



une revue de scénographie/scénologie n°3 – juin 2011 – 13 €

.....
LES ARTS PLASTIQUES ET LA SCÈNE **GILBERT DELLA NOCE**

Jan Lauwers, un frère humain **JAN LAUWERS**

Pensées LES DISPOSITIFS VIDÉO EN QUESTION

MATHILDE ROMAN *La vidéo et la scène : déplacements et mutations* **BÉATRICE PICON-VALLIN**

Les dispositifs vidéo en question : histoire et actualité

PIERRICK SORIN *J'aimerais ne jamais faire de*

scénographie SCÉNOGRAPHIE DE LA MÉMOIRE

ONDINE BRÉAUD-HOLLAND *De l'image scénique*

GEORGES DIDI-HUBERMAN *Éloge de la table, ou la scène hétérotopique* **CÉCILIA BEZZAN** *Postface*

ADDENDA **DOMINIQUE PAÏNI** *Scénographe le cinéma*

ONDINE BRÉAUD-HOLLAND *Regards sur le festival d'Avignon* **THIBAUT VANCO** *Une pensée nomade*
.....

LES
ARTS
PLASTIQUES
ET LA
SCÈNE

pavillon

n° 3 — juin 2011
une revue de scénographie/scénologie
éditée par le Pavillon Bosio

DIRECTEUR DE PUBLICATION
Isabelle Lombardot, directrice du Pavillon Bosio

COMITÉ DE RÉDACTION
Cécilia Bezzan
Ondine Bréaud-Holland
Michel Enrici
Isabelle Lombardot
Maxime Matray
Mathilde Roman

CONCEPTION GRAPHIQUE
Maxime Matray

RELECTURE
Violette Fos

Dépôt légal : à parution

Numéro ISSN : 1996-3556

Le logotype du Pavillon Bosio est
de Nicolas Roștagni 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, principalement, en Baskerville Ten Pro et imprimée à Monaco sur papier recyclé Cyclus offset par Graphic Service.

REMERCIEMENTS

Jean-Charles Curau, Directeur des affaires culturelles, Jean-Christophe Maillot, chorégraphe, directeur des Ballets de Monte-Carlo, Christian Raimbert, adjoint au Maire 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>



SOMMAIRE

LE COLLOQUE «ARGUMENTS»

- 6 *Introduction*
par Isabelle Lombardot
- 8 Programme du colloque
- 9 Présentation des intervenants
- argument 1**
Les arts plastiques et la scène
- 10 *Jan Lauwers, un frère humain*
par Gilbert Della Noce
- 12 *Pensées*
par Jan Lauwers
- argument 2**
Les dispositifs vidéo en question
- 24 *La vidéo et la scène : déplacements et mutations*
par Mathilde Roman

- 28 *Les dispositifs vidéo en question : histoire et actualité*
par Béatrice Picon-Vallin
- 38 *J'aimerais ne jamais faire de scénographie*
par Pierrick Sorin
- argument 3**
Scénographie de la mémoire
- 54 *De l'image scénique*
par Ondine Bréaud-Holland
- 58 *Éloge de la table, ou la scène hétérotopique*
par Georges Didi-Huberman
- 74 *Postface*
par Cécilia Bezzan

ADDENDA

- 80 *Le cinéma, l'écran et la cimaise*
par Dominique Païni
- 86 *Regard sur le festival d'Avignon*
par Ondine Bréaud-Holland
- 90 *Une pensée nomade*
par Thibault Vanco

LE COLLOQUE
«ARGUMENTS»

16/17
DÉCEMBRE
2009

*LES ARTS
PLASTIQUES
ET LA SCÈNE*

INTRODUCTION

.....
Isabelle Lombardot

FÉVRIER 2008. *Ne pas jouer avec les choses mortes*: tel était le titre, sous forme d'injonction, de l'exposition de la Villa Arson à Nice. Il s'agissait de questionner le statut des décors, accessoires et costumes, une fois terminé le numéro de l'artiste.

Juillet 2009, quelques kilomètres et mois plus loin. Le Nouveau Musée National de Monaco, Villa Sauber, inaugure, avec une exposition intitulée *Étonne-moi*, une manifestation — qui durera de juillet 2009 à décembre 2010 — célébrant le centenaire des Ballets Russes et réunissant les entités culturelles de la principauté.

L'exposition joue, sans complexe, avec « les choses mortes » ayant initié et accompagné les mêmes ballets : dessins, gouaches, maquettes, costumes, images animées, rideaux de scène, accessoires, correspondances et photographies, toutes ces œuvres et archives qui témoignent aujourd'hui de cette prolifique période. Étonnant.

Décembre 2009. Le Monaco Dance Forum prend le relais et célèbre à son tour le centenaire des Ballets Russes, au sein du Grimaldi Forum. Compagnies et danseurs sont invités pour revisiter le légendaire répertoire. Le Pavillon Bosio rejoint la troupe, installe le décor et son troisième colloque de *scénographie/scénologie*. La



Fresque réalisée par les étudiants du Pavillon Bosio pour la scénographie du Monaco Dance Forum, 2009 [DR]

thématique s'impose comme une évidence et s'inscrit dans cette actualité : nous devons nous interroger sur la relation que les arts plastiques — entendre aussi la performance — entretiennent avec la scène. Non, cette histoire n'est pas nouvelle. Quels en étaient et quels en sont les enjeux ? Qui infiltre qui ? Qui nourrit qui ? Qui survit à qui ? Qu'exhume-t-on ? Quel en est l'héritage ? Est-ce le même récit ? Est-ce un souffle de vie que les arts plastiques viennent chercher auprès de ces corps — de la lumière et du vivant —, en participant avec eux au jeu de la représentation ?

Juin 2011. La revue *Pavillon* réunissant les actes du colloque voit enfin le jour. Je remercie nos auteurs et nos lecteurs pour leurs interventions et leur patience. Mais tournons la page, *Lever de rideau*, je vous invite à prendre part à notre réflexion. ♦

.....
PROGRAMME DU COLLOQUE

argument 1
.....

« *Les arts plastiques et la scène* »
Mercredi 16 décembre 2009
.....

9 h 30

Accueil et ouverture du colloque
par Isabelle Lombardot,
...

9 h 45

Introduction
par Gilbert Della Noce
...

10 h

Conférence de Jan Lauwers,
en conversation avec Gilbert Della
Noce et Béatrice Picon-Vallin
...

11 h 30

Pause
...

11 h 45

Conversation entre les
intervenants et questions du public
.....

argument 2
.....

« *Les dispositifs vidéo en question* »
Mercredi 16 décembre 2009
.....

14 h 30

Introduction par Mathilde Roman
...

14 h 45

Conférence de Béatrice Picon-
Vallin sur la vidéo sur scène
...

15 h 30

Conférence de Pierrick Sorin
sur ses scénographies d'opéra
...

16 h 15

Pause
...

16 h 30

Conversation entre les
intervenants et questions du public
.....

argument 3
.....

« *Scénographie de la mémoire* »
Jeudi 17 décembre 2009
.....

14 h 30

Introduction par Ondine Bréaud
...

14 h 45

Conférence de Georges Didi-
Huberman sur l'imaginaire de
l'espace scénique
...

15 h 15

Questions du public
...

16 h 30

Clôture du colloque
par Cécilia Bezzan
.....

LES INTERVENANTS

Cécilia Bezzan est historienne de l'art et critique d'art AICA. Elle a assuré la coordination du colloque. Après avoir régulièrement contribué aux revues *artpress*, *HART* et *L'Art Même* et publié de nombreux articles monographiques (Maurizio Cattelan, Rirkrit Tiravanija, Vanessa Beecroft, Jake et Dinos Chapman, Gregor Schneider...) dans des revues spécialisées, elle travaille comme conseiller en art contemporain auprès des entreprises privées. Elle se consacre aujourd'hui à la création d'un prix pour les jeunes artistes belges francophones.

Ondine Bréaud-Holland est docteur en arts et sciences de l'art (Université de Paris 1). Elle enseigne l'esthétique au Pavillon Bosio depuis 2004 et assure la coordination scientifique du colloque avec Mathilde Roman. Elle a rejoint le Centre de Recherche d'Histoire des Idées de l'Université de Nice Sophia-Antipolis où elle mène ses recherches sur la philosophie de la scène et l'image scénique. C'est en effet sur ces sujets qu'elle se concentre actuellement tout en poursuivant ses réflexions sur les enjeux contemporains de la création. Aussi a-t-elle publié dans des revues comme *Recherches poétiques*, *Figures de l'art* ou *La Nouvelle revue d'esthétique*.

Gilbert Della Noce est artiste plasticien, diplômé des Beaux-Arts de Marseille, professeur de dessin et de représentation de l'espace scénographique au sein du Pavillon Bosio. Il vit et travaille à Marseille. Il assure la coordination du programme de partenariat du Pavillon Bosio avec l'UAV de Venise, l'UDK de Berlin et l'école supérieure d'arts d'Avignon, dans les projets liés à l'espace scénique et les arts vivants. Il coordonne également le projet de collaboration avec le théâtre de La Criée à Marseille, dirigé par Macha Makeieff.

Georges Didi-Huberman enseigne à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Historien de l'art et philosophe, il apparaît aujourd'hui comme l'un des plus importants penseurs de l'image. Auteur de nombreux ouvrages publiés aux éditions Flammarion, Gallimard et de Minuit, il s'est aussi bien penché sur les visibilités du passé que contemporaines en enquêtant par exemple sur les «procédures» d'images que réalisa Bertold Brecht pendant la guerre. Héritier d'Aby Warburg, c'est à l'intérieur d'une pensée interprétative, où sont convoqués des savoirs multiples, qu'il questionne l'acte de voir comme l'action de regarder, l'idée de montage comme celle de démontage. Dans cette perspective, Georges Didi-Huberman a conçu l'exposition *Atlas* au Museo Nacional, Centro de arte, Reina Sofia.

Jan Lauwers est un artiste qui pratique toutes les disciplines. Ces vingt dernières années, il s'est surtout fait connaître par son œuvre théâtrale pionnière forgée avec son ensemble, Needcompany, fondé à Bruxelles en 1986. La formation de plasticien de Jan Lauwers est déterminante dans son rapport au théâtre. Elle engendre un langage théâtral personnel, novateur à plus d'un titre, qui interroge le théâtre et son sens. L'une de ses caractéristiques principales est le jeu transparent, «pensant», des comédiens, ainsi que le paradoxe entre jeu et performance. Pendant tout ce temps, il a accumulé une œuvre considérable d'art plastique, qui a été exposée en 2007 au BOZAR (Bruxelles).

Béatrice Picon-Vallin est directrice de recherches au CNRS, au Laboratoire ARIAS. Elle a dirigé au CNRS le laboratoire LARAS (Arts du spectacle) et a été professeur d'histoire du théâtre au CNSAD, Paris, jusqu'en 2008. Elle dirige trois collections («Arts du

spectacle», CNRS éditions; «thXX», L'Age d'Homme; «Mettre en scène», Actes Sud-Papiers). Elle enseigne aujourd'hui dans de nombreuses écoles et instituts de théâtre en France et à l'étranger, a été professeur invité à l'Université de Waseda à Tokyo et à l'USP de Sao Paulo. Spécialiste du théâtre russe, de l'histoire de la mise en scène et du jeu de l'acteur en Europe, des rapports du théâtre et des autres arts, elle est l'auteur de nombreux ouvrages (en particulier sur Vsevolod Meyerhold, CNRS, 1990; 1999; 2004).

Mathilde Roman est docteur en arts et sciences de l'art de l'Université Paris 1, professeur d'histoire de l'art au Pavillon Bosio où elle s'occupe de la coordination scientifique du colloque autour de la scénographie. Elle fait partie du Centre de Recherche en Arts de l'Université d'Amiens et participe à leurs activités de recherche autour des modalités et des enjeux des déplacements dans les pratiques contemporaines. Elle est l'auteur d'un essai intitulé *Art vidéo et mise en scène de soi* (L'Harmattan, 2008), et mène actuellement des recherches sur la dimension scénique de l'art vidéo. Critique d'art (AICA), elle collabore régulièrement à différentes revues dont *Mouvement*, et contribue à des catalogues d'exposition et revues théoriques.

Pierrick Sorin est artiste vidéaste, scénographe et metteur en scène. Il vit et travaille à Nantes (France). Figure importante de l'art vidéo en France (certaines de ses œuvres sont au programme de l'Éducation nationale) Pierrick Sorin réalise des films et des installations vidéo qui ont été présentées dans de nombreux musées internationaux. Depuis 2006 il signe des mises en scène ou scénographies de spectacles.

JAN LAUWERS, UN FRÈRE HUMAIN

.....
Gilbert Della Noce

ARGUMENT 1 *LES ARTS PLASTIQUES ET LA SCÈNE*

POUR présenter Jan Lauwers, je ne voudrais pas paraître trop familier, et pourtant j'ai envie de vous dire à quel point je le ressens comme un frère humain.

Il a ce petit accent de poésie emprunté à François Villon, de ces brigands du Moyen Âge qui ont toutes les chances de finir sur l'échafaud, de ces révoltés d'un monde éclaboussé de guerres, de ceux qui ne savent pas capituler, et continuent de hisser leur rocher vers le haut, Jan Lauwers est un homme qui a tous ces accents-là et qui possède comme d'autres poètes, une musique douce pour tromper la mort.

Je sais, grâce à mes quelques notions d'histoire, que la Flandre et l'Espagne ont une période en commun, et je vois chez Jan Lauwers, comme chez d'autres Flamands, l'ombre de Don Quichotte planer sur leur destin, entre héroïsme désuet et folie animale, un chevalier errant à la triste figure, *a Sad Face and a Happy Face*, venue du fond du temps projetant sa grisaille dans ce futur obscur.

Ton sur ton et gris sur gris, cette ombre empreinte de noblesse, dérisoire et tellement subtile, capable de remettre dans n'importe quel ordre les choses et les pendules à l'heure et à leur place.

Mais les références à la littérature pour présenter Jan Lauwers ne s'arrêtent pas là. Il est un peu de Gustave Flaubert quand il filme, il y a de la *Légende de saint Julien l'Hospitalier* dans ce qu'il nous montre, un drame de notre animalité qui nous échappe, et qui ne sort pas toujours au bon moment, dans ce que la société attend d'elle pour la servir.

Jan Lauwers est un écrivain et néanmoins, lui-même, un personnage de roman de chevalerie. J'aime à l'accompagner dans ses danses éthérées, et pourfendre, avec lui, tous les moulins à vent qui peuplent ses scènes remplies de fantômes venus du théâtre des temps passé, présent, futur, sauver et défendre la parole des gens simples et inventer des histoires, tristes et belles, pour donner avant tout la parole aux autres, l'amour aux autres.

En substance, la rencontre avec l'œuvre de Jan Lauwers, outre la dimension littéraire abondante qu'elle réveille, stimule et donne confiance dans ce qui pourrait être mon jugement sur l'origine humaine, elle renforce l'idée que l'on a pu se faire de la vie, de la communauté, de sa capacité à préparer les êtres à toutes les catastrophes, et à partager, qui sait, aussi, tous les plaisirs. ♦

PENSÉES

.....
Jan Lauwers

ARGUMENT 1 *LES ARTS PLASTIQUES ET LA SCÈNE*

L'ART est tenace. Difficile à foutre en l'air. La grande erreur du siècle dernier, selon Gilbert & George, c'est que les artistes ont oublié leurs spectateurs. Au vingtième siècle, l'art était fait non seulement par, mais aussi uniquement pour les artistes, disent-ils. De plus, l'art plastique a été récupéré par une élite très riche, qui dégrade les œuvres d'art au rang de diamants de sang, ne laissant subsister pour le spectateur plus naïf qu'une simple valeur événementielle. C'est ainsi que l'urinoir de Duchamp est redevenu une simple pissoièrre, et ce n'est pas seulement parce que la société du spectacle a interdit la pensée, mais aussi parce que trop de gens se mettent la tête dans le sable.

Il y a cependant une forme artistique qui échappe à la plupart de ces manipulations, et c'est le théâtre. Ce médium artistique, sans doute considéré comme le plus désuet, résiste allègrement aux assauts de la société du spectacle. Il est trop artisanal, et en même temps, il implique trop de gens, ce qui le rend assez cher et trop éphémère pour avoir une valeur d'investissement. La beauté de ce médium, c'est l'idée de la collaboration. Non pas que le théâtre soit le summum du collectif. Le collectif est une notion très confuse dans le monde de l'art. J'appellerais plutôt cela une collaboration autour d'un conflit positif.

.....
SANS LIMITES

CELA fait longtemps que j'ai cessé de croire à une avant-garde qui s'inventerait elle-même ou à une forme de théâtre « classique », présomptueuse et conventionnelle. Ce qui compte, c'est ce que l'on voit. Et lorsque ce résultat est bon, on voit aussi la recherche et la redéfinition du médium lui-même. Quelle que soit la base du théâtre, elle est toujours imaginée. Et celui qui l'imagine est l'auteur, et si ce qu'on voit est bon, c'est parce que l'auteur a imaginé « sans limites ».



La Maison des cerfs, 2009 [photo : Maarten Vanden Abeele]



La Maison des cerfs, 2009 [photo: Maarten Vanden Abeele]

.....
MINISTRES DE LA CULTURE

JE me trouvais récemment devant la statue de Léonard de Vinci à Milan et je méditais sur l'importance qu'avaient eue les artistes pour faire sortir l'Europe de l'obscurité du Moyen Age. Et sur la vitesse à laquelle cela s'était fait. Entre les fresques naïves, presque maladroitement, de Piero della Francesca et l'art sophistiqué de la Renaissance, il n'y a eu que quelques décennies. C'est presque incroyable. C'est alors que j'ai reçu un sms de Belgique pour m'annoncer que nous avions une nouvelle ministre de la Culture. Lors de sa première apparition publique, cette nouvelle « ministricule » a déclaré qu'elle ne connaissait rien à l'art. Encore une politicienne qui ne voit aucun problème à diriger un département dont elle ne sait strictement rien. La colère ne sert presque à rien. Ce qui a du sens, par contre, c'est de relever que les arts se portent très bien en Flandre. Malgré l'attitude presque irrespec-

tueuse de nos ministres de la Culture successifs envers les artistes, les choses vont bien. Et pourtant, imaginez un ministre de la Culture compétent, passionné d'art, quelqu'un qui aurait une haute estime de l'importance de l'art dans notre société: un visionnaire, qui serait une source d'inspiration pour tous ceux qui ont quelque chose à voir avec l'art. Autant dire pour tout le monde, car quoi qu'on en pense, l'art est dans chaque recoin, chaque interstice de notre société. L'art a toujours été là et sera toujours là, bon ou mauvais, mégalo ou modeste, provocateur ou tendre, l'art rend la vie vivable. Bach, de Vinci, Shakespeare, pour en nommer trois parmi les plus grands. Mais ceux-là aussi ne peuvent être là que grâce aux innombrables échecs de tous les artistes réunis. Et c'est peut-être là, la plus grande qualité dont doit disposer un ministre de la Culture: le fait de comprendre qu'en art, tous ces échecs sont nécessaires. Comme le disait feu Hugo Claus: « Il est aussi difficile d'écrire un mauvais livre que d'en écrire un bon. »

.....
SALOMÉ

EN temps de crise, la beauté est une arme pleine de consolation. J'ai récemment eu la chance de voir pas mal de beauté. Les portraits de Gerhard Richter à la National Portrait Gallery à Londres : une leçon d'humilité, lorsque la beauté semble être si atrocement simple. À la télévision, j'ai vu récemment dans une émission d'information, un reportage sur un concours de chant en Afghanistan, *Afghanstar*, inspiré de l'émission occidentale *Idols*, où la nation tout entière vote pour des chanteurs amateurs et où les vainqueurs se voient offrir une occasion de percer au rang professionnel. Apparemment, l'immense succès de cette émission entraîne parfois des scènes d'hystérie. Dans *Afghanstar*, il y avait 2 000 candidats masculins pour trois femmes. Les femmes avaient le droit de participer, à condition de ne pas bouger et de porter le voile. L'une d'entre elles a fini septième et a gagné le droit de faire un rappel. Devant les caméras et sous l'œil de millions d'Afghans, elle s'est mise à danser et a lentement laissé glisser son voile. Comme le septième voile de Salomé mais avec d'autres intentions. Elle a dû prendre la fuite, et il y a de fortes chances pour qu'elle ait été assassinée à l'heure qu'il est. Et qu'est-ce que cela a à voir avec la beauté ? Tout, en fait.

.....
OXYGÈNE

L'ARTISTE n'a pas besoin de philosophie. N'a pas besoin de politique, ne doit pas avoir la fibre sociale. C'est uniquement dans cette idée qu'une chose, qui est signifiante pour le monde philosophique, politique et social dans lequel évolue cet art, peut avoir une chance d'éclorre. Sans ce monde, l'art n'existe pas. Cette contradiction est trop souvent mal comprise.

Il y a eu beaucoup de manifestations artistiques ces dernières années. J'ai vu trop d'idées médiocres sous des formes sans imagination. La Biennale de Venise, la Documenta de Kassel, voilà quelles devraient être les zones franches de la pensée indépendante, où la peur n'existe pas. Et pourtant : trop de mitrailleuses, de documents sociaux et de gens qui dansent avec une Bible sur la tête en citant le Coran. Comme si l'art n'avait plus rien à voir avec l'imagination. Comme si l'art se retrouvait assis dans un coin, dépité, effrayé de sa propre liberté. Ce n'est évidemment pas le cas. L'art est toujours l'oxygène de notre société. Mais dans une société qui souffre d'un manque permanent d'oxygène, c'est forcément la peur qui règne. Et par peur de ce monde contemporain, on tente de conjurer ce monde contemporain en le représentant. Le monde contemporain est éphémère, et comme le disait Magritte : « Une mode, c'est quelque chose qui passe. » L'art est une recherche de la réalité authentique. Celle qui ne passe pas. Le moment est à nouveau venu de regarder autre chose que la réalité du énième moment insignifiant de l'histoire. Si une rose est seulement une rose, la pluie est seulement mouillée.

.....
INTERNATIONALISME

RÉCEMMENT, j'ai vu une émission de cuisine à la télévision. Il faut dire qu'il y a pas mal d'émissions de cuisine à la télévision, parce que, chez nous, la nourriture n'a plus rien à voir avec la survie, c'est devenu un loisir. Tout comme l'art, d'ailleurs. Pourtant, il n'y a pas beaucoup d'émissions de télévision sur l'art. Et il n'y en a pas du tout sur le théâtre. Par conséquent, on dit parfois que le théâtre n'est pas de la télévision, et c'est très vrai. Mais il existe même des émissions de télévision très regardées sur le golf, par exemple. Rien de plus passionnant que l'image, presque impossible à filmer, d'une balle de golf en plein ciel. Et le théâtre à la télévision, ça ne se fait pas. C'est une bénédiction. Mais je parlais d'une émission de cuisine... Il s'agissait du plus grand concours de cuisine au monde. Un cuisinier mondialement connu déclarait qu'en raison de son caractère international, c'est un concours très difficile. En Europe, certaines variétés de viande doivent être mangées à point, ce qui ne se fait pas du tout en Amérique latine. En tant que cuisinier, il faut donc faire des compromis sans porter atteinte à la qualité. Je n'avais jamais entendu d'analyse aussi limpide sur l'internationalisme.

Mon activité théâtrale se déroule à soixante-dix pour cent sur le marché international. J'aime manger mon steak de cheval saignant mais aux États-Unis, on ne mange pas saignant et on ne mange jamais de cheval. Que faire ?



La Maison des cerfs, 2009 [photo: Maarten Vanden Abeele]



L'Énervement, The Draughtsman's room, 2007, vue de l'exposition, BOZAR, Bruxelles, 2007. Commissaire : Jérôme Sans [photo: Miel Verhassel]



.....
TALONS AIGUILLES

« J'AI bien peur, en matière d'art, d'être un agnostique. Je n'y crois pas, avec toutes ces fanfreluches mystiques. Comme stupéfiant, c'est peut-être utile à beaucoup de gens, c'est peut-être très relaxant, mais comme religion, ça ne vaut pas Dieu. » (Marcel Duchamp).

Peut-être la seule attitude vraie pour produire un art de qualité consiste-t-elle à ne pas y croire ? C'est précisément de par cette attitude incroyante que l'on est en mesure de poser les bonnes questions, même s'il arrivait à Duchamp de radoter.

« Le xx^e siècle est maudit à cause d'un art qui est devenu impossible à comprendre. Les artistes décadents ne se préoccupent que d'eux-mêmes et de leurs rares élus, qui rient et se moquent des profanes normaux. » (Gilbert & George).

J'en suis un, d'artiste décadent, qui tente d'effacer ses antécédents. En fait, je voudrais être une pop star. Je suis trop vieux pour les paillettes mais je ne crache pas sur les talons aiguilles.



La Chambre d'Isabella, 2004 [photo: Eveline Vanassche]

.....
INDIGNATION

CES derniers étés, nous avons participé aux festivals d'Avignon, de Marseille et de Vienne, puis nous sommes allés à la Biennale de Venise. J'ai souvent pensé à cette citation de Michel Houellebecq : « Cette ambiance de décomposition, de foirage triste qui accompagne l'art contemporain finit par vous prendre à la gorge ; on peut regretter Joseph Beuys, et ses propositions empreintes de générosité. Il n'empêche que le témoignage porté sur l'époque est d'une précision éprouvante. [...] L'art contemporain me déprime, mais je me rends compte qu'il représente, et de loin, le meilleur commentaire récent sur l'état des choses. » (Extrait de « L'art comme épluchage », essai paru dans *Interventions*, Paris, Flammarion, 1998, rééd. 2009.)

Je pense que la dépression suscitée par l'art contemporain n'est pas intéressante. Je suis convaincu que ces

dépresseurs n'apparaissent que dans l'art des classes moyennes gâtées de l'Occident. Il ne faut pas oublier que presque tous les artistes qui se sont détruits avec conviction, vers la fin des années soixante et le début des années soixante-dix, en avalant des cachets, en s'automutilant avec des couteaux et en buvant de l'ammoniaque, se sont suicidés ou sont devenus fous. La plupart d'entre eux travaillaient dans l'ombre, presque dans la clandestinité, et ils ont disparu. Aujourd'hui aussi, il y a de la censure. Ce n'est pas la censure qui m'inquiète, mais l'indignation qui s'ensuit. Cette indignation dénote un esprit étriqué. Comme si la subversion de l'art avait pris une place déterminante dans notre société. Rien n'est moins vrai. L'art radical est obscur et plein d'énergie, et il a lieu dans les endroits les plus minuscules de notre âme. Pas dans un théâtre plein à craquer, où le conformisme est la mesure de toute chose. Shakespeare l'avait déjà compris. Lorsqu'il décida de se retirer du théâtre, ce



n'était pas à cause de la censure ou de la dépression mais pour des raisons socio-économiques : par arrêté royal, le théâtre ne pouvait plus être gratuit. Aujourd'hui, nous ne jugeons pas anormal que le prix des places d'un spectacle sur la problématique du quart-monde double parce que le coût du plateau est trop élevé.

Je suis convaincu qu'en matière d'art, l'évolution rapide de nos codes moraux a rattrapé l'avant-garde. Il y a un énorme besoin de sécurité. C'est surtout cela qui explique le succès de *La Chambre d'Isabella* : l'accessibilité des *performers*, la musique et la narration linéaire donnent au public un « faux » sentiment de sécurité. Pourtant, je sais que ce spectacle est nécessaire. Je comprends mieux que jamais qu'il est de plus en plus difficile pour l'art de trouver sa juste fonction/redéfinition. Pour moi, le mot-clé, c'est « l'humanité ». Et on confond trop souvent humanité et accessibilité.

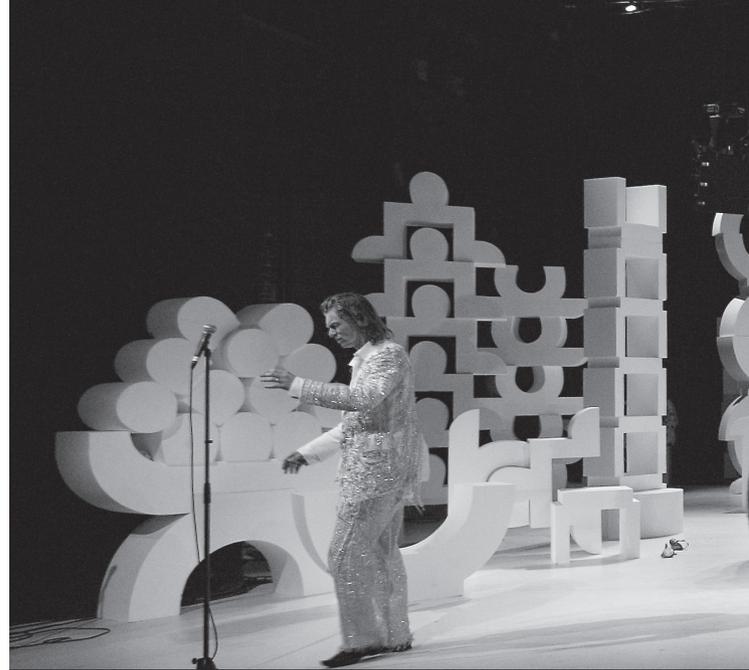
.....
CAMELÉON

Il y a quelques mois, en visitant l'exposition de pirates de Paul McCarthy, j'ai vu une statue de cire hyperréaliste, qui le représentait sur un petit lit de camp bancal, vêtu seulement d'une chemisette, les parties intimes à l'air, les yeux fermés, très paisible et très mort. À deux mètres de lui, gisait une femme de plâtre déchiquetée, les jambes écartées sur une table en bois. À l'arrière de son crâne poussait une sorte de gigantesque tête de bouffon. La femme souriait. Cette installation faisait preuve d'une immense beauté et d'un amour de la vie et de l'art. J'étais ébahi et heureux. Je suis toujours heureux à la vue d'une œuvre d'art puissante. Soulagé, aussi. Du coup, c'est une image que je n'aurai plus à créer moi-même. Je suis quelqu'un qui s'identifie toujours à une belle œuvre d'art et à son créateur. Je deviens ce Paul McCarthy aux fesses nues. Dans la salle Vélasquez au Prado, je viens Vélasquez et je comprends tous ses problèmes. Je suis un caméléon. En tant qu'artiste, je suis tout le monde. Et ça ne me fait pas peur. Je suis tout le monde, et un artiste qui n'est que lui-même est un lâche.

Ce type de bonheur désemparant, je le retrouve rarement au théâtre. Mais quand il y est, il est d'autant plus fort. Je pense à certaines scènes de Jan Fabre, aux voitures qui tombent du ciel chez Castellucci, au trip au LSD du Wooster Group. Voilà des images limites, qui figent le temps. Pourquoi sont-elles si rares ? Parce que c'est difficile à faire, évidemment, mais aussi parce qu'au théâtre, on met encore trop l'accent sur l'interprétation ou la présentation.

.....
SANS ART

NOUS subissons encore les conséquences du post-modernisme et de la mentalité du « tout est permis », qui a souvent mené au « rien n'est possible ». Et ce, à une époque où on aime discréditer l'art. Mais l'art est tenace, et la plus grande illusion qu'il ait jamais portée est l'illusion qu'il n'est pas nécessaire. Sans art, j'en suis certain, la vie dans une société d'abondance ne vaut pas la peine d'être vécue. Et une vie, ça se crée, on ne se contente pas simplement de la vivre. ♦



Le Bazar du homard, 2006 [photo : Eveline Vanassche]



LA VIDÉO ET LA SCÈNE : DÉPLACEMENTS ET MUTATIONS

.....
Mathilde Roman

ARGUMENT 2 *LES DISPOSITIFS VIDÉO EN QUESTION*

« Au train où vont les choses, on se dirige en toute logique vers une civilisation dans laquelle tout et tout le monde sera recouvert d'une seconde peau où défileront les images animées. »

Gary Hill, *Le Monde*, cahier spécial
Festival d'Automne, 10/09/09, à
propos du spectacle *Edgard Varèse*
360°, 2009

L'INTRODUCTION des écrans sur scène n'est pas aussi récente que l'on peut le croire à première vue. Les metteurs en scène ont en effet expérimenté dès le début du xx^e siècle des dispositifs où la lumière et l'image deviennent des ressorts essentiels à la création, et avec l'évolution des techniques, les productions intégrant la vidéo se sont multipliées. Cette mutation de la scène fait évidemment écho à une mise en image générale du monde dans lequel nous vivons, qui selon Gary Hill aura vite gagné l'ensemble des champs du visible, nous confrontant sans cesse à une épaisseur virtuelle. Peut-on voir alors ce qui se passe sur le plateau comme une préfiguration d'une modification générale de nos environnements ?

Béatrice Picon-Vallin rappelle à juste titre que l'on ne peut résumer la diversité de la création théâtrale à ce champ de pratique là. Le questionnaire permet toutefois d'aborder les relations entre les arts plastiques et la scène, thème du colloque, mais aussi de réfléchir à une évolution plus générale de nos relations à l'image animée.

Nous ne reviendrons pas ici sur l'historique et les problématiques posées au théâtre par cette introduction de la vidéo sur scène, ce que fait avec une grande clarté Béatrice Picon-Vallin dans son texte, mais plutôt sur ce que les collaborations scéniques apportent aux artistes de la vidéo. Bill Viola, William Kentridge, Pierrick Sorin, Gary Hill, pour ne citer que les plus connus, ont investi l'espace de la scène, dans des expérimentations riches en questionnements. Comment la dimension scénique influe-t-elle donc sur une œuvre vidéographique ?

Ce déplacement de lieu est parfois le prolongement évident d'une pratique, comme chez Pierrick Sorin : l'acte de filmer est déjà dans ses premières vidéos un élément dramaturgique à part entière, et son talent d'illusionniste, son plaisir à raconter des histoires en jouant avec l'espace où il se trouve (et avec le public), corroborent l'idée que la scène n'est pas une simple expérience périphérique mais bien un élément central de son travail. A lire son récit du déroulé de sa production depuis le début des années 90, on se laisse gagner par l'idée que la vidéo devient naturellement installation, puis scénographie. Serait-ce là l'évolution générale d'un art dont les enjeux spatio-temporels n'ont cessé de se renforcer, dont les pratiques de l'installation se sont multipliées ? La scène est-elle le territoire vers lequel se dirigent naturellement des pratiques vidéo en mutation ?

Lorsque Bill Viola réalise la scénographie de l'opéra *Tristan et Isolde* de Peter Sellars, assiste-t-on à une forme d'achèvement d'un art caractérisé par sa forte théâtralité ? Les images monumentales, véritables tours de force techniques par la puissance de projection, envahissent

la scène en effaçant les corps des interprètes et même le plateau, mais proposent par contre un formidable environnement pour l'écoute de l'opéra. Plusieurs séquences vidéo reprennent des principes souvent utilisés par Bill Viola dans ses installations (le visage qui se mire et qui se noie, présent dans ses *Passions* par exemple), entérinant l'idée que l'incursion sur scène n'est pas tant le lieu d'une création nouvelle que l'expérience d'une reterritorialisation d'une œuvre, au sens deleuzien. On peut discuter (et cela a été beaucoup critiqué) de ce que Bill Viola fait à l'opéra avec sa proposition envahissante, mais on peut réfléchir aussi à ce qu'apporte ce déplacement à l'œuvre vidéo. D'un côté, elle se trouve enrichie d'une musique d'orchestre, dont les tonalités wagnériennes imposantes dialoguent avec force avec les images. De l'autre, elle se retrouve prise au piège d'une confrontation frontale avec les spectateurs, immobilisés dans un temps long, n'ayant plus la liberté de mouvements offerte par l'installation. Les contraintes sont donc importantes, et revenir vers la scène peut sembler en ce sens une démarche à rebours des expérimentations menées depuis plusieurs dizaines d'années, où le corps du spectateur a été sorti de sa passivité, sans cesse mobilisé.

Il s'agit alors de bien prendre en compte cette distorsion importante imposée à la vidéo par son passage sur scène, et d'analyser ce qui la motive et justifie. Dans le cas du *Tristan et Isolde*, on peut ainsi estimer que loin de se mettre au service de l'opéra, et donc d'être travaillée par lui, l'œuvre vidéo de Bill Viola s'empare de l'œuvre de Wagner, l'englobe dans une mise en scène qui s'apparente au final à une installation géante et dominatrice (dans sa relation au public). On n'est donc plus face à un déplacement mais face à une mutation de pratiques vidéo de plus en plus marquées par la dimension scénique, intégrant une part de théâtralité. Dans l'exposition, l'écran, les supports de projections sont en effet traités comme des architectures de plateau, définissant

un espace à parcourir pour le spectateur comme pour l'acteur. Que la vidéo soit sur scène ou hors scène, elle est habitée d'une tension dans son rapport au lieu et au corps qui affirme sa théâtralité. Et au-delà de sa présence dans l'espace d'exposition, chez de nombreux artistes l'image vidéo elle-même est gagnée par la dimension scénique. L'œuvre de James Coleman est ainsi traversée par cette question de la théâtralité de l'image, ce qui est en jeu avec force par exemple dans *Retake with evidence* (2007), où l'on assiste à l'incroyable performance d'acteur de Harvey Keitel. Seul dans un espace aux bords indéfinis, il se déplace lentement, le visage habité par une lucidité angoissée. Dans une langue shakespearienne tourmentée par les récits antiques, par les trahisons, par la possibilité du pardon, Harvey Keitel déambule lentement. Par moment un décor apparaît : statues grecques et décors en carton-pâte. James Coleman interroge depuis longtemps la théâtralité et ses conditions d'apparition. Avec cette vidéo, que l'on voit d'une vaste pièce fermée d'une vitre, il accomplit un pas de plus. L'image du corps de l'acteur est le lieu de l'expérience du langage et du théâtre. L'effet est époustouflant.

Face à *Retake with evidence*, on se trouve bien en peine de délimiter l'espace vidéographique de l'espace scénique. Les deux se confondent, permettant de nouvelles expériences, ouvrant de nouveaux champs d'exploration, qu'elles aient lieu sur un plateau ou dans un espace d'exposition. Lorsque Jan Lauwers évoque ses pratiques de metteur en scène et de plasticien, l'unité de ces deux démarches s'impose, et avec elle la similitude du traitement des deux lieux. L'envahissement de l'image sur scène d'un côté, et la théâtralisation de l'exposition de l'autre, quelles qu'aient été les réticences initiales, amènent surtout aujourd'hui à annihiler les différences entre les deux. Cela fait-il encore sens aujourd'hui d'envisager la relation des arts plastiques et de la scène comme une relation de territoires ? En montant le projet *Il tempo*

del Postino, création collective d'artistes visuels, Hans-Ulrich Obrist et Philipp Parreno mettent en exergue cette évolution, ce rapprochement des arts de la scène et des arts visuels, tous deux désormais définis comme arts du temps. Il est d'ailleurs intéressant de noter que pour ce projet, les artistes réunis avaient carte blanche pendant quinze minutes, mais à condition de ne pas présenter de vidéos. Comme si le jeu ne valait pas la peine d'être joué avec des formes pour lesquelles les relations avec la scène sont déjà intégrées, et ne permettent plus vraiment de confrontation spectaculaire. ◆

LES DISPOSITIFS VIDÉO EN QUESTION: HISTOIRE ET ACTUALITÉ

.....
Béatrice Picon-Vallin

ARGUMENT 2 *LES DISPOSITIFS VIDÉO EN QUESTION*

« Chaque fois qu'on voudra vous enfermer dans un code, en déclarant : "Ceci est du théâtre, ceci n'est pas du théâtre", répondez carrément : "Le théâtre n'existe pas, il y a des théâtres et je cherche le mien." »

Émile Zola,
Le Naturalisme au théâtre

.....
CONSIDÉRATIONS

S'IL peut être réduit à son noyau minimum, qui tient dans la simple mais essentielle relation acteur/spectateur, et lorsqu'on le considère sous l'aspect représentation scénique (et non sous celui de la production d'un texte pour la scène), le théâtre est le lieu et le temps où peuvent collaborer différents artistes et différents arts (je renvoie ici à la théorie de l'œuvre d'art totale, *GesamtKunstwerk* de Richard Wagner, qui a marqué tout le xx^e siècle), ou encore les éléments constitutifs de ces différents arts, selon la célèbre définition d'Edward Gordon Craig dans le « Premier Dialogue » de *De l'art du théâtre* (1905)¹, et ceci, dans un processus en temps réel devant des spectateurs réunis en co-présence.



J. Svoboda, dispositif des *Soldats* de B.A. Zimmermann, Munich, 1969 [DR]



J. Svoboda et A. Radok, *Le Polyécran*, 1958, Bruxelles [DR]

drée par une pièce, devait trouver les moyens collectifs de la matérialiser sur la scène. C'était celui qui maîtrisait à la fois l'art de la direction d'acteurs et celui de la composition scénique, réunissant le texte, le mouvement, la musique, la couleur, le rythme, la ligne, l'espace, l'image, etc. Interprète lié à l'auteur de la pièce, le metteur en scène tend progressivement vers un statut d'auteur à part entière, parallèle à celui de l'auteur de la pièce. D'ailleurs, Craig, dès 1905, prenant acte de l'émergence du metteur en scène et cherchant à le définir, montre que d'interprète visionnaire du texte de la pièce, il est appelé à devenir un jour créateur à part entière, artiste de théâtre, pratiquant directement sur le plateau ce qu'on appellerait aujourd'hui l'« écriture scénique » — ayant maintenant à sa disposition pour « écrire » tous les moyens (la vidéo comme appareil enregistreur des processus de création, cahier de notes) et tous les modes artistiques (comprenant l'image sous ses différentes formes, technologiques ou non).

Mais le théâtre a toujours été un hypermédium (ou un hyper-art), capable d'utiliser, voire de mettre en représentation les autres médias (ou les autres arts) comme il se représente lui-même (musique au théâtre, peinture au théâtre, théâtre dans le théâtre, puis, quand il apparaît, cinéma au théâtre). Récemment, Hans-Thies Lehman a voulu montrer comment la télévision des années soixante-dix a modifié radicalement le théâtre, mais il ne s'agit là, en fait, que d'un moment particulier dans un processus historique, plus encore d'un moment du devenir du théâtre, qui porte à l'intérieur de lui-même cette propriété essentielle (capacité de convoquer, de représenter les autres arts, les autres médias), son « devenir multimédial ».

Enfin, le metteur en scène, dont la fonction date d'un peu plus d'un siècle, a été défini (E. G. Craig, V. Meyerhold) comme l'artiste qui, possédant une *vision* engen-

Nous allons partir de ces données pour étudier l'évolution — en quelque sorte *programmée* — du théâtre sous l'impact des nouvelles technologies analogiques et numériques qu'impliquent le cinéma puis la vidéo, utilisés dans un spectacle, en précisant cependant que ce ne sont pas les seules formes actuelles du théâtre contemporain, qui existent sans ces choix, étant donné que les technologies ont depuis longtemps profondément transformé les manières de fabriquer, à tous les stades, le théâtre (l'éclairage en particulier, à la fin du XIX^e siècle).

.....
UN PEU D'HISTOIRE

NOTRE société est depuis longtemps déjà devenue « société du spectacle ». Elle se caractérise par une spectacularisation généralisée, où tout est « mis en scène », où le terme de « mise en scène », dans cette inflation, perd son sens. Elle se caractérise aussi par un brouillage des frontières entre les arts, dans un processus d'échanges et d'emprunts, qui touche aussi les arts partenaires — danse-théâtre, cirque-théâtre, vidéo-théâtre, chacun utilisant aussi les autres. Le champ du théâtre s'est élargi et ses modes d'existence sont multiples. Le théâtre de la fin du xx^e siècle et du début du xxi^e siècle est de plus en plus éclaté, il faut parler de théâtres au pluriel, et les spectacles sont très hétérogènes. Car, obligé par la concurrence des autres médias de « se faufiler » partout où il peut, le théâtre en résistance, qui a élargi son champ et qui utilise tous les autres arts, se métamorphose, investissant tous les lieux, tous les horaires et toutes les durées possibles.

La porosité des frontières entre les arts, dont nous sommes les témoins et les acteurs, est en partie la reprise de ce qui s'est passé en d'autres temps de fortes crises politiques, sociales et d'innovations technologiques — je veux parler des années vingt, soixante et quatre-vingt. Mais aujourd'hui cela se passe sur un rythme accéléré par le développement très rapide de ces mêmes technologies, par la diffusion instantanée des événements culturels et par Internet (qui peut aussi être un « lieu » de théâtre). Dès 1898, Adolphe Appia attribue à la lumière un rôle actif, bientôt selon lui tout-puissant. En 1899, une projection filmée est utilisée au théâtre de la Porte Saint-Martin à Paris pour évoquer le passé dans un spectacle. Les *screens* de Craig (1907) sont des surfaces qui peuvent être colorisées par la lumière, et s'il ne les imagine pas

comme des surfaces de projections possibles, le principe d'une scène composée d'écrans mobiles et multiples, qui se concrétisera dans le projet plus tardif de *Mille Scènes en une*², est là. Dans les années vingt, le théâtre d'avant-garde intègre le nouveau médium en train de devenir un art, comme le font le Russe Vsevolod Meyerhold, qui a théorisé la cinéfication de la scène, l'Ukrainien Les Kurbas, l'Allemand Erwin Piscator et tous les metteurs en scène du « réalisme magique » en Allemagne, grands oubliés de l'histoire. Piscator comme Meyerhold conçoit avec de grands architectes des projets de scène nouvelle, où on consacre la plus grande attention à la qualité et au nombre de surfaces de projection. Il s'agit là d'un processus où le rôle de demiurge théâtral du metteur en scène qui se développe, s'affirme et s'élargit en même temps en utilisant sur scène toutes les techniques artistiques et médiatiques existantes. Meyerhold dira dans les années trente : « Il n'y a pas de techniques interdites en art, il n'y a que des techniques mal utilisées. » Quant à Antonin Artaud, dans le « Deuxième manifeste du Théâtre de la cruauté », il imagine dès 1933 et décrit un dispositif véritablement immersif d'images pour le théâtre³...

Dans les années soixante aux États-Unis, en Tchécoslovaquie avec Josef Svoboda, en France avec Jacques Polieri, la complexification des technologies des images et du son transforme le cinéma (*expanded cinema*) et le théâtre. La technologie déstabilise le théâtre et introduit un nouveau personnage dans les équipes de création : l'ingénieur, qui commence à conduire avec le metteur en scène un dialogue serré (*Festival Theatre and engineering. Nine evenings*, 1966, New York). Ou encore, le scénographe, qui devient inventeur tout-puissant : Svoboda, à la tête d'un laboratoire de recherche au Théâtre national de Prague (1957), invente la « *Laterna magica* », présentée en 1958 à l'Exposition internationale de Bruxelles, dont il appliquera les techniques au théâtre, expérimentant tous types d'images (photos, diapos peintes et

bricolées), travaillant dans *Intolleranza* de Luigi Nono à Boston (1965), un des premiers dispositifs de télévision en circuit fermé. Quant à Polieri, inventeur-ingénieur, qui est aussi metteur en scène, il cherche à modifier les conditions de réception du spectateur en collaborant dès 1959 avec des cinéastes expérimentaux et invente des architectures nouvelles (théâtres mobiles, sphériques, en anneaux), imaginant très tôt un « cyber théâtre ».

En 1967, *L'Instruction* de Peter Weiss, montée par Virginio Puecher (élève de Svoboda) à la Scala de Milan constitue un spectacle phare, qui pousse très loin, dans un dispositif construit, l'usage de la vidéo : images enregistrées de témoins du procès de Francfort de 1963 contre les nazis bourreaux à Auschwitz, images prises en direct des acteurs qui jouent, images des rails de la caméra mobile évoquant le train menant au camp de la mort.

À partir des années quatre-vingt, le processus s'amplifie car les technologies de l'image animée (vidéo) sont de plus en plus faciles à utiliser, de plus en plus portatives, de moins en moins chères surtout. On ne se limite plus aux images déjà enregistrées. À la prise de vues en direct, où l'acteur peut se trouver face à son image agrandie, découpée, diminuée, s'ajouteront plus tard le retraitement des images en direct, les logiciels sonores sophistiqués. L'acteur pourra enfin être doté de capteurs dissimulés ou non dans son costume (le groupe 4DART, au Canada, *Anima*, 2002), qui lui permettront d'engendrer ses images-partenaires sur des murs transparents et de piloter son propre dispositif scénique.

De surcroît, arrivent au théâtre à partir des années quatre-vingt, des artistes venus d'autres disciplines — arts plastiques, cinéma —, qui cherchent, avec audace et en prenant des risques, car c'est un genre nouveau pour eux, à interroger le théâtre dans ses possibilités, son essence. Le théâtre tend vers la performance, découverte dans les années soixante. C'est ce qui se passe en

Italie et qui mène aux recherches de la Societa Raffaello Sanzio par exemple, ou au Japon avec, entre autres, celles du groupe Dumb Type. L'Italie est un pays pionnier dans ce domaine : s'y développent le *video teatro*, le *techno teatro*, encouragés et guidés par une critique théâtrale militante, qui va pousser la jeune génération à expérimenter et innover pour approcher un théâtre contemporain en rupture avec le théâtre du metteur en scène. Dans cette décomposition du langage théâtral, les images vidéo, la nouvelle culture des images jouent un grand rôle. L'« écriture scénique » commence à se développer avec Giorgio Barberio Corsetti, il ne s'agit plus de mettre en scène des pièces dans la collaboration entre plusieurs artistes dirigés par un metteur en scène mais de faire se rencontrer des artistes, qui sont tous des auteurs, parmi lesquels vidéastes et techniciens ont un grand rôle à jouer.

2007. UN EXEMPLE PARLANT

À Paris, au théâtre du Châtelet, en janvier 2007, *La Pietra del Paragone*, chef d'œuvre d'opéra-bouffe de Rossini, est montée par Giorgio Barbero Corsetti, metteur en scène, et par Pierrick Sorin, vidéaste. Le spectacle se joue simultanément sur la scène, où les chanteurs se déplacent et chantent, et sur des écrans. Les chanteurs sont placés de manière à pouvoir « s'incruster » dans l'image en direct, dans des décors miniatures posés devant eux sur le plateau, et ceci, sur des écrans variés en forme et en nombre, situés au-dessus du plateau. Le rythme frénétique des scènes de l'opéra-bouffe, où des personnages comiques et colorés se poursuivent et complotent, se prête à ce type de spectacle. La mise en scène repose donc sur la création « live » de tableaux vidéo. Le

metteur en scène et le vidéaste signent ensemble mise en scène, scénographie et vidéo. Le spectacle se déroule sur les écrans mais on assiste à sa fabrication sur scène — répétitions et spectacle sont réunis dans l'expérience du spectateur de façon ludique et parfois intrigante. On y distingue deux niveaux : le *live scénique* et le *live médiatisé*. Un concept important s'affirme ici, celui des *registres de présence*⁴, qui a émergé depuis l'introduction des écrans à la scène et a permis, comme ici, de mettre en question « l'être-là » des acteurs, mais aussi d'ouvrir le plateau fermé au monde extérieur.

FONCTIONS DES DISPOSITIFS VIDÉO

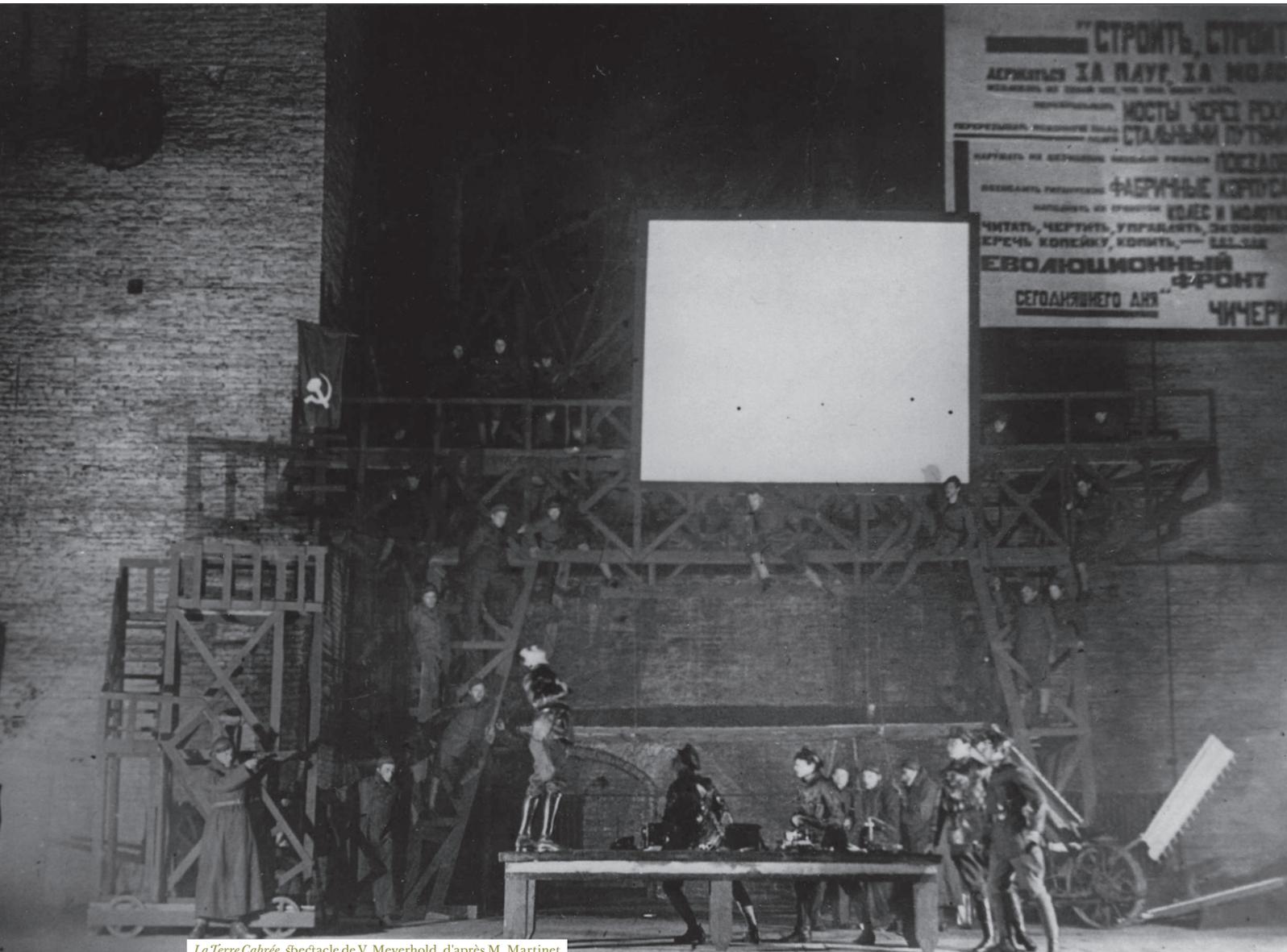
ON a vu que, depuis ses débuts, le metteur en scène moderne a eu pour fonction de créer un *dispositif de vision* pour le spectateur, de construire des images scéniques sur le plateau. Très tôt, donc, à ces images scéniques se sont combinées des images artefacts issues des technologies « nouvelles » : projections cinématographiques, diapositives, vidéo. L'ordinateur et la vidéo numérique ouvrent à leur tour le champ des images, rendent ces dispositifs de vision souples, mobiles, instantanément transformables, complexes et parfois mystérieux. Devenus courants, les écrans de cinéma, les supports-écrans suspendus au-dessus de la scène, puis les moniteurs de télévision et de vidéo vont disparaître, s'affranchissant ainsi de leur origine. Avec Svoboda, les images sont désormais capables d'investir tout le théâtre, d'apparaître sur le mur du fond et sous une infinité de formes, galbées, sphériques, sur toutes les matières et les textures : voile, grillage de fil de fer, cordages, matériaux opaques, transparents, murs décrépits, parois de verre... On rêve aujourd'hui d'images sans aucun support visi-



Danse de mort de A. Strindberg, mise en scène de M. Langhoff [photo J. Bablet]

ble, projetées dans l'air modifié par un flux d'hélium⁵, et qui, techniquement possibles, alimentent l'utopie d'un théâtre avec images flottant dans l'espace.

Si dans les années vingt, les dispositifs d'images projetées visaient à élargir la scène au monde, à y introduire la rue ou l'histoire en train de se faire, à doubler d'un commentaire l'action scénique (Meyerhold, *La Terre cabrée*, 1923), ils permettent aujourd'hui de montrer le monde intérieur de l'homme (ses fantasmes, ses désirs ou même l'intérieur de son corps, grâce aux caméras

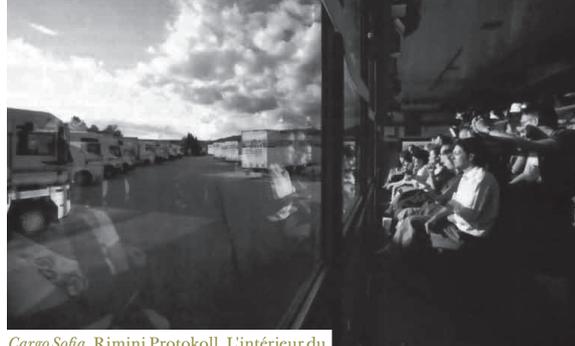


La Terre Cabrée, spectacle de V. Meyerhold, d'après M. Martinet, Moscou, 1923 [coll. B. Picon-Vallin]

miniatures de type médical chez Romeo Castellucci). Ainsi, Matthias Langhoff peut-il montrer sur l'écran du cinéma de province (*Le Louxor* de Bordeaux...) qu'il a construit à l'intérieur du dispositif de *Danse de mort* à la Comédie-Française (1995), les frustrations de la femme du Capitaine, qui aurait voulu être actrice, ou les noirs desseins de son mari, qui rêve de la noyer⁶. Guy Casiers dans *Rouge décanté*, d'après Jeroen Brouwers (2006), projette le visage de l'acteur⁷, qui raconte sa lourde histoire sur des écrans de «matérages» et de couleurs différents, intensifiant ainsi le mouvement introspectif de son spectacle. Si les images peuvent avoir des fonctions didascaliques — c'est leur aspect illustratif sans doute le moins intéressant —, elles permettent de montrer ce qui est interdit ou impossible à la scène (porno, opérations chirurgicales). Cas extrême, un film vidéo peut remplacer toute une scénographie, c'est le cas, qui fit scandale, de *Tristan et Isolde*, monté à l'Opéra-Bastille à Paris, en 2005⁸ par Peter Sellars avec une longue vidéo de Bill Viola pour tout décor.

Les images permettent de développer un récit personnel du metteur en scène, son commentaire, d'ajouter au spectacle des notes poétiques, comme des notes de bas de page, voire d'y «faufiler» sa présence physique (*Dieu comme patient*, d'après Lautréamont, par Langhoff, 2009). Elles iront jusqu'à faire revenir les morts ou appeler à s'en souvenir. Elles composent des strates multiples au spectacle telle une sorte de feuilletage et compliquent la construction en montage, en tout cas, cassent la perspective linéaire.

Si elle peut introduire un dialogue introspectif de l'acteur avec lui-même, l'image, qui capte le corps ou le visage de l'acteur, permet au spectateur de voir l'acteur autrement (de dos alors qu'il joue de face ou vice-versa) mais surtout, elle travaille sur des rapports d'échelle, sur la division et la fragmentation, elle produit des effets d'«étrangéisation» et permet de faire jouer une partie



Cargo Softa, Rimini Protokoll. L'intérieur du camion-théâtre. Ici, l'écran est relevé [DR]

du corps en gros plan. Le gros plan, c'est le défi que le cinéma a proposé au théâtre tout au long du xx^e siècle. Les images permettent aujourd'hui de réaliser ce rêve, pour l'approche duquel les metteurs en scène ont utilisé toutes sortes de stratégies compositionnelles et techniques. Cas limite, chez Frank Caistorf, les acteurs peuvent rester de longs moments hors scène, jouant derrière le dispositif. Ils ne sont visibles que sur l'écran, qui surmonte le dispositif (*Le Maître et Marguerite*, Berlin, 2005). Certains auteurs, comme Daniel Danis, mettent en scène eux-mêmes leurs pièces en utilisant des dispositifs d'imagerie et de sons et rêvent à des logiciels d'écriture scénique en 3D (*Kiwi*, 2008).

.....
 GENRES DE THÉÂTRE CRÉÉS
 À L'AIDE DE CES DISPOSITIFS

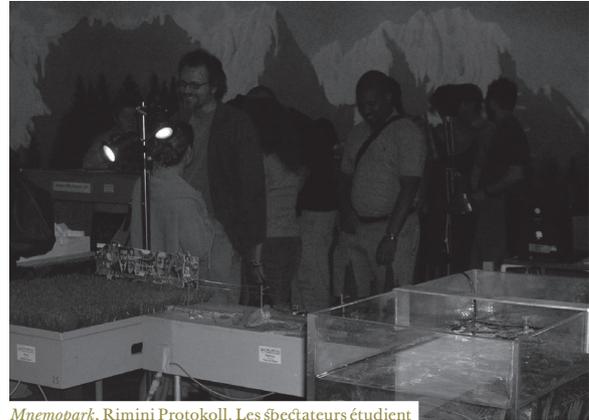
JE ne ferai bien sûr pas l'inventaire de toutes les fonctions possibles des images à la scène. Chaque œuvre authentique invente ses propres usages. On peut cependant observer que plusieurs types de théâtre sont en train de se développer en liaison avec les images, leur accès et leur emploi facile, et avec les dispositifs numériques.

Trois perspectives doivent, selon moi, être distinguées dans la création contemporaine. Il y aurait d'abord les «théâtres de la métamorphose», magiques,



Mnemopark, Rimini Protokoll. Le dispositif du spectacle
[photo: B. Picon-Vallin]

Pavillon n°3, juin 2011



Mnemopark, Rimini Protokoll. Les spectateurs étudient le dispositif après le spectacle [photo: B. Picon-Vallin]

ludiques, dont *La Pietra del Paragone*, précédemment analysée, est un bon exemple. Viendraient ensuite la catégorie très importante des « théâtres documentaires » et celle des « théâtres fantasmagoriques ». Les théâtres documentaires présentent des aspects extrêmement variés, selon le dosage des rapports fiction/document, l'origine des documents et leur traitement sur la scène. Dans la lignée du « théâtre factuel » des avant-gardes historiques (LEF⁹), puis du « théâtre documentaire » théorisé par Peter Weiss, cette tendance se développe, qui invite à penser que, comme le propose Peter Sellars, le théâtre devient un moyen d'information alternatif, capable parfois d'arrêter le flux ingérable d'informations qui nous engloutit, et permet d'en gérer une partie par des techniques nouvelles de montage/collage. *L'Instruction*, montée par Virginio Puecher à Milan en 1969, est un des jalons de cette histoire des théâtres documentaires, mêlant, comme on l'a vu, photos du procès et images captées en direct du spectacle, dans un dispositif scénique et technique très élaboré. En 1994, avec *Rwanda 94*, la compagnie belge Groupov a consacré un spectacle au génocide

rwandais, arrachant par l'art le document à l'archive, permettant ainsi d'offrir la tombe de la mémoire collective aux suppliciés.

Aujourd'hui, le groupe Rimini Protokoll, du Suisse Stefan Kaegi, invite à des interventions spectaculaires dans une ville, dans un pays, révélant un problème particulier : *Cargo Sofia* (2006), spectacle sur le transport routier bulgare en Europe, a lieu dans un camion équipé de gradins et d'écrans de cinéma pouvant s'ouvrir sur diverses aires de stationnement, où ont lieu des interventions ou des scènes. *Mnemopark* (2005) se construit autour de la Suisse, objet de la mise en scène, à partir du dispositif circulaire d'un village miniature, qui est présenté par leurs auteurs (cinq vieux fans de modélisme et une actrice) et filmé par des caméras, dont une fixée dans un petit train électrique (37 mètres de rail...), projeté sur un écran par une régie, qui rassemble les images — donnant à voir une Suisse plus vraie que nature ! Le groupe Berlin, venu d'Anvers, invente des spectacles sans acteurs et compose des reportages sur des villes — dont la plus petite cité du Colorado (*Bonanza*, 2009) —, projetés sur plusieurs écrans vidéo

alignés sur une scène, où les images se répondent, soumises à une rigoureuse dramaturgie.

La veine fantasmagorique sera ici brièvement évoquée avec *Les Aveugles* (2008) du Canadien Denis Marleau, qui auparavant a déjà utilisé à plusieurs reprises la projection de visages animés sur des faces bandées¹⁰. La pièce que Maurice Maeterlinck imaginait jouée par des marionnettes est en fait présentée au spectateur par douze masques-écrans émergeant du noir, sur lesquels sont projetés les visages filmés de deux acteurs, un homme et une femme, qui échangent les répliques des douze personnages de la pièce. Mais la technologie de l'adaptation du masque en relief des visages à l'image plate du film, très subtile, fait que les spectateurs en nombre limité (50) ne savent pas à qui ils ont affaire, à du vivant ou à de l'inanimé. Marleau lui-même sous-titre ce spectacle, qui génère malaise et étrangeté, «fantasmagorie technologique».

Nous dirons pour finir que l'image aujourd'hui intervient de plus en plus dans les processus de création de spectacles, où elle peut ne pas intervenir en fin de compte. Ainsi, au Théâtre du Soleil, la création collective a été modifiée et perfectionnée par la possibilité de filmer toutes les improvisations et non plus seulement de les enregistrer en audio, permettant ainsi de considérer comme texte l'ensemble scénographie, accessoires, jeu, musique, mots, et d'entrer totalement dans un processus d'écriture de plateau (*Le Dernier Caravansérail*, 2003, *Les Éphémères*, 2006). Les images offrent de nouvelles possibilités d'écriture théâtrale, qui passent curieusement par le film, et elles orientent la création vers un principe de *work in progress*. Sans rien idéaliser et en restant conscient de tout ce que les «effets mode» ou faciles peuvent produire de négatif, il semble bien que, comme le disait Jacques Polieri à la fin des années soixante, «Tout soit possible¹¹»... ◆

NOTES

- 1 E. G. Craig, *De l'art du théâtre*, Circé, 1911, rééd. 1999, p. 138.
- 2 D. Babel, E. G. Craig, Paris, L'Arche, 1962.
- 3 *Le Théâtre et son double*, Paris, Folio essais, Gallimard, 1964, p. 194-195.
- 4 Cf. B. Picon-Vallin, «Hybridation spatiale, registres de présence», in *Les Écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1998, rééd. 2009.
- 5 Digital Versatile Théâtre (technique: Heliodisplay).
- 6 Cf. «La mise en scène, visons et images», in *La scène et les images*, Paris, CNRS Éditions, rééd. 2004.
- 7 Dirk Roothoof.
- 8 Repris en 2008.
- 9 Front Gauche de l'art, Moscou.
- 10 Voir les projections de visages animés sur des sacs pleins par le plasticien Tony Oursler.
- 11 «Le théâtre kaléidoscopique» (1954), in *Aujourd'hui*, 1958, n°17, cité in *Autour de J. Polieri*, Paris, BNF, 2004, p. 42.

J'AIMERAIS
NE JAMAIS
FAIRE DE
SCÉNOGRAPHIE

.....
Pierrick Sorin

ARGUMENT 2 *LES DISPOSITIFS VIDÉO EN QUESTION*

JAMAIS, avant de rédiger ce texte, je ne me suis intéressé aux relations qu'entretiennent les arts visuels et la scénographie. À cela, plusieurs raisons. Tout d'abord, je suis un « praticien » de l'art. La pratique me donne pas mal de « fil à retordre » ; au sens propre de l'expression, quand j'essaie, par exemple, de faire tenir des caméras dans des positions peu orthodoxes, jouant du ruban adhésif et du fil de fer pour parvenir à mes fins ; au sens figuré, aussi, quand travaillant dans le cadre d'une commande, je me triture les méninges pour accoucher d'une idée « acceptable ». La recherche de l'efficacité — quand bien même celle-ci emprunte la forme de fragiles bricolages —, la quête du résultat, les contingences matérielles, la préoccupation du contenu intrinsèque de chaque œuvre... tout cela m'occupe au point que je ne consacre guère de temps à réfléchir aux « tenants et aboutissants » de ma pratique

et encore moins aux relations que celle-ci peut entretenir avec des pratiques voisines.

Les relations entre arts visuels et scénographie ne m'ont, d'autre part, jamais interrogé, tant elles me semblaient relever d'une sorte de « bon sens », sous-tendu par des notions simples, telles que la pertinence, l'harmonie, la prise en compte des contraintes imposées par le réel...

Enfin, mon absence d'intérêt pour le sujet s'explique par le fait que, longtemps, je ne me suis pas senti concerné par la scénographie. Je considérais cette activité comme réservée au domaine du spectacle vivant, envers lequel j'éprouvais — et c'est toujours un peu le cas — une « légère méfiance ». Depuis trois ans, je me suis toutefois frotté, sans vraiment l'avoir cherché, à la création scénique et je commence à ressentir quelque intérêt à m'interroger sur les relations qu'entretiennent les arts visuels et la scène.



Pierrick Sorin travaillant dans son atelier [DR]

JE ne suis plus, à ce jour, « un jeune artiste » mais néanmoins je suis un novice en matière de scénographie, et mes compétences pour nourrir un discours en rapport avec cette activité sont très limitées. Je n'ai d'ailleurs de compétences discursives sur aucun sujet en particulier, tant le doute m'assaille dès que j'exprime un embryon d'idée. De manière systématique, la moindre affirmation me semble devoir être contredite ou pour le moins « relativisée ». Cette pensée dubitative, par ailleurs polluée par nombre d'« associations d'idées », m'amène à m'égarer en de multiples digressions. Le silence est alors mon refuge. Je ne m'en échappe que pour énoncer deux ou trois mots d'esprit ou faire quelques pirouettes.

Je m'en tiendrai donc à décrire les expériences que j'ai vécues, celles, en particulier, dont le contenu est en rapport avec le sujet de ce colloque. Au préalable, et afin de mettre en lumière les relations de mon travail scénographique avec mon activité artistique en général, je commencerai par rappeler en quoi celle-ci a consisté, jusqu'à ce jour.

Je suis « artiste-vidéaste ». Le terme m'a longtemps un peu dérangé, moins par son manque d'élégance que parce qu'il me semblait à la fois prétentieux et réducteur. Prétentieux, car se dire « artiste » suppose qu'on ait quelques certitudes tant sur la définition de l'art en général que sur la valeur de son propre travail. Réducteur, car le terme « vidéaste » renvoie simplement à une technique spécifique — en soi assez pauvre — et laisse un peu dans l'ombre les qualités dont on doit faire preuve pour produire des objets vidéographiques un tant soit peu intéressants.

Au fil du temps, je me suis toutefois rendu compte que la création occupait une telle place dans ma vie que je pouvais prétendre au titre d'« artiste ». D'autre part, compte tenu de mon recours constant à la technique vidéo, je ne pouvais me soustraire à cette étiquette de

« vidéaste ». « Artiste vidéaste », donc, me convient.

J'ai commencé très jeune, dans les années soixante-dix, à réaliser des petits films en cinéma Super 8. J'ai expérimenté, en particulier, les techniques de l'animation, avec des objets, de la peinture, de la pâte à modeler... Parallèlement, je faisais un peu de photographie, je m'essayais à quelques peinturlurages et j'écrivais des textes poétiques. C'est à ce travail d'écriture que j'accordais le plus d'importance. Je rêvais alors de devenir écrivain. Cependant, ayant eu vent d'un certain nombre d'expériences littéraires en rupture avec les conventions du genre — le dadaïsme et le surréalisme, le lettrisme, l'OuLiPo, le nouveau roman, le théâtre de l'absurde... —, il me semblait que j'éprouverais bien des difficultés à « faire du nouveau ». Le cinéma, dont j'ignorais alors qu'il fût lui-même l'objet de recherches avant-gardistes, me sembla alors constituer un domaine plus propice à l'innovation.



Réveils, 1988 [DR]

À cette époque, j’imaginai, en particulier, que la manière de faire exister des images dans l’espace pouvait faire l’objet de multiples inventions à la fois techniques et esthétiques. Je précise qu’avec l’âge, comme nombre de créateurs, j’ai cessé d’être préoccupé par la question de la nouveauté. Je me demande même si l’innovation artistique n’est pas qu’un épiphénomène des mutations scientifiques et techniques... auquel cas, la capacité de l’artiste à innover librement est un leurre.

MES premières créations, relevant d’une démarche « réfléchie », furent des petits films Super 8 ayant pour sujets principaux ma vie quotidienne, réelle ou inventée, ainsi que mes doutes à l’égard de l’activité artistique. Afin de travailler librement, sans dépendre de qui que ce soit et dans une posture proche de celle de l’écrivain ou du peintre, je pratiquais l’auto-filmage. La véritable raison de ce choix était aussi, et surtout, d’ordre psychologique : fils unique, je n’étais pas vraiment enclin à des projets collectifs.

Ces auto-filmages, très courts, sans qualité technique, étaient, dans le fond, assez pessimistes. Ils dépeignaient l’humain comme incapable de gérer correctement sa relation au monde. Pour autant, ils n’étaient pas tristes. La fragilité, le doute, l’échec étaient toujours prétexte au rire.

CE n’est qu’à la toute fin des années quatre-vingt que j’eus l’occasion d’utiliser des « outils vidéo ». Ma première tentative fut d’exploiter ce qui constitue la spécificité de la vidéo : produire de l’image en temps réel. Je réalisais alors quelques dispositifs dans lesquels une caméra cachée impliquait, en direct, l’image des spectateurs dans des situations visuelles fonctionnant comme des pièges. Un exemple : *La belle peinture est derrière nous* (1989). Dans ce dispositif, le spectateur est invité à regarder dans un grand caisson fermé, au travers d’un



La belle peinture est derrière nous (détail), 1989 [DR]

tuyau. Il doit aussi mettre un casque d’écoute sur ses oreilles. Il se voit alors sur un écran, à l’intérieur du caisson, en gros plan, de profil, nez collé à l’ouverture du tuyau. Sur un second écran, collé au premier, il voit un autre personnage, exactement dans la même position que lui, en train de regarder dans l’autre bout du même tuyau. Ce personnage s’adresse au spectateur avec un soupçon d’agressivité : « Vous pouvez vous pousser si il vous plaît ! Je suis en train de regarder la belle peinture qui est derrière vous et vous me gênez pour la voir. » Le spectateur se retourne et découvre qu’effectivement une toile abstraite, assez commerciale, est accrochée derrière lui. Il est alors un peu perplexe, ne sachant pas si l’individu agressif est réellement présent, au même instant et dans le même espace.

AU début des années quatre-vingt-dix, j’ai réalisé quelques installations constituées par la mise en espace de plusieurs écrans (des écrans de projection ou de simples moniteurs). Elles n’intégraient aucun autre élément que les écrans eux-mêmes. Elles étaient narratives. Elles racontaient, comme les auto-filmages, des moments de vie, où dominaient l’idée de l’échec et de l’ineptie du quotidien. Là encore, un humour quasi-burlesque venait voiler l’aspect plus « dépressif » de ces



petites histoires, souvent exprimées sur le mode de la confiance. Pourquoi avoir exprimé ces histoires sous forme d'installations et non sous forme de simples court-métrages ou de « mono-bande » — selon le terme alors en vigueur dans l'art vidéo — ? Pour deux raisons : la première est que mes histoires reposaient généralement sur une idée d'enfermement dans des gestes répétitifs et dans des représentations obsessionnelles. Or la temporalité propre au film, à la vidéo ou au cinéma (court- ou long-métrage) ne me permettait pas une expression suffisamment radicale de la répétition et de l'obsession. Par contre, l'installation multi-écrans me permettait de donner à voir sans limite de durée une action répétitive ou une représentation obsessionnelle, donc ainsi de mieux les affirmer comme actes dénués de toute issue salvatrice. La seconde raison était liée au contexte de présentation de mon travail. Si je fus à l'époque timidement sollicité par des producteurs de cinéma, ce furent avant tout des producteurs d'expositions qui m'ouvrirent leur porte. J'ai alors souhaité adapter la forme de mon travail non seulement aux espaces qui m'étaient proposés, mais aussi au comportement attendu des visiteurs qui les fréquentaient.

Présenter un court-métrage dans une salle de musée n'est certes pas une hérésie, mais il faut admettre qu'en

dehors d'un aménagement particulier, consistant à créer une sorte de mini-salle de projection, ce type d'espace n'est pas le lieu idéal d'une diffusion filmique. D'autant que le visiteur aborde ces lieux avant tout dans la perspective d'une déambulation ouverte et non assujettie à des contraintes temporelles.

Une installation vidéo, quant à elle, peut s'inscrire avec un peu plus de malice dans l'espace du musée ou de la galerie. Elle peut même être pensée, dès l'origine, en fonction d'un espace particulier. Quoiqu'il en soit, le simple fait qu'elle se fonde sur une mise en espace des images et qu'elle utilise généralement de courtes séquences animées diffusées en boucle, lui permet de mieux s'intégrer à l'espace et à l'usage de lieux tels que musées ou galeries.

EN 1995, j'eus l'occasion de monter une petite exposition dans un centre d'art. Une large vitrine donnait sur la rue. Le soir tombait. La situation était assez banale. Je remarquai toutefois une chose, qui excita mon esprit. Dans la salle d'exposition, plongée dans la pénombre, un moniteur diffusait une image de mon visage, sur fond noir. Dehors, au-delà de la vitrine, ce même visage en reflet flottait dans l'espace, à hauteur d'homme. Au bout d'un instant une passante s'arrêta pour converser avec quelqu'un, à un emplacement tel que ma « tête virtuelle » se trouva à peu près positionnée sur ses épaules. Comme tout un chacun, j'avais déjà pu observer divers effets de réflexion d'images, en particulier dans des vitrines de bistrot. Mais celui-ci était le plus étonnant. J'imaginai alors qu'il devait être possible de concevoir un dispositif permettant de contrôler la position d'un reflet d'une image « virtuelle », au sens premier du terme, afin de l'intégrer visuellement à des espaces réels, parmi des objets palpables. C'est ainsi que, quelque temps plus tard, je bricolai un prototype assez concluant : dans un caisson pourvu d'une fenêtre



L'Incident du bol renversé, 1994 [DR]

de vision, je mis en place un espace scénique miniature. Au centre, trônait une vraie bouteille de Châteauneuf-du-Pape, année 1993. Je me filmai sur un fond noir et fis ensuite apparaître un petit « Sorin virtuel » dans le décor miniature. Il mesurait vingt centimètres de haut. Il se tenait raide comme un piquet dans la vraie bouteille. Puis il en sortait en traversant la paroi de verre et se mettait à tourner en rond autour de celle-ci. L'effet était vraiment magique.

Je croyais avoir inventé quelque chose. Plus tard, en feuilletant un ouvrage qui traitait d'illusions optiques, je découvris toutefois que le procédé avait été inventé dès le XIX^e siècle. Il portait le nom de « Pepper's Ghost », autrement dit « le fantôme de Pepper », du nom de John Pepper, co-inventeur avec Henry Dircks de ce procédé, alors dédié à des effets d'apparition d'objets ou de fantômes sur des scènes de théâtre. Je découvris encore qu'un certain Émile Raynaud, pionnier de l'image animée, avait mis au point en 1879 un jouet optique appelé « praxinoscope-théâtre », qui fonctionnait sur le même principe. Enfin, je fus informé qu'un dispositif exactement similaire au mien existait déjà sous le nom de « théâtre optique ». On pouvait en voir chez Disneyland...

N'ayant pas pour ambition de gagner le concours Lépine, je ne fus en rien frustré de n'être qu'un « suiveur ». Ce qui m'importait était cette nouvelle possibilité de faire apparaître une sorte d'hologramme animé

dans un vrai décor, palpable, en volume, avec des moyens très simples (un miroir et un téléviseur).

J'AI alors réalisé un certain nombre de théâtres optiques. Un peu trop sans doute. J'avais entre les mains un « truc », qui séduisait petits et grands, qui plaisait à monsieur et madame Tout-le-monde comme aux amateurs d'art éclairés. L'aspect attractif et humoristique de ces dispositifs visuels se prêtait à des manifestations « événementielles », liées aux domaines du commerce ou de la culture. J'ai accepté de nombreuses commandes pour le plaisir de créer ce genre d'objet artistique et pour gagner de l'argent. Je dois reconnaître que je me suis ainsi enfermé dans une pratique un peu réductrice. Les théâtres optiques reposent sur un procédé précis et contraignant. Il faut agir en fonction du procédé. C'est une limitation à la liberté et à la richesse de l'expression. La qualité d'un propos s'arrange assez mal de l'effet visuel.

À l'occasion de diverses commandes, je suis intervenu auprès de publics variés, dans des contextes plutôt « festifs ». J'avais, entre autres missions, celle de contribuer à la mise en œuvre d'une certaine « convivialité ». J'ai donc développé un travail plus proche de « l'animation artistique à caractère ludique » que de la « création contemporaine » au sens noble du terme. À ma manière, j'ai même renoué avec une forme d'« art forain », propo-

sant, en dehors de mes théâtres optiques, des dispositifs visuels qui mettaient en scène les spectateurs eux-mêmes. C'est dans cet esprit que j'ai réalisé, dans le cadre de la « Nuit blanche » parisienne de 2008, une performance intitulée *Vous êtes tous mes amis*. Les spectateurs posaient un par un devant un photographe et se voyaient, quelques minutes plus tard, intégrés dans des photos de vacances, en ma compagnie. Cette forme de création m'intéresse parce qu'elle rend poreuse la frontière entre l'œuvre et le spectateur et fait de l'objet artistique un objet vivant. Pourtant, comme dans le cas des théâtres optiques, le processus et la technologie mise en œuvre déterminent le contenu de la performance et, souvent, condamnent le propos à une certaine superficialité.

J'AI fait mes premiers pas comme scénographe et metteur en scène tardivement, à l'âge de 46 ans. L'idée de travailler dans le cadre de spectacles m'avait traversé l'esprit auparavant, dès lors que j'avais eu entre les mains des « outils vidéo ». C'est, en particulier, la possibilité de représenter un objet en temps réel et selon de multiples points de vue, qui m'incitait à expérimenter l'usage de la vidéo dans le cadre de spectacles. En même temps, le spectacle vivant ne m'attirait guère. Peut-être me semblait-il trop soumis à des conventions, des codes ou des systèmes de fonctionnement symboliques, qui limitaient ses capacités à signifier et à émouvoir ? Peut-être avais-je aussi quelques réserves devant le « pathos » lié à cette présence humaine effective sur la scène ? Et puis, je suis fils unique ; je crains peut-être un monde habité par l'autre, par l'autre vivant. Il est vrai, enfin, que personne ne me proposa d'intervenir dans le domaine du spectacle...

CE n'est qu'en 2006 que l'occasion fit le larron. L'actuel directeur du théâtre musical du Châtelet, Jean-Luc Choplin, me proposa de scénographier et de



Tati, 2009 [DR]



La Télévision holographique, 2004 [DR]



Vous êtes tous mes amis, Nuit blanche, Paris, 2008 ; Pierrick Sorin et Bertrand Delanoë, qui s'est prêté au jeu [DR]

mettre en scène, en collaboration avec Giorgio Barberio Corsetti, une œuvre lyrique, *La Pietra del Paragone* (1812), premier opéra composé par Rossini alors qu'il n'avait que vingt ans. Jean-Luc Choplin connaissait mes théâtres optiques. Il me fit cette proposition jugeant que j'avais quelques talents pour créer des spectacles miniatures. «Vous n'aurez qu'à faire en grand ce que vous savez faire en petit», me dit-il. À l'époque, je n'avais jamais mis les pieds à l'opéra. Bien sûr, j'ignorais que des artistes avaient pu collaborer à ce genre de spectacle. J'ai cependant tout de suite pensé qu'une telle opportunité ne se présenterait pas deux fois. J'ai imaginé les moyens importants qui seraient à ma disposition. Sans grande hésitation, j'ai accepté.

Je n'aime guère l'opéra. La musique, passe encore... mais les voix, c'est vraiment trop. En plus, je ne comprends rien aux paroles.

Quant à «mettre en scène un opéra», voilà une idée qui me paraît assez suspecte. C'est comme si on tentait, par une opération de séduction visuelle, de «faire passer la pilule» — celle du temps, en particulier, qui s'écoule avec lenteur au gré de situations souvent statiques. Je me demande même si la mise en scène n'aurait pas comme véritable fonction de limiter les douleurs et autres fourmillements qui gagnent les pieds et les mollets des spectateurs ?

À cette fin, on fait dans la «trouvaille», on invente des images «poétiques», parfois d'avant-garde, montrant par là même qu'on est «dans le coup», que l'on fait partie d'une classe supérieure, à la pointe du progrès en matière de goût.

PAR ailleurs, j'ai l'impression que l'on travaille rarement *avec* le texte du livret. On se bat plutôt *contre* lui. On s'en «dépatouille» au mieux. On tente de pondre un «produit culturel» correct. C'est déjà quelque chose.



La Pietra del Paragone, 2006, scène de la partie de tennis [PR]

Malgré toutes ces réticences, je me suis mis au travail avec l'application d'un bon élève. Je me suis familiarisé avec les compositions rossiniennes. Mon oreille un peu gauche a fait quelques progrès. Je suis même parvenu à apprécier certains passages musicaux. Au prix de ruminations un peu laborieuses, j'ai fini par trouver un concept de mise en scène. Il ne présentait aucun intérêt intellectuel particulier mais il avait le mérite d'être assez cohérent en regard d'un certain nombre de contraintes. Ma «note d'intention» de l'époque était rédigée en ces termes :

« Mon idée est de créer un "film" en direct, en format ultra-panoramique, visible sur un alignement de trois écrans placés au-dessus des chanteurs. Ces derniers



évolueront sur un fond bleu, devant des caméras fixes et seront "incrustés" dans des décors miniatures, des maquettes, présentes sur la scène et cadrées, elles aussi, en temps réel. Procédé et résultat seront donc perceptibles en même temps. »

Dans le cadre d'un tel concept, la vidéo n'est ni un ornement, ni le véhicule d'un contenu différent de celui qui est donné à voir sur la scène. La vidéo c'est la scène, reconstruite par l'addition de ses deux composants : chanteur et décor. Le principe poétique est celui de cette fabrication d'images « à vue », dans lesquelles l'acte de chanter demeure central. Par ailleurs, un tel choix implique que la mise en scène soit assujettie à la scénographie. Le cadre défini des caméras fixes et la

technique de l'incrustation obligent les acteurs à des déplacements et des positionnements très précis. Les plans rapprochés modifient la perception du jeu.

Les choses furent ainsi faites. Les répétitions commencèrent. Je ne cache pas qu'il y eut des moments d'inquiétude. D'autant qu'au cours des premières semaines, nous n'avions pas les maquettes. Les chanteurs évoluaient dans le vide, soumis à des contraintes dont j'étais le seul à connaître les véritables motivations. Mon camarade Corsetti adhérait pleinement au projet mais il perdait ses repères habituels. Il devait diriger les chanteurs en fonction du rendu des images et non en fonction de la perception de l'espace et des situations de jeu réelles. Il se demandait un peu dans quelle histoire il s'était embarqué. Il fallait faire confiance, presque aveuglément, à un « story-board », certes détaillé, mais dont la pertinence était invérifiable. Au fil des jours, des images de plus en plus précises apparurent sur les écrans. Les choses se mettaient en place. La magie visuelle opérait. La cohérence latente du projet devenait manifeste.

Le spectacle fut un succès. Même les vieux habitués des « loggione », pourfendeurs potentiels des expérimentations novatrices, furent séduits. Le recours aux maquettes permettait des changements de décors faciles et donc fréquents, des effets humoristiques inhabituels, la création d'images parfois surréalistes. L'un des motifs de satisfaction du public fut aussi de pouvoir observer les chanteurs « de plus près », grâce aux plans rapprochés. De manière générale, la réussite de cette scénographie tint conjointement au fait que les images offraient du spectacle une vision tout autre que celle donnée directement sur le plateau et que la relation entre images et jeu scénique relevait de l'évidence la plus limpide.

J'AI dit que je n'avais travaillé dans le cadre du spectacle vivant que depuis 2006. Ce n'est pas tout à fait vrai. Depuis le début des années 2000, je



La Pietra del Paragone, 2006, final [BR]

collabore régulièrement avec un musicien. Il est aussi plasticien : il crée de belles machines musicales, autonomes, destinées à être exposées. Il s'appelle Pierre Bastien. Il joue sur scène avec ses petites machines souvent réalisées à base de Mécano. Certaines intègrent de banals objets, tels que brosse à dents, verre d'eau ou marteau. Leur charme tient moins à leur joliesse qu'à leur aspect de jouet fragile. Quand j'ai connu Pierre Bastien, il donnait à ses concerts une dimension visuelle minimale en projetant les ombres en mouvement de ses machines animées sur un écran placé derrière lui. Séduit par son travail et par sa personnalité attachante, je lui ai proposé d'intervenir sur l'une de ses prestations. Je cadrerais simplement avec deux ou trois caméras des détails des machines, qui étaient alors agrandis sur un écran d'au moins quatre mètres de large. L'intention était simple : offrir au spectateur la possibilité de profiter de la dimension esthétique des machines qu'il ne pouvait habituellement que deviner du fait de leur éloignement. N'en montrer que des détails permettait cependant qu'elles gardent un peu de mystère. L'image projetée était plus graphique qu'informatrice et le fait qu'elle soit produite « en direct » assurait sa synchronicité avec la musique. Comme dans la scénographie de *La Pietra del Paragone*, la relation scène/image relevait de l'évidence.

Depuis dix ans, Pierre et moi récidivons au rythme

de deux concerts par an. Pour une bonne et une mauvaise raison, j'ai adjoint des séquences animées extraites de certaines de mes « œuvres » aux images directes des machines musicales de Pierre. La bonne raison est la proximité de nos sensibilités artistiques, qui rend pertinente la rencontre visuelle entre les fragiles mécanismes des machines et mon corps souvent agité de gestes répétitifs. La mauvaise raison est que, sachant qu'une partie du public viendrait au concert pour voir « du Sorin », je me suis senti un peu obligé de me montrer, d'apparaître sur l'écran. L'intrusion assez triviale d'un personnage gesticulant dans un univers d'images et de sons plutôt abstraits n'est pas des plus heureuses. Là où le spectateur pouvait s'abandonner à de libres rêveries, je lui impose un embryon d'histoire sans intérêt. Je devrais avoir le courage de décevoir une partie du public pour ne pas dénaturer un projet artistique qui s'arrangeait fort bien de sa forme minimaliste. Je me demande même si Pierre Bastien, en homme orchestre solitaire, avec ses machines et leurs simples petites ombres en arrière-plan, ça n'était pas mieux...

RETOUR à l'opéra. Après *La Pietra del Paragone*, une nouvelle aventure me fut proposée en 2008, toujours par le théâtre musical du Châtelet. Il s'agissait de mettre en scène et de scénographier, seul cette fois, une œuvre du compositeur contemporain Gérard Pesson, intitulée *Pastorale*, créée en 2006. Le livret était fondé sur une réécriture de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, roman-fleuve du XVII^e siècle. À la même époque, le film d'Éric Rohmer intitulé *Les Amours d'Astrée et de Céladon*, fondé sur le même texte, fut présenté au cinéma (2007). Autant Rohmer donnait de cette histoire complexe une vision clarifiée, autant le livret de *Pastorale* la tirait vers une forme d'hermétisme un peu déroutante. Mon travail gagnait donc en difficulté en raison de ce problème d'obscurité sémantique. Ma seule issue fut de

considérer le texte sous l'angle d'une expérience poétique à tendance surréaliste et de concevoir la mise en scène comme une succession de tableaux un peu « étranges ». Je demandai d'ailleurs à la direction technique du théâtre s'il était possible de diffuser dans la salle, dès l'ouverture du spectacle, une odeur de cannabis, afin de préparer le public à une expérience dont la cohérence risquait fort de lui échapper. L'effet « odoriférant » me fut accordé sous réserve qu'il soit obtenu par des moyens artificiels, sans recours aux véritables substances qui en sont normalement la source.

Ma difficulté à appréhender le sens de l'œuvre m'incita également à faire dans le joli, partant du principe qu'à défaut d'être captivé par un contenu narratif ou intellectuel, le public pourrait se laisser bercer par des effets esthétiques.

Dans cette perspective, je décidais de transformer la scène en une boîte à images. Une grande image de fond occupait au lointain toute la largeur de l'espace. Une grande image, qui s'étalait en « premier plan » sur toute la largeur du cadre de scène, était projetée sur un tulle, afin de laisser voir en transparence la profondeur du plateau. Des projections d'images au sol devaient accentuer l'effet d'immersion des chanteurs dans un univers visuel. Les grandes images devaient suggérer des environnements naturels : paysage de montagne, forêt... Elles avaient une fonction décorative au sens un peu conventionnel du terme. J'ajoutais encore trois écrans suspendus, dont la fonction était de présenter des images symboliques, narratives ou encore de souligner, par grossissement, des détails du jeu scénique. Pour ne pas sombrer dans l'ennui que procure assez vite une construction esthétisante, je ponctuais tout cela de quelques trouvailles humoristiques sensées apporter un peu de ce « second degré » dont on espère généralement qu'il pourra sauver des scènes qui, en elles-mêmes, semblent vouées à une certaine ineptie. Ainsi, à un moment

donné, une joute oratoire incompréhensible entre deux chanteurs est redoublée par le jeu moqueur de deux autres protagonistes : ils effectuent un play-back sur les voix de leurs collègues, en manipulant des têtes de moutons.

DANS *Pastorale* comme dans *La Pietra del Paragone*, la plupart des images furent produites « en direct » et « à vue » par des caméramen présents sur la scène. Ce recours au « direct » me semble essentiel. Je ne pense pas que je parviendrais à concevoir une scénographie utilisant des images vidéo produites en dehors du temps et de l'espace du spectacle. C'est une question de cohérence avec la musique, le chant, le jeu des acteurs, qui, eux, sont produits « ici et maintenant ».

Je décidais, d'autre part, en accord avec le texte, que dans la seconde moitié du spectacle interviendraient en priorité des « machineries visuelles » : une *fontaine à images*, où derrière un miroir ruisselant apparaîtraient comme « en relief » des personnages géants ; un *totem d'images*, présentant également de grands personnages morcelés, aux corps divisés en cinq parties et reconstitués par la superposition de cinq téléviseurs... À la différence du concept scénographique en cours dans *La Pietra del paragone*, lequel était clair et radical, celui de *Pastorale* était plus flou et plus mou. Si j'en eus conscience dès l'écriture du projet, je ne voyais pas quoi faire d'autre et je tentais de me rassurer en me disant que le manque de radicalité et de clarté n'était pas forcément prometteur d'un échec. Il n'y eut pas véritablement « échec ». Certains tableaux étaient effectivement beaux et quelques gestes drolatiques furent appréciés. Mais globalement, l'absence de concept clair et radical fut bien un écueil à la pleine réussite de l'expérience.

Actuellement, je commence tout juste à travailler sur de nouveaux projets de mise en scène. Des opéras, essentiellement : *L'Enfant et les Sortilèges* de Maurice Ravel,

Turandot de Puccini. Mes premières notes d'intention laissent entendre que l'image animée, produite en direct, sera une fois de plus le moteur de ces futures expériences. La mise à jour des procédés de production des images sera également à l'œuvre.

Je pense que cette attirance pour la fabrication « à vue » tient essentiellement à la fascination personnelle que j'éprouve pour les processus de construction des images, surtout quand ceux-ci relèvent de bricolages bancals et un peu désuets. Il y a dans le processus « artisanal » et visible quelque chose qui s'oppose à une spectacularisation industrielle — au spectacle propre —, débarrassée de tout signe de fragilité, lisse et séduisante. Le processus convoque l'idée de la pensée humaine et de ses limites, apporte au spectacle une charge émotionnelle, provoque, conjointement, une mise à distance de la notion même de spectacle. Plus simplement, disons aussi que la juxtaposition du processus et du résultat est souvent « intéressante » ou « amusante ».

MAIS le projet qui me tient le plus à cœur est la création d'un spectacle personnel. Il est actuellement intitulé *22 h 13 — ce titre peut changer d'une minute à l'autre*. Il s'agit d'un « one-man show », entre théâtre et performance visuelle, qui donne à voir et à entendre quelques instants choisis de l'activité quotidienne d'un artiste, en l'occurrence un vidéaste. Un humour souvent un peu caustique et une poésie visuelle essentiellement fondée sur la production de séquences vidéo « en direct », y jouent un rôle prépondérant.

Le cadre unique de l'action est l'atelier. On y trouve aussi bien des pots de peinture, du matériel de bricolage, des ordinateurs, des caméras, des vidéoprojecteurs, un poste de radio, un vieux répondeur téléphonique, des éponges et des balais-brosses. Sous forme d'un journal de bord, exprimé principalement en voix « off », l'artiste, interprété cette fois par un acteur autre que moi-même,



nous fait partager les réflexions et les doutes qui accompagnent son travail, jour après jour. Il démythifie au passage la noble image du créateur.

Les scènes sont accompagnées de projections d'images : des séquences généralement créées « à vue » par notre vidéaste. On assiste à ses expériences. Des séquences produites au préalable sont également diffusées : en général, elles ont pour but de rendre visible ce que le personnage imagine. Enfin, l'usage direct de la vidéo devrait permettre quelques tentatives d'implication de l'image même des spectateurs dans la scénographie. J'envisage également d'intégrer une scène utilisant, non sans une certaine ironie, l'effet de relief actuellement en vogue dans la production cinématographique.

Chroniqueur pour un petit magazine culturel dans lequel j'ai pour mission d'évoquer mon quotidien de créateur, je viens de rédiger le texte qui suit, à propos de ce spectacle et de la scène en relief qu'il devrait comporter.

[Je cite:]

« N'est-ce pas un peu vulgaire ? — Je me pose cette question au sujet d'une scène que je viens d'écrire pour

22 h 13. Dans cette scène, l'artiste exprime son intention de réaliser une "œuvre interactive". Le scénario indique: "Pierre est seul dans son atelier. Il a l'air un peu gêné. Il s'adresse au public: 'Euh... j'ai un projet... c'est un dispositif visuel destiné à être intégré dans une maison... j'hésite un peu à en parler, parce que... euh..., ça peut sembler un peu dégoûtant... euh... bon ben... en fait c'est des toilettes, enfin... une cuvette de toilettes, qui permet d'observer sa propre... défécation, sur un écran, en temps réel et... en relief... J'ai réalisé un prototype pour voir un peu ce que ça peut donner...' Pierre s'approche d'une construction très sommaire, en bois, une sorte de 'chaise d'aisances'; ce que de vilains rustres nomment encore 'chaise à trou'. La lunette est située à une hauteur inhabituelle (plus de 80 ans s'abstenir). Deux caméras compactes, collées l'une à l'autre, sont fixées au niveau du sol, objectifs pointés vers le haut, en direction du trou. Elles sont protégées par une vitre inclinée. Deux mini-spots à col de cygne sont également orientés vers l'orifice de la lunette. Devant la chaise est installé un large écran de projection. Pierre se penche et regarde dans le 'trou de la cuvette': son visage apparaît, de face, sur l'écran. Grande image un peu dédoublée aux contours oscillant entre le rouge et le vert. Pierre fait un petit bonjour de la main envers les spectateurs, qui comprennent alors que son visage est cadré en direct par les caméras. Pierre baisse son pantalon aussi discrètement qu'il peut et s'assoit sur la cuvette. Sur l'écran de projection: paire de fesses à l'antenne, lunaires et baignées d'ombre. Pierre sort de sa poche des lunettes 3D bicolores, encore appelées 'lunettes anaglyphes', pourvues d'un filtre rouge pour un œil et d'un filtre cyan pour l'autre. Il les met sur son nez et fait signe aux spectateurs d'en faire autant avec les paires qui leur ont été distribuées à l'entrée de la salle. La lumière décline sur le plateau; seuls brillent les spots à col de cygne éclairant le fessier." »





22h13, 2009, maquette de travail [DR]

[Digression:]

J'interromps un instant cette citation car me vient une autre idée provoquée par l'homonymie entre lunette (de toilette) et lunettes (anaglyphes). Je pourrais faire fabriquer des paires de lunettes en forme de mini-lunettes de toilette avec couvercles amovibles pour que les âmes sensibles puissent occulter à leur vue ce qui va suivre...

[Suite de l'histoire:]

«Pierre, toujours assis : son anus se dilate et laisse échapper un bel étron. Vision simultanée et en relief sur le large écran. Les spectateurs voient le corps fécal s'échapper d'une pâle planète, fondre sur eux tel un vaisseau spatial informe et sombre... Des bras se lèvent ; on se protège ; comme de l'arrivée d'un

train en gare de La Ciotat. *Noir sec sur l'ensemble de la scène, tandis que le vaisseau se disloque mollement contre la vitre qui protège les caméras.*»

Bon. Tout ça, c'est dans mes rêves peut-être. Mes premiers essais en atelier, avec un faux étron pour l'instant, n'ont pas été très convaincants. Je ne maîtrise pas du tout la prise de vue stéréoscopique. Et puis je n'arrive pas à trancher cette question de l'éventuelle vulgarité de la scène. Dans un sens, créer un dispositif qui permette de voir son propre corps en action tel qu'on ne le voit jamais répond à une curiosité quasiment scientifique qui n'a que faire du jugement moral... En même temps, faire ça sur scène... je sais pas. Et l'acteur... Aura-t-il envie ?... »

[Fin de citation]

DANS le cas de ce spectacle, mise en scène et scénographie sont tellement liées au sujet même de la pièce que leur mise en œuvre se fait, selon moi, aussi simplement¹ qu'on s'installerait pour travailler réellement dans un espace. Il faut juste faire en sorte que les éléments présents sur le plateau soit visibles par le public et que l'acteur puisse agir et se déplacer suivant les besoins du scénario. Il faut aussi s'interroger sur la manière dont on va hiérarchiser les éléments d'information. Quels formats auront ces éléments ? Où va-t-on les placer ? Comment va-t-on les éclairer ? Bien sûr, on fera aussi quelques choix esthétiques et signifiants touchant au « look » du personnage, à l'aspect du mobilier... Une importance particulière sera accordée au choix de taille et de positionnement des supports d'affichage des images... Mais tout cela ne me semble pas relever d'une activité spécifique de scénographie. Je sais bien que, dans le cadre d'une conférence par exemple, dès lors qu'on installe une table, trois chaises et un écran de projection, on commet déjà un geste scénographique. Mais si on entend les choses de cette manière, tout peut être scénographique et le terme se vide de son sens. Donc dans le spectacle *22 h 13*, si tout se passe bien, je ne ferai pas un travail scénographique. La construction visuelle émergera sans effort, elle découlera de l'écriture et des nécessités induites par la production « à vue » des images.

En poussant le bouchon un peu loin, je dirais que, dans l'idéal, j'aimerais ne jamais faire de scénographie. Ou du moins, j'aimerais ne jamais avoir l'impression d'en faire. Ce qui voudrait dire que je travaillerais uniquement sur des œuvres pensées d'emblée pour la scène. Ce serait bien.

Contrairement à ce que mon introduction laissait entendre, je ne me suis pas vraiment interrogé sur les rapports entre arts visuels et arts de la scène. Tant pis. J'avais sans doute avant tout besoin de faire un point sur mon parcours... ◆

NOTES

1 Ayant relu ce passage alors que je suis effectivement en train de me lancer concrètement dans cette création, je précise que cette notion de simplicité est toute relative. La recherche d'une fluidité du jeu de l'acteur comme celle d'une qualité du rendu visuel impliquent une grande précision dans la manière de gérer chaque élément du spectacle et rendent l'affaire plus complexe qu'il n'y paraît...

DE L'IMAGE SCÉNIQUE

.....
Ondine Bréaud-Holland

ARGUMENT 3 *SCÉNOGRAPHIE DE LA MÉMOIRE*

LORSQUE nous avons réfléchi au contenu de ce troisième colloque de scénologie, nous avons pensé à une réflexion autour de l'image scénique. Face au développement ininterrompu d'un théâtre dit visuel, à certaines productions de plasticiens tels Bob Wilson, Romeo Castellucci ou Jan Fabre, qui nous avaient marqués, il nous parut nécessaire de revenir à la définition même de cette « image » en essayant d'en saisir la nature et les enjeux.

Les enjeux d'abord. Ils reposent la question du beau et du laid. Si, d'un point de vue formel, Bob Wilson a habitué son public à des images que l'on pourrait qualifier de classiques tant leur composition est équilibrée et leur aspect dénué d'aspérités, Romeo Castellucci et Jan Fabre l'ont mis en présence d'un style parfois plus lâche et d'un certain goût pour la monstruosité. C'était donc l'hypothèse d'un renversement que nous voulions proposer, renversement non pas des catégories esthétiques traditionnelles mais des exemples qui les servent : au domaine des arts visuels généralement inféodé à celui des réflexions — pour ne pas dire des Sommes — sur la beauté ou la laideur, nous pensions substituer celui des arts de la scène. Nous en souhaitions l'avènement

tout en spéculant sur le retour de la question esthétique et la façon dont elle pourrait venir au secours d'une cause pour ainsi dire perdue. Car la querelle qui avait éclaté à Avignon en 2005 ne nous avait pas laissés indifférents. L'image scénique y était fustigée non pas en tant qu'image mais en tant que finalité d'un art, le théâtre en l'occurrence, qui, au regard d'une certaine tradition relevant davantage d'une idéologie aristotélicienne que d'une réelle connaissance de l'histoire des arts vivants, ne pouvait être que textuel, c'est-à-dire non assujéti à l'organe de la vue.

A ce premier sentiment, celui d'une « image » dont la valeur esthétique avait été en quelque sorte manquée, un autre avait succédé durant l'élaboration de ce colloque. Une étrange constatation lancinait nos pensées alors que nous nous employions à comprendre les enjeux de la querelle d'Avignon. Pourquoi l'image scénique n'avait-elle jamais fait l'objet de questionnements philosophiques majeurs, comme en avaient suscité la photographie, le cinéma ou même le numérique au moment de leur apparition ? Pourquoi restait-elle quasi absente des réflexions contemporaines sur ce qu'on nomme communément « l'image », alors que ces réflexions se suc-

cédaient indéniablement, quel que soit l'angle proposé pour en cerner les difficultés et en éclairer la signification (politique, phénoménologique, épistémique...). Ce qui nous ramenait à la question de la nature de cette image, nature curieuse en effet si l'on y songe...

En s'inscrivant dans la matérialité du plateau et la temporalité du spectacle, l'image scénique a de quoi surprendre. Prenons un seul argument, enraciné dans la pensée commune : l'idée de référent auquel l'image renverrait. Car, sans revenir sur la discutabilité d'une telle idée, quels pourraient bien être cette antériorité de l'image, cet absent ayant servi de près ou de loin de modèle, dans le cas d'une chose qui s'engendre sous les yeux mêmes du spectateur à travers de la matière vivante essentiellement ? Pour reprendre une formulation sartrienne, comment ce même spectateur pourrait-il exercer sa conscience imageante dans un contexte qui en annule les conditions, c'est-à-dire face à des présences non pas figurées mais démontrables ?

En soulignant la différence fondamentale qui existe entre le cinéma et le théâtre quant à leur matériau — irréel d'un côté, trop réel de l'autre — et à l'impression de réalité qu'ils sont à même de procurer — maximale d'un côté, relative de l'autre —, Christian Metz a rappelé combien il était difficile de tenir le théâtre pour un art producteur d'images, c'est-à-dire producteur d'irréel plus ou moins réalisé. Certaines inventions scéniques participent d'un objectif cinématographique, certes : des voiles et des diaphragmes « spectralisent » les acteurs, rendent leur présence incertaine ; une gamme de procédés visuels transforment l'ensemble du cadre de scène en une surface non pas d'enracinement des corps mais d'imprégnation de formes à l'instar d'une pellicule de film. Mais, si ces dispositifs confondent le regard du spectateur, c'est pour un moment seulement, la réalité du théâtre reprenant vite le dessus sur l'illusion cinématographique, et s'imposant à sa conscience par

toute une série d'indices significatifs : la fixité du point de vue notamment, même si, là aussi, le théâtre a inventé les moyens d'obtenir des effets qui pourraient s'apparenter au travelling et au gros plan, même s'il a su utiliser, au XVIII^e siècle par exemple, des décors mobiles, et plus récemment, des éclairages focalisants.

Ainsi, alors que ces difficultés conceptuelles nous menaient vers une première explication du désengagement de la pensée philosophico-esthétique pour l'image scénique, notre attente envers elle grandissait. Cela, d'autant que nos recherches nous mettaient en présence de travaux historiques qui montraient la fortune de l'expression. D'abord les travaux qui établissent une analogie entre la peinture des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles et les spectacles italiens de la même période, l'art de la figuration informant l'étude de la scénographie et vice versa. C'est dans son essai aux accents warburgiens *Représentation picturale et représentation théâtrale* que Ludovico Zorzi s'est attaché à le montrer. Ensuite et plus encore, les articles rassemblés dans l'ouvrage de référence *La Scène et les images* dont Béatrice Picon-Valin a assuré la direction. Pratiques théâtrales contemporaines traversées par la question de l'image, voire habitées par elle, questionnements sur l'influence du cinéma dans la mise en scène moderne ou encore sur la manière dont celle-ci peut doter l'image d'une nouvelle vitalité, l'ouvrage les dévoile et montre leur fécondité. S'il privilégie les réflexions d'un Georges Lavanant, d'un Patrice Chéreau ou d'un Didier-Georges Gabily, reconnaissons-lui la qualité de revenir sur les périodes où la pensée commence à se décentrer en ne plaçant plus nécessairement le texte au cœur du dispositif théâtral. Le début du XX^e siècle notamment où Craig, Appia et Artaud insistent, en puisant dans la matérialité même du plateau, sur l'urgence de créer chez le spectateur des visions, où ils lancent l'idée d'images scéniques et en appellent au Voir.

Ainsi, à la lecture de ces textes, le paradigme du tableau s'estompait peu à peu pour nous qui étions attentifs, comme d'autres théoriciens, à la manière dont il traverse la question de l'image scénique. Si ce paradigme avait été important aux XVII^e et XVIII^e siècles où l'abbé d'Aubignac pensait le théâtre classique à travers la peinture de Poussin, et Diderot le théâtre bourgeois sur le modèle des images moralisatrices de Greuze, nous tenions l'évidence de son caractère relatif. De son importance dans la poétique théâtrale puis de sa concurrence avec d'autres modèles, Nicolas Doutey a parlé dans un texte fondateur d'une *Philosophie de la scène* comme l'indique le titre de l'ouvrage collectif dans lequel il s'inscrit. C'est de deux théories de la connaissance que la scène serait le paradigme : la première, héritière de la pensée cartésienne où la connaissance du monde passe par la perception mentale de quasi-objets le figurant, la seconde, marquée du sceau de la philosophie de Dewey et de Wittgenstein, où le principe de frontalité entre la salle et la scène laisse place à un autre principe non réductible à l'idée de représentation. Ainsi la scène devient un lieu « pratique » d'émergence de la signification, pour un spectateur venu observer « ce qu'il s'y passe¹ » tout simplement.

L'idée du modèle de la table venu chahuter celui prégnant du tableau, Georges Didi-Huberman que nous avions, dès le début, souhaité inviter à ce colloque, l'a placée au cœur de son intervention sur la scénographie. Convoquant Walter Benjamin et Gilles Deleuze, redonnant la parole à Michel Foucault et Jorge Luis Borges, c'est bien d'une nouvelle compréhension de cette notion qu'il nous a dotés, anticipant notre attente en ce domaine de la pensée. ◆

NOTE

1 Nicolas Doutey, « Une abstraction qui marche ». Deux hypothèses de conception de la scène, in *Philosophie de la scène*, Les Solitaires intempestifs, 2010, p. 67.

ÉLOGE DE
LA TABLE,
OU LA SCÈNE
HÉTÉROTOPIQUE

.....
Georges Didi-Huberman

ARGUMENT 3 SCÉNOGRAPHIE DE LA MÉMOIRE

.....
TABLES À DÉMONTER
ET À REMONTER L'ORDRE DES CHOSES

Il n'y a pas de mémoire, pas de pensée, pas de désir sans scénographie de la mémoire, de la pensée et du désir. Il n'y a donc pas de mémoire, pas de pensée, pas de désir sans technique. Ou plutôt sans une *polytechnique*, un ensemble de procédures différentes destinées à inscrire mémoire, pensée, désir dans l'espace et dans le temps. C'est ce que Michel Foucault, par exemple, aura repris du vocabulaire stoïcien sous le nom d'*hypomnēmata*¹. L'une de ces techniques, parmi les plus classiques qui soient, vient immédiatement à l'esprit : c'est la forme du *tableau*.

On sait que, par-delà son sens pictural habituel — « *Tableau* : une image ou représentation de quelque chose faite par un peintre », ainsi que le définissait Furetière au xvii^e siècle ; ou bien « la représentation d'un sujet que le peintre renferme dans un espace orné pour l'ordinaire d'un cadre ou bordure », comme on le lit, au xviii^e siècle, dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert² —, s'est dégagée très vite une acception plus générale qui supposait à la fois l'*unité visuelle* et l'*immobilisation temporelle* : « *Tableau*, moment d'arrêt d'une scène créant une unité

visuelle entre la disposition des personnages sur la scène et l'arrangement des décors, de façon à ce que l'ensemble donne l'illusion de former une fresque », ce que dénote parfaitement l'expression « tableau vivant », dont on connaît l'enjeu esthétique crucial, du xv^e au xix^e siècle, pour la peinture comme pour le théâtre et, plus tard, pour la photographie et même le cinéma³.

Or ce mot prestigieux de *tableau*, en français tout au moins, vient directement d'un mot latin extrêmement banal, *tabula*, qui veut dire une planche, simplement. Une planche à tout faire : à écrire, à compter, à jouer, à manger, à ranger, à déranger, à disséquer, à démonter et à remonter, à construire et à déconstruire⁴... Cela signifie, d'abord, le renoncement à toute unité visuelle et à toute immobilisation temporelle : des micro-espaces et des micro-temps hétérogènes ne cessent de s'y rencontrer, de s'y confronter, de s'y recroiser ou de s'y amalgamer. Le tableau est une œuvre, une stase, un résultat où tout a déjà été joué ; la table, elle, est un dispositif où tout pourra toujours se rejouer. Un tableau s'accroche aux cimaises d'un musée ; une table se réutilise sans cesse pour de nouveaux banquets, de nouvelles configurations. Comme dans l'amour physique où le désir constamment se rejoue, se relance, il faut, en somme,



fig. 1 Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929. Planche 6. Londres, Warburg Institute Archive [photo: Warburg Institute]

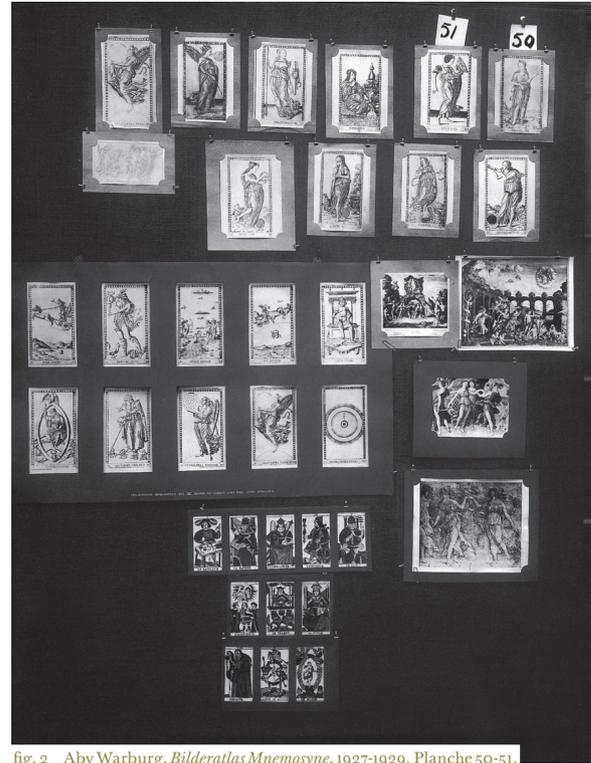


fig. 2 Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929. Planche 50-51. Londres, Warburg Institute Archive [photo: Warburg Institute]

constamment *remettre la table*. Rien n'y est donc fixé une fois pour toutes, et tout y est à refaire — par plaisir recommencé plutôt que par châtement sisyphéen —, à y redécouvrir, à y réinventer.

Depuis ses définitions les plus instrumentales et basement matérielles — « *Table*, se dit de plusieurs choses qui sont plates⁵... » — jusqu'à la grande variété de ses usages techniques, domestiques, juridiques, religieux, ludiques ou scientifiques, la table se donne d'abord comme un *champ opératoire du dispar et du mobile*, de l'hétérogène et de l'ouvert. Le point de vue anthropologique, si cher à Warburg notamment dans les planches de son atlas *Mnemosyne*, présente cet avantage métho-

dologique considérable de ne pas séparer la hantise des *monstra* (les remous de notre inconscient) et la clairvoyance des *astra* (les élaborations de notre conscience) (fig. 1). Comme, plus tard, Claude Lévi-Strauss refusera de séparer les menus gestes des « manières de table » et les aspirations aux plus grandioses « systèmes du monde⁶ ».

Il me semble significatif qu'Aby Warburg ait toujours échoué à fixer sa pensée lorsqu'il en tentait des tableaux « définitifs », qu'il laissait en général vides ou incomplets⁷. Le projet du *Bilderatlas*, par son dispositif de table de montage indéfiniment modifiable — par l'entremise des pinces mobiles avec lesquelles il accrochait

ses images et de la succession des prises de vue photographiques par lesquelles il documentait chaque configuration obtenue —, lui permettait de toujours remettre en jeu, de multiplier, d'affiner ou de faire bifurquer ses intuitions relatives à la grande *surdétermination des images*. L'atlas *Mnemosyne* fut donc l'appareil concret d'une pensée que Warburg lui-même a bien exprimée en conclusion d'un discours prononcé pour l'ouverture de l'Institut allemand d'histoire de l'art à Florence, en 1927 : « *Si continua — coraggio! — ricominciamo la lettura*⁸! » Comme si « lire ce qui n'a jamais été écrit », cette activité que Walter Benjamin plaçait au cœur du « pouvoir d'imitation » en général⁹, exigeait la pratique d'une lecture toujours recommencée : la pratique d'une incessante *relecture du monde*.

Sur une table on peut battre et rebattre sans fin les cartes de notre lecture du monde. Cela ne va pas sans une perpétuelle *remise en jeu* qui se voit, notamment, dans la planche 50-51 de l'atlas *Mnemosyne* où Warburg, sur sa noire « table de montage », aura disposé, à côté d'un tableau célèbre de Mantegna reproduit à une échelle très réduite, différents jeux de cartes reproduits comme autant de dignes « tableaux » (fig. 2). On y voit les *Muses* du Maître des Tarots de Ferrare y voisiner avec le jeu populaire contemporain des *Tarots de Marseille*, avec ses figures bien connues, le Bateleur, l'Amoureux, la Roue de la Fortune... Remettre en jeu, donc : rebattre et redistribuer les cartes — de l'histoire de l'art de *relire les temps* dans la disparité des images, dans la scénographie d'un morcellement toujours reconduit, toujours recomposé, du monde.

Battre et redistribuer les cartes, démonter et remonter l'ordre des images sur une table pour créer des configurations heuristiques capables d'entrevoir le travail du temps à l'œuvre dans le monde visible : telle serait la séquence opératoire de base pour toute pratique que je nommerai ici un *atlas*. On sait comment Warburg

aura, d'emblée, construit cette pratique à partir d'un recours explicite à l'archéologie : les foies divinatoires étrusques non loin des *Leçons d'anatomie* de Rembrandt, ou bien les sarcophages romains non loin du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet¹⁰. Or, les perspectives « archéologiques » ouvertes depuis ce temps par Michel Foucault dans le domaine de l'histoire des sciences ne sont pas sans rapport, me semble-t-il, avec cette redistribution opérée par Aby Warburg dans le domaine de l'histoire de l'art. Dans les deux cas sont battues en brèche les irrévocabilités de la valeur (l'« œuvre d'art » critiquée par une image populaire, une carte à jouer ou un timbre-poste, le « discours de la science » critiqué par des pratiques transversales, déviantes, politiques), les distributions du temps (où le point de vue archéologique démonte les certitudes chronologiques), enfin les unités de la représentation (puisque, dans les deux cas, c'est le « tableau classique » qui se verra bouleversé jusque dans ses fondements).

On peut espérer, de cette connivence, tirer quelques enseignements de base pour une *archéologie du savoir visuel*. Il est frappant que Michel Foucault ait souvent « encadré » ses analyses épistémologiques par des « images » stratégiques empruntées à l'histoire de la peinture et de la littérature. Comme l'*Histoire de la folie* commençait avec *Les Régentes* de Frans Hals, *Les Mots et les Choses*, on s'en souvient, commence avec *Les Ménines* de Diego Velásquez : deux *tableaux*, donc, deux façons de signifier — et de donner à comprendre, à analyser — la puissance de la représentation à l'« âge classique », ainsi qu'aimait dire Foucault¹¹. Mais cette archéologie n'avait de sens qu'à définir les lignes de fractures et les lignes de front d'un conflit structural d'où émergera cette « modernité » qu'exemplifient, non plus des tableaux monumentaux fixant la dignité sociale des guildes bourgeoises et des cours royales, mais des *séries* d'images violentes dans lesquelles, au XIX^e siècle, Francisco Goya explorera le

domaine de « l'homme jeté dans la nuit » à travers ses petites compositions sur les prisons et les asiles de fous, ses gravures des *Disparates*, des *Caprichos* (fig. 3) ou ses énigmatiques peintures de la *Quinta del Sordo*¹².

Là où, d'autre part, Cervantes ouvrait le chapitre de *Les Mots et les Choses* consacré à la « représentation classique¹³ », ce sera désormais chez un autre auteur hispanisant — mais dans une constellation où surgissent aussi les noms de Nietzsche, de Mallarmé, de Kafka, de Bataille ou de Blanchot¹⁴ — que Foucault situera le « lieu de naissance » de sa propre entreprise archéologique et critique. Cet auteur est Jorge Luis Borges :

« Ce livre [Les Mots et les Choses] a son lieu de naissance dans un texte de Borges. Dans le rire qui secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée — de la nôtre : de celle qui a notre âge et notre géographie —, ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres, faisant vaciller et inquiétant pour longtemps notre pratique millénaire du Même et de l'Autre. Ce texte cite "une certaine encyclopédie chinoise" où il est écrit que "les animaux se divisent en a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un très fin pinceau de poils de chameau, l) et caetera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches¹⁵". »

Les Ménines offriront à Foucault, quelques pages plus loin, l'occasion d'une analyse de la représentation classique focalisée sur un *tableau de sujets* royaux portraiturés par Velásquez : un *tableau existant*, majestueux, complexe par ses mises en abymes successives — le sujet dans le tableau, les sujets entre eux, le tableau dans le



fig. 3 Francisco Goya, *Capricho 43*, 1798. Eau-forte et aquatinte, 18,1 × 12,1 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado [DR]

tableau, l'encadrement de porte, etc. — toujours plus concentrées. *Le Marché céleste des connaissances bénévoles*, titre donné par Borges pour une encyclopédie dont l'existence semble bien douteuse, provoque un tout autre genre de dépaysement : ce serait plutôt une *table des matières* équivalente à celle du traité hépatoscopique que je citais plus haut, avec son affolement sémiotique et son vertige non pas concentrique, mais centrifuge.

«ÉBRANLANT TOUTES
LES SURFACES ORDONNÉES...»

LA «table de Borges» ne joue pas dans le cadre d'un seul tableau qu'organiserait son quadrillage voire sa malice perspectivistes. Elle évoque plutôt les énormes compilations de dessins chinois ou d'estampes japonaises (je pense par exemple à l'insatiable *Manga* d'Hokusai [fig. 4]), elle brise les cadres ou les cases de l'espace classificatoire en exigeant que soient ouvertes des contrées dont chacune n'aura jamais été déterminée par la précédente: les «chiens en liberté» se sont déjà évadés du tableau, les «innombrables» échapperont toujours à notre comptage, les «qui viennent de casser une cruche» sont inattendus et indiscernables, les «et caetera» ne pourront jamais être recensés, alors même que les «qui de loin semblent des mouches» s'imposent immédiatement à notre imagination par leur force de suggestion visuelle.

Cette force, comme Michel Foucault le dit d'entrée de jeu, n'est autre qu'un mouvement «ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres». D'un côté, elle ruine le tableau ou le système habituel des connaissances, d'un autre elle libère ce *rire* «qui secoue toutes les familiarités de la pensée», ce rire énorme qui ne va pas sans *malaise*, comme Foucault le répétera plusieurs fois¹⁶. Pourquoi ce rire ? Parce que la stabilité des relations vole en éclats, parce que la loi de gravité est mise sens dessus dessous, donc vouée au burlesque: les choses fusent, s'élèvent, s'écrasent, se dispersent ou s'agglutinent comme, dans une célèbre image des *Disparates* de Goya — et dans le contrepoint qu'elle forme avec toutes les autres de la série —, les hommes se voient eux-mêmes transformés en pantins désarticulés qui semblent crachés en l'air par la force d'une «surface d'ébranlement», un simple drap

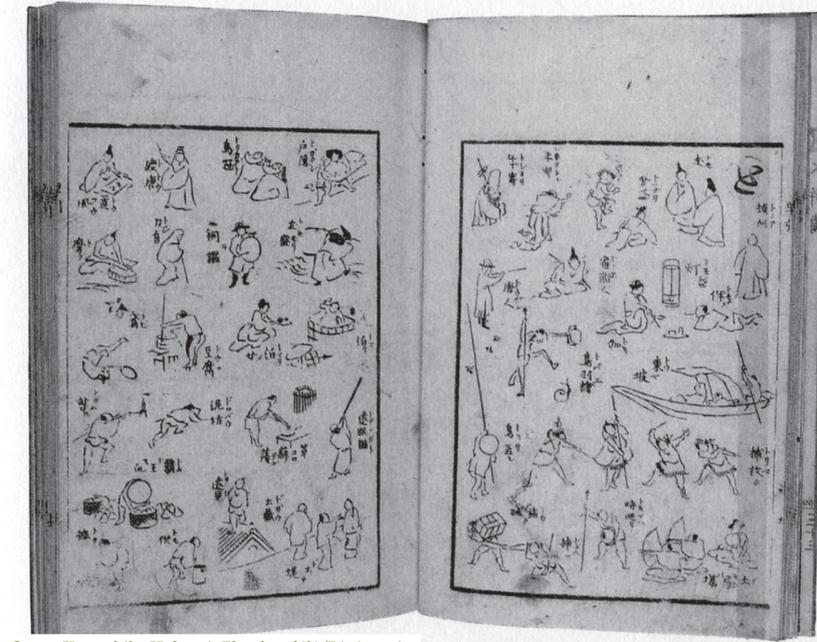


fig. 4 Katsushika Hokusai, *Ehon hayabiki* (*Dictionnaire pictural abrégé*), 1817. Impression monochrome, 21 × 15 cm. Paris, Musée national des Arts asiatiques Guimet [DR]

secoué par six femmes, un sombre drap qui recèle encore dans ses plis un homme couché sur le ventre et... un âne (fig. 5). Ici comme là, c'est un rire qui nous secoue jusqu'au malaise, parce qu'il vient d'un fond de ténèbre et de non-savoir.

Mais de quel malaise, de quelle secousse s'agit-il ? Qu'est-ce donc qui est menacé dans la série disparate de Borges (comme dans le recueil, tout à la fois comique et menaçant, des *Disparates* de Goya) ? Foucault prend bien soin de préciser: «Encore ne s'agit-il pas de la bizarrerie des rencontres insolites. On sait ce qu'il y a de déconcertant dans la proximité des extrêmes ou tout bonnement dans le voisinage soudain des choses sans rapport¹⁷.» Le disparate, l'hétéroclite ne se réduit donc pas à la «bizarrerie» d'un simple contraste: façon, pour Fou-



fig. 5 Francisco Goya, *Disparate femenino*, vers 1815-1824. Eau-forte et aquatinte, 24 × 35 cm. Épreuve d'artiste. Madrid, Museo Lázaro Galdiano [DR]

cault, de nous suggérer que la piste du fantastique (à la Roger Caillou) ou de la rêverie matérielle (à la Gaston Bachelard) n'est certainement pas la bonne piste à suivre. Ce qui nous secoue de rire et secoue aussi « toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres », c'est justement que *les plans d'intelligibilité se morcellent* jusqu'à l'effritement. Ce qui s'effondre dans l'encyclopédie chinoise ou la « table de Borges » n'est autre que la cohérence et *le support même du tableau classique* en tant que surface classificatoire du pullulement des êtres.

Dans l'intervalle entre les animaux « qui viennent de casser la cruche » et ceux « qui de loin semblent des mouches », ce qui se crevasse, se ruine, est donc bien « l'espace commun des rencontres », « le site lui-même où elles pourraient voisiner », *ce lieu commun* qu'il faut bien nommer un tableau, — « tableau qui permet à la pensée d'opérer sur les êtres une mise en ordre, un partage en classes, un groupement nominal par quoi sont désignées leurs similitudes et leurs différences¹⁸ ». Toute l'entreprise de *Les Mots et les Choses* a été résumée

par son auteur comme une « histoire de la ressemblance », une « histoire du Même¹⁹ », et c'est dans le tableau, en effet, qu'elles trouvent leur forme « classique » d'exposition. Foucault, dans cette entreprise, aura procédé dialectiquement : il a commencé par respecter et par déniaiser la notion académique de tableau. Il lui a rendu sa complexité en tant que « série de séries²⁰ ». Un tableau comme *Les Ménines* n'est pas le lieu pour une *totalité de l'unique*, comme l'auraient voulu je ne sais quels esthètes. C'est, plutôt, une *totalité du multiple* qui s'y trouve organisée synoptiquement sous l'autorité du semblable.

Or, cette autorité engage une cohérence culturelle fixant, justement, la forme des rapports entre les choses vues et les mots énoncés : le tableau serait alors un espace pour « la possibilité de *voir* ce qu'on pourra *dire*, mais qu'on ne pourrait pas dire par la suite ni voir à distance si les choses et les mots, distincts les uns des autres, ne communiquaient d'entrée de jeu en une représentation²¹ ». Et c'est ainsi que se sera construit, à l'âge classique qui est l'« âge de la représentation » par excellence, un « grand tableau sans faille²² » agencé comme support d'exposition classificatoire des « communications », comme dit ici Foucault, entre les mots et les choses²³. Mais on sait que toute l'entreprise foucauldienne consiste également à raconter le démontage de ce système à l'âge — qualifié de « moderne » — où le point de vue de l'histoire morcelle dramatiquement cette grande vision intemporelle et hiérarchisée des similitudes²⁴. Il y a sans doute des « tableaux d'histoire », comme on dit, et sans doute l'*istoria* fut-elle pour Alberti la « grande œuvre » du tableau, ce qui le rendait lisible. Il n'en demeure pas moins qu'à partir de Goya — et de Sade, selon Foucault —, le grand « tableau des choses » se trouvera irrévocablement ruiné par le *disparate* du devenir : « Le champ épistémologique se morcelle, ou plutôt il éclate dans des directions différentes²⁵. »

Voilà pourquoi la dépaysante « table de Borges » est si bien nommée, dans ces premières pages de *Les Mots et les Choses*, un « atlas de l'impossible »²⁶. Voilà pourquoi elle engage immédiatement l'élaboration d'un concept qui sera crucial dans toutes les dimensions de la pensée de Foucault — de l'épistémologie à la politique en passant par l'esthétique —, concept propre à désigner un champ opératoire qui ne serait justement pas celui du « tableau » ou du « lieu commun » : ce concept est celui d'*hétérotopie* qui peut, sans difficulté, se comprendre à partir des disparates inventions goyesques ou borgésiennes. L'hétérotopie, « ce serait le désordre qui fait scintiller les fragments d'un grand nombre d'ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géométrie, de l'*hétéroclite* ; et il faut entendre ce mot au plus près de son étymologie : les choses y sont « couchées », « posées », « disposées » dans des sites à ce point différents qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'accueil, de définir au-dessous des uns et des autres un *lieu commun* »²⁷.

Comme le disparate ou l'hétéroclite se distinguent de la « bizarrerie » ou de l'« incongru », les hétérotopies se distinguent des utopies dont Foucault nous dit qu'elles « consolent » — quand les hétérotopies menacent ou inquiètent —, façon de suspecter ce que Louis Marin, plus tard, aura clairement montré dans ses analyses de Thomas More, à savoir que les espaces utopiques ne sont qu'un avatar particulier de l'espace représentationnel classique²⁸. « Les *hétérotopies* inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci *et* cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe », et pas seulement celle qui construit les phrases, — celle moins manifeste qui fait « tenir ensemble » (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses »²⁹. En 1982, Foucault envisagera les hétérotopies sous un angle beaucoup plus politique : mais ce sera pour dire encore que « la liberté

est une pratique » et, même, une technique³⁰... Comme avaient été, à leur échelle, les choix techniques de Warburg pour faire fonctionner librement son atlas d'images telle une véritable *hétérotopie de l'histoire de l'art*.

En 1984, dans un texte magnifique intitulé « Des espaces autres », Foucault précisera encore ce qu'il veut entendre par « hétérotopies » : espaces de crise et de déviance, agencements concrets de lieux incompatibles et de temps hétérogènes, dispositifs socialement isolés mais aisément « pénétrables », enfin *machines concrètes d'imagination* qui « créent un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée »³¹. L'atlas ne serait-il pas, dans cette perspective même du décroissement — et en dépit du fait que Foucault, en 1966, se refuse encore à faire une nette distinction entre « table » et « tableau » —, ce champ opératoire capable de mettre en œuvre, au niveau épistémique, esthétique voire politique, « une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons », bref, l'espace même pour « la plus grande réserve d'imagination »³² ?

.....
UN ART DES SURFACES :
LABYRINTHE ET PLATEAU

LA « table de Borges », comme la notion d'hétérotopie qui la commente, transforme la connaissance même dans son support, dans son exposition, sa disposition et, bien sûr, son contenu. Elle anticipe également l'idée de *plateau* dont Gilles Deleuze et Félix Guattari feront bientôt l'élément constitutif des « rhizomes » de la pensée inventive, celle où se font les véritables découvertes. Plateau : « toute multiplicité connectable avec

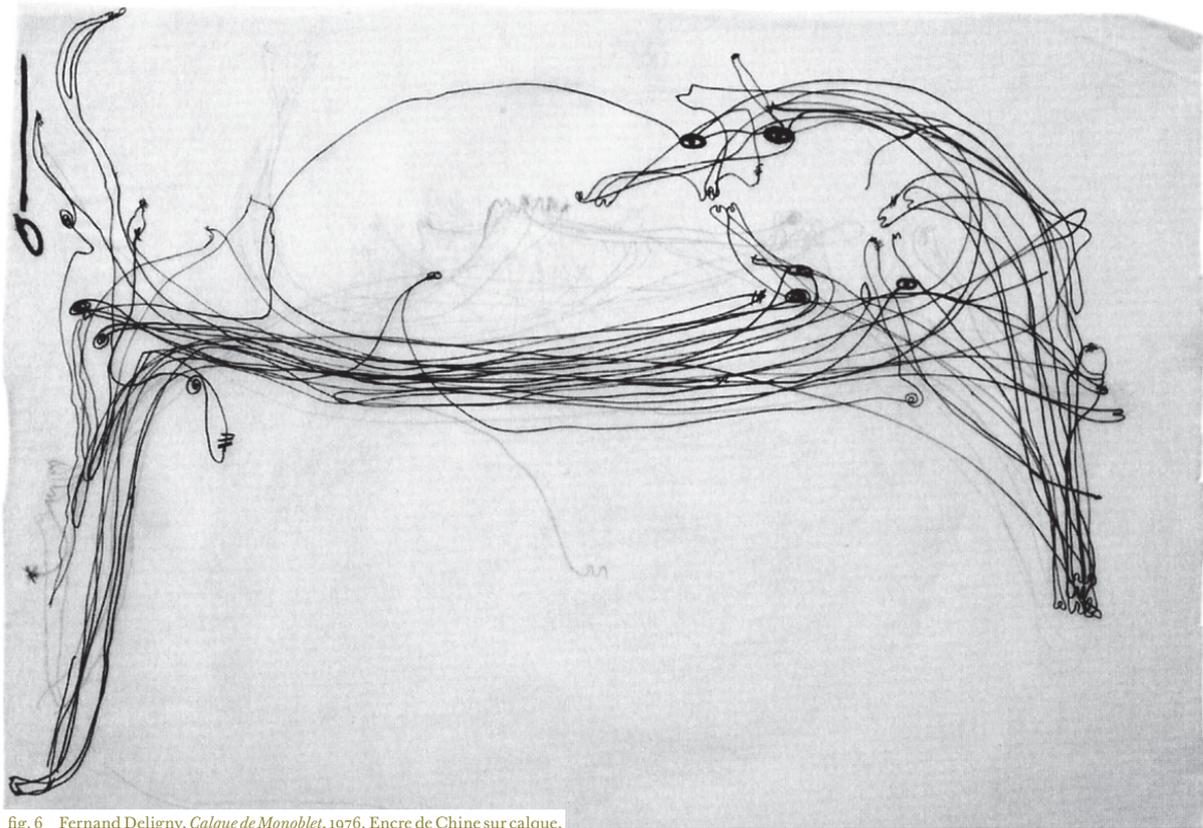


fig. 6 Fernand Deligny, *Calque de Monoblet*, 1976. Encre de Chine sur calque, 36,6 × 49,7 cm. Archives Jacques Allaires et Marie-Dominique Guibal [DR]

d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome³³ ». Et l'on comprend, devant les planches mobiles de l'atlas *Mnemosyne*, que les *images* y sont moins considérées comme des monuments que comme des *documents*, et moins fécondes comme documents que comme *plateaux* connectés entre eux par voies « superficielles » (visibles, historiques) et « souterraines » (symptomales, archéologiques) à la fois. Tout, ici, répond à un principe de « cartographie ouverte et connectable dans toutes les dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications³⁴ ». Ce qu'admirent dans les mêmes pages Deleuze et Guattari à travers la « méthode Deligny » — « faire la carte des gestes et des mouvements d'un enfant

autiste, combiner plusieurs cartes pour le même enfant, pour plusieurs enfants³⁵... » (*fig. 6*) — peut se reconnaître, au niveau des migrations de cultures dans la courte comme dans la longue durée, à travers cette « méthode Warburg » que nous interrogeons ici, cette « histoire de fantômes pour grandes personnes » où furent dressées de multiples cartes mobiles pour les émotions humaines, les gestes, les *Pathosformeln*³⁶.

De ce point de vue, l'« iconologie des intervalles » inventée par Aby Warburg entretient avec l'histoire de l'art qui la précède les mêmes relations que la « science nomade » — ou « excentrique », ou « mineure » — entretient, dans *Mille Plateaux*, avec la « science royale » ou « science d'État³⁷ ». C'est un savoir « problématique » et

non « axiomatique », fondé sur un « modèle de devenir et d'hétérogénéité qui s'oppose au stable, à l'éternel, à l'identique, au constant³⁸ ». Là où Panofsky proposera encore une science du *comparis* en quête de la « forme invariable des variables », Warburg proposait déjà cette science du *disparis* que Deleuze et Guattari envisagent dynamiquement : « Il ne s'agit plus exactement d'extraire des constantes à partir de variables, mais de mettre les variables elles-mêmes en état de variation continue³⁹. »

Or, bien avant de reconnaître aux hétérotopies foucaaldiennes leur fécondité philosophique presque fraternellement assumée⁴⁰, Gilles Deleuze aura trouvé, chez Borges précisément, de quoi faire éclater de rire le savoir, donc de « secouer toutes les familiarités de la pensée » ou d'« ébranler toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres ». Le chapitre de *Logique du sens* consacré au « jeu idéal », par exemple, s'ouvre sur un rappel de la « course de Caucus » chez Lewis Carroll, où « l'on part quand on veut et où l'on s'arrête à son gré », ainsi que de la « loterie de Babylone » chez Borges, où « le nombre des tirages est infini [en sorte qu'] aucune décision n'est finale⁴¹ ». De tels paradoxes ne peuvent être généralement pensés que « comme non-sens » et pourtant, affirme Deleuze, « précisément : [ils sont] la réalité de la pensée même », ils sont par conséquent « le jeu réservé à la pensée et à l'art [...], ce par quoi la pensée et l'art sont réels, et troublent la réalité, la moralité et l'économie du monde⁴² ».

En ajoutant les paradoxes de Borges à l'idée stoïcienne de temporalité, Deleuze parvient alors à nous faire comprendre quelque chose d'essentiel à l'idée d'atlas telle que nous tentons ici de la construire : ce qui se passe dans l'*espace paradoxal* des différentes « tables de Borges » n'est possible que parce qu'un *temps paradoxal* affecte tous les événements qui y surviennent. Ce temps n'est ni linéaire, ni continu, ni infini : mais « infiniment

subdivisible » et morcelable, temps qui ne cesse de se démonter et de remonter à ses conditions les plus immémoriales. Ce temps est l'*Aiôn* stoïcien posé par Deleuze en opposition au *Chronos* mesurable : temps « à la surface » — ou à la table — duquel les événements sont, dit-il, « recueillis en tant qu'effets⁴³ ». C'est ainsi que « chaque présent se divise en passé et en futur, à l'infini », selon un « labyrinthe » dont Borges aura inventé bien des formes⁴⁴, mais dont il faut se souvenir que Warburg et Benjamin, quelques décennies plus tôt, avaient donné une formulation décisive à travers des expressions telles que *Vorgeschichte* et *Nachgeschichte*, la « pré- et post-histoire⁴⁵ » attenantes à chaque chose du monde.

Comment s'étonner, dans de telles conditions, que Gilles Deleuze — toujours *via* les stoïciens — ne sépare pas les *jeux avec le sens*, que l'on trouve partout chez Borges ou Lewis Carroll, des *jeux avec le temps* que supposent les plus anciennes pratiques divinatoires, « diviser le ciel en sections et y distribuer les lignes des vols d'oiseaux, suivre sur le sol la lettre que trace le groin d'un porc, tirer le foie à la surface et y observer les lignes et les fissures⁴⁶ », soit là exactement où Warburg aura fait commencer ses propres « tables visuelles » de la culture occidentale ? Que l'*Aiôn* surgisse dans le visible à travers un vol d'hirondelles, un groin de porc ou un foie de mouton, voilà encore — Deleuze y insiste — qui peut nous faire comprendre à quel point les enjeux les plus profonds du destin de l'homme ont partie liée avec les éclats de rire et, en général, cet « *art des surfaces*, des lignes et points singuliers qui y apparaissent » comme des cristaux de non-sens³⁷. Comme Warburg dans son *Bilderatlas* et comme Benjamin lorsqu'il évoquait l'art de « lire ce qui n'a jamais été écrit », Deleuze parlera enfin du jeu avec l'*Aiôn* sous l'angle d'une rencontre d'espaces hétérogènes, par exemple « les deux tables ou séries [du] ciel et [de] la terre⁴⁸ », du sidéral et du viscéral, des *astra* et des *monstra*.

.....
 LÉOPARD, CIEL ÉTOILÉ,
 VARIOLE, ÉCLABOUSSURE

BORGES lui-même est passé maître dans l'art — tout à la fois superficiel et profond, humoristique et bouleversant — d'inventer des objets qui soient autant de jeux, autant de tables où le foisonnement des espaces et des temps se recueillera tout à coup, mais pour mieux se rediffracter, se remorceler à l'infini. Dans « Le miracle secret », par exemple, un homme ouvre un « atlas inutile » parmi les quatre cent mille tomes de la bibliothèque du Clementinum, tombe par hasard sur une « vertigineuse » carte de l'Inde, pose sans y penser son doigt sur « l'une des plus petites lettres » de la carte puis, dans le même temps, éprouve la certitude d'avoir « trouvé Dieu » et se réveille d'un rêve désormais en morceaux perdus. Mais, dans chaque débris, dans chaque parcelle de matière ou de langage, depuis le A de l'*Aleph* jusqu'au Z du *Zahir*, Borges trouvera aussi le cristal de mondes démontés et remontés à l'infini. Le *Zahir* est cette absolue *rareté* capable de focaliser — voire de porter, comme les Justes de la tradition juive — l'univers entier sous la forme la plus dissimulée qui soit, humble et changeante en même temps, *commune et passagère* en même temps :

« À Buenos Aires, le Zahir est une monnaie courante, de vingt centimes ; des marques de couteau ou de canif rayent les lettres NT et le nombre deux ; la date qui est gravée sur l'avvers est celle de 1929. (À Guzerat, à la fin du XVIII^e siècle, un tigre fut Zahir ; à Java, un aveugle de la mosquée de Surakarta, que lapidèrent des fidèles ; en Perse, un astrolabe que Nadir Shah fit jeter au fond de la mer ; dans les prisons de Mahdi, vers 1892, une petite boussole que Rudolf Carl von Slatin toucha, enveloppée dans un lambeau de turban ; à la mosquée de Cordoue, selon Zotenberg, une veine dans le marbre

de l'un des mille deux cents piliers ; au ghetto de Tétouan, le fond d'un puits⁵⁰.) »

Quant à l'*Aleph*, ce n'est finalement qu'une toute « petite sphère aux couleurs chatoyantes » et au « diamètre de deux ou trois centimètres »... mais où viennent converger, paradoxalement « sans diminution de volume », toutes les choses du monde, parmi lesquelles :

« Chaque chose (la glace du miroir par exemple) équivalait à une infinité de choses, parce que je la voyais clairement de tous les points de l'univers. Je vis la mer populeuse, je vis l'aube et le soir, je vis les foules d'Amérique, une toile d'araignée argentée au centre d'une noire pyramide, je vis un labyrinthe brisé (c'était à Londres), je vis des yeux tout proches, interminables, qui s'observaient en moi comme dans un miroir, je vis tous les miroirs de la planète et aucun ne me refléta, je vis dans une arrière-cour de la rue Soler les mêmes dalles que j'avais vues il y avait trente ans dans le vestibule d'une maison à Fray Bentos, je vis des grappes, de la neige, du tabac, des filons de métal, de la vapeur d'eau, je vis de convexes déserts équatoriaux et chacun de leurs grains de sable, je vis à Inverness une femme que je n'oublierai pas, je vis sa violente chevelure, son corps altier, je vis un cancer à sa poitrine, je vis un cercle de terre desséchée sur un trottoir, là où auparavant il y avait eu un arbre, je vis dans une villa d'Adrogué un exemplaire de la première version anglaise de Pline, celle de Philemon Holland, je vis en même temps chaque lettre de chaque page (enfant, je m'étonnais que les lettres d'un volume fermé ne se mélangent pas et ne se perdent pas au cours de la nuit), je vis la nuit et le jour contemporain, je vis un couchant à Quérétaro qui semblait refléter la couleur d'une rose à Bengale, je vis ma chambre à coucher sans personne, je vis dans un cabinet de Alkmaar un globe terrestre entre

deux miroirs qui le multiplient indéfiniment, je vis des chevaux aux crins en bataille, sur une plage de la mer Caspienne à l'aube, je vis la délicate ossature d'une main, je vis les survivants d'une bataille envoyant des cartes postales, je vis dans une devanture de Mirzapur un jeu de cartes espagnol, je vis les ombres obliques de quelques fougères sur le sol d'une serre, je vis des tigres, des pistons, des bisons, des foules et des armées, je vis toutes les fourmis qu'il y a sur la terre, je vis un astrolabe persan, je vis dans un tiroir du bureau (et l'écriture me fit trembler) des lettres obscènes, incroyables, précises, que Beatriz avait adressées à Carlos Argentino, je vis un monument adoré à la Chacarita, je vis les restes atroces de ce qui délicieusement avait été Beatriz Viterbo, je vis la circulation de mon sang obscur, je vis l'engrenage de l'amour et la modification de la mort, [...] je vis mon visage et mes viscères, je vis ton visage, j'eus le vertige et je pleurai⁵¹ [...]. »

Cette citation a beau être longue, elle ne forme après tout qu'une seule phrase, ce qui nous oblige à y voir une seule planche de ce qui serait l'« atlas de Borges », un atlas lui-même formé par un nombre indéfini de « tables » de ce genre. Mais ce qui compte, dans une telle énumération d'images ou de « choses vues », n'est pas leur sommation, leur liste ou inventaire, mais bien les relations qu'elles tissent entre elles, depuis le lointain de la « mer peuplée » jusqu'au proche d'un corps de femme aimée, depuis l'impersonnel « cercle de terre desséchée sur un trottoir » jusqu'à l'intime « circulation de mon sang ». C'est bien la « rigueur secrète » des choses chaotiquement réunies qui importe ici, comme le dira Borges à propos de Lewis Carroll⁵².

Écrire — qu'il s'agisse de *Fictions* ou de chroniques, de poèmes ou d'essais documentaires — consisterait donc, sous cet angle, à former l'atlas ou la cartographie dépayssante de nos expériences incommensurables (ce qui est

très différent de faire le récit ou le catalogue de nos expériences commensurables). Il y a par exemple, dans *L'Auteur*, des listes aléatoires d'impressions fugitives ou les tentatives pour recenser les souvenirs hétéroclites qui, à notre mort, disparaîtront dans le néant⁵³. Mais il y a aussi des listes parfaitement rigoureuses — elles ne sont aléatoires qu'en apparence —, listes de choses (*Sachen*) très différentes quoique engendrées par une seule cause (*Ursache*), comme lorsque la réalité de l'esclavage justifie à elle seule une réunion d'événements très disparates tels que : « les blues de Handy, [...] la grandeur mythique d'Abraham Lincoln, les cinq cent mille morts de la guerre de Sécession, [...] l'admission du verbe lyncher dans la treizième édition du dictionnaire de l'Académie espagnole », etc., etc.⁵⁴. Un seul tas de poussière au fond d'une étagère témoignera pour Borges de l'« histoire universelle⁵⁵ », et c'est pourquoi il faut constamment inventer, pour le langage lui-même, de nouvelles règles opératoires destinées à ouvrir les possibilités d'une connaissance des « rapports intimes et secrets » entre les choses.

Telle est bien l'« encyclopédie chinoise » évoquée par Borges dans le cadre de son essai sur « La langue analytique de John Wilkins », où la référence érudite à un certain « docteur Franz Kuhn » n'apaisera ni l'éclat de rire, ni l'ébranlement des surfaces, ni le malaise philosophique⁵⁶. Telles seront la « machine à penser » de Raymond Lulle — qui, évidemment, ne fait que dysfonctionner —, le monde hyper-métaphorique des *Kennigar*, le système de numérotation inventé par Funes — un mot différent pour chaque nombre —, le « labyrinthe des impies » selon Aurélien d'Aquilée ou encore la langue extraordinaire des *Yahoos* dans laquelle « le mot *nrx*, par exemple, suggère l'idée de dispersion ou de taches [et donc] peut signifier le ciel étoilé, un léopard, un vol d'oiseaux, la variole, l'éclaboussure, l'éparpillement ou la fuite qui suit une défaite⁵⁷ ».

Il semble que Borges, l'âge avançant, ait concentré une grande partie de son énergie, comme Aby Warburg l'avait fait depuis son expérience psychotique, à reconfigurer sa propre expérience poétique sous la forme d'atlas qui auraient tous pu s'intituler *Mnemosyne*. En 1960, il s'est constitué un petit « musée » de citations éparses⁵⁸. En 1975, il a établi une collection de désastres tout en reconnaissant le caractère incommensurable — trop petits, trop grands, trop disparates — des « faits mémorables », par exemple en s'essayant à faire l'« inventaire » de son grenier⁵⁹. En 1981, il est revenu, une fois encore, à son amour déraisonnable — et à son usage hétérodoxe — des encyclopédies⁶⁰. En 1984, deux ans avant sa mort, Borges a, enfin, publié cet ouvrage intitulé *Atlas*, livre « fait d'images et de mots », de découvertes agencées selon un ordre « savamment chaotique », et où les photographies ne sont disposées que pour autrui, puisque cet atlas illustré n'était, après tout, que l'œuvre d'un homme à peu près aveugle⁶¹ (fig. 7). Atlas de l'incommensurable, comme doit être tout atlas véritable, en ce qu'il mettait à égale dignité les images visuelles du monde parcouru — un totem indien, une tour de pierre, la place San Marco de Venise, la ruine d'un temple grec, un tigre vivant, une brioche à déguster, quelques coins de rues à Buenos Aires, le désert en Égypte, une inscription japonaise, un poignard ancien avec un couteau de cuisine — et des images de rêves qui hantaient ses nuits, rêves de femmes et de guerres, rêves de « tables d'ardoise » et d'encyclopédies dont les articles ont une fin mais pas de début⁶².

On retrouve ici l'essentielle dialectique de l'atlas, telle que Walter Benjamin a pu la caractériser au fil de ses textes sur la mémoire, la collection, le monde des images : c'est une pratique *matérialiste* au sens où elle laisse aux choses leur anonyme souveraineté, leur foisonnement, leur irréductible singularité⁶³. Mais c'est en même temps une activité *psychique* où l'inventaire raisonné fait place à l'association, à l'anamnèse, à la mémoire, à la magie d'un

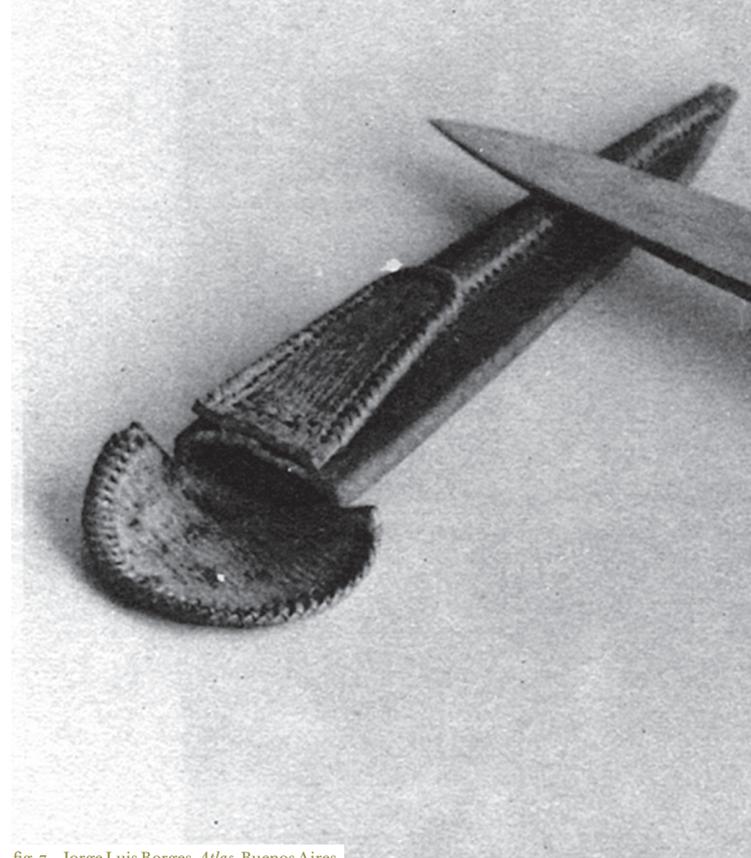
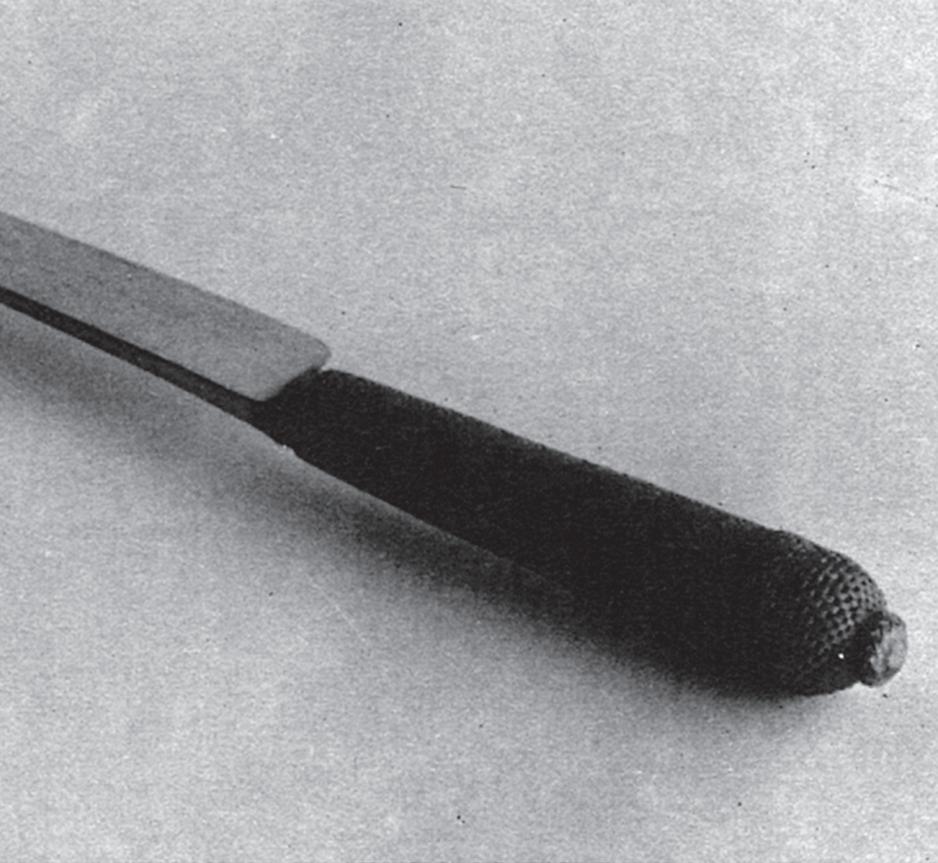


fig. 7 Jorge Luis Borges, *Atlas*, Buenos Aires, 1984, p. 66 (« Le poignard de Pehuajó ») [DR]

jeu qui a partie liée avec l'enfance et l'imagination⁶⁴. L'*imagination*, à nouveau : la « reine des facultés » selon Baudelaire, celle qui « touche à toutes les autres », analyse et synthèse à la fois parce qu'elle est *matérielle* jusqu'à ne voir dans le monde qu'un « immense magasin d'observations », *poétique* puisqu'elle « décompose toute la création et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau⁶⁵ ». Ce « monde nouveau » dont chaque table bien utilisée pourrait devenir la scénographie en miniature. ◆



NOTES

- 1 M. Foucault, 1983, p. 415-430.
- 2 A. Furetière, 1690, III, p. 1982. D. Diderot et J. d'Alembert, 1765, p. 804.
- 3 P. Imbs (dir.), 1971-1994, xv, p. 1294-1295. B. Jooss, 1999. B. Vouilloux, 2002.
- 4 A. Ernout et A. Meillet, 1932, p. 672-673. Cf. A. de Ridder, 1904, p. 1720-1726.
- 5 A. Furetière, 1690, III, p. 1981.
- 6 C. Lévi-Strauss, 1968, p. 390-411.
- 7 Cf. G. Didi-Huberman, 2002, p. 249-251.
- 8 A. Warburg, 1927, p. 604.
- 9 W. Benjamin, 1933, p. 363.
- 10 A. Warburg, 1927-1929, p. 100-101.
- 11 M. Foucault, 1961, p. 5. *Id.*, 1966a, p. 19-31.
- 12 *Id.*, 1961, p. 549-554.
- 13 *Id.*, 1966a, p. 60-64.
- 14 *Ibid.*, p. 394-395.
- 15 *Ibid.*, p. 7 (citant J. L. Borges, 1952, p. 747).
- 16 *Ibid.*, p. 7, 9, 10.
- 17 *Ibid.*, p. 8.
- 18 *Ibid.*, p. 8-9.
- 19 *Ibid.*, p. 15.
- 20 *Id.*, 1969, p. 19.
- 21 *Id.*, 1966a, p. 142.
- 22 *Ibid.*, p. 173.
- 23 *Ibid.*, p. 86-91.
- 24 *Ibid.*, p. 229-233.
- 25 *Ibid.*, p. 357.
- 26 *Ibid.*, p. 9.
- 27 *Ibid.*, p. 9.
- 28 *Ibid.*, p. 9. *Id.*, 1984, p. 755-756. Cf. L. Marin, 1973, p. 87-114.
- 29 M. Foucault, 1966a, p. 9. Cf. *id.*, 1966b, p. 21-36.
- 30 *Id.*, 1982, p. 275 et 285.
- 31 *Id.*, 1984, p. 761.
- 32 *Ibid.*, p. 756 et 762.
- 33 G. Deleuze et F. Guattari, 1980, p. 33.
- 34 *Ibid.*, p. 20.
- 35 *Ibid.*, p. 22-23.
- 36 Cf. G. Didi-Huberman, 2002a, p. 115-270.
- 37 Cf. G. Deleuze et F. Guattari, 1980, p. 446-464.
- 38 *Ibid.*, p. 447-448.
- 39 *Ibid.*, p. 458.
- 40 Cf. G. Deleuze, 1986, p. 101-130.
- 41 *Id.*, 1969, p. 74 et 77.
- 42 *Ibid.*, p. 76.
- 43 *Ibid.*, p. 77.
- 44 *Ibid.*, p. 78.
- 45 W. Benjamin, 1928, p. 44.
- 46 G. Deleuze, 1969, p. 168.
- 47 *Ibid.*, p. 168.
- 48 *Ibid.*, p. 81.
- 49 J. L. Borges, 1944, p. 539-540.
- 50 *Id.*, 1949, p. 623.
- 51 *Ibid.*, p. 662-663.
- 52 *Id.*, 1975a, p. 335.
- 53 *Id.*, 1960, p. 5 et 18.
- 54 *Id.*, 1935, p. 303.
- 55 *Id.*, 1985, p. 954-955.
- 56 *Id.*, 1952, p. 747-751. Cf. F. A. Kuhn, 1886.
- 57 *Id.*, 1936, p. 385-400. *Id.*, 1937, p. 1106-1110. *Id.*, 1944, p. 515-517. *Id.*, 1949, p. 583. *Id.*, 1970, p. 252.
- 58 *Id.*, 1960, p. 57-59.
- 59 *Id.*, 1975a, p. 462-469. *Id.*, 1975b, p. 485. *Id.*, 1975c, p. 563-564.
- 60 *Id.*, 1981, p. 790-791.
- 61 *Id.*, 1984, p. 865.
- 62 *Ibid.*, p. 863-920.
- 63 Cf. W. Benjamin, 1937, p. 224-225.
- 64 *Id.*, 1932, p. 181-182. *Id.*, 1933-1935, p. 27-135.
- 65 C. Baudelaire, 1859, p. 621-622.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Baudelaire C., 1859. « Salon de 1859 », *Œuvres complètes, II*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, 1976, p. 608-682.
- Benjamin W., 1928. *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller et A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985.
- Benjamin W., 1932. « Fouilles et souvenir », trad. J.-F. Poirier, *Images de pensée*, Paris, Christian Bourgois, 1998, p. 181-182.
- Benjamin W., 1933. « Sur le pouvoir d'imitation », trad. M. de Gandillac, revue par P. Rusch, *Œuvres, II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 359-363.
- Benjamin W., 1933-1935. « Enfance berlinoise », trad. J. Lacoëte, *Sens unique, précédé de Enfance berlinoise et suivi de Paysages urbains*, Paris, Maurice Nadeau, 1988 (éd. 2000), p. 27-135.
- Benjamin W., 1937. « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », trad. R. Rochlitz, *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 170-225.
- Borges J. L., 1935. *Histoire universelle de l'infamie*, trad. R. Caillois et L. Guille, revue par J.-P. Bernès, *Œuvres complètes, I*, éd. J.-P. Bernès, Paris, Gallimard, 1993, p. 297-362.
- Borges J. L., 1936. *Histoire de l'éternité*, trad. R. Caillois et L. Guille, revue par J.-P. Bernès, *Œuvres complètes, I*, éd. J.-P. Bernès, Paris, Gallimard, 1993, p. 363-447.
- Borges J. L., 1937. « La machine à penser de Raymond Lulle », trad. J.-P. Bernès, *Œuvres complètes, I*, éd. J.-P. Bernès, Paris, Gallimard, 1993, p. 1106-1110.
- Borges J. L., 1944. *Fictions*, trad. R. Caillois, N. Ibarra et P. Verdevoye, revue par J.-P. Bernès, *Œuvres complètes, I*, éd. J.-P. Bernès, Paris, Gallimard, 1993, p. 449-559.
- Borges J. L., 1949. *L'Aleph*, trad. R. Caillois et R. L.-F. Durand, revue par J.-P. Bernès, *Œuvres complètes, I*, éd. J.-P. Bernès, Paris, Gallimard, 1993, p. 561-669.
- Borges J. L., 1952. *Autres Inquisitions*, trad. P. Bénichou, S. Bénichou-Roubaud, J.-P. Bernès et R. Caillois, *Œuvres complètes, I*, éd. J.-P. Bernès, Paris, Gallimard, 1993, p. 671-819.
- Borges J. L., 1960. *L'Auteur*, trad. J.-P. Bernès, R. Caillois et N. Ibarra, *Œuvres complètes, II*, éd. J.-P. Bernès, Paris, Gallimard, 1999, p. 1-61.
- Borges J. L., 1970. *Le Rapport de Brodie*, trad. F. Rosset, revue par J.-P. Bernès, *Œuvres complètes, II*, éd. J.-P. Bernès, Paris, Gallimard, 1999, p. 187-254.
- Borges J. L., 1975a. *Préfaces avec une préface aux préfaces*, trad. F. Rosset, revue par J.-P. Bernès, *Œuvres complètes, II*, éd. J.-P. Bernès, Paris, Gallimard, 1999, p. 299-478.
- Borges J. L., 1975b. *Le Livre de sable*, trad. F. Rosset, revue par J.-P. Bernès, *Œuvres complètes, II*, éd. J.-P. Bernès, Paris, Gallimard, 1999, p. 479-556.
- Borges J. L., 1975c. *La Rose profonde*, trad. J.-P. Bernès et N. Ibarra, *Œuvres complètes, II*, éd. J.-P. Bernès, Paris, Gallimard, 1999, p. 557-576.
- Borges J. L., 1981. *Le Chiffre*, trad. C. Estéban, *Œuvres complètes, II*, éd. J.-P. Bernès, Paris, Gallimard, 1999, p. 781-820.
- Borges J. L., 1984. *Atlas*, trad. F. Rosset et J.-P. Bernès, *Œuvres complètes, II*, éd. J.-P. Bernès, Paris, Gallimard, 1999, p. 863-920.
- Borges J. L., 1985. *Les Conjurés*, trad. C. Estéban, *Œuvres complètes, II*, éd. J.-P. Bernès, Paris, Gallimard, 1999, p. 921-956.
- Deleuze G., 1969. *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.
- Deleuze G., 1986. *Foucault*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.
- Deleuze G. et Guattari F., 1980. *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- Diderot D. et d'Alembert J., 1765. « Table, tableau », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, xv, Neuchâtel, Samuel Faulche, 1765 (rééd. Anaëstaque, Stuttgart, Friedrich Frommann Verlag, 1967), p. 797-806.
- Didi-Huberman G., 2002. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- Ernout A. et Meillet A., 1932. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1932 (éd. revue, 1959).
- Foucault M., 1961. *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- Foucault M., 1966a. *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- Foucault M., 1966b. *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, éd. D. Defert, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
- Foucault M., 1969. *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- Foucault M., 1982. « Espace, savoir et pouvoir », *Dits et Écrits 1954-1988, IV*, 1980-1988, éd. D. Defert, F. Ewald et J. Lagrange, Paris, Gallimard, 1994, p. 270-285.
- Foucault M., 1983. « L'écriture de soi », *Dits et Écrits 1954-1988, IV*, 1980-1988, éd. D. Defert, F. Ewald et J. Lagrange, Paris, Gallimard, 1994, p. 415-430.
- Foucault M., 1984. « Des espaces autres », *Dits et Écrits 1954-1988, IV*, 1980-1988, éd. D. Defert, F. Ewald et J. Lagrange, Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762.
- Furetière A., 1690. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et les arts*, La Haye-Rotterdam, A. et R. Leers, 1690 (rééd. électronique, Paris, France-Expansion, 1972).
- Imbs P. (dir.), 1971-1994. *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, Paris, Éditions du CNRS, 1971-1994.
- Jooss B., 1999. *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin, Reimer, 1999.
- Lévi-Strauss C., 1968. *Mythologiques, III. L'origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968.
- Marin L., 1973. *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.
- Ridder A. de, 1904. « Mensa », *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, III-2*, dir. C. Daremberg, E. Saglio et E. Pottier, Paris, Librairie Hachette, 1904, p. 1720-1726.
- Vouilloux B., 2002. *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Flammarion, 2002.
- Warburg A., 1927. « Begrüßungsworte zur Eröffnung des kunsthistorischen Instituts im Palazzo Guadagni zu Florenz am 15. Oktober 1927 », *Gesammelte Schriften, I, 1-2. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, éd. G. Bing et F. Rougemont, Leipzig-Berlin, Teubner, 1932 (rééd. H. Bredekamp et M. Diers, Berlin, Akademie-Verlag, 1998), p. 601-604.
- Warburg A., 1927-1929. *Der Bilderatlas Mnemosyne. Gesammelte Schriften, II-1*, éd. M. Warnke et C. Brink, Berlin, Akademie Verlag, 2000 (2^e éd. revue, 2003).

POSTFACE

.....
Cécilia Bezzan

// *Tempo del Postino*, l'opéra créé par le curateur Hans Ulrich Obrist et le plasticien Philippe Parreno en 2007 au Festival international de Théâtre de Manchester et repris au théâtre de Bâle en 2009¹, *No Night No day*, l'opéra abstrait réalisé par le plasticien Cerith Wyn Evans et le compositeur interprète Florian Hecker produit par TBA 21 à l'occasion de la 53^e édition de la Biennale de Venise en 2009, *Blinding the Ears*, la programmation plasticoscénique menée sous la tutelle du curateur Andrea Bellini à l'occasion d'Artissima (Turin, 2009)², la première édition du Nouveau Festival du Centre Pompidou conduite par le curateur Bernard Blistène (2009), *Am Anfang* (2009) du plasticien Anselm Kiefer à l'Opéra Bastille, *The Song/Rosas* (2009) de la chorégraphe Anne Teresa De Keersmaecker avec les contributions plasticiennes de Ann Veronica Janssens et de Michel François, ou encore *Pictures Reframed*, un dialogue entre la vidéo du plasticien Robin Rhode et l'interprétation du pianiste Leif Ove Andsnes des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski, à l'initiative de la curatrice Laurence Dreyfus (2009), furent autant d'événements remarquables qui disent combien le thème du colloque *Argument* a été porteur d'un moment d'intenses réflexions dans l'actualité de la rencontre entre le milieu des arts plastiques et de la scène.

L'emprunt et le déplacement des pratiques d'un champ à l'autre de la création, le public comme sujet agissant, la redistribution des cartes dans le processus de réévaluation et de définition de nouveaux territoires artistiques toujours plus hybrides furent au centre des débats. Depuis sa spécialité, chacun des intervenants s'est penché de manière circonstanciée sur la problématique de la rencontre art/scène, ouvrant un espace de dialogue avec le champ spécifique de l'autre.

A considérer l'engouement des arts visuels des années 90 pour le spectaculaire, la réémergence de l'intérêt des arts plastiques des années 2000 pour la scène théâtrale n'est-elle sans doute pas anodine ? Chacune des générations apportant son lot d'interrogations voit émerger des réponses partielles les générations suivantes, laissant à l'expérience, aux repentis et aux succès le soin d'une réévaluation critique permanente. Abordée par les arts plastiques dans les années 90, la notion du spectacle en ses attributs spectaculaires problématisait entre autres questions celles de la théâtralité de l'art, de son aliénation par l'industrie culturelle et de la course au paraître caractérisant l'ensemble des sociétés occidentales alors que les ondes hertziennes transmettaient les premières émissions de télé-réalité importées des USA, où elles avaient vus le jour dès le début des années 70.

Retraçant l'histoire des dispositifs vidéos sur scène, l'intervention de Béatrice Picon-Vallin a démontré combien « le théâtre avait toujours été un hyper médium capable d'utiliser et de mettre en représentation les autres arts ». Aussi, cette porosité des frontières entre les disciplines artistiques, aujourd'hui tant célébrée, mais en vogue depuis plus d'un siècle, continue-t-elle de ravir les tenants d'une création prospective et universelle. Prenons pour exemple, la notion de *display*³ qui évoquait, il y a à peine quelques décennies encore, l'une des formes les plus contemporaines de création et qui aujourd'hui apparaît intégrée aux catégories formelles les plus basiques. De même l'exposition, généralement « mise en scène » par un maître des opérations — le commissaire d'exposition, devient une forme esthétique en soi, enjeu de monstration plasticienne supplémentaire lorsqu'elle est réalisée par l'artiste lui-même.

Singulièrement, l'intervention de Pierrick Sorin a été l'occasion d'une plongée épique au cœur de la pratique hybride entre vidéo et mise en scène/scénographie traduisant son « attrait réel pour un processus de construction visuel artisanal propice à l'émotion, à la poésie et s'opposant aux enjeux de spectacularisation industrielle ». Le principe de résistance, maintes fois évoqué par les intervenants, se joue à l'aune d'une attitude qu'incarnent nombre d'artistes contemporains dont Tino Sehgal, plasticien et chorégraphe, est sans doute aujourd'hui le modèle le plus caractéristique, refusant toutes photographies et reproductions de ses œuvres, exigeant du spectateur sa présence.

Faisant l'éloge d'« une dialectique à la fois matérialiste, psychique et poétique, capable de créer un monde nouveau, dont chaque table pourrait devenir la scénographie en miniature », Georges Didi-Huberman développa l'importance d'une réinvention continue où *micro-espaces* et *micro-temps* hétérogènes s'amalgament

à l'envi. Envisageant la scénographie de la mémoire, le philosophe en appelait aux préceptes warburgien et benjaminien de relecture plurielle de la connaissance, afin de « relire les temps dans la disparité des images, dans la scénographie d'un morcellement toujours recomposé du monde », et dessinait le périmètre ouvert de réflexions rencontrant à point nommé la pratique de Jan Lauwers, généreuse et libertaire, attentive aux signes de notre temps, faisant voler en éclat toute notion de hiérarchie. Si bien que l'expression du champ scopique via l'entremise sensitive et corporelle, qu'on la dénomme plasticienne ou théâtrale, pose aussi la question du statut de l'écriture et problématise sa réception via l'applaudissement du spectateur ou le nombre d'entrée de visiteurs... une question que s'empressa de relever Jan Lauwers en appelant l'écriture théâtrale à « détruire sa propre vanité ». Et, à la lecture de textes critiques, que dire de l'emploi indifférencié des mots « visiteur » / « spectateur » pour définir le public d'une exposition, l'un recoupant de plus en plus l'autre dans son usage ? Dans cette entreprise de chamboulement des codes et des rôles traditionnellement dévolus, les pratiques de l'esthétique relationnelle, où le public actionne le dispositif de l'œuvre par sa présence, incarnent à n'en pas douter le point de convergence de l'intérêt plasticien proposant la notion de spectacle comme plus petit dénominateur commun, qu'elle soit objet de louanges ou a contrario de dénigrement. Subordonné à ses récepteurs, l'auteur requiert pour son dispositif d'exposition l'action de son public, l'un ne prenant sens qu'avec l'autre. L'œuvre d'aujourd'hui dans ses multiples variations et incarnations formelles s'émancipe volontiers par le don de l'artiste. Lors d'un récent entretien avec Hans Ulrich Obrist, celui-ci m'expliquait combien la conception de *Il tempo del Postino* avec Philippe Parreno était fortement inspirée de la philosophie de l'architecte Cedric Price pour lequel le mot « confort » du visiteur était fonda-

mental. Loin d'être uniquement une marque formelle de bienséance, le confort, indispensable au bon fonctionnement du dialogue entre l'œuvre et son récepteur, offre le chemin dégagé pour une perception intellectuelle et sensorielle accrue. A n'en pas douter, la prise en compte de cet élément scénique s'inscrit-il aussi dans la résistance au monde des autoroutes de l'information toujours plus cacophonique.

L'histoire regorge de ces moments suspendus et magiques où le temps ne fait qu'un avec l'espace, où la communauté artistique s'émeut avec son public toujours plus encline à aller de l'avant. Alors, si comme le rappelait Georges Didi-Huberman, « un artiste commence à travailler là où le philosophe s'arrête », souhaitons vivement... Longue vie aux Arts ! ◆

NOTES

1 Liam Gillick, Tino Sehgal, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Thomas Demand, Anri Sala, Olafur Eliasson, Koo Jeong-A, Fischli & Weiss, Jonathan Bepler & Matthew Barney, Rirkrit Tiravanija & Arto Lindsay, Tacita Dean, Douglas Gordon, Doug Aitken, Trisha Donnelly, Dominique Gonzalez-Foerster et Philippe Parreno.

2 Pablo Bronstein, Steven Claydon, Guy de Cointet, Cao Fei, Gelitin, Flavia Mastrella & Antonio Rezza, Matt Mullican, Michelangelo Pistoletto, Jimmy Raskin, Jim Shaw, Joanne Tatham & Tom O'Sullivan, Erik & Harald Thys, Nico Vascellari, Tris Vonna-Michell, Bedwyr William.

3 Anglicisme qui, dans son acception, se réfère à la notion de dispositif dans son sens générique d'installation et d'environnement en vogue dans les années 60, où le public invité à cheminer est perçu en tant que sujet interactif avec l'œuvre : selon ses envies personnelles, le visiteur quitte le statut passif de regardeur pour être partie prenante de l'œuvre et participe activement à sa « mise en scène ».

ADDENDA

Cette rubrique regroupe des textes écrits dans le sillage des colloques de scénologie organisés par le Pavillon Bosio.

Celui de Dominique Païni prolonge la réflexion menée en 2007 sur l'imaginaire de la scène au cinéma¹ en montrant comment la mise en exposition du 7^e art contribue à une modification du statut du spectateur, en proposant de nouveaux processus cognitifs face à l'image en mouvement. Alors que le cinéma s'installait primitivement dans les théâtres, il les quitte parfois aujourd'hui pour investir des espaces scénographiés où naissent et s'organisent des relations complexes entre différents types d'œuvres d'art.

C'est à partir d'observations menées au Festival d'Avignon où étu-

dians et professeurs du Pavillon Bosio se rendent chaque année, qu'Ordine Bréaud-Holland se penche sur la manière dont le théâtre et la danse contemporaine questionnent l'espace scénique en érigeant la scénographie au rang d'art à part entière.

Enfin Thibault Vanco, dont le mémoire de cinquième année est ici publié, amplifie la définition proposée par Georges Didi-Huberman de la scénographie comme pratique de la pensée, comme lieu exploratoire où les images, l'espace et le temps viennent échanger leur pouvoir. ♦

¹ *L'Imaginaire de la scène au cinéma*, revue Pavillon n°1, 2008, Monaco.

LE CINÉMA, L'ÉCRAN ET LA CIMAISE

.....
Dominique Païni

Depuis presque une vingtaine d'années, le cinéma « s'expose »... Des cinéastes sont objets d'expositions (Hitchcock, Renoir, Godard, Lynch, Varda...) et des extraits de leurs films sont « accrochés » aux cimaises des musées à proximité des peintures, des sculptures et des installations. Enfin, des artistes contemporains utilisent la projection d'images animées.

UN ART
D'EXPOSER
INÉDIT

Je perçois quatre traits spécifiques majeurs : *extraction, reproduction,*

image lumineuse, temps exposé.

— L'exposition de cinéma présente des *extraits* d'œuvres. Elle est avant tout une *mise en pièces* des films, une entreprise de *mise en détails*, une fragmentation des films. C'est une entreprise singulière car on ne peut imaginer exposer des détails de tableaux. Autrement dit, les films présentés dans une exposition sont *allégés* de leur structure fictionnelle complète : la dimension narrative n'est pas exposée. Seul un *détail* dramaturgique demeure aux cimaises... On pourrait avancer ainsi qu'il est possible d'exposer du dramaturgique, pas du narratif. L'intensité est exposable, mais pas l'étirement...

— L'exposition de cinéma est un

accrochage de *reproductions* : les extraits de films sont reproduits sur des supports numériques et projetés.

— L'exposition de cinéma est une présentation d'*images lumineuses* projetées à la faveur d'une relative obscurité scénographique et cela appelle la nécessité de s'éloigner de l'image.

— L'exposition de cinéma est la présentation d'images en mouvement qui imposent une dépendance du visiteur par rapport à la *durée de l'œuvre*.

En outre, les expositions de cinéma engendrent une tension spécifique entre divers matériaux dont l'hétérogénéité réside sans doute principalement dans le rapprochement d'objets temporels et d'autres objets qui ne le sont pas : des séquences d'images animées et des images fixes, des images qui exigent du temps pour être regardées, qui imposent leur durée de contemplation et des images immobiles qui laissent libre le visiteur, des images lumineuses projetées ou diffusées qui exigent parfois une légère obscurité et des images qui appellent au contraire un éclairage ambiant. Ce dernier aspect est désormais plutôt assez bien résolu. En revanche, les relations entre les images temporelles projetées et les images photographiques et des-

sinées demeurent complexes à scénographier dans l'espace muséal car les films sont des *objets temporels*.

EXPOSER UNE PROJECTION DE LA CONSCIENCE

Pendant la projection d'un film, le temps de notre conscience (se) passe totalement dans le temps des images en mouvement, liées entre elles par des bruits, des sons, des paroles et des voix. Une certaine durée de notre vie (se) passe ainsi hors de notre vie consciente, dans des vies de personnages fictifs dont nous épousons le temps et dont nous *adoptons* les événements qui leur arrivent *comme* appartenant à notre vie, événements qui *surimpressionnent* notre vie pendant une durée donnée, celle des fictions contemplées.

Le spectateur adhère au temps de l'écoulement des images car un film *se constitue* temporellement, il se trame au fil du temps, il se manifeste en disparaissant, il est un flux s'évanouissant à mesure qu'il se produit. Un film serait-il ainsi le bon objet pour rendre compte du flux de la conscience ? Car le *flux de l'objet* temporel qu'est un film *coïncide* avec le *flux de la conscience*. Autrement dit, décrire le flux de l'objet temporel qu'est un film, c'est décrire en quel-

que sorte le flux de la conscience capturé, recouvert, par le film.

Or la présentation d'images en mouvement à des spectateurs mobiles, visiteurs libérés de la captivité du « théâtre cinématographique », dérange cette coïncidence entre l'objet temporel qu'est un film et la conscience du spectateur dont la structure est au fond « déjà cinématographique ». Car la conscience procède également d'un montage d'objets temporels, c'est-à-dire d'objets constitués par leur mouvement.

Dans une présentation scénographiée d'images filmiques dans un musée, la perception de ces images est contrariée par la flânerie aléatoire du visiteur-spectateur. La visite — la déambulation dans l'espace du visiteur — s'affronte à la nature particulière de l'écriture cinématographique : une *succession* de photographes qui défilent, une *succession* d'événements étirée à l'échelle d'une séquence temporelle ; alors qu'une photographie, une peinture, une sculpture, une maquette offrent *simultanément* tous les éléments qui les composent. Même si un visiteur met un certain temps pour regarder une image fixe, « tout est là » néanmoins, présenté « d'un coup » à sa guise temporelle. En revanche, même libre de ses pas et de son parcours, il est captif des images ci-

nématographiques *faites de temps* (à la condition évidemment qu'il veuille vraiment intégralement les regarder).

Conjuguer les images fixes et les images mouvantes : ce sont d'importantes questions posées aux scénographes.

UN TYPE NOUVEAU D'EXPOSITION ?

Ce sont bien entendu les possibilités de la technologie numérique qui ont permis la reprise en boucle d'une même séquence, la stabilité et la fiabilité de la projection épargnée du blocage de l'enroulement fragile d'une bande passante, qu'elle soit pellicule ou bande magnétique. Le numérique a finalement favorisé l'effet tableau, l'effet pictural de l'image animée projetée. Ce qu'a bien exploité un Bill Viola, par exemple, et ses ralentis imperceptibles.

Mais d'autres raisons, plus « idéologiques », expliquent l'engouement et l'évidence de ce qui paraissait encore une difficulté et une performance techniques il y a vingt ans. Je vois trois phénomènes qui alimentent le goût pour l'exposition de cinéma.

En premier lieu, l'air du temps des années 90 a induit le privilège de l'acuité sensorielle d'un spectateur-visitateur, privilège contemporain qu'on retrouve dans un certain type de musique techno, répétitive et aux basses sonores qui « touchent l'estomac ». La sensation est recherchée plutôt que le sens, la sensation contre le sens, la flatterie des sens plutôt que la complexité dramaturgique qui s'accomplit, de fait, difficilement lorsque le corps du spectateur est en mouvement, non captif dans un fauteuil. L'effet cinéma se confond donc avec un effet plastique, du moins avec ce qu'on suppose sensoriel dans l'effet plastique.

Aujourd'hui, il y a recherche d'une satisfaction dans la demande de nouvelle distance physique et optique avec l'image en mouvement. Demande qui n'est pas sans relation avec le renforcement d'une culture contemporaine qui privilégie la *liberté individuelle* dont la publicité est un important foyer de propagande. La distance imposée par le cinéma industriel entre l'écran et la salle ne satisfait plus comme jadis. L'interactivité est devenue une vertu pour les arts les plus technologisés. « Ne pas se soumettre à l'image », et à la distance qu'elle impose, ne relève plus aujourd'hui d'un réflexe théorique comme jadis, réflexe qui cultivait le doute à l'égard

des processus d'identification (sémiologie, marxisme, structuralisme, psychanalyse).

L'exposition de cinéma offre la possibilité d'une vision rapprochée de l'image-mouvement projetée et surtout la liberté de varier cette distance et de s'en détourner à sa guise, à la différence du spectacle cinématographique qui a gardé la mémoire d'un dispositif théâtral contraignant.

Au fond, le cinéma projeté aux cimaises des musées est un phénomène contemporain de la démocratie triomphante c'est-à-dire, paradoxalement, son terme : le triomphe de l'individu hors de toute contrainte, alors que le cinéma est lié économiquement et imaginativement, lors de son époque la plus dominante (les années trente), à une société contraignante. Le cinéma garde au plus profond de son dispositif, la mémoire des dictatures et des totalitarismes, années qui offraient un même horizon, un même « écran » pour capter les regards. Ces derniers étaient tournés dans le même sens que le faisceau de la projection lumineuse.

En second lieu, on peut noter une incontestable contemporanéité au milieu des années 60 de la généralisation domestique de la télévision et du succès croissant des grandes ex-

LE CINÉMA AUTREMENT

positions. Dans les deux cas, il s'agit d'*audience* et non plus de *fréquentation*. Progressivement, le public a trouvé dans l'exposition un loisir et une relation avec les images, assez comparables avec ce qu'offre la télévision : être un spectateur mobile et sans obligation de silence.

Devant la télévision et dans une exposition, le spectateur se meut et parle. Cette soumission aux images désormais émoussée n'est pas sans avoir donné le goût d'une relation nouvelle avec l'effet cinéma, effet assorti de la même permissivité transgressive, celle qu'autorisent l'exposition et la télévision : le cinéma dans les musées offre cette relation « distraite » avec les images.

Enfin, dans l'histoire de l'art de ces vingt dernières années, le cinéma projeté sur les cimaises muséales a permis finalement une sorte de retour de la figuration, mais un retour épargné précisément de l'effet de retour. Le cinéma exposé *déculpabilise* l'art contemporain de ces vingt dernières années de revenir à la figuration et empêche d'interpréter cette évolution comme un « retour en arrière ». La technologie numérique et l'importation d'un art exogène pour le musée — le cinéma — dédouane et *autorise* le « retour figuratif » après plus de trente années de minimalisme conceptuel dominant.

L'exode du cinéma dans les musées, sa présentation aux cimaises, a suivi la progressive utilisation par les artistes de l'image en mouvement, lesquels agrandirent, élargirent le cinéma. Le mot « élargissement » est un mot clef puisqu'on parla, dans les années 60, d'*expanded cinema*, de *cinéma élargi*.

Le cinéma élargi est un courant qui pour l'essentiel est né dans les années 60. Stan van der Beek a inventé les mots d'*expanded cinema*, *movie murals*, *fresque mouvante*, *actualités oniriques*. Il mettait plusieurs appareils de projection côte à côte et formait de véritables fresques. Il mettait également des appareils de projection sur des plaques pivotantes et projetait en sculptant, en remodelant l'espace. Mais on pourrait faire commencer le cinéma élargi antérieurement. D'une certaine manière, quand les surréalistes, au studio des Ursulines, crient dans la salle pendant la projection du film *La Coquille et le Clergyman* : « Dulac est une vache », on retient plus la performance des surréalistes que le film.

Le cinéma élargi, c'est l'élargissement et la multiplication de l'espace de l'écran. Dans son film *Chelsea Girls*, Andy Warhol a filmé la vie

de l'hôtel avec deux caméras, selon deux angles. Il les projette en même temps, mais l'un des deux films est muet et l'autre est en apparence le même, mais il a été filmé en décalage. Le son du film de droite contamine le film de gauche qui ne montre pas l'image vraiment synchrone avec le son. Puis, les deux films se superposent.

En ce début de XXI^e siècle, des cinéastes-plasticiens *élargissent* en faisant en sorte que le spectateur accomplisse lui-même des zooms ou des travellings avant vers l'écran, en ralentissant les images également (ils les accélèrent aussi parfois). Il y a une volonté, parfois naïve ou enfantine, chez ces artistes de « voir de près », de voir en détail, d'interroger la trame, la texture de l'image projetée, donc la texture temporelle de l'image projetée. Le magnétoscope a favorisé ce regard nouveau sur le cinéma : arrêter sur l'image, ralentir et accélérer ont été possibles *domestiquement*, chez soi. Le cinéma est devenu manipulable et la salle d'exposition récupère cette vision des films qui était depuis vingt ans télévisuelle et *domestique*. Au cinéma, on ne pouvait faire autrement que de rester assis dans son siège. Si le cinéma a commencé de cette manière dans les expositions universelles et chez les forains — le specta-

teur pouvait *flâner*, au sens baudelairien du terme, en référence au flâneur de la ville moderne — ce n'est plus le cas depuis 1907-1908, date de la généralisation des « théâtres cinématographiques ».

C'est ce qui fait retour dans les musées aujourd'hui : un spectateur *primitif revient*, un spectateur mobile qui a une vision variable de la grandeur de l'écran et une possibilité d'*entrer* dans l'image. Et pour lui, les artistes ralentissent ou accélèrent l'image et transforment le projecteur en une sorte de loupe du temps (*zeitlupe*) qui permet de voir de près, de voir en détail.

Ces artistes sont aux frontières de différentes disciplines. Ils sont aux frontières également de différents supports. En fait, ils jouent sur les marges du cinéma, de la photographie, du diaporama, de la vidéo, des images produites par l'infographie, l'ordinateur, la performance.

LE TEMPS EXPOSÉ

Ils invitent donc à s'interroger sur l'exposition du temps. Au cours du xx^e siècle, la grande question fut pas, finalement, « conceptuel ou figuratif, structural ou déconstruit », mais : peut-on exposer du temps ? Est-ce qu'il est légitime

d'exposer du temps ? La matière temps s'expose-t-elle ?

Et cela, indépendamment du fait d'avoir une expérience subjective du temps, car le temps est toujours vécu subjectivement, d'autant plus subjectivement si ce temps est incarné dans une fiction. On a remarqué fréquemment qu'au cinéma, trois temps sont en concurrence : le temps du film, le temps décrit par le récit et le temps que le spectateur a l'impression de vivre en voyant le film.

Le temps a été une obsession des peintres, des fresques de Giotto à Padoue à Nicolas Poussin et son tableau *L'Enlèvement des Sabines*. Au premier plan de cette dernière toile, les personnages sont très *individus*, aucun ne se ressemble. Pourtant on peut avoir l'impression d'un développement dans l'espace d'un même corps, tel que Etienne Jules Marey le réalisera bien plus tard. On se souvient de la description par Rodin de *L'Embarquement pour Cythère* de Watteau : trois moments d'une séduction (il y a trois couples) : ils se rencontrent, ils se séduisent et ils partent... Ces trois couples ne seraient en fait que trois phases inscrites dans la durée. Du *temps figuré*.

La photographie introduit également à la question du temps. Elle gèle le temps, mais elle renvoie au temps d'avant et au temps d'après l'acte photographique. Quant au pa-

norama, il est un *chaînon* entre photographie et cinéma.

Au cinéma, la lumière traverse les images qui défilent et celles-ci deviennent une image unique. Et les images du cinéma sont parfois relativement « immobiles » (les films de Straub, ou ceux de Chantal Akerman). C'est *du temps qui se voit*.

Un artiste contemporain, Bertrand Lavier, s'est attaché à ce phénomène. Avec une caméra super-huit, il a filmé *Croix noire sur fond blanc* de Malevitch pendant trois minutes (1984). Le film est projeté dans un musée, en boucle, et le tableau de Malevitch est ainsi *projeté* sur le mur. Si le cinéma est avant tout mouvement, il est surtout du temps. Ici le tableau de Malevitch est *vu dans le temps*. Le tableau projeté est exactement aux dimensions du vrai tableau. C'est un moment *d'enregistrement du temps d'existence* du tableau de Malevitch. C'est ainsi que le cinéma met le monde en ruine. Le tableau de Malevitch se dégrade, la couche picturale se fendille et aujourd'hui tous les tableaux de Malevitch n'ont plus leurs fonds blancs initiaux ; ils sont grisâtres, traversés de hasardeuses craquelures, de grandes rayures, des pointillés sur un fond blanc plutôt sale. Au fond, ils sont en ruine et le film de Lavier en ayant reproduit ce tableau, en l'ayant filmé et projeté, restitue le processus en cours de cet-

te ruine. Bertrand Lavier n'a pas mis en ruine le tableau, l'enregistrement cinématographique du tableau ne l'a pas dégradé. Mais le seul fait d'avoir filmé le tableau et de l'avoir projeté, représente le travail de la ruine (comme on dit le travail du deuil).

Je remarquais plus haut que le cinéma présenté sous forme d'exposition remettait la sensation aux postes de commande et tentait une recherche de rupture de la distance entre l'image et le spectateur. Alors que le cinéma classique avait instauré une distance bien tempérée. Enfin, une séquence de film projetée en boucle a aussi tendance à devenir un tableau à la mesure même de son interminabilité. Dans l'exposition de cinéma, quelque chose participe d'un devenir-peinture paradoxal car le cinéma fut emprunté fréquemment dans l'histoire de l'art moderne contre l'académisme en peinture, contre la peinture même (Fernand Léger, Marcel Duchamp...).

PROJETER,
 LE BEAU SOUCI
 DU CINÉMA

Jean-Luc Godard a toujours pensé que la projection précède l'enregistrement du film. Projeter est, pour lui, l'acte premier et primor-

dialement ontologique du cinéma. L'acte d'enregistrer l'image est déjà, toujours selon lui, un acte de projection : la projection mathématique, la projection de la perspective auxquelles renvoie l'optique :

« *La projection a été inventée en prison, la projection ne peut avoir à voir qu'avec l'enfermement. Dans une prison de Moscou, Jean Victor Poncelet, officier de l'armée de Napoléon, reconstruit sans l'aide d'aucune note, les connaissances géométriques qu'il avait apprises dans les cours de Monge et de Carnot. Le traité des propriétés projectives des figures publié en 1822 érige en méthode générale le principe de projection utilisé par Desargues, pour étendre les propriétés du cercle au conique et mises en œuvre par Pascal dans sa démonstration sur l'hexagramme mystique. Il a donc fallu un prisonnier qui tourne en rond en face d'un mur pour que l'application mécanique de l'idée et de l'envie de projeter des figures sur un écran prenne pratiquement son envol avec l'invention de la projection cinématographique.* »

(Extrait du commentaire du film *Les enfants jouent avec la Russie.*)

Je voudrais remarquer pour conclure à quel autre registre des images on accède avec les artistes contemporains qui projettent des images mobiles dans les musées. Jusqu'ici

l'image cinéma était liée à l'enfermement, à l'enchaînement, à la captivité, bref au fait d'être *prisonnier d'une salle* (on dit d'ailleurs que le regard du spectateur est *captivé/capturé* par l'écran, par le film). C'est ce que suggère Jean-Luc Godard. Aujourd'hui, le visiteur contemporain des musées qui rencontre une séquence de film projetée n'est plus captif. La visite d'une exposition de cinéma s'identifierait-elle à un acte de filmage ?

Notable inversion due à l'incontestable actualité renouvelée du musée : si les écrans succédèrent aux cimaises au xx^e siècle, ce sont désormais ces dernières qui accueillent cet exil des images-mouvement hors de leurs grottes obscures. ♦

REGARDS SUR LE FESTIVAL D'AVIGNON

.....
Ondine Bréaud-Holland

Ces textes ont été écrits en 2008 et 2010 à la suite de spectacles vus avec les étudiants du Pavillon Bosio au Festival d'Avignon. Ils ont été couchés rapidement sur le papier sans s'inscrire dans un programme théorique particulier si ce n'est alimenter la réflexion que poursuit l'école sur le rôle de la scénographie dans les arts du spectacle.

2 0 0 8

On revient d'Avignon perplexe...
On pense à la question du théâtre dit post-dramatique et à la place que

la scénographie occuperait dans un tel théâtre. On cherche à comprendre ce que le mot SCÉNOGRAPHIE, désormais inscrit dans le champ de la culture contemporaine, recouvre dans le cadre d'un festival où les spectacles varient du tout au tout. On se dit qu'il faut, une fois encore, penser la relation entre le lieu de la représentation, l'esthétique du plateau et les données spatio-temporelles relevant du récit, c'est-à-dire l'espace qui environne le spectateur, celui qui lui fait face et celui qu'il suppose à partir des paroles qu'il recueille des acteurs ou simplement des sons sur lesquels repose la représentation. On se demande comment la scénographie vient précisément problématiser cet

te relation en la mettant ou non en tension. Et pour cela, on prend comme exemples *Sonia*, *Ordet*, *L'Enfer* et *Partage de midi*.

RETOUR EN AVANT: SONIA

Pour *Sonia*, l'espace choisi est la salle Benoît-xii, salle de théâtre classique dont une partie est dévolue au public et l'autre au spectacle. La scène est de dimensions moyennes avec un décor réaliste, pour ne pas dire hyper-réaliste tant il abonde en détails. Ce décor, d'ailleurs, est donné à voir de façon immédiate puisque aucun rideau ne le sépare du parterre : aucun cérémonial ne préside à son dévoilement. Sa matérialité s'impose au spectateur comme s'imposent par la suite les actions, précises et répétitives, effectuées par les deux acteurs. S'asseoir ou se coucher sur le lit de l'appartement où est racontée et représentée une tranche de la vie de *Sonia*, ouvrir et fermer des portes et des tiroirs, saisir et manipuler des objets tels que des albums de photographies ou des ustensiles de cuisine... Cela, jusqu'à épuisement des possibilités offertes par ce décor mimétique d'un petit logement soviétique d'avant-guerre.

En 1880, André Antoine révolutionnait l'art du théâtre. Sous l'in-

fluence de Zola, il prônait la création de décors naturalistes et l'utilisation d'objets non pas factices mais véritables, arrachés en quelque sorte à la réalité quotidienne. De vrais morceaux de viande étaient placés dans un décor de boucherie pour que la scène paraisse plus vraie qu'à l'ordinaire. Moment historique qui fait penser à cette scène où Sonia prépare silencieusement et amoureuxsement un poulet qui semble tout droit sorti d'un étal de volailles. Car le silence est un des ressorts de la mise en scène d'Alvis Hermanis : souvent il domine la représentation, plus encore, il caractérise le personnage de Sonia. Contrairement à l'autre personnage à qui revient le rôle de narrateur, jamais on n'entend sa voix. Ce qui fait la modernité de la pièce qui joue en permanence sur la présence de deux modes narratifs ; ce qui permet aussi de l'envisager non pas comme un spectacle nostalgique d'un type de mise en scène qui reposerait sur la croyance en la duplication du réel — dans sa dimension purement objectale — mais plutôt questionnant cette croyance, en tant qu'instrument de réussite d'un spectacle. Car on peut se demander si *Sonia* aurait eu le même impact sur le spectateur, la même capacité à concentrer son regard, avec un décor moins précis voire dématérialisé.

SCÉNOGRAPHIE SANS GRÂCE : ORDET

Mettre sur le plateau une structure en acier faisant vaguement penser à une sculpture anglaise des années 1980, disposer derrière elle une immense photographie retravaillée sur ordinateur, évoquant plus vaguement encore un paysage nordique : tel est le parti pris d'Arthur Nauzyciel et d'Eric Vigner qui ouvrent *Ordet* de cette façon. Viendront ensuite quelques accessoires et objets scéniques comme une faux, des tabourets et un cercueil en Plexiglas. La pièce se donne au cloître des Carmes, en un lieu marqué symboliquement et esthétiquement — l'architecture y est belle. Contrairement à *Sonia*, le mode narratif est direct puisque les acteurs prêtent leur voix aux personnages qu'ils incarnent. Seuls, quelques intermèdes chantés par des musiciens présents sur scène créent un léger effet de décalage dans le spectacle, interrompant ici et là le récit. Mais la mise en scène reste entièrement au service du texte, comme sous-tendue par l'idée que le théâtre est avant tout une affaire de paroles portées par des interprètes.

Jerzy Grotowsky, dans les années 1970, en avait défendu le principe jusqu'à retirer de la scène tout

ce qui pouvait encore servir l'illusion. Non seulement rien ne devait s'interposer entre le spectateur et l'acteur-officiant, mais encore Grotowsky demandait à ce même spectateur de s'investir corporellement et psychiquement dans le drame, en l'obligeant par exemple à prendre place sur le plateau. Deuxième moment historique qui conduit à se demander si *Ordet* n'aurait pas gagné à être joué sur une scène vide ou pensée avec plus de radicalité : le texte, à la fois démodé (malgré la traduction de Marie Darrieussecq) et d'actualité si l'on en croit certaines manifestations artistiques récentes (on pense à *Traces du sacré*), n'y encourageait-il pas ? Rappelons qu'il pose la question de la place de la foi dans une société partagée entre doute et croyance.

L'ENFER ET
PARTAGE DE MIDI:
NE PLUS VOIR,
NE PLUS ENTENDRE

Imaginons de répéter l'expérience racontée par Diderot dans sa *Lettre sur les sourds et les muets*. Bouchons-nous les oreilles et regardons *Partage de midi*. Que raconte la pièce ? Les amours bouleversantes et destructrices d'une femme mariée et de deux — trois ? — hommes. Une tragédie

moderne ? Sans doute, bien que rien ne permette de situer l'histoire dans une époque ni un lieu précis. Est-ce à dire que, lorsque l'on choisit d'investir un espace comme la carrière de Boulbon, rien n'est possible ? Plus exactement, la seule possibilité était de rendre hommage à la sublimité du paysage, à la grandeur de ce lieu à la fois meurtri et triomphant : répéter ses couleurs ocre par la présence de matériaux bruts, dire sa profondeur par celle d'une scène qui se déploie jusqu'aux flancs de la montagne, célébrer sa rudesse en disloquant ce même plateau, proclamer sa verticalité en éclairant la nuit étoilée de ballons rouges luminescents et enfin avouer sa sensualité en inscrivant l'ensemble dans un temps lent. Et c'est peut-être cela qui détruit et sauve le spectacle. L'expérience théâtrale s'évanouit face à l'expérience esthétique. Le texte ne s'entend plus, la vision est ravie.

Situation contradictoire que *L'Enfer* rejoue à l'envers. Pas de texte sur scène mais seulement des images, au sens phénoménologique du terme. Pas de dialogues ni de langage, qu'il soit articulé ou non, mais seulement des tableaux. Une dramaturgie essentiellement visuelle d'où n'est pas exclue une certaine violence. Il arrive qu'elle conduise le spectateur à parcourir des distances inouïes comme dans la première partie de *L'Enfer*

où Romeo Castellucci a imaginé de faire escalader par un homme nu, ou presque, la paroi du palais des Papes pendant une bonne vingtaine de minutes. Mais qu'advient-il du spectacle lorsque celui-ci se resserre sur sa propre idéologie du « tout-image » ? Lorsqu'il donne l'impression de vouloir rivaliser avec des formes artistiques comme la peinture ou le cinéma en oubliant qu'il est scénographie ? Il tombe.

À Avignon, la sculpture de l'espace n'a pas eu lieu et le palais des Papes, par une étrange résistance, n'est pas entré en résonance avec la pensée spatialisante de Dante. À Avignon, fort curieusement, la vision s'est absentée, le texte s'est fait attendre...

2 0 1 0

LA CONFUSION
DES APPARENCES

C'est avec *This is how you will disappear* de Gisèle Vienne que s'est ouvert notre séjour à Avignon, pour assister au festival comme chaque année, et c'est avec *En attendant* de Anne Teresa de Keersmaecker qu'il s'est terminé. Étrange coïncidence, pour moi en tout cas qui ai trouvé en ces deux

spectacles un point commun, la même efficacité à me confondre sur leur réalité, ou plus exactement la réalité de ce dont leur scénographie était porteuse.

Être saisie par le doute... C'était à se demander si le cloître des Célestins n'était pas un décor, s'il n'avait pas été construit de toutes pièces pour les besoins de *En attendant*, ce moment chorégraphique intense et subtil à la fois ? Pourquoi devais-je croire en effet que ces murs de pierre datant à première vue de plus de six siècles, que ce parterre de terre ocre brun et ses feuilles mortes alentour existaient en soi, c'est-à-dire indépendamment de toute forme de représentation, alors que j'avais vu, quatre jours plus tôt sur scène, rien de moins qu'une forêt, un paysage dans toute son étendue et sa richesse phénoménale. Si le déplacement d'une trentaine de troncs d'arbres avait été possible pour le spectacle de Gisèle Vienne, pourquoi la construction d'un cloître du XI^e siècle ne l'aurait-elle pas été pour cet inoubliable moment de danse ? Les deux majestueux platanes disposés au centre de l'aire de jeu ne résultant que de la parfaite reproduction de ce qui se rencontre si souvent en Provence. Si, avec *This is how you will disappear*, j'avais eu l'impression d'assister à une vertigineuse maîtrise des effets réalistes au théâtre, je

pouvais imaginer avec *En attendant* que la descente progressive de la nuit sur les corps des danseurs était le résultat d'un savant travail d'éclairage. Bref, j'avais beau essayer de sortir de ce que je ne pouvais m'empêcher de considérer comme une illusion, combattre l'idée de tromperie et me concentrer sur les certitudes qui m'accompagnaient eu égard à l'identité de ce que je percevais, le mot « scénographie » inscrit sur le programme du spectacle de Anne Teresa de Keersmaecker me ramenait inéluctablement à l'idée qu'il y avait, derrière tout ce que mes sens goûtaient avec délectation, un processus de fabrication. Un malin génie m'abusait, c'était évident.

Mon témoignage d'Avignon pourrait s'arrêter là si l'effet inverse ne s'était produit lors du spectacle de Gisèle Vienne. Au moment magnifique où la forêt, située au cœur du dispositif dramaturgique, se revêtit de brouillard, cette épaisse matière blanchâtre qui tout à coup réussit à mettre mon entendement en péril. Car, jusqu'à cet instant de ravissement où je fus comme immergée dans un environnement réel, je n'avais jamais douté du registre de réalité auquel je participais : ce que Michel Foucault appelait une hétérotopie et non un *topos* ordinaire, un théâtre et non ce qui n'en partage pas les signes. Jamais je n'avais quit-

té cette certitude, cette vérité première que le document relatif au spectacle énonçait clairement : le travail de différents plasticiens-scénographes créateurs de cette illusion quasi totale était mentionné avec la part qui revenait à la lumière ou, autre détail important, à la sculpture de la brume. Mais, alors que j'avais accordé quelque créance au texte accompagnant *En attendant*, je mettais en doute cette seconde pratique de lecture. Je me convainquais qu'elle relevait d'un songe, d'un rêve que j'aurais fait, non pas sur ma présence au dernier rang du théâtre Aubanel mais sur cet instant précis où le spectateur, dans un geste de quasi-rébellion contre son propre envoûtement, cherche à savoir en quoi consistent les artifices de la fiction.

Ce petit conte philosophique, pour raconter une double expérience où la question de la scénographie m'a semblé particulièrement féconde. Qu'elle soit inapparente ou triomphante, sa réussite ne tient-elle pas dans sa présence, et plus encore dans sa présence à l'intérieur d'un questionnement sur ce que l'espace théâtral peut encore produire aujourd'hui comme tentative de vacillement entre conscience somnolente et conscience vigilante, les deux états de la conscience que Descartes avait si bien analysés dans ses *Méditations*? ♦

UNE PENSÉE NOMADE

.....
Thibault Vanco

Lors du troisième colloque de scénologie organisé par le Pavillon Bosio au Forum Grimaldi à Monaco en 2009, Georges Didi-Huberman a prononcé une conférence de deux heures. Un exposé à travers lequel il a placé la table au cœur de sa réflexion sur la scénographie.

En s'appuyant sur Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jorge Luis Borges, Georges Didi-Huberman a fait l'éloge des « scénographies miniatures » : la table renonçant à l'unité visuelle de l'œuvre finie ; la table pensée comme « champ opératoire du disparaître et du mobile, de l'hétérogène et de l'ouvert ».

Correctement utilisée, elle est un système combinatoire d'uni-

vers plus ou moins imbriqués les uns aux autres : un « conflit structural » impliquant « des micro-espaces et des micro-temps hétérogènes », une sorte de morphogenèse aux nouvelles configurations sans cesse reconductibles.

La table est en fait « l'expression d'une technique de la mémoire et de la pensée ».

Cette table à « démonter et remonter l'ordre des choses ».

MANIPULER L'ESPACE

En 1975, Gordon Matta Clark, dans la perspective de la Biennale de Paris, se lance dans le *Conical Inter-sect*.

Soit un cône de plusieurs mètres de long et de diamètre, creusé sur un axe central à quarante-cinq degrés de la rue, au travers d'un bâtiment situé au 19 rue Beaubourg.

Ce sont la trajectoire et les intervalles, dans le jeu des vides et des pleins successifs, dans le dévoilement et la redistribution des pièces à habiter, qui constituent la forme. L'intégrité de la forme, dont les visiteurs peinent à se rendre compte, se fait par l'agencement de plusieurs couches, de plusieurs calques, de plusieurs lignes de lecture.

Outre le vertige du cinquième étage, Gordon Matta Clark provoque une autre dislocation étrange : la formation logique, mentale, d'une figure géométrique simple tout en défamiliarisant la pensée avec la banalité du lieu. Par ailleurs, au travers de sa caméra ou de celle de Bruno De Witt par exemple, il est intéressant de voir comme toutes ces ouvertures sont autant de focales sur la rue, sur le monde extérieur. Une curieuse oreille dont le centre Pompidou s'est affublé.

Presque dix années plus tôt, en 1966, Bruce Nauman réalise *Manipulating the T-bar*. Le film est constitué de l'assemblage de quatre séquences, quatre manipulations. Dans la première, un personnage se positionne dans l'espace de la caméra, dans le champ

de vision. On le voit manipuler une forme en τ faite de deux tubes en acier d'à peu près sa taille. La caméra est tenue un coup à l'horizontale, un coup à la verticale, relativisant un peu plus l'espace. L'espace est à la fois relatif à la forme τ en acier, au personnage par rapport à la forme τ , et à ce même personnage et la forme τ par rapport à l'image vidéo.

Vient ensuite la deuxième séquence, celle du *Film of an actor pretending to be myself making a tape of the sound effects for the film Manipulating the T-bar*. Dans ce titre, la syntaxe est saccadée, l'action et les certitudes fragmentées. Puisqu'il n'y a pas de son, on suppose lorsqu'on voit le personnage taper au sol qu'il tente de suivre ce qui a été joué dans la séquence précédente. On est face à une recomposition elliptique, à la suggestion d'un sens par le geste et par une reconstruction mentale, face à des allers-retours dans l'effort de recontextualiser, de synchroniser deux parties. Bruce Nauman manipule le spectateur, en jouant avec la confiance qu'il donne à l'image, cette réalisation du réel.

Prendre conscience de la porosité de l'espace, expérimenter son instabilité, le rendre réversible, malléable, renversable. Considérer l'espace même comme « la plus grande réserve d'imagination » (Michel Fou-

cault). Développer une pensée sur ce que Georges Didi-Huberman appelle « la totalité du multiple ». Une pensée qui serait faite d'analogies et d'intervalles irréguliers, au-delà de toute linéarité chronologique ; sans cesse en renouvellement, en variation continue. Une pensée nomade. Telle serait l'approche nécessaire pour saisir la complexité de l'espace et du temps.

À l'heure où les sites internet, avec leur topographie et leurs lignes de navigation, sont comme des îlots ; où les mass media répandent leur effet de contagion en nous immergeant dans ce qu'ils nomment globalisation ; où l'universalité est présentée comme une forme achevée de la colonisation ; où Garry Kasparov perd contre le logiciel d'ibm Research « Deeper blue »... Il ne s'agit pas de cultiver une pensée de résistance, mais plutôt une forme de désobéissance ; une sorte de mobilité équivalente à ce qu'on a appelé « wardriving » de la connaissance.

L'artiste de demain est-il nécessairement celui des réseaux et des multivers ?

« C'était des morceaux de bonnets de bain, en caoutchouc, que je découpais, que je collais ensemble, qui n'avaient aucune forme spéciale. Au bout de chaque morceau, il y avait une ficelle qu'on attachait aux quatre coins de la pièce ;

on pouvait varier la longueur des ficelles, la forme était ad libitum, c'était ça qui m'intéressait. Ce jeu a duré trois ou quatre ans, mais le caoutchouc s'est vulcanisé et il a disparu. »

(Marcel Duchamp, à propos de *Sculpture de voyage*, N.-Y., 1918).

DES DISCORDANCES TEMPORELLES

À Shanghai, en 2010, l'artiste chinois Cai Guo Qiang s'est mué en *curator*. L'exposition *Peasant da Vinci* coïncide avec la réouverture du Rockbund Art Museum et la reconversion du bâtiment annexe, l'ancienne National Bank, en lieu d'exposition.

Au début du xx^e siècle, le Rockbund Museum, conçu par l'architecte George L. Wilson, était en fait un musée d'histoire naturelle et du patrimoine dans lequel étaient entreposés divers objets artisanaux et artefacts rapportés de la Chine entière, tandis que l'annexe en question était la banque postale anglaise.

Cai Guo Qiang montre sur plusieurs étages, et à l'extérieur sur le parvis ou sur le toit, de nombreuses inventions extirpées des campagnes chinoises, fabriquées par des paysans rêveurs : du petit hélicoptère monoplace aux véhicules amphibies en passant par d'étranges soucoupes plus ou moins volantes.

Le deuxième étage est entièrement confié à Wu Yu Lu, véritable Méliès des temps actuels. On y voit ses automates mécaniques rejouer plusieurs actions emblématiques de l'art au xx^e siècle comme l'accomplissement des anthropométries d'Yves Klein à la galerie internationale de Maurice d'Arquian à Paris, en 1960.

Grâce à quelques photographies, on prend part aux aventures géographiques inhérentes à l'exposition. On assiste aux processions de l'artiste et des villageois transportant leurs inventions à travers champs.

Au-delà de l'éternelle question du statut de l'œuvre, on assiste à la réactivation poétique et critique du lieu et de l'histoire. *Peasant da Vinci* est un enchevêtrement, un amalgame entre les époques ; une expérience des dimensions de l'espace et du temps dans une espèce de délire absurde.

Par ailleurs, dans la National Bank gît l'épave d'un porte-avion en tôle, longue de plusieurs dizaines de mètres. Elle est transpercée par les colonnes du lieu comme si elle s'était incrustée, sur-impressionnée à celui-ci.

En 2009, l'artiste Cyprien Gaillard provoque ce qu'il a appelé *Dunepark* : l'excavation puis l'enfouissement d'un bunker de la Deuxième Guerre mondiale en plein milieu

des travaux de réhabilitation de la plage de Scheveningen aux Pays-Bas. C'est un véritable dérèglement du métabolisme urbain qui s'opère ici ; une rupture dans le *continuum* de ce qu'on appelle la croissance. Dans ce contexte, l'irruption brutale du bunker, ce lever de rideau justement, extériorise une vraie force cathartique.

L'événement a une dimension hyperboloïdale dans la mesure où il implique une double tension, la révélation d'abord puis l'ensevelissement définitif et les impressions qu'il laisse traîner dans le sillage de sa disparition.

DES TRAVERSÉES SUBJECTIVES D'UN LIEU

« La zone est peut-être un système très complexe de pièges. Je ne sais pas ce qui s'y passe en l'absence de l'homme, mais à peine arrive quelqu'un que tout se met en branle... La zone est exactement comme nous l'avons créée nous-mêmes, comme notre état d'âme. Je ne sais pas ce qui s'y passe, ça ne dépend pas de la zone, ça dépend de nous. »

(Le *stalker* — passeur — dans le film éponyme d'Andrei Tarkovski.)

Depuis le début des années 80, Roman Signer accomplit des actions

aussi fulgurantes qu'imprévisibles dans les endroits qu'il arpente. Il se retrouve ainsi aux quatre coins du continent européen dans des lieux délaissés, des hangars abandonnés (*désaffectés* qu'il va *réaffecter* d'une certaine manière) ou des campagnes, des zones marginalisées empreintes dès lors d'une seconde nature sauvage.

L'artiste performer se considère comme « un artiste de l'essentiel » et comme « un sculpteur du temps ». Les éléments qu'il utilise se caractérisent d'ailleurs tous par leur instabilité : des explosifs, des fusées, des ballons sondes, des véhicules plus ou moins élaborés, de l'eau, du sable, etc.

Ces sculptures vivantes se déroulent en trois temps, ou plutôt en trois élasticités du temps.

Prenons sa série *Rakete* (fusées) qui démarra au début des années 80 et qui se perpétue encore aujourd'hui. La première temporalité est celle de l'amorce : la mise en place du dispositif et la tension engendrée par l'attente. La deuxième est celle de l'explosion où le temps se comprime de manière très intense. La troisième est le phénomène stagnant et flou, le silence qui se propage tandis que la fumée s'estompe et que les résidus atterrissent.

Une des manies qui caractérisent le plus Roman Signer est d'ôter leur

poids aux choses. Il aime jouer avec la gravité, avec ce qui « flotte dans l'air ». Et c'est dans cet entre-deux, dans le pic du climax que s'accomplit la forme.

Francesco Careri et Alberto Iacovani sont les deux instigateurs du collectif Stalker. La marche est au cœur de leurs recherches, poursuivant dans un sens ce qu'ont instauré les situationnistes, et plus particulièrement Guy Debord avec sa *Psychogéographie* : « Traverser signifie créer un système de relations au sein de la juxtaposition chaotique des temps et des espaces qui caractérisent les Territoires Actuels. » Ce qu'il appelle les « Territoires Actuels » sont les espaces en mutation, ces « devenir autres » (Michel Foucault).

Transboarderline vit le jour en 2000. C'est un tube en plastique transparent dont l'armature en spirale est inspirée de la disposition des fils barbelés aux frontières. Ce tube est censé faire le pont entre Venise (Italie) et Ljubljana (Slovénie), garantissant un transit libre entre l'est et l'ouest de l'Europe. Il est pensé comme la création d'une zone habitable et franche. Le paradoxe réside dans le fait qu'en devenant elle-même un lieu, la frontière s'émancipe des territoires et génère d'autres frontières à la manière d'une division cellulaire.

DES LIEUX HÉTÉROGÈNES AUX ENVIRONNEMENTS PROTÉIFORMES

La pensée du lieu de Peter Sloterdijk peut être perçue comme une extension de celle de Michel Foucault. En lui conférant une ouverture atmosphérologique, Peter Sloterdijk libère d'une certaine manière l'espace de ses contraintes architecturales et de ses prédispositions spatio-temporelles.

Le philosophe lie le lieu à une approche dite climatologique, inscrivant le corps dans des espaces multidimensionnels. Ces « agencements concrets de lieux incompatibles et de temps hétérogènes » (Michel Foucault) deviennent en quelque sorte des abstractions réalisables subdivisibles en d'autres abstractions. En se projetant hors de lui-même, l'homme se crée son propre environnement psychique, et se façonne ce que Peter Sloterdijk désigne comme une « artificialité nécessaire ». Le monde est l'agrégation de « microsphères » qui se divisent et se complètent à la manière d'une transformation cellulaire : « Des agglomérations de bulles, des systèmes ou des agrégats de voisinages sphériques à l'intérieur desquels chaque cellule constitue un complexe auto-

complémentaire. » Nous passons en quelque sorte de l'idée de lieux hétérogènes à celle d'environnements protéiformes.

Peter Sloterdijk cite le biologiste Jakob von Uexkull: « En vérité chaque organisme vivant ne peut exister que dans son propre monde. »

MANIPULER L'IMAGE

Dialogue entre deux jeunes filles et leurs amis de retour d'un long périple :

« *Qu'est-ce que ça fait puisque maintenant on est riche ? — Oui c'est vrai, qu'est-ce que ça fait on est riche ! — Oui on est riche. — On ramène tous les trésors du monde. — Et où sont-ils ? Je ne vois rien moi ! — Moi non plus je ne vois rien... — Vous avez ramené tout ce qu'on a dit ? — Tu parles ! — Où est-ce que c'est ? — Y en a tellement que ce serait trop long à raconter ! — Mais où est-ce que c'est !* » (En chœur.)

Le plus grand des deux types montre la valise à ses pieds.

« *Merde ! Tout est là-dedans ? — Oui oui... — Vous avez rien rapporté du tout espèces d'anciens combattants à la con ! — Bande de lâches ! — menteurs ! — Parasites ! — Déserteurs ! — Salauds !* »

Ils partent avec la valise jusqu'à une baraque en bois, suivis des deux jeunes filles.

« *Dans cette valise... — Il y a des surprises.* »

Ils l'ouvrent...

« *Des monuments... Des moyens de transport... Des magasins... Des œuvres d'art... Des industries, richesses de la terre, charbon, pétrole, etc. Des merveilles de la nature, les montagnes, les fleuves, les déserts, les paysages, les animaux... Les cinq parties du monde... Les planètes, et naturellement... — Naturellement chaque partie se divise elle-même en plusieurs parties. — Elle se divise elle-même en d'autres parties. — De l'ordre et de la méthode. — Notre officier le disait toujours ! — Quand il est mort il le disait encore. — Bon par quoi on commence ? — Les industries ! — Les monuments ! — Les animaux ! — Vos gueules ! On commence par les monuments !* »

(Dialogue extrait du film *Les Carabiniers* (1964) de Jean-Luc Godard.)

Au retour de leurs aventures, les deux comparses rentrent au bercail, une valise remplie de trésors. Il y a des mondes dans cette valise : leur expérience poétique du monde sous la forme d'un rassemblement d'images.

Georges Didi-Huberman poursuit son voyage au cœur de la pensée scénographique en passant de la morphogénèse de la table au *Mnémosyne* d'Aby Warburg.

Historien d'art (1866-1926), Aby

Warburg a passé la plus grande partie de sa vie à collecter des ouvrages et développer une bibliothèque métabole ; un véritable laboratoire psychique. Pour lui, « la bibliothèque suit la vie de l'esprit ». Elle est une extension de celui-ci. Warburg a aussi réalisé des planches iconographiques, des partitions faites d'analogies d'images, reproductions et prises de vue photographiques : le *Mnémosyne*, ce que Georges Didi-Huberman présente comme atlas. L'accrochage lui permettait de manipuler et de recombinaison les choses au gré de ses intuitions, en traversant librement les disciplines et les époques, remettant sans cesse en question les certitudes établies. « La pratique d'une incessante relecture du monde » (Georges Didi-Huberman).

Paul Virilio se montre pessimiste à l'égard des prédispositions de l'image dans nos sociétés : « L'image remplace peu à peu le langage. » L'atlas, à travers ce que Georges Didi-Huberman appelle la « surdétermination de l'image », semble en être la parfaite antithèse. En effet, il ne faut pas se résoudre à chercher une vérité absolue inhérente à l'image elle-même. Il faut remplir les images de pensée, pour ne pas se soumettre justement à leur autorité ; les manipuler, dégager du sens au travers d'ana-

logies, des correspondances qu'elles peuvent générer entre elles. Ainsi l'accumulation devient poésie, et le capharnaüm dû aux sollicitations permanentes de ces «fenêtres sur le monde» apparaîtrait comme un ordre «savamment chaotique» (Georges Didi-Huberman). L'image redeviendrait alors un langage.

Pour ne pas qu'elle pénètre «dans des régions subliminales pour y fonctionner et y programmer notre comportement» (Vilèm Flusser). Pour ne pas être simplement le spectateur passif d'une recombinaison atomique photographique de la morphologie du monde. Pour ne pas demeurer «l'analphabète du futur» (Walter Benjamin), il est nécessaire de devenir une sorte d'alchimiste des images ; de morceler et recomposer le monde à travers des combinaisons nouvelles, des affiliations inédites, de remettre en jeu les certitudes chronologiques et l'ordre hiérarchique des choses. Georges Didi-Huberman cite Gilles Deleuze et Félix Guattari : «Toute multiplicité (est) connectable avec d'autres par des tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome.» Ces relations sous-jacentes forment des ramifications qui s'étendent au point que tout semble relié. De la même manière qu'un arbre est en fait une multiplicité de plusieurs arbres.

Par ces champs des possibles, l'atlas est une sorte d'anti-encyclopédie. Il ne résulte pas de la même logique de pensée, de la même dynamique et systématique. Il n'est pas soumis à la standardisation de la classification ni à des définitions prétendument objectives. L'atlas pourrait d'avantage se rapprocher du cabinet de curiosités, le *theatrum mundi*, via le jeu des correspondances permis par l'accrochage et le caractère hybride des éléments présentés. Tout comme l'image, le *specimen* est vecteur d'imagination. Cependant, la comparaison entre l'atlas et le cabinet de curiosités semble fragile car le savoir n'y est pas inquiet : il est nécessaire que l'imagination s'articule au regard critique.

Si l'atlas fonctionne comme une véritable «hétérotopie de l'histoire de l'art» (Georges Didi-Huberman), on peut penser, dans une dramaturgie cinématographique, aux ricochets des *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard. Dans ces films, Godard met en scène son propre travail de reconstruction. On le voit, omniscient, en pleine réflexion et en pleine écriture, ce qui donne l'illusion d'un «*work in progress*» une œuvre dont la structure n'est pas prédéfinie. Godard entretient avec le spectateur, par les images et les œuvres musicales, une sorte de relation télépathique.

On se souvient aussi du film *Sans soleil* (1983) dans lequel Chris Marker, à travers Sandor Krasna, entretient des correspondances manuscrites au fil de son voyage, et cultive au travers de ses lettres lues des interférences d'images filmées. Il y a tout un jeu poétique qui s'établit dans la juxtaposition des textes et des images, des mises en abyme successives. Le rythme parfois s'accélère, ou les prises de vues restent suspendues, le tout émergeant de ces vingt-quatre images par seconde, ces fragments contrecollés. ♦

achevé d'imprimer en juin 2011

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