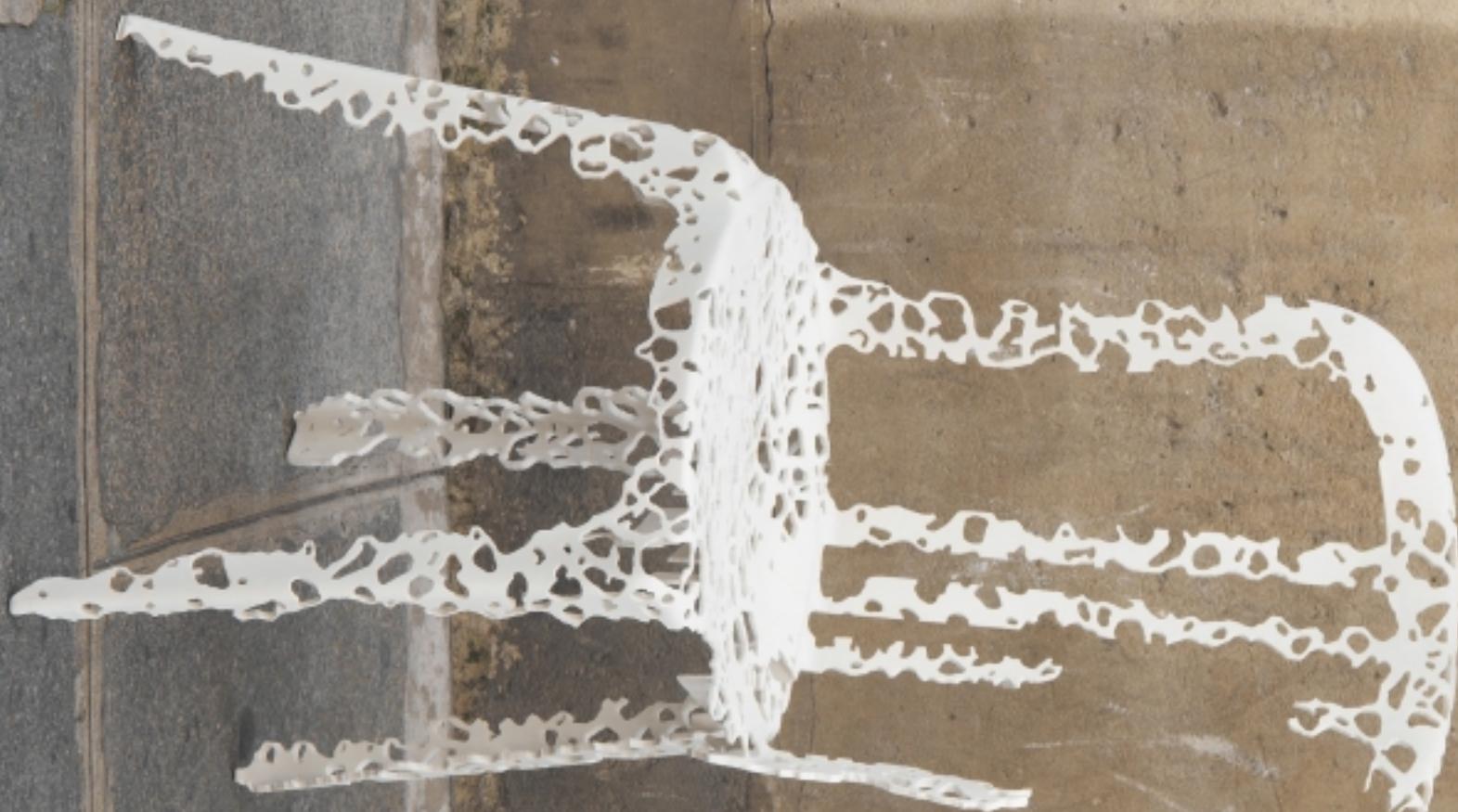


MAIS, OÙ VONT LES

DOSSIER / SCENOGRAPHIE

La question de la destination du spectateur, dans le champ des arts visuels comme du spectacle vivant, est un enjeu majeur de la création contemporaine. Elle était au centre du colloque initié par l'atelier de scénographie de l'Ecole supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, qui s'est tenu en novembre dernier au Théâtre du maillon. « *Mais, où vont les spectateurs ?* » : sous les couverts naïfs de cette interrogation, il importe de retrouver la malléabilité des espaces en construction d'une communauté sensible. En écho aux rencontres orchestrées dans des espaces scénographiés par les étudiants de l'école d'art, il s'agit de nommer l'hybridation croissante des pratiques scénographiques contemporaines et de remettre en cause l'idée d'une place attitrée, passive, du spectateur.

SPECTATEURS



Robert Stadler, *Rest in Peace*, 2004.

Transformed PVC garden chair. Photo: Patrick Gries. Courtesy Galerie Dominique Fiat, Paris

1. MUTATIONS Si le développement des arts, tout au long du XXe siècle, a largement contribué à leur métissage et au déplacement des disciplines rendues perméables les unes aux autres, ces déplacements de frontières ont également déplacé la place, la nature et la fonction même des spectateurs. Si le théâtre a mis en cause la salle à l'italienne, si l'écran est sorti du cube noir, si l'œuvre plastique est tombée de sa cimaise, si la sculpture a perdu son socle, l'espace ainsi dégagé se définit d'abord par de nouveaux questionnements : comment les arts quittent-ils leur champ disciplinaire d'origine ? Et comment les spectateurs retrouvent-ils une nouvelle place ? Nous faisons l'hypothèse que ces mutations de l'art contemporain concernent au premier chef l'écriture d'un espace, une nouvelle pensée, littéralement, de la scénographie, bien au-delà de son champ d'origine théâtral.

2. REPRÉSENTATION Cette nouvelle pensée de la scénographie n'a pas simplement pour vocation de repérer et analyser les nouveaux lieux dans lesquels a lieu la création actuelle. Cette esquisse d'une pensée de la scénographie dans les arts se donne pour tâche de penser la place, pas forcément explicite, qu'y occupe le spectateur. Dans les pratiques actuelles de l'espace, qu'il soit théâtral ou non, s'établissent et se construisent, dans un lieu donné, de nouveaux rapports entre celui qui regarde et ce qu'il regarde. Ces nouveaux rapports, qui spatialisent et démultiplient les points de vue singuliers, produisent un champ scénographique, qui excède largement les cadres de la représentation traditionnelle. Quand elle ne les fait pas exploser.

3. PLACE Ces nouvelles expériences s'appuient sur une mise en crise de ce qui est visible dans ce qui est vu, et ouvrent de nouveaux rapports avec ce qui n'est pas visible dans ce qui est vu - le hors champ, le contrechamp ou l'au-delà du champ du visible. Cette mise en crise s'appuie sur des questions très physiques, questions de place et de voisinage, de place et d'écart, d'accoudoirs, distance physique entre les corps, pente, assise, marche, nombre, volume, sol, matière, lumière, ornement. Détermination et indétermination d'une position physique. Espace de la communauté rassemblée, ou dispersée, le temps de la (re)présentation, autour d'un objet. Elle questionne les règles du jeu et les stratégies de mise en place des spectateurs dans l'espace/temps de la (re)présentation. Un espace ouvert, plein de trouées multiples et de directions qui maintiennent une libre distance et un éveil pour ceux qui s'y trouvent.

4. LIEU Cette exigence d'un nouveau rôle des spectateurs ouvre nécessairement la question des lieux d'où l'on regarde. «Qu'est-ce que le lieu du voir ensemble ? Qu'est-ce que cet espace dans lequel, chacun des corps vivants désignant l'autre, se trouve par là désigné un monde commun dans la consistance de ses voisinages ?» Jean-Toussaint Desanti. Poser de cette façon la question des lieux, c'est ouvrir des interrogations radicales sur les lieux de représentation comme porteurs d'une histoire, qu'il s'agisse de lieux spectaculaires, de lieux d'exposition, de l'espace urbain. Comment travailler et jouer avec ces déterminismes ? La sortie des lieux et des contextes anciens ne conduit pas au non-lieu, mais appelle forcément de nouveaux lieux, de nouveaux contextes capables d'accueillir ces déplacements des spectateurs et des expériences qui en proviennent.

5. ESPACE (DE LA POLITIQUE) On l'aura compris, ces pratiques en devenir appellent d'emblée des questions politiques. Où le spectateur produit lui-même une politique des espaces qui l'accueillent. Mais pour construire quoi, aujourd'hui, en termes de (re)présentation ? En précisant aussi que ces déplacements altèrent nécessairement la nature même de l'acte de spectateur. Au point que le terme même de spectateur n'est plus forcément juste - témoin, visiteur, client, acteur, public, communauté, tribu, observateur. Chacun de ces mots engage un processus critique qui ne laisse pas indemne le champ culturel actuel, entièrement dévolu au spectateur voué au spectaculaire. Quelles places, quelles images, quelles expériences inventer pour résister à cette domination dévorante du spectaculaire, qui gangrène sournoisement l'espace public ?

François Duconseille, Alexandre Fruh, Jean-Christophe Lanquetin, Pierre-André Weitz et Bruno Tackels,
enseignants à l'atelier scénographie de l'ESAD/Strasbourg.

SORTIR DES TERRITOIRES...

Cette réflexion à plusieurs voix, issue du colloque, avance sur un mode fragmentaire quelques pistes pour révéler les enjeux des espaces de la (re)présentation.

Rares sont les écrits dans le champ scénographique qui en rendant compte des pratiques actuelles, travaillent à déterritorialiser les questions d'espace et de place des spectateurs. Pourtant la tâche devient impérieuse ; elle a trait à la manipulation, à la docilité et aux moyens de les contrer par l'existence politique d'un espace « en commun », provoquant de paroles libres. Marie-José Mondzain, philosophe, affirmait en réponse à la question du colloque : « le spectateur va mal. » Peut-être est-ce l'automatisme, l'habitude de la position assignée dont on oublie trop rapidement le poids...

Un premier moment de ce travail de déterritorialisation renvoie à la désignation d'une histoire, celle qu'évoque le dramaturge Jean Joudheuil lorsqu'il esquisse, en France, les raisons d'un modèle omniprésent des lieux du spectacle. Malgré des propos d'architectes souvent passionnantes, les lieux se conforment presque toujours aux modèles issus de la décentralisation et de la scène frontale... Comme si la pensée s'arrêtait aux portes de la salle. Pourquoi les scénographes de lieux et les artistes et scénographes de spectacle vivant dialoguent-ils si peu ? Pourquoi est-il si difficile actuellement pour les artistes de penser, jusqu'au bout, les lieux dans lesquels ils travaillent ? Pourquoi un lieu que l'on « équipe » s'appauvrit-il, pourquoi y perd-on si souvent la liberté de penser la position physique de celui qui regarde, de penser le déplacement de cette place en lien avec du sens, avec des réglages d'espace/temps. Pourquoi faut-il ruser constamment pour y parvenir ?

Il est des gestes minimes qui dévoilent cette béance problématique de la scène. Une ondulation du rideau de scène, pendant une pause. Personne ne la voit. Le rideau s'ouvre, signe qu'il se passe quelque chose et tout le monde regarde ; mais il s'agit toujours d'une ondulation de rideau (avant l'arrivée d'un homme gyrophare et la suite d'une performance d'Honoré d'O). Ces actes infimes, lents, amplifiés par le plateau, renvoient à l'espace d'un « autrement » des conventions de perception

sur une scène, à la force de l'utilisation « déplacée » d'un lieu. Parfois, la nécessité de mettre en partage un espace textuel amène le dramaturge à ouvrir l'espace scénique, à le redéfinir. Tel est le défi qu'à relevé Thierry Bédard en mettant en scène Les Saisons en Enfer du jeune Ayyâz de l'iranien Reza Baraheni. Pour dire l'expérience qu'il a vécu avec ce texte. Avec le comédien Thomas Gonzales il dit les stratégies de désorientation nécessaire pour rendre sensible les impossibles expériences d'enfermement et de torture, au centre de l'ouvrage amené sur scène. À travers cet exercice, Thierry Bédard décrit ce qu'il ne parvient pas (encore) à faire éprouver, ou qu'il ne peut réaliser (contraintes de sécurité, etc.), donner à voir. Cette tentative tente d'articuler de l'expérience physique de l'espace et du politique. Thierry Bédard raconte que, dans son dernier spectacle, pris dans la difficulté de l'expérience, des gens s'éloignent un instant à l'écart, puis reviennent, « y retournent ».

Le spectateur ne pourrait-il pas aussi marcher en écoutant une parole dans un espace ? Et s'il pouvait ne pas tenir en place ? Pourquoi traditionnellement les spectateurs ont-ils pour seule liberté celle de partir ? Pourquoi cette alternative du tout, d'un seul point de vue, ou rien ? Pourquoi, lorsque l'on parle de faire bouger les spectateurs (physiquement), c'est dans les termes du devenir acteur ? Pourquoi bouger est-il si rarement pensé comme partie de la mise en mouvement de l'expérience. Si une place physique est « assignée », n'en serait-elle pas moins déplaçable ? Que suppose cette question en termes de collectif et d'individuel, de « devenir témoin » du spectateur ? La liberté des spectateurs est-elle cantonnée à celle du numéro de la place réservée ?

De l'émancipation du regard

Dans son dernier ouvrage Voir et pouvoir, le réalisateur Jean-Louis Comolli parle d'un spectateur déplacé, mouvant, faisant l'expérience d'une distance, et d'une singu- >

**Sans pour autant s'en tenir
aux espaces existants, il s'agit d'inventer
la grammaire qui permette d'écrire
de nouveaux espaces.**

> larité qui lui redonne la parole. Dialoguant avec Marie-José Mondzain autour de *Terre sans pain* de Luis Buñuel, ils tentent de cerner ce que le film provoque chez ceux qui le regardent. Comment regarder ce quasi-documentaire de 1932 qui « fictionne » le peuple de misère des Hurdes, à quelques dizaines de kilomètres de Salamanque ? Quel écart creuser, quelle résistance déployer face à l'image qui impose sa réalité ? Ce film-là, dans son ironie, n'a d'autre pouvoir que de rappeler la puissance de ceux qui regardent en leur cédant une place nouvelle.

De quoi s'agit-il dans cette volonté de scénographier la place du spectateur ? *Terre sans pain* oblige à assumer toutes les conséquences d'un regard émancipé. Une fois acquise la nécessité de sortir des espaces qui prennent le pouvoir et imposent au spectateur sa place, physique et pensante, comment mettre en jeu et en œuvre cette place libérée qui rejoue les rapports entre l'artiste et les spectateurs ? Où l'artiste retrouve-t-il une place d'autorité, et le spectateur la liberté de s'y confronter ? Pour construire ces espaces libérés, Marie-José Mondzain parle d'atopie, et Jean Jourdheuil citant Michel Foucault d'hétérotopie. Malgré la différence de leurs approches, l'un comme l'autre refusent les sirènes d'un projet utopique où l'art serait forcément rédempteur. Sans pour autant s'en tenir aux espaces existants, il s'agit d'inventer la grammaire qui permette d'écrire de nouveaux espaces. Pour la première, cette écriture passe essentiellement par l'œuvre et par les rapports qu'elle entretient avec ses spectateurs ; pour le second, elle passe par la refondation de nouvelles architectures capables d'accueillir les nouveaux poèmes et de susciter un jeu fécond entre ceux qui les portent et ceux qui les reçoivent.

Places assignées

Dans le travail de certains artistes contemporains, le jeu peut altérer l'expérience de perception, voire la (re)présentation elle-même. Quand Gilles Touyard propose une performance, ou quand Francisco Ruiz de Infante

« piège » le visiteur dans un dispositif coercitif, le jeu peut devenir cruel pour l'artiste comme pour le spectateur. Comme si, inscrit dans la convention spectaculaire, le spectateur s'oubliait en tant qu'individu et acceptait qu'on le manipule à loisir.

Pourquoi, souvent, l'artiste, le scénographe, fascinés par la maîtrise, supportent-ils mal l'expression affranchie, voire révoltée du spectateur face aux dispositifs qu'ils créent ? Le travers est celui du pouvoir alors que la question devrait être celle de l'échange.

Comment dès lors inventer des parades ? Comment jouer par exemple avec ces normes de sécurité des lieux de (re)présentation qui deviennent une censure masquée ? Par une responsabilisation du public ? Francisco Ruiz de Infante par exemple a dû faire signer une décharge aux visiteurs de son installation *Brasser l'air* à la biennale de Santa Fe, pour qu'ils assument pénalement les risques qu'entraîne l'utilisation de son installation. Le juridique replacerait-il l'individu au centre du projet artistique, préservant ainsi l'autre de la part de risque pourtant inhérente à toute œuvre vitale ?

Vu d'ailleurs

Comment, à partir d'espaces « autres », vus d'ailleurs, repenser les lieux d'ici, altérer nos constructions spectaculaires ? On retrouve cette préoccupation au centre du travail chorégraphique de Susan Buirge. Cette dernière s'est inspiré des lieux et rituels agraires japonais de Kagura pour construire une « mesure » de la danse (un espace géométrique fixe de 8 m par 8 m par exemple), qui « gère » le rapport avec les lieux. La danse, orientée dans l'espace et construite dans toutes les directions, s'« autonomise » et « autonomise » le spectateur. Ces rapports, « dans l'absolu » dit Susan Buirge, peuvent varier d'un lieu à l'autre. On pourrait donc, avec une même chorégraphie, passer d'un dispositif frontal à un autre, quadrifrontal. Cela renvoie aux difficultés de la pratique scénographique, en particulier aux conditions de réinscription d'un espace lors de tournées, qui sont souvent désastreuses.

Dans *Matomanoma*, présenté en 1994 en Avignon (premier des spectacles créés par Susan Buirge au Japon), le gradin du cloître des Célestins était frontal, mais les danseurs ne « s'adressaient » pas aux spectateurs. Corps des >

Dans ses installations ou ses vidéos, Francisco Ruiz de Infante prend au piège le spectateur. Celui-ci n'a jamais une place simplement prédéterminée, il doit la trouver, la construire au gré de propositions souvent ludiques. En 1999, à la biennale internationale de Santa Fe (Nouveau Mexique), l'artiste basque crée *Mixing the Air (Sabotage)*. Il place simplement une échelle dans l'espace d'exposition, le visiteur doit la gravir pour accéder à l'ensemble du dispositif. Afin de se mettre en conformité avec les règles strictes de sécurité, Francisco Ruiz de Infante fait signer aux spectateurs une décharge stipulant les risques de l'ascension. Il retourne ainsi la contrainte en un questionnement du bien-fondé des interdits, comme partie intégrante de son œuvre.



JEAN-LOUIS COMOLLI

QUELQUE CHOSE À DIRE ? - À QUI ?

1. Le cinéaste documentaire veut-il « dire » quelque chose ? Peut-être, peu importe. Le « vouloir dire » - ce dont il convient de se méfier. Des choses se disent, qui correspondent en partie aux cartes que l'auteur ou le cinéaste a prises en main et à jouées, c'est vrai mais c'est insuffisant. Autre chose toujours se dit dans un film, dans une oeuvre quelle qu'elle soit, qui dépasse le « vouloir-dire » du cinéaste. Toutes sortes de choses se disent dans un film, à travers un film, et tant mieux. Mais surtout, le sujet qui fait le film se trouvera avoir dit lui-même autre chose que ce qu'il croyait vouloir dire, ou voulait croire dire. Et cet « autre chose » qui se trouve dit là à travers l'auteur (encore faut-il qu'il soit là dans le faire, parole et corps), qui se dit à l'insu et parfois malgré lui, malgré ce qu'il « veut » dire, mais à travers lui, c'est peut-être cela même dont il s'agit. Cela dont le spectateur va faire quelque chose. Car le spectateur ne puise pas toujours son bien là où l'auteur le lui montre. Le spectateur a son parcours, ses bornes, ses œillères, qui ne sont pas nécessairement ceux ni de l'auteur ni des personnages du film, mais qui peuvent les croiser, comme deux sujets se croisent. Dans faire un film, quelque chose a lieu du désir de celui qui fait le film, et cela il le découvre au mieux pendant que ça se fait, souvent après coup et parfois jamais. C'est cette inscription d'un désir qui se sait ou ne se sait pas, mais qui agit, qui donne au film une structure avec laquelle le spectateur aura à entrer en relation. Disons qu'une des forces du cinéma - et spécialement du cinéma documentaire - , c'est de mettre en jeu et en scène de l'impensé, d'en rendre quelque chose présent, et de nous inviter, par là, à en saisir quelques prises et repères qui nous ouvrent la possibilité d'entrer en connaissance avec cela même que nous ne connaissons pas, que nous n'avions pas supposé, qui s'impose à nous.

2. On ne saurait pourtant se satisfaire de ce qui précède. Une oeuvre ne peut se réduire à un ensemble de symptômes renvoyant à quelque impensé que ce soit. Il faut que quelque chose ait lieu et fasse sens. Le film, pensé et impensé par le cinéaste et, solidairement, par les figures qu'il met en oeuvre (personnages), opère sur l'esprit du spectateur, à travers ce qui dans l'exercice d'une vision est conscient, et ce qui ne l'est pas, ou pas encore. Il s'agit que quelque chose change chez le spectateur, pendant le déroulement du film ou, parfois, après coup, dans l'après-coup de la réception. Si rien ne change, alors on peut dire que le cinéma fonctionne à son régime minimal, celui de la conférence ou du dossier. On n'est pas dans le cinéma. Je reformulerais la question en proposant ceci : que le cinéaste ait quelque chose à dire, soit, mais qu'est-ce que ça change, qu'est-ce que ça change chez le spectateur ? L'autre supposé du cinéma, c'est le spectateur.

3. Celui ou ceux qu'on filme ne nous apparaissent comme « autres » qu'à travers le fait d'être filmés. En même temps, leur altérité est réduite par la possibilité même de les filmer. Filmer l'autre c'est l'incorporer, l'inscrire, l'acclimater, en faire quelque chose, ce qui suppose qu'il s'y prête et entre dans le jeu. Mais filmer pour l'autre qu'est le spectateur, c'est ouvrir le jeu, la relation, à l'inconnu. Car rien n'oblige le spectateur à entrer dans le jeu, sinon une stratégie cinématographique qui s'y efforce malgré toutes sortes de résistances : et c'est là, dans cette traversée des résistances, que le cinéma peut impliquer l'inconnu, le spectateur, dans le tableau qui est en train de se constituer.

Ce qui me paraît intéressant et précieux dans le cinéma documentaire, c'est que ce travail du spectateur s'effectue à travers un questionnement sur son bien-fondé, sur le bien-fondé des systèmes de croyance à mettre en oeuvre. La fiction se présente toujours comme une parenthèse ouverte dans le réel. Le documentaire ne se donne pas cette précaution. Son mode d'emploi est moins clair, moins codé, il demeure dans l'ambiguïté. Car il se garantit de ce qu'on nomme « réalités » au moment même où il les interprète, il s'en autorise au moment même où il les reformule, où il en altère les données (ou supposées telles) en d'autres, celles-là filmées, inscrites, travaillées, changées. C'est ce qui fait, pour le spectateur, difficulté, qui lui demande un travail plus ardu et peut-être plus conscient. Car décrocher de la réalité supposée alors qu'on croit la tenir, et y revenir alors qu'on croit l'avoir perdue, voilà le double travail auquel le documentaire convie le spectateur. La réalité qu'invoque le documentaire n'est donc pas seulement celle supposée telle des gens ou des situations ou des problèmes qu'on filme - c'est aussi le travail que le spectateur est amené à fournir pour suivre le film et en tirer quelque chose. Je dirai : pour changer de place pendant le film, ou avec le film. Passer d'une place - relativement confortable - d'observateur ou de sujet supposé savoir, à une autre, plus problématique, où son écoute et son regard deviennent objets du film, où sa position devient celle d'un partenaire du récit, d'un personnage et d'un acteur en même temps, pris dans le jeu et le faisant marcher avec son énergie, ses résistances, son désir.

Si le cinéaste a quelque chose à dire c'est à quelqu'un, et pour le lui dire il tente de l'impliquer, c'est-à-dire de lui donner une place, instable, changeante. De faire de lui-même un enjeu du film, un enjeu à ses propres yeux. C'est pourquoi il me paraît aussi vain de vouloir évacuer ce qu'on appelle « auteur » que d'oublier ce qu'on appelle « spectateur ». Au départ les places sont définies: je, spectateur, vois le film de X, réalisateur, sur Z, question ou personnages. A l'arrivée, les places ne sont plus les mêmes. Je, spectateur, Je, auteur, et Je, personnage, sont intriqués, tressés de manière assez indémêlable. Que ce soit d'ailleurs positivement ou négativement. C'est cela le travail du cinéma. Mélanger le sujet et l'objet dans une nouvelle phase de la perception et de la conscience.

Texte écrit à l'occasion d'un séminaire des Etats généraux du documentaire à Lussas en août 1992,
coordonné par Michael Hoare, qui posait la question de « La responsabilité du cinéaste documentariste »,
in Voir et pouvoir, l'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire, pp. 74-77, Éditions Verdier, 2004.

> danseurs placés, tenant toutes les directions, corps orientés. Du coup le spectateur se sentait inscrit dans un lieu par l'espace de cette danse.

Un art de la mise en spectacle ?

La scénographie deviendrait-elle un art de la mise en spectacle ? C'était l'un des enjeux du dialogue entre Katia Baudin-Reneau, directrice de l'Ecole supérieure des arts décoratifs de Strasbourg et Robert Stadler, artiste et designer. C'est souvent par la scénarisation et la spatialisation inventive que se joue et se rejoue la séduction nécessaire à la diffusion marchande des produits dans les champs du design, de la mode, de l'aménagement d'espaces de rencontres (restaurants, boutiques...). N'est-ce que cela ? Cela ne participe-t-il pas d'une réécriture en cours des dispositifs d'exposition, de monstration et d'accès à l'objet qui fait que nombre d'artistes s'emparent de ces espaces pour expérimenter une relation au visiteur, énoncer une position critique ?

Quels potentiels recèlent les interfaces numériques et corps augmentés tels que les nomment Clarisse Bardiot, chercheur et Thierry Coduys, fondateur de The Kitchen, en termes d' « amplification » de la présence du spectateur ? Cette idée qu'il puisse « prendre la main » sur quelque chose (une image, une lumière, un objet...) jouer, déplacer, agir, dans l'espace/temps d'une (re)présentation, d'une exposition... Au-delà du risque de fascination qu'elles génèrent, ces recherches sont porteuses de questions passionnantes : pour quoi faire ? quel devenir du statut de l'œuvre ? de l'espace physique (son éclatement, voire sa « disparition » au profit d'intervalles, d'interrelations) ?

Quel devenir de l'individuel et du collectif dans cette coprésence des spectateurs ?

Quel est au fond ce public qui vient ? Quel est son pouvoir ?

François Duconseille,
Jean-Christophe Lanquetin,
Bruno Tackels



PAR CLAUDIA CASTELLUCCI

LE CADRE, LE LIEU, LE DRAME ET NOUS

Claudia Castellucci a fondé en 1981, aux côtés de Romeo Castellucci et de Chiara et Paolo Guidi, la Societas Raffaello Sanzio, sans doute l'une des compagnies de théâtre les plus radicales de la scène contemporaine. Evoquant l'expérience du cycle de la Tragedia Endogonidia, elle analyse certains des ressorts sensibles qui plongent le spectateur dans l'espace tragique.

Quand une figure parvient à atteindre un spectateur avec précision, elle lui offre la sensation d'être l'un de ses objectifs. Objet et sujet fusionnent sans confusion. Activité et passivité deviennent synchroniques. La figure qui s'enracine dans le spectateur lui offre la sensation d'être compris avant même de comprendre. Mais avant tout cela est requis un champ. Le lieu, qui fait que les cadres de peinture, ou de sculpture, « tiennent », a toujours constitué l'un de leurs problèmes essentiels ; c'est seulement à partir de la Modernité et, plus exactement, à partir des Salons impressionnistes parisiens, que s'est engagée une dérive en peinture et en sculpture : celles-ci ont globalement perdu de vue la religion essentielle des éléments, et ont souvent perdu leur lieu. Elles n'ont pas été en mesure de former le lieu, c'est-à-dire un cadre humain général, un système à l'intérieur duquel elles-mêmes, ainsi que les spectateurs, puissent aller et venir. Ce sont les œuvres qui ont le pouvoir de recréer le lieu, de lui donner un sens et une orientation. Si un cadre n'est pas en mesure de recréer, ou plutôt de dégager les lois d'un lieu, il reste cloué à la juridiction ordinaire de la mode et des coutumes du temps. Les plus grands artistes ont toujours préservé, non tant le rapport interne entre les différents éléments de la vision, mais plutôt l'estuaire des regards créé par ce qui se dégage d'un cadre. C'est le cadre qui constitue la nouvelle origine d'un lieu et d'une histoire. Les grands peintres et les grands sculpteurs ont toujours pensé au théâtre de leurs travaux : ils ont toujours pensé à la dramaturgie.

Penser au drame en art, pendant l'acte préparatoire, ne signifie pas pour autant penser aux spectateurs, les imaginer en proie à un effet recherché tout exprès pour eux. Les spectateurs sont un destin, pas un horizon. Imaginer un spectateur reviendrait à mettre en avant ce qui lui manque dans ce qui est mien ; ce ne serait que l'équivoque d'un échange, car créer de cette manière signifie colmater. Or, créer n'est pas le résultat d'une opération. Il n'y a pas d'opération ; il n'existe pas un savoir pour ce qui manque, ni un savoir pour ce qu'il faut. Aucune éducation. Il s'agit de concevoir une étreinte, pas un reflet, ni une réflexion. Et dans cette même étreinte se tiennent étroitement aliénation et intimité. S'accroient en moi ce qui m'est intime (parce que je le comprends depuis que je suis née), et ce qui est à une distance stellaire, mais qui, malgré cela, m'attire comme une chose tout aussi intime (parce qu'elle a été comprise avant ma naissance ? - ou bien parce que je sens que je me « tiens », depuis toujours, dans un

monde qui seulement maintenant a expulsé mon corps de l'immense univers endormi, afin que je puisse moi-même me penser, et le penser ?).

Toute chose a une position dans l'espace et se tient en un lieu de la Terre. Il existe une nécessité originale des lieux, un lien terrestre. Il existe une énergie spatiale de la vie, qui fixe sur sa base des liens avec les lieux et leur confère le sens de leur fondement. L'occupation est un acte spatial, c'est l'acte archaïque et enfantin de la prise de possession d'un lieu en tant qu'« espace existentiel ». Le théâtre crée la « puissance formative » d'un lieu.

« Le noyau du regard tragique est à l'intérieur du spectateur, car il ne recherche aucun objet hors de lui. Dans la tragédie seule est possible cette fusion des rôles, comme il est possible de se trouver, inexplicablement, à l'intérieur du spectacle. Cette possibilité communautaire de fonder le regard existe-t-elle toujours aujourd'hui ? N'est-ce pas là le nouveau défi de tout théâtre ? Voir a-t-il encore une signification ? Epopoëia : c'est ainsi que les Anciens nommaient le regard qui relance et crée l'objet regardé. C'est là que niche le problème. Le texte qui sera présent sur le plateau révélera la commune appartenance à l'espèce humaine. Nous sommes des êtres parlants et nous utilisons un système de taches noires que, communément, nous nommons alphabet, et cela, c'est tout ce que nous avons et qui nous tient ensemble. » (Romeo Castellucci)

Dans l'état de nature, surviennent des événements qui ne font pas partie de la réalité politique, esthétique ou sociale de la cité : de la réalité orientée. La réalité est une vision sans volonté. Les figures de la Tragedia Endogonidia n'ont pas d'histoire. Elles sont historiquement inexplicables. Elles sont denses, non parce qu'elles rassembleraient de nombreuses significations, mais parce qu'elles sont fermées et scellées. Toute forme naturelle d'une certaine densité tend à ne pas se mélanger. Le personnage vit une juste ignorance des conséquences sociales, il ne questionne ni ne répond, car il agit hors du cercle de la communication. Il vit un danger purement intérieur, il fait l'expérience de lui-même. Les idées ont une forme qui ne s'enracine pas dans la terre, mais se laisse couler dans l'eau, dans l'étendue thalassique qui n'a ni lieu ni appuis. Pour me mettre en contact avec elles, je dois m'immerger dans le fond, où je n'entends qu'une respiration d'intubé, un rebond rembourré qui enflé. Par l'embout, qui met en syntonie tympans et poumons, passe le son unique du monde, le son de la solitude spatiale. Solitude spatiale qui s'é-

prouve, du côté des spectateurs, en voyant les faits sur le plateau : comme la solitude thermique de la descente d'un liquide le long de l'œsophage, comme la place qu'on se fait dans son propre lit, comme l'expérience du petit enfant, seul en présence de sa mère. Pour nous ici la mère, c'est la figure. L'or est la première matière que je découvre dans cette tragédie. Tout d'abord à l'intérieur d'un cube qui occupe presque entièrement l'espace scénique. Cette chambre n'a pas de rideau, ni de coulisses, ni d'autres ouvertures. Si un acteur y entre, il devra le faire « à vue », c'est-à-dire en spectateur. Cette simple circonstance contient une première allusion à la condition de l'être spectateur, qui prendra de plus en plus d'importance au cours de la Tragedia Endogonidia. Toutes les entrées des acteurs et toutes leurs sorties sont visibles et pesantes, sans grimage, tout comme ce cube pesant, monolithique et rugueux qui occupe, plus qu'il ne décore, le plateau. Il pourrait sembler installé pour rendre définitifs les rapports optiques avec l'espace, si ses parois intérieures n'étaient pas entièrement recouvertes de plaques en simili-or, au point que ces rapports optiques justement, inféodés à la géométrie, explosent dans la confusion des reflets. La surface en or est tout à la fois un miroir et un puits. Quand les figures passent devant les parois d'or, leur reflet entre en contact avec un fond qui les multiplie et les coagule avec toutes les autres formes intégrées. Il se produit une relation entre le singulier et le commun. Une telle tragédie est appelée « tragédie d'or du moi ». Il s'agit d'un moi quelconque.

Les corps sont éclairés, mais les sources des lumières sont invisibles : l'or les confond. Comme dans certains portraits de Rembrandt, dans lesquels un ensemble de particules lumineuses surchauffe les parties opaques de la matière, et où le marron organique des corps est excité par des ondes qui le secouent de l'intérieur. Chez Rembrandt, la lumière vient de l'intérieur, et c'est là une invention d'une portée ontologique, car elle considère la naissance comme un événement propre au sombre. La manifestation du sombre est encore une lumière, purement intérieure.

Or, la lumière qui provient d'elle-même ne répond pas à une psychologie solaire : elle est, au contraire, découpée dans le sombre universel et attirée par sa propre pesanteur. L'or interrompt la perspective géométrique, bloque les règles de la prévision, et offre un grand nombre de formes en mouvement, différentes de la vie dont nous avons connaissance.

Penser, seulement penser, sans utiliser.

Le fond plurisomatique en or est une réalité qui s'adosse à la singularité définie du corps. C'est comme si le corps figeait dans sa finitude un seul photogramme de cette présence simultanée de formes. Le spectateur de ce fond fait l'expérience d'une sensation « pré-individuelle » qui l'unit à des présences naissantes. Là est la dimension politique du théâtre qui se réalise hors volonté, et là le sens de l'avenir de la

Tragedia Endogonidia. [...] Dans le Cratyle de Platon, Socrate fait dériver la pensée, « noësis », de « neou » et « esis », « désir du nouveau ». L'or est la matière qui imite la préméditation de la pensée qui désire le nouveau.

Penser, c'est désirer le nouveau.

L'or a en lui-même une qualité qui permet de capter, et donc de multiplier, une quantité minime de lumière. Même en présence de très peu de lumière, dont on ne peut même pas percevoir l'origine, le spectacle du peu qu'il y a est en mesure d'exister. La phosphorescence ténue et la dégradation de la source lumineuse dotent les corps d'une lumière propre, comme celle des étoiles lointaines ; seul leur reflet sur les parois les rattache au reste, mais il s'agit d'une fusion de dépouilles, pas de corps. L'or ne fait pas partie des couleurs qui se perçoivent en tant que lumière réfléchie. Selon Florenski, l'or et les couleurs appartiennent, optiquement parlant, à deux sphères distinctes. L'or n'a pas de couleur, même s'il a un ton, et ne se mélange pas : il isole.

Dans les épisodes C.#01 Cesena et A.#02 Avignon, à un certain moment on relevait, dans le dos des spectateurs, des toiles de fond colorées qui, en montant, maculaient de leur propre teinte les parois intérieures du cube. Ce faisant, l'or restait or. Il avait absorbé non pas une présence, mais une qualité. C'était comme si cette couleur, qui s'élevait depuis le fond, faisait son entrée dans le cercle de la respiration collective, et ne se révélait qu'au moment de la rencontre avec le fond. Cette idée d'un immatériel sensible m'a rappelé la veille préparatoire qu'Yves Klein fit dans la Galerie Iris Clert, à Paris, en 1958 : une « irradiation de la sensibilité picturale » à l'intérieur de la galerie totalement vidée d'œuvres. Et curieusement, ce sont justement les deux couleurs qui étaient, pour Klein les plus proches de l'immatériel, le bleu et l'or, qui sont montées sur le fond de C.#01 et de A.#02. Les spectateurs sont inclus dans le champ des reflets et enveloppés par une atmosphère qui change la qualité de la lumière en commençant dans leur dos. Aucun bruit n'avertit que quelque chose se passe derrière. On ne comprend pleinement que quand l'immatérialité de la couleur voyage jusqu'à frapper la paroi aurifère du fond : alors tous les yeux des présents s'imprègnent de ce qui, auparavant, n'était qu'aléatoire. Une gigantesque paupière descend sur toutes les rétines. Mais ce qui est ici le plus important est que la phosphorescence coupe tout lien avec les sources, rendant vain tout enchaînement tiré d'une origine. Ici est un commencement. Toute chose, ici, commence. De dégradation en dégradation.

Texte traduit de l'italien par Hervé Joubert-Laurencin
extrait d'un inédit en ligne sur www.mouvement.net

1. Une des œuvres les plus exemplaires de cette densité optique et psychique des regards est le tableau des Ménines de Velázquez.

OBJETS-SCÉNARIO Robert Stadler est un des membres fondateurs du groupe des Radi designers. Ensemble ils ont scénographié de nombreuses expositions. En parallèle, Robert Stadler investit les espaces d'art contemporain pour décliner une acception singulière de son approche des objets. Ces derniers ne sont alors plus indexés à une stricte valeur pratique d'usage. Ils deviennent des objets-scénario. Le visiteur est ainsi amené à entendre une généalogie parfois complexe. Lors de sa dernière exposition à Paris, *Lost and found*, à la galerie Dominique Fiat, c'est le processus paradoxal de disparition qui devient scénario. Le spectateur parcourt alors une histoire dans laquelle les objets sont déclinés, il rentre dans l'histoire intime des choses exposées et renoue avec leur temporalité. Ainsi, un canapé en cuir (*poof and pool*) se dilate dans le fond de la galerie, il trône là comme une plaque éclatée dont certains des éléments, dialoguant avec le mobilier, sont pourtant inutilisables. Des altères (*Foreveryoung*) en marbre précieux de Carrare, installé sur un socle, deviennent des sculptures que l'on n'ose toucher. Au mur, une image joue pourtant le rôle de mode d'emploi, mais l'image est floue, distanciée. Dans cette étrange dialogue des objets utiles, Robert Stadler déroute leur spectateur en l'impliquant dans un univers fictif.

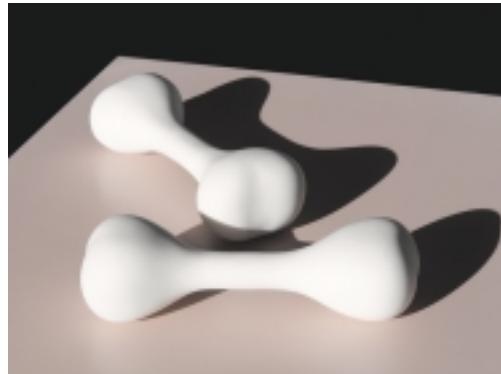


Vue de l'exposition *Lost and found*.
Photo : Patrick Gries

Robert Stadler, *Pools & Pouf !*, 2004.
Éléments en cuir, dimensions variables.
Photo : Patrick Gries

Robert Stadler, *Foreveryoung*, 2004.
Paire d'haltères réalisé à Pietrasanta.
Édition limitée de 12 Unikats.
Photo : Patrick Gries.

Courtesy : Galerie Dominique Fiat, Paris



NE PAS TOUCHER

Les interfaces numériques, dans les arts plastiques ou le spectacle vivant, tendent à remettre complètement en cause la position du spectateur, ouvrant un entre-espace riche de contenu.

L'exposition Zone de confluences, dans le cadre de la Villette Numérique1, présentait de nombreuses installations, dites d'art numérique, où figurait la mention « ne pas toucher ». Pour des œuvres qui reposent sur des interfaces, sur des espaces intermédiaires qui permettent de relier l'homme à la machine, la machine à l'homme... des œuvres faites pour être touchées, manipulées, appropriées... des œuvres qui reposent sur des technologies postulant l'implication - consciente ou non - du spectateur.

Ne pas toucher, ou comment occulter ce dont ces œuvres sont faites : les interfaces. Ne pas toucher, ou comment signer la disparition du spectateur, lui dire qu'il n'a plus à être là, en dialogue avec l'œuvre, lui dont on prétendait il n'y a pas si longtemps qu'il en était l'auteur ou le coauteur.

Et au théâtre ? Nulle injonction sur le cadre de scène, cela va de soi. Pourtant, les usages (parfois les usures) des technologies numériques et des réseaux, parce qu'ils introduisent cet espace intermédiaire de l'interface, permettent (permettraient) à la scène de toucher la salle et aller-retour, de se toucher (à distance), de se rencontrer, de dialoguer – parfois. Les modalités sont infinies : casques HMD2, écrans tactiles, capteurs tissés dans les vêtements, objets augmentés, téléphones portables, claviers de contrôle... Dans le contexte théâtral, les interfaces sont bien souvent élaborées sur mesure, faisant par la même occasion de la scène l'un des lieux privilégiés de l'expérimentation des technologies numériques.

Espace instable où les frontières se font et se défont, l'interface sépare et réunit à la fois. Ce lieu intermédiaire qui

permet de relier la salle et la scène n'est pas étranger au théâtre : présence des spectateurs sur scène, balcons se prolongeant jusqu'au cadre de scène... en sont les avatars. Cependant, les interfaces numériques, utilisées au théâtre depuis les années 1960, remettent en cause la position du spectateur. Ce dernier n'est plus devant le spectacle ou sur la scène, mais les deux à la fois : devant/dedans³ et aller-retour, simultanément. C'est dans l'interface, dans cet entre-espace, que se joue la possibilité d'une mutation de la position spectatorielle.

Possibilité, car si certains spectacles ont recours aux interfaces numériques, force est de constater que le dispositif scène-salle demeure conventionnel - on ne met pas à mal si facilement le quatrième mur, même à coups d'algorithmes et de réseaux. La scène demeure irrémédiablement liée à un contexte, alors que les technologies numériques et les réseaux la font exister ici et là, la dotent d'ubiquité, de mobilité. Pour donner un seul exemple, les scènes et les salles à distance, reliées entre elles par des réseaux, remettent en question le pacte théâtral de la coprésence entre acteurs et spectateurs. Face à la limitation de l'espace physique, les interfaces numériques proposent donc une scène non-contextuelle, une enveloppe invisible parcourue par des flux.

Lorsque la relation scène-salle est envisagée à l'aune des interfaces numériques, deux grands types de propositions, également déroutantes du point de vue de la position du spectateur et de la conception des interfaces, sont explorées : le vote du public ou le spectateur-acteur (le fameux « spectacteur »). Dans le premier cas, le choix individuel est dilué dans la masse, le plus grand nombre >

Ne pas toucher mais développer la présence touchante des spectateurs, telle est l'une des orientations développées actuellement.

➤ l'emporte, et seule la majorité peut infléchir le cours de l'histoire. Dans le second cas, un spectateur est chargé au nom (non) des autres d'agir sur le dispositif, transformant le public en deux groupes : les acteurs et les voyageurs, les « actifs » et les « passifs », ceux qui touchent et ceux qui regardent. En dehors de ces deux situations, il faudrait envisager la relation individuelle du spectateur au dispositif à l'intérieur d'un collectif, ce que permettraient notamment les RFID⁴.

Dans le même ordre d'idée, l'implication du spectateur évolue de l'interactivité vers la prise en compte de sa présence, autrement dit d'une action consciente vers une action involontaire. Il n'interagit pas avec une interface selon un mode d'emploi donné ou à deviner : sa présence - parfois sa présence à distance - suffit à influer/influencer la scène. Ne pas toucher mais développer la présence touchante des spectateurs, telle est l'une des orientations développées actuellement.

L'entre-espace suscité par les interfaces ne se développe pas qu'entre la scène et la salle. Il s'immisce également entre le metteur en scène et le scénographe, entre le régisseur et le metteur en scène, entre l'acteur et le metteur en scène, entre l'acteur et le plateau, entre l'acteur et le technicien, etc. De fait, c'est bien souvent autour de l'acteur que sont développées les interfaces, et non autour du spectateur. Elles proposent alors à l'acteur d'autres modes de relation avec la lumière, le son, l'image, avec les autres acteurs, d'autres modalités pour toucher le plateau et ses partenaires, pour toucher le spectateur. Comment intégrer les interfaces sur la scène ; comment faire en sorte que l'action des acteurs avec les interfaces disposées

sur le plateau soit perceptible, tangible du moins ? Telles sont les questions qui sont alors posées. La réponse vient en deux temps. Le premier temps, le plus long, consiste à choisir le type de technologie et à les développer. Le second temps, trop court, est celui de l'expérimentation entre l'acteur et l'interface développée. Ce moment jubilatoire est de loin le plus passionnant, y compris et surtout pour les ingénieurs qui ont développé les interfaces. La technologie est alors à la fois maîtrisée et désacralisée. Au-delà des actionneurs et de leur rapport cause / effet simpliste qui n'apporte pas grand-chose à la dramaturgie ni à la scénographie, les interfaces permettent de créer un système bidirectionnel. Elles fonctionnent comme un miroir technologique, plus ou moins déformant, des faits et gestes de l'acteur. Il est alors possible d'élaborer une dramaturgie des interfaces beaucoup plus complexe qu'un claquement de doigt pour faire jaillir la lumière. C'est dans ce contexte qu'intervient l'intelligence artificielle, sorte de mise en scène cachée, de réservoir à situation pour qu'il y ait entre la scène et l'acteur, entre l'acteur et les autres acteurs, mais aussi entre l'acteur et les spectateurs, une autre dimension. Car les interfaces ne sont pas qu'une histoire de technique : elles sont aussi et surtout un contenu.

Clarisse Bardiot et Thierry Coduys

¹ *La Villette Numérique* a eu lieu du 21 septembre au 3 octobre 2004.

² Head Mounted Display

³ Cf. l'article de Frédéric Maurin, « Devant/dedans », in *Les Cahiers de médiologie*, n°1, 1996

⁴ RFID : Radio Frequency IDentification. Thierry Coduys réalise actuellement avec Michel Jaffrennou la scénographie virtuelle de l'exposition *Making Things Public*, qui comprendra notamment des technologies RFID (commissariat : Bruno Latour et Peter Weibel, ZKM, ouverture le 18 mars 2005).

Le Colloque "Mais, où vont les spectateurs?" organisé par l'atelier scénographie de l'Ecole nationale supérieure des arts décoratifs de Strasbourg s'est déroulé les 17 et 18 novembre au théâtre Le Maillon en partenariat avec Mouvement. Il réunissait Clarisse Bardiot, Thierry Bédard, Susan Buirge, Thierry Coduys, Jean Louis Comolli, Honoré d'O, Francisco Ruiz de Infante, Jean Jourdeuil, Marie José Mondzain, Gilles Touyard et Robert Stadler.

RISQUER SA PLACE

« Comme dans ces jeux d'enfants où la règle prescrit qu'il faut avancer sans être vu, faute de quoi le joueur est éliminé ou reconduit à la ligne de départ, de même nous découvrons que l'invisibilité du mouvement permet la trajectoire des vrais déplacements. La place du spectateur est définie par le hors-champ de sa parole, son mouvement. C'est la place de l'Etranger des dialogues platoniciens qui enjoint de construire l'hospitalité transitoire de la pensée voyageuse. La difficulté vient de ce que l'offre d'une place juste pour chacun de nous doit être non point l'offre d'un siège, encore moins d'un abri, mais celle d'un déplacement. L'émotion qui paralyse perd sa vertu motrice. Elle entre alors dans le cadre des productions industrielles des émotivités à vendre et à acheter, c'est-à-dire dans le vaste marché des corps échangeables. Cervantès a saisi l'angoisse et la violence meurtrière qui se jouaient en son temps lorsque les maîtres du visible définissaient l'invisible en termes de terreur muette et de vérité révélée et dévoilée. Chacun est dans l'effroi de perdre la place où se trouvent assignées les conditions collectives d'une visibilité incorporante. L'invisible devient alors le signe de l'exclusion, et le visible, un lieu sécuritaire. La réponse cervantine est scénique, désignant ainsi le lieu simultané de la victoire et de la défaite du leurre, comme le théâtre des simulations quotidiennes. Leçon d'art et de politique qui indique que l'image n'est nulle part, et cependant chez elle partout, à la mesure même des mouvements opérés par les spectateurs dans leur propre régime de pensée, c'est-à-dire mesurables à l'aune de leur liberté. La solution à l'angoisse scénographiée par Cervantès, c'est cet art poétique du suspens et de l'instabilité. Une place indécise et dangereuse dont l'inconfort, prix d'une liberté, demande du courage. Seuls ceux qui créent « pour de bon » nous donnent la force de rêver « pour de vrai ». C'est un rendez-vous qu'ils nous donnent et que nous pouvons à tout moment manquer. Pour cela il faut accepter de se mettre sans cesse en danger. »

Le Commerce des regards, Marie-José Mondzain, éditions du Seuil, pp. 247-248, 2003.