



.....
BERNARD BLISTÈNE & BERTRAND RAISON Un théâtre sans théâtre, entretien
JORDI COLOMER Habiter le décor **MICHEL ENRICI** Pour qu'advienne le
scénographe, la scénographie d'auteur **JEAN-LOUIS GAILLEMIN** Construire une
exposition: de la mise en scène au catalogue **MACHA MAKEÏEFF** Un lieu
d'inquiétude **GUEORGUI OSTRETSOV** L'Exposition Salon de beauté et le concept
de mise en scène en tant que
réunion d'« objets parlants »

BERTRAND RAISON
Scénographie d'auteur :
« l'after » **ÉRIC TRONCY**
La Trilogie Clinique:
accrocher, combiner, décider

.....

SCÈNO- GRAPHIE D'AUTEUR

pavillon

pavillon

n° 2 — avril 2009

une revue de scénographie/scénologie

éditée par le Pavillon Bosio

DIRECTEUR DE PUBLICATION

Isabelle Lombardot

DIRECTEUR DE LA RÉDACTION

Michel Enrici

DIRECTEUR SCIENTIFIQUE

Bertrand Raison

COMITÉ DE RÉDACTION

Bertrand Raison

Michel Enrici

Isabelle Lombardot

CONCEPTION GRAPHIQUE

Maxime Matray

RELECTURE

Violette Fos

Dépôt légal : à parution

Numéro ISSN : 1996-3556

Le logotype du Pavillon Bosio est
de Nicolas Roštagni et Michaël Lorenzi.

La revue *Pavillon* est publiée avec le soutien de la SOGEDA. La Société pour la Gestion des Droits d'Auteur joue un véritable rôle de mécène culturel en Principauté. Elle coédite des collections de disques, soutient des projets culturels (création, commandes...) et pédagogiques (notamment les master classes de l'Académie de musique). Enfin, elle remet chaque année des bourses d'études artistiques destinées à aider des élèves à poursuivre des études supérieures artistiques.

La revue *Pavillon* est composée en Baskerville Ten Pro et Labtop et imprimée à Monaco sur papier recyclé Cyclus offset par Graphic Service.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

p. 16 : DR — p. 17 : Isabey — p. 18, 19, 20, 21 & 23 : DR
— p. 26, 27, 28, 29 & 31 : Macha Makeieff — p. 35, 36,
37, 38, 39 & 40 : Éric Troncy — p. 45, 47, 49, 51 & 52 :
Gueorgui Oštretsov — p. 64, 65, 66, 67, 68, 69 & 70 :
Jordi Colomer — p. 75 : DR

REMERCIEMENTS

Jean-Charles Curau, Directeur des affaires
culturelles, la galerie Rabouan-Mousson, Paris,
Christian Raimbert, adjoint au Maire, Mathilde
Roman et tous les intervenants.



PAVILLON
BOSIO UNE ÉCOLE
DE SCÉNOGRAPHIE

école supérieure
d'arts plastiques
de la ville de Monaco

1, avenue des Pins 98000 Monaco
+377 93 30 18 39
<http://www.pavillonbosio.com>



MAIRIE DE MONACO

Sommaire

6

Introduction

par Bertrand Raison

10

Pour qu'advienne le scénographe, la scénographie d'auteur

par Michel Enrici

14

Un théâtre sans théâtre, entretien

par Bernard Blistène & Bertrand Raison

25

Un lieu d'inquiétude

par Macha Makeïeff

32

La Trilogie Clinique : accrocher, combiner, décider

par Eric Troncy

42

*L'Exposition Salon de beauté et le concept de mise en scène
en tant que réunion d'« objets parlants »*

par Gueorgui Ostretsov

54

Construire une exposition : de la mise en scène au catalogue

par Jean-Louis Gaillemain

62

Habiter le décor

par Jordi Colomer

72

Scénographie d'auteur : « l'after »

par Bertrand Raison

Scénographie d'auteur.
Deuxième colloque de
l'ESAP de Monaco
17-18 janvier 2008

.....
Bertrand Raison

DANS le droit fil du premier colloque consacré à « l'imaginaire de la scène au cinéma », l'École supérieure d'arts plastiques de Monaco interroge cette année encore la notion de scène, mais à partir d'un point de vue différent. La version 2008, fidèle en cela à la spécialité de l'École, s'écarte *a priori* des chemins traditionnels de la scénographie. Soyons clairs, l'École ne forme pas des metteurs en scène. Bref, elle aborde d'autres usages qui, par le biais de l'exposition, de l'installation, de la performance renvoient certes au jeu mouvant des références théâtrales mais tout en étant à leur périphérie. En somme, comment le plasticien occupe-t-il les lieux ? Comment affronte-t-il l'espace ? Comment y apporte-t-il sa signature ?

Pour écarter les effets de manche, on a délibérément choisi une thématique par demi-journée, à charge pour les intervenants d'apporter les preuves de ce qu'ils affirment. Ceux-ci avancent deux par deux, chaque duo assumant le double visage de la « théorie et de la pratique ».

LE PROGRAMME

jeudi 17 janvier 2008

.....
Introduction du colloque.

Isabelle Lombardot
et Bertrand Raison
.....

Mise en perspective.

Bertrand Raison
et Macha Makeïeff
.....

9 h — 10 h 30

Suite à l'absence de Bernard Blisthène, Bertrand Raison a tenté de le remplacer en s'appuyant sur un extrait de *Bande à part* de J.-L. Godard montrant dans la séquence de la visite du Louvre tous les ingrédients du spectacle. Les galeries du Musée pour un temps retournées figurent en quelque sorte l'impensé trop souvent oublié de la scène artistique : le théâtre.
.....

10 h 30 — 12 h

Macha Makeïeff, co-directrice de la compagnie Deschamps et Makeïeff, revient, à travers les pièces qu'elle monte et les expositions qu'elle réalise, sur sa conception de la mise en scène. Questions-réponses avec la salle.
.....

.....
Choix et parti pris de la (re) présentation.

Jean-Louis Gaillemin
et Gueorgui (Gosha) Ostretsov
.....

14 h 30 — 16 h

Jean-Louis Gaillemin, commissaire de l'exposition *Design contre Design*, présente l'enjeu de ses choix scénographiques.
Questions-réponses avec la salle.
.....

16 h — 17 h 30

Gueorgui Ostretsov explique, précise et détaille les principes du détournement de sa récente installation *Salon de beauté*.
Questions-réponses avec la salle.
.....

vendredi 18 janvier 2008

.....
Geste de commissaire et geste « d'architecte ».

Éric Troncy et Jordi Colomer
.....

9 h — 10 h 30

Éric Troncy, dans sa pratique de l'exposition temporaire d'œuvres de différents artistes, met en évidence le fait que chaque « geste », chaque décision du commissaire, est un geste d'auteur, qu'il soit manifestement visible ou prétende ne pas l'être.
Questions-réponses avec la salle.
.....

10 h 30 — 12 h

Jordi Colomer, par le biais de ses vidéos, interroge la mise en scène de l'architecture urbaine. Quelle fiction met-elle en place ? En quoi influence-t-elle la vie des habitants ?
Questions-réponses avec la salle.
.....

Clôture du colloque

Michel Enrici
.....

LES INTERVENANTS

Bernard Blistène, inspecteur général à la Direction des arts plastiques, a été conservateur du centre Georges-Pompidou et directeur des Musées de Marseille. Il a publié de très nombreux ouvrages sur l'art et les artistes contemporains et a récemment été le commissaire de l'exposition *Un théâtre sans théâtre*, au musée d'Art contemporain de Barcelone.

Jordi Colomer vit à Barcelone. Architecte, vidéaste, sculpteur, il construit patiemment, à travers ses différents travaux, les liens qui se tissent entre le mot et l'objet, entre la narration et le décor.

Michel Enrici, directeur de la Fondation Maeght et Président du Conseil Artistique et Scientifique du Pavillon Bosio.

Jean-Louis Gaillemain, maître de conférences à l'université Paris IV, créateur de *Beaux-Arts Magazine*, a écrit sur Egon Schiele, Dali et le design. Il a notamment assuré le commissariat de l'exposition *Design contre Design*, au Grand Palais.

Macha Makeïeff écrit et met en scène avec Jérôme Deschamps les spectacles de leur compagnie. Directrice artistique du théâtre de Nîmes, elle crée décors et costumes pour l'opéra, et met en scène des ouvrages lyriques. Elle a réalisé différentes expositions dans des musées et scénographié l'exposition Jacques Tati à la Cinémathèque française.

Gueorgui (Gosha) Ostretsov appartient à la nouvelle génération d'artistes russes qui ne s'en laisse pas conter et organise en solo ou collectivement un front de la dissidence, histoire d'ouvrir quelques brèches dans le consensus de la société post-communiste.

Bertrand Raison, journaliste, assume le rôle de modérateur de ces deux journées.

Éric Troncy est critique d'art, commissaire d'exposition, rédacteur en chef de la revue *Frog* et collaborateur permanent de *Tout arrive* à France-Culture. Auteur de nombreux textes de catalogues, il co-dirige Le Consortium, centre d'art contemporain à Dijon.

Pour qu'advienne
le scénographe,
la scénographie d'auteur

.....
Michel Enrici

7 émancipation du sens du mot « scénographie » dans le langage contemporain est un des phénomènes qui a invité le Pavillon Bosio, école de scénographie, à s'installer dans l'aventure de ce qui est devenu un concept en mouvement. Spécialité de l'univers théâtral, cet art de la traduction d'un texte dans l'espace architectural et visuel de la scène, a conquis l'ensemble des territoires du spectacle, de l'architecture, de l'urbanisme, de la muséographie et de tous les champs d'exploration ou de réalisation dont le politique n'est pas exclu, qui lie l'espace et le sens. Ce mot tel un nouvel angle sous lequel la réalité se révèle répond à une révolution copernicienne à l'intérieur de la topologie même d'une conscience de soi pour l'individu qui tente d'articuler les données redistribuées du réel et de l'imaginaire.

Que ce mot soit devenu un recours pour combler une envie de faire advenir l'événement ou un être au monde comme un événement lui-même, pourrait n'être qu'une mode ou qu'un pli éphémère du langage si « la machine à raconter » ne s'exprimait aujourd'hui au delà de ce qui est déjà plus qu'une *novlangue*¹ mais comme l'étonnante nécessité de passer de la qualité obscure et énig-

matique de l'événement à une constante mise en scène d'un « nouvel ordre narratif ».¹

Soupçonné par les uns d'être le nouveau manipulateur orwellien, le scénographe dont la légitimité est de se déclarer comme tel, n'est peut être qu'un créateur qui se saisissant au delà des mots de l'espace et des forums publics ouvre par l'addition de langages amalgamés, un nouveau champ à la notion d'auteur. *Qu'un créateur* trébuche ici dans les secrets de la syntaxe et des lapsus concertés pour mieux dire sans doute qu'il s'agit bien dans le fait d'être un scénographe dans notre monde contemporain que d'une affaire ontologique. Le scénographe de soi, du réel, de l'imaginaire, de l'actualité, du spectacle, de la ville ou du musée n'a pas d'autre justification à être que la très lacanienne traduction de Freud résumant la mobilité qui engendre le métier d'analyste : « Là où ça est, il me faut advenir ».

En 7 interventions, Bernard Blistène, Macha Makeïeff, Éric Troncy, Gosha Oštretsov, Jean-Louis Gaillemin, Jordi Colomer et Bertrand Raison sont advenus au Pavillon Bosio à Monaco, *spin doctors* de leur propre liberté, pour ciseler par leurs analyses les degrés post-modernes de leurs culpabilités ou de leurs innocences. Avec nos étudiants, ils ont su organiser la forme scénarisée et mentale d'une grande évasion.



NOTES

1 Christian SALMON, *Storytelling*, La Découverte, 2007

Un théâtre sans théâtre, entretien

.....
Bernard Blistène & Bertrand Raison

POUR

ouvrir ce second numéro de la revue Pavillon, il nous a semblé pertinent de revenir sur l'exposition intitulée *Un théâtre sans théâtre*, dont Bernard Blistène a été, avec Yann Chateigné, le commissaire au Macba de Barcelone¹.

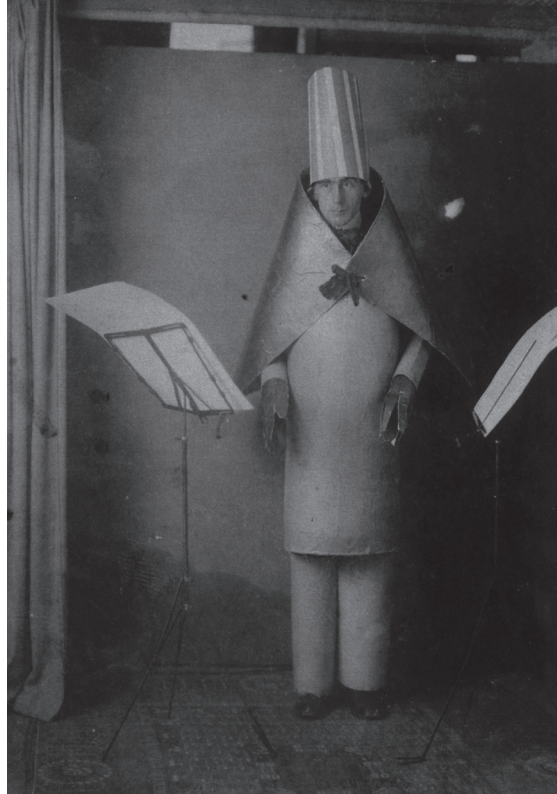
En effet, cette exposition, pour dire les choses schématiquement, sert en quelque sorte de contexte naturel au thème du colloque *Scénographie d'auteur*, car elle reprend les différents fils qui se sont tissés et se tissent encore entre la scène et les arts plastiques. Disons même que les avant-gardes historiques occidentales, du constructivisme à Fluxus en passant par Dada, n'ont eu de cesse, pour se définir, de construire la scène de leurs modes d'expression en s'émancipant des pratiques de leur temps. C'est cette tentative constamment répétée en dehors du théâtre, contre le théâtre, pour un nouveau théâtre, bref la conquête de nouveaux espaces qui nous a ici retenus. Aussi, en guise d'introduction, nous avons demandé à Bernard Blistène de revenir sur les différents points qui ont organisé son propos.

Bertrand Raison : En quoi le thème de la scène vous a-t-il requis ?

Bernard Bliſtène : À regarder la modernité, on voit que la question de la scène est une question que nombre de figures fondatrices ont évidemment posée avec beaucoup d'insistance. J'ai donc travaillé à repérer d'abord ces moments qui me semblaient avoir été des moments de rupture absolument décisifs, et, qui plus est, avaient eu un impact, une réception réelle dans le champ même des arts plastiques. Prenons deux exemples au tournant des XIX^e et XX^e siècles qui servent pour ainsi dire d'exergue à mon projet. Il s'agit du texte de Jarry, *De l'inutilité du théâtre au théâtre* (1896) et du premier drame surréaliste d'Apollinaire, *les Mamelles de Tirésias* (1917), deux moments incandescents dont on connaît les répercussions absolument essentielles dans le champ élargi des arts plastiques. Puis, je me suis rendu compte que l'un des moments cruciaux de la rupture du paradigme dans l'analyse même de la modernité reposait sur une forme d'anti-théâtre qui, des futuristes à Dada, de Dada à Fluxus, et de Fluxus à la scène californienne, pour faire vite, consistait en une suite de travaux que l'on peut assimiler à de la *performance*, de l'*event*, du *happening*. Et où la question centrale n'est plus tant celle de la production d'un objet que celle de la situation du corps à un instant donné.

B. R. : Pourtant, *Un théâtre sans théâtre* ne se résume pas à une histoire de la *performance*.

B. B. : Non, d'autant plus que le bilan de la *performance* avait déjà été fait par Paul Schimmel à Los Angeles, en 1998. Je n'avais pas l'intention d'élargir le catalogue déjà copieux des traces laissées par la *performance* ; à travers une cohorte de documents et de photographies indéfiniment recyclés dans le marché de l'art contemporain. C'est en fait la relecture du texte quasi canonique de Michael Fried *Art as Objecthood* (*L'Art comme objectivité*)



Hugo Ball, *Cabaret Voltaire*, Zurich, 1916

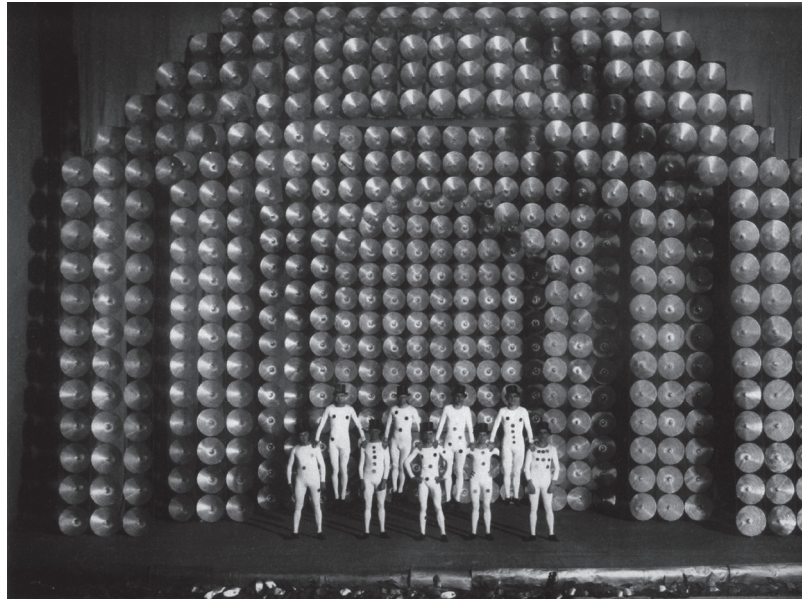
qui a été le facteur à partir duquel j'ai essayé d'articuler mon propos. L'idée de ce texte, publié en 1967, consiste à prendre la mesure que nombre de pratiques essentiellement autour de l'art minimal se construisent moins à partir de la logique du médium que dans une réfutation de ce médium pour se projeter dans une autre dimension qui, de fait, serait non plus seulement la dimension de l'espace mais bien celle du temps. Ce que dénonce Fried, c'est que les œuvres ne soient plus portées par la logique du médium et qu'elles s'affranchissent des frontières de leurs spécificités. Michael Fried privilégie le pur espace. Mais ce qu'il manque ou veut manquer, c'est évidemment la question du temps. Il constate que la plupart des artistes de cette période, de Steve Paxton à Robert Morris, n'hésitent absolument pas à construire leur projet à l'interstice de disciplines extérieures à

leur champ initial d'investigation. Le travail de Bruce Nauman est à la fois une expérience physique et une remise en cause du rapport à la finalité de l'objet qui n'est plus tant un objet en soi qu'un outil. Dénonçant ce devenir outil de l'objet, Fried laisse entendre que l'on n'est plus très loin du théâtre qui traite lui aussi les objets comme de simples accessoires. De cette critique de la théâtralité de l'art par Michael Fried, je me suis dit qu'il y avait une exposition à monter en partant justement de ces croisements, de ces interférences qui exacerbent le rapport à la temporalité et à la question même du sujet. Nous aimions, avec Yann Chateigné, l'idée qu'il fallait parler du sujet dans une époque comme la nôtre qui privilégie fondamentalement sa destruction dans tout ce qui est soumis aujourd'hui à la logique de la production mécanique. Chose extrêmement intéressante, c'est Alexander Alberro, un des meilleurs exégètes de Daniel Buren, qui m'a dit un jour que notre exposition «[...] manifestait un désir de corps que tout l'art de la modernité réclamait face à la prégnance de l'objet et de la machine.»

B. R. : Comment avez-vous organisé le parcours de l'exposition ?

B. B. : En simplifiant, disons que tout s'organise principalement autour de quatre séquences et d'une cinquième que j'avais ouverte comme un épilogue sur la ville.

L'un des premiers axes qui me semble tenir lieu de manifeste, c'est que toutes les productions artistiques essentiellement radicales voire iconoclastes qui traversent la modernité mettent, de fait, en crise la question du sujet et la question du corps. Dada a besoin du spectacle pour se manifester et sans le cabaret Voltaire, sans cette agressivité fondamentale, il n'y a pas de réalité Dada. Dada a eu besoin de la scène, du spectacle, de cette apostrophe au public dans un contexte que l'on sait être fondamentalement celui de son opposition à la



Relâche par Francis Picabia et Erik Satie, 1924

guerre pour se faire entendre. Si on compare *Entracte* de Francis Picabia aux formidables machineries scéniques de Meyerhold, ce sont des formes d'anti-théâtre qui pour se réaliser ont eu foncièrement besoin de la scène. Que l'on se place du côté des anti-formes, celles portées par Dada, plus près de nous par Fluxus, ou que l'on se place du côté du constructivisme et de son lien à la révolution, la question de la scène est une question absolument centrale. Pour s'en tenir aux strictes avant-gardes de la toute première moitié du xx^e siècle, elles ont trop souvent été considérées comme des problématiques purement artistiques alors qu'elles ont largement excédé le champ des beaux-arts. L'artiste n'est plus confiné dans un lieu clos mais quelqu'un face à une réalité qui le contraint à inventer une esthétique du partage. À cet égard, le cas de Kandinsky est



Vsevolod Meyerhold, Biomechanics (Study for Archery), ca. 1923

exemplaire. Son œuvre n'existe pas seulement par la peinture mais dans son rapport à Schönberg, et également du côté de ses projets de théâtre. Même les plus peintres des peintres de cette période ont été, à un moment donné de leur parcours, tentés par une sorte d'émancipation de leur propre médium et sollicités par une question qui n'était plus tant celle d'un temps métaphorique mais bien d'un temps réel.

Si le premier mouvement de l'exposition est construit autour des avant-gardes historiques, le deuxième acte s'arrête sur la figure incandescente d'Artaud. Je crois qu'il est par essence l'homme acteur. Il disait que la situation du théâtre dans notre civilisation occidentale le préoccupait au plus haut point, à savoir ce théâtre où

l'acteur en était venu à oublier son corps dans le rôle qu'il endosse. La nécessité de dépouiller l'acteur des oripeaux de son rôle afin qu'il se retrouve lui-même va être, dans les années 1940, une des matrices sur laquelle va se constituer une dimension absolument exceptionnelle des avant-gardes. J'ai essayé de construire, à partir de la résonance d'Artaud, une séquence importante de l'exposition où je montrais que la découverte de certains de ses textes aux États-Unis a été déterminante. La réception d'Artaud à travers Allan Kaprow grâce à des textes transmis par des Européens, dont Jean-Jacques Lebel, qui étaient en contact avec lui, a façonné une histoire des avant-gardes où la naissance du happening croise les expériences théâtrales de

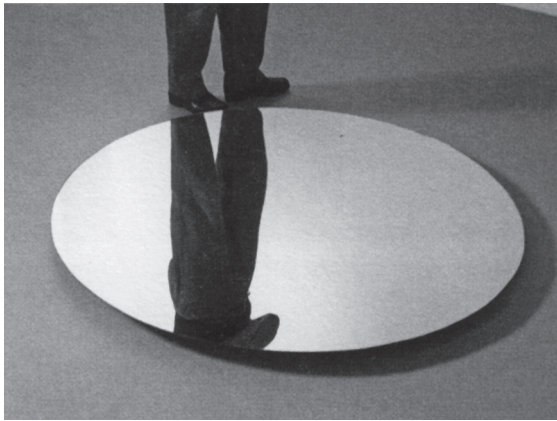


Allan Kaprow, 18 happenings in 6 parts, 1958

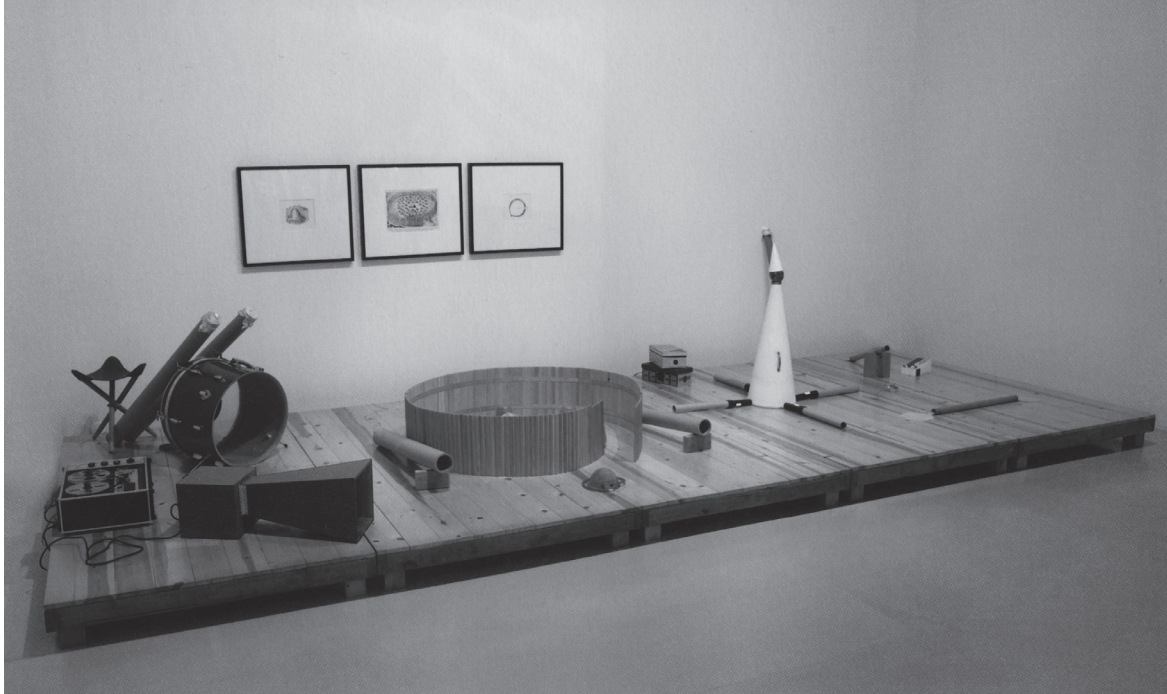
Grotowski et par là même dessine l'émergence d'une nouvelle esthétique dès le tournant des années 1950. Il est clair que le happening n'existerait pas sans la reconnaissance, la captation de l'héritage d'Artaud. Nous n'aurions pas ce texte où Kaprow remet en question la lecture de l'œuvre de Jackson Pollock. En disant que Pollock peintre est aussi chorégraphe, il ouvre la voie au performatif, ce qui va lui permettre de définir le happening. Mais attention le happening ce n'est pas du théâtre, c'est un anti-théâtre, et comme le disent Alain Badiou et Élie During, l'autre scène du théâtre. C'est-à-dire un schéma relativement sommaire avec une mise en place assez précise. Ce qui se joue surtout à travers le happening, c'est la destitution de la vertu du répertoire dans son rapport au théâtre classique. Ces mêmes années ont vu naître le Living Theater porté par un ancien peintre, Julian Beck, et une ancienne élève de Piscator, Judith Malina. Cette troupe aura un impact considérable non seulement dans l'espace du théâtre mais aussi dans l'espace même des arts visuels. Contraint et forcé de s'exiler à différents moments de

son histoire, le Living trouvera, pour un temps, refuge en Italie. Son influence y sera déterminante vis-à-vis d'artistes comme Michelangelo Pistoletto ou Pino Pascali. Le nomadisme du Living aura une résonance capitale également dans le cinéma. Antonioni utilisera certains acteurs du Living Theater dans la scène finale de *Blow-up*. Je pense aussi à un film de Bernardo Bertolucci, *Partner* (d'après un roman de Dostoïevski), où le Living est comme une manière de repenser le corps de l'acteur dans sa relation au mime et dans une gestique dont on sait qu'elle est une synthèse à travers Judith Malina de quatre expériences théâtrales fondamentales, celles de Meyerhold, de Brecht, de Piscator et d'Artaud. Toutefois, la force de cette aventure théâtrale va marquer le pas. Quand Roland Barthes, au tout début des années 1960, dit que « c'est parce que j'aime le théâtre que je n'y vais plus ». Qu'est-ce qu'il dit ? Il dénonce l'impuissance du théâtre à produire somme toute l'attente politique qui était la sienne. Barthes, qui était un critique extrêmement attentif du théâtre, va se détourner de l'expérience théâtrale et se rapprocher de l'expérience plastique. Il y trouve très probablement une forme de rapport à l'espace, de conquête de l'espace que d'une certaine façon le champ du théâtre ne lui offre plus.

À ce point de l'exposition, je souhaitais que l'on fasse un retour sur Michael Fried. La troisième séquence de l'exposition s'organise, j'allais dire malgré Michael Fried, autour du combat qui avait été le sien. Comme je l'ai signalé, Michael Fried s'inquiète du devenir théâtral de la création contemporaine. Il repère et n'accepte pas qu'une œuvre se détourne de son médium initial. D'après lui, l'œuvre doit rester dans les limites de son propre médium. L'écriture ne doit rendre des comptes qu'à l'écriture, la peinture à la peinture, et la sculpture à la sculpture. Pourtant, Fried constate bien que, à travers la production artistique des années 1960



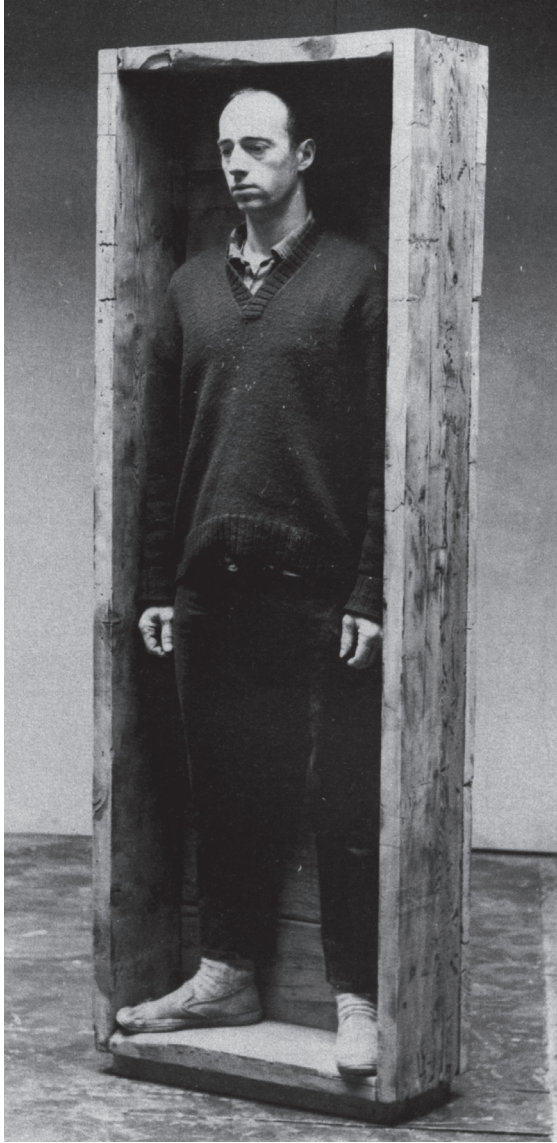
Michelangelo Pistoletto, Pozzo specchio (Oggetti in meno), 1965-66



Mike Kelley, Performance Related Objects, 1977-79

— la Judson School, les expériences du Black Mountain College —, la question cruciale qui se pose alors dans l'esthétique du moment est fondamentalement celle du corps, celle du sujet, celle de la temporalité. Sa réaction montrait bien qu'il avait conscience qu'une dimension canonique de la sculpture, pour s'en tenir à Robert Morris, était en train de s'éroder. Moi, ce que je voulais montrer, c'était le jeu des influences, les processus de transformation. Pour comprendre l'œuvre de Robert Morris, il faut regarder la danse et notamment les *Tasks* de Yvonne Rainer. Il faut prendre acte des pièces qu'il a lui-même réalisées et prendre conscience de ce que l'on néglige toujours, à savoir qu'il y a beaucoup

plus de porosité que l'on ne croit entre des artistes *a priori* très différents. Il y a une parenté artistique entre Van Doesburg et Schwitters et les sources de Bruce Nauman sont autant à rechercher auprès de Meredith Monk que de Beckett. En d'autres termes, l'hétérogénéité revendiquée par les artistes nous conduit à penser que la logique des avant-gardes consiste toujours à déplacer le champ de l'expérience sur des territoires qui s'émancipent de la doxa initiale du médium qui est le leur. On voit bien que, ce que Fried connaît et dénonce à la fois ouvre le pas finalement à de très nombreuses problématiques qui font l'essentiel d'une scène alternative qui n'est pas tant la scène de New



Robert Morris, Untitled (Box for Standing), 1961

York que, au même moment, la scène californienne. Et à cet égard, c'était l'occasion aussi de montrer l'importance capitale de l'œuvre de Guy de Cointet, artiste français installé à Los Angeles au début des années 1970. Ses œuvres, à mi-chemin entre le théâtre, la danse et le cinéma, fascinèrent Mike Kelley, Paul McCarthy, John Baldessari. Les spectacles écrits par Cointet, le rapport qu'il initie avec des formes qui deviennent des gabarits que s'approprient les acteurs, tout cela a certainement créé une forme extraordinaire d'émancipation de l'espace des arts plastiques. Je crois que dans cette tentative de relecture de l'histoire de l'art, ce sont les moments d'intensité qui cristallisent les choses, qui font que certains artistes voient se développer autour d'eux des propositions de mise en perspective suscitant de véritables bouleversements. C'est très certainement sur ces bases justement que des personnalités comme Cointet laissent une trace extrêmement importante dans la méthodologie que des artistes comme Kelley, Mullican, Dan Graham, Tony Oursler ont pu développer par la suite.

J'ai voulu que le parcours de l'exposition se termine autour de la démarche d'un artiste. Et j'ai travaillé cette quatrième séquence à partir du discours que Dan Graham avait mis en œuvre autour de la première édition de son exposition *Jardin-Théâtre Bestiarium* (1979). Dan Graham s'est beaucoup intéressé au mécanisme du théâtre et de la scène, et surtout à travers les écrits de l'historien de l'art italien Manfredo Tafuri. Il a analysé différents dispositifs scéniques comme ceux du théâtre classique sous Louis XIV à Versailles. Il a donc fait des recherches pour essayer de voir en quoi la question de la place du sujet au sein de la cour était une question absolument centrale que le roi avait organisée de manière extrêmement précise. On n'allait pas tant au théâtre à Versailles pour voir un spectacle que pour voir le roi y assister. Toute la machinerie scénique,

le dispositif spatial, le cadre de la scène, l'organisation des spectacles autour du roi à Versailles visait fondamentalement à voir le roi prendre son plaisir plus qu'à regarder la pièce. De cette analyse de l'espace, Dan Graham a tiré des maquettes, des projets, tenté de voir justement si l'on ne pouvait pas réarticuler quelque chose entre l'hémicycle du théâtre antique, le théâtre classique et le théâtre moderne. Il a également invité différents artistes qui étaient ses contemporains, Juan Muñoz, James Coleman, Ruddiger Schöttle... J'ai rassemblé ces projets non comme une sorte de conclusion mais plutôt d'épilogue à l'économie générale du projet, lui donnant ainsi deux bornes historiques. Première borne, celle du manifeste de Jarry dont je vous ai parlé, *De l'inutilité du théâtre* (1896). Texte dans lequel Jarry dit qu'il est temps d'abandonner les frusques de l'acteur, qu'il est temps de se consacrer à la lumière, qu'il est temps de réinventer une machinerie scénique et qu'il est temps d'inventer une forme de précarité du théâtre. Deuxième borne, le *Jardin-Théâtre Bestiarium* de Dan Graham (1979) que l'on présente comme l'ouverture à une dramaturgie de l'espace contemporain.

Voilà, rapidement brossé, le cadre général du récit de l'exposition, mais je trouverais incongru que l'on puisse parler de perspectives, de lignes droites, je préfère le zigzag de Jean-Claude Lebensztejn, il me semble plus proche de la topographie même de l'exposition.



NOTES

- 1 *Un théâtre sans théâtre*, musée d'Art contemporain de Barcelone (Macba), 25 mai-11 septembre 2007, Lisbonne, 16 novembre 2007-17 février 2008. Commissaires : Bernard Blistène, Yann Chateigné.

Un lieu d'inquiétude

.....
Macha Makeïeff

J ai pensé, pour vous parler de « mettre en scène au théâtre », abandonner toute tentation de théorie ou de théorisation que je laisse à d'autres qui pensent comme on respire. Qui écrivent la pensée.

Je veux y venir, à notre propos, par la pratique et le récit, la présentation, le déballage de cette pratique.

D'une façon un peu impressionniste, allant d'une humeur à une autre, une sensation en engendrant une autre. Notations, comme on dit en musique.

Place aux choses car il y a de la pensée dans les choses, leur manipulation, leur présence. Cette intelligence pointée qui n'est pas une orientation par l'intelligible mais par le sensible. Comme chemin.

Les choses ? Quelles choses ?

Celles de l'espace du théâtre ou de la répétition, celui qui cerne, qui délimite le jeu. Un ring, une crypte, une alcôve ?... La scène.

La scène comme lieu de colère (qui préexiste à toute pratique théâtrale) et lieu d'inquiétude. On n'y est jamais tranquille parce que c'est le lieu des hasards poétiques, des aveux, du vertige.

Face à la scène, il y a la place du spectateur, cette distribution du regard. Regardeur dans son fauteuil, sur son strapontin, dans sa loge, dans les gradins, sur une

marche, un coussin... Confort, inconfort de celui qui regarde (les conditions de l'aventure). Cette autre installation des autres corps. *Je pense, à chaque fois que j'entre dans la salle de théâtre remplie du public, à ceux qui ne sont pas entrés. Ceux de dehors. Qui ne seront pas là. Avec un vrai malaise : quelque chose me coupe du monde. Cet engagement, cet embarquement a un retrait comme condition première.*

La représentation se déroule et elle n'est pas satisfaisante. Le théâtre n'est pas une satisfaction. Il a à voir avec le désastre, la perte, l'écoulement, la consommation des corps et du désir.

L'insatisfaction de la représentation parce qu'elle contient sa fin. Sa durée est un échec organisé. À cause des temps, celui qui passe, celui biologique et celui du destin. Piégés les uns et les autres par ce temps donné de la représentation qui se cogne à celui contenu dans la fiction (celui du récit, celui psychologique, celui du personnage, de l'auteur qui parfois lui-même n'existe plus).

Le désastre comme résolution obstinée de la représentation (on ne laisse pas l'espace à son calme; la scène, à chaque fois, est dévastée, maculée, sale, la « mise » défaite...). Débaîcle préméditée.

Même en cas de *happy end*, la représentation est une défaite, sa fin un désastre; il y a dans l'accompli un scandale. Souvent, chez nous, un scandale joyeux.

Mais, il faut se le dire, le théâtre ne finit pas. Demain, on joue. Phénix. Plaisir de faire et défaire.

Et toujours le lieu du balancement du corps et de l'objet.

Ce qui me hante: l'immobilité. La presque immobilité (comme on dit une presqu'île) des corps, l'immobilité des choses. Ce rapport-là.



Je dois évoquer alors l'exposition comme avatar de la représentation, comme histoire immobile; encore du théâtre, comme arrêté, un autre temps, sacré encore; liturgique et arrêté.

Dire le temps de l'immobilité qui est pour moi la condition absolue de la rêverie. Et j'ai aimé la confusion des lieux (quitter le théâtre, jouer ailleurs, dans un musée, un foyer, un sous-sol...).

Le premier spectacle que j'ai proposé à Chaillot, j'avais 19 ans, était un moment de théâtre sans acteurs présents, seulement des choses et leurs événements, leurs bruits, leur immobilité aussi; et les costumes abandonnés des acteurs avec encore la chaleur de leurs corps, comme une légère vapeur qui se soulève; on n'en a pas voulu, il n'a pas eu lieu, et cette frustration désormais accompagne chaque spectacle que je fais.



La pratique, c'est arriver à ses fins.

Le projet est de trouver le lieu de collision de différentes disciplines artistiques. Les traductions plastiques du rêve par tous les moyens.

Le comique (la comédie), envisagé comme forme de l'insolence absolue. La pratique de l'impur. Le comique d'empathie qui propulse celui qui regarde dans la mésaventure. Le « mouille ».

Le rire est sauvage, biologique, indomptable, il est dans les humeurs, au fond des corps et s'expulse et nous secoue. Il inquiétera toujours.

Le théâtre, c'est de la morale en mouvement. Il fait de vous un être de comportement (bien sûr, pas question ici de démarche moralisatrice, qui n'a rien à dire à la pratique d'un art). Il y a représentation. Un parti est pris.

Nos forces sont l'artifice et le faux. On ne répète pas avec un leurre mais avec la chose qui jouera, la vraie, la réelle. Avec son corps, cette réalité sublime et lourde.

Le « pour de vrai » se pose tout près du « ici et maintenant ». J'insiste : on se met dans une situation singulière de nécessité ; comme si nous devions jouer les cinq dernières minutes du théâtre, comme si nous devions jouer demain matin. État d'urgence comme condition de la création, de l'appétit.

Et le décor, l'espace, la scénographie, comme données du problème, j'allais dire du tourment. (*La répétition et son acharnement ; chez nous pas de discours accablant qui pourrait effacer l'humeur comique si volatile ; nous sentir en répétition comme des prédateurs de moments poétiques uniques que l'on consigne et que l'on reproduira.*)

Produire des images, c'est produire de la lumière, des couleurs, du mouvement, du son (bruit ou texte), donc de la pensée.

La scène est le lieu de l'expérimentation de toutes les tentatives (elles nous poursuivent, s'imposent), de tous les aveux.

Puis, une mise à l'épreuve continue de ce que l'on produit ; il s'agit de ne pas générer son propre académisme.

Les périodes de cette fabrication ? L'inspiration, l'incubation, une préméditation poétique qui vient avant tout rassemblement des acteurs. Pour moi, tout commence par la fréquentation compulsive d'images (relais de la colère et de la contemplation) des peintres, des sculpteurs, des « plasticiens », d'architectures... Il y a de ce côté-là, je le sais et j'y retourne, d'autres scènes où se jouent d'autres colères. Mes frères, mes sœurs. Messenger ou Bourgeois (ô ces noms !), Varda. Puis ramasser, avec frénésie, matériaux, choses, tissus, papiers, fragments.

Revenir à la colère initiale avant d'entreprendre, la retrouver. On a aimé d'abord le théâtre contre le théâtre. Nous avons la haine du conformisme, de l'étalon.

Ni faire beau, ni faire laid. Drôle de bataille que cette pratique. En tout cas tout ignorer du bon goût, ce falsificateur, ce piège.

Fabriquer le lieu imaginaire (le rêve est en suspension, il n'a pas de lieu où se poser). On lui trouve un lieu réel (la scène) où l'incarner (l'acteur) (j'aime l'idée de sa chair), le chosifier (l'accessoire), le donner à voir (la lumière), le mettre en mouvement (la mise en scène). Ce moment de croisement de la pensée, du rêve et du tactile, c'est la scène.

Mettre en scène, c'est pratiquer le rêve et le bricolage. Avec entêtement, l'un et l'autre.

Ce lieu de la fiction a des contraintes prosaïques. Le réel



et ses demandes. Par exemple, les limites du regard, la visibilité, la lisibilité (éloge de la maquette, bouts de carton et taches de couleur au ras des yeux, où l'on se dit les murs du théâtre, la cage de scène, le cadre, les dégagements comme autant de contraintes).

Ellipse, évocation, suggestion, ce que l'on fait entendre, ce que l'on ne montre pas pour mieux le laisser voir.

Cette économie des moyens et la force qui en découle. Expressivité sauvage, radicale, du minimalisme.

Éviter la redondance, cette anomalie, cette malformation dont le théâtre souffre encore beaucoup. Dégénérescence que l'on traque.

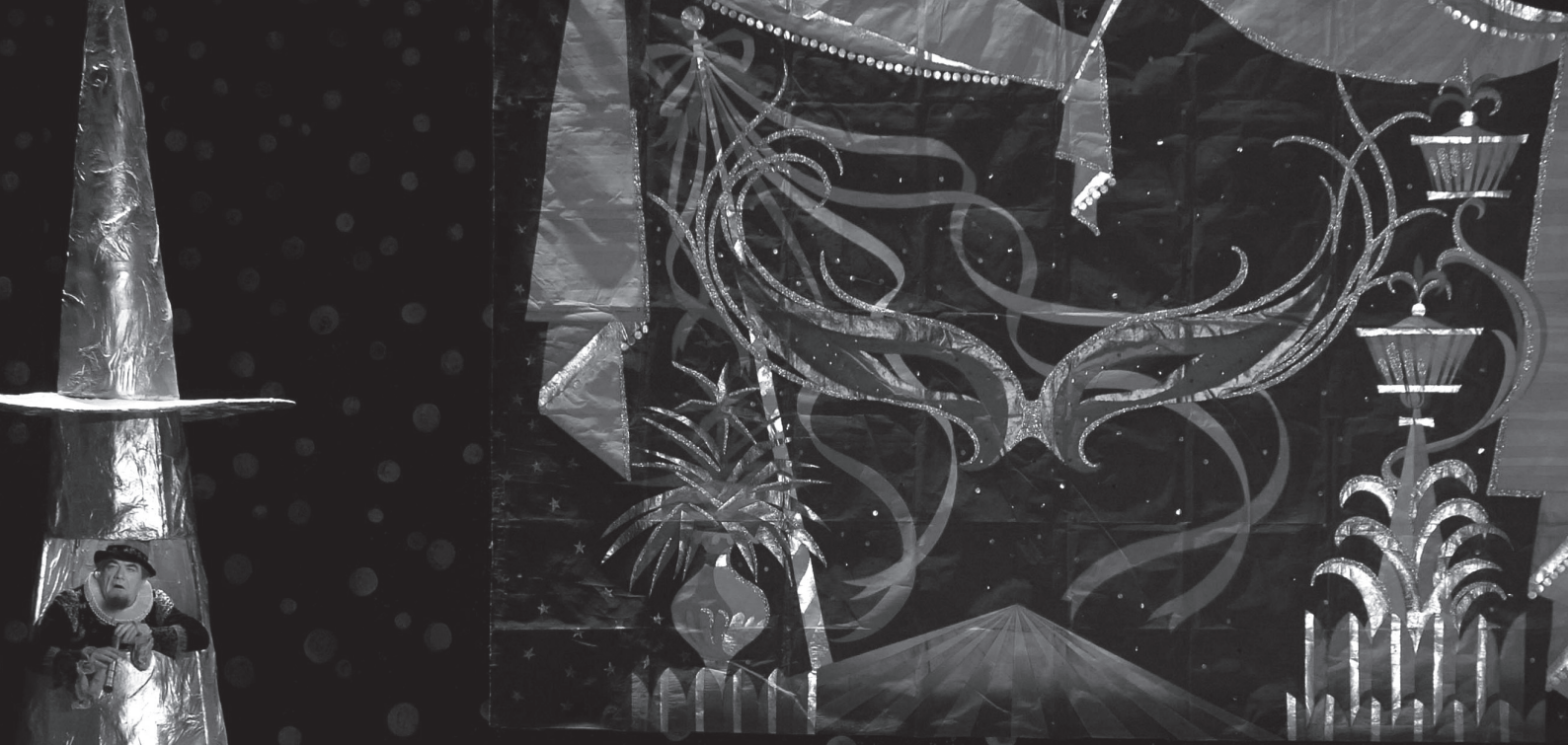
Il faut rester archaïque. Archaïque et raffiné.

Inventer ce lieu pour le spectacle là où il est question des corps vrais, pas de leur image.

Consumation héroïque du corps des acteurs, biologique, implacable ; éloge de la sueur.

Et il y a représentation parce que tout est là pour dire autre chose que ce que c'est.

Les jeunes metteurs en scène, j'ai bien noté, ont toujours eu le goût des acteurs nus. Naïveté touchante. Grossissement pour dire la surprise ou la terreur de ce face à face des corps depuis la scène, depuis la salle, au même moment, dans un même lieu.



Envisager la scène comme terrain de jeu.
C'est si grave le jeu ! Il nous fonde. Jouer à jouer. Comme les enfants qui avec une ficelle au cou font le chien. Celui-là est le chien. Cette vérité est la bonne. Et c'est la source.

Voilà ce qu'il faut dessiner, puis construire cet espace et ses points cardinaux : la cour, le jardin, la face, le lointain. Quelquefois les dessous, les cintres.

Construire cet espace comme lieu de la mise à l'épreuve des gestes, des mots, des bruits du corps et des choses. Là où s'éprouve la mise en scène. Là où se joue, qu'on le sache ou non, le jeu sublime et archaïque des traditions (on sent très tôt au théâtre que quelque chose nous précède et qu'il faudra faire avec). Lieu de fantômes (et on fabrique un espace, qu'on le veuille ou non pour les accueillir).

Les nécessités sont techniques et contraignantes : faire voir, éclairer, placer, faire entendre — acoustique sublimée ou contrariée...

S'installer dans la cage de scène, organiser les coulisses, supprimer les découvertes... On s'approprie. On enferme.

Évoquer nécessairement *l'implantation* et la *mise* : les deux grands moments où tout se joue. Poser le décor, poser les accessoires. Établir ainsi la règle de la représentation.

Les circulations, entrer, sortir, apparaître, disparaître, présence et oubli... Cette mécanique liturgique que l'on met en place, que l'on vérifie.

Le sacré ? Au fait, c'est vérifié, il y a du sacré et du prosaïque mêlés, indissociables.

Évoquer les gens du plateau comme ceux d'une embarcation. Là encore, un héritage. Le navire, ses voiles, les marins, les bouts... dans l'Antiquité on recrutait sur le port ceux qui manipulaient le velum... Les règles de cette navigation. Régisseurs, cintriers, électriciens,

accessoiristes, habilleuses... qui veillent à la bonne marche, tout autour.

La scène comme lieu de tous les manquements (évoquer le coup de poignard inévitable qu'est l'erreur de manipulation, de texte, de durée, de geste).

Les accessoires, ces choses élues, seront les partenaires de jeu de l'acteur. Complices parfois dangereux. Prêts à trahir. Cette part plastique du théâtre, obsédante : celle qui m'importe comme tout préalable. Il y a les accessoires fabriqués, bricolés, ramassés. On les honore ces pauvres choses. Rédemption !

Ma pratique : regarder, rêver, récolter, transporter, transformer, arracher, regarder encore, dessiner, colorer, construire, éprouver.

Recueillir, rassembler ce qui est hétéroclite et m'entêter à trouver la fluidité.

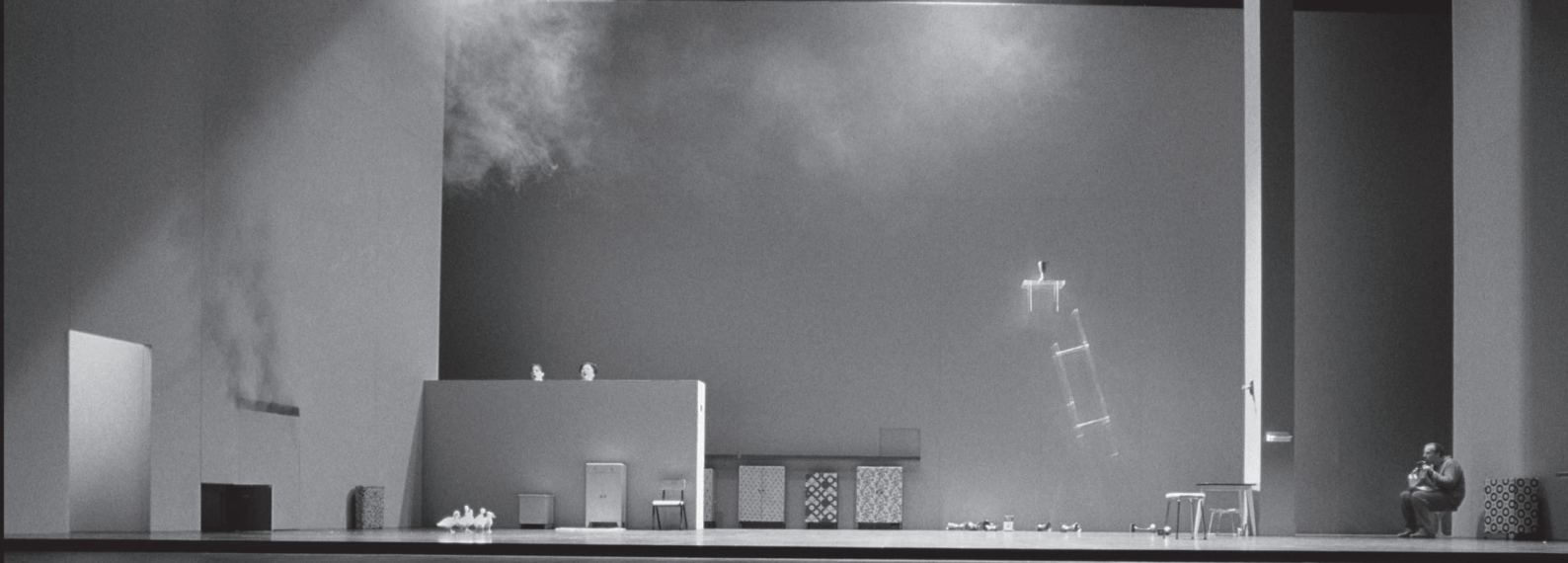
Décor, costumes mis en scène : une seule pratique, traduire, trouver des équivalents concrets, plastiques, au rêve. Avec ardeur.

(Il faudrait parler une autre fois de la douceur.)

Faire rire donc. Le rire comme insolence. Parce qu'il dit la fragilité, le ratage de la vie, la maladresse. La grâce n'est jamais loin du rire. Éloge de la fantaisie comme exercice de la liberté artistique.

Éloge de la maladresse : immédiatement la grâce est là chez les défauts, les pas malins, les marque mal, dans leur rage à faire échouer leur bonheur. (*Celui qui n'est pas regardé n'a pas d'identité.*) Avec le goût de l'imperfection des corps et de la grande perfection des gestes. (*Nos personnages, ces presque moi, qui portent sur leur dos comme un sac de sable.*)

Récupérer pour conserver le monde ? Piscator (1893-1966), fondateur de RRR, théâtre de la réalité sociale, a dit le théâtre comme « conservatoire des gestes de



l'humanité»; voilà ce que m'a confié un jour Antoine Vitez et qui ne me quitte pas.

Décor ou écriture ?

La mise comme rituel, l'invention de cet ordre des choses sur la scène, les repères des acteurs, cette géométrie d'un objet à l'autre, cette écriture si concrète; comme pour une bataille, tenir la place... Quelque chose d'universel se vérifie dès que l'on pose un objet, deux objets sur le plateau comme un état du monde, immanquablement.

Les choses et leur mélancolie, les choses et leur ivresse, leur insolence, leur résistance.

Dire le lyrisme de la fabrication depuis le dessin, la maquette, les allers-retours aux ateliers, à la fabrique, les changements d'échelle, ce que l'on confie, ce qui est donné, ce qui est perdu, les malentendus et la beauté des grandes surfaces de toile au sol que l'on découvre depuis la passerelle. Le goût pour ces lieux retirés où l'on peint les sols, les toiles, les châssis. *Le choc que j'attends à ce stade de la réalisation; toujours j'imagine le corps de l'acteur contre le châssis peint, en bas de ce mur infini.*

Là encore jamais seul, on éprouve avec d'autres vivants,

d'autres morts. Et quelquefois, il s'agit de rendre compte du rêve d'un autre artiste. Ne jamais contrarier le sens, c'est ne pas contrarier le mouvement, la circulation. Et styliser. Et retrancher.

Je vous dirai que je n'ai pas que des réponses. Je n'ai pas fini d'interroger la part plastique du spectacle, son écriture même... Quel détournement ? Jusqu'où et pourquoi ?

Nous sommes de riches héritiers. On a du bien et du désert.

Pour jouer, on monte et on démonte. La représentation reste comme lieu de dévastation obstiné. On recommence chaque soir. On s'inscrit au premier jour dans cette ronde.

Dire *ce charme* : cette fascination par le regard.

Prendre du réel, faire une fiction, poser du vrai qui s'envole, recommencer l'éphémère. Avec obstination, sans désespérance. Par jeu, voilà tout.



La Trilogie Clinique : accrocher, combiner, décider

.....
Eric Troncy

PAR un fâcheux concours de circonstances, il m'est demandé aujourd'hui de reproduire, ou de revenir sur une conférence faite le 17 janvier 2008 à Monaco — conférence qu'il eût été si facile d'enregistrer et de retranscrire, mais qui ne le fut pas¹, et qu'il faut donc un peu singer ici. Soit. Mais autant me paraît-il une chose de parler à un auditoire qui est physiquement présent en face de moi (et dont je peux surveiller — sans punir — l'attention et les réactions), autant il en est une autre de rédiger ce qui ne manquera, avec le temps, de sembler être une prise de position définitive et un peu docte, ce à quoi je ne peux me résoudre, *a fortiori* à propos de ce sujet : la scénographie d'auteur. Je vais donc tâcher de reprendre exactement le chemin de ma pensée lors de cette conférence, m'appuyant à l'occasion sur certaines des photographies qui furent projetées sur un écran et ont dirigé mon énoncé, et reproduire le style d'adresse à l'auditoire qui rend la parole plus familière et moins définitive.

Tout d'abord, je ne peux pas résister au plaisir d'évoquer avec vous un souvenir dont me frappe au moment de prendre la parole devant vous l'à-propos. J'ai assisté, il y a quelques années, à l'une des dernières conférences de Pierre Bourdieu, intitulée *Le Champ politique*. Lorsqu'il est arrivé au bureau sur l'estrade qui lui était destinée, à l'université Lyon 2, pour procéder à cette conférence, Bourdieu, en préambule, a indiqué que le sujet lui en avait été donné quelques mois auparavant et que, entre-temps, sa pensée avait fait son chemin et, en l'occurrence, pris d'autres directions. Il a dit, alors : « Aussi je vous demanderai de m'excuser si je suis un peu absent à mon énoncé. »

Avec toutes les précautions de modestie d'usage, j'aimerais reprendre à mon compte cette belle déclaration, pour, entrant dans le vif du sujet, dire tout d'abord que la question de la « scénographie d'auteur » s'est un peu éloignée de mes préoccupations et de mes sujets de réflexion actuels. Vous le comprendrez, en constatant que l'ensemble d'expositions dont j'ai été l'auteur, et qui va ici servir de support à ma parole, a été entrepris en 1997, soit il y a plus de dix ans. À l'époque, le geste un peu radical qui les fondait n'était déjà pas bien nouveau — mais son assommante banalisation depuis quelques années me semble le rendre aujourd'hui particulièrement vain comme autre objet d'étude qu'historique —, ce qui n'est pas l'enjeu de cette conférence.

De ces expositions formant une trilogie conclue par un épilogue (et rassemblées sous l'appellation de « Trilogie Clinique » parce que chacun de leurs titres est emprunté à un produit de la gamme cosmétique éponyme), je vais rappeler les titres, les dates et les lieux : la première s'intitulait *Dramatically Different* (centre national d'Art contemporain Le Magasin, Grenoble,

26 octobre 1997-1^{er} février 1998), la seconde *Weather Everything* (Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, 30 août-1^{er} novembre 1998), la troisième *Coollustre* (Collection Lambert, Avignon, 24 mai-28 septembre 2003), et enfin l'épilogue *Superdefense* (Grand Palais, *La Force de l'art*, 10 mai-25 juin 2006).

Vous constaterez qu'aucune des institutions ayant servi d'écrin — j'emploie ce mot à dessein — à ces expositions n'est *stricto sensu* un musée (encore moins un musée national ou situé dans une capitale), et naturellement ceci est de première importance. Il me semble que les expositions, et en particulier les expositions « d'auteur » — mais, et je développerai peut-être cet aspect des choses un peu plus tard si besoin est : quelle exposition n'a pas d'auteur ? Comment peut-on même penser cela, sinon peut-être sous l'angle absurde d'une exposition spontanée, comme on envisage dans certains films fantastiques des expériences de combustion spontanée ? — n'ont pas la même gravité en fonction du lieu où elles s'expriment : en lieu et place de l'accrochage des collections dans un musée national, ou bien dans le déroulement ordinaire de la programmation d'un centre d'art, leur caractère expérimental, provisoire et leurs ambitions diffèrent.

Il s'agit donc de quatre expositions collectives — et déjà il faut absolument prendre le temps du *distinguo* tant cette appellation est finalement vague, car elle désigne aussi bien, d'une part, une exposition réalisée avec des artistes réunis physiquement et temporairement en un même lieu et mis à contribution dans l'articulation géographique de l'exposition ou dans la production spécifique d'œuvres (comme ce fut le cas pour *No Man's Time*, exposition dont je fus le commissaire en 1990 au centre national d'Art

contemporain Villa Arson de Nice) et, d'autre part, une exposition réalisée à partir d'œuvres empruntées à des collections publiques et privées réunies, par exemple, autour d'un thème, d'une appartenance générationnelle ou, pire, d'une nationalité. Je saisis ici l'occasion de dire que pour moi, ces expositions thématiques représentent le point culminant de l'instrumentalisation des œuvres, alors restreintes à une lecture normative univoque inévitablement induite par le thème de l'exposition. En revanche, il n'est pas automatique de considérer comme une « exposition collective » un accrochage de collection permanente de musée — quand pourtant tout y invite, attendu qu'un accrochage n'est pas plus juste ou indiscutable qu'un autre et obéit à un ensemble de choix qui ne peut être que celui de son auteur.

Cela étant posé, je dirai que les expositions de la Trilogie Clinique sont des expositions collectives non thématiques, relevant plus de l'exercice de l'accrochage, réalisées à partir d'œuvres empruntées et non conçues pour l'occasion. Présentées dans des lieux ne relevant pas de la famille des musées, elles sont affranchies du poids d'une lecture historique.

Je ferai une rapide parenthèse en rappelant que je dirige le centre d'Art contemporain Le Consortium (avec Xavier Douroux et Franck Gautherot) depuis 1995 et que, depuis cette date, n'y sont présentées que des expositions monographiques. Dans ce centre d'art, donc, les artistes choisis et invités sont envisagés comme les commissaires de leur propre exposition sans que quiconque intervienne dans leur choix s'ils ne l'ont pas désiré ou demandé. Il me semble important de ne pas perdre de vue que « l'auteurisme » de la Trilogie Clinique se conçoit donc en marge, ou en complément, d'une autre pratique simultanée de

l'exposition, à laquelle on pourrait ajouter un autre type de commissariat : celui que j'ai mené avec Le Consortium pour la biennale de Lyon en 2003 et qui est, disons, « mixte » : il mêle les œuvres empruntées et les créations spécifiques, le travail direct avec les artistes et l'exercice d'accrochage sans les artistes.

Avant d'en venir de manière plus didactique à la considération des photographies de ces expositions (et d'autres choses) que j'ai choisi de vous montrer, je voudrais faire une remarque sur la situation topographique dans laquelle je me trouve aujourd'hui face à vous, et qui n'est pas étrangère à notre sujet. J'avais décidé de faire cette introduction en utilisant cette photographie d'une salle de l'exposition *Coollustre*, en pensant que, de manière traditionnelle, je me tiendrais assis derrière un bureau se trouvant peut-être sur une estrade : la photographie serait donc projetée derrière moi, et le mot « Égoïste » (Sylvie Fleury, *Égoïste*, 1993) serait juste au-dessus de ma tête, tandis que je me découperais sur le fond noir du moine de Katharina Fritsch (*Mönch*, 1999). Toutefois, en sus de l'absence d'estrade, la table réservée à l'orateur se trouve décentrée par rapport à l'écran de projection et offre, par conséquent, une



lecture différente de la situation. En outre, parce que nous sommes à Monaco et qu'il fait beau aujourd'hui, les portes-fenêtres sont ouvertes et minimisent l'ambiance « monacale » envisagée et, enfin, il y a à gauche de l'écran un imposant et incongru cactus en pot qui est là, je crois, pour servir de support à l'allocution de Jordi Colomer qui va s'exprimer ensuite. Aussi le *display* que j'avais envisagé pour la situation présente se trouve-t-il durement modifié par les contingences, ce qui est finalement très utile à la démonstration que je voudrais faire et à ce que je voudrais tenter de vous dire au sujet d'une exposition « d'auteur ».

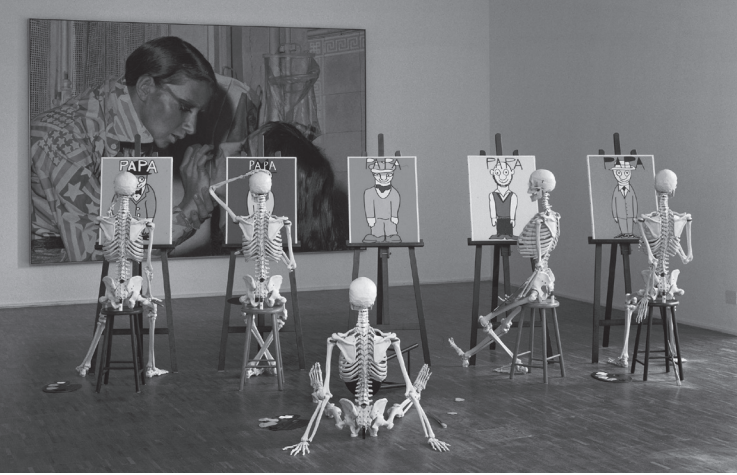


Mais puisque cette image est là (*Coollustre*, 2003), regardons-la, car elle exemplifie le principe d'accrochage des expositions de la Trilogie Clinique : il y a en vérité quatre œuvres dans cette salle : une sculpture de Katharina Fritsch, un *wall painting* de Sylvie Fleury et deux photographies de Thomas Ruff (*18h24/-35°*, 1990, et *22h00/-50°*, 1992). On peut les apprécier séparément, les appréhender comme on le ferait d'œuvres réunies dans une salle de musée qui serait consacrée à l'art des années 1990 ou bien encore faire une lecture plus narrative de leur co-présence : le moine coiffé du

slogan « Égoïste » (mais qui lui tourne le dos et donc ne s'en soucie pas) a les yeux perdus dans la contemplation des cieux étoilés, d'un au-delà. Chaque salle des expositions de la Trilogie Clinique fonctionne ainsi et j'insiste sur le fait que la lecture narrative n'est jamais une obligation.



Pour cette salle, par exemple (*Dramatically Different*, 1997), qui réunit des expansions de César, des peintures de Ugo Rondinone et des sculptures de Sylvie Fleury, on peut à l'évidence y voir, un peu comme dans une case de bande dessinée, une histoire de conquête de l'espace, mais aussi une dissertation un peu théorique sur les fondamentaux de la peinture et de la sculpture : formes, couleurs, déploiement horizontal et vertical, etc. On parviendrait probablement au même résultat avec une salle qui rassemblerait des œuvres d'Alan Charlton, de Ulrich Rückriem et de Didier Vermeiren...

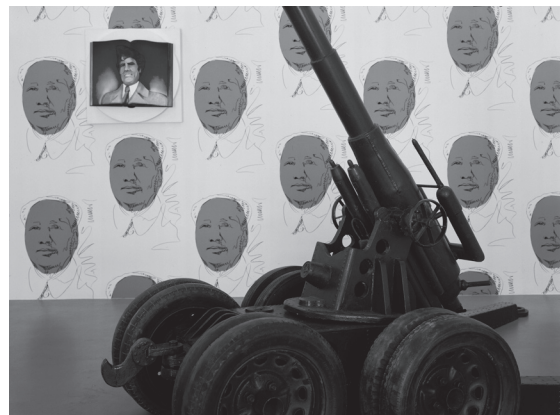


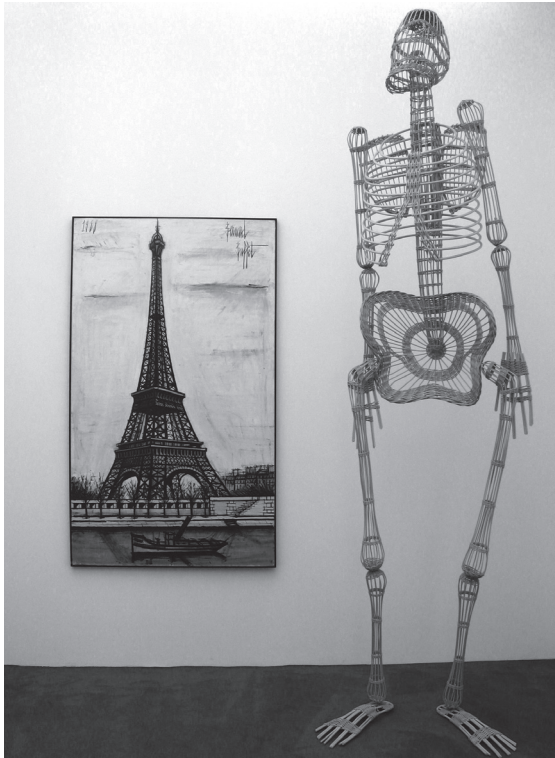
Il en va de même pour les deux œuvres réunies ici (*Weather Everything*, 1998), cette formidable peinture de Franz Gertsch (*Marina schminkt Luciano*, 1975) semble servir de modèle aux figures de cette sculpture d'Alain Séchas (*Les Papas*, 1995) et l'on peut se dire que les « Papas » peints par ces squelettes sont en vérité ces travestis que Gertsch représente se maquillant. Je ne vous cache pas que, pour un vieux lacanien comme moi, faire de papa un travelo m'amuse beaucoup... Et encore, on peut aussi voir dans la réunion de ces deux œuvres un commentaire sur la peinture, le maquillage en étant une forme comme une autre, et qui évoque les liens désormais inévitables de l'art et de la mode, etc. En vérité, ces assemblages, ou *display* comme je les ai appelés très tôt, employant un mot anglais qui me paraissait convenir et dont l'usage en France s'est depuis banalisé, proposent des ensembles de narrations assez ouverts, et l'esprit qui en a le goût peut à loisir s'y frotter sans que jamais rien ne soit complètement résolu. Ce qui n'est pas le cas, je le redis encore, des expositions thématiques, dont l'intitulé fournit généralement le seul angle de lecture proposé par l'auteur de la réunion, commissaire ou conservateur.

J'ajoute que j'ai reconstitué cette salle quelques années plus tard, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, pour une exposition intitulée *Urgent Painting* à laquelle

on m'avait convié comme d'autres commissaires. Bien que n'étant pas composé uniquement de peintures, ce *display* me semblait un peu aborder la question. Il va de soi que ce n'est pas innocemment que j'ai reproduit une salle d'une exposition que j'avais faite, souhaitant encourager la lecture « auteuriste » de ce *display* et contredire la légèreté qui découle de leur caractère normalement provisoire.

C'est une stratégie que j'ai aussi répétée avec cette salle (*Dramatically Different*, 1997) dont j'étais assez satisfait et qui met en présence *Couple on a Bench* (1994), une œuvre de Duane Hanson, et le *Kadhafi* (1986) de Bazile Buřtamante accroché sur un papier peint Mao de Warhol (*Mao Wallpaper*, 1974). Elle a été reconstituée par mes soins (*Coollustre*, 2003) en substituant au couple de spectateurs un canon (*Canonne Semovente*, 1965) de Pino Pascali.





La réunion, cette fois-ci côte à côte, d'une peinture de Bernard Buffet datant de 1988 représentant la tour Eiffel et du *Squelette* de Xavier Veilhan datant de 1999 (*Superdefense*, 2006), dans le contexte d'un ensemble d'expositions dont l'ambition était de montrer la vivacité de la scène française, est assez limpide quant à ses intentions narratives : elle l'est aussi, me semble-t-il, dans ses aspirations formelles : la résille d'osier de la sculpture de Veilhan est parfaitement identique à la trame métallique de la tour Eiffel.

[...]

Je vais ouvrir une rapide parenthèse pour signaler que toutes les œuvres présentées dans les expositions de la Trilogie Clinique sont des œuvres collectionnées par des musées ou par des particuliers. Aucune n'est assortie d'un descriptif précis de ses conditions d'exposition (il va de soi que les œuvres de Buren, eu égard à sa précision dans, justement, la question de leur exposition, n'aurait pu faire l'objet de tels *displays*). Nous savons que dans le meilleur des cas, ces œuvres collectionnées ne dorment pas toujours dans des caisses comme autant de placements financiers mais sont aussi exposées : à côté d'autres œuvres dans les musées, parmi des éléments de mobilier (canapé, rideaux, papiers peints pourquoi pas) chez les collectionneurs qui n'ont pas encore tous de fondation privée. Je livre à votre réflexion cette phrase de Warhol : « Vous n'imaginez pas combien de gens sont prêts à accrocher une chaise électrique au mur de leur salon pourvu que sa couleur soit assortie à celle des rideaux. » Et celle-ci, de Sarah Morris : « Même un Joseph Kosuth finit comme décoration au-dessus d'un canapé. »

[...]

À ce stade, je voudrais dire avec un peu de fermeté que, si les associations d'œuvres décrites ici ne se cachent pas de relever d'un choix précis, il en va de toute manière toujours ainsi. Même lorsqu'il s'agit d'accrocher deux ou trois monochromes sur un même mur, quelqu'un doit bien en prendre la décision, de même que toutes celles qui vont avec : espace entre les œuvres, ordre, combinaison, etc. Que les œuvres que j'ai choisies pour ces expositions soient figuratives désigne cet état de fait mais, sur le fond, la question est identique.



Je voudrais, pour développer un peu cette idée, m'appuyer sur quelques exemples qui m'ont été fournis par l'œuvre de On Kawara — dont, pour ma part, j'avais accroché trois *Date Paintings* en alternance avec des couvertures de magazines agrandies de Sylvie Fleury (*Dramatically Different*, 1997), faisant montre, entre autres, d'une intention limpide de rassembler deux œuvres portant en elles une réflexion sur le temps qui passe.

Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit.

En 2003, On Kawara nous a proposé (au Consortium), une exposition intitulée *Consciousness — Meditation — Watchers on the Hills*, 2002, et qui comprenait notamment un ensemble important de *Date Paintings*, en vérité une par an depuis l'origine de son œuvre jusqu'au jour de l'exposition. Pour l'anecdote, j'ajoute que chacune des *Date Paintings* choisies par Kawara avait été réalisée un dimanche, ce que personne ne voyait, mais qui est une information qui a quand même présidé au choix. Comme à son habitude, Kawara n'est pas venu accrocher son exposition, et encore moins la « vernir ». Il nous a donc incombé d'accrocher cette trentaine de tableaux figurant tous une date et pour lesquels l'artiste ne donne aucune instruction d'accrochage. Croyez-le ou non : toutes les décisions relatives à la manipulation des œuvres d'art dans la perspective d'une exposition se sont fait jour à cette occasion : fallait-il respecter l'ordre chronologique ? Et si oui, présenter une décennie

Éric Troncy La Trilogie Clinique...

par salle (ce qui aurait supposé de laisser des salles vides) ? Fallait-il accrocher les tableaux alignés par le bas, le milieu, le haut ? Fallait-il au contraire préférer un accrochage aléatoire ? Vertical, pourquoi pas ? Combiner plusieurs stratégies ? Etc. Peu importe, au fond, les décisions prises : ce que j'essaie de dire, c'est que l'accrochage de plusieurs tableaux, même non figuratifs, dans un même espace implique qu'un « auteur » résolve un certain nombre de questions qui ne se montrent pas nécessairement au spectateur mais qui pour autant sont bien réelles.

L'exemple me semble d'autant plus singulier que l'exposition voyagea ensuite en Asie où elle fut installée d'une toute autre manière : les *Date Paintings* y furent montrées au sol.





Pavillon n°2, avril 2009



Je voudrais vous montrer aussi un autre exemple qui concerne On Kawara. En 1990, Kawara avait proposé au Consortium un projet d'exposition intitulé *Conscience*. Il s'agissait de présenter en un même lieu des *Date Paintings* et des sculptures de Giacometti, en l'occurrence des personnages debout et — le détail a son importance — figés dans une attitude immobile.

Cette immobilité, mariée à l'immuabilité du processus de Kawara, de même qu'à la manière de gel temporel que sont les *Date Paintings*, revêtait une certaine forme d'évidence. Pour autant, et je le dis en pensant aux expositions de la Trilogie Clinique et au caractère provisoire de leurs *displays*, il va de soi que Kawara ne signifiait naturellement pas par ce geste que cette combinaison provisoire devenait la seule manière de montrer les *Date Paintings*. Il s'est trouvé qu'un conservateur de musée allemand, qui avait vu l'exposition *Conscience* et disposait dans les collections de son musée d'œuvres de Giacometti et de *Date Paintings* de Kawara, souhaita reproduire ce *display*.

Ainsi qu'on le voit sur cette image, la redite ne peut sembler convaincante qu'à un œil trop pressé : en effet, en choisissant un *Homme qui marche* plutôt qu'un personnage immobile, « l'auteur » de cette mauvaise réplique

manquait purement et simplement la substance du *display* de Kawara.

Pour conclure, je voudrais attirer votre attention sur le caractère devenu banal de ces *displays*, et sur la vacuité de la question d'un « auteur » derrière eux, en vous montrant quelques images de présentations actuelles de collections permanentes dans les musées. Curieusement, si les expositions de la Trilogie Clinique semblent encore être assez vite un cas d'agacement aux commentateurs soucieux de s'agacer sur quelque chose, le procédé qu'elles mettent en œuvre s'est lui, disons, « démocratisé ».



L'accrochage des collections permanentes de la Tate Modern semble en effet en grande partie, et depuis peu, fonctionner sur ce principe, et l'exercice est réalisé avec un indiscutable brio. Par exemple en présentant ensemble *Unique Forms of Continuity in Space* (1913) de Boccioni et *Whaam!* (1963) de Roy Lichtenstein, car il n'est rien qui *a priori*, ni dans les dates, les mouvements, les artistes et les intentions relève d'une démonstration précise et claire, et pourtant la combinaison provisoire de ces œuvres, qui semble simplement naturelle, a quelque chose de troublant.

Ou encore, et dans un genre sensiblement différent, en présentant un peu plus loin quatre œuvres simultanément : un urinoir de Duchamp, un w.-c. de Sarah Lucas, une merde d'artiste de Manzoni et une bonde d'évier de Gober (probablement un thème « pipi caca »).

Au centre Georges-Pompidou, en revanche, où l'on n'est jamais à l'abri de rien en matière d'accrochage, c'est fort curieusement que dans la grande galerie de peinture qui traverse l'étage inférieur du musée on croise, à mi-parcours, face à face, deux œuvres que rien ne devait (et que rien n'aurait dû) jamais réunir sinon leur titre : la mariée de John Chamberlain (*The Bride*, 1988) et *La Mariée* (1963) de Nikki de Saint-Phalle.

Je peux vous assurer que personne ne s'est jamais offusqué de cette publicité subliminale pour le salon Pronuptia.



NOTES

1 NOTE DE LA RÉDACTION : le Pavillon Bosio a demandé à l'auteur de revenir sur ce propos. Il n'a pas souhaité le faire. La rédaction s'exprime donc ici dans le respect du texte communiqué mais dans la logique d'un droit de réponse. L'invitation faite à Éric Troncy a exprimé dès l'origine le principe de la rédaction d'un texte original et non de la retranscription rituelle d'une communication orale. Nous mettons donc l'étonnement de l'auteur sous l'esprit et la logique de son titre « accrocher, combiner, décider ». Nous nous félicitons au final de la qualité de cette contribution écrite et de ce bref échange de mauvaise humeur. Pour l'histoire précisons que par un heureux concours de circonstances la prestation orale de l'auteur a aussi été enregistrée.

L'exposition *Salon de beauté*
et le concept de mise en
scène en tant que réunion
d'« objets parlants »

.....
Gueorgui Ostretsov

OBJETS PARLANTS

JE pratique l'installation depuis longtemps. À l'heure où la quasi-majorité des artistes s'adonnent à la peinture, il s'agit là, à mon avis, d'un art qui permet au public de découvrir quelque chose de nouveau, et à l'artiste de mieux exprimer son idée. Les termes « installation » et « mise en scène » sont pratiquement des synonymes : j'aime cette définition de la mise en scène que j'ai trouvée dans un dictionnaire, celle d'une réunion d'« objets parlants ». Créer une mise en scène, c'est établir des rapports entre des objets en les chargeant de sens, en leur conférant des caractéristiques dramatiques qui ne leur sont pas forcément propres dans la réalité.

Ma mission d'artiste consiste justement à ajuster ces rapports entre les objets, à recréer un contexte fondé souvent sur l'absurde, comme la vie même qui suit le principe de l'interaction des contraires, quand un objet « mort » reprend vie grâce à un effort de l'artiste qui le fait « parler ». Chaque objet doit être agencé avec d'autres de façon à faire apparaître entre eux un lien, que ce soit au niveau des couleurs, de la plastique ou du sens. Dans l'agencement des objets, l'important est ce qu'on appelle le « hasard programmé » : pour

mes installations, en règle générale, je travaille avec des ordures, des objets repoussés par la conscience de l'homme civilisé. Quand je cherche à la décharge un objet dont j'ai besoin, je me sens à la fois un clochard et un artiste, ce qui est en principe la même chose, car la composante marginale rend l'artiste plus contemplatif, et c'est ce qui lui permet de dénicher dans les ordures l'objet recherché. Les passions humaines peuvent alors se manifester. Des objets de luxe, des plaisirs d'antan se rangent devant l'œil curieux du spectateur comme autant de drames avec leurs morts et leurs vies brisées. Un tel kaléidoscope d'impressions montre à quel point un tas d'ordures peut être éloquent. Souvent, un objet trouvé par hasard peut changer le canevas même de l'exposition déjà programmée pour devenir l'élément clé de la dramaturgie de l'œuvre. C'est pourquoi j'aime tant ces surprises, et chaque exposition me promet de nouvelles idées et de nouvelles découvertes plastiques. Grâce à la décharge, je m'efforce de rendre aux gens leur mémoire du passé, je travaille donc avec l'archétype de la conscience, et un visiteur de mon exposition n'a pas beaucoup de mal à imaginer l'incident qui a pu s'y produire. Les objets jadis envoyés à la poubelle, qu'il revoit, ont abandonné la réalité quotidienne pour devenir une sorte d'iconographie du subconscient humain. Il ne me reste plus qu'à mettre en relief leur sens sacré. Quand je travaille, la décharge se transforme dans mon esprit en une gigantesque palette d'où je sors les éléments dont j'ai besoin et que je range de façon à faire naître une histoire des relations humaines. Les objets se combinent dans une mosaïque composant une image psychologique unie.

En mettant en scène une installation, on a besoin de refaire, de réparer, d'embellir ou de faire vieillir, de casser ou de démonter sciemment les objets ainsi trouvés. Les objets vous disent eux-mêmes ce qu'il faut en faire : il suffit de les placer dans le contexte d'une ins-

tallation, de les entourer d'autres objets, pour que le tout se transforme en un opéra où chaque chose a sa partie, son air à interpréter. Dans mes installations, j'ai également recours à des bruits et à des mouvements, on peut même parler de chorégraphie où les amplitudes de mouvement des objets doivent correspondre aux proportions de l'espace et aux éventuels déplacements du visiteur. À ces mêmes fins, j'utilise des textes qui servent de guide comportemental, par exemple « espace fumeurs », « entrée » et d'autres inscriptions qui prescrivent ce qu'il est permis ou interdit de faire. Un autre élément important de mes installations est ce qu'on pourrait appeler la « mémoire du lieu », quand un objet « raconte » un événement qui s'est produit dans un endroit précis, tel un témoin oculaire. Là encore, le texte sert de fil conducteur mais ce n'est pas un commentaire de l'auteur. Il s'agit d'un message laissé par le personnage de mon histoire qui a vécu l'événement, et qui conforte ou non ce que le visiteur ressent à partir des inscriptions laissées sur les murs. C'est justement pour les raisons qui précèdent qu'il est pratiquement impossible chaque fois de prédire l'aspect définitif que prendra l'installation. Dans mon cas, celle-ci représente une sorte de tableau tridimensionnel où s'accordent à la fois plusieurs mises en scène. Soumise à l'appréciation du public, elle devient pour lui une sorte de parc d'attractions, un voyage réel dans un univers imaginé créé par l'artiste, sorte de Disneyland pour adultes : le côté conte de fées est là, mais il est assorti de scènes de sexe et de violence.

LOGIQUE DU CHAOS

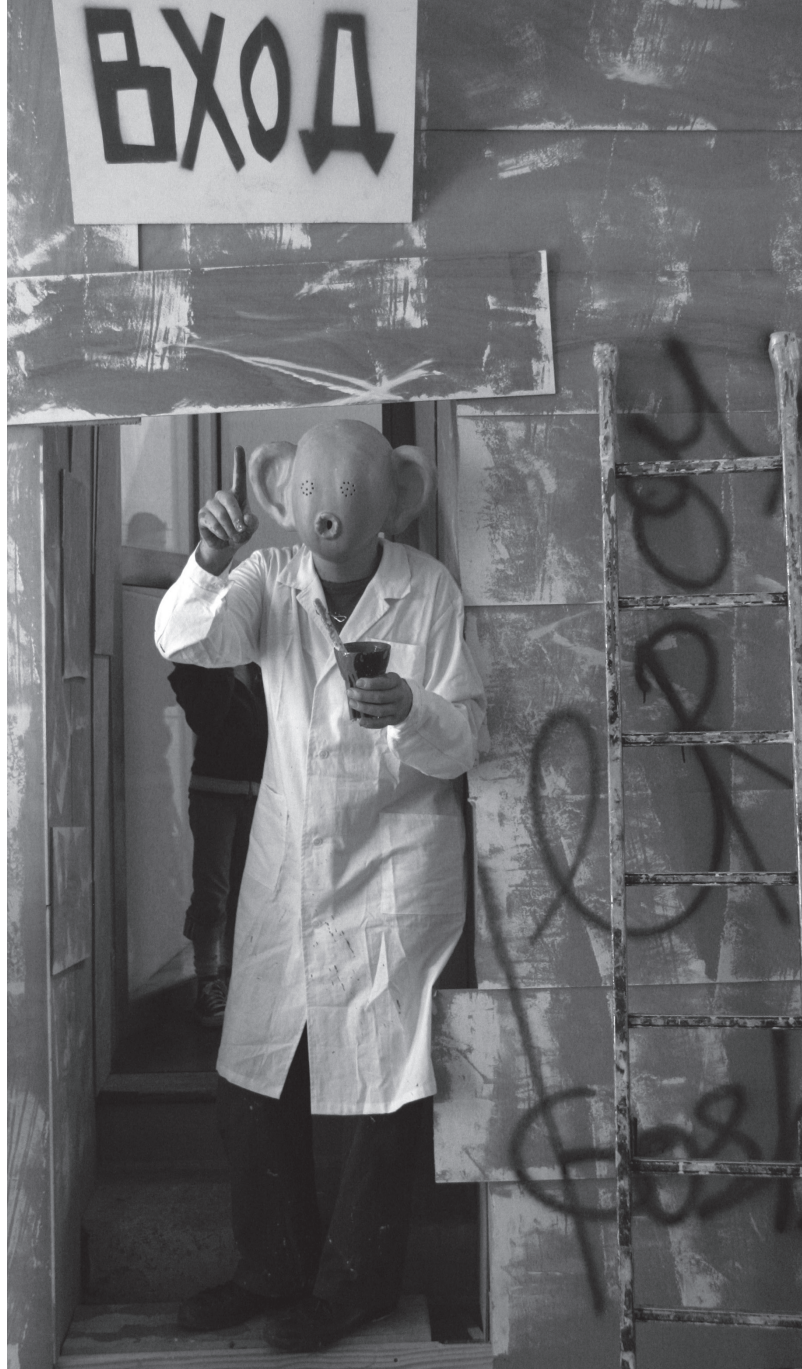
Je considère comme critique la situation actuelle de l'art contemporain russe quand le marché intervient dans la politique des institutions en soumettant à l'appréciation du public une version essentiellement commer-

ciale de l'art et en reléguant au second plan des œuvres d'art moins rentables sur le plan financier et plus difficilement explicables. Aussi dans la conscience du visiteur, de l'homme de la rue, la limite entre la vie et l'art plastique devient-elle très floue, souvent l'art ne se reconnaît pas par sa forme, les rôles changent, et la vie même impose la loi du chaos. L'objectif que je me fixe est d'embrouiller encore plus le visiteur, d'émietter sa logique.

L'art, c'est une deuxième nature créée par l'homme, et il faut savoir distinguer la nature première, naturelle, et la nature artificielle, imagée. L'art est censé se substituer à la réalité, offrir une évasion de la vanité et de la routine nécessaire à la survie physique, montrer une autre réalité, imaginaire et qui se dévoile en images. Dans l'installation que j'ai exposée à la galerie Rabouan-Mousson, je présente justement ces pièges : à peine entré dans l'espace de l'exposition, le visiteur se demande s'il ne s'est pas trompé de porte. C'est un réflexe : le doute naît de l'habitude de admirer l'art dans le même contexte. C'est pourquoi la visite d'un musée ou d'une galerie d'art devient un rituel banal, comme un séjour chez des amis pendant le week-end ou une sortie à la blanchisserie : on y va d'abord avec ses parents, puis en visite scolaire, puis avec sa femme, puis avec ses enfants et enfin en chaise roulante avec ses petits-enfants. Par mes installations, je tâche de transformer l'espace en quelque chose de radicalement opposé pour changer la perception du public.

LE THÈME DE L'AGRESSION

Le milieu urbain comme phénomène de la civilisation et de la culture suppose une lutte entre forces centripètes et forces centrifuges. Conséquence de cette lutte, la périphérie cherche à s'imposer dans le centre-ville, tandis que le centre-ville cherche à tenir à l'écart tout



ce qui est plus ou moins actif. C'est pourquoi la périphérie frustrée attaque le centre-ville en s'appropriant agressivement l'espace et en agissant souvent contre la loi. Là, je considère le vandalisme comme une esthétique de la protestation qui a pris la forme graphique connue sous le nom de *tag*. C'est le langage des artistes déshérités et socialement inadaptés, aussi ai-je estimé absolument naturel et logique d'attaquer de cette façon la façade de la galerie Rabouan-Mousson. Cette galerie, qui expose l'art essentiellement commercial et qui abrite des peintres ayant adapté leurs œuvres aux besoins du marché, a, si je puis dire, elle-même provoqué l'apparition sur sa façade de l'inscription suivante : « Chaque artiste doit savoir où trouver sa gamelle. » Fenêtres condamnées, éclaboussures de peinture, dessins poncés et mots injurieux, écriteau « Salon de beauté », autant d'éléments qui signifient que les activités commerciales ne sont plus là, que jamais jolie femme n'osera entrer dans ce chaos, sans parler des fins connaisseurs de l'art se promenant dans l'un des quartiers bourgeois de Paris. Il faut bien remercier les propriétaires de la galerie pour avoir autorisé ce démantèlement, pour une plus grande authenticité, de l'enseigne qui n'avait jamais été démantelée auparavant. L'agression même de l'art de la rue a ainsi façonné la façade. Pour moi, c'était aussi une façon de protéger la galerie contre elle-même, je l'ai supprimée visuellement pour la débarrasser d'éventuels reproches de la part de l'opinion publique.

Étudions, enfin, le décor intérieur de la galerie.

LA COMPASSION

En créant cette exposition, j'ai compris une chose importante. La galerie est un espace privé, et la psychologie de n'importe quel galeriste se résume en ceci : que le monde extérieur plonge dans la souffrance, je crée-

rai pour moi un cadre sûr et confortable. Pour lever toute possibilité de contestation, j'ai fait de cette galerie privée une sorte d'association publique avec toilettes collectives, corridor commun et deux cabinets. Cet endroit regorge de souffrances humaines, mais la façade présente le nom de l'exposition, *Salon de beauté*, par lequel je veux dire que la route du beau passe par le laid, la douleur et l'horreur, puisque l'industrie de la beauté, avec son uniformisation et son nivellement, détruit l'artiste, le prive de sa vie, à savoir de sa liberté d'expression. À l'intérieur de l'exposition, tous les textes ont sciemment été rédigés en russe afin que le visiteur puisse se distancier par rapport à ce qu'il voit, s'interroger sur les mystères d'un univers étranger : « Vivent-ils réellement ainsi ? Pourquoi l'artiste évoque-t-il de telles images ? Cela veut-il dire qu'il a vu tout cela de ses propres yeux et qu'il veut raconter cette nouvelle réalité au spectateur. »

L'ANTICHAMBRE

À son entrée dans la galerie, le visiteur bute contre un mur sur lequel il voit un pittoresque tableau qui oscille dans un cadre doré. Son balancement, qui s'accompagne d'un grincement méthodique, se fait au moyen du bras tatoué d'un prisonnier, anatomiquement authentique, mû par un moteur. Le tableau représente une famille heureuse : le père lève dans ses mains un enfant heureux et le tient au-dessus de sa tête qui a la forme d'un derrière humain avec deux oreilles. C'est le personnage principal de l'exposition : le docteur Trouduc. Le bras qui laisse voir des traces de sang coagulé, des fractures au-dessus du coude et des tatouages nous dévoile le destin difficile d'un homme qui aurait connu les camps de concentration et se serait vu amputer d'un membre dans un combat mythique mais qui, malgré tout, continue de lutter pour se délivrer



des horreurs du passé. Ce bras réel pulvérise la propagande idéaliste idiote du passé, passé qui semblait immuable à l'époque et qui, désormais cloîtré dans un cadre doré Empire stalinien et sacralisé presque par ce dernier, se révèle d'une bêtise intégrale. Rien qu'un tableau pendu au mur qui oscille sans que l'on sache pourquoi.

Le visiteur doit comme franchir un mur pour voir la suite de l'exposition à laquelle mène un couloir étroit du côté droit. En tournant, on tombe sur des chaises installées là pour les visiteurs imaginaires d'un médecin cosmétologue, le grand maître Trouduc. À côté des chaises, un portemanteau tient des vestes avec des bras cadavériques qui sortent de leurs manches. Ces vestes sont là comme quelque chose d'inutile, oubliées par des clients du salon de beauté. Si les bras qui font basculer les tableaux idiots représentent quelque chose de dynamique et affirment la lutte contre la bêtise, ceux qui sortent des vestes poussiéreuses pendent sans vie, de manière humble et grise, mais font partie de la seule et même série d'images qui affirme l'inutilité des gens porteurs de ces vêtements et de ces tatouages.

LE COULOIR

Le salon-clinique a un décor froid blanc-jaune et vert sale. Ces deux couleurs typiques des locaux publics en Russie sont issues du mélange des couleurs qui restent une fois que le contremaître a fini de repeindre à neuf la clôture de sa maison de campagne. Pour dissimuler ce vol de peinture, on dilue le mélange avec de la chaux et le résultat est visible dans n'importe quelle entrée d'hôpital ou de polyclinique. La frontière entre les couleurs passe quelque part au niveau du cou des visiteurs : cette manière de peindre a ceci de rationnel qu'elle permet d'économiser de la peinture à huile qui ne couvre que la partie inférieure (si elle se salit, les taches seront moins visibles sur de la peinture claire). Dans mon cas, je considère cette limite entre les couleurs comme une ligne d'horizon : on s'imagine noyé jusqu'au cou dans de l'eau verte et trouble au-dessus de laquelle plane un brouillard toxique jaunâtre. Tous les murs laissent découvrir des traces de saleté et des imitations de champignons, attributs fréquents des locaux exposés à l'humidité, ce qui donne à l'installation entière une atmosphère d'humidité et d'inconfort. Les demi-sphères des lampes d'hôpital jettent une lumière pâle et froide sur le couloir, le plancher est couvert de cartons dépliés provenant d'une décharge sur lesquels un vieux parquet en bois a été dessiné. Il s'agit là d'un élément très important, car le visiteur, une fois dans l'installation, entre aussitôt en contact avec l'œuvre et marche sur une superficie dessinée. Une fois le seuil franchi, il se retrouve dans une autre réalité où il ne peut plus se contrôler (certains visiteurs trop sensibles ont été pris de panique en entrant et se sont empressés de sortir). Le parquet en bois artificiel, avec des fibres de bois sciemment dessinées, fait basculer le rythme de la visite.

Dès que vous tournez à gauche, vous tombez aussitôt

sur différentes parodies caricaturales du médecin en chef du salon de beauté, le docteur Trouduc, qui se présente en sadique pervers. En bas on aperçoit une phrase peinte en brun et noir, tel un cri de désespoir : « Ayez pitié ! Emmenez-moi d'ici ! » Ces dessins et ces inscriptions témoignent de l'ilotisme des visiteurs de la clinique, de leur insatisfaction et de leur colère qui se traduisent spontanément sous forme de tags, tel un cri au secours anonyme adressé à l'opinion publique. Au bout du couloir, un poste de télévision, que j'ai ramassé dans la rue, se plante de travers sur une vieille chaise avec accoudoirs et sous un seau émaillé pour eau potable qui cache une source de lumière dont le rayon d'espoir éclaire ce coin sombre. À travers une couche de saleté et de poussière, l'écran du téléviseur retransmet le spot publicitaire du salon de beauté où, sous les mains habiles du docteur Trouduc, le visage d'une jeune fille se transforme en un masque noir d'un haut fonctionnaire du Nouveau Gouvernement, l'un des cinq membres de l'élite dirigeante de la société.

CABINET DENTAIRE

Du couloir, nous passons dans un cabinet dentaire où l'on fait d'éclatants sourires hollywoodiens. Le cabinet est éclairé par une suspension des années 1960 avec des imitations de bougies, mais l'appareil est pendu la tête en bas. En descendant un vieux câble usé dont le bout fait plusieurs boucles entre la porte entrouverte du cabinet et le fauteuil de dentiste. Ce câble représente à la fois une métamorphose du mal aux dents (un nerf) et la méthode traditionnelle de l'arracheur de dents, que tout le monde a connu dans son enfance. La dent malade est entourée d'un fil dont l'autre bout est fixé à une poignée de porte, il suffit d'attendre que quelqu'un ouvre cette porte pour l'arracher, mais face à la peur de la douleur, le fil se transforme dans notre

conscience en un vieux câble horrible qui donne envie de se pendre avec.

Le fauteuil exposé dans cette pièce date lui aussi des années 1960. C'est un très beau fauteuil fabriqué par un grand designer italien. Plusieurs instruments médicaux sont éparpillés dessus, un des accoudoirs est enveloppé d'un bandage élastique. L'origine du bandage ? J'avais hâte de me rendre à Paris pour créer cette installation, et je suis tombé de vélo pendant les préparatifs, me blessant au genou. Mon voyage pouvait ne pas avoir lieu, mais je me suis pansé le genou malgré tout avec un bandage élastique, et j'ai quitté Moscou sans faire attention à la douleur. À Paris, la jambe me faisait toujours mal. En voyant mes souffrances, Jacqueline Rabouan, la directrice de la galerie pour laquelle je devais créer cette exposition, m'a fait voir son médecin qui m'a prescrit d'enlever immédiatement ce bandage pour que le sang puisse circuler librement. Mais j'ai gardé le bandage qui se souvient de ma douleur, et j'ai pu très bien l'arranger. Ce fut un mélange intéressant du design sophistiqué du fauteuil et de la douleur physique ressentie par ses occupants.

Sur le mur, derrière le fauteuil, une fraise dentaire est peinte en noir, suite logique des appareils médicaux. Ici, comme dans toute l'installation, on voit le jeu entre le réel et le conventionnel. Certains murs de l'exposition sont entièrement noirs et rappellent par leur aspect des tableaux d'école : sur chacun d'entre eux on trouve un dessin et un texte faits à la craie. Pendant l'apprentissage, pour que les élèves puissent se familiariser avec la discipline par la perception visuelle du processus scientifique, l'enseignant efface des informations et en écrit de nouvelles en transformant le tableau en une sorte de matrice. Cette matrice porte non seulement des enseignements scolaires, mais aussi des inscriptions et des dessins obscènes faits par des écoliers



pendant la récréation. Les autres objets qui se trouvent dans la pièce — un socle avec des caisses, un portrait du docteur Trouduc avec une patiente, une table avec des instruments éparpillés — incarnent tous l'abandon et la catastrophe : la photo porte des traces de rouille, les instruments sont couverts d'une couche de tartre, certains verres contiennent des dentiers fixés dans un liquide immobile. Les instruments ont été apportés de Moscou : je les avais achetés chez un antiquaire pour le cas où, car j'espérais tout trouver sur place ; mais il se trouve qu'en France la vente des équipements médicaux est strictement surveillée et c'est donc extrêmement difficile à trouver. Sur la table, un bras (le même que celui

qui balance les tableaux) assure la rotation horizontale d'un verre avec un dentier. Les trois petits verres évoquent le bonneteau, le jeu typique des tricheurs de rue. Le passant n'arrive jamais à deviner sous quel verre l'objet a été caché. Échec garanti, et siècle après siècle, il y a toujours un public crédule prêt à parier de l'argent pour un bonheur illusoire. Le mensonge du malhonnête docteur Trouduc participe de cette illusion.

Sur le mur, on voit un tableau qui oscille selon le même principe. Il représente un sportif avec un derrière humain à la place de la tête. Cette figure familière tient sur ses genoux un adolescent, lequel lui palpe le

biceps avec admiration. Le tableau porte l'inscription suivante : « Si tu veux être comme ça, entraîne-toi. » Tous les tableaux cinétiques soulignent un caractère psychologique qui est très important pour moi : un tableau, comme tout autre objet, est statique par définition. Quand un tableau pend de travers, le visiteur éprouve un sentiment d'angoisse, comme si son horizon chavirait, et quand il entre en mouvement, car c'est le visiteur qui doit se déplacer à l'intérieur d'une exposition et pas le tableau, cela tombe on ne peut mieux. On se trouve dans les mêmes conditions que le voyageur qui, par la fenêtre de son compartiment, perçoit le mouvement d'un autre train, ou l'usager du métro qui pose son pied sur un escalier roulant hors service. Nous sentons alors que la terre vacille sous nos pieds. Quand un tableau bouge, ce qu'il ne fait pas en principe, on a l'impression que tout l'entourage entre en mouvement avec le tableau. Mon objectif, en l'occurrence, consiste à pousser le spectateur dans ses retranchements, à le perturber dans ses repères.

SALON DE MASSAGE

Le cabinet suivant se trouve derrière le mur. Devant l'entrée, on voit une petite cloche reliée à un bras coupé, tel un avertissement adressé à celui qui entre : réfléchis bien avant d'entrer, ton bras pourrait connaître le même sort. En passant dans le sens des aiguilles d'une montre le long du mur noir qui sépare le cabinet dentaire du salon de massage, le spectateur voit des textes et des dessins faits avec des craies colorées et dont le contenu est en rapport avec les règles d'hygiène, portant essentiellement sur la propreté des mains. Au centre, contre le mur, se dresse une table de cuisine ordinaire de couleur blanche sur laquelle se trouve un pèse-personne avec au-dessus deux os desséchés d'un mannequin féminin des années 1960. Ici, je voulais

mettre en relief un aspect de la durée : auparavant, les mains du mannequin féminin incarnaient la beauté idéale, elles n'avaient pas leur « visage » personnel, mais le temps a fait son travail, et elles ont désormais leur caractère à l'instar d'un être humain qui prend avec l'âge des traits particuliers. Le pèse-personne joue ici le rôle d'une horloge. En mettant sur la table un objet qui, par sa vocation, doit se trouver sur le parquet, je transforme l'aiguille des kilogrammes en une aiguille d'horloge. Qu'avons-nous au résultat ? Un pèse-personne sur une table, avec au-dessus, des mains, même si normalement ce sont les pieds que l'on y pose. Le texte mural sur l'hygiène des mains est donc annulé par le contexte.

Sur le mur de ce cabinet, un nouveau tableau oscillant représente une mère qui semble avoir une liaison avec le directeur de la clinique : le docteur Trouduc gronde son fils qui a de grandes oreilles rouges qui poussent. La notice stipule : « Ne mens pas ! » Un médecin devient souvent le gardien des secrets familiaux et des secrets personnels de ses patients. Ce tableau met en garde contre les fausses intimités avec le médecin qui peut utiliser votre crédulité à ses fins propres. Le fauteuil de massage qui se trouve confortablement dans un coin de la pièce décline ce thème. C'est un fauteuil vieux et confortable qui inspire la détente. Sur son dos repose une blouse blanche dont la manche laisse voir un bras mécanique, celui d'un homme très poilu. Il masse avec insistance, même trop d'insistance, le siège, et si l'on imagine une patiente installée dans ce fauteuil, l'idée d'un massage érotique vient d'elle-même à l'esprit.

Contre les pieds du fauteuil de massage gît une table basse à trois pieds Empire, cassée et abandonnée. J'ai dénaturé sciemment cet objet pour que sa nature tragique établisse un lien entre le câble attaché à la suspension dans le cabinet dentaire et le salon de massage.



LES TOILETTES

Par la porte d'en face, on entre dans les toilettes publiques. Celles-ci sont à tel point ouvertes au public que la porte, ornée d'une croix rouge vif et d'un « émoticône » malade dessiné par un inconnu, ne se ferme pas. N'importe qui peut entrer, voir le plancher couvert de sang, de vomissures et de matières fécales, plancher dont la texture cartonnée n'imité plus le bois, mais la céramique. Pour inscrire cet espace dans un nouveau système de coordonnées, j'ai fait non seulement un plancher différent, mais aussi un faux plafond aux moulures Empire dans le style stalinien tardif, avec au centre une rosette sculptée d'où sort un câble nu. Le plafond est assez bas, et ce bout de câble peut facilement coincer une personne de grande taille. Et puisque personne ne sait s'il y a du courant, on a un sentiment d'insécurité, d'autant plus que le plafond, les murs et la porte laissent voir des traces de suie, signe évident d'un incendie récent. C'est un espace fermé assez obscur, éclairé par une très faible lumière qui passe à travers trois cuvettes sales réparties dans toute la pièce et un évier. Vu le pessimisme ambiant de l'endroit d'où elle sort, cette lumière donne un rayon d'espoir créateur qui traverse l'obscurité d'une idéologie totalitaire.

Au-dessus de l'évier on voit un miroir abîmé fixé avec du fil de fer dont des débris gisent au fond de l'évier, de sorte que ce dernier rappelle la boule à facettes déformées d'une discothèque. Entre deux cuvettes, on aperçoit encore un tableau vacillant du docteur Trouduc qui, cette fois, donne à un garçon l'exemple de la façon dont il faut s'endurcir : tous deux nus jusqu'à la ceinture, ils s'essuient avec des serviettes, avec pour toile de fond une fenêtre derrière laquelle on voit le paysage hivernal d'un quartier industriel de Moscou.

CHAMBRE SILENCIEUSE

Des toilettes, à l'autre bout de l'entrée, monte un escalier. Avant de le gravir, on voit une boîte à lumière sur laquelle sont attachés des clichés radiographiques de différentes parties du corps accompagnés de notices assez obscènes du médecin traitant. Pour ne pas altérer l'unité de l'exposition, j'ai dû cacher le bel escalier métallique avec du contre-plaqué et des planches de bois dont il a fallu changer la couleur. L'important pour moi était que le visiteur, en montant l'escalier, au lieu de s'appuyer sur du métal froid, puisse toucher du bois chaud, une matière vivante susceptible de garder et de transmettre le sens du temps.

La petite salle au premier étage, appelée « chambre silencieuse », est toute tapissée de couvertures grises et grêlées qu'on utilise pour protéger les meubles



pendant les déménagements. Cette étoffe qui couvre entièrement ce local minuscule crée un effet d'isolation acoustique, de douceur et d'étanchéité. Le sol en céramique laqué blanc et bleu ressemble à celui que l'on trouve dans les piscines publiques de Moscou. Le ton doux et envoûtant des murs entre délibérément en contradiction avec le scintillement froid du revêtement. Le sol en céramique se lie symboliquement au plafond peint. Il a été assorti d'une fine couche de peinture noire pour que le visiteur ne puisse pas partir sans laisser de traces et marque ainsi sa présence pendant le temps que dure l'exposition.

Au fond de la pièce, un matelas à deux places est posé contre un fauteuil rembourré. Il a été retouché de façon à faire croire qu'il vient d'être sorti d'un appartement en flammes : il sert d'écran à une projection vidéo, dont le reflet se répercute sur le sol en céramique. L'image répète l'inclinaison du matelas (souvenez-vous de la ligne d'horizon dont j'ai parlé plus haut et de la façon dont il fallait la modifier pour changer le système de coordonnées du visiteur et améliorer sa perception d'une œuvre concrète). De deux choses l'une, soit le visiteur partira avec un cou raide, soit avec une conscience modifiée.

Sujet du film : un dîner au restaurant légendaire *La Coupole*, à Paris, où se rassemblaient au début du xx^e siècle des artistes à la mode qui ont peint les murs de cet établissement. C'était aussi un des endroits préférés de l'immigration russe blanche. Le personnage du film est le docteur Trouduc qui mange des huîtres. Dès ses premiers pas, le visiteur était poursuivi par l'image bizarre d'un docteur qui, en guise de tête, porte un gros derrière humain avec des oreilles ; incarnation de tous les vices d'une société de consommation sans âme. Désormais, le docteur Trouduc devient tout à fait réel : le film documentaire montre comment il mange avec son anus des huîtres glissantes qu'il avale une à

une. Le son y est très important, puisque *La Coupole* est une énorme salle avec un écho approprié qui rappelle celui d'une piscine, ce qui correspond au sol en céramique. Le matelas familial sale et tourné à l'envers, sur lequel le film est projeté, symbolise ainsi un foyer familial dévasté, sur les cendres duquel un médecin malveillant fête sa victoire dans un restaurant.

Bref, à l'issue de notre voyage à travers l'exposition, nous passons d'un monde conventionnel à un monde réel où un parquet peint devient authentique, où le personnage principal reçoit la preuve documentée de son existence. Par cette exposition, je voulais surtout montrer la différence entre une douleur imaginaire et une douleur réelle, montrer que l'univers que j'ai présenté à l'exposition de la galerie Rabouan-Moussion est bien perceptible et qu'il nous menace. Si nous ne faisons pas preuve de compassion réciproque, nous risquons de nous retrouver dans des cliniques de « beauté » avec nos souffrances, et personne ne viendra nous sauver.



Construire une exposition : de la mise en scène au catalogue

.....
Jean-Louis Gaillemin

L exposition *Design contre Design*¹ n'est pas née en un jour, même si elle a été réalisée dans un temps record de 18 mois. Elle est née d'un certain nombre de découvertes, de lectures et d'une pratique : introduire à l'université, dans le cadre d'une licence d'art et d'archéologie, l'enseignement des arts décoratifs. Ces découvertes datent notamment des années 1980, lors du lancement, en 1982, de la revue *Beaux-Arts Magazine*, que j'ai réalisé avec René Marc Chaffardon et le regretté Patrice Bachelard. L'idée était de lancer un nouveau titre dans lequel la photographie, l'architecture et ou le design devaient être présents, au même titre, pour le dire vite, que la sculpture, la peinture, l'art contemporain, dans chaque numéro. La fin des utopies dans les années 1980, l'émergence du concept de post-modernité et son apparition dans le domaine de l'architecture et du design étaient les signes d'une sorte de libération

de la réflexion sur le design, même si, aujourd'hui, ce moralisme politique est repris sur un autre mode, celui d'un design «écologique» «responsable», «durable» et bien entendu coupable.

Toute approche chronologique, maintenant que les données historiques sont plus fournies, n'explique ni ne peut rien conclure. La précédente exposition de ce genre, conçue une décennie plus tôt sous la grande halle du Grand Palais, *Design miroir du siècle*, exprimait encore par son titre cette modernité essentielle de cette conception du design aux formes, matériaux et techniques «correspondant aux besoins du temps», selon le truisme moderniste. Il suffisait à cette époque encore de mettre en valeur un certain type d'objets qui ont «fait histoire» et de les classer par décennies. Il s'agissait bien sûr d'objets d'usage courant, de l'Opinel à la chaise monobloc en polyuréthane. On peut dire que l'exposition *Design miroir du siècle* était la dernière manifestation d'une conception classique moderne du design.

L'idée de trouver des thèmes variés permettant des rapprochements dans le temps a finalement été choisie, ce qui permettait d'insister sur des permanences et de provoquer la curiosité sur les dates et les provenances. La collecte de ces thèmes a été une aventure. C'est alors qu'il a fallu choisir, non seulement en raison des prêts mais en raison de la surface d'exposition. *Grosso modo*, trois modes d'approche ont été retenus.

FORMES

La première catégorie a été une approche morphologique, j'utilise ce mot un peu prétentieux volontairement, le mot «formel» impliquant un simplisme que je voulais en effet éviter. Il s'agissait, dans un

premier temps, de montrer «la vie des formes» pour reprendre la formule d'Henri Focillon. Les formes ne sont en effet immobiles que pour les regards sans vie. La forme n'est généralement que la résultante d'un rythme ou d'un mouvement, comme c'est le cas pour les formes courbes, ou d'une complexe acquisition dans la représentation et le concept, si l'on envisage les formes géométriques régulières. Elles sont toujours le résultat d'un mouvement et suscitent un mouvement, une poursuite, une continuation de la forme proposée. Que ce soit dans le développement organique ou dans la répétition géométrique. Par ailleurs, il est rare qu'une forme reste pure, que son apparente abstraction ne soit pas contaminée par des associations psychologiques, d'images ou de sentiments qui la placent dans un champ de sympathie et d'antipathie, confinant au domaine même des images. L'image et ses affects sont présents dans la moindre courbe, spirale, droite. La bibliothèque la plus banale a en elle, qu'elle soit spiralee comme celle de Ron Arad ou orthogonale, cette qualité d'infini si bien mise en évidence par Borges et si redoutable à la valeur du livre. Et il est évident que les formes «biomorphiques», selon un concept inventé dans les années 1930, sont les plus aptes à déclencher immédiatement des associations; même si, *a priori*, elles se donnent ou peuvent se lire comme des formes abstraites, leur abstraction emprunte ou est parallèle aux formes organiques.

SYMBOLES

Une deuxième catégorie plus vague, qui a changé d'ailleurs plusieurs fois de nom, essayait de mettre en valeur les variations qui affectent, dans le cours de l'histoire, les notions de matière, de fonction, de type, d'image, de symbole, de style. La distance avec laquelle sont traitées depuis une trentaine d'années

ces catégories permettant de remettre en perspective quelques « icônes », comme on dit, de l'histoire du design et de les considérer tout autrement. Ambitieuse, touffue, riche de développements et de trouvailles, débouchant sur les notions de fortune du design ou de citation et même de détournement par d'autres créateurs, dans les domaines de la mode, des arts plastiques, de la photographie, de la publicité. Contaminations qui ouvraient ainsi des perspectives alléchantes mais indéfinies, éveillant au passage les notions d'humour, de réappropriation, et faisant éclater aussi bien l'histoire convenue que les frontières entre les genres. N'ont été retenues de cette approche psychologique, symbolique, sociologique ou esthétique, que les notions de style et de primitivisme, parce qu'elles ont été trop souvent opposées au modernisme et qu'il était intéressant d'en montrer l'évolution et surtout l'existence dans la création la plus récente.

ENVIRONNEMENTS

La troisième catégorie d'analyse du design se voulait une mise en situation du design. Quels sont les rapports qu'il entretient avec son environnement ? Ou, si l'on préfère, en quoi le milieu naturel, l'environnement industriel, son rapport avec l'utilisateur et sa situation dans un cadre architectural jouent-ils un rôle dans sa forme et son évolution ? Qu'il s'agisse donc des formes inspirées du monde végétal, animal, de la forme humaine, de la récupération d'autres objets, ou de la tendance évidente depuis les lits clos jusqu'aux *units* modernes des années 1970 de jouer un rôle architectural. C'est ce troisième type de catégorie qui l'a finalement emporté au détriment du deuxième, moins visuel peut-être ou en tout cas moins facile à mettre en scène.

LE METTEUR EN SCÈNE

Ces décisions ont effectivement été prises en collaboration avec le « metteur en scène » de l'exposition Hubert Le Gall, designer lui-même (deux de ses objets étaient exposés), et spécialiste des aménagements d'exposition. C'est lui qui avait mis en scène l'exposition *Mélancolie*². Bon connaisseur des lieux, il était de plus soucieux d'une bonne visibilité des objets et pour cela deux points de vue, selon lui, s'imposaient. Limiter, malgré le désir boulimique qui précède le choix définitif, le nombre d'objets exposés et ensuite les faire dialoguer sur des plateaux indépendants, différenciés, aussi bien par leurs formes, leurs couleurs que leurs éclairages. Cette limitation s'est faite, il faut bien l'avouer, en fonction des objets prêtés, les bonnes surprises du dernier moment compensant ici les refus de prêt.

Quels que soient les aléas des prêts, le choix de la mise en scène a rendu indispensable un *numerus clausus*. Pour ce faire, des maquettes ont été réalisées, une par galerie et par rotonde, avec les podiums projetés. Des maquettes des œuvres, à partir de photos, ont été réalisées en plan, à l'échelle, pour se rendre compte de leur occupation de l'espace et des dialogues possibles qu'on pouvait espérer. C'est l'espace réel qui a été l'élément clé du choix et même de quelques changements notables dans l'articulation des trois thématiques. Pendant un court laps de temps, la deuxième catégorie avait été complètement éliminée, puis il a été décidé de n'en conserver que deux aspects, le style et le primitivisme, à condition d'en réserver la présentation aux deux rotondes. Deuxième condition pour ce maintien, et surtout pour la catégorie style, ne conserver que des objets contemporains pour ne pas dire très récents. Pour que la démonstration « question de style » ou « permanence du style » ne donne pas un air « historique » à l'exposi-

tion, il fallait que dans ce domaine extrêmement polémique, ne soient présents que des objets récents, faisant part d'invention aussi bien technique que symbolique. Finalement, quatre objets seulement furent retenus, le radiateur en rinceaux d'acanthé de béton de Joris Laarman, le bureau rococo revu et corrigé par ordinateur de Jeroen Verhoeven, le canapé «flaque» en capiton éclaté de Robert Stadler et le lustre noir pour Baccarat de Philippe Starck. Deuxième gros changement qui illustre, s'il en était besoin, l'arbitraire de toute catégorie et la possibilité de faire glisser d'un tiroir à l'autre tout élément d'une collection, tout objet, puisqu'il ne saurait être réduit à une de ses qualités. Ainsi en fut-il de la *Womb House* de l'Atelier van Lieshout, dite également *Maison utérus*, qui devait trouver sa place dans la troisième galerie, dans la section architecture, exemple d'architecture utérine par excellence, pour reprendre un concept surréaliste, véhiculé aussi bien par Salvador Dali, Tristan Tzara ou Roberto Matta. Il fut décidé que cette maison utérine donnerait un sens fort à la section « Environnements » dont elle constituerait même le point de perspective. Au même moment, il fut convenu que chaque galerie devait bénéficier d'un point de perspective fort. Dans la première galerie, le banc *Iceberg* de Zaha Hadid, dans la troisième galerie le *Phantasy Landscape* de Verner Panton jouèrent ce rôle.

Dès que les points forts furent décidés, que les deux rotondes furent limitées dans leur propos, il restait à donner un caractère différent à chacune des trois galeries, en raison du caractère des objets qui devaient y être exposés.

PREMIÈRE GALERIE

C'est à ces formes nues, simples, qu'était consacrée la première galerie qui laissait parler des formes géné-

ralement muselées par un langage d'explication fonctionnaliste. Pour mieux les isoler dans leur catégorie (la droite, la courbe, l'orthogonal, l'asymétrique), chaque catégorie était isolée sur un podium dont les découpes irrégulières étaient reprises par les cimaises qui les continuaient sur les murs. Un éclairage indirect sous le podium au niveau du sol ainsi qu'à l'extrémité supérieure de la cimaise les détachait du sol et du mur pour en renforcer l'autonomie. Ainsi chaque groupe choisi pouvait dialoguer entre soi, et la juxtaposition des podiums, par des tangentes de droites, évitait autant la monotonie que la cacophonie. Chaque groupe de formes permettait de confronter des techniques et des matériaux différents, ce qui permettait de poser d'une façon nouvelle le rapport entre la forme et le matériau dont on a souvent dit également, dans la même tradition moderniste, qu'ils devaient exprimer leur nature, leur vérité. La rémanence de certaines formes provoquait des courts-circuits entre des époques et obligeait de s'interroger sur certaines constantes dans leur évolution. Pour la droite, je prendrai deux exemples qui correspondaient en plus à l'actualité puisqu'il s'agissait de comparer, de mettre en évidence, selon le titre même de l'exposition du Louvre consacrée au style Biedermeier, ce passage « de l'artisanat au design ». Il s'agit donc de s'interroger sur le retour récurrent des formes et sur l'analogie éventuelle des conditions sociales de leur naissance. Ce fameux style Biedermeier, longtemps considéré comme une version bourgeoise du néo-classicisme, et pour ce faire correspondant à une période tardive, n'est en fait qu'une version épurée de ce style, une version dont la simplicité correspond à l'esthétique des premiers théoriciens du style, comme Johann Joachim Winckelmann (1755), et qui a pu être relayée par un style de vie d'inspiration rousseauiste, à la mode au sein d'une aristocratie de cour surtout dans les pays d'Europe centrale et du

Nord, et ce dès les premières années du XIX^e siècle. Il était donc tentant, dans cette première galerie, aussi bien dans le domaine de la droite que dans le domaine de la courbe, de montrer que la simplicité moderniste avait sa source dès l'invention de l'industrie, dès la fin du XVIII^e siècle.

LES ROTONDES

La première rotonde consacrée au « style » dont nous avons déjà parlé jouait sur le noir, gris et blanc, la seule note modérée de couleur étant le beige du bureau de Verhoeven. Cette harmonie sans risque s'opposait à la stridence des couleurs choisies pour la seconde rotonde où les couleurs acidulées ou fauves des podiums, se détachant sur fond noir, mettaient en valeur les inspirations « primitives » du retour aux sources des XIX^e et XX^e siècles, sur un fond de musique de Rimski-Korsakov, préféré, après quelques hésitations, aux premières mesures lancinantes du *Sacre du printemps*.

DEUXIÈME GALERIE

Cette rotonde primitiviste servait d'antichambre à la deuxième galerie qui correspondait à la première section « Environnements ». Ici les plantes, les animaux et l'homme lui-même donnent leurs formes, formes de bon voisinage, aux objets. Animaux et nature domestiquée, objets anthropomorphes, sièges érotiques ou oniriques conduisaient, sur des plateaux aux ondulations biomorphiques, à la *Womb House* de Van Lieshout. À la suite de la première galerie, encore très sérieuse, et des rotondes, cette seconde galerie montait d'un cran dans le plaisir de la découverte et des rapprochements. Sur le mur droit, un immense tapis chemin en forme de serpent, de François Xavier Lalanne, commentait

cet étrange jardin des délices. La pédagogie n'était pas pour autant absente. Le jeu avec l'échelle, la forme, le matériau permettait des confrontations intéressantes. Ainsi le podium où le végétal adoptait successivement les aspects naturalistes, stylisés, abstraits et biomorphiques, autour de ce chef-d'œuvre poétique qu'était l'étagère d'Andrea Branzi où une véritable branche d'arbre était enserrée, encadrée, soclée par un fin réseau de panneaux métalliques. Deux autres groupements se sont mutuellement mis en valeur. D'une part les objets en tant que parties du corps humain et ceux qui prenaient ou évoquaient la forme du corps en entier. Deux options qui illustraient ce rapport étroit, symbolique ou fantasmagorique entre l'être vivant et l'artefact, entre l'objet et son utilisateur. Pour cette galerie cul-de-sac, un îlot central important avait été pensé par Hubert Le Gall, îlot créant deux « bras » de circulation, ce qui permettait aux visiteurs de terminer le parcours sans avoir véritablement à rebrousser chemin. Le retour par la rotonde « primitivisme » permettait de parvenir enfin à la troisième et dernière galerie.

TROISIÈME GALERIE

Celle-ci développait la deuxième partie de « l'environnement », mais cette fois un environnement moins naturel qu'artificiel. Il ne s'agissait plus de s'interroger sur les rapports entre l'objet et les « règnes de la nature » mais de comprendre comment l'objet de design vit et perdure, comment il se comporte vis-à-vis d'autres objets, et comment certains objets usuels, quotidiens, peuvent en affecter la forme, le matériau ou l'usage. Enfin, de montrer comment le mobilier d'aujourd'hui se comporte par rapport à son environnement architectural, comment il s'intègre dans l'architecture et comment, en réaction, il peut s'inspirer de certaines valeurs formelles ou symboliques de l'architecture.

Une rupture dans les matériaux et les couleurs utilisés frappait dès l'entrée dans cette section. D'une manière volontairement redondante, des palettes industrielles avaient été utilisées pour présenter les meubles faits d'objets de récupération ou qui jouaient avec les formes et la force symbolique d'autres objets. Palettes dont la surface et la disposition inégales avaient été unifiées par l'usage de plaques de Plexiglas colorées. Sur le mur, un collage d'éléments de récupération ponctué d'éclaboussures de couleurs rajoutait encore une note d'irrégularité formelle. Lors de son montage, l'ensemble avait été jugé trop fort et il avait été convenu de passer au blanc le mur ou de limiter le nombre de couleurs des Plexiglas, si cet environnement chaotique avait nuit à la lisibilité des objets. À l'épreuve du montage, et compte tenu de l'espace maintenu volontairement entre les objets, la lisibilité fut non seulement jugée convaincante, mais le décor chaotique obligeait à une lecture plus attentive qui révélait finalement la catégorie inattendue pour beaucoup de visiteurs des objets présentés. Du siège de Bentley de Ron Arad sur son piètement d'échafaudage à la *Rag Chair* de Gaetano Pesce, de la vaisselle brisée d'Ingo Maurer au lustre de rebuts de plage de Stuart Haygarth, chaque objet était suffisamment fort dans son concept pour afficher d'autant mieux sa spécificité dans ce contexte complexe, provoquant chez le visiteur une sorte d'étonnement à répétition puisqu'il était impossible de lire, d'un seul coup d'œil, ce podium d'objets.

LE RÔLE DU CATALOGUE

Le catalogue apportait un contrepoint essentiel à l'exposition. Conçu désormais comme un objet acheté à la sortie de l'exposition et non comme un guide, le catalogue joue aujourd'hui de plus en plus le rôle d'un livre qui apporte un éclairage et un commentaire

complémentaires. Les essais de la première partie évoquaient les aspects symboliques des objets de design tels que pouvaient les révéler les rapports qu'entretient le design avec la mode, le cinéma, l'art contemporain, l'humour, la littérature. Suivait la partie catalogue qui avait été conçue, en raison notamment du temps relativement limité de préparation de l'exposition, comme un choix d'objets exemplaires du propos de l'exposition, qu'ils aient été ou non finalement présentés. Si les sections du catalogue reprenaient le parcours de l'exposition, chaque double page était considérée comme une entité. Chaque ensemble d'objets représenté étant commenté par un court texte de 600 signes, destiné moins à les commenter qu'à évoquer des images ou des concepts qui leur étaient propres. De courtes légendes, dont la mise en pages s'intégrait à l'esprit de chaque double page, étaient destinées à se repérer. Deux listes de notices complètes et détaillées, une pour les objets exposés et une autre pour les objets illustrés, donnaient au lecteur tous les renseignements dont il avait besoin en fin d'ouvrage. Ce parti pris d'unité visuelle par double page a permis de créer une maquette de qualité malgré la qualité parfois médiocre de certains documents. En contraste avec cette partie aux images fortes, les essais du début n'étaient illustrés que par des images de petit format, pour donner aux textes toute leur valeur. Une commande faite à un designer néerlandais, auteur de photographies humoristiques autour de créations célèbres et de ses propres œuvres, contribuait à l'unité et à la tonalité contemporaine de l'ensemble, faisant de ce catalogue lui-même, un objet de « design ».

Revoir ce travail avec vous permet aussi d'en apercevoir les faiblesses. C'est aussi l'occasion de quelques regrets. Non pas de ce qui était absent, car ces regrets seraient plus importants que ce court exposé, mais des articu-

lations un peu faibles ou des équilibres non aboutis. Je pense, par exemple, qu'il aurait fallu également pour la rotonde « primitivisme » respecter cette règle de contemporanéité qui avait été choisie pour la rotonde « style ». Ce qui l'aurait mieux intégrée dans le parcours. Par ailleurs, j'ai noté à chacune de mes visites, dans la partie « animal », un certain manque d'objets très contemporains. Enfin, dans la dernière section, il est évident que cette évocation de l'habitable aurait été plus convaincante si un objet avait pu faire la liaison entre les fauteuils coque et les habitacles. Et là j'ai regretté l'absence, à la fois de la sphère d'Aarnio et du lit clos des frères Bouroullec. Mais après tout, ce pourrait être l'objet et le thème d'une future exposition.



NOTES

1 26 septembre 2007-7 janvier 2008, galeries nationales du Grand Palais.

2 *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Grand Palais, 13 octobre 2005-16 janvier 2006, Commissaire: Jean Clair.

Habiter le décor

.....
Jordi Colomer

« Le désert est universel, la pampa est temporelle
et particulière »,
Sergio Gonzalez¹

Lalle dans l'obscurité, une double projection² : travelling sur le parterre d'un théâtre, quasi infini, de fauteuils orangés, vu des coulisses. Une jeune femme ramasse des habits épars oubliés sur les fauteuils puis, les bras chargés, elle rejoint un autre personnage presque identique, qui est en train d'essayer des vêtements devant un miroir. Pendant ce temps, dans la salle, les spectateurs commencent à s'installer et leurs murmures vont crescendo. Les deux jeunes femmes enlèvent rapidement leurs habits, et encore des habits, comme des peaux successives qui couvriraient leur corps. Elles enfilent et se dépouillent des vêtements que les spectateurs oublient chaque soir au théâtre. Les jumelles habitent l'espace entre la scène et le parterre, leur action est invisible pour les spectateurs qui attendent, sans se rendre compte de rien, le début de la représentation, ils parlent, s'embrassent. Aucun spectacle n'aura lieu, la caméra nous offre un point de vue privilégié. Nous sommes, au bout du compte, des espions de ces deux mondes qu'une ligne bien définie a séparés pendant des siècles : la scène, territoire de l'acteur, et la salle, espace pour le public. Le théâtre vu de l'intérieur. L'action se répète indéfiniment.



En la Pampa, 2008 (courtesy galerie Michel Rein et galerie Juana de Aizpuru)

THÉÂTRES DANS LE DÉSERT

Une photographie du désert. La ligne d'horizon, la terre rosée sous le soleil, et le ciel bleu, là-haut. J'ai pris cette photographie dans le désert d'Atacama, au nord du Chili, pour beaucoup le désert le plus aride de la planète. Une autre photographie: le même point de vue, la même terre rosée, ciel bleu à l'identique. Apparaît une femme, de dos, elle lance une balle argentée au loin, l'image tient lieu de preuve évidente: le désert devient scène, la scène entière, scénographie. Peut-on habiter le désert? Peut-on habiter à travers la fiction? C'est l'exercice que je me suis proposé pour le projet *Dans la pampa* (2007-2008)³. J'ai invité un homme et une femme, qui ne se connais-

saient pas, un jeune couple de non-acteurs, à vivre certaines situations dans ce décor perdu. Leur arme principale était d'oublier la caméra et d'improviser les dialogues en fonction de l'action, par exemple laver une voiture près d'un cimetière abandonné. Pour être tout à fait honnête, je dois dire qu'elle avait joué, une fois, le rôle d'un arbre dans une pièce de théâtre, à l'école, elle savait donc ce qu'était habiter la scène, en tant qu'élément scénographique sur pied. Nous avons également une bonne caméra HD et un excellent cameraman.

Elle, que nous appellerons dorénavant Maria, était née à Maria Elena, citée salpêtrière, la seule petite ville à 300 kilomètres à la ronde, où étaient nées, étaient

allées à l'école et au théâtre trois générations avant elle. Maria Elena, petite ville qui n'est pas rentable pour l'entreprise qui exploite le salpêtre, est condamnée à disparaître d'ici trois ans. C'est là que nous avons tourné la première scène — un dimanche qui frisait les 50° C — devant la façade principale d'un théâtre, un bâtiment vaguement Art Déco, décoré de reliefs de mineurs au travail. Sur la porte principale, qui donne sur la place, encadrée également par le marché, l'école, l'église et le bar, une enseigne dit simplement : « Théâtre ». Souvenons-nous de cette façade. Le théâtre vu de l'extérieur. Nous reviendrons à ce théâtre plus tard.

VUES SUR LA VILLE

Les lumières s'éteignent à nouveau dans la salle. Une autre double projection : *Les Villes*⁴. Sur les deux écrans, la façade d'un bâtiment de plusieurs étages, en perspective, au fond, une ville bruyante qui ne cesse de se transformer à toute allure. Soudain apparaît une fille en pyjama suspendue à la corniche. Sur un des écrans, la fille atteint avec difficulté une fenêtre et parvient à pénétrer à l'intérieur. Une voisine observe. Sur l'autre écran, pendant ce temps, la même fille, dans la même situation, n'arrive pas à grimper et tombe dans le vide. Toute l'action a lieu dans un décor qui ne cache pas sa construction précaire, sa condition d'architecture de fiction. L'image de la ville, une animation incrustée plan par plan, met en évidence l'opposition architecture/scénographie : l'architecture est « représentée ». La situation rappelle celle, classique, du cinéma muet, souvenons-nous de la fameuse scène d'Harold Lloyd dans *Safety Last* (*Monte là-dessus !*) (*El Hombre mosca*) (1923), où un citoyen anonyme, le personnage qu'incarne Lloyd, un timide représentant de la classe moyenne, affronte les dangers de la grande ville, l'individu confronté à la nouvelle échelle de la métropole.



Les Villes, 2002 (courtesy galerie Michel Rein et galerie Juana de Aizpuru)

Dans une version postérieure, le grand acteur comique Cantinflas se retrouve dans une situation similaire, dans le film *El Bombero atómico* (1950). Cette fois, c'est un représentant des quartiers les plus populaires de la capitale mexicaine, des oubliés, un simple livreur de journaux qui s'improvise pompier et agit de bon cœur mais maladroitement, il déploie alors toutes ses limitations, héros de force et qui s'efforce. Pour tourner



Anarchitekton (Osaka), 2002-2004
(courtesy galerie Michel Rein et galerie Juana de Aizpuru)

la scène du film de Lloyd, on a construit une scénographie — une fausse façade — sur le toit d'un gratte-ciel afin d'obtenir des images de la rue et de la « vraie » ville depuis cette hauteur. Dans le film de Cantinflas, c'est évident que la rue est une rétro-projection de la ville préalablement filmée. Dans *Les Villes*, l'espace urbain est composé de volumes qui rappellent les « architectons » de Malevitch — volumes blancs à petite échelle — qui s'animent, comme dans les films de Hans Richter, et dont la fonction est d'affirmer que toute vraisemblance dépend d'une « suspension de l'incrédulité ». Bien que l'on pense en général que cette fonction tend à ignorer les inconsistances qui interviennent dans la construction de la fiction, j'aimerais développer la possibilité d'un état paradoxal dans lequel nous nous débattons simultanément entre cette « suspension de l'incrédulité » et une pleine conscience des moyens artificiels utilisés dans cette fiction. J'appellerai cet état « le paradoxe de l'incrédule ».

PARADOXE DE L'INCRÉDULE

D'après Walter Benjamin, l'architecture et le cinéma sont des paradigmes d'une réception moderne, une réception « en état de distraction ⁵ ». Le « paradoxe de l'incrédule » suppose un spectateur conscient de son propre « état distrait », et qui maintenant se débat dans une espèce d'état de veille, se laisse emporter et reste critique, en même temps il suspend son incrédulité et reste sur le qui-vive, en tension permanente. Comme quand on rêve qu'on est en train de rêver ce qu'on est en train de rêver, ou qu'on rêve qu'on s'est réveillé de ce même rêve... Une fois réveillé, on doute de s'être réveillé car on a déjà cru que c'était le cas dans l'état précédent qui était le rêve. Le « paradoxe de l'incrédule » tendrait à dilater cet état à toute la réception, quelque chose d'analogue au dormeur en

train de rêver capable de produire simultanément un récit analytique de son rêve.

À ce titre, il est significatif que Georges Méliès, dans son article publié en 1907, *Les Vues cinématographiques* ⁶, ait voulu insister sur l'aspect de la fabrication en évoquant notamment les difficultés rencontrées lors de la réalisation d'œuvres cinématographiques qui semblent a priori toutes simples et naturelles. Comme chacun sait, Méliès est le créateur de cette branche cinématographique qu'il désigne sous le nom de « vues fantastiques » ; elle utilise et développe tous les moyens du « truquage ». Dans cette même ligne, on peut citer son contemporain Segundo de Chomón, qui travaillait pour la maison de production Pathé, et en opposition, tout à fait consciente, avec la branche documentaire commencée par les frères Lumière, ce que Méliès appelle « vues de plein air » ou « photographie documentaire animée », et qui consiste à « reproduire les scènes de la vie usuelle ». Méliès repère une troisième voie, celle des « sujets composés » où « l'action est préparée, comme au théâtre, et jouée par des acteurs devant l'appareil » (c'est donc tout le cinéma de fiction non fantastique qui entrerait dans cette catégorie).

Pour revenir à l'exemple des *Villes*, il est évident que nous sommes plus proches du « truquage » et du « sujet composé » que du genre documentaire. Dans ce sens, je précise que la bande son a été entièrement créée en studio et synchronisée a posteriori. Cependant, il y a quelque chose d'étrange dans *Les Villes*, qui nous empêche de l'enfermer dans une de ces catégories. Dans tout cet univers de fausses façades, villes animées et sons recréés — le son, soit dit en passant, devrait être considéré, à juste titre, comme un autre outil de la scénographie —, le personnage est la seule chose véritable, ou plutôt « l'effort » de l'acteur, son action physique,

est la seule chose qui reste « documentaire ». Selon Éric Rohmer : « L'espace filmique est un espace virtuel, reconstruit par le spectateur à partir d'une opération de suture imaginaire. Le découpage, en séquences et plans, et le montage organisent tant la durée du film que son espace. L'espace filmique, bien qu'il ne corresponde à aucun espace objectif réel, devient habitable au moyen de l'imagination du spectateur. L'espace du film est toujours un produit : produit d'une technique, mais aussi de l'esprit du spectateur⁷. »

Les Villes consiste, en dernier lieu, en la création d'un ensemble d'éléments fortement fictionnalisés, mais présentés en plan fixe, et qui constituent le cadre auquel « l'acteur » doit se confronter de manière physique, comme dans un exercice visant à mettre à l'épreuve la possibilité d'habiter temporairement cet espace de fiction, non seulement dans l'esprit du spectateur, mais aussi dans l'expérience « réelle » de l'acteur. L'espace architectural qui préexiste objectivement comme espace pré-filmique veut conserver dans *Les Villes* ce statut, grâce au plan fixe et à la double projection simultanée. Si le propre de l'architecture, par opposition avec ce qui est scénographique — d'après une définition qu'on devrait donc considérer comme obsolète —, est qu'elle est susceptible d'être habitée. *Les Villes* serait alors la preuve allégorique qu'il est possible d'habiter un espace de fiction, littéralement. L'actrice ne joue pas, les images où elle parvient à accéder à l'intérieur du décor et à franchir cette limite que constitue la façade — la limite classique entre le public et le privé — sont simplement le document objectif du seul moment où, parmi les sept acteurs et actrices qui l'ont essayé à plusieurs reprises, quelqu'un parvient à franchir ce seuil. L'écran parallèle montre le résumé des essais ratés. Le spectateur, qui a tendance à se maintenir en « suspension de l'incrédulité » pour les





Fuego Gratis, 2002 (courtesy galerie Michel Rein et galerie Juana de Aizpuru)

deux solutions proposées à la même situation, ne peut malgré tout éviter de sentir une certaine tension qui va dans le sens du « paradoxe de l'incrédule ».

À l'époque de ma formation comme architecte, au milieu des années 1980, j'ai vécu ce type de paradoxe de façon pour le moins intense, au point que cela a, je pense, façonné mes centres d'intérêt ultérieurs. Au cours de ces années d'études, je fréquentais, de jour, l'école d'architecture et, de nuit, la scène théâtrale barcelonaise. À l'école, on respirait sans doute la critique post-moderniste caractéristique de ces années-là, mais il y flottait aussi un air de sage « humanisation » de l'éthique du modernisme. Le dictateur Franco était mort quelques années auparavant et on récupérait la tradition historique, tronquée par la guerre civile dans les années 1930, à laquelle on devait sans doute cet élan moderniste. Seuls quelques maîtres lucides voyaient dans ce modernisme une composante scénographique bâillonnée au niveau officiel par une « éthique », éthique essentiellement constructive revisitée par la tradition locale. Le mot « scénographe » était souvent utilisé comme une insulte et l'analyse du rôle joué par la façade était partie prenante de ce jugement. Nous avons fait un voyage à Vicenza pour y voir le théâtre olympique et les villas palladiennes. Là, la question n'était plus aussi claire ; au retour, le soir, je fréquentais encore plus assidûment les théâtres, ce qui faisait que la question devenait toujours plus complexe. Un auteur très respecté comme Joan Brossa — auteur de théâtre, mais également poète et auteur d'assemblages et d'objets —, dont on ne doutait jamais qu'il soit à l'avant-garde et « engagé », montait parfois des spectacles avec des scénographies basées sur les toiles peintes du grand scénographe wagnérien Meisters Cabanes. Papier, carton et bois fragiles constituaient le cadre d'œuvres, jamais représentées

à l'époque de la dictature, sortes de pièces expérimentales où se mélangeaient les codes du langage et du théâtre. Pour toute personne qui n'est pas habituée à observer l'envers d'un dispositif théâtral, on sait que sa précarité est décevante, et pour qui pense en termes d'éthique constructive, elle est inversement proportionnelle à l'effet de la fiction.

DÉSERTER LE THÉÂTRE

Ce malaise, cette difficulté à accepter l'un ou l'autre code, l'impossibilité d'affirmer une division nette entre l'architectural et le scénographique, cette tension donc, est fondamentale pour aborder toute posi-

tion concernant le statut de la fiction, la question du rôle du public et, enfin, pour décider au sujet de tout élément faisant partie d'un dispositif potentiellement exposable, depuis une sculpture jusqu'à un bâtiment, un film, pénétrable, habitable, temporel, éphémère ou monumental. Il est grand temps de dire que l'espace, où ces images en mouvement sont exposées, ne peut être innocent, et qu'avec la tension dont je parle dans la construction de fictions, de l'autre côté de l'écran, ils doivent maintenant revendiquer leur statut dans l'espace de réception. L'état « paradoxal d'incrédulité » suppose un spectateur conscient de son propre « état distrait » également dans l'espace où il se meut, dans lequel les images présentées ne sont qu'un élément de



En la Pampa, 2008 (courtesy galerie Michel Rein et galerie Juana de Aizpuru)

plus. Le scénographe doit aussi s'occuper de réorganiser le parterre, de rebâtir l'édifice du théâtre et de penser la rue. Le scénographe doit être urbaniste, mettre à l'épreuve la perception de la ville à l'aide d'une simple boîte en carton (*Anarchitekton*)⁸ visiter le désert, et oublier que le théâtre existe, brûler tous les décors (*Fuegogratis*)⁹.

Une projection. Devant le théâtre à Maria Elena. Maria est de dos, elle dit au revoir à un groupe serré de femmes qui agitent les bras et leurs mouchoirs avec enthousiasme en criant à pleins poumons « CIAO !!!, CIAO !!!, CIAO !!!... » Maria s'en va à pied et pénètre dans le désert, qui est maintenant pampa, ou théâtre, etc.

Paris, Tel Aviv, Barcelone, 2008.



NOTES

- 1 Sergio GONZALEZ, *Habitar la pampa en la palabra*, *Revista de Ciencias Sociales*, n° 13, 2003, Universidad Arturo Prat, Iquique, Chile.
- 2 Jordi COLOMER, *Les Jumelles*, vidéo et salle avec double projection, 2001.
- 3 Id., *En la pampa*, 4 vidéos et salle de projection, 2008.
- 4 Id., *Les Villes*, 2 vidéos sur moniteur et salle de projection, 2001.
- 5 Walter BENJAMIN, *Illuminations*, cité dans Jonathan Crary, *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid, Akal estudios visuales, 2008; *Suspensions of perception*, MIT, 1999.
- 6 Georges MÉLIÈS, *Les vues cinématographiques. Causerie par Georges Méliès*, dans Annuaire général et international de la photographie, Paris, Plon, 1907, p. 362-392, cité dans *Le Cinéma: naissance d'un art. 1895-1920*, Paris, Flammarion, 2008.
- 7 Éric ROHMER, *L'Organisation de l'espace dans le « Faus » de Murnau*, Paris, Union générale d'éditions, 1977, cité par Santiago Vila, *La Escenografía: cine y arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 21-26.
- 8 Jordi COLOMER, *Anarchitekton*, 4 vidéos et salle de multiprojection (Barcelone, Bucarest, Brasilia, Osaka) 2002-2004.
- 9 Id., *Fuegogratis*, vidéo et salle de projection, 2002.

Scénographie d'auteur : « l'after »

.....
Bertrand Raison

EN guise de postface, le mieux encore serait de revenir à l'extrait de *Bande à part*² qui ouvrirait les débats. On se souvient du passage, il s'agit de la traversée du Louvre, en 9' 43'', par Arthur, Franz et Odile. Cherchant une image de ce que pourrait être la « scénographie d'auteur », nous avons choisi en effet cette joyeuse bousculade parce qu'elle donnait une indication assez précise des enjeux qu'un tel intitulé recouvre. Rappelons brièvement les principaux points de la tumultueuse équipée.

Disons *illico*, et cela a son importance, que le Louvre ne participe pas à l'incroyable opposition tradition/modernité. L'institution, au contraire, s'inscrit à l'intérieur d'une équation : classique égale moderne, dont nos trois héros se chargent de suivre les méandres. Arthur endosse le patronyme de Rimbaud, Franz celui de Kafka et Odile peut-être celui de Queneau. Et derrière ces noms, et ces allers et retours du passé au présent, surgit l'aura d'Élie Faure qui, en tant qu'historien de l'art, sera abondamment cité, notamment dans *Pierrot le fou*.

LE PAS DE TROIS

Mais revenons à la scène. Elle tient lieu de préambule à un casse de série B, sorte de parenthèse dilatoire à un cambriolage en bonne et due forme. Du coup, l'auguste bâtiment des quais de Seine perd de sa lourdeur symbolique et « sert » de prétexte à battre un record. Le désœuvrement en somme passe en revue les œuvres. Mais il y a plus, si l'on s'attarde sur le musée, rien ne nous empêche de le considérer comme le théâtre d'un spectacle grandiose où les siècles s'accumulent ; la course des trois amis lui apportant l'air du large. La boîte muséale ainsi retournée comme un gant voit les frontières qui normalement séparent le dedans du dehors se brouiller brutalement. Ce qui nous intéresse au premier chef, car la scénographie d'auteur est aussi affaire de territoire, de transgression, de chevauchement³. Outre le brouillage des limites, la course à travers les salles perturbe durablement la vision. Le trio entièrement voué à sa cavalcade détourne l'attention des cimaises ; les visiteurs distraits délaissent les chefs-d'œuvre rendus invisibles par la vitesse de déplacement. Seul émerge *le Serment des Horaces* par David que nous contemplons et qui nous regarde. Détail, l'aventure des trois amis cite et reprend l'épisode des trois Romains, non bien sûr sous le registre de la lutte à mort mais surtout sous celui du pacte qui les lie, de cette fraternité qui les emmènera jusqu'au bout du feuilleton. La citation vaut aussi pour l'effet, car ici le regard ne se focalise que s'il a été au préalable bousculé. Voir c'est d'abord ne rien y voir. C'est ainsi que se présente la séquence dans un mélange d'ordre et de désordre. Décontenancé, le gardien lève le bras et tente, sans y parvenir, d'arrêter les coureurs. Son attitude reprend la gestuelle du serment des trois frères pour peu que l'on veuille bien se fier à la représentation du peintre. Cette série de répétitions,

de correspondances nous indique que cette balade n'a rien de gratuit et que son aspect léger ne doit pas nous abuser. En effet, la glissade du Louvre cristallise tous les thèmes qui nous préoccupent. Et au tout premier rang, le paramètre du temps imbriqué à celui du corps. Les trois amis déboulant à fond de train au royaume des espaces endormis du musée perturbent le silence des galeries et secouent la torpeur de ceux qui, muets, concélébrent ou feignent de concélébrer le rituel de l'adoration. Le piétinement, la bousculade, le brouhaha des voix apportent, comme l'on dit, la rumeur du monde. Le bruit des chaussures heurtant le plancher ramène le spectateur au domaine du vivant et affole l'ordre des objets inanimés.

HAPPENING AU LOUVRE

À la lettre, la course d'Arthur, de Franz et d'Odile ressemble à un happening, à une performance improvisée. D'ailleurs, le film regorge de parties dansées oscillant entre le music-hall et la parodie du western. Voilà en quelque sorte le devant du podium, il nous est demandé de décrypter les frontières mouvantes de la scénographie d'auteur qui tresse sans discontinuer les rapports ambigus, conflictuels entre le temps, le corps et/ou le sujet. Souvenons-nous que cette thématique s'inscrit tout particulièrement dans le rapport très étroit que les avant-gardes occidentales entretiennent avec le théâtre et dont Bernard Blistène a justement rappelé l'insistance. Dada n'existerait pas sans le cabaret Voltaire. Chaque mouvement, du constructivisme à Fluxus, a eu besoin de construire la scène contradictoire de ses expressions, de s'affranchir des contraintes et de conquérir de nouveaux espaces plastiques. Grossissons le trait et ajoutons que la continuité de cette recherche d'émancipation se lit à la fois dans les expositions de Jean-Louis Gaillemin comme dans



celles d'Éric Troncy, sans oublier le lieu d'inquiétude que représente pour Macha Makeïeff le théâtre à proprement parler. Ce déplacement se donne tout autant à lire dans la version agit-prop du *Salon de beauté* de Gosha que dans le théâtre vidéo de Jordi Colomer. Or, si la relation du théâtre et des arts plastiques relève de l'histoire, elle s'inscrit aussi dans des réseaux moins repérables, moins visibles. À ce titre, l'étymologie de la scène fournit quelques points d'ancrage. *Skènè* désigne un dispositif précaire, un abri léger, voire la tente que l'on dresse et que l'on lève, l'impossible installation de l'acteur nomade. Son champ sémantique s'ouvre à

d'autres acceptions. Apparenté au mot *skia*, l'ombre, il accueille le verbe *skiazo*, donner de l'ombre, obscurcir. Dans ce contexte, la scène est prise par la dynamique constamment rejouée des entrées et des sorties, dans l'oscillation de la lumière et de l'obscurité, sédentarité lumineuse et nomadisme de la pénombre.

Et que serait alors la scénographie d'auteur ? À la lecture de ce seul titre, la seconde édition du colloque de Monaco fait écho à un festival parisien dont l'intitulé reprend un libellé similaire : « Danses d'auteurs⁴ ». Certes, le rapprochement paraît arbitraire, mais il

insiste sur la même notion. Comme si, face à la massification de l'offre, à la menace du stéréotype, la danse, par la référence au créateur, tirait son épingle du jeu, légitimant pour ainsi dire la proposition chorégraphique, validant son bien-fondé. L'individualisme serait ainsi un gage d'authenticité. C'est sans doute ce que l'on attend de ce rappel explicite de la notion d'auteur, une signature finalement qui donnerait une preuve de singularité. C'est ce qui s'est passé pour le cinéma d'auteur de la Nouvelle Vague, à la recherche d'une autre manière de filmer et se battant contre les poncifs du cinéma français d'après-guerre. Mouvement qui peut aussi être perçu comme un passage de l'espace fermé des studios à l'espace ouvert de la ville. Il s'agissait d'éviter l'asphyxie des lieux confinés et d'opter pour la liberté du plein air.

OUVRIR L'ESPACE

Toutefois, on n'a pas vraiment répondu à la question posée par la scénographie d'auteur tant que l'on ne s'est pas attaché à définir ce que suppose la création d'espace. À cet égard, Michel Guérin⁵ propose de la définir comme « une opération critique, c'est-à-dire de différenciation, dont la fin est de mettre toutes choses à bonne distance ». Critique, poursuit-il, tout d'abord par le projet et aussi par la double mise en place de l'œuvre et de son espace. Or nous sommes tellement fascinés par la présence de l'objet (tableau, installation...) que nous avons tendance à rabattre la question de l'espace sur le seul rapport qui existe entre l'espace du spectateur et celui de l'œuvre; nous ne savons pas trop comment penser le lieu dans lequel elle s'inscrit. Cet espace est aujourd'hui essentiel à prendre en considération d'autant que les supports et les objets exposés sont multiples. Emportés par nos habitudes, nous aimons figer « des substances dans des places et des

figures dans des lieux ». Il ne faudrait pas s'imaginer que l'espace ne soit qu'une toile de fond sur laquelle les figures et les formes viennent tranquillement se déployer. « L'espace, reprend Michel Guérin, c'est ce qui est ouvert (*patere*, être ouvert, d'où *spatium*)... L'espace ne s'ouvre pas tout seul ni pour lui, ni pour rien : il est ouvert à l'instant qu'il libère une scène, que la différenciation prend tournure. C'est pourquoi l'espace ne précède pas les formes comme le fond, croit-on, préexiste aux figures : ce n'est ni un support fixe, ni un contenant, mais plutôt, comme dirait Gilbert Simondon, « un champ métastable qui se transforme en détachant des figures et est, en retour, modifié par elles ». Que l'espace n'ait rien de neutre, les danseurs en savent quelque chose et les trois larrons de *Bande à part* le démontrent à chaque pas. L'espace par eux se transforme et le Louvre nous accueille. L'hypothèse de cet espace-hôte reste finalement le meilleur des chemins pour que la scénographie d'auteur ait toutes les chances d'être une des marches du « story-telling » dont il faudra bien, un jour, raconter les péripéties.



NOTES

1 C'est sous ce terme que les noctambules désignent le rituel de l'après, une manière comme une autre de ne jamais en finir. Voici donc, en guise de dernier verre, quelques remarques afin de prolonger l'effet de ces deux journées qui nous réunirent au mois de janvier.

2 Film de Jean-Luc Godard (1964), avec Sami Frey, Claude Brasseur et Anna Karina.

3 Rappelons que cette problématique générale se retrouve aussi bien dans les travaux de Jordi Colomer que dans les travaux de commissariat d'exposition d'Éric Troncy ou de Jean-Louis Gaillemain.

4 « Danses d'auteurs » servait de sur-titre à l'édition 2008 du festival « Faits d'hiver » qui a eu lieu à Paris, du 10 janvier au 1er février, dans différents lieux de la capitale.

5 Michel GUÉRIN, *l'Espace plastique*, Bruxelles, éd.





Achévé d'imprimer en avril 2009

PAVILLON BOSIO
UNE ÉCOLE DE SCÉNOGRAPHIE
école supérieure d'arts plastiques de la ville de Monaco