été peints par Andrea Barbiani. Lameublement de l'autel se complétait par le tabernacle, surélevé sur deux marches et orné de modillons peints.

L'église disposait de six bancs, dans des niches sur les parois latérales étaient accrochées deux toiles, l'une avec la Très Sainte Annonciation et l'autre avec saint Apollinaire⁵, et de part et d'autre se trouvaient quatre autres grands tableaux représentant saint Pierre en prison, la Visitation de sainte Élisabeth, le festin d'Hérode et le saint Temple avec les sept candélabres.

À la droite du corps principal de l'église se trouvait la sacristie, tandis qu'en face se trouvait une autre pièce utilisée comme confortoir pour les condamnés à mort : elle était dépourvue de fenêtres, comportait des sièges fixés au mur et un autel de bois décoré d'une planche représentant le Christ crucifié entre les deux larrons et les Mystères de la Passion. La présence de ces sujets iconographiques s'explique si l'on considère la fonction de cet espace : les condamnés y étaient conduits la veille au soir de l'exécution pour se préparer spirituellement à accomplir une « bonne mort », recevant le réconfort religieux des confrères de la Misericordia, et les images peintes servaient de support visuel pour renforcer le lien entre leur sacrifice et celui du Christ⁶. Les portes d'accès de la sacristie et du confortoir étaient surmontées de deux lunettes représentant respectivement la Libération de quelques esclaves et la Naissance de saint Jean-Baptiste.

En 1798, avec la suppression de la Confraternita à la suite de l'invasion napoléonienne de 1796, l'église de San Giovanni decollato fut profanée et, après avoir été en partie utilisée comme cuisine du cardinal Rusconi (1820)

et en partie comme bureau des coursiers (scribes et huissiers) du Tribunal civil et criminel de la Légation de Ravenne⁷, elle fut transformée en caserne puis finalement fermée⁸. Du temps de Corrado Ricci (1923) on pouvait encore voir quelques traces de la voûte sous la première rampe de l'escalier du palais de la Préfecture, à gauche⁹, tandis qu'aujourd'hui il ne subsiste qu'une niche-porte à l'intérieur du palais, correspondant à la troisième fenêtre à gauche du portail en regardant depuis la place¹⁰.

Revenant maintenant à l'espace où a été installée l'exposition de Clément Mitéran, actuellement connu comme la « présumée » chapelle de San Giovanni decollato, il est tout d'abord important de signaler que l'église de San Giovanni decollato se trouvait du côté opposé du palais du Légat, à gauche en regardant le portail principal : cette position est attestée par certaines sources graphiques du XVIII^e siècle, en premier lieu Vincenzo Coronelli qui, dans une gravure de 1708 représentant la façade du palais, montre à gauche du portail la petite entrée arquitravée de l'église¹¹, ainsi que par quelques plans de la piazza maggiore conservés aux archives historiques communales de Ravenne¹².

La possible identification de l'espace avec San Giovanni decollato trouve très probablement son origine au début du XX^e siècle avec Gaetano Savini, qui connaissait assurément l'existence de l'ancienne église mais ignorait peut-être sa position exacte à l'intérieur du palais, et a ainsi identifié à tort les « deux petites colonnes de marbre grec avec chapiteaux ioniques et un arc » situées entre la porte principale du palais préfectoral et le portique de la piazza comme les vestiges de l'église de San Giovanni decollato¹³. À ce propos, il faut noter que Savini, en parlant de chapiteaux ioniques, ne se référait pas aux colonnes présentes dans la « présumée » chapelle, qui sont dépourvues de chapiteau, mais à celles présentes dans le second local au rez-de-chaussée à droite du portail, qui présentent effectivement un chapiteau ionique¹⁴.

Un autre élément montrant que la reconstitution de l'histoire de la « présumée » chapelle pourrait encore connaître des développements, est la présence de cet espace sur un plan de 1859, représentant les locaux du rez-de-chaussée du palais du Gouvernement, adjacents au portique public et alors occupés par la Cassa di Risparmio, sur lequel il est mentionné comme « prison pour les femmes »¹⁵. Sur la planimétrie on identifie clairement cinq colonnes, qui correspondent aux deux colonnes encastrées dans le mur et aux trois autres fûts de colonne (dont deux jumelés soutenant deux arcs) que l'on voit encore aujourd'hui dans la salle. À cette information s'ajoute le fait que, dans le cadre des hypothèses relatives à une identification possible de l'espace, il convient de considérer que, dans l'îlot comprenant le palais du Légat, le Palazzetto veneziano et le palais de la Trésorerie (aujourd'hui siège des Postes centrales), les sources documentent la présence de plusieurs édifices de culte médiévaux, survivants au moins jusqu'au XVe siècle¹⁶, et que l'identification certaine de restes anciens requerrait non seulement des enquêtes documentaires supplémentaires mais aussi des investigations archéologiques.

Ce bref rapport se conclut par une dernière information, qui pourrait soutenir l'hypothèse d'une identification possible de l'espace examiné ici avec la chapelle de San Giovanni decollato, mais qui est proposée surtout comme une suggestion pour fournir une piste de recherche et indiquer des perspectives pour des études plus approfondies. En revenant sur le passage de l'inventaire de 1786 cité plus haut relatif à la description de l'église de San Giovanni decollato, on y trouve en effet une référence explicite à la « chapelle » de l'église, située dans la cour du palais et dont à l'époque on ignorait « l'époque et le fondateur »¹⁷. Ce témoignage documenterait donc l'existence d'une chapelle de San Giovanni, qui se trouvait dans la cour du palais apostolique et était donc autonome par rapport à l'église.

La question de l'identification de cet espace demeure donc ouverte.

* Certaines des informations contenues dans ce texte sont tirées du mémoire de maîtrise soutenu par l'auteure en 2009 à la Faculté de Conservation des biens culturels de l'Université de Bologne, auquel on renvoie pour les références archivistiques et bibliographiques. Cf. G. Boattini, « ...aider les âmes à bien mourir ». La Confraternita della Misericordia o della Buona Morte a Ravenna, mémoire de maîtrise en Histoire de l'Église moderne, année académique 2008/2009.

1. Pour approfondir la Confraternita, son histoire et ses fonctions, voir Boattini 2009, pp. 17-26. Les prisons restèrent dans la cour du palais jusqu'en 1897, lorsque la prison actuelle de la via Porta Aurea fut achevée, et elles furent ensuite détruites en 1907.

2. G. Fabri, *Le sagre memorie di Ravenna antica*, Valvasense, Venezia, 1664, p. 203. Pour les autres sources, voir le mémoire cité ci-dessus.

3. Voir ASRA, *Corporazioni religiose soppresse, Compagnia della buona morte in San Giovanni decollato di Ravenna*, n. 2474, *Inventario di tutti i beni...* (1786). Avec toute probabilité, l'aspect de l'église décrit dans cet inventaire était le fruit du restauro exécuté en 1770 et documenté par Benedetto Fiandrini dans ses *Annales*. [...]

4. G. Viroli in *Pinacoteca comunale di Ravenna: museo d'arte della città: la collezione antica*, éd. N. Ceroni, Longo, Ravenna, 2001, p. 97. Pour l'œuvre : https://bbcc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=55785&force=1# (consulté le 05/08/2025).

5. Contrairement au tableau placé sur l'autel, pour ces deux toiles l'inventaire de 1786 ne mentionne pas les noms des auteurs, les indiquant seulement comme « toutes deux de bonne main ».

6. Sur la fonction des images et leur utilisation par les confraternités, voir Boattini 2009, p. 8 et, pour la Confraternita della Buona Morte de Ravenne, pp. 42-43.

7. A. G. Cassani 2006, p. 262.

8. P. Uccellini, *Dizionario storico di Ravenna e di altri luoghi di Romagna*, Tipografia del Seminario Arcivescovile, Ravenna, 1855, réimpr. photomécanique, Forni Editore Bologna, 1968, p. 211 ; A. Tarlazzi, *Memorie sacre di Ravenna*, Tip. del Seminario Arciv., Ravenna, 1852, p. 245.

9. C. Ricci, *Guida di Ravenna*, VI^e éd. refaite, Zanichelli, Bologna, 1923, p. 15.

10. A. Marzetti, *Il Palazzo Apostolico della Legazione di Ravenna oggi Palazzo del Governo*, in *La dipinta storia di Ravenna*, éd. G. Morelli, Longo, Ravenna, 2005, p. 38.

11. V. Coronelli, *Ravenna ricercata antico moderna...*, Forni, Sala Bolognese, 1975 (réimpr. fac-similé de l'extrait de « *Stato Ecclesiastico* », v. 1, Venezia, ca. 1708), s. p.

12. ASCRa, *Carte topografiche*, n. 70 (1754) ; n. 71 (1799) ; n. 72 (1793). [...] Voir aussi A. Marzetti 2005, p. 40 fig. 22.

13. G. Savini, *Ravenna. Piante panoramiche*, vol. I, 1905, p. 22 et fig. 2 (H), 23 (3).

14. Deux photographies montrant des détails des deux espaces avec leurs colonnes respectives se trouvent dans A. Marzetti 2005, p. 37 fig. 19 et 20.

15. ASRa, *Prefettura di Ravenna, Archivio generale*, b. 116, année 1865, *Permuta di locali demaniali...* (plan et élévation). Voir A. Marzetti 2005, p. 37 fig. 18 et p. 38.

16. Les églises rappelées dans la zone sont Santo Stefano iunior, Sant'Agata del mercato et San Pietro in carcere. Voir P. Novara, *Inediti d'archivio su alcuni scavi archeologici ravennati*, « *Ravenna Studi e Ricerche* », IV/2, 1997, pp. 60-68. [...]

17. Cf. supra.