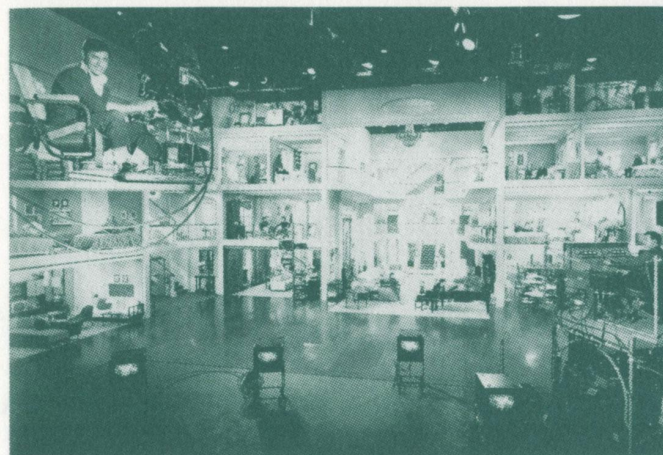
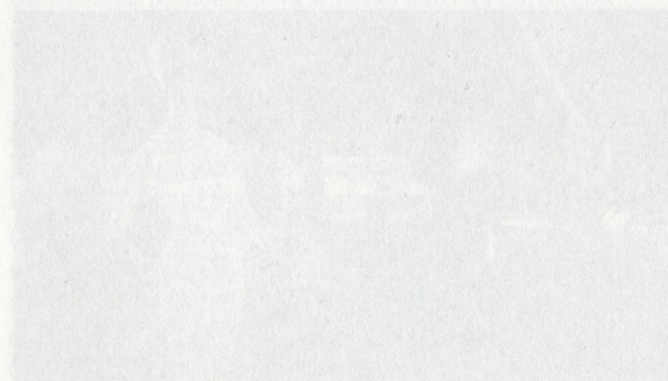




1



Il s'agit d'un espace où les visiteurs peuvent observer et interagir avec des œuvres d'art contemporaines. L'architecture est conçue pour favoriser l'expérience et la découverte. Les visiteurs peuvent se promener librement à travers les différentes salles et découvrir des œuvres d'art de différentes époques et styles. Les œuvres sont présentées de manière à mettre en valeur leur singularité et leur importance. Les visiteurs peuvent également participer à des ateliers et des conférences organisés par le musée. L'objectif est de créer un espace où les visiteurs peuvent apprendre et découvrir de nouvelles choses.

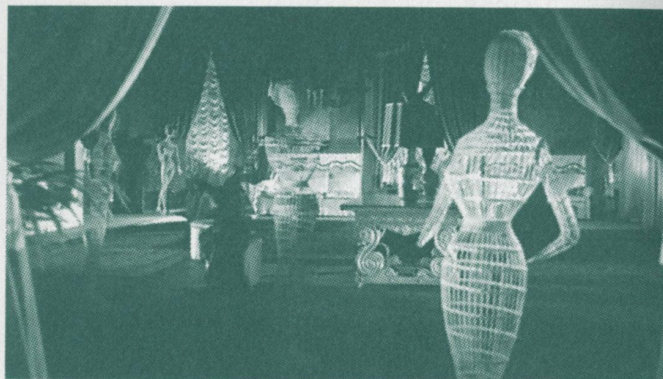
Le musée est ouvert tous les jours de 10h à 18h. Les billets sont disponibles à l'entrée du musée. Les visiteurs peuvent également acheter des livres et des objets de collection.



II



III



IV

Vertige des dispositifs

Alice Laguarda

Que se passe-t-il lorsqu'un décor de cinéma devient un dispositif au service d'un film ? Que se passe-t-il lorsque la maison, image d'une totalité close sur elle-même, espace suggérant des analogies avec la *camera oscura* ou l'inconscient, devient le dispositif majeur d'un film ?

Dans *Le Tombeur de ces dames* (Jerry Lewis, 1961), *Lost Highway* (David Lynch, 1997) et *Six femmes pour l'assassin* (Mario Bava, 1964), les décors des maisons semblent guider les actions et les destins des personnages ainsi que l'enchaînement des situations. Ils ont une valeur primordiale car c'est par eux, à travers eux que se constitue dans les films un discours sur le devenir des personnages et le devenir des corps. Les trajectoires des personnages s'ouvrent aux bifurcations, à la transformation, aux métamorphoses.

L'utilisation des décors vise aussi à produire divers effets de mise en abyme, via les rapports qu'établissent les cinéastes entre cinéma et spectacle, fiction et illusion. Ainsi, une relation particulière va se nouer dans les films entre le décor, ses possibles envers et ses occupants.

Le demiurge contrarié

Le cinéma de Jerry Lewis est certainement, à la manière dont Jean Narboni en identifie l'un des points d'origine à travers la figure du dieu Protée, un cinéma de la transformation, de la métamorphose¹. Lewis est à la fois acteur et metteur en scène de ses films, incarnant souvent des personnages différents dans une même œuvre (travesti, enlaidi, infantile, etc.). Le décor du *Tombeur de ces dames* est une pension de jeunes filles dans laquelle le personnage de Herbert H. Heebert, désespéré par les femmes, se retrouve cependant homme à tout faire. L'idée de dispositif chez Lewis revêt des fonctions complexes et multiples. Immérgé dans la vie de la communauté, le personnage va devoir trouver sa place, apprendre à dominer ses accès de panique. Ainsi, si les objets et les accessoires sont des instruments pour les gags visuels, ils sont également des instruments de connaissance, de mise en contact des personnages, des objets relationnels. Ce récit

1 — Jean Narboni, « Le récit empêché », *Cahiers du cinéma*, n° 197, « Spécial Jerry Lewis », Noël 1967-janvier 1968, p. 57.

d'apprentissage se complète d'une représentation du fonctionnement des studios hollywoodiens et de la machinerie du cinéma, lorsque dans la seconde partie du film, une équipe de télévision s'installe dans la pension. L'équipe vient réaliser un reportage, la maison se transformant ainsi en plateau de tournage envahi par les caméras, les instruments de prise de son, les câbles, les machinistes. Tout au long du film, l'espace se modifie, ses fonctions se démultiplient : pension, studio de télévision, de cinéma, ou encore piste de danse... Il devient un dispositif performatif, peuplé de personnages agités, aux comportements irrationnels. Cette frénésie est régulièrement interrompue par les incursions de la rêverie et du fantasme : la « chambre blanche » dont l'accès est interdit à Herbert, le mystérieux chien « Baby », l'apparition de l'acteur George Raft qui joue son propre rôle. L'alternance entre la vie dans le décor et les incursions oniriques, burlesques ou psychanalytiques permet à Jerry Lewis de figurer la fluidité des passages entre la technicité et l'imaginaire du personnage/metteur en scène. Mais le film est aussi une critique du dispositif conçu par le cinéaste : le personnage le perturbe, s'en moque, instaure du chaos. La pension, lieu de contrôle et de surveillance de la vie des jeunes femmes, est ainsi vouée à être mise en désordre. Le burlesque du *Tombreur de ces dames* repose sur la tension entre le bon fonctionnement de la maison, et les accidents et perturbations qui y prennent place.

Accompagnant l'évolution du personnage, le dispositif lewisien est mis au service d'un discours d'humanisation. D'abord dominé par le décor et par sa peur des femmes, Herbert grandit, gagne en confiance et semble finalement réussir à surmonter la situation. De même, le film apparaît comme une démonstration de la toute-puissance du cinéaste et du cinéma, jusqu'au démiurgique. Dévoilé dans sa totalité par de grands mouvements de grue, le décor qui ne possède pas de façade se présente ainsi comme une maison de poupées, un jouet géant. Le film fait l'éloge de l'art de la mise en scène, de la maîtrise technique, et cela est aussi visible dans certaines séquences loufoques qui ponctuent le film, comme lorsque Herbert fait s'échapper de leur cadre des papillons qui reviennent à la vie.

Cependant, la vision démiurgique de Jerry Lewis est particulière car elle est dépendante d'un principe de métamorphose permanente des choses et des êtres. La pension

est un mécanisme dont les pièces et les configurations sont multiples, de même que le personnage lewisien évolue et subit les aléas de ses personnalités multiples et contradictoires (attraction/répulsion pour les femmes, passages de l'adulte à l'enfant, de l'athlète à l'idiot). La puissance du démiurge est toujours menacée par un changement de condition, d'état.

Pas de monde sans autre monde

Lost Highway de David Lynch est structuré selon une série de bifurcations, de passages. Le personnage de Fred Madison (Bill Pullman) vit une transformation. Dans la longue séquence du début, filmée dans la maison du couple qu'il forme avec Renee (Patricia Arquette), certaines images (le plan sur le personnage à sa fenêtre, la télévision qui diffuse de la neige et des vues de la maison enregistrées sur une mystérieuse cassette, les fondus au noir) instaurent un climat fantastique. Elles annoncent le basculement du personnage dans une forme de translation identitaire, dans un récit hanté par la mort et le dédoublement. Ce processus touche les décors eux-mêmes, l'histoire prenant place dans des lieux hétérogènes qui sont peut-être, aussi, des répliques de la maison (il y aurait la maison matricielle de Madison, puis ses déclinaisons possibles, ses envers, ses scories : la cabane dans le désert, la cellule de prison, la maison de Pete Dayton, double de Madison...).

Accompagnant les translations identitaires des personnages (changements de corps, changements de têtes), le dispositif renvoie également à l'idée de la maison comme lieu de l'immersion dans l'hallucination et l'irrationnel, lieu de l'égarement. S'il est question d'apprentissage dans le film de Lynch, ce n'est ainsi pas dans le sens d'un accès à une vérité stable, rassurante, mais selon un principe d'acceptation du mystère des êtres et des choses, à travers une série d'étapes et de modifications spatio-temporelles.

Le film s'appuie aussi sur une tension entre l'envers et l'endroit du décor. On ne voit jamais vraiment l'envers, il demeure suggéré, indéfini et inquiétant. Le mystère transparait dans la plasticité des espaces et des figures, suivant divers effets visuels (fumées, halos, lumières stroboscopiques/apparitions et disparitions des personnages dans le champ). La séquence d'ouverture dans la maison annonce la fluidité des passages entre différents états, différentes personnalités, une plasticité des êtres et une évanescence des situations.

C'est aussi que le dispositif accompagne les évolutions des personnages en les confrontant à leur origine ou leur devenir fantasmatiques et fictionnels. Selon les analyses développées par Diane Arnaud à propos de l'œuvre de David Lynch, les trajectoires erratiques des personnages de *Lost Highway* pourraient ainsi être des manifestations de leur origine fictionnelle².

Le fait qu'un trouble soit maintenu entre le décor et ses envers, entre le fantasme et le réel, et que tout semble communiquer sans cesse, permet de formaliser des transitions entre différents mondes mais également une schize (Fred Madison, qui a sans doute assassiné sa femme, devient Pete Dayton). Si les transformations, les passages d'un personnage à un autre, d'un récit à un autre semblent réversibles, le dispositif de *Lost Highway* mène cependant à un irrésolu – un cri, une terreur.

Dispositif meurtrier

La fascination de Mario Bava pour la transition et la transformation suit un autre dessein. Les décors de *Six femmes pour l'assassin* accueillent des personnages tour à tour éliminés par un tueur masqué. La structure du film est fondée sur la succession des scènes de meurtre dans des maisons, celles de jeunes femmes mannequins et la maison de couture de leur patronne, respectant les mêmes règles esthétiques (violence et cruauté des meurtres, artificialité dans le traitement de la couleur et des éclairages).

Bava filme des décors qui se vident de leurs habitants, montre le passage du vivant à l'inerte, de l'incarnation à l'abstraction. Les maisons semblent obéir à une logique interne que rien ne peut perturber (lents travellings dans les espaces, plans sur les objets statiques). Ainsi se développe chez le cinéaste une tout autre idée du démiurgique que chez Jerry Lewis. On sait que Mario Bava est fasciné par les marionnettes et les récits de machination (voir *L'île de l'épouvante*, 1970, et *Lisa et le diable*, 1974). Les personnages de *Six femmes pour l'assassin* sont prisonniers du dispositif (tout est piège : un paravent, une baignoire, une statue...). En ce sens, le film a une dimension programmatique. Il s'agit de transcender la trivialité du scénario policier par un parti-pris formaliste qui établit les codes esthétiques du Giallo. Le cinéaste se livre en quelque sorte à un éloge du dispositif, qui emprisonne et déshumanise les personnages, prend le dessus sur ceux

qui l'habitent. Il crée des espaces illusionnistes, flottants, incertains, et en même temps implacables parce qu'ils sont des dispositifs de mise à mort (par exemple, le traitement tachiste de la couleur pour la séquence du meurtre dans le magasin d'Antiquités trouble la perception de l'espace et ouvre à une dimension opératique). Les objets remplacent peu à peu les humains, ils se substituent au monde humain dans toute leur froideur, leur abstraction et leur mystère. Dès le générique puis dans la première séquence du film, les images de statues et de mannequins en osier et plastique sont omniprésentes. Le décor prépare au règne de l'inanimé, à une victoire des objets, par la confusion instaurée « entre le vivant et son effigie »³. Ainsi, pour Mario Bava, nul besoin que le décor s'accompagne d'un envers : il n'y a pas d'envers, le décor-dispositif est tout et sa puissance d'assimilation est irréversible.

Les trois cinéastes accordent une importance similaire aux décors, non pas en tant que réceptacles passifs d'une dramaturgie, mais comme dispositifs programmatiques et scéniques permettant de figurer un dialogue particulier entre la fixité et le mouvement. Si le décor se présente comme un lieu clos, factice, statique, il accueille les mouvements et l'agitation des personnages, et les films se font les récits de la relation qui se crée entre ces deux états inverses. Cette relation est complexe. Les maisons dans les films ont perdu leurs fonctions d'abri, de stabilité, de protection. Dispositifs spéculaires, elles sont traversées par différentes formes de débordement, de devenir : vers la métamorphose, la folie ou la mort.

2 — Ainsi, Pete Dayton est renvoyé à son « propre statut de projection au sein d'une fiction de récréation ». Diane Arnaud, *Changements de têtes. De Georges Méliès à David Lynch*, Rouge profond, 2012, coll. « Raccords », p.192.

3 — Serge Chauvin, « *Furore* italienne ou le film qui en savait trop : du Thriller au Giallo, notes autour de Mario Bava », in *Du maniérisme au cinéma*, Véronique Campan et Gilles Menegaldo (dir.), La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, 2003, p.147.

I — « Jerry Lewis sitting on a boom (left) on the elaborate set of *The Ladies Man*, Hollywood, California, 1961. » Getty Images.

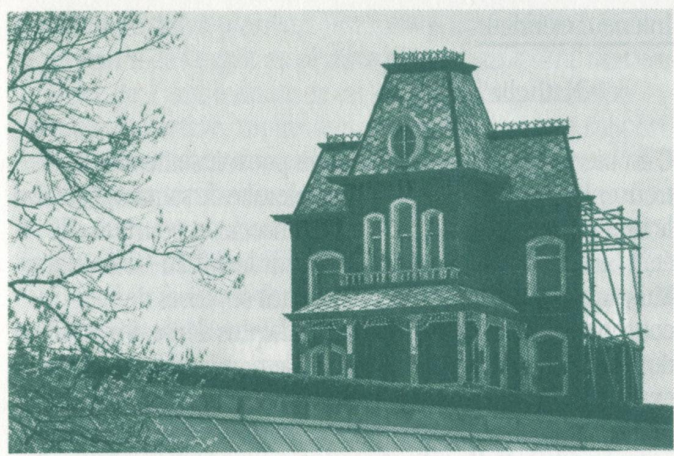
II — (Image tirée du film) *Le Tombeur de ces dames*, Jerry Lewis, 1961, Paramount Pictures.

III — (Image tirée du film) *Lost Highway*, David Lynch, 1997, City 2000 / Asymmetrical Productions.

IV — (Image tirée du film) *Six femmes pour l'assassin*, Mario Bava, 1964, Emmepi Cinematografica / Les Productions Georges de Beauregard / Monachia Film.

116 RUE DE PARIS
 AU 16\12\17,
 DU 15\09
 EXPOSITION

D'UNE MAISON DÉCOMPOSITION



Le projet de la maison est né d'un désir de créer un lieu de vie moderne et confortable, tout en respectant l'architecture traditionnelle de la région. L'architecte a choisi de conserver les éléments historiques de la maison, tout en y intégrant des éléments modernes. Le résultat est une maison unique, qui allie le meilleur des deux mondes.

La maison est située dans un quartier calme et verdoyant, à proximité d'un parc et d'un lac. Elle dispose d'un grand jardin et d'une terrasse, idéale pour les moments de détente. L'intérieur est spacieux et lumineux, avec de grandes fenêtres qui offrent une vue imprenable sur le paysage.

La maison est équipée de tous les équipements modernes, y compris une cuisine équipée, un salon confortable et des chambres spacieuses. Elle est également dotée d'un système de chauffage central et d'une climatisation, pour assurer le confort de ses occupants toute l'année.

Si vous êtes à la recherche d'une maison unique et moderne, n'hésitez pas à venir visiter l'exposition. Vous serez certainement séduit par la beauté et l'originalité de ce projet.

Nathalie Leleu

C'est bien le dernier endroit où l'on pouvait s'attendre à trouver la *Bates Mansion*, qui surplombe de sa masse austère le film *Psychose* (1960) d'Alfred Hitchcock ; et pourtant elle était bien là, d'avril à octobre 2016, sur le toit du Metropolitan Museum (Met) de New York, profilant ses frises de couronnement sur le plus urbain et le plus dense des *skylines* de Manhattan. D'aucuns ont pu se demander : pourquoi extraire la *Bates Mansion* de son environnement de celluloid, partagé entre la solitude et l'herbe folle ?

Avant d'aller plus loin, précisons que l'assemblage sis sur le toit du Met n'est pas une réplique exacte de la *Bates Mansion* telle qu'elle apparaît en 1960, et qu'enfin, cette reconstitution assume, dans ce contexte, le statut d'une œuvre d'art.

Invitée au Met dans le cadre du programme Cantor Roof Garden, l'artiste britannique Cornelia Parker a reproduit à une échelle réduite les deux façades auxquelles se résume le manoir Bates originel. L'artiste a cependant utilisé pour les garnir le bois issu d'une *Red barn* (grange rouge), construction vernaculaire du Nord de l'État de New York et sorte d'icône pittoresque de la vie rurale. Un point de vue à 90° sur la construction restitue le célèbre profil de la *Bates Mansion*. Le titre de l'œuvre est *Transitional Object (PsychoBarn)*, ainsi commenté par Ariella Budick dans le *Financial Times*¹ : « Pris dans un savoureux tissage symbolique, l'objet de Mme Parker est suspendu à mi-chemin de sa métamorphose, entre l'architecture et la sculpture, entre l'histoire du celluloid et l'histoire matérielle, entre les souvenirs chaleureux et le cauchemar domestique. » Cette fine analyse complète les propos de l'artiste sur ses sources et la fonction qu'elle attribue à son œuvre. Mme Parker cite le film d'Alfred Hitchcock et le tableau d'Edward Hopper, *House by the Railroad* (1925, Museum of Modern Art, New York), lui-même enchâssé dans la genèse de *Psychose*. Le caractère « transitionnel » permet de joindre les deux bouts entre l'artifice et le symbole, l'œuvre et sa référence, à travers l'expérience psychologique d'un désinvestissement intime. Au terme de l'exposition au Met, Cornelia Parker et sa galerie cherchaient encore un lieu d'accueil, en dépôt

des offres de don à plusieurs institutions américaines². La dépendance de l'expôt au *skyline* newyorkais donne matière à penser sur l'ambivalence de cet « objet incongru », selon les mots de l'artiste, moins sculpture autonome que support assumé d'une commémoration visuelle en 3D d'un dispositif scénographique conçu pour une restitution cinématographique en 2D. Entre l'un et l'autre, une cruciale différence de point de vue ; libre et alternatif entre l'illusion et la réalité pour l'un (les échafaudages de la réplique se visitent) ; choisi, sculpté et dirigé pour l'autre, sans sortie possible ni du cadre de la caméra ni du plan de la séquence. La réplification est une répétition, mais qu'y-t-il à répéter ? La réplique la plus juste de la *Bates Mansion*, en termes de réification symbolique telle que la pratiquent respectivement les artistes et les musées, est-elle celle qui découle du décor du film ou de l'image de la maison ? Feraient-elles diversement œuvre, ne serait-ce que par leur rapport divergent au temps et à l'espace de la perception ? Cette transfusion sophistiquée de l'écran à l'exposition fait-elle du panorama du Met un décor, ou fabrique-t-elle de la matière à partir d'un plan de cinéma ?

Alfred Hitchcock a dit à François Truffaut en 1962 à propos de la *Bates Mansion*³ : « Je crois que l'ambiance mystérieuse est, dans une certaine mesure, accidentelle, par exemple, dans la Caroline du Nord, vous trouverez beaucoup de maisons isolées qui ressemblent à celle de *Psychose* : on appelle cela le « gothique californien » et, lorsque que c'est franchement laid, on dit même « pain d'épice californien ». Je n'avais pas commencé mon travail avec l'intention d'obtenir l'atmosphère d'un vieux film d'horreur Universal, je voulais simplement être authentique. Or cela ne fait aucun doute, la maison est une reproduction authentique d'une maison réelle, et le motel est également une copie exacte. » Une telle déclaration a poussé sur les routes américaines nombre d'enquêteurs, mais aussi suscité quelques suspicions car, « authentique » et « copie » entretiennent des rapports ambigus avec la véracité et l'exactitude. La confrontation avec Hopper ne saurait faire l'affaire en terme d'équivalence : terrain plat et rails de chemin de fer, disposition de la maison différente.

1 — Ariella Budick, « Cornelia Parker and the house from « Psycho » at the Met », édition en ligne du *Financial Times*, 29 avril 2016, www.ft.com

2 — Javier Pes, « Race to save Cornelia Parker's Met sculpture », édition en ligne de *The Art Newspaper*, 5 octobre 2016, www.theartnewspaper.com

3 — François Truffaut, *Alfred Hitchcock*, avec la collaboration de Helen Scott [édition définitive], Paris, Ramsay, 1983, p. 228.

Si l'atmosphère « authentique » est bien là — « *ugly house, ugly place* » écrivait un critique contemporain d'Hopper, c'est ailleurs qu'il faut chercher la référence. Le recoupement des témoignages du directeur artistique Robert Clatworthy et d'autres acteurs de la préparation du set de *Psychose*, dessine une origine stratifiée, à la géographie impressionniste et opportuniste. Bref, la *Bates Mansion* de 1960 résulta de la glane sur les chemins des studios Universal City à Hollywood. Rappelons que M. Hitchcock a produit, de bon gré, *Psychose* avec les moyens et l'équipe affectés à sa série télévisée *Alfred Hitchcock presents*, au budget sans commune mesure avec celui de ses précédents films. Pour monter les deux façades en accord avec les prises de vue réglées par le *storyboard*, divers stock *units* ont été récupérés sur les décors voisins. Ainsi la porte d'entrée, réalisée pour un autre film, était la réplique de celle de la Crocker House à San Francisco, et la tourelle provenait de la maison, sur Colonial Street, où avait été tourné *Harvey* (1950) avec James Stewart. Tous les livres de « spécialistes » et blogs de fans formulent et propagent des hypothèses sur les diverses provenances des éléments recyclés⁴. En somme, la *Bates Mansion* relève plus d'un *capriccio*, à savoir la représentation de l'esprit d'un lieu, que d'une *veduta*, c'est à dire une captation de la réalité.

L'élaboration *in situ* d'un spécimen de Gothique californien et son incorporation au sein de l'image qui en devient propriétaire, confèrent à la *Bates Mansion* un pedigree qu'il n'est pas nécessaire de détailler, et encore moins de prouver : il est validé par le scénario et un environnement qui le fait sien. Cette réversibilité de valeurs entre réel et fiction, objet et sujet, est permanente dans l'espace théâtral et cinématographique, où le faux et l'artifice engendrent la vraisemblance.

Et d'ailleurs, qu'est-ce qu'un décor ? La construction d'un dispositif scénographique au service d'une histoire, et destiné à rendre plausible la troisième dimension au sein des deux autres. Dans un numéro daté de 1956, la revue cinéophile *Séquences* rend une définition de la fonction du décor en trois points⁵ : « A) une reconstitution de la réalité (ambiance extérieure), B) un fond intérieur, une ATMOSPHERE, C) le rôle des objets dans la création de l'atmosphère. »

La valeur dramatique et psychologique de la *Bates Mansion* (et tout particulièrement sa façade) comme objet scénographique actif sur le personnage principal, est

considérable dans *Psychose*. Ses ressorts sont ici décrits : « On confronte un ou des personnages avec un élément du décor, pour faire ressortir les sentiments, ou le caractère de X, et cela par l'influence que les objets ont sur lui. (...) Ces traits demanderaient une page ou plus dans un roman, alors qu'au cinéma, ils se résument à deux plans ou même un seul contenant les deux éléments opposés ou rapprochés. » La mise en œuvre de ces techniques et l'intérêt déclaré d'Alfred Hitchcock pour la littérature d'Edgar Allan Poe convergent naturellement vers les longues descriptions du manoir de la nouvelle *La Chute de la Maison Usher*, que le talent de Poe transforme à la fois en symptôme et en instrument immobile de la déchéance de Roderick Usher : « [Il] était enchaîné par certaines impressions superstitieuses sur la demeure qu'il occupait, et d'où, depuis des années, il ne s'était pas aventuré à sortir, du fait d'une influence dont il évoqua la supposée puissance dans des termes trop obscurs pour que je puisse les rapporter ici — une influence que certaines particularités inscrites à même la forme et la substance de sa maison de famille avaient, à force de longue souffrance, dit-il, acquis sur son esprit — un effet que le *physique* des murs et des tourelles gris, et du sombre étang dans lequel l'ensemble plongeait le regard, avait entraîné sur le *moral* de son existence. »⁶ La fameuse photographie publicitaire de la silhouette d'Antony Perkins, comme aimantée à l'escalier qui mène à la maison cadrée en contre-plongée, semble tirer un portrait moderne et instantané de Roderick Usher, catalysé par une façade lugubre et en surplomb.

Est-ce à dire qu'un décor peut être doué de personnalité ? Dans un épisode de la série télévisée *Arabesque*⁷ en 1991, Stuart Whitman interroge Angela Lansbury pendant la visite de la maison de *Psychose* aux studios Universal City en Californie : « La seule force de suggestion peut-elle suffire à rendre un endroit maléfique ? Cela vous paraît-t-il possible ? » La demeure en question a quatre murs, un toit et elle est pénétrable : rien à voir avec les deux façades de 1960, qui n'étaient de toute façon pas situées au même endroit. Les scènes d'intérieur de *Psychose* ont été tournées dans les

4 — Robert Graysmith, *La fille derrière le rideau de douche*, Paris, Ed. Denoël, 2014, p. 35.

5 — « Rôle du décor de cinéma » in *Séquences*, n°3, février 1956, p. 4-6, www.erudit.org

6 — Edgar Allan Poe, *La chute de la maison Usher* (1839), nouvelle, traduction d'Alina Reyes (2016), <http://journal.alinareyes.net>

7 — *Arabesque*, S8E13, 1991.

studio 18A et Phantom ; donc pas de *genius loci* propre à la fiction matérielle que constitue la *Bates Mansion* dans tous ses états. La première du nom a d'ailleurs endossé d'autres rôles architecturaux, en tout anonymat, au fil des années et des besoins des studios Universal, apparaissant dans des films (*Invitation to a gunfighter* en 1964, avec Yul Brynner, un changement d'implantation et trois façades pour une action située après la Guerre de Sécession) et des séries télévisées (*Laredo*, 1965-66)⁸. Ravalements, repeints mais aussi décrépitude et cannibalisation : il n'est bientôt rien resté du décor original. Le dernier avatar sera réaménagé pour *Psychose II* (1983), suite mettant en scène Anthony Perkins sur les lieux de son crime, après 22 ans de prison, puis pour *Psychose III* (1986). En 1990, les studios Universal ouvrent à Orlando (Floride) un parc à thème qui accueille alternativement public et équipes de tournage. L'une de ses premières réalisations concernait le téléfilm *Psychose IV : le commencement*, tourné dans un manoir et un motel flambant neufs.

Pour son remake de *Psychose* (« plus une réplique qu'un remake ») en 1998 aux studios Universal City, Gus Van Sant fit construire son propre manoir – venant en sus de celui visité plus haut par Angela Lansbury et des deux pans de façade re-produits pour *Psychose II* sur le même site.

Nous voilà donc avec plusieurs *Bates Mansion* (et *Motel*) entières ou en morceaux, à l'un et l'autre bout des États-Unis, et à divers états de conservation. Le programme des productions cinématographiques accueillies par Universal sur ses terres, n'est pas le seul motif ; le succès des équipements dans le cadre des visites touristiques des studios, est déterminant dans le budget alloué à leur entretien. La *Bates Mansion* a été l'une des attractions les plus populaires de l'*Universal Tram Tour* en Californie entre 1964 et 1980. Au delà du simple *sightseeing*, *The Psycho Path Maze* d'Orlando offrait au moment d'Halloween une expérience du type de l'attraction foraine, proche du cahier des charges des parcs de loisirs et de divertissement Disney, concurrents directs des studios Universal sur ce segment. La « maison hantée » englobait dans un spectre très large l'identité de la *Bates Mansion* et du *Motel*, où Norman Bates se résumait à un élément d'animation. *The Psycho Path Maze* fut transformé en 1998 en une attraction pour jeune public et pour de meilleurs profits.

Le destin naturel du décor est accompli ; quand il ne sert plus l'image de la caméra, il disparaît ou fait spectacle au théâtre. Et surtout, à Orlando comme à Hollywood, la *Bates Mansion* est devenu l'écran sur lequel se projettent de nouveaux fantasmes qui rechargent éventuellement son potentiel fictionnel, une « fiction ventriloque qui a besoin des autres pour se voir poursuivie et répétée, encore et encore »⁹. Acteurs professionnels ont cédé la place à des suppléants amateurs qui vivent, à coup de couteau dans un rideau de douche, un pur transfert à l'échelle 1:1 – mais qu'un modèle réduit de la *Bates Mansion* taggé « Psycho » (fabriqué par Polar Hights) peut aussi satisfaire dans le registre du fétiche (une autre forme de « Transitional Object », moins complexe que celui de Mme Parker), dans le magasin à la sortie des studios. Après les avoir digérés, l'image a rendu disponibles à de nouveaux usages les objets faits à ses mesures, inventés et révélés par le cinéma. Alfred Hitchcock a apporté à Henri Langlois en 1961, à la Cinémathèque française, le crâne empaillé et enfoulardé de Mme Bates, promis à une étagère qui le livrait à une consommation statique et esthétique : relique paradoxale, qui, comme nos deux pans de façade, ont quitté le mouvement des images monochromes, pour venir se figer dans le spectre coloré de l'actualité. Quel que soit leur degré d'originalité et d'authenticité, ces accessoires promus vedettes comptent de nombreux volontaires pour entretenir le mythe dont ils sont le support factice. Ils étaient 9 421 en 2014 à signer la pétition en ligne¹⁰ pour sauver la *Psycho House* hollywoodienne et promouvoir sa restauration : « save the greatest surviving movie set in the world... SAVE THE PSYCHO HOUSE ».

8 — Les divers états de la *Psycho House* sont documentés ici : http://www.retroweb.com/universal_psycho.html

9 — Extrait de la conférence « Candyman » donnée par l'artiste Alexis Guillier le 6 avril 2016 au SeMA à Séoul, dans le cadre de l'exposition *Urban Legends*.

10 — <https://www.change.org/p/universal-studios-hollywood-we-ask-universal-studios-hollywood-to-undertake-a-complete-restoration-of-the-psycho-house-and-in-the-process-save-the-greatest-surviving-movie-set-in-the-world-save-the-psycho-house>

V — The Roof Garden Commission : Cornelia Parker *Transitional Object (PsychoBarn)*. Photographie de Corrado Serra.

Proposée par Céline Poulin, commissaire,

et Alexis Guillier, artiste associé, assistés d'Ana Bordenave

au 116 – Centre d'art contemporain

/ 116 rue de Paris 93100
Montreuil

Décomposition d'une maison

— Exposition du 15 septembre au 16 décembre 2017

Avec : Tiphaine Calmettes, Guillaume Constantin, Jean-Alain Corre, Alice Laguarda, Nathalie Leleu, Ricky Hollywood, Arthur Tiar, Anne Toyer

Quet, Pauline Toyer, Syndicat, Marion Verboom.

