

# Degrés

## Image et spectacle

*Numéro composé par Thierry Lenain*

Thierry Lenain, Université Libre de Bruxelles,  
*Introduction*

- a** Maria Giulia Dondero, FRS-FNRS – Université de Liège,  
*Le spectacle dans l'image et la spectacularisation de l'image*
- b** Gian Maria Tore, Université de Luxembourg,  
*Quand une image est-elle spectaculaire ?*
- c** Ralph Dekoninck, Université Catholique de Louvain,  
Maarten Delbeke, Universiteit Gent, Annick Delfosse,  
Université de Liège, et Koen Vermeir, CNRS,  
*Mise en image du spectacle et spectacularisation de l'image à l'âge baroque*
- d** Catherine Bouko Université Libre de Bruxelles,  
*La fabrication des images et le théâtre immersif, entre représentation et simulation*
- e** Jean-François Bordron, Université de Limoges,  
*Image et mode d'existence : Les théâtres de machines*
- f** Aline Wiame, FRS-FNRS – Université Libre de Bruxelles,  
*Des Ménines aux exécutions capitales : impact des schèmes de l'image et du spectacle sur les mises en scène philosophiques de Michel Foucault*
- g** Valérie Glansdorff, Université Libre de Bruxelles,  
*De l'illustration naturaliste à la photographie animalière. Entre science et spectacle*

- h** Sylvie Peperstraete, Université Libre de Bruxelles,  
*Le sacrifice humain au Mexique central préhispanique. Mise en scène et en images d'un rite spectaculaire*
- i** Chloé Pirson, Université Libre de Bruxelles – Université Paris I Panthéon-Sorbonne / CNRS,  
*Nouveaux spectacles anatomiques : le corps de l'artiste dans le bio art*
- j** Vincent Borcard, Université de Fribourg-Miséricorde,  
*Bas Jan Ader, I'm too sad to tell you, 1971. Filmer la tristesse : l'incomplétude de l'expression*
- k** Jeanne Drouet, Université de Lyon 2, avec la contribution de David Desaleux, photographe,  
*Conter, en gestes et en images*
- l** Barbara Roland, Université Libre de Bruxelles,  
*Croisements de l'image et du spectacle dans les laboratoires de Pilot Group 17 et de Waterwheel : analyse des expériences de transposition et d'articulation de représentations*
- m** Stéphanie Gonçalves, Université Libre de Bruxelles,  
*Les ballets soviétiques en Europe pendant la guerre froide : des images « spectaculaires », entre propagande et mythification. Le Ballet du Bolchoï à Londres en 1956*
- n** Françoise Lauwaert, Université Libre de Bruxelles, LAMC  
*Le devenir-image du cinéma de propagande chinois*
- o** Dominique Nasta, Université Libre de Bruxelles, et Aurélie Lachapelle, Université Libre de Bruxelles,  
*Images de la fin d'une dictature et mise en abyme spectaculaire : le cas du cinéma roumain contemporain*
- p** Dominique Château, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne,  
*Le héros solitaire hollywoodien et l'esthétisation du mal*
- q** Laurent Van Eynde, Facultés universitaires Saint-Louis,  
*La légende est nue. Régimes de l'image et (im)possibilité du spectacle dans L'assassinat de Jesse James par le lâche Robert Ford*
- r** Quentin Gille, Université Libre de Bruxelles,  
*Du spectacle de café-concert à l'écran. Le cas des phono-scènes Gaumont*

L'approche des relations croisées entre l'imaginal et le spectaculaire rassemble les études réunies ici. Dans leur diversité, toutes se sont donné pour objectif d'aborder cette question très ramifiée sous un angle alliant, selon une pondération variable, réflexion théorique et analyse rapprochée d'exemples concrets. Sémiotique, philosophie de l'image et théorie du spectacle fournissent l'essentiel de l'étayage théorique, tandis que les exemples ont été puisés dans des registres aussi différents que l'histoire des fêtes et des sacrifices, le cinéma (chinois, roumain, hollywoodien), l'illustration animalière, l'ingénierie des Temps Modernes, le « bio-art », la peinture classique, le lancer de pizza, l'appropriation artistique des média électroniques, l'art du conteur ou encore le théâtre immersif.

Chacune de ces dix-huit contributions s'attache ainsi à saisir l'entrelacement multiforme des relations – parenté ou opposition – qui lient de mille manières image et spectacle. Comme on peut s'en rendre compte très facilement, plusieurs traits fondamentaux les rapprochent. L'une comme l'autre impliquent les idées de contemplation, de signifiante et de secondarité ontologique. Avec cette ambivalence qui caractérise notre manière humaine d'appréhender l'univers des représentations, nous leur attribuons souvent des propriétés identiques, bien que contradictoires, en vertu desquelles leur sont adressés des éloges et des reproches incompatibles au regard de la stricte logique. D'un côté, les images et spectacles sont ainsi fréquemment stigmatisés comme des formes dégradées du réel, auquel ils s'opposeraient en tant que simples représentations dont le miroitement louche tendrait à détourner l'attention qui lui est due. D'un autre côté, l'une comme l'autre se définissent cependant aussi, souvent, comme des conglomerats de significations plus denses ou plus efficaces que celles qui structurent la réalité même. Autre point commun essentiel, tant le spectacle que l'image supposent une relation de face-à-face avec un spectateur, relation où prédomine la visualité (entendue au sens restreint ou

étendu) et qui s'instaure par les effets d'une limite, d'une frontière, d'un cadre ou d'un seuil séparant l'espace de la représentation et celui depuis lequel celle-ci est appréhendée.

Mais une série d'oppositions tout aussi marquées dissocient l'image et le spectacle par-delà cette évidente parenté. Le spectacle s'oppose ainsi à l'image par sa structuration diachronique « en temps réel ». Sous le mot « spectacle » s'entend, le plus souvent, un événement qui appelle la contemplation en se déroulant dans le temps, et dont chaque moment s'éteint en quelque sorte du fait même d'avoir lieu. L'image, pour sa part, possède un type de durée apparentée à celle des objets immobiles ; et ceci peut d'ailleurs se dire également des images mobiles, dans la mesure où leur déroulement peut être répété à l'identique (alors qu'un spectacle, même répété, sera toujours une performance unique qui prend place dans l'écoulement irréversible du temps objectif).

Notons-le, cette structuration diachronique est implicitement reconnue jusqu'à travers des usages très larges du terme – comme lorsqu'on parle, par exemple, d'un paysage spectaculaire. Bien qu'immobile, un paysage grandiose ou pittoresque « déroule » en effet ses splendeurs en les offrant l'une après l'autre à la contemplation, comme s'il s'agissait d'une sorte de mise en scène de la nature par elle-même. Ces splendeurs, on ne saurait les saisir toutes à la fois, il faut les appeler à se succéder face à nous. Non pas que les capacités perceptives du spectateur soient totalement débordées par la grandeur de l'objet, comme dans le sublime. Mais c'est par le biais d'un découpage diachronique, c'est-à-dire d'une diachronisation du synchronique, que le « spectacle » d'un paysage s'inscrit dans un régime de proportionnalité entre l'objet et le sujet de la transaction contemplative. Également présente est l'idée d'un avoir-lieu en temps réel, ici-et-maintenant, et donc d'une performance forcément unique ; car à quelque temps d'ici, le paysage ne sera déjà plus tout à fait le même : sa mise en scène se sera modifiée, qu'il s'agisse de l'éclairage, la succession des accents, de la liaison des parties – tout cela aura changé et, dans cette mesure, ce sera un autre spectacle joué par le même coin de nature, une autre interprétation de ce même texte paysager.

L'image, de son côté, se présente au spectateur sous les espèces d'une chose plus ou moins massive car saisissable dans son ensemble d'un seul acte de contemplation. Bien sûr, il est des images qui tendent vers le spectaculaire (selon le principe de diachronisation du

synchronique), tandis que certains spectacles possèdent un caractère iconique plus ou moins marqué. Reste qu'une différence de principe les oppose. Enfin, cette opposition fondamentale correspond aussi à des types d'expérience spectatorielle foncièrement différents : l'image « frappe » le regard tout d'un coup et tend à suspendre le cours du temps comme une idole intimidante dans son hiératisme, tandis que le spectacle aspire le spectateur dans une sarabande de perceptions successives, lui faisant ainsi perdre ses repères (et dilapider le temps de la vie réelle, selon une très ancienne accusation).

Pour le chercheur qui entend se tenir à l'écart des préjugés normatifs, cette complémentarité et ces tensions inhérentes à l'opposition dans la proximité constitue une source inépuisable d'observations et d'analyses. Elle entraîne de nombreuses formes de symbiose ou de parasitage dont l'étude peut se révéler passionnante. Le spectaculaire peut se retrouver « mis en image » ou faire intervenir l'usage d'objets iconiques divers, tandis qu'en retour l'image est fréquemment organisée à la façon d'un spectacle dont le déroulement aurait été gelé dans la durée de l'icône – à moins que sa massivité iconique entre en jeu dans une mise en scène de type spectaculaire (on peut songer ici aux images montrées en procession). Qu'en est-il du devenir-image des spectacles et du devenir-spectacle des images ? Que se passe-t-il lorsqu'un spectacle se retrouve transposé dans le médium iconique ? Comment l'image peut-elle participer à l'instauration d'un cadre spectaculaire ? Sous quelles modalités l'image peut-elle servir ou détourner les fins d'un spectacle (par exemple dans le champ idéologique, religieux ou politique) ? Comment la fonction spectatorielle s'exerce-t-elle dans l'un et l'autre cas ? Qu'en est-il, enfin, des formes hybrides ou atypiques qui tendent à brouiller les frontières entre l'iconique et le spectaculaire ? Voilà le genre de questions que le lecteur trouvera posées ici.

Merci à Chloé Pirson, qui s'est chargée de la mise en forme des textes, et aux participants au projet fédéral « Culture du spectacle baroque » pour leur participation scientifique et matérielle à ce numéro.

**a Le spectacle dans l'image et la spectacularisation de l'image**

Maria Giulia Dondero

Dans cette étude, j'explorerai trois manières de concevoir la relation entre image et spectacle. Les deux premières concernent le niveau sémiotique de l'énoncé visuel, voire de la configuration de l'image, et la troisième le niveau de l'objet qui expose l'image ainsi que la scène prédicative qui s'instaure dans un cadre institutionnalisé (par exemple un musée).

Par spectacle j'entends *quelque chose qui s'expose à l'attention d'un observateur et qui demande à être regardé*. L'image pourrait également être définie ainsi, comme quelque chose qui attire sur soi l'attention grâce à un cadre ayant pour objectif la focalisation des systèmes de forces lumineuses et chromatiques particuliers. La différence qu'on peut identifier au premier abord est, bien sûr, que l'image est soi-disant statique et que le terme « spectacle » recouvre normalement des phénomènes qu'on saisit en acte, dans leurs transformations temporelles. On peut les distinguer par le fait que l'image autant que le spectacle, tout en étant des lieux de focalisation grâce à des dispositifs d'encadrement, sont censés, l'une, *concentrer* dans une même topologie tous les parcours perceptifs qu'on effectue dans la diachronie (car, face à une image, on peut opérer une lecture linéaire mais aussi tabulaire, par des sauts par analogie, des parcours de haut en bas, de bas en haut, du centre à la périphérie, des formes englobées aux formes englobantes etc.) ; l'autre, le spectacle, concerne l'observation de ces parcours perceptifs déjà *déployés* dans une diachronie qui rend pertinents non seulement les parcours du regard à l'intérieur d'un objet mais également l'objet en transformation.

Nous verrons comment cette conception de spectacle, au sens d'*exposition* et de *demande d'attention tout au long d'une durée*, peut se conjuguer avec la notion d'image, et comment les deux sont intrinsèquement liés ; ce qui les relie peut être décrit comme une sorte de tension entre concentration topologique et diffusion temporelle : l'image peut arriver à concentrer en elle le spectacle de sa propre

1. INTRODUCTION

production et réception (1), ainsi que produire elle-même un spectacle à partir d'un autre spectacle (2) ou de la mise en scène d'elle-même (3).

## 2. L'ÉNONCIATION ÉNONCÉE

La première manière de concevoir la relation entre image et spectacle est exemplifiée par le fonctionnement de l'image même. Elle concerne le fait que chaque image contient ses propres *instructions d'observation*, c'est-à-dire qu'elle nous propose un certain parcours du regard, des contraintes de lecture, voire une *dramatisation* des points de vue.

Il s'agit dans ce cas de concevoir le *spectacle comme un fonctionnement interne à l'image*, comme l'instance qui l'expose et la présente au spectateur et comme un guide des parcours perceptifs possibles. Cette modélisation de la perception de l'observateur s'appelle en sémiotique *énonciation énoncée*<sup>1</sup> et correspond *grosso modo* à ce que Louis Marin appelait l'opacité de la peinture, en opposition à la transparence<sup>2</sup>. L'opacité ou *intransitivité* de l'image concerne ainsi les modalités dont dispose la représentation de se présenter à son observateur, et de mettre en scène ce qu'elle représente. Selon l'approche sémiotique, de ces modalités de présentation voire de ces stratégies discursives, dépend en bonne partie la réception proposée au spectateur. On appelle *énonciation énoncée* ce phénomène d'inscription de la subjectivité et de l'intersubjectivité dans l'image, qui relève de la façon dont la relation énonciative entre énonciateur et énonciataire — qui sont les simulacres discursifs du producteur et du spectateur —, est directement incarnée dans sa topologie. Ainsi l'image se dédouble-t-elle : non seulement elle représente quelque chose mais choisit la manière dont elle le représente (présentation). On pourrait dire qu'à travers cette instance d'intransitivité, l'image se confesse : l'image se *dédouble* — et même se *démultiplie* — et devient capable de se déclarer elle-même comme véritable, erronée, fausse, infidèle ; elle peut ainsi assumer de manière contrastive ce qu'elle affirme sur le plan de l'assertion : elle déploie *une confession épistémique à l'intérieur de ce qu'elle représente*.

Dans ce premier cas, le spectacle est contenu dans l'image, signifié par elle, il est la manière par laquelle l'image met en scène sa communication intersubjective idéale avec l'observateur. On pourrait dire que l'image met en scène un spectacle possible, celui de la réception simulacrale, future, d'elle-même. *Elle met en scène ce qui pourra ou pourrait se passer devant elle*.

<sup>1</sup> Voir à ce propos : Greimas Algirdas J. et Courtès, Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. I, Hachette, 1979, entrée « énonciation ».

<sup>2</sup> Voir : Marin, Louis, *De la représentation.*, Paris, Seuil, 1993.

Un exemple qui peut mieux expliquer ce phénomène de spectacle énonciatif interne à l'image est celui de *Suzanne et les vieillards* du Tintoret<sup>3</sup> : il s'agit d'un cas exemplaire car il montre que l'image peut non seulement mettre en scène des objets qui demandent de l'attention, qui s'exposent littéralement, comme un beau corps nu de femme, à saisir frontalement, mais qu'elle peut aussi mettre en scène les obstacles qui rendent difficile cette même accessibilité frontale. Cette peinture montre également ce qui empêche la frontalité directe, typique du *faire-spectacle*, et par conséquent l'hésitation du spectateur face à deux parcours possibles du regard.

Voyons de plus près cette image. Suzanne est nue : la nudité frontale renvoie à l'offrande de son propre corps au regard du spectateur ; de plus, elle est prise dans un triangle, celui constitué par la perspective, qui fonctionne à l'instar d'un cône spatial caractérisé par un accès total à la visibilité. Mais cette disponibilité du corps et cette vision offerte au spectateur sont en rapport de contradiction avec le fait que l'observateur a accès à une femme qui est entourée par des *regards indiscrets*, non voulus, dont elle se défend via la haie protectrice. Les vieillards sont en fait tous deux positionnés aux extrémités de la haie : l'un est situé devant la femme, blotti contre la haie en bas, l'autre, derrière la haie, est debout, lui aussi en train de se cacher.

On s'aperçoit que les spectateurs sont invités à regarder (l'image nous confronte avec le spectacle de la chair nue, bien illuminée et frontale) mais qu'en même temps nous sommes modalisés comme des voyeurs, non vus justement, à l'instar des observateurs délégués qui s'infiltrèrent dans un espace clos. Nous sommes invités à entrer mais ensuite, en explorant la totalité du tableau, nous nous rendons *graduellement* compte qu'il y a des personnages cachés, camouflés, et que l'accès à la vision est interdit. Nous sommes donc en même temps rejetés.

En tant que spectateurs, nous sommes ainsi censés nous poser la question de notre statut (sommes-nous des regardeurs indiscrets ?), les observateurs délégués dans l'image ayant le statut d'observateurs *modèles* modalisant notre manière de regarder : de même que les vieillards, nous ne sommes pas vus par la femme mais nous la voyons. Nous sommes donc, nous aussi, mis dans la position modale d'espions : notre regard est une forme de trahison de l'intimité à laquelle la femme pense pouvoir disposer dans l'espace de projection du miroir en deçà de la haie. La haie joue le rôle de barrière aux regards indiscrets dirigés

<sup>3</sup> Voir l'image à cette adresse : <http://www.wga.hu/art/t/tintoret/6/06susan.jpg>

vers le spectacle de la chair de Suzanne mais les côtés du triangle perspectif construit par la haie permettent aux regards de s'infiltrer d'un côté et de l'autre, fonctionnant comme des lacérations dans la frontière de séparation entre la zone d'intimité de Suzanne, constituée et limitée par les projections du miroir et par la haie, et le dehors de la zone exclusive, celle dominée par des interstices où se glissent les regards indiscrets des vieillards.

Cette image me paraît fondamentale pour notre réflexion car elle met en scène un spectacle vu au travers de la haie qui à la fois fonctionne comme les rideaux d'un théâtre mais en même temps empêche le regard. À travers cette image, nous sommes conviés à regarder le spectacle de la nudité mais nous sommes pourtant mis en garde : ce spectacle est interdit à d'autres voyeurs désireux de regarder la scène protégée par des coulisses ne s'ouvrant pas pour eux. Nous aussi, spectateurs à première vue légitimes, sommes face à un spectacle intime auquel il ne faudrait normalement pas assister car c'est le spectacle de l'auto-observation de Suzanne, l'espace d'introspection garanti par le miroir. On est face à un spectacle et à des observateurs qui sont *exclus* de ce spectacle.

Que signifie un spectacle intime mis en scène par une image qui utilise son instance spectaculaire, voire la perspective lumineuse et la perspective établie par la haie (au niveau de son énonciation énoncée, voire de son intransitivité), afin de focaliser sur un spectacle de nudité (au niveau de la représentation, voire de la transitivité) qui est, de plus, un spectacle qui est censé rester secret ?

On peut expliquer la mise en scène de *l'interdit au regard d'un spectacle pourtant offert* à l'observateur extérieur non seulement d'un point de vue énonciatif mais aussi du point de vue métasémiotique, en suivant les suggestions du théoricien et historien de l'art Victor Stoichita et notamment de son célèbre ouvrage *L'instauration du tableau*<sup>4</sup>. Dans cet ouvrage, Stoichita identifie dans certains objets peints des *dispositifs métapicturaux* qui rendent la peinture autoréflexive : la niche pour la nature morte, la fenêtre pour le paysage, les rideaux et la porte semi-ouverts pour la peinture d'intérieur. La haie fonctionne comme les rideaux et la porte, qui invitent à la vision mais constituent aussi la possibilité de la non-vision : dans les peintures examinées par Stoichita, la porte ou les rideaux sont toujours semi-ouverts afin d'indiquer que la monstration de l'intérieur des maisons *aurait pu ne pas avoir lieu*.

<sup>4</sup> Stoichita, Victor, *L'instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

La niche de la nature morte construit également un espace d'ombre qui cache l'objet pour mieux l'offrir au spectateur à travers un effet de saillie. De la même manière que la porte, les rideaux et la niche, chez Tintoret la haie, en constituant une barrière protectrice, dissuade l'observateur délégué de l'action de regarder et en même temps encadre et focalise l'attention sur ce qu'elle protège : le spectacle à observer.

Au niveau métapictural, cette inclusion met en valeur le fait que l'image montre l'objet de valeur et les obstacles qui en empêchent la vision ainsi que les dispositifs d'invitation. La haie fonctionne ainsi comme un dispositif métasémiotique dédoublant la toile du tableau et les rideaux du théâtre. Normalement, le cadre indique ce qu'il y a à voir et a comme objectif essentiel de *focaliser* le regard voire d'*inviter* à l'exploration ; mais ici la haie, qui encadre, nie cette fonction même d'encadrement car c'est seulement en dépassant ses bords d'une façon illégitime qu'on peut accéder à ce qu'il y a à voir<sup>5</sup>.

Ici l'image accomplit deux actions : met en scène un spectacle et nie le libre accès à la vision de son déroulement. Elle interroge l'*exposition* et la *soustraction d'exposition* : elle représente un spectacle qui s'offre à l'observation et en même temps interdit cette pratique d'observation ; elle met finalement en scène les limites de la licéité du regard.

Il vaudrait la peine d'approfondir cette question des spectacles qui, tout en s'exposant en tant que lieu de la concentration de l'attention où se passe quelque chose d'exceptionnel, mettent en scène leur clôture et le refus d'être l'objet du regard.

### 1.1 Nature morte

Cette première conception de la relation entre image et spectacle, liée à l'énonciation énoncée de l'image, peut concerner un autre type de fonctionnement qui est *la mise en image du spectacle de la production de l'image elle-même et non seulement de la réception de cette dernière*.

Il serait trop facile de prendre en exemple le tableau de Velázquez *Las Meninas*, qui spectacularise la production de la toile qui est en même temps un portrait des observateurs (nous aussi constituons un spectacle pour le peintre). Dans la même direction de *Las Meninas*, les natures mortes, à travers des objets tels que les verres ou les bulles de savon, réfléchissent l'acte de production du peintre : le chevalet, la toile, le pinceau et les autres outils du peintre sont dévoilés en

<sup>5</sup> Le miroir aussi, à l'instar de la haie, construit des modalités contradictoires de la vision, de clôture et d'ouverture. Le miroir constitue un plan générateur de projections de lumière se dirigeant vers Suzanne, lumière dont Suzanne profite pour son acte d'introspection (en fait, elle est penchée sur elle-même). En même temps qu'il assure à Suzanne un espace intime et exclusif, il ouvre vers le haut et le lointain. Il encadre, limite et renferme, mais sa surface plane se prolonge vers l'infini de la perspective se dirigeant vers le jardin. Sur le miroir comme lieu du narcissisme de Suzanne ainsi que de l'énonciataire, voir la fine analyse de Jacques Fontanille contenue dans *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma)*, Paris, Hachette, 1989 (pp. 98-104). Le corps de Suzanne est situé dans l'espace de vision caché par la haie alors que son regard, capturé par le miroir, est pris dans un espace qui converge vers le jardin et donc vers l'infini du point de fuite. Le miroir la projette dans un espace ouvert tout en lui accordant les limites de son espace intime. De la même manière contradictoire, la haie est un dispositif se renfermant vers le sol et projetant de l'ombre, favorable à Suzanne pour se cacher. Mais en même temps la haie fonctionne comme une membrane défensive déficiente car ouverte à ses extrémités. La haie et le miroir peuvent donc se définir comme des lieux de suspension entre des configurations de forces en opposition, entre ombre et lumière, renfermement et ouverture, ou mieux entre non-renfermement et non-ouverture.

creux, exactement là où la représentation se fait difficile à saisir car elle opère une *inversion* de sa transitivité en intransitivité et met en scène à l'intérieur du produit (énoncé pictural) l'acte qui l'a produit (énonciation picturale).

La nature morte est le genre qui, plus que tout autre, met en scène sa production en tant que spectacle : dans ce cas également, il s'agit d'un spectacle qui se cache, mais qui laisse apparaître, au travers des interstices de l'architecture de la représentation, les reflets de ce spectacle encadrés par les surfaces réfléchissantes. La production picturale qui se stabilise dans une peinture devient un spectacle semi-caché à l'intérieur de la peinture même. L'acte de production du peintre a eu lieu, mais il est terminé car la nature morte est là, terminée, exposée. La production devient spectacle car elle est encadrée en creux par des objets éphémères qui sont représentés de manière frontale. Le fait que les natures mortes mettent en scène l'action même de peindre la nature morte signifie justement la mise en scène du processus dans son être en train de s'accomplir ; il s'agit en fait de mettre en scène le *processus de transformation*, de finalisation du produit peint en même temps que le processus de détérioration des objets consommables mis en scène dans la niche.

Dans ce premier cas, illustré par *Suzanne et les vieillards* et par les natures mortes, l'image montre une *modélisation des pratiques d'observation, analysables par les articulations discursives de l'image*. On pourrait ainsi affirmer que la « partie » spectaculaire de l'image la dynamise car la renvoie à ses pratiques d'observation et de production. Nous nous sommes aperçus aussi que le niveau énonciatif de l'image concerne un processus contradictoire entre dévoilement et « mise au secret » de ce même spectacle.

### 3. LE SPECTACLE MIS EN IMAGE

Venons-en au deuxième type de relation entre image et spectacle, peut-être le plus évident mais néanmoins important en vue d'une exploration de ces rapports. C'est le cas du *spectacle théâtral mis en image*.

Quand l'image photographique met en scène une pièce de théâtre, elle peut le faire de deux manières. Elle peut : 1. témoigner des étapes de ce spectacle avec une ambition d'exhaustivité ou bien 2. créer, à partir de la mise en scène de la pièce, un nouveau spectacle à partir de celui qu'elle est censée représenter. Elle peut produire à son tour un spectacle qui dépasse ce qu'on voit sur la scène théâtrale.

Ces deux cas se retrouvent réunis dans la production du photographe Roger Pic et notamment dans la série de photos de la pièce *Mère courage et ses enfants* de Bertolt Brecht, spectacle mis en scène par le Berliner Ensemble en 1957 au Théâtre des Nations à Paris.

Les premières photos (Figures 1-2) suivent le rythme du spectacle à la trace, comme si le spectacle sur la scène était une *notation à exécuter* par la photographie, à l'instar de la partition et de l'exécution en musique. Cette stratégie a comme objectif de documenter et de témoigner de la pièce le plus fidèlement possible : les photos se mettent au service du spectacle. Dans ces premières photos, Mère Courage entre en scène avec sa charrette et ses enfants ; d'autres images témoignent des commerces florissants. Comme l'affirme Barthes dans son article



« Sept photo-modèles de Mère Courage »<sup>6</sup>, ces photos nous offrent des visions multiples : Pic utilise une stratégie d'*échantillonnage* des différents moments du récit, il *suit à la trace* le spectacle comme si la photo était en parfait accord avec la durée et le rythme de la pièce. La photo suit les étapes du spectacle et *exécute* la pièce qui, d'une certaine manière, est déjà une exécution du texte de Brecht. Nous sommes face à *l'exécution d'une exécution*.

Roger Pic témoigne, au travers de ces photos, de *l'effet-tableau* du théâtre, voire de la compacité des gestes et des actions. Dans ces premières images, les cours de la photo et de la pièce se déroulent

<sup>6</sup> Barthes, Roland, « Sept photo-modèles de Mère Courage », in : *Théâtre populaire* n° 35, 1959.



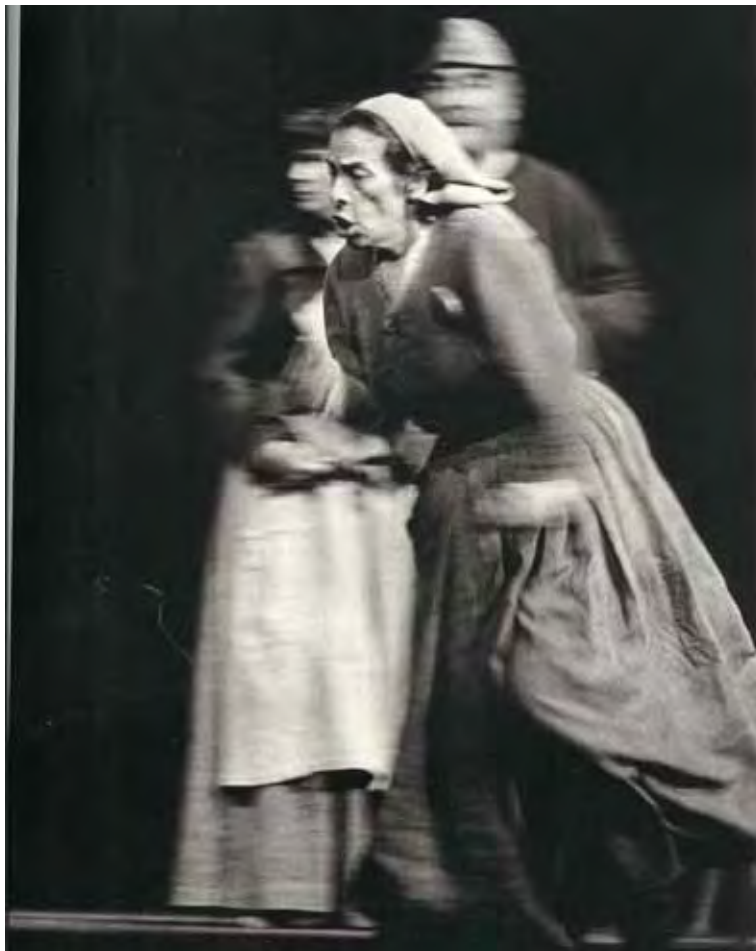


ainsi *en parallèle*. Dans deux autres images du corpus, prises vers la fin (Figures 3-4), cet effet tableau du théâtre rendu par la photo se perd pourtant. Ces deux images sont à la recherche de ce qui se *cache* entre un effet-tableau et un autre : elles visent à repérer des *interstices* entre un tableau et l'autre. Ces photos cherchent à saisir ce qui existe et qui fait sens au-delà des costumes et de la scénographie, voire ce qui fait sens au-delà de tout ce qui est photographiable. Le flou et le bougé font que la photo s'autonomise de son support statique et tabulaire : l'image peut ainsi se révéler comme un art du temps – et non



seulement un art de l'espace. La photo montre sa capacité à construire, sinon une diachronie, du moins une *épaisseur* temporelle. Ces deux photos ne visent pas seulement à saisir ce qui est interdit à la photo (le mouvement), mais aussi ce qui est la caractéristique fondamentale du théâtre : la parole, le cri.

On s'aperçoit que, petit à petit, la photo se libère du spectacle du Berliner Ensemble pour devenir elle-même spectacle, et se proposer comme une œuvre autonome. Comme nous l'avons déjà affirmé, dans les premières images de la série photographique Pic utilise une



stratégie produisant un effet de transparence et de stabilité du cadre photographique. Nous faisons l'hypothèse que cette stratégie énonciative sur le plan de l'expression vise à rendre la *durativité passionnelle* sur le plan du contenu : la joie et les difficultés des activités commerciales, la vie quotidienne faite de tentatives de survie, etc. Mais lorsque les passions quotidiennes laissent la place à des événements brutaux et violents comme dans le cas de la douleur ressentie par Mère Courage face à la mort de son fils préféré, Pic change de stratégie de cadrage. À ce moment-là, il doit signifier une *explosion* de la douleur, une passion qui ne sait pas se *contenir dans le cadre* et qui ne pourrait pas être

rendue par l'effet-tableau. On s'aperçoit en fait que, dans les dernières photos de la série, Pic saisit la parole passionnelle dans son survenir, et aussi le fait que cette passion est en elle-même *un événement* : le bougé rend bien la passion qui ne se contient pas, qui sort des limites, qui déborde de l'effet-tableau et de l'effet de transparence de la notation.

Ces éclats passionnels au niveau du contenu sont signifiés par le bougé au niveau de l'expression : ce bougé est quelque chose *qui ne se voit pas* pendant le déroulement de la pièce, il s'agit de quelque chose qui n'est pas directement observable. Vouloir manifester ce qui n'est pas vu par les spectateurs pendant le spectacle signifie que Pic n'est plus en train de témoigner de la pièce mais de *s'y infiltrer*, de *creuser* dans le cœur de la représentation théâtrale, d'en construire et d'en jouer *une autre*. Il construit ainsi, via la photo, un spectacle qui est généré par un autre, comme échappé de celui-ci. C'est un cas de filiation : *du spectacle à l'image* et de *l'image qui représente un spectacle à un nouveau spectacle généré par l'image*.

Le troisième type de relation entre image et spectacle est externe à l'image, c'est-à-dire externe à son articulation discursive topologique, chromatique et éidétique, et dépend de ce que, dans la hiérarchie des niveaux de pertinence sémiotique, Jacques Fontanille appelle les niveaux de l'objet et de la scène prédicative<sup>7</sup>. L'objet concerne des dispositifs qui permettent d'exposer et de valoriser, voire d'*activer* les images : on peut énumérer parmi ces objets le cadre, mais aussi le socle, l'album photographique, l'écran d'ordinateur. Il peut s'agir également de la seule lumière sous laquelle une image est exposée, son emplacement en tel ou tel lieu. Les choix d'éclairage permettent d'énoncer *une deuxième fois* l'image, postérieurement à l'énonciation première qui est à la source de sa production. L'image reste bien sûr la même en termes de topologie et de composition, mais la manière par laquelle elle est énoncée dans l'espace qui l'entoure (scène prédicative), par rapport aux observateurs, et par rapport à d'autres œuvres sous un certain titre qui les réunit à l'intérieur d'une exposition thématique, change sa signification.

Nelson Goodman (1987) désignait au moyen du terme « activation » les conditions impliquées dans le fonctionnement des œuvres d'art : une œuvre ne fonctionne que lorsqu'elle est activée, mise en état de fonctionner, d'une manière qui n'est jamais exclusive, invariable

### 3. OBJET ET PRATIQUE ÉNONCIATIVE

<sup>7</sup> Voir à ce sujet : Fontanille, Jacques, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, 2008. Il y hiérarchise les niveaux de pertinence sémiotique : signe, énoncé, objet, scène prédicative, stratégie, forme de vie.

ou définitive. La production du sens de l'image a lieu dans l'acte d'énonciation seconde (effectuation) qui ne se réduit pas forcément à la mise en scène. On peut dire, avec Husserl, que chaque œuvre possède une intention de signification qui *se remplit et se satisfait* lors de l'acte d'effectuation.

Il est couramment admis que les énoncés relevant des arts allographiques tels que la musique et la danse ne deviennent des œuvres que lors de l'effectuation de leur partition devant un public, qui correspond à leur activation. Il est beaucoup moins évident de concevoir cette sorte d'activation pour les arts autographiques comme la peinture qui est un objet considéré comme clôturé en lui-même, objet « à une seule phase » comme le dit Goodman (1968). Penser la peinture de la même manière que les œuvres des arts allographiques, qui, pour exister en tant qu'œuvres, sont censées être exécutées devant un public, aurait l'avantage de penser l'image elle-même non pas en tant qu'objet fini mais en tant que *réalité en puissance, en attente d'une réalisation* dans le cadre d'un théâtre collectif de la vision.

Dans son article intitulé « La fabrique de l'art », Jean-Pierre Cometti<sup>8</sup> donne comme exemple d'activation les scénographies des musées. Il rappelle des scénographies particulières comme celles qui plongent les œuvres dans le noir et privilégient un éclairage strictement focalisé, comme dans le cas du Musée du Quai Branly, où les objets sont presque cachés dans des niches et des cavernes. Les objets sont exposés afin d'être regardés mais ils sont néanmoins difficiles à saisir. Dans ce cas particulier, il faut remarquer que la mise en scène a un visage double : la stratégie de toute exposition muséale entre en conflit avec la disposition en creux des objets dans les niches ainsi qu'avec la soustraction de lumière empêchant une vision souveraine : ce *jeu de cache-cache* interroge le principe d'exposition qui gère la réception au musée. La praxis énonciative de valorisation peut se concilier ou bien s'opposer et ainsi entrer en conflit avec le fonctionnement proposé dans l'image par l'énonciation énoncée. L'exposition d'images ou d'objets à l'intérieur d'une caverne sombre est une manière de mitiger l'exposition de l'image, une manière d'en articuler rhétoriquement l'exposition – si, par rhétorique, on entend les opérations de soustraction, ajout, substitution, mélange, etc.<sup>9</sup> Quelle qu'elle soit la stratégie d'exposition, c'est elle qui, selon Cometti, *fait d'une image une image artistique* :

<sup>8</sup> Cometti, Jean-Pierre, « La fabrique de l'art. Médiation et activation », *Aisthesis – pratique, linguaggi e saperi dell'estetico*, 3-2, 2011, pp. 101-110, www.aisthesisonline.it

<sup>9</sup> Voir à ce propos Groupe μ (1992) et Bordron (2010).

« En d'autres termes, ce que nous appelons "art" recouvre une "relation" actualisée, pour ne pas dire "actée", plus qu'un *objet* réunissant en lui tout ce qui en constitue l'essence. *Les modalités d'activation de l'art appartiennent à l'art en ce qu'elles n'en sont pas, sauf abstraction, dissociables.* » (p. 103, nous soulignons <sup>10</sup>).

C'est seulement une fois que l'image est exposée qu'elle peut se dénommer image artistique, image scientifique, image publicitaire. L'image est ainsi considérée en tant que moteur d'une *spectacularisation* qui lui permet d'acquérir un statut, de s'inscrire dans des pratiques interprétatives institutionnalisées<sup>11</sup> : artistique ou bien scientifique – mais également publicitaire, politique, sacré, etc.<sup>12</sup>

En ce qui concerne les pratiques d'exposition des images artistiques, pensons aux expositions des tableaux : « classiquement », les œuvres que le peintre juge réussies sont sacralisées voire exposées à une certaine distance l'une de l'autre et à une certaine distance du spectateur : cette distance signifie spatialement une séparation sacrale. Dans le cas de la science, les types d'exposition ont toujours été plus hybrides : les images de vulgarisation à exposer peuvent se dire bien sûr représentatives d'une certaine méthode ou d'une certaine découverte mais elles ne seront jamais considérées comme finales et réussies au sens de l'art. De plus, un certain nombre d'images sont exposées pour être manipulées, comprises, mises à l'épreuve, transformées.

Dans le présent texte, je ne pourrai pas exposer les caractéristiques de la spectacularisation des images de statut artistique et scientifique : je ne m'attellerai qu'à quelques observations sans aucune ambition d'exhaustivité. En voulant trancher brutalement, on pourrait affirmer que le musée avant le XIX<sup>ème</sup> siècle est un musée de collection d'objets, un peu comme le *Wunderkammer* et les cabinets des curiosités. À partir des années 60, dans le cadre des musées scientifiques, avec l'*Exploratorium the Museum of Science, Art and Human Perception* de San Francisco, on assiste à une augmentation de l'interactivité : on passe du musée de la conservation d'objets aux musées de l'interaction. Leur objectif est de *dépasser l'objet exposé* et de parvenir à communiquer la manière dont cet objet pourrait être utile dans la vie quotidienne. On montre ainsi l'image et l'instrument qui l'a réalisée (un microscope ou la photo d'un satellite) : si l'image n'est pas exposée entourée par son dispositif de production, elle est entourée par d'autres images qui expliquent la manière dont sa production a été possible. Cette stratégie d'exposition

<sup>10</sup> Cometti, Jean-Pierre, *Op. Cit.*, p.103.

<sup>11</sup> Comme le rappelle Cometti (2011), dans le cas d'une exposition collective, le choix d'un commissaire permet de construire un réseau de relations entre les œuvres et produire une performance de ce réseau même car la perspective du commissaire se superpose à celle, fragmentaire, des tableaux singuliers. Toutes les opérations de prélèvement, de relation binaire ou ouverte, d'échantillonnage ou de composition et recomposition sont des opérations de classement qui font partie de cette mise en spectacle de l'image. Le titre de l'exposition a une valeur performative : prenons l'exemple de l'*esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud qui a créé des relations entre artistes et nous les a montrées sous une autre lumière : c'est l'acte de réunir certains artistes sous une étiquette qui fournit le cadre herméneutique de l'œuvre.

<sup>12</sup> Voir à ce propos Basso Fossali et Dondero (2011).

s'explique par l'objectif de créer une histoire autour de l'objet-image. Il s'agit d'une tentative de dépasser l'exposition de l'objet pour parvenir à la monstration *des actions contenues virtuellement dans cet objet* : de l'objet il faut extraire les actions possibles, passées et futures, en le concevant comme lieu de rencontre des actions dont il peut être un moteur ou bien une source d'explication. Dans ces types de musée, l'objectif est d'oublier l'image en tant qu'objet et d'en présenter le spectacle, à savoir d'afficher *le processus de dématérialisation* de l'objet. Il faut sacrifier l'unité de celui-ci pour pouvoir valoriser son déploiement dans des actions. De manière parallèle à l'exposition scientifique, la stratégie des expositions artistiques se transforme également : l'installation prend la place du tableau et de la sculpture sur le socle.

Il y a un troisième type de musée que Jean Davallon décrit comme le musée de la dramatisation du savoir. C'est ce que j'appellerai le musée de l'expérimentation, où l'on vise la spectacularisation des étapes de la recherche, les doutes et les faux pas. C'est la même chose qui arrive dans l'art contemporain où les artistes accomplissent des tâches extrêmement variées : rédaction d'articles, manipulation de pipettes, élevage d'animaux pour les expériences, expérimentation de la résistance d'un métal à la torsion ou un nouveau mode de développement photographique. Beyaert-Geslin (2012)<sup>13</sup> affirme à ce propos que si les repentirs ne sont pas un produit exclusif de l'art d'aujourd'hui, il faut admettre que c'est dans l'art contemporain que le destinataire de l'œuvre d'art, ainsi que son producteur, déclarent s'égarer face à la nouveauté, ne pas en être les possesseurs : l'artiste s'amuse d'ailleurs à théâtraliser son *ne pas savoir faire* qui récuse le critère de la virtuosité manuelle. Ces pratiques artistiques contemporaines ne sont pas forcément finalisées par des objets (un tableau, une sculpture) mais trouvent sens en elles-mêmes, l'objet n'apparaissant plus que comme une possibilité de conserver la mémoire de la pratique productive. Le fait que la matérialisation d'un objet fini devienne contingente montre que chaque démarche et chaque étape de la pratique artistique sont précisément actées et ne sont que des moments intermédiaires entre une investigation et l'autre.

Ce qui apparente d'ailleurs la pratique scientifique et les pratiques contemporaines de l'art sont les parcours qui les animent : du côté de l'art, la valorisation des esquisses et des repentirs, du côté des sciences, la plus forte publicisation des preuves multiples, des erreurs, des hésitations. On voit que les images et les objets ne sont plus au centre

de l'exposition : les pratiques sont tellement dispersées que le musée n'est peut-être plus le lieu de l'activation des images, car le spectacle de l'art et de la science, est un spectacle fait de pratiques qui, aujourd'hui, se passent *toujours ailleurs*. Comment pouvoir donc concevoir un spectacle dispersé, sans frontières ? Est-ce qu'on peut encore envisager d'identifier l'exposition avec le spectacle afin de reconnaître et étudier le statut d'une image ?

- Barthes, Roland, « Sept photo-modèles de Mère Courage », *Théâtre populaire* n° 35, 1959.
- Basso Fossali, Pierluigi & Dondero, Maria Giulia, *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim, 2011.
- Beyaert-Geslin, Anne, « L'art comme texte et comme pratique de laboratoire », *Art et science : une attirance*, Beyaert-Geslin & Dondero (éds), Liège, PULg, 2013.
- Bordron, Jean-François, « Rhétorique et économie des images », *Protée* n°38, vol. 1, pp. 27-40, 2010.
- Cometti, Jean-Pierre, « La fabrique de l'art. Médiation et activation », *Aisthesis – pratische, linguaggi e saperi dell'estetico*, 3-2, 2011, pp. 101-110, [www.aisthesisonline.it](http://www.aisthesisonline.it)
- Fontanille, Jacques, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma)*, Paris, Hachette, 1989.
- Fontanille, Jacques, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, 2008.
- Marin, Louis, *De la représentation*, Paris, Seuil, 1993.
- Goodman, Nelson, *Languages of Art*, London, Bobbs Merrill, 1968 ; tr. fr. *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, 1990.
- Goodman, Nelson, *Of Mind and Other Matters*, 1987 ; tr. fr. *L'art en théorie et en action*, Paris, Gallimard, 2009.
- Greimas Algirdas J. & Courtès, Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. I, Hachette, 1979.
- Groupe μ, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.
- Meyer-Plantureux, Chantal & Besson, Benno, *Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris. Photographies de Roger Pic*, 1995, Paris, Marval.
- Stoichita, Victor, *L'instauration du tableau.*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

## RÉFÉRENCES

<sup>13</sup> Beyaert-Geslin, Anne, « L'art comme texte et comme pratique de laboratoire », *Art et science : une attirance*, Beyaert-Geslin & Dondero (éds), Liège, PULg, 2013.

## *b* Quand une image est-elle spectaculaire ?

Gian Maria Tore

Qu'est-ce que le « spectaculaire » ? Comment l'étudier ? Et l'étude des images doit-elle adopter des précautions particulières face au « spectaculaire » ? Que veut dire au juste, finalement, qu'une image est « spectaculaire » ?

La difficulté de toutes ces questions tient avant tout au mal paradoxal dont semble souffrir l'étude des médias et des arts : le succès de ses notions-clés avec la banalisation et l'appauvrissement qui en découlent. On dit par exemple qu'un amour est romantique, une situation est comique, un film est spectaculaire ; or, si de telles expressions rendent nos jugements et nos expériences plus colorés, il n'est pas sûr qu'elles permettent aussi de mieux cerner ce que posséderaient un amour précisément en tant que « romantique », une situation en tant que « comique », un film en tant que « spectaculaire ». Surtout, pour le propos qui nous intéresse ici, elles semblent bien éloigner la possibilité de disposer d'une conception établie du romantisme, de la comédie, du spectacle. Certes, pour des notions telles que le romantisme et, en partie, la comédie, le spécialiste pourra toujours se retrancher dans le terrain protégé des documents qui, historiquement, sont censés exprimer ou théoriser ce qu'est le romantisme ou la comédie ; mais pour le spectacle il n'en va pas de même. Après tout, à quoi peut-on se fier pour établir ce qu'est un spectacle et ce qui n'en est pas un ? Et, par ailleurs, que l'on adhère ou pas à l'idée qu'on serait dans la « société du spectacle », qu'est-ce qui n'est pas étiqueté de « spectaculaire » aujourd'hui ? Il semble donc aussi important que difficile de se demander ce que veulent dire, au juste, « spectacle » et « spectaculaire ».

Pour être régulièrement employée, la notion de spectaculaire possède une signification triviale et extrêmement générique, tout comme la notion banalisée de romantique, qui indique simplement quelque chose de « passionnel, exalté, rêveur », ou la notion courante de comique, qui désigne quelque chose de « très drôle, risible ». Ainsi,

### 1. LE PROBLÈME DE L'ÉTUDE DU « SPECTACULAIRE »<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Je remercie Céline Schall et Marion Colas-Blaise pour la discussion qui a alimenté la formulation de ma problématique ici.



l'acception ordinaire et appauvrie de spectaculaire indique-t-elle ce « qui est exacerbé, exagéré ; qui en fait beaucoup ; qui est grand et (positivement) grandiose ou (négativement) grandiloquent ». Or il est évident que, sur ces significations, on ne peut guère construire un discours analytique autour de l'image, de l'art, des objets et des pratiques sociales en général. Mais—ces significations existent bien, elles affectent et alimentent nos perceptions et nos discours, et nous devons donc en rendre compte. Si, d'une part, on ne peut nullement partir ou se contenter du sens commun, car il est trop vague, pas assez fin, on doit bien, d'autre part, arriver d'une manière ou d'une autre à ce sens même, car c'est aussi lui qu'il faut expliquer.

Aussi devons-nous à la fois dresser un cadre aussi précis que possible du « spectacle » et de ses qualités dérivées, le « spectaculaire », et rendre compte de l'aspect éminemment généralisable de ce cadre même, du fait qu'il peut être employé de manière approximative et vague en des situations bien différentes. Nous devons définir une conception qui soit, d'une part, un tant soit peu cohérente et systématique (par ailleurs, en quoi les différentes acceptions courantes de « spectaculaire » peuvent-elles faire système entre elles ?) et, d'autre part, graduelle et extensible (le « spectaculaire » est sans doute quelque chose de l'ordre du plus ou moins). Du moins est-ce là ma perspective : il nous est extrêmement utile de disposer autant de distinguos essentiels pour expliquer, articuler, analyser, que de rapprochements souples, pour comprendre, embrasser, mettre en perspective.

A cet égard, il semble important de disposer d'un *modèle sémiotique* : non pas tant d'une définition de ce qui *est* spectacle que d'une perspective sur ce qui *fait* spectacle : *ce qui fait sens en tant que spectacle*. Que faut-il voir, que faut-il faire valoir dans une situation pour l'expérimenter en tant que spectacle ? Nous gagnerions à *construire* une perspective, plus qu'à essayer de *trouver* directement une réponse. Nous gagnerions aussi à ne pas nous focaliser exclusivement sur le théâtre, à ne pas rabattre le spectaculaire sur le théâtral, mais à aligner, dès le début, le plus grand nombre de faits sociaux qui semblent pouvoir éclairer la forme et la substance sémiotique du spectaculaire, ses composantes et ses enjeux : du numéro de cirque à la compétition sportive jusqu'à la pratique de l'exorcisme ou l'audience judiciaire, en passant par le speech politique et l'exposé scientifique. Ne serait-il pas heuristique de pouvoir comprendre et expliquer, dès le début, le « spectaculaire » comme un effet de sens qui concerne, par exemple,

tantôt l'art tantôt la politique ? Ne serait-il pas heuristique, en somme, de partir d'un modèle sémiotique *général* du spectaculaire ?

Tel est le parti que je me propose d'illustrer ici : esquisser un cadre général, pour comprendre et expliquer au mieux le rapport entre l'image et le spectacle. Ma démarche ne consistera donc pas à vouloir découvrir la vraie nature du spectacle, mais à tenter de dresser un modèle heuristique pour mieux voir, pour mieux éclairer et différencier le plus grand nombre de phénomènes, artistiques et non, en ce compris les images mais pas seulement. Après une étape préliminaire, qui visera à pointer ainsi les composantes et les enjeux de la sémiotique générale du spectaculaire, je passerai à une deuxième étape, où je discuterai plus particulièrement du rapport de l'image au spectacle, notamment à la faveur de la distinction que j'avancerai entre « spectacle », « spectacularisation » et « spectaculaire ». Finalement, le propos central de mon article sera de montrer que, pour chacune de ces trois notions, l'étude de l'image se pose différemment : que de nouvelles choses deviennent visibles et distinguables au travers d'une telle articulation.

Avant toute chose, il est essentiel de disposer d'un modèle sémiotique du spectaculaire : non pas de trancher sur ce qui *est* spectacle, ou dérivé de lui, mais d'avancer un groupe d'aspects qui semblent être valorisés — parfois plus et parfois moins, ici éventuellement et là pleinement — dans ce qui fait sens comme étant spectaculaire. Puisque la construction d'un tel modèle sémiotique a déjà constitué le propos d'une longue étude, publiée ailleurs, je me limiterai à en donner ici une version succincte, pour pouvoir discuter finalement, et plus longuement, le rapport de l'image à une telle sémiotique générale du spectaculaire<sup>2</sup>.

Les traits qui, me semble-t-il, doivent être présents dans quelque chose qui fait sens comme étant spectaculaire sont au nombre de trois.

*Premièrement, la frontalité.* Il faut qu'il y ait un espace qui fait sens en tant que partagé et orienté. L'ici doit, pour tous, être différent du là-bas. Là-bas, c'est le spectacle ; ici, c'est nous les spectateurs. (Bien sûr, on peut aussi dire : ici, c'est le spectacle ; là-bas, c'est vous les spectateurs ; ce qui compte demeure l'orientation partagée de l'espace, que je propose d'appeler frontalité.) La frontalité est ce qui produit une situation d'*observation* : le spectacle ou le spectaculaire sont, même étymologiquement, ce dont le sens est d'être observé intensément.

*Deuxièmement, l'initiative.* Si la spatialité est orientée et partagée,

## 2. PRÉLIMINAIRES : POUR UNE ÉTUDE SÉMIOTIQUE DU SPECTACULAIRE

<sup>2</sup> Je me permets de renvoyer à l'article en question, qui présente aussi une bibliographie et une série de problèmes et arguments que je ne pourrai pas exposer ici : Tore, Gian Maria, « Pour une sémiologie générale du spectaculaire : définitions et questions », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, en ligne : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3951> (consulté le 30/08/12). Pour me limiter à n'indiquer qu'une référence, essentielle pour la discussion qui suit : Goffman, Erving, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, London, Harper & Row, 1974 (tr. fr. *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991).

l'activité qui y a cours est, respectivement, asymétrique et solidaire. Asymétrique, car elle est gérée, pilotée, orchestrée, seulement par le front du spectacle. Solidaire, car le front des spectateurs doit se prêter à une telle dynamique. C'est le spectacle qui donne éventuellement l'initiative, à tel moment ou dans un tel lieu précis, aux spectateurs ; les spectateurs ne peuvent pas faire ce qu'ils veulent (et s'ils le font, alors ils ne se prêtent pas au spectacle). Or si, d'une part, l'orientation spatiale produit l'observation, de l'autre, la gestion asymétrique de l'initiative rend une telle observation *réflexive* : on observe un spectacle et, en même temps, on observe la manière dont le spectacle observe des règles, suit une forme, se tient. Le spectacle ou le spectaculaire font sens aussi pour le fait d'avoir une tenue, qui est à observer, littéralement. On peut dire encore qu'il s'agit d'observer une observation : on va à un spectacle mélodramatique pour se voir émouvoir et pleurer, on va à un spectacle sportif pour voir comment la partie est jouée et nous voir supporter une équipe ou un joueur. La réflexivité de l'observation du spectacle est à prendre au sérieux : tout se passe comme si le sens final du spectacle était d'ouvrir l'espace d'un événement pour voir l'événement même arriver. Le sens d'un match n'est que de lancer un match pour voir le match, et certainement pas pour avoir déjà les résultats donnés. De même, tout en sachant déjà comment *Hamlet* va se terminer, nous nous disposons pour la énième fois à ce que les choses adviennent : précisément parce que le sens ultime d'une telle expérience artistique (à laisser de côté ce que Shakespeare a à nous apprendre de vrai et de beau) est de voir avec quel art les choses peuvent advenir. Le spectacle, c'est faire arriver des choses, au nom du sport, de l'art, etc. Et cela est réflexif aussi parce que ces choses qui arrivent sont en même temps l'exemple même, l'incarnation et la construction de l'art, du sport, etc., qui en somme n'existent pas sans elles.

L'effet sémiotique de l'observation asymétrique semble être de rendre exemplaire ce qui se passe dans le spectacle même. L'individu sur la scène théâtrale est observé non pas en tant qu'individu mais en tant qu'exemple : exemple de l'art du théâtre (sur le plan du signifiant) et exemple d'un personnage humain, d'un type d'action (sur le plan du signifié). Cela explique pourquoi cet individu peut nous intéresser et nous bouleverser d'une manière si extraordinaire. Or cette sémiologie de l'exemplarité rapproche toutes les situations spectaculaires, si différentes puissent-elles sembler : non seulement au théâtre, non

seulement dans le sport, mais aussi dans la politique, dans la science, dans la justice... autant d'activités qui sont observées et évaluées par la manière dont les individus sur scène arrivent (ou échouent) à exemplifier les valeurs de la politique, de la science, de la justice... Ce n'est pas seulement une question de rôles sociaux, puisque la sociologie nous a bien appris que l'individu agit toujours dans des rôles, et que partant il est toujours réflexif, il se réfère forcément au rôle qu'il est lui-même en train de reproduire ; dans le spectaculaire, c'est aussi une question de valeurs qui doivent être exemplifiées dans ces rôles : c'est observer comment observer ces rôles de l'art, de la politique, de la justice, etc. Le travail d'observation réflexive devient le sens même de l'activité, la performance en jeu devient pour ainsi dire l'en-jeu essentiel.

*Troisièmement, le risque.* Si une situation fait sens comme étant spectaculaire lorsqu'il y a un en-jeu, observé réflexivement, c'est aussi parce que ce qui va s'y passer n'est pas tout à fait donné à l'avance. (C'est sans doute là ce qui distingue le spectacle de n'importe quel rituel.) Spectaculariser, c'est s'exposer, littéralement : s'exposer à ce qui peut arriver, s'exposer à la vérification de la manière dont ce qu'on expose tient, admirablement ou misérablement. Spectaculariser, c'est donc alimenter une prise de risque pour voir si on l'emporte ; mais c'est aussi, inversement, réflexivement, l'emporter du fait même d'avoir voulu prendre des risques pour gagner. En effet, c'est parce qu'on joue un match qu'on peut être victorieux, c'est parce qu'on tient un speech qu'on peut être applaudi, c'est parce qu'on porte plainte qu'on peut être reconnu comme étant dans son droit, c'est parce qu'on se lance d'un trapèze volant qu'on retombe bien. Au spectacle, on se lance pour bien retomber ; on met en jeu pour avoir un enjeu. Certes, d'autres situations sociales consistent à mettre les choses en jeu, à avoir des enjeux, à se lancer ; mais les situations spectaculaires consistent à jouer réflexivement de cela. On dira qu'elles consistent à alimenter, observer, célébrer le risque. Aussi toute situation spectaculaire peut-elle se clore par un succès, dans le meilleur des cas, comme par un échec, dans le pire. Une situation est d'autant plus spectaculaire si d'une part – du côté du spectacle – on peut passer par des virtuosités ou des gaffes et que de l'autre – du côté des spectateurs – on peut être ovationné ou sifflé. Ou inversement : plus on joue avec le risque, plus on spectacularise ; ainsi, dans le spectacle du football, lorsque le footballeur s'approche du but, plus il fait de pirouettes avant de tirer, plus il donne du spectacle ; de même, dans la cuisine, plus le pizzaïolo

lance la pâte dans les airs et la fait virevolter, plus il fait le spectacle.

Pour conclure, s'il fallait résumer de la manière plus générale et concise possible, on pourrait dire qu'une chose vaut comme spectaculaire lorsqu'elle fait sens comme *réussissant (ou pas) à arriver* ; lorsque son sens n'est pas d'être là, mais d'advenir. Ce n'est pas un simple événement, c'est faire de quelque chose un événement. Comment ? A travers une exacerbation des issues possibles, un art expérimenté de l'hésitation, pour que, de la sorte, ce qui arrive devienne une solution, que ce qui a été lancé semble bien retomber. Que l'on songe à l'effet spécial qui déforme la séquence du film, ou à l'équilibriste qui se promène sur un fil, ou à la bille qui tourne le long de la roulette, mais aussi à la réponse aux objections qui fuse du tac au tac dans un exposé scientifique ou dans un procès judiciaire. Le spectaculaire consiste en une gestion des difficultés qu'il a ouvertes lui-même, en une rhétorique de la résolution. Et c'est bien en raison de cette nature essentiellement rhétorique que, dans l'acception plus commune, le spectaculaire est « emphatique », « grandiose » (pour le meilleur) ou « grandiloquent » (pour le pire).

### 3. LES DIMENSIONS DE L'ANALYSE DU SPECTACULAIRE

La nouvelle œuvre de l'artiste va faire un malheur, l'athlète va fixer le nouveau record mondial : chiche ! Ainsi la situation spectaculaire s'ouvre-t-elle, sous le signe du risque observé réflexivement. Il faut bien le cadre du spectacle sportif pour que le record soit fixé (tout seul, même face à un témoin mais dans un cadre privé, l'athlète ne fixe pas de score) ; et il faut bien une exposition, éventuellement un vernissage, pour aider l'artiste à emporter un franc succès. Cette mise en perspective entre l'activité de l'athlète et celle de l'artiste plasticien nous ramène au propos essentiel de notre intervention : il s'agit de distinguer entre, respectivement, une activité qui est pleinement un spectacle et fait peu de sens en dehors de ce dernier (par exemple l'activité sportive, qui tourne autour des compétitions et des matches) et une activité qui, lorsqu'elle se spectacularise, est affectée d'un nouveau sens (par exemple une œuvre littéraire qui serait éventuellement mise en scène, ou un dessin de Leonard de Vinci retrouvé dans une cave et ensuite exposé et célébré dans la plus belle salle des Offices de Florence). Ainsi, pour étudier le rapport entre le spectacle et l'image, gagne-t-on non seulement à posséder un modèle de ce qui fait sens comme étant du spectacle, mais aussi à bien

distinguer les différentes dimensions d'une telle sémiotique générale, à savoir : i) le spectacle proprement dit, ii) la spectacularisation, iii) le spectaculaire. En effet, une image étant donnée, nous avons à répondre à trois questions différentes : i) l'image, constitue-t-elle un spectacle ?, ii) est-elle prise dans un procès de spectacularisation ?, iii) possède-t-elle des aspects spectaculaires ?

#### 3.1. Première dimension : le « spectacle »

On peut s'accorder sur le fait qu'un certain nombre de pratiques particulières forment une famille : du théâtre à la musique, de la danse et du mime au cirque, des sports aux démonstrations dans les foires. Toutes ces pratiques ont ceci en commun : elles n'existent que grâce à une scène ou à une piste, sur laquelle a lieu une performance, face à un public. (Ou elles consistent en des préparations ou des conséquences d'une telle performance.) Elles consistent, littéralement, à monter sur scène ou à entrer en piste, à s'exposer. Ainsi possèdent-elles dans la forme plus complète les aspects que nous venons d'attribuer à la sémiotique du spectaculaire.

Prises dans leur ensemble, ces pratiques montrent bien aussi que la notion de fiction, souvent mobilisée pour analyser le spectacle, n'est pas si centrale qu'elle le paraît : un numéro de cirque est-il une fiction ? Et un match de football ? Peut-être peut-on définir le spectacle à partir de la notion de faire-semblant ; mais alors le faire-semblant n'est pas tant à entendre comme une fictionnalisation que comme la nécessité, plus générale, de produire et d'alimenter littéralement un « semblant », une apparence, un paraître. Le spectacle crée, fait un « semblant » : met sous les yeux du public quelque chose qui est, d'une part, à observer et, d'autre part, à prendre pour quelque chose d'autre, pour de l'art, du sport, de la musique...

Or, l'acteur ou l'athlète n'exercent (ne deviennent) l'art dramatique ou le sport que sur la scène ou sur la piste, par définition (et, comme on l'a souligné, c'est bien cette concentration de l'exemplarité qui explique la manière dont nous sommes aussi pris et émus par l'événement spectaculaire). Par contre, l'homme politique ou le savant peuvent agir en tant que tels aussi sans la transformation de la scène : par exemple, lorsque l'un prend une décision importante pour la « polis », ou lorsqu'un autre conduit une recherche déterminante pour la communauté scientifique. Certes, l'un comme l'autre devront,



à un moment ou un autre, s'exposer : se spectaculariser. Mais c'est en raison de cette variabilité des modes et des formes de l'exposition de la politique ou de la science qu'il est utile de considérer ces dernières non pas en tant que membres de la famille des spectacles proprement dits, mais en tant que lieux de spectacularisation.

La distinction entre les spectacles et les spectacularisations jette une nouvelle lumière sur la question des images. Car il apparaît clairement que des pratiques telles que la peinture ou la photographie ne sont pas non plus intéressées par la dimension du spectacle proprement dit : un tableau n'a pas besoin d'une scène pour exister, il est tel (il fait sens comme tel) aussi lorsqu'il est rangé dans l'atelier du peintre ou discrètement pendu dans un couloir ; et il en va de même pour une photo. La question devient de savoir quelles pratiques de spectacularisation peuvent affecter ces images et donc leur sémiotique. Mais avant de discuter cela, il est intéressant de voir en quoi il est d'autres images, les images en mouvement du film, qui, elles, fonctionnent déjà en tant que spectacle.

Que gagne-t-on à approcher le film en tant que spectacle ? Cette question est trop souvent évacuée. Il est typique des études cinématographiques de traiter le film comme un spectacle sans autre explication que l'origine historique de ce dernier (le film est né au sein des arts du spectacle : à partir du théâtre, mais plus encore du music-hall, du cabaret, de la foire). Mais la question est bien de savoir pourquoi le film aujourd'hui *fait sens* comme étant un spectacle, par quels aspects constitutifs de son expérience. Or les approches qui se posent typiquement cette dernière question, comme l'esthétique ou un certain cognitivisme, mettent normalement le film dans la famille des images ou des objets culturels en général, *objets* sur lesquels viendraient s'ajouter *ensuite* des comportements, tels par exemple que des comportements spectaculaires ; mais, ce faisant, elles échouent à rendre compte de certains phénomènes élémentaires de la sémiotique du cinéma, dont l'explication deviendrait claire si l'on songeait dès le départ au film non pas comme à un objet porté en spectacle, mais comme à une *pratique spectaculaire* (un certain nœud sémiotique entre des objets et des comportements). Voici quelques-uns de ces phénomènes à expliquer. Premièrement, pourquoi, de tous les bruits présents dans une salle de cinéma, on n'entend que les bruits du film ? Et que veut dire qu'un bruit *vient du film* ? En effet, tous les bruits, tous les sons, sont *dans la salle*... Mais il se trouve que, de tous les bruits

qui viennent de nos côtés, nous n'entendons pas (comme étant partie du film) ceux qui viennent de nos voisins ou ceux qui sont dus à un haut-parleur endommagé ; alors que nous entendons (comme étant partie de l'expérience du film) certains bruits qui nous semblent même bouger *dans le film*. Deuxièmement, ce qui est étonnant à ce propos, c'est que les bruits du film peuvent venir de n'importe où, d'un point de vue physique, suivant l'emplacement des hautparleurs (des deux côtés de la salle, de derrière l'écran, même dans un casque que nous porterions) ; mais d'un point de vue sémiotique, ces bruits viennent bien *du film* et, qui plus est, bougent *dans l'image* (et cela même dans un film monophonique). Or, il me semble que nous pourrions difficilement expliquer ces phénomènes sans postuler une pratique sémiotique qui fonctionne selon un espace orienté et partagé, entre public et scène. Nous ne pouvons pas non plus expliquer ces phénomènes et bien d'autres sans concevoir le soi-disant objet-film comme étant, précisément, le fait d'une attention orientée et durable. Songeons, par exemple, à cette dimension filmique essentielle qu'est le hors-champ, d'une part, et la continuité de l'espace filmique de l'autre : dans un plan un homme franchit le seuil d'une porte et dans le plan suivant il sort de cette même porte ; or, bien que nous n'ayons pas vu sur l'écran qu'il s'agit de la même porte, nous l'avons vu sémiotiquement, *dans le film*. C'est dire, en somme, que le film, d'un point de vue sémiotique, en tant qu'objet de notre expérience, ne se trouve pas sur la pellicule, ni même tout à fait sur le rectangle lumineux de l'écran. Le film n'est pas une bobine, ni un écran ; le film est *ce qui se passe, une fois que la bobine se déroule et que les images sont projetées sur l'écran*. Le film semble ainsi exaspérer l'irréductibilité de l'image à son support (sémiotiquement, un tableau ou une photo ne sont pas non plus leur support). Le film semble être, radicalement, quelque chose qu'on fait surgir, à chaque fois ; il semble consister même, à cet égard, en une performance ou un événement qui se produit. Le film est bien quelque chose qui n'existe que lorsque, littéralement, il se produit – telle une performance de cirque, de théâtre ou de sport. Or tout cela ne semble pas être le cas pour le tableau ou la photographie.

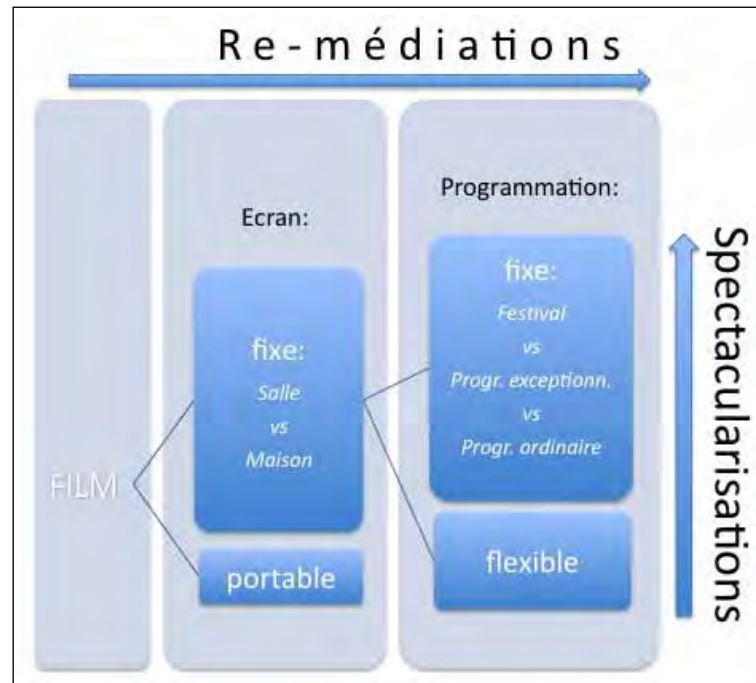
### 3.2. Deuxième dimension : la spectacularisation, ou la forme de vie de l'image

Il est utile de pointer un ensemble de processus qui affectent une image, ou n'importe quel média ou pratique sociale pour le porter en

spectacle : pour le spectaculariser. Ainsi, il semble clair qu'un film est aujourd'hui fortement spectacularisé par la salle d'un multiplexe, bien autrement qu'il ne l'est par l'écran d'une tablette ou, encore plus, par l'écran d'un Smartphone. Mais comment analyser cela ? Comment, dans l'étude des images, rendre compte de la différence entre l'expérience produite par un écran portable et celle d'un écran fixe ; et, dans l'expérience de l'écran fixe, de la différence entre un visionnage domestique et un visionnage en salle ? Et d'une manière tout à fait analogue, comment porter au jour le fait que pouvoir voir un film à n'importe quel moment, au choix, est autre chose que de le voir dans une programmation établie, qui décide des jours et des heures de visionnage ?

Nous pouvons, pour commencer, penser que plus la situation du visionnage est donnée, prévue, attendue, partagée, plus elle fait du film un événement. Nous pouvons, en général, concevoir une série ordonnée de possibilités de spectacularisation croissantes, par chaque re-médiation<sup>3</sup> possible du film. Ainsi, par exemple : nous pouvons concevoir une mise en perspective qui va du film portable au film donné en événement de festival :

<sup>3</sup> J'emploie le terme de « re-médiation » suivant la proposition, désormais bien connue dans les *media studies*, de Bolter & Grusin de s'attacher aux médias comme à des processus entassés (chaque média est une nouvelle médiation par rapport à une situation qui inclut déjà d'autres médias) et de compétition réciproque (chaque média essaie d'opérer d'une manière résolutive, de remédier à des situations vues comme étant problématiques) : Bolter, Jay D. et Grusin, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge-London, MIT Press, 1999.



A travers cette perspective, nous pouvons essayer de nous donner les moyens de préciser et analyser ces notions trop souvent invoquées de médiation et de spectacularisation. Nous pouvons aussi répondre au déconstructionnisme radical, pratiqué par une certaine sociologie, qui réduit un film à ses expériences sociales, jusqu'à soutenir qu'il y a autant de films que d'expériences : en réalité, il semble plus heuristique de concevoir qu'un film est une chose, tandis que les manières dont ce dernier circule et est expérimenté empiriquement en sont une autre. La question ici, c'est bien d'arriver à préciser la variation de ces manières, et notamment de voir qu'il y en a qui activent une sémiotique du spectaculaire : qui spectacularisent le film.

La spectacularisation ici ne réside pas tant dans le fait banal qu'un film peut passer aujourd'hui sur des écrans géants (selon l'acception appauvrie de « spectaculaire » que nous avons évoquée). La spectacularisation est à voir, plus finement, dans le fait qu'un film peut être plus ou moins imposé et, par là, exposé (selon les questions que nous avons soulevées dans notre sémiotique du spectaculaire) : dans un festival, et dans une moindre mesure dans une programmation fixe quelconque, le film imposé par la programmation s'expose aux sifflements ou aux applaudissements, à la débâcle ou au triomphe. C'est dire que, dans ces cas, le film est ouvert au jeu d'hésitation sémiotique qui consiste à regarder et évaluer le film précisément en tant que film, œuvre d'art, moment culturel exemplaire, dans une réflexivité exacerbée. Une fois dans un festival, et dans une moindre mesure dans n'importe quelle projection événementielle, le film pourra être acclamé comme superbe, et même reconnu mondialement, ou « descendu » impitoyablement. Par contre, dans la distribution normale en salle, et encore plus dans la distribution sur les chaînes télévisuelles, le film est moins « à voir » : il est choisi éventuellement, au sein de l'activité d'une soirée par exemple, il ne se trouve pas aussi frontalement mis à l'épreuve, il est beaucoup moins fait valoir comme quelque chose d'exemplaire.

Le même raisonnement peut être emprunté et développé pour expliquer, d'une manière plus précise, en quoi l'art, dans les musées, dans les galeries, et encore plus dans les vernissages et les soirées, est, comme on le dit, spectacularisé.

Pour conclure, si la première dimension sémiotique qu'on a pointée, le spectacle, concerne les *pratiques* en tant que telles, la deuxième dimension, la spectacularisation, concerne les (*re*)

*médiations qui interviennent sur les pratiques voire sur leurs effets sémiotiques. Schématiquement, les pratiques, ce sont des objets et des comportements* : par exemple, une image peinte qui fait sens comme objet religieux, ou un film qui ne fonctionne que dans une attention prolongée et dirigée vers l'écran. Les (re)médiations, ce sont *les vicissitudes technologiques et institutionnelles* qui à leur tour font circuler, vivre les pratiques : par exemple, lorsqu'une peinture est exposée dans une galerie, puis acquise par le musée, puis reproduite sur des catalogues... Les (re)médiations des images, ce sont donc les formes de vie de l'image. Elles en canalisent et en valorisent l'expérience : par exemple, lorsqu'à la valeur religieuse originelle d'une peinture se superpose la valeur esthétique, ou marchande ; ou lorsqu'un film devient un film culte, ou qu'il est fait passer pour un navet ou pour une œuvre-phare de la culture d'un pays.

### 3.3. Troisième dimension : le spectaculaire, ou la rhétorique de l'image

On vient de soutenir que la peinture, a priori, ne fait pas sens comme étant un spectacle mais peut être portée par une série de médiations qui, elles, la valorisent comme tel. Entre ces deux dimensions sémiotiques, nous avons à en tracer une troisième : une peinture, tout en n'étant pas un spectacle et indépendamment de toute spectacularisation, peut aussi être plus ou moins spectaculaire. Nous avons à rendre compte ici de la différence, fragile mais décisive, entre, d'une part, une grande toile *action-painted* par Pollock et, d'autre part, un menu tableau intimiste de Vermeer ; ou, pour recourir à un genre de comparaison plus fréquent : entre, d'une part, un film de Spielberg ou un blockbuster qui ne lésine pas sur les effets spéciaux et, de l'autre, un film de Bresson ou de Straub et Huillet, qui demandent une grande attention pour voir et sentir ce qui n'est pas mis sous les yeux et les oreilles du spectateur, qui n'est pas – pourrait-on dire – fait « semblant »...

On touche ici à l'acception la plus courante et généralisante du « spectaculaire », au sens de « ce qui fonctionne parce qu'il en fait beaucoup, parce qu'il impressionne visiblement ». (Et si tel est le cas, alors les films de Bresson ou de Straub et Huillet sont aussi spectaculaires à leur manière : par préterition, par dénégation.) Plus précisément, le spectaculaire, ce n'est pas ici la question d'une pratique en soi, ou d'une médiation technique institutionnelle ; c'est

plutôt la question d'une véritable *rhétorique*, de procédés et de figures, d'intensification ou d'atténuation, de surenchère ou de déni, portés sur la sémiotique que nous avons esquissée précédemment.

Je voudrais indiquer ici deux pistes pour comprendre et analyser une telle rhétorique – encore trop largement négligée. La première piste consisterait dans l'étude de la sémiotique de l'improvisation et/ou de la virtuosité. En effet, on pourrait analyser comment l'improvisation et la virtuosité ouvrent la situation (à l'imprévu), l'exposent (à l'échec), intensifient donc le sens (réflexif) de la performance, avec tous les effets passionnels entraînés, de l'émerveillement à l'admiration. Improviser et faire le virtuose, c'est se mettre en difficulté pour voir comment on s'en sort, gérer réflexivement le risque : que l'on songe, encore une fois, au footballeur qui ne tire pas directement face au but mais dans une pirouette, ou au pizzaiolo qui n'étale pas directement la pâte mais la fait se déployer dans les airs. Si l'on part de ces exemples pour en venir aux images, on comprend peut-être mieux en quoi ces dernières sont spectaculaires lorsqu'elles sont traitées par des effets spéciaux, tel le ralenti : tout comme dans le morceau de bravoure de l'athlète ou du cuisinier, dans le ralenti ou dans le montage extrêmement morcelé, spectaculaire, on donne à voir ce qu'on est en train de faire : on suspend davantage l'action en cours, pas encore achevée, pour mieux assister à son accomplissement ; on ouvre davantage son procès, pour mieux saluer l'événement qui va le résoudre.

Un autre procédé typique de la rhétorique spectaculaire des arts, à étudier davantage, pourrait être le jeu des répliques. On peut songer à la musique d'abord, jazz et rock. Dans le jazz, un moment typique, dit en anglais le *chase*, consiste dans le fait qu'un soliste se lance dans un phrasé virtuose puis se tait et laisse un autre soliste lui répondre, lequel réagit et surenchérit ; dans le rock, une situation canonique des concerts se produit lorsque le chanteur fait une roulade et puis adresse le micro au public pour qu'il lui réponde. On peut songer au cinéma ensuite : aux dialogues de la *screwball comedy* par exemple, où le mari se croit malin et fait une boutade piquante envers sa femme, laquelle toutefois lui riposte du tac au tac et le met K.-O., verbalement... Cela explique, entre autres, pourquoi le jazz ou le rock, avec leurs surenchères de la performance, sont plus spectaculaires que la musique classique ; et le cinéma hollywoodien, avec ses jeux de ping-pong verbal, brillants et impertinents, est plus spectaculaire qu'un film d'auteur européen.

Ces exemples montrent aussi que, d'une part, un spectacle peut être plus ou moins spectaculaire (un concert de jazz l'est plus qu'un concert de musique classique) ; de l'autre, que n'importe quelle situation de la vie quotidienne peut être spectaculaire (lorsqu'elle adopte cette rhétorique de la solution qu'on est en train de pointer, par exemple lorsqu'elle ouvre et gère des situations qui font sens comme étant traitées avec virtuosité). Le spectaculaire, comme la spectacularisation, consiste bien en des effets graduels, approximatifs, locaux, mais aussi plus ou moins reproductibles, transposables, généralisables.

## RÉFÉRENCES

- Bolter, Jay D. et Grusin, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge-London, MIT Press, 1999
- Goffman, Erving, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, London, Harper & Row, 1974 (tr. fr. *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991)
- Tore, Gian Maria, « Pour une sémiologie générale du spectaculaire : définitions et questions », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, en ligne : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3951>

## c Mise en image du spectacle et spectacularisation de l'image à l'âge baroque

Ralph Dekoninck, Maarten Delbeke, Annick Delfosse et Koen Vermeir

À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et tout au long du XVII<sup>e</sup>, émergent de nouvelles formes spectaculaires. La diffusion d'un catholicisme ostentatoire comme l'affirmation de plus en plus marquée de l'État moderne conduisent à la définition de nouveaux critères de solennité qui privilégient les fêtes somptueuses où arts, techniques et savoirs fusionnent pour créer l'expérience éphémère de la merveille et de la stupéfaction.

Travailler sur ces formes spectaculaires constitue un réel défi méthodologique et épistémologique pour l'historien. Échappant au découpage classique des savoirs, ces phénomènes polysémiques et synesthésiques n'ont pas reçu toute l'attention qu'ils méritent, tombant en quelque sorte entre les chaises disciplinaires ou étant eux-mêmes fragmentés par des études disjointes ne les ayant guère appréhendés comme des unités de sens et d'expérience organiques. Aborder un tel sujet invite donc immanquablement à un déplacement des frontières et à une reconfiguration des savoirs. Loin d'être un mot d'ordre éculé ou un vœu pieux, la transdisciplinarité est non seulement souhaitée mais exigée par ces réalités polymorphes qui sont elles-mêmes le fruit de la collaboration d'une diversité d'acteurs et de la convergence d'une multiplicité d'actions où art et technique contribuent à mettre en scène société, religion et politique.

Plutôt que de plonger dans les matériaux historiques foisonnants et complexes, nous voudrions, dans le cadre de ce volume, présenter quelques traits distinctifs de la fête à l'âge baroque et illustrer le renouvellement des études qui la prennent pour objet, en attirant tout particulièrement l'attention sur la mise en image du spectacle et sur la spectacularisation de l'image.

Partons du constat selon lequel s'intéresser aux *sens* de ces manifestations extraordinaires peut prendre diverses orientations selon la signification que l'on attribue au mot « sens » : celle bien sûr de signification au contenu idéologique évident mais aussi celle de direction

## 1. INTRODUCTION

<sup>1</sup> Ces différentes acceptions du mot « sens » rejoignent en partie les différentes dimensions de l'« acte de langage » (*speech act*) tel qu'il est défini par J.L. Austin, c'est-à-dire comme « acte locutoire » portant sur le sens du message, « acte perlocutoire » qualifiant les effets sur le récepteur et « acte illocutoire » désignant la performativité du message. Voir : Austin, John Langshaw, *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962, lecture VIII. Sur les effets « perlocutoires » envisagés dans le champ des études théâtrales, voir Fischer-Lichte, Erika « Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe », in : Martschukat, Jürgen et Patzold, Steffen (éds), *Geschichtswissenschaft und "performative turn"*, Köln, Böhlau, 2003. Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance*. New York, Routledge, 2008.

<sup>2</sup> Nous citons l'édition de 1702 : Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel*, t. II, La Haye-Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1702, p. 891.

<sup>3</sup> Une analyse poussée des récits des fêtes spectaculaires à Rome est proposée par Diez, Renato, *Il trionfo della parola. Studio nelle relazioni di feste nella Roma barocca 1623-1667*, Rome, Bulzoni, 1986. Pour la période antérieure, voir aussi Helas, Philine, *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Berlin, Academie Verlag, 1999. Pour un aperçu des formes et iconographies spectaculaires utilisées lors de ces fêtes, voir : Fagiolo dell'Arco, Maurizio, *La festa barocca*, Rome, De Luca, 1997. Pour une analyse des enjeux idéologiques de la fête dans la ville italienne, voir : Zorzi, Ludovico, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Florence, Einaudi, 1977.

<sup>4</sup> Parmi les études portant sur certains éléments liés à ces dispositifs, voir par exemple, pour les chars triomphaux, Berns, Jörg Jochen, *Le véhicule des dieux. Archéologie de l'automobile*, Paris, Éditions Desjonquères, 2003 ; et pour les ma-

(comment le spectacle organise et crée l'espace communautaire en le transformant et en l'inventant) et celle de sensibilité (invitant à prendre en considération l'expérience physique du spectateur/acteur agissant et réagissant à une série de *stimuli* sensoriels) sans oublier ce vers quoi tendent tous ces « sens » : l'efficacité performative<sup>1</sup>. À ce titre, il est utile d'évoquer la définition du mot spectacle que Furetière donne dans son dictionnaire à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle : « Objet extraordinaire qui étonne, qui attire les regards, qui arrête la vue, & que l'on considère avec quelque émotion »<sup>2</sup>.

Or, force est de constater que, jusqu'il y a peu, la plupart des recherches consacrées au phénomène du spectacle à l'âge baroque s'intéressaient essentiellement au programme politique ou religieux mis en scène. Les cérémonies spectaculaires se laissaient avant tout appréhender comme un mode assez sophistiqué de communication dont il s'agissait de déchiffrer les différents niveaux de signification. Elles s'offraient en effet dans leur dimension rhétorique comme des discours déclinés sous différentes formes artistiques destinées à mieux exalter la gloire des souverains et des saints célèbres à travers ces événements extraordinaires. Par ailleurs, il faut bien tenir compte du fait que cette approche se voit naturellement privilégiée en raison de la nature textuelle de la grande majorité des sources dont nous disposons. Or les relations des festivités portent l'attention précisément sur le programme idéologique sans trop s'attarder sur les détails de sa mise en scène, si ce n'est pour évoquer les fastes déployés à ces occasions. Et c'est donc bien souvent à la lumière de ces relations que les rares représentations visuelles sont aujourd'hui étudiées.

Il convient d'accorder toute l'attention à ces représentations qui ne sont bien sûr que des témoignages en partie déformants des spectacles dont elles conservent la mémoire ou, plus exactement, qu'elles ont pour fonction de commémorer, relevant ce défi impossible de figer l'éphémère et de suggérer la dimension dynamique, multimédiale et synesthésique du spectacle. Les travaux qui se sont attachés à l'étude de ces représentations n'ont pour la plupart cherché qu'à décoder les motifs iconographiques et symboliques qui truffent ces complexes dispositifs scéniques ou à en inventorier le langage formel<sup>3</sup>. Pour notre part, nous insisterons plutôt sur les fonctions de cadrage, d'effet et de performance assumées par ces derniers<sup>4</sup>. En effet, peu d'attention a été accordée aux dispositifs eux-mêmes qui mettent en scène les événements liés aux festivités politico-religieuses<sup>5</sup>. On peut,

à leur propos, parler de phénomènes de cadrage, le cadre devant être compris au sens le plus large de ce qui donne la direction, instaure la représentation et invite à l'interprétation. Qui plus est, le cadrage crée un espace extraordinaire qui rend possible des effets et une efficacité proprement performatifs<sup>6</sup>.

chines volantes, Tkaczyk, Viktoria, *Himmels-Falten. Zur Theatralität des Fliegens in der Frühen Neuzeit*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2011. Mais la totalité des dispositifs techniques mis en œuvre dans la fête baroque n'ont pas encore fait l'objet d'études détaillées.

<sup>5</sup> Quelques ouvrages récents ont abordé, d'une façon limitée, la performativité des spectacles à différentes périodes, voir par exemple, pour les triomphes romains, Östenberg, Ida, *Staging the World. Spoils, Captives, and Representations in the Roman Triumphal Processions*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 6-12. Gillgren, Peter et Snickaere, Marten (éds.), *Performativity and Performance in Baroque Rome*, Farnham, Ashgate, 2012.

<sup>6</sup> Voir : Lenain, Thierry et Steinmetz, Rudy (éds), *Cadre, Seuil, Limite*, Bruxelles, La Lettre volée, 2010. Pour une théorie générale du cadrage, voir Goffmann, Erving, *Frame Analysis*, Boston, Northeastern University Press, 1986.

Avant même d'envisager les images qui construisent et conservent la mémoire de ces événements éphémères et qui constituent à ce titre un type particulier de cadrage, il importe de souligner que ce phénomène de cadrage caractérise assez bien la nature même du spectacle à l'âge baroque. Transposé à l'échelle de la ville, tous les cadres spectaculaires ont pour but de transformer l'espace préexistant en un lieu symbolique, chargé de sens. Non seulement ils ont pour fonction d'attirer le regard du spectateur, mais plus encore ils le convertissent en un regard herméneute et sensible. Ils métamorphosent la réalité quotidienne, à tel point que même les éléments spatiaux, voire les personnes qui s'y meuvent changent de statut le temps des festivités, créant un « nouveau monde ». Car il ne s'agit pas seulement de convertir l'espace mais aussi de créer un temps particulier. En effet, la fonction de ces cadrages est également de jaloner un itinéraire symbolique. À ce titre, le dispositif pour ainsi dire fondateur du cadrage spatial de cette culture du spectacle est bien l'arc de triomphe. Ponctuant le parcours que suit le cortège, l'arc s'offre tout à la fois comme un cadre et un seuil, coordonnant à la fois temps et

## 2. LES CADRES DE L'EXPÉRIENCE

<sup>7</sup> Pour une étude récente traitant du motif de l'arc de triomphe, voir Stijn Bussels, *Spectacle, Rhetoric and Power. The Triumphal Entry of Prince Philip of Spain into Antwerp*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012.

espace.<sup>7</sup> Vu à distance, il doit finalement être traversé. Étant à la fois le moyen et l'objet de la célébration, il met en scène et exalte dans le même mouvement le programme politico-religieux dont il fixe l'éternité, ce qui est bien le paradoxe de ces structures éphémères qui ne trouveront de postérité que dans la gravure. Et cette logique prévaut pour bon nombre des formes de décoration métamorphosant l'espace urbain le temps des festivités, en vue de créer et de capturer un temps éphémère.

L'hypothèse que nous voudrions ici avancer est que ces dispositifs de cadrage, dont la nature est proprement célébrative, sont conçus pour intensifier la force de la communication, au risque d'absorber et d'occulter les messages que les organisateurs cherchent à transmettre. Car on a bien souvent affaire à un équilibre instable entre la fonction symbolique et la fonction ornementale, entre le sens comme sensibilité et le sens comme signification. On pourrait même aller jusqu'à dire que le propre de ces décorations éphémères est de faire bouger en permanence, voire d'estomper la frontière entre l'*ergon* et le *parergon*, entre la représentation et son cadre<sup>8</sup>. Ce dernier, qui est pourtant censé s'effacer au profit de l'exhibition du premier, tend en effet à lui voler la vedette, l'impression générale de faste l'emportant sur le détail des significations.

<sup>8</sup> Pour la déconstruction de la distinction entre l'*ergon* et le *parergon*, voir Derrida, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, 1<sup>ère</sup> partie.

### 3. MISE EN IMAGE DU SPECTACLE

Comme le propre de toute enquête historique portant sur les spectacles est de ne pouvoir s'appuyer que sur les « enregistrements » écrits et visuels, il importe de confronter ces deux types de documents en vue de questionner le quasi silence des textes sur l'apparat décoratif et le quasi silence des images sur les événements auxquels cet appareil a servi de cadre ainsi que les effets exercés sur les spectateurs. Qui plus est, lorsque l'image accompagne le texte, on doit considérer leur complémentarité et réfléchir donc aux propriétés du genre même du livret de fête, icono-texte qui forme un autre type de cadrage transformant le temporaire en permanent.

Mais arrêtons-nous d'abord sur les gravures commémorant plus qu'elles n'enregistrent les fastes spectaculaires, leur but étant de fixer dans les mémoires ce qui est par nature éphémère. Deux types de point de vue ont pu coexister : soit l'architecture temporaire est figurée dans le contexte de l'espace urbain et en relation étroite avec les événements qu'elle a pour fonction d'encadrer et d'accompagner ; soit l'architecture est isolée et traitée comme une structure indépendante, flottant sur l'espace abstrait de la page blanche. Si l'on se reporte aux Joyeuses Entrées dans les anciens Pays-Bas méridionaux, on peut constater que le

second type l'emporte en quantité sur le premier, lequel apparaît plutôt en introduction ou en conclusion de façon à poser le cadre général des célébrations en mettant souvent en exergue la ville même qui s'offre comme le théâtre des festivités et ses habitants comme les acteurs sur cette scène publique (fig. 1). Dans ces gravures, c'est l'événement



Fig. 1: Crispin van den Broeck et Adam de Bruyn, “Discours du Duc d’Anjou au peuple d’Anvers”, dans *La joyeuse [et] magnifique entrée de monseigneur Francoys, fils de France, et frere unique du roy, par la grace de dieu, duc de Brabant, d’Anjou, Alencon, Berri, [et]c. en sa tres-renommée ville d’Anvers*, Anvers, 1582, p. 104.

lui-même plutôt que ses cadres architecturaux qui est au centre de l'attention. Quant au second type, bien plus présent, il exhibe le monument détaché de son contexte spatio-temporel et transforme le livre en un itinéraire et sa lecture en une forme de voyage à travers ces pièces détachées (fig. 2). La seule marque persistante de l'éphémère est formée par les torches et flambeaux, voire les feux d'artifice. Ce sont en effet là des motifs récurrents, à tel point qu'on peut les considérer comme des marques distinctives de la culture du spectacle. Plus précisément, on peut dire que la fumée comme indice de la lumière ou du bruit de





Fig. 2: “Arc triomphal des Espagnols”, dans *Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu Sereniss[imi] Principis Ernesti Archiducis Austriae...*, Anvers, 1595, p. 61

la détonation est probablement le témoin le plus éloquent du spectacle vivant. Beaucoup de graveurs lui consacrent une place visuellement marginale mais thématiquement centrale pour évoquer l'importance de la lumière comme expression paradigmatique de la célébration, laquelle est perçue et vécue essentiellement comme un « son-et-lumière ». Or c'est bien là le défi que doit relever tout graveur : rendre en noir et blanc ce qui ne peut être figé dans une image fixe et bidimensionnelle, c'est-à-dire l'expérience synesthésique de la quatrième dimension. L'animation est en effet le propre de ces décorations vivantes mélangeant images fixes et mobiles jusqu'à brouiller les frontières entre le naturel et l'artificiel, deux dimensions confondues dans les gravures. Ces dernières pétrifient et pérennisent ainsi ce qui est essentiellement un art performatif de l'illusion.

Perpétuant un événement transitoire, les gravures opèrent une transformation de la « réalité » comparable à celle du spectacle même : si la gravure inscrit l'événement exceptionnel dans l'ordre du quotidien (ne serait-ce qu'en offrant la possibilité de « relire » et, ainsi, de revivre en partie le spectacle quand on le souhaite), le spectacle opère une transformation transitoire (mais souvent périodique) de lieux, pratiques et objets qui font pour la plupart partie intégrante du quotidien.

Cette métamorphose de l'ordinaire en extraordinaire concerne également un certain nombre d'objets et d'images préexistantes investies d'un pouvoir que les cérémonies extraordinaires ont pour mission de confirmer et d'exalter. Après avoir abordé la question de la mise en image du spectacle, nous voudrions donc à présent évoquer la logique inverse : lorsque certaines images font occasionnellement l'objet d'une mise en scène spectaculaire. C'est le cas des statues miraculeuses de la Vierge placées au cœur d'un dispositif scénographique et spectaculaire dans les anciens Pays-Bas méridionaux du XVII<sup>e</sup> siècle. L'efficacité religieuse de ces images dépasse souvent largement leur qualité matérielle et formelle. Elles sont d'ailleurs considérées d'autant plus opérantes que leur apparence est simple, voire humble. Leur spectacularisation, à l'occasion de processions annuelles ou saisonnières, contribue à amplifier ce pouvoir afin d'impliquer le plus grand nombre de participants dans l'attestation de leur existence et la célébration de leur efficacité.

#### 4. SPECTACULARISATION DE L'IMAGE

On retrouve ici le problème du cadrage comme principal dispositif d'amplification non seulement à l'occasion des célébrations mais également dans le contexte du culte quotidien. Souvent de petite taille et dénuées d'une quelconque valeur matérielle et artistique, ces statues étaient exhibées à l'intérieur de l'église comme dans l'espace urbain grâce un système de *parerga* destinés à en exalter le pouvoir sans pour autant faire oublier la nature humble de ces objets, dont la sacralité dépend à la fois de cette nature et de tous les *paraphernalia*. Ce délicat équilibre entre *ergon* et *parerga* – les seconds ne pouvant éclipser les premiers, même si l'efficacité du premier dépend en partie des seconds – a pour fonction de fonder la légitimité des images mais aussi d'en contrôler l'efficacité. Au lendemain des crises iconoclastes du XVI<sup>e</sup> siècle, ce genre de culte et de fastes somptuaires ne pouvait que susciter la suspicion des protestants comme des autorités ecclésiastiques craignant toujours le spectre de l'idolâtrie. L'enjeu principal était de pouvoir contrôler les modalités de la vénération en usant précisément de dispositifs spectaculaires cadrant littéralement le culte au sens où ils en définissent le protocole.<sup>9</sup> C'est ici que la mise en scène pérenne et les décorations éphémères entretiennent une relation étroite et complexe. Lors des célébrations, la statue est habillée, souvent d'une robe qui l'agrandit considérablement, et placée sur un trône et sous un baldaquin couronné. Le trône est souvent orné de fleurs et de draperies précieuses. En incorporant des objets naturels ainsi que des ornements artificiels, le trône opère la médiation entre l'artefact sacré et le contexte spectaculaire de la procession tout en marquant la frontière entre l'image et la foule des fidèles.<sup>10</sup>

Dans le cadre de la vénération quotidienne, l'autel abritant et encadrant la statue miraculeuse intègre l'extraordinaire dans l'ordinaire, et cela en incorporant les éléments du trône dans un dispositif qui vise à contrôler la présentation de la statue en l'élevant dans une niche au-dessus d'un retable. Au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, ce dispositif se complique progressivement en usant d'un éclairage spécifique, de matériaux et d'une ornementation plus raffinés. L'autel offre pour ainsi dire un spectacle permanent, convoquant d'autres médias et donc d'autres sensations que celles fournies par les seuls arts visuels, en vue d'encourager une implication plus émotive des croyants. Si le cas de ces trônes et autels est particulier, il met en avant bien des caractéristiques générales de la culture du spectacle au XVII<sup>e</sup> siècle, que ce soit à nouveau à travers la logique du cadrage et de la multimédialité ou

<sup>9</sup> Pour une interprétation du dispositif de l'autel, voir : Cousinié, Frédéric, *Le Saint des Saints. Maître-autels et retables parisiens du XVII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, pp. 9-75.

<sup>10</sup> Voir : Vandenbroeck, Paul, *De energetica van een onkennelijk lichaam. Het sacrale en het beeldloos-sublieme in de religieuze cultuur van de vroegmoderne tijd*, dans *De hemel in tegenlicht. Macht en devotie in het aartsbisdom Mechelen*, éd. Paul Vandenbroeck, Tielt, Lannoo, 2009, pp. 174-204.

dans la relation du durable et du transitoire, du naturel et de l'artificiel, dimensions combinées afin de susciter l'adhésion, la ferveur tout en cadrant les modalités de son expression individuelle et collective.

Sur ce point précis, les textes nous donnent des informations que l'image ne peut apporter ou qu'elle n'apporte qu'indirectement. En provoquant l'émotion, le spectacle baroque s'impose avant tout comme un espace-temps d'immersion visant la persuasion, la conversion ou, à tout le moins, la participation sous une forme plus ou moins active. Pour cette raison, le spectacle ne peut être étudié seulement pour ce qu'il *dit*, dans la mesure où son principal intérêt réside dans ce qu'il *produit*. La subtilité des messages symboliques communiqués à grand renfort d'emblèmes, de devises et d'allégories échappant au plus grand nombre, il apparaît clairement que ce qui compte n'est pas tant le programme crypté du spectacle que l'*expérience* provoquée par ces moments saturés d'effets spéciaux.

Plongé au cœur d'un univers aux formes exubérantes et proliférantes, le spectateur était avant tout frappé par la magnificence du spectacle qui lui était offert. Les sources textuelles de l'époque rendent en partie compte de ces effets lorsqu'elles insistent sur les impressions produites par ces événements et leur décor, attestant du fait que l'efficacité de la beauté et de la monumentalité l'emporte. L'effet d'ensemble prend le dessus sur les détails signifiants. C'est ce qui apparaît clairement à la lecture des préfaces des livrets relatant ces spectacles : la fonction encomiastique de la somptuosité spectaculaire y est toujours soulignée. Ainsi, par exemple, peut-on lire dans la préface des relations de la Joyeuse Entrée à Anvers du frère du roi de France en 1582 : ce spectacle « ravist aussi en admiration les esprits, & pousse en estonnement le Spectateur, le mettant comme hors de soy, & le remplist neantmoins d'une joyë & contentement surpassant toute autre. Car comme es voluptez du corps, celles semblent plus grandes qui altèrent plus par leur douceur, les sens ; aussi est il du contentement de l'esprit, qui est d'autant plus grand quand l'admiration coniointe ravist aussi d'avantage l'entendement & le met comme hors de soy »<sup>11</sup>.

C'est d'abord l'altération des sens que le dispositif mis en place entend provoquer : les décors qui se consomment dans d'étourdissants feux d'artifice, le faux sang qui jaillit des plaies de gigantesques Christ crucifiés, les dialogues assourdissants que nouent trompettes

## 5. LE SENS DE L'EXPERIENCE

<sup>11</sup> *La ioyeuse [et] magnifique entrée de monseigneur Francoys, fils de France, et frere unique du roy, par la grace de dieu, duc de Brabant, d'Anjou, Alencon, Berri, [et]c. en sa tres-renommée ville d'Anvers*, Anvers, Christophe Plantin, 1582, p. 12. À noter ici la progression des effets dans l'ordre spirituel: corps, sens, esprit, entendement, et finalement « hors de soy ».



et bombardés, etc. font du spectacle une aventure sensorielle intense qui privilégie l'ouïe et plus encore la vue. Le contentement de l'œil sera l'objectif principal des organisateurs qui tentent, par l'artifice et la splendeur, de « rassasier les yeux de l'assemblée »<sup>12</sup>. Les machines et décors s'offrent aux regards étonnés de spectateurs qui, débordés par la profusion de matières, de couleurs, de lumières ne sont rapidement plus capables de savoir où poser les yeux. L'enjeu de la fête, qu'elle soit politique ou religieuse, sera de repousser sans cesse la satiété d'un public « repeus de la veüe de ces richesses »<sup>13</sup>. Aussi les moyens seront-ils toujours renouvelés pour surprendre les spectateurs que des effets trop répétitifs risquent de fatiguer ou d'accabler.

Vue et ouïe ne sont jamais laissées au repos parce que ravir les yeux et les oreilles, c'est aussi émouvoir les esprits et les âmes. La recherche des moyens destinés à mettre le spectateur « hors de soy » est donc au cœur du processus spectaculaire : en conviant le public à s'abîmer dans un univers saturé de couleurs, de matières, de formes, de sons, les organisateurs visent à le déborder, à le pousser au-delà de ses limites sensorielles pour l'étourdir, le frapper de stupeur, le plonger dans un état d'hébétéude. Une fois « hors de soy », le spectateur perd alors son statut d'observateur distant et est impliqué totalement au cœur du projet que soutient la solennité dont il devient un des acteurs.

Sur un plan religieux, plus spécifiquement, cet état d'hébétéude provoqué par le spectacle a parfois été qualifié, notamment par les jésuites, de « pieuse horreur » (*pius horror*) ou « d'horreur sacrée » (*sacer horror*)<sup>14</sup>. Le recours à cette expression empruntée à la littérature antique permet aux jésuites de rendre pleinement compte de l'expérience du divin. Le mot *horror* exprime d'abord autant le hérissement des poils et des cheveux que le frisson d'effroi et le frémissement de crainte. Dans la littérature latine, toutefois, ce mot renvoie aussi à tous ces symptômes de pâleur, de tremblements, de sueur froide, d'incapacité à parler que les Anciens ressentaient devant les dieux. Ainsi, Tite-Live, lorsqu'il évoque l'apparition de Romulus divinisé à un homme du nom de Proculus Julius, décrit ce dernier comme « parcouru d'un frisson d'horreur » (*perfusus horrore*) et priant Romulus de pouvoir le regarder en face<sup>15</sup>. En mobilisant le mot *horror* pour évoquer le résultat des processions spectaculaires qu'ils organisaient, il semble bien que les jésuites aient conçu ces manifestations comme une expérience éphémère du divin. Les décors, les machines, les spectacles pyrotechniques, bref, cet appareil qui saturait l'espace devait « terrasser

<sup>12</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 12.

<sup>14</sup> Voir notamment les relations que les pères de la Compagnie envoient à Rome pour décrire à leurs autorités les festivités spectaculaires qu'ils organisent à l'occasion de la double canonisation d'Ignace de Loyola et de François-Xavier en 1622 (Rome, Archivum Romanum Societatis Iesu, fonds provinciaux, *passim*).

<sup>15</sup> Tite Live, *Ab Urbe condita libri*, I, 16, 16.

les âmes des participants »<sup>16</sup>. Le fidèle-spectateur, plongé au cœur du spectaculaire, en était tout à la fois embrasé et anéanti et se trouvait pour ainsi dire en face à face avec le divin.

On vient d'évoquer les effets provoqués par les spectacles festifs. Néanmoins, on doit être attentif au fait que la raison première de ces fêtes est d'abord d'ordre *rituel*. Ces fêtes spectaculaires, qu'elles soient religieuses ou politiques, sont avant tout des actes performatifs, instituant un pouvoir sacré ou profane. L'efficacité de leurs effets, *ex opere operato*, dépend d'une série de cadrages rituels, faits souvent de simples gestes et de quelques mots exécutés par des personnes investies d'une autorité ou d'une légitimité reconnue par tous. On remarquera que la qualité sensible des gestes et des mots n'est pas en jeu dans ces rituels, de même que la qualité morale des personnes qui les exécutent et les prononcent n'est pas prise en considération, les conditions de l'efficacité ne reposant pas sur les émotions dégagées par les seuls objets, paroles et gestes mis en œuvre, abstraction faite de leur contexte spectaculaire global.

Mais ce rituel, situé au cœur de l'événement et ayant pour fonction de (re)produire cet événement, est précisément encadré par la célébration festive, autre forme de performance où la qualité des gestes et des actions comme des dispositifs techniques et artistiques joue un rôle essentiel, l'objectif étant de créer l'émerveillement et d'exacerber les émotions non plus tant d'une communauté symbolique que de chaque individu appelé à se reconnaître, à sa façon, comme membre de cette communauté par le partage du sensible. Le concept d'*expérience* est ici le concept-clé : exprimer et générer l'expérience de la puissance politique comme de la présence du sacré est bien la visée de ces célébrations qui les mettent en scène. Cette mise en représentation du politique ou du sacré doit être conçue et vécue à la fois comme proche et lointaine. Cette juste distance, entre éloignement et proximité, est précisément assurée par les divers phénomènes de cadrage dont on vient de parler. Ces derniers assurent par ailleurs le lien entre le rituel codifié – dont la valeur et l'efficacité tiennent à son immutabilité – et l'événement festif qui, s'il est largement programmé par les autorités, n'échappe pas pour autant à l'appropriation intime et personnelle par les spectateurs. On remarque alors que la célébration festive devient elle aussi performative dans la mesure où ses effets sont censés contribuer à la création ou à

<sup>16</sup> Rome, Archivum Romanum Societatis Iesu, fonds provinciaux, *passim*.

## 6. PERFORMANCE RITUELLE ET PERFORMANCE SPECTACULAIRE

la confirmation de l'ordre social et religieux, en l'enracinant dans une expérience sensible. Ces effets rendent pour ainsi dire la performance... performante.

Enfin, cette « performance de la performance » est également rendue possible par les phénomènes de cadrage parce que ceux-ci séparent la fête de la vie quotidienne. D'une part, ils permettent de créer ou de renforcer un lieu social ou sacré séparé du reste du monde qui rend valide le rituel et le place sous un contrôle institutionnel et/ou social. D'autre part, ils délimitent un espace-temps dont le caractère extraordinaire accentue la performativité des événements spectaculaires. Ce n'est que lorsque les gens sortent de leur vie ordinaire et participent vraiment à l'événement festif qu'ils peuvent éprouver l'émerveillement, l'admiration ou l'horreur sacrée. Pour être transformé, il faut enjamber un seuil, traverser une porte.

## 7. CONCLUSION

Prenant acte des développements les plus récents dans le champ des *performance studies*, nous avons tâché de mettre en évidence l'importance de l'étude des *processus* du spectacle plus que des symboles et des significations, car ce sont bien les processus qui définissent et transforment acteurs, espaces et objets. Dans le cadre des festivités baroques, ces acteurs, espaces et objets ne prennent en effet sens et existence qu'à travers un tissu de relations réciproques et dynamiques orchestrées selon une programmation précise et dépendant de protocoles déterminés. Au cœur de ces processus, les phénomènes de cadrage semblent jouer un rôle particulièrement déterminant : transformant l'espace autant que le temps, ils introduisent l'extraordinaire dans l'ordinaire, exhibent un message et le voilent en même temps, assurent des liens autant qu'ils forcent les ruptures. Comme nous l'avons montré, le cadre remplit différentes fonctions : il amplifie, il sépare, il crée de nouvelles réalités et garantit l'efficacité de la performance. Ainsi, il réussit à soutenir les différents « sens » du spectacle que nous avons mis en exergue : la signification, la direction et structuration de l'espace et du temps, l'efficacité rituelle qui est au cœur de la performance et l'effet spectaculaire qui implique l'expérience, les émotions et la sensibilité des spectateurs. Les cadrages qui accompagnent ces *sens* se recouvrent sans être identiques, et ne vont pas sans causer des tensions à l'intérieur du dispositif entre les effets « contrôlés » et les effets « libérés » par la fête.

- Austin, John Langshaw, *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962.
- Berns, Jörg Jochen, *Le véhicule des dieux. Archéologie de l'automobile*, Paris, Éditions Desjonquères, 2003.
- Cousinié, Frédéric, *Le Saint des Saints. Maître-autels et retables parisiens du XVII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, pp. 9-75.
- Davis, Tracey C., (éd.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- Derrida, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- Diez, Renato, *Il trionfo della parola. Studio nelle relazioni di feste nella Roma barocca 1623-1667*, Rome, Bulzoni, 1986.
- Fagiolo dell'Arco, Maurizio *La festa barocca*, Rome, De Luca, 1997.
- Fischer-Lichte, Erika, « Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe », in : Martschukat, Jürgen et Patzold, Steffe (éds), *Geschichtswissenschaft und "performative turn"*, Köln, Böhlau, 2003.
- Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance*. New York, Routledge, 2008.
- Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel*, t. II, La Haye-Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1702, p. 891.
- Gillgren, Peter et Snickaere, Marten (éds), *Performativity and Performance in Baroque Rome*, Farnham, Ashgate, 2012.
- Goffmann, Erving, *Frame Analysis*, Boston, Northeastern University Press, 1986.
- Helas, Philine, *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Berlin, Akademie Verlag, 1999.
- La ioyeuse [et] magnifique entrée de monseigneur Francoys, fils de France, et frere unicque du roy, par la grace de dieu, duc de Brabant, d'Anjou, Alencon, Berri, [et]c. en sa tres renommée ville d'Anvers*, Anvers, Christophe Plantin, 1582.
- Lenain, Thierry et Steinmetz, Rudy (éds), *Cadre, Seuil, Limite*, Bruxelles, La Lettre volée, 2010.
- Östenberg, Ida, *Staging the World. Spoils, Captives, and Representations in the Roman Triumphal Processions*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 6-12.
- Stijn Bussels, *Spectacle, Rhetoric and Power. The Triumphal Entry of Prince Philip of Spain into Antwerp, Amsterdam-New York, Rodopi*, 2012.

## RÉFÉRENCES

Tkaczyk, Viktoria, *Himmels-Falten. Zur Theatralität des Fliegens in der Frühen Neuzeit*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2011.

Vandenbroeck, Paul, *De energetica van een onkennelijk lichaam. Het sacrale en het beeldloos sublieme in de religieuze cultuur van de vroegmoderne tijd, dans De hemel in tegenlicht. Macht en devotie in het aartsbisdom Mechelen*, éd. Paul Vandenbroeck, Tielt, Lannoo, 2009.

Zorzi, Ludovico, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Florence, Einaudi, 1977.

## d La fabrication des images et le théâtre immersif, entre représentation et simulation

Catherine Bouko

« Un spectacle se regarde avant tout. Et le théâtre est d'abord un art figuratif. Le mot même de spectacle vient du latin *spectare*, qui signifie regarder. »<sup>1</sup>

Cette affirmation énoncée par Nikolaj Tarabukin rappelle à quel point la question de l'image au théâtre est sans doute aussi ancienne que le théâtre lui-même. Les explorations autour de l'image scénique atteindraient leur paroxysme depuis les années quatre-vingt, au point que ce théâtre de recherche est qualifié de « théâtre de l'image » par Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos notamment. Cette acception, qui rejoint la définition de l'image formulée par Patrice Pavis<sup>2</sup>, est à entendre dans un sens large : il n'est pas exclusivement question d'apparitions réalisées au moyen d'un système médiatique (optique, vidéo, informatique, etc.) sur une surface plane mais de compositions scéniques, d'« images multidimensionnelles »<sup>3</sup>, d'un langage théâtral plus ou moins dégagé de toute sujétion à un texte dramatique. La projection d'images écraniques est un procédé fréquemment convoqué dans le théâtre de l'image ; nombreux sont les spectacles qui les exploitent pour leur potentiel à produire des expériences sensibles chez le spectateur.

Dans le cadre de cet article, nous proposons de nous pencher sur les images écraniques produites au sein des productions de Mark Reaney et de la compagnie belge Crew. Tous deux équipent le spectateur d'un visiocasque ; les images écraniques se logent dès lors au plus près de leurs paupières. Les procédés explorés par ces artistes de théâtre immersif engendrent un rapport complexe entre l'espace scénique et l'image écranique, balancé entre distance et immersion : tantôt l'écran se fait image et invite le participant à maintenir une distance critique face au dispositif – telle une « sémiographie »<sup>4</sup> –, tantôt l'image semble s'évanouir à la faveur d'un accès immédiat à un environnement, dans lequel le sujet ferait physiquement partie. Dans de tels cas, quel rapport cette image écranique entretient-elle avec le spectacle ? En se fondant dans l'environ-

### 1. INTRODUCTION

<sup>1</sup> Tarabukin, Nikolaj, in : Picon-Vallin, Béatrice (dir.), *La scène et les images*, Paris, CNRS éditions, 2001, p. 12.

<sup>2</sup> Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Collin, 2004, p. 169.

<sup>3</sup> Hébert, Chantal, Perelli-Contos, Irène, *La face cachée du théâtre de l'image*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2001, p. 11.

<sup>4</sup> Freydefont, Marcel, « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010) », Agôn [En ligne], Brouiller les frontières, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, mis à jour le : 10/01/2011, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1559>.

nement, dans quelle mesure l'image peut-elle se matérialiser et dépasser sa fonction d'image et la distanciation qu'elle implique ? Engendret-elle la dissolution du spectaculaire ? Bascule-t-on, comme l'affirme Frank Bauchard<sup>5</sup>, du régime de la représentation vers celui de la *simulation* ? Nous émettons l'hypothèse selon laquelle certaines pratiques de théâtre immersif peuvent en effet induire chez le spectateur l'impression d'une oscillation entre représentation et simulation. Comme nous allons le voir, si nous rejoignons Bauchard dans son approche de ces spectacles par l'opposition entre représentation et simulation, nous conférons toutefois une autre signification à cette dernière notion.

Le développement de cette hypothèse s'articule en trois parties. Dans un premier temps, nous aborderons la spécificité de « l'immersion spectaculaire », qui semble de prime abord constituer un oxymore. Ensuite, nous nous pencherons sur les différentes approches de la notion de simulation, en regard de celle de représentation. Enfin, nous analyserons dans quelle mesure les spectacles de Reaney et de Crew renvoient à des procédés de représentation et/ou de simulation, et de ce fait exploitent de manière singulière la fabrication des images écraniques.

## 2. L'IMMERSION SPECTACULAIRE, UNE CONTRADICTION ?

« Plonger entièrement quelque chose, le corps de quelqu'un dans un liquide et, en particulier, dans la mer. »<sup>6</sup>

Il est frappant de constater que cette définition de l'immersion (ou plus précisément du verbe immerger) proposée par le dictionnaire généraliste *Le Larousse* est dénuée des interprétations métaphoriques fréquemment associées à cette notion dans le langage courant et insiste sur le caractère intégral du phénomène : aucune distance entre le liquide et le sujet ou l'objet n'est possible ; ce dernier est plongé dans un environnement qui lui colle littéralement à la peau.

Selon l'acception écologique, l'immersion constitue un phénomène d'intégration totale à un milieu, au point que celui-ci entretient un rapport causal avec les éléments qui le composent. Dans son étude de l'immersion en milieu naturel, Marcin Sobieszczanski<sup>7</sup> mentionne quelques exemples de coévolution, qui illustrent le rapport causal entre l'environnement et le sujet animal immergé. Un lien causal relie par exemple l'écorce de l'arbre et le projet moteur de l'écureuil, qui à son tour aura des conséquences pour l'arbre. Yoann Moreau évoque quant à lui l'immersion dans un environnement soumis à une catastrophe nucléaire.

<sup>5</sup> Bauchard Frank, « Théâtre et réalité virtuelle. Introduction à la démarche de Mark Reaney », in : Picon-Vallin, Béatrice (dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1998, p. 238.

<sup>6</sup> Moreau, Yoann, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/immerger/41694>, consulté le 1<sup>er</sup> août 2012.

<sup>7</sup> Sobieszczanski, Marcin, « Immersion naturelle et immersion anthropique », in : Bouko, Catherine, Bernas, Steven (dir.), *Corps et immersion*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 49.

« [...] c'est par son absence sensible que brille la radioactivité, par son caractère « spectral », au double sens du terme. Elle accroît un imperceptible bruit de fond qui incommodé l'ensemble de la biosphère, augmentant la probabilité de ses dégénérescences cellulaires et de ses mutations génétiques. On pourrait dire en un sens que Fukushima n'a pas « un » impact, mais une multitude. Chacun des isotopes radioactifs affecte une micro contrée moléculaire provoquant des mini catastrophes plus ou moins bien gérées par les organismes vivants. »<sup>8</sup>

Ces deux cas illustrent l'absence de distance physique entre le sujet et l'environnement, l'immersion impliquant un rapport causal. L'immersion spectaculaire comprend elle aussi une dimension physique, voire un lien causal dans les cas les plus élaborés. Les dispositifs qui nous occupent sont en effet tous portés par un monde fictionnel *et* un environnement tangible, générant à la fois des immersions physiques et cognitives qui se nourrissent mutuellement.<sup>9</sup>

Le théâtre immersif inscrit le spectateur-participant au cœur du dispositif. En tant qu'objet spectaculaire, il délaisse toutefois la recherche exclusive d'une transportation physique et mentale pour maintenir le sujet dans un *entre-deux* spécifiquement théâtral, entre adhésion et dénégation. Plutôt qu'une difficulté à camoufler, la visibilité du médium est exploitée et se loge au cœur de ce langage théâtral. Alors que trois rapports au médium, entre transparence et visibilité, peuvent être observés, le théâtre immersif relève uniquement du troisième.

Confrontons les différentes approches du médium en les illustrant par le triple schéma ci-dessous :

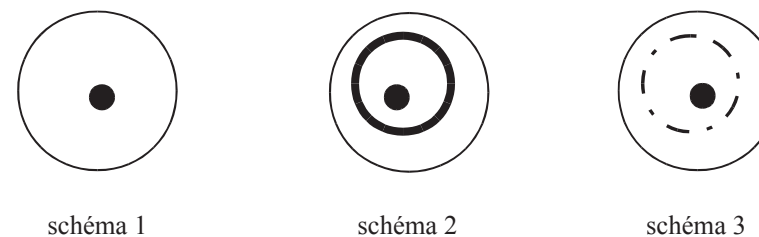


Figure : les environnements immersifs et la transparence du médium

<sup>8</sup> <http://culturevisuelle.org/catastrophes/2012/02/28/le-spectaculaire-fukushima-est-elle-une-catastrophe/>

<sup>9</sup> L'immersion spectaculaire se distingue ainsi de l'immersion littéraire : le monde dans lequel l'individu est plongé est tangible, contrairement au monde textuel dans lequel le lecteur est absorbé. Dans ce dernier cas se produit seulement une « relation imaginaire avec un monde textuel », lors de laquelle le destinataire plonge métaphoriquement dans la fable. Richard Gerrig associe l'immersion littéraire au concept de « transportation », par lequel le lecteur d'une fiction se distancie de l'environnement physique immédiat pour se « perdre » dans une histoire.

La transparence du médium est particulièrement recherchée dans les dispositifs immersifs à visée professionnelle (tel le simulateur de vol) alors qu'elle est plutôt remise en question et manipulée dans les créations artistiques. Dans ce premier cas, l'enjeu consiste à reproduire les conditions de travail et les gestes qu'elles impliquent. L'« immersant »<sup>10</sup> est plongé dans un environnement qui tente d'effacer toute contrainte technique qui l'en empêcherait.

Le deuxième schéma renvoie à des pratiques spectaculaires abusivement qualifiées d'immersives si l'on s'en tient au sens premier de la notion. Ici, la création abandonne la configuration frontale pour placer le spectateur au centre de l'espace. S'il peut être question de projection mentale par identification, il ne s'agit pas d'immersion dans un environnement : il ne suffit pas que le spectateur soit physiquement au centre pour qu'il soit immergé dans l'espace matériel de la fiction. Le médium demeure totalement visible. Dans le cas de telles pratiques, le sujet reste un observateur extérieur ; la séparation scène-salle est bel et bien maintenue malgré la proximité physique. Cette frontière est représentée par le double cercle. La deuxième famille de théâtre immersif identifiée par Marcel Freydefont<sup>11</sup>, qui rassemble les scènes annulaire, centrale, trifrontale, bifrontale et simultanée, brise principalement la frontalité *italienne* du rapport scène-salle mais maintient tout de même solidement la séparation entre les deux instances.

Pour qu'il y ait immersion, le positionnement central du spectateur-immersant doit se mettre au service des immersions sensorielle et dramaturgique : l'immersant est alors plongé dans un environnement dont il fait partie et dont il éprouve la dramaturgie à la première personne.

Les pratiques relevant du théâtre immersif correspondent au troisième schéma. Celui-ci combine les modalités de réception des deux précédents diagrammes. Le cercle en pointillés représente la *mise en tension* de la transparence du médium : à certains moments, l'immersant peut être absorbé au point d'effectuer des actions sans éprouver l'existence du médium (schéma 1) ; le médium lui apparaîtra transparent et le monde créé offert à lui sans médiation technologique. À d'autres, il prend conscience du caractère artificiel du monde dans lequel il est plongé et adopte un positionnement extérieur à l'œuvre (schéma 2). Cette prise de conscience est assumée par les artistes immersifs, qui ne cherchent généralement pas une absorption totale

<sup>10</sup> Davies, Charlotte, citée dans Grau, Oliver, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge, The MIT Press, 2003, p. 198.

<sup>11</sup> Freydefont, Marcel, *Op. Cit.*

à tout prix. C'est précisément ce jeu de va et vient, qui construit et déconstruit une immersion physique et mentale, qui constitue la spécificité du théâtre immersif.

Cette hypothèse semble rejoindre celle émise par Freydefont, pour qui l'oscillation entre réel et imaginaire est centrale pour le théâtre immersif. Leur divergence réside dans la *spécificité immersive* de cette oscillation. L'oscillation entre réel et imaginaire, entre acteur et personnage, entre la performance dans l'ici-et-maintenant et la projection dans un univers extrascénique, constitue en effet l'essence la plus profonde du théâtre : depuis toujours, le théâtre, art de la représentation, interroge l'équilibre entre la présence (expérience immédiate du plateau) et l'absence (univers représenté). Présentons les productions théâtrales de Reaney et de Crew pour illustrer cette divergence.

Le travail de Mark Reaney autour des technologies de « réalité virtuelle » aura marqué le théâtre digital des années quatre-vingt-dix. A partir de *Wings* (1996), Reaney a recours au visiocasque dans une volonté d'immerger le spectateur dans un environnement partiellement virtuel. Grâce à cette technologie, la présence de l'acteur sur scène est combinée à la projection en temps réel d'images en trois dimensions ; celles-ci remplacent l'image écranique classique, invariablement perçue comme une *simple image* en deux dimensions par le spectateur. L'acteur apparaît ainsi au cœur de l'espace virtuel. Si certains graphismes ont pour objectif de donner l'impression au spectateur d'être lui-même au cœur de l'environnement, l'enjeu principal de l'usage du visiocasque consiste ici à figurer l'état mental du personnage et sa perception modifiée de l'espace-temps due à la maladie. *Wings* insiste sur les troubles sensoriels et cognitifs éprouvés à la suite d'une attaque cérébrale.

Dépourvus de traqueurs, ces visiocasques ne modifient pas l'image projetée en fonction des mouvements de la tête du spectateur ; les images en trois dimensions restent fixes quelle que soit sa position, perdant ainsi une part considérable de leur potentiel d'immersion.

Le sentiment d'immersion provient au demeurant de l'impossible mise à distance du dispositif écranique, qui sollicite la totalité du champ de vision et semble ainsi quelque peu abolir la frontière entre le vivant présent sur scène et les éléments scénographiques digitaux. L'indistinction entre les signes médiats et médiatisés est également au cœur de la recherche de la compagnie Crew. Contrairement aux

spectacles de Reaney qui maintiennent le spectateur dans une fonction d'observateur extérieur, les productions de Crew l'invitent à incarner le personnage central du spectacle, éprouvant ainsi une dramaturgie à la première personne. Cette incarnation est cependant limitée ; le dispositif n'est pas interactif dans la mesure où l'immersant ne peut pas agir sur l'environnement virtuel ni prendre des initiatives. Le sujet est touché par les performeurs mais ne peut répondre à ces contacts. Les actions du personnage qu'il incarne sont autoréflexives ; il observe le monde et tente de comprendre ses perceptions modifiées par la maladie. Les sensations du spectateur sont couplées à la fable. Le participant n'est pas libre de ses mouvements ; il est généralement assis ou guidé par un chariot ou un assistant. Le respect de ce rôle dramaturgique est crucial pour le bon fonctionnement du spectacle. Dans *Eux*, le spectateur endosse le rôle d'un patient souffrant d'agnosie (perte de la capacité de reconnaissance) ; dans *Line-up*, il devient un employé de bureau licencié en raison de troubles de paralysie comateuse temporaires. Dans *Terra Nova* (2011), le participant prête son corps aux pensées de Robert Falcon Scott, explorateur en Antarctique ayant réellement existé, qui mena l'exploration tragique Terra Nova en 1910.

Dans ces productions, l'immersant est plongé dans la perception modifiée du personnage au moyen d'un visiocasque et d'un casque audio. Le sentiment d'immersion provient essentiellement de la vision à 360 degrés que permet le visiocasque ; l'image projetée devant les yeux du participant suit tous les mouvements de sa tête. Ces images mêlent des séquences enregistrées et des scènes produites en temps réel, devant lui. L'histoire est contée par un performeur présent aux côtés de l'immersant. Kurt Vanhoutte, Nele Wynants et Philippe Bekaert<sup>12</sup> analysent combien ces spectacles transforment l'espace du spectacle en un « espace transitionnel », dans lequel la frontière entre les univers immédiats et médiatisés devient difficilement discernable.

Dans *Eux* et *Terra Nova*, le sujet est installé sur un lit mobile ; dans *Line-up*, il est assis sur un siège à roulettes. Dans les deux cas, les capteurs de déplacement, présents essentiellement dans les jambes et les plantes de pied, ne peuvent plus opérer normalement. Le système vestibulaire est perturbé car les perceptions visuelles ne correspondent pas tout-à-fait aux sensations kinesthésiques. Confronté à des perceptions contradictoires, ancrées dans les mondes réel ou enregistré, le spectateur est invité à interroger les sensations de son corps pour donner une cohérence au monde perçu. Le questionnement suivant est

<sup>12</sup> Vanhoutte, Kurt *et al.* « Being inside the image. Heightening the sense of presence in a video captured environment through artistic means : the case of CREW », in : Spagnoli, Anna (dir.) *et al.*, *Presence 2008 : proceedings of the 11th International Workshop on Presence in Padova, Padova*, Libreria Universitaria Padova, 2008, pp. 159-162.

constamment activé : « Les images écraniques correspondent-elles à mon propre déplacement ? » ; « Suis-je en train d'observer le monde dans sa réalité immédiate ou est-il question d'un univers absent ? », etc. Plutôt que de délaisser totalement les sens kinesthésiques pour porter toute son attention sur les perceptions visuelles, le sujet est invité à combiner les sensations contradictoires. En privant le spectateur du fonctionnement normal de ses capteurs kinesthésiques, le dispositif accroît le rôle de la vision (déjà dominant) dans le processus de perception du monde. C'est probablement dans de tels cas que l'immersion dans l'univers dramaturgique atteint son paroxysme.

Si les productions de Reaney et de Crew sont toutes deux qualifiées d'immersives, il apparaît qu'elles articulent de façon différente l'oscillation immersive entre réel et imaginaire.

Pour étudier ce rapport entre réel et fiction, nombreux sont les chercheurs étudiant les dispositifs interactifs qui ont recours à la distinction entre représentation et simulation. Cette différenciation se révèle également pertinente pour l'étude du théâtre immersif. Il apparaît en effet que les spectacles de Reaney et de Crew impliquent des articulations distinctes entre ces deux notions. Avant d'en déterminer la nature, penchons-nous sur les approches existantes.

L'articulation entre la représentation et la simulation se décline de plusieurs façons dans les travaux consacrés aux installations et formes théâtrales « interactives » ou aux jeux vidéo. Issue du langage courant, la notion de simulation semble quelque peu devenue un mot-valise ; plusieurs significations apparaissent en filigranes de discours qui se satisfont parfois d'une définition imprécise. Gonzalo Frasca entend par exemple la simulation dans une acception large : pour le chercheur, « simuler consiste à modéliser un système (source) à travers un système différent qui maintient (pour quelqu'un) certains des comportements du système original. »<sup>13</sup> Frasca considère le théâtre-forum d'Augusto Boal comme un exemple parfait de simulation : « il modélise un système (la situation oppressive) via un autre système (la pièce). »<sup>14</sup> Mais ne pouvons-nous pas considérer que toute représentation modélise un système via un autre système ?

Il apparaît que l'approche de la simulation se structure en deux grandes orientations : l'esthétique des apparences et l'esthétique de l'apparition.

### 3. REPRESENTATION ET SIMULATION : UNE RELATION INCLUSIVE OU EXCLUSIVE ?

<sup>13</sup> Frasca, Gonzalo, « Simulation versus Narrative », in : Wolf, Mark, Perron, Bernard (dir.), *The Video Game Theory Reader*, New York, Routledge, 2003, p. 223 (traduction personnelle de l'anglais).

<sup>14</sup> *Idem*, p. 228.

### 3.1. La simulation et l'esthétique des apparences

L'acception de la simulation privilégiée par chaque théoricien influence bien entendu les rapports qu'il observe entre représentation et simulation. Les affirmations de certains chercheurs témoignent de la difficulté à circonscrire la notion de simulation et à la confronter à celle de représentation dans un rapport inclusif – la simulation est une forme de représentation – ou exclusif – la simulation s'oppose à la représentation. Dans le cas du théâtre immersif de Reaney, Frank Bauchard considère qu'« avec *Wings*, on quitte l'ordre de la représentation, même si le statut du texte continue à être revendiqué, pour basculer dans le régime de la simulation. »<sup>15</sup> Dans le même article, il souligne néanmoins combien ce spectacle se définit « entre représentation et simulation »<sup>16</sup> : représentation du texte dramatique d'une part et simulation sensorielle des ressentis du personnage d'autre part. Marie-Laure Ryan, spécialiste de l'immersion littéraire, fait référence à Benjamin Woolley pour qui « la différence entre représentation et simulation, ou plutôt, la distinction entre la simulation et d'autres formes de représentation (comme l'imitation) est difficile à définir. »<sup>17</sup> Dans son article « Simulation versus Narrative », Frasca centre sa présentation de la ludologie sur l'opposition entre la représentation et la simulation. Toutefois, il indique dans une note que la différence entre les deux n'est qu'une « question de degré. »<sup>18</sup>

De nombreux chercheurs articulent ces deux notions dans un rapport inclusif – la simulation serait une forme de représentation. Dans cette perspective, Colette Tron<sup>19</sup> ou Patrick Péruch<sup>20</sup> *et.al.* font par exemple usage de l'expression de « représentation simulée » d'environnements réels ou fictionnels.

Au demeurant, qu'ils soient inclusifs ou exclusifs, ces rapports entre représentation et simulation témoignent d'une approche commune de la simulation, d'une « esthétique des apparences »<sup>21</sup> selon l'expression de Sophie Lavaud-Forest. Dans ces dispositifs, la simulation demeure une copie des *apparences formelles* du monde immédiat. La représentation est mise en rapport avec la simulation au niveau du réalisme : selon cet angle d'approche, la simulation implique un photoréalisme particulièrement dynamique, vecteur d'interactivité avec le participant. Pour Ryan<sup>22</sup>, la simulation constitue une forme *interactive* de représentation. La chercheuse s'appuie sur les travaux de Friedman, pour qui la simulation consiste dans un « map-in-time »

<sup>15</sup> Bauchard, Frank, *Op. Cit.*, p. 238

<sup>16</sup> *Idem*, p. 244.

<sup>17</sup> Ryan, Marie-Laure, « Immersion vs. Interactivity : virtual reality and literary theory », in : *Substance*, Vol. 28, n°2, 1999, p.122 (traduction personnelle de l'anglais).

<sup>18</sup> Frasca, Gonzalo, *Op. Cit.*, p. 234.

<sup>19</sup> Tron, Colette, « Simulation numérique : un nouvel état de la représentation ? », in : Bianchini, Samuel *et al.* (dir.), *Simulation technologique & matérialisation artistique*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 25.

<sup>20</sup> Péruch, Patrick, Latini Corazzini, Luca, « Se déplacer et naviguer dans l'espace », in : Fuchs, Philippe *et al.* (dir.), *Le Traité de la réalité virtuelle*, tome 1, Paris, ENSMP Presses, 2006, p. 197.

<sup>21</sup> Lavaud-Forest, Sophie, « Visibilité/invisibilité : la question du « modèle » dans différents régimes de figuration », in Bianchini, Samuel, *Op. Cit.*, p. 71.

<sup>22</sup> Ryan, Marie-Laure, *Op. Cit.*, pp. 122-123.

(une élaboration en temps réel) comprenant une dimension narrative. La simulation se distinguerait des autres formes de représentation par son caractère dynamique : le participant et le système entrent en relation ; les agissements du participant personnalisent la simulation. Celle-ci n'est dès lors pas reproductible ; le système informatique personnalise chaque simulation lorsqu'il tient compte des comportements variables de chaque participant. L'expérience en temps réel de la simulation implique l'absence de narration préalablement ficelée ; le participant évolue dans un monde éprouvé au temps présent, dont l'issue n'est pas prédéterminée. Une « matrice narrative »<sup>23</sup> remplace alors le système narratif traditionnel.

La simulation opérée dans certains spectacles de théâtre immersif peut être rapprochée de cette simulation en Réalité virtuelle. L'essence des dispositifs de Réalité virtuelle et du spectacle vivant réside dans leur nature processuelle. Le théâtre immersif se distingue des autres formes de spectacle vivant par son caractère dynamique. Mais si la simulation de conduite (avion, train, etc.) fait de l'interactivité entre l'immersant et l'interface une priorité, il n'en est pas de même dans le cas du théâtre immersif. Nous ne pouvons pas parler d'interactivité *stricto sensu*, en dépit de l'usage expansif de cette notion, elle aussi à la mode. Steve Dixon<sup>24</sup> souligne combien l'interactivité devient parfois un label utilisé un peu trop rapidement : beaucoup d'interfaces qualifiées d'interactives ne sont que *réactives*. Le chercheur différencie quatre niveaux d'interactivité : la navigation, la participation, la conversation et la collaboration. La variabilité que confère chaque immersant à l'expérience interactive va croissant lorsque l'on passe d'un niveau à l'autre. Le théâtre immersif semble surtout développer des stratégies de navigation et de participation ; les séquences lors desquelles de véritables conservations et/ou collaborations se mettent en place sont rares. Dans les productions de Crew, la navigation prend la forme d'un regard à 360 degrés pour l'immersant, même si son regard est orienté vers les saillances dramaturgiques. Les spectacles de Reaney ne permettent pas une telle navigation, les images projetées par le visiocasque exigeant un regard frontal vers la scène. La participation se traduit dans un comportement de l'immersant qui active des paramètres préprogrammés de l'œuvre. Celle-ci va réagir aux agissements de l'immersant selon un canevas prédéterminé et identique pour chaque immersant.

Malgré le caractère dynamique de la simulation et l'effet de réel

<sup>23</sup> *Idem*, p. 123.

<sup>24</sup> Dixon, Steve, *Digital Performance*, Cambridge, The MIT Press, 2007, p. 563.

qu'elle engendre, il est toujours question d'imitation du visible, de modèles tangibles ; la simulation demeure une copie assumée du réel. Le théâtre de Reaney ne prétend pas autre chose. Bauchard<sup>25</sup> rappelle que la simulation rompt avec la mimésis. Si l'immersion provoquée par Reaney s'éloigne effectivement de la mimésis, elle n'en demeure pas moins une copie, certes non mimétique et plus sophistiquée, d'un certain état mental. Malgré la stimulation sensorielle intense à laquelle il est soumis, le spectateur de *Wings* conserve une position distanciée par rapport au dispositif ; il demeure conscient de l'écart entre l'artefact artistique et le monde naturel. Le visiocasque lui projette des images, dont la fonction – limitée – de simulation se met au service d'une *représentation* du monde, certes déglagée de toute volonté d'illusion mimétique.

Le théâtre de la compagnie Crew exploite lui aussi des projections écraniques qui, malgré le point de vue subjectif qu'elles offrent, demeurent des images dont la fonction de représentation n'échappe pas à l'immersant. *Eux* comprend par exemple une scène-miroir dans laquelle l'image animée d'un patient est projetée devant les yeux du participant. S'agit-il de son propre corps ? Dans la vidéo, le sujet colorie un à un les petits carrés du mots-croisés placé sur son thorax. Avec une synchronisation aussi parfaite que possible, une performeuse guide le protagoniste à effectuer la même action sur son propre corps. Afin de déterminer si le corps perçu visuellement est le sien, le sujet est à nouveau contraint d'examiner en profondeur ses sensations visuelles et haptiques légèrement contradictoires. La privation sensorielle invite ici à un équilibre singulier entre la perception visuelle, généralement dominante, et les autres sens.<sup>26</sup> Dans le cas présent, la négociation entre vision et toucher donnerait la préférence à ce dernier. Rapidement, l'immersant prend conscience que la scène projetée par le visiocasque n'est qu'une image, une représentation, certes dynamique, d'un univers absent.

Les productions de Reaney et de Crew exploitent donc des outils technologiques à même de proposer une reproduction des *apparences* du monde immédiat de façon plus ou moins dynamique.

Au-delà de cette esthétique des apparences, une « esthétique de l'apparition »<sup>27</sup> peut également être identifiée. Celle-ci implique une autre acception de la simulation. Si le théâtre de Reaney développe uniquement la première esthétique, les spectacles de la compagnie Crew se frottent à cette esthétique de l'apparition.

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> Pour Kurt Vanhoutte et al. (2008), la domination de la vue permet l'identification du sujet au corps filmé ; le sujet s'approprierait le corps qu'il perçoit visuellement. Le chercheur dramaturge se base sur l'étude de Maravita et al. (2003), qui considère que la vision domine la proprioception et le toucher lors de conflits multisensoriels. En s'appuyant sur le modèle d'Ernst et Banks, il apparaît que la domination de la perception visuelle doit être remise en cause ; les perceptions haptiques participent activement à la création d'une représentation cohérente du monde.

<sup>27</sup> Ascott, Roy, citée par, Lavaud-Forest, Sophie, *Op. Cit.*, p. 71.

### 3.2. La simulation et l'esthétique de l'apparition

Dans le point précédent, nous avons évoqué le recours à la notion de réalisme pour différencier représentation et simulation. Jean-Marie Brukhardt nous rappelle combien ce concept hautement protéiforme peut être défini selon au moins trois angles différents : premièrement, le réalisme renvoie aux fidélités perceptive et psychologique (également qualifié de fidélité de l'action). Dans ces deux cas, le dispositif cherche la *copie* la plus parfaite des apparences formelles du monde immédiat. Brukhardt insiste sur la recherche d'une « ressemblance, sans qu'il y ait de doute ou illusion sur la nature artificielle du simulacre. »<sup>28</sup> La simulation demeure une copie qui s'assume en tant que telle. Mais le réalisme peut également renvoyer à un « réalisme de construction du monde virtuel. »<sup>29</sup> Il n'est alors plus question de copier le visible, mais de reproduire les lois et les processus de la Nature :

« On cherche à copier les propriétés du vivant, indépendamment de toute réalité physique. [...] La modélisation se substitue au modèle. Le modèle tangible fait place aux modèles abstraits des lois du vivant. "Plutôt que d'imiter les apparences, il s'agit d'en simuler les structures sous-jacentes, les processus internes qui les engendrent." [A-M Duguet 2002 : 187]

C'est là tout l'enjeu de la modélisation sous-tendue par les modèles "abstraites" logico-mathématiques qu'Edmond Couchot et Norbert Hillaire décrivent ainsi :

« ces innombrables modèles ont ceci de particulier qu'ils ne visent pas à représenter le réel sous son aspect phénoménal, mais à le reconstituer, à le synthétiser, à partir des lois internes et des processus qui les structurent et l'animent – bref à les simuler. Ce sont des modèles de simulation. » [E Couchot et N Hillaire 2003 : 27]. »<sup>30</sup>

Cette approche du réalisme et de la simulation caractérise l'esthétique de l'apparition. Au sein de celle-ci, la simulation s'oppose à la représentation ; il n'est plus question de *copier* le réel mais de le *reconstituer* via des systèmes qui en modélisent les lois. Cette dualité se loge au centre du modèle de la simulation formulé par Jean Baudrillard il y a une trentaine d'années déjà. Le philosophe identifiait trois ordres de

<sup>28</sup> Brukhardt, Jean-Marie, « Ergonomie, facteurs humains et Réalité Virtuelle », in : Fuchs, Philippe *et al.* (dir.), *Op. Cit.*, p. 141.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 140.

<sup>30</sup> Lavaud-Forest, Sophie, *Op. Cit.*, p. 69.



<sup>31</sup> Baudrillard, Jean, *L'Echange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 77.

<sup>32</sup> Baudrillard, Jean, *Simulacres et Simulations*, Paris, Editions Galilée, 1981, p. 10.

<sup>33</sup> Baudrillard, Jean, *L'Echange symbolique et la mort*, *Op. Cit.*, p. 90.

<sup>34</sup> Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulations*, *Op. Cit.*, p. 53.

simulacres : la contrefaçon, la production et la simulation.<sup>31</sup> Le premier se fonde sur l'imitation de l'ordre naturel, sur la restitution fidèle d'une Nature référentielle, tandis que le troisième ordre abolit la différence entre le réel et sa copie, différence au sein de laquelle se loge la poésie artistique. La simulation se dégage de la fonction de représentation du réel, la précession de ce dernier sur la copie étant elle-même remise en cause : « Aujourd'hui, l'abstraction n'est plus celle de la carte, du double, du miroir ou du concept. La simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel. C'est désormais la carte qui précède le territoire – *précession des simulacres* – c'est elle qui engendre le territoire. »<sup>32</sup> Alors que le théâtre relève du premier ordre de simulacre, le théâtre immersif de Crew explore également le troisième ordre. Selon Baudrillard, le mode référentiel a cédé sa place au « *referendum* »<sup>33</sup>, par lequel les médias se muent en un système qui teste son utilisateur, plutôt qu'en vecteur d'information. La lecture d'un message se transforme en un examen du code qui sous-tend sa construction : au lieu de se mettre au service d'une réalité antérieure, le medium construit sa propre réalité par des processus de codage et de montage. Le sujet est invité à *tester* le système, à en démonter et décoder les codes. La confusion entre le medium et le message serait devenue le paradigme régnant : « Il n'y a plus de medium au sens littéral : il est désormais insaisissable, diffus et diffracté dans le réel, et on ne peut même plus dire que celui-ci en soit altéré. »<sup>34</sup> Cette indistinction entre le réel et le medium, ainsi que l'invitation pour l'immersant à *tester* le dispositif sont observables dans les spectacles de Crew. Notons que ces processus apparaissent par petites touches ; ils ne supplantent pas totalement l'esthétique des apparences, auquel cas ces productions immersives se dégageaient de toute finalité spectaculaire. A l'instar de la scène susmentionnée des mots-croisés dans *Eux*, l'immersant prend généralement conscience de l'artificialité des projections du visiocasque, qui se révèlent être des images d'un univers préenregistré, absent du monde immédiat. Dans de tels cas, la fonction de représentation des projections apparaît rapidement. A d'autres moments, l'*analogie* réel-représentation semble céder la place à l'*équivalence* : l'écran du visiocasque ne serait plus le support d'un monde représenté, mais d'un univers qui semble se substituer au monde immédiat. Le réel se confond alors avec le medium. Le medium immersif développe ses propres règles qui testent l'immersant en permanence. L'intervention technique crée des conflits multisen-

soriels auxquels l'immersant doit apporter une réponse, en privilégiant tel ou tel sens dans sa construction d'un univers cohérent. Lors de tels instants, l'immersant est moins invité à suivre la dramaturgie qu'à se laisser interroger par le dispositif. Dans la simulation de troisième ordre, c'est le medium qui nous interroge et qui règle les modalités de signification. La finalité est inscrite dans le code. Ce type de dispositif ne reproduit pas seulement les apparences formelles du monde naturel ; il en explore les structures en testant notre réponse à des stimuli sensoriels contradictoires. La carte a supplanté le territoire.

La poésie du langage artistique s'est toujours nourrie du décalage entre l'objet et sa représentation – décalage qui en fait tout le mystère et le charme.

L'essor des technologies numériques renforce la nécessité d'étudier les rapports entre le réel et sa médiation. Samuel Bianchini, Nathalie Delprat et Christian Jacquemin<sup>35</sup> soulignent combien ces technologies consolident la prégnance de la simulation, de la tendance à reproduire le réel non seulement au niveau phénoménal mais également au niveau des structures qui le sous-tendent.

Dans cet article, nous avons vu combien la complexité du langage artistique du théâtre immersif se loge notamment dans la combinaison de deux esthétiques, celle des *apparences* et celle de l'*apparition*. Certaines pratiques immersives offrent en effet une représentation dynamique du monde, mais confrontent également l'immersant à un dispositif non référentiel qui le teste en permanence. Deux rapports entre le réel et sa médiation se dessinent alors : une médiation dialectique, source de poésie, et une médiation qui se confond avec le réel. Par le recours à deux approches de la simulation, le théâtre immersif construit un langage qui interroge constamment la nature des images écraniques.

Baudrillard, Jean, *L'Echange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

Baudrillard, Jean, *Simulacres et Simulations*, Paris, Editions Galilée, 1981.

Bianchini, Samuel *et al.* (dir.), *Simulation technologique & matérialisation artistique*, Paris, L'Harmattan, 2011.

#### 4. LE MYSTÈRE ET LE CHARME DU THÉÂTRE IMMERSIF

<sup>35</sup> Bianchini Samuel *et al.*, « Simulation technologique et matérialisation artistique », in Bianchini, Samuel *et al.* (dir.), *Op. Cit.*, pp. 7-11.

#### RÉFÉRENCES

- Bouko, Catherine, Bernas, Steven (dir.), *Corps et immersion*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- Dixon, Steve, *Digital Performance*, Cambridge, The MIT Press, 2007.
- Frasca, Gonzalo, « Simulation versus Narrative », in : Wolf, Mark, Perron, Bernard (dir.), *The Video Game Theory Reader*, New York, Routledge, 2003, pp. 221-235.
- Freydefont, Marcel, « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010) », Agôn [En ligne], Brouiller les frontières, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, mis à jour le : 10/01/2011, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1559>.
- Fuchs, Philippe *et al.* (dir.), *Le Traité de la réalité virtuelle*, tome 1, Paris, ENSMP Presses, 2006.
- Grau, Oliver, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge, The MIT Press, 2003.
- Hébert, Chantal, Perelli-Contos, Irène, *La face cachée du théâtre de l'image*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2001.
- Moreau, Yoann,  
<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/immerger/41694>
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Collin, 2004.
- Picon-Vallin, Béatrice (dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1998.
- Picon-Vallin, Béatrice (dir.), *La scène et les images*, Paris, CNRS éditions, 2001.
- Ryan, Marie-Laure, « Immersion vs. Interactivity : virtual reality and literary theory », in : *Substance*, Vol. 28, n°2, 1999, pp. 110-137.
- Vanhoutte, Kurt *et al.* « Being inside the image. Heightening the sense of presence in a video captured environment through artistic means : the case of CREW », in : Spagnolli, Anna (dir.) *et al.*, *Presence 2008: proceedings of the 11th International Workshop on Presence in Padova*, Padova, Libreria Universitaria Padova, 2008, pp. 159-162.

## e Image et mode d'existence : Les théâtres de machines

Jean-François Bordron

Nous allons poursuivre deux buts. Le premier consiste à comprendre ce que nous apprennent ces livres que l'on nommait des « Théâtres de machines » et qui, à partir du 16<sup>ème</sup> siècle, s'illustraient de planches, souvent extraordinaires, représentant des machines au statut parfois étrange. Il s'agit bien d'images et de mises en scène assez spectaculaires conformément au thème du présent volume. Mais, pour entrer dans ce sujet, il nous faut d'abord réfléchir au lien intrinsèque qui lie l'image à l'acte de théâtraliser, de mettre en scène. Cela nous conduira à une réflexion sur la différence que l'on peut faire, différence en réalité peu évidente, entre une image et une machine. A partir de là nous pourrons nous demander ce qu'ont de si particulier ces théâtres de machines.

Nous appellerons « image » tout signifiant possédant une certaine iconicité. Cette dernière notion peut être définie comme le fait de posséder une forme et une certaine stabilité méréologique. On notera que cette définition ne requiert pas qu'une image possède une valeur mimétique, mais ne l'exclut pas non plus. Une syllabe possède une forme ainsi qu'un ensemble de parties syntagmatiquement disposées. Il s'agit donc d'une *image acoustique*, selon la formulation heureuse de Saussure. Cet exemple simple peut trouver des équivalents visuels, tactiles, gustatifs, olfactifs, mais aussi mentaux, de telle sorte que l'iconicité apparaît comme une propriété essentielle de notre rapport au monde, dans la perception comme dans tout autre état de conscience.

Cette définition de l'image peut paraître trop accueillante. A dire vrai la notion la plus importante ici est celle d'iconicité, l'image désignant en général non seulement une entité iconique mais aussi symbolique c'est-à-dire d'un usage réglé. En outre, beaucoup d'images ont une composante figurative qui peut s'accompagner d'une intention d'imitation, cas auquel on destine souvent, et quelquefois exclusivement, l'usage du mot. Mais ce qui nous importe ici n'est pas

## 2. IMAGE ET SCENOGRAPHIE

d'inventorier toutes les formes possibles d'images, et encore moins de fixer un usage particulier du terme, mais de tourner notre attention sur ce qu'il y a d'essentiel dans toute forme d'image, de rechercher ce qu'une image ne peut pas ne pas être. Les trois critères que nous venons d'énoncer nous semblent à la fois nécessaires et suffisants pour que l'on puisse parler d'image. C'est à partir d'eux que nous voulons nous demander quel rapport existe entre une image et une scène.

Faisons deux expériences simples. Dans la première nous prenons une image au sens le plus courant, une photographie, une peinture, une page dans un magazine, etc. Quel que soit le statut de cette image, qu'il s'agisse d'art, de journalisme, de science, ce qui est à chaque fois caractéristique est que l'image se distingue immédiatement de la réalité qui l'entoure et ne peut en aucun sens concorder avec elle. Nous entendons bien que comme objet, et toute image est aussi un objet, elle peut s'introduire dans le monde familier qui nous entoure. Mais en tant qu'image, c'est-à-dire comme signifiant, il n'en va pas de même. La scène sur l'image, figurative ou non, ne peut pas s'ajuster au monde présent de celui qui la regarde ni de celui qui la crée. Ceci ne veut pas dire que la scène de l'image nous soit nécessairement étrangère mais plutôt qu'elle se distingue fondamentalement de ce qui est là et maintenant, dans le monde ordinaire de la perception et de l'action. Regarder une image n'est pas la même chose que manipuler un objet ou accomplir un geste. En un mot, l'image introduit toujours une autre scène, ce qui constitue son mode d'existence propre. Ce fait se vérifie dans l'expérience contraire du trompe l'œil. Un objet ou un personnage peints en trompe l'œil semblent appartenir à la réalité familière. Mais dès que l'illusion disparaît, ils se manifestent immédiatement comme les composants d'une image et par là essentiellement distincts des objets de l'environnement.

Une autre expérience est celle de la découverte d'une empreinte sur un support quelconque, par exemple une pierre. On peut demander si cette empreinte est une simple trace occasionnelle ou si elle est un signifiant appartenant à quelque registre sémiotique organisé, par exemple un dessin ou une écriture. Quelle que soit la raison qui puisse nous faire décider qu'il s'agit bien d'un signifiant, et même si nous n'avons aucune idée de ce qu'il peut signifier, nous devons nécessairement supposer deux choses. La première est qu'il y a bien un domaine de signification qui est mis en jeu dans ce dessin ou cette écriture et qu'il est sans doute dénué de lien immédiat avec la situation

présente. Mais, même si l'on supposait que ce signifiant doive être rattaché à la situation de celui qui le découvre et comporter pour lui une indication des plus précieuses, il n'en demeurerait pas moins qu'il dépend, comme tout signifiant, d'une énonciation. Le second point est donc que l'image ouvre non seulement une autre scène quant à son énoncé, mais également ce que nous appellerons une scène énonciative. L'image a été produite et la scène de son effectuation peut être ou non distincte de celle dans laquelle s'accomplit sa réception.

Ces deux expériences, aussi simples soient-elles, montrent que l'image est inséparable d'une création scénique aux effets multiples. C'est là son mode d'existence propre, elle divise et multiplie la scène ordinaire de la réalité. Nous ne voulons pas dire par là que l'image s'offre nécessairement à un jeu de miroirs, comme cela se fait quelquefois dans l'histoire de la peinture. La dimension scénique est aussi un mode de convocation, comme on le rencontre souvent dans l'usage scientifique des images (les images prises au microscope par exemple qui donnent accès à ce qui est ordinairement invisible). Mais on ne saurait épuiser tous les effets possibles de la scénographie propre aux images. Ce qui importe est qu'une scène, quels que soient les modes selon laquelle on la comprend, est toujours un *référentiel*. S'il y a une autre scène c'est qu'il y a un autre référentiel par rapport auquel se détermine un autre mode d'existence. La façon dont un référentiel peut être compris dépend, comme nous le verrons, de ce que nous appelons l'économie des images. Mais, quelle que soit l'économie, l'effet d'un référentiel est toujours de déterminer un mode d'existence. Il y a des référentiels qui ouvrent sur la fiction et déterminent par là un certain mode d'être, d'autres sur la mémoire, d'autres sur les idéalités comme les images de géométrie. Il s'agit d'une scénographie constituant des modes d'existence, à la façon dont un référentiel permet de constituer des ordres de mesure (la vitesse par exemple qui n'a pas de sens en dehors d'un référentiel). L'importance de ce fait dans la compréhension de ce qu'est une image ne saurait à notre avis être surestimée. Il nous semble possible de rapprocher l'image, dans sa fonction scénographique, de ce qu'Étienne Souriau<sup>1</sup> appelle un « fait de transcendance ». Après avoir refusé à la transcendance le fait d'être un mode d'existence, il ajoute :

« Mais il y a des faits de transcendance : des passages d'un mode d'existence à un autre. Et dans ceux que nous venons d'essayer

<sup>1</sup> Souriau, Etienne, *Les différents modes d'existence*, Paris, PUF, 2009.

thématiquement la transcendance, en tant que passage, changement actif et réel, se marque justement dans cette innovation modale : l'investissement d'existence dans la modulation même, et en général dans le passage, dans la liaison interontique ; dans les intermondes de l'existence ontique. »<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Idem, p. 149.

L'image établit bien des passages entre des modes d'existence distincts, entre des ontologies. Elle les sépare, comme nous l'avons vu, en rendant possible leur co-présence. Mais elle les relie aussi pour la même raison. Cette double opération nous conduit assez naturellement à examiner le rôle des machines quant aux divers modes d'existence.

### 3. IMAGE ET MACHINE

Yvon Béval<sup>3</sup> a commenté un texte de Leibniz dans lequel ce dernier, en quête d'argent, se propose de créer une véritable fête de machines en laquelle chacune théâtraliserait à l'extrême ses effets. Jean-Pierre Sérès<sup>4</sup> voit dans ce texte de Leibniz, avec un certain enthousiasme, l'anticipation de tous les spectacles futurs :

« Quant aux spectacles, ce serait trahir le texte que de les résumer, ou d'en choisir quelques-uns au détriment des autres. Ce qui est beau c'est qu'ils y sont tous : toutes les foires, toutes les expositions, toutes les bibliothèques, discothèques, cinémathèques, planétariums, laboratoires, jardins botaniques, ménageries, tous les casinos, les ludothèques, les carrousels et les salles d'armes passées présentes et à venir »<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Idem, pp. 35-36.

L'aspect théâtralisant des machines n'est donc pas une nouveauté même si l'histoire donnera plus tard aux machines beaucoup d'autres fonctions et statuts, aussi divers que ceux destinés aux images. Faut-il pour autant concevoir l'aspect scénographique que peuvent acquérir les machines sur le même modèle que celui que nous venons de comprendre comme essentiel aux images ? Il nous semble qu'il n'en va pas exactement ainsi.

On peut certes reconnaître aux machines une certaine iconicité. On peut également, comme cela est devenu courant en sémiotique, tenir les machines pour des signifiants dont le signifié nous est donné par le rapport que nous avons avec elles. Les machines nous offrent ainsi un chapitre particulier de la sémiotique des objets. Examinons brièvement ce point.

Parmi les objets, certains sont inertes. D'autres sont dynamiques. Les objets inertes sont des choses (on peut les nommer ainsi par convention). Cela ne les exclut pas pour autant du domaine du sens mais spécifie leur mode d'existence, c'est-à-dire l'ontologie présupposée par le sens qu'ils acquièrent dans leur rapport avec nous. Un tas de sable est une chose, un morceau de bois aussi. Les objets dynamiques peuvent être appelés des machines précisément parce qu'ils consomment de l'énergie ou offrent un espace, une occasion, à une telle consommation. Jacques Lafitte<sup>6</sup> a proposé la classification suivante des machines par ordre de complexité décroissante :

- Les *machines réflexes* qui sont susceptibles de modifier leur fonctionnement d'elles-mêmes, à partir des modifications du milieu extérieur ou de leur propre état interne.
- Les *machines actives* dont le fonctionnement est déterminé par un flux d'énergie extérieur mais qui ne peuvent modifier leur fonctionnement comme le font les précédentes.
- Les *machines passives*, quant à elles, n'ont aucun organe qui se modifie en fonction d'un flux d'énergie externe. Un poteau, un radeau, la plupart des architectures sont de ce type.

La classification de Lafitte est téléologique en ce sens qu'elle tend vers une certaine perfection qui serait la machine animale (et non l'animal machine). Mais le point qui nous intéresse, dans le rapport des machines aux images, est la relation existant entre un intérieur et un extérieur. Comme on peut le constater, ce rapport est fondamental dans la classification de Lafitte. Il est aussi essentiel dans l'existence des images. Mais il ne joue pas le même rôle dans l'un et l'autre cas, ce qui fait toute la différence comme nous allons essayer de le montrer.

On peut bien dire que la machine comme l'image ouvre une autre scène en ce sens qu'elle impose une distinction drastique entre le monde intérieur et le monde extérieur. Cependant, si l'objet machine ouvre finalement une autre scène, ce n'est pas en créant une discordance avec ce qui l'entoure mais au contraire en ajoutant une concordance imprévisible. Ainsi Simondon montre-t-il que la roue résout le problème créé par la tension entre la route, d'une part, et l'existence d'une lourde charge à déplacer de l'autre. C'est par la roue qu'un véhicule devient ce qu'il est, une machine. La machine introduit ainsi des médiations de plus en plus complexes et efficaces, augmentant la concordance des

<sup>6</sup> Lafitte, Jacques, «Réflexions sur la science des machines», in : *Cahiers de la Nouvelle Journée*, tome 21, librairie Bloud et Gay, Paris, 1932, et Paris, Vrin, 1972 avec une préface de J. Guillerme.

choses entre elles. Un autre phénomène accentuant la concordance est le système des interfaces. L'interface homme/machine résout un autre problème qui est celui de la conductibilité de certaines machines. Il faut pouvoir manipuler un outil, conduire une voiture. L'interface introduit encore une médiation qui ne diffère pas dans son principe de celle de la roue même si elle fait intervenir un élément extérieur. A cet effet de médiation s'ajoute, selon Simondon<sup>7</sup>, un procès de *concrétion* qu'il comprend comme une *intégration fonctionnelle*. On peut concevoir une machine dont chaque pièce n'aurait qu'une seule fonction. Cette machine est en ce sens abstraite. La concrétion consiste au contraire dans le fait que chaque pièce possède une polyfonctionnalité. Ainsi un moteur à refroidissement par air est plus concret qu'un moteur à refroidissement par eau car le refroidissement y est en quelque sorte identique au mouvement du moteur lui-même. La concrétion produit ainsi une *causalité circulaire* et non plus linéaire. L'objet technique devient dès lors de plus en plus fermé sur lui-même, ne dépendant guère d'autre chose que d'un approvisionnement en énergie. La conception de Simondon, comme celle de Lafitte, suppose sinon une téléologie du moins une direction dans l'évolution :

« Au contraire par la concrétion technique, l'objet, primitivement artificiel devient de plus en plus semblable à l'objet naturel. Cet objet avait besoin, au début, d'un milieu régulateur extérieur, le laboratoire ou l'atelier, parfois l'usine ; peu à peu, quand il gagne en concrétion, il devient capable de se passer du milieu artificiel, car sa cohérence interne s'accroît, sa systématique fonctionnelle se ferme en s'organisant. L'objet concrétisé est comparable à l'objet spontanément produit ; il se libère du laboratoire associé originel, et l'incorpore dynamiquement à lui dans le jeu de ses fonctions. »<sup>8</sup>

Selon Simondon, la machine se caractérise donc par le fait d'établir une médiation, au sens où elle résout un problème, et par une tendance à devenir de plus en plus indépendante du monde extérieur en fonction de son degré de concrétion. Par là elle tend vers une individuation de plus en plus accentuée.

Quels rapports peut-on établir entre l'image et la machine ? Il semble tout d'abord qu'une opposition assez nette soit sensible dans la façon dont ces deux entités habitent notre univers. Les images ouvrent des scènes qui, à chaque fois, proposent des modes d'existence

<sup>7</sup> Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958, 1989.

<sup>8</sup> Lafitte, Jacques, Op. Cit, p. 47.

distincts de celui où elles se situent comme objet. En ce sens, elles opèrent des divisions ontologiques là où les machines semblent lier, médiatiser. La machine demeure à l'intérieur du même monde. Mais, nous l'avons vu également, l'individuation des machines leur donne un mode d'existence particulier, bien distinct de celui des choses ou des animaux. Pour cette raison, Lafitte voyait dans la science des machines une branche particulière de la sociologie, discipline qui a affaire à la vie collective des êtres individués. L'opposition entre l'opération de séparation des images et celle de médiation des machines nous semble d'une grande importance mais ne doit pas être traitée comme une opposition simplement catégorielle qui risquerait de nous faire perdre son sens phénoménologique premier. Il s'agit plutôt de deux gestes distincts, deux façons de s'introduire dans notre monde. La rencontre avec une image se présente d'une façon radicalement différente de la rencontre avec une machine. C'est du moins ce que nous avons essayé de montrer et de rendre sensible. Mais cette différence dans la rencontre, dans la façon de s'insinuer dans le monde phénoménal, n'exclut en rien que ces deux genres d'entités puissent avoir par ailleurs les rapports les plus étroits et compliquer mutuellement leurs effets.

Les théâtres de machines fournissent un exemple intéressant du jeu complexe qui associe ce que l'on pourrait d'abord concevoir comme deux univers bien distincts. Nous allons étudier quelques exemples d'images extraites des « Théâtres de machines » de Jacques Besson (1530-1573), livre de 1578, publié avec les annotations de François Beroald (donc après la mort de Jacques Besson)<sup>9</sup>. Ces théâtres posent une multitude de questions. Nous en retiendrons deux :

1- Comment définir leur intention de signification et ses modes de réalisation ? Comment l'image est-elle comprise en particulier quant à la nature de l'espace mis en jeu ? Cette première question porte donc sur la nature de ces images mais aussi sur leur mode d'énonciation.  
2- Quel est le statut de ces machines et le sens de leur mise en scène ? Quel est leur rôle historique dans la constitution progressive du métier d'ingénieur, étant donné leur lien essentiel avec la notion d'invention ? Luisa Dolza et Hélène Vérin définissent ainsi l'intention de ces théâtres :

#### 4. LES THEATRES DE MACHINES

<sup>9</sup> On peut consulter ce livre sur le site Architectura de l'université de Tours à l'adresse suivante : <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/>

« Ces dessins de machines sont, dirions-nous, des outils d'aide à la conception. C'est bien ce que confirment les légendes des planches. Elles présentent en général les figures comme des 'moyens et machines' pour obtenir certains effets : élever et conduire des eaux, déplacer des fardeaux, transformer des matières : moudre, scier, fouler, presser, polir... à l'aide de forces naturelles domestiquées et démultipliées. »<sup>10</sup>

« Aide à la conception » veut dire aussi qu'il ne s'agit pas à proprement parler de machines déjà réalisées dont on donnerait le plan ni même simplement de projet, mais plutôt, comme pour la mode vestimentaire, de « patrons » de couture dont on peut s'inspirer mais qui ne sont pas faits pour être simplement copiés. Ceci correspond à ce que l'on a appelé la « réduction en art » :

« Réduire en art, du latin *ad artem redigere* : rassembler des savoirs épars, fragmentaires et souvent non-écrits, les mettre en ordre méthodique à l'aide des mathématiques, de la rhétorique, de la figuration. Contribuer ainsi au bien public.

Si la définition est complexe, c'est que l'opération par laquelle on voulut, à l'époque moderne, diffuser par l'écrit et par le dessin les savoirs ainsi formalisés ne l'était pas moins. L'enjeu était à la fois simple et capital : faciliter les choix techniques des « hommes de l'art » et rendre accessibles au plus grand nombre des savoirs jusqu'alors partagés par les seuls « gens du métier ». La tradition en était lointaine, puisqu'elle remontait à l'époque romaine et les modèles convoqués à partir de la Renaissance avaient pour nom Cicéron, Vitruve, Columelle, Végèce... »<sup>11</sup>

Un des intérêts des théâtres et donc de montrer non pas un état de chose, un produit réalisé, mais un ensemble de possibilités, des perspectives diverses, dont la cohésion est justement l'enjeu. Il ne s'agit pas de produits finis mais plutôt d'un répertoire d'idées en vue de constituer (réduire à) un art particulier, celui de l'invention.

Le statut de l'image est alors d'être un lieu où se joue non pas une représentation mais une proposition d'expérience, la mise en scène d'entités qui n'existent qu'en puissance et dont la mise en acte dépend de l'« art », au sens de l'art de l'ingénieur.

Avant de définir plus précisément ce mode particulier d'existence, regardons un exemple tiré du théâtre de Jacques Besson. Nous prendrons celui d'un bateau accompagné d'un dispositif technique singulier qui est l'objet de l'invention (L'image porte le numéro LX).

<sup>10</sup> Dolza, Luisa et Vérin, Hélène, « Figurer la mécanique : l'énigme des théâtres de machines de la Renaissance », in : *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2004/2 n°51-2, pp. 7-37.

<sup>11</sup> Dubourg-Glatigny, Pascal et Vérin, Hélène (dirs.), *Réduire en art, la technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, La Maison des sciences de l'homme, 2008.

L'image comporte trois dessins qui appartiennent au même espace. L'un, central, représente un bateau dont la particularité est de posséder une double proue (ou deux proues mais une seule poupe contrairement aux catamarans qui ont deux coques). On reconnaîtra qu'un tel bateau a peu de chance de pouvoir avancer sur la mer sans d'extrêmes difficultés. C'est pourtant la fonction de la pièce (la balance) que l'on voit au bord du quai, qui est de l'aider à avancer plus vite lorsque le vent est faible, et plus lentement lorsque la tempête fait rage. La position de cette pièce entre les deux proues fait comprendre le fonctionnement possible de cette sorte de régulateur. Lorsque le vent faiblit, il est dit que deux hommes suffisent pour faire basculer la pièce, et lorsqu'il devient trop fort, on imagine que la partie cylindrique ralentit le bateau. Un dessin du bateau vu de face illustre le phénomène. A ces trois dessins techniques il faut ajouter l'image d'un poisson plutôt mythologique et figuré à une autre échelle que celle du bateau central.

Le texte d'accompagnement présente bien cette idée comme la réalisation d'une merveille, sur le mode presque fantastique :

« Invention à peine croyable, laquelle avec la raison de la balance et de celui qui est contre la nature des choses légères, peut en temps calme faire acheminer un navire à cela composé, et à peu de vent, le faire hâter, et en temps impétueux modérer sa course sur la mer. Chose notamment digne d'être entendue d'un roi. »

Si nous revenons à l'idée selon laquelle une image ouvre une autre scène comment caractériser celle-ci et quel peut être le mode d'existence des objets qui l'occupent ? Remarquons que les objets ne sont pas tous représentés à la même échelle, ce qui contredit l'aspect unitaire de la scène tel que pourrait le laisser percevoir le bord du quai qui offre un début de construction en perspective. Il peut sembler qu'il s'agisse de vues distinctes du même bateau, mais il n'est pas certain que le bateau soit véritablement ce qui est montré. Le centre de l'intérêt serait plutôt la balance exposée sur le quai.

Les vues sont nécessairement faites pour être examinées successivement, l'une venant expliquer ce qui pourrait faire question dans l'autre ou rester invisible. La balance est montrée isolée sur un quai, comme en partance, puis installée sur un bateau vu selon un certain profil, puis vu de face. On suit l'ordre, peu strict cependant, d'une démonstration. Il s'agit d'un théâtre d'idée, mais d'une idée

devant se réaliser dans un enchaînement technique, dans une action et non dans un pur raisonnement. Il s'agit d'éprouver dans une expérience visuelle les effets possibles d'une invention.

Aucun des éléments de cette image ne semble là en tant que réalité individuelle (il ne s'agit pas d'un bateau particulier). Mais ce n'est pas non plus le plan d'un bateau susceptible d'être général au sens où, par exemple, on pourrait le réaliser en plusieurs exemplaires. La notion de pièce détachée, beaucoup plus tardive, serait anachronique pour désigner la balance. Ce n'est pas non plus un prototype ou un exemple de bateau comme on dirait une barque, un trois mâts, etc. Le bateau empirique s'efface derrière l'idée, il est quelconque.

En ce sens, l'espace des théâtres de machines est un lieu dialectique qui à la fois disperse les éléments qu'il expose et les unifie en tant que représentants essentiels d'un effet. Hélène Vérin situe ainsi notre problème :

« Si donc pour le 'faire', la matière est le divers, pour la faculté elle est l'occasion, pour l'art, la potentialité, pour la science, imbue d'universalité, elle est le particulier, ce qui résiste à la régularité démonstrative et ne peut être tenu sous la simplicité d'un principe : la complexité même de l'activité technique. »<sup>12</sup>

Le théâtre de machines semble donc celui d'idées techniques, d'« inventions » qui doivent se réaliser dans des êtres particuliers mais qui ne sont pas montrées comme tels. Le bateau n'est pas un bateau individuel, ni un bateau général, ni un prototype (une essence), ni même un exemple mais, pourrait-on dire, la figure individuelle d'une l'idée comprise comme une forme en puissance.

Essayons de définir plus précisément ce mode d'existence particulier. Il faut pour cela distinguer trois notions voisines mais pourtant bien distinctes : l'existence possible, l'existence virtuelle, l'existence en puissance.

Dans le contexte qui nous intéresse, on peut dire que l'image met en scène un mode d'existence *possible* pour une machine lorsque la réalisation ne comporte pas de contradiction. Un bateau volant est possible. Mais ce n'est pas de ce type de possibilité dont il s'agit dans les théâtres de machines.

<sup>12</sup> Vérin, Hélène, *La gloire des ingénieurs. L'intelligence technique du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1993, pp. 145-146.

On peut dire qu'un mode d'existence d'une machine est *virtuel* si la réalisation de cette machine est simplement disponible. Ainsi une machine montrée en pièces détachées est virtuellement constructible. Ce n'est pas non plus le cas de notre navire car, comme cela a été souvent souligné, les théâtres de machines ne sont pas des schémas de montage de quelque chose d'existant, ni même quelquefois de quelque chose de possible.

L'être *en puissance* désigne une force susceptible de se déployer. C'est le mode d'existence d'un germe qui peut éclore ou non mais qui est beaucoup plus qu'une simple possibilité et un peu moins qu'une simple virtualité car des obstacles peuvent surgir et s'opposer à son développement. Si la possibilité est une modalité, la virtualité un état, on peut dire que la puissance est un mode, une disposition (diathèse). Cette existence en puissance caractérise assez bien les théâtres de machine tels que les décrivent Luisa Dolza et Hélène Vérin :

« Or, en règle générale, ils (les auteurs) insistent sur le fait non seulement que les machines qu'ils montrent ne sont pas des modèles à reproduire, mais encore qu'ils se sont efforcés de les montrer dans les théâtres de manière telle qu'elles donnent au lecteur averti les moyens d'en concevoir et d'en projeter d'autres. »<sup>13</sup>

On pourrait dire, en suivant cette direction de sens, que les théâtres de machines ne donnent pas à l'espace le statut de milieu pour une représentation (au sens du XVII<sup>e</sup> siècle) mais plutôt celui d'une expérience mentale qui est à la fois singulière et en puissance d'autres inventions. Ce n'est pas la machine dans son accomplissement telle que l'on pourrait la voir dans une encyclopédie, mais plutôt la machine dans un état intermédiaire entre la puissance de l'idée et des réalisations futures.

Que peut-on attendre des réalisations futures ? Comme pour toute machine, nous l'avons vu, il s'agit de résoudre un problème. Mais c'est là une formulation que l'on peut dire classique. Il faut ajouter que ce problème n'est pas du même ordre qu'un problème théorique, de géométrie par exemple. La technique cherche à rassembler en vue d'une fin, mais ce rassemblement s'apparente à une rhétorique en ce sens qu'il est, comme la rhétorique, fait d'une multitude d'arguments faits pour se coordonner sans toutefois atteindre la rigueur d'une déduction.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 20.

La technique comme la rhétorique est toujours imparfaite, susceptible d'amélioration. En outre, comme la rhétorique, la technique présentée dans ces théâtres vise un effet qui ne coïncide pas nécessairement avec leur but. L'aspect « merveille » que prennent ces machines et, souvent, leur caractère inutilement complexe, laisse penser que le but visé ne se réduit pas à l'utilité.

Retenons donc que ces théâtres présentent ces machines selon un mode d'existence particulier que nous avons dit être « en puissance » avec une intention à la fois persuasive (rhétorique de l'argumentation) et esthétique (la merveille, l'effet, la figure). Il ne s'agit donc ni de théories, ni de pratiques techniques bien établies, mais plutôt de cet espace intermédiaire entre la connaissance et l'art qui est celui de l'invention et de son personnage principal, l'ingénieur<sup>14</sup>.

Il nous faut maintenant considérer le rapport entre la conception de l'espace mise en œuvre au moins dans certaines images de ce théâtre et le mode d'existence des machines. On a rapproché ces théâtres, avec raison nous semble-t-il, de l'esthétique maniériste<sup>15</sup>. Les raisons de ce rapprochement tiennent à la fois à la date de leur apparition (moitié du XVI<sup>e</sup>) et à leur insistance sur le merveilleux, la trouvaille ainsi que sur leur utilisation de l'espace par des formes serpentine, exagérées, paraissant souvent inutilement complexes.

C'est le cas par exemple dans ce moulin, représenté sur la planche XXVII, dont la complexité apparaît extrême et surtout inutile, si l'on songe qu'il s'agit seulement de faire tourner l'axe par les seules forces de deux hommes. Le commentaire nous dit :

« Cette forme de moulin à bras par laquelle sans la force ni du vent ni de l'eau courante, deux hommes bien aisément rendront autant de farine de blé que par l'eau ou vent le posé en lieu à ce requis. »

On remarquera surtout la forme spiralée de l'escalier qui trace le parcours des personnages et organise l'espace tout entier. On peut rapprocher ce schéma spatial de celui présenté dans *Joseph en Egypte* de Pontormo (1494-1556/7)<sup>16</sup>.

D'autres exemples montreraient une tendance à multiplier les figures, par exemple les engrenages, sans autre nécessité qu'une certaine saturation de l'espace. Nous avons donc jusqu'ici plusieurs caractéristiques de l'espace tel qu'il est conçu dans ces théâtres :  
- c'est un espace qui présente, comme dans le maniérisme en général,

<sup>14</sup> Vérin, Hélène, *Op. Cit.*

<sup>15</sup> Voir : Falguières, Patricia, *Le Maniérisme. Une avant-garde au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard (Col.« Découvertes »), 2004.

<sup>16</sup> Londres, The National Gallery.

des torsions locales (mais non globales).

- il peut offrir simultanément plusieurs points de vue, comme le montre l'exemple du bateau et beaucoup d'autres. Mais ces points de vue restent dépendants d'un espace classique (unitaire).

- il est saturé d'une multitude d'objets sans que cette saturation casse la cohérence d'ensemble.

Ces points ne sont pas suffisants à eux seuls pour définir ce que nous avons appelé plus haut une *économie* de l'espace<sup>17</sup>. Ils nous semblent cependant suffisants pour les rapprocher du style maniériste et nous demander quel rapport peut exister entre ce style et ce que nous avons vu des machines.

Nous avons commencé en soulignant que l'espace de l'image ouvre une scène et que la machine pour sa part s'offre comme une médiation, la résolution pratique d'un problème. Les théâtres de machines montrent qu'il peut y avoir entre ces deux gestes d'apparence opposée des effets de résonance. A l'espace alambiqué du maniérisme avec ses figures serpentine (*serpentina*) correspond une rhétorique dans la mise en scène des machines mais aussi dans leur conception. Sans prétendre à une relation d'équivalence, on peut faire l'hypothèse qu'une certaine intuition de l'espace propre au maniérisme a pour le moins facilité la mise en scène de l'invention technique sous la forme d'une rhétorique des machines.

Béval, Yvon, «Introduction et notes», in : *Nouvelle revue française*, Octobre 1958.

Bordron, Jean-François « Rhétorique et économie des images », in : *Protée*, Volume 38, n°1, printemps 2010, « Le Groupe  $\mu$  entre rhétorique et sémiotique », pp. 27-39.

Dolza, Luisa et Vérin, Hélène, « Figurer la mécanique : l'énigme des théâtres de machines de la Renaissance », in : *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2004/2 n°51-2, pp. 7-37.

Dubourg-Glatigny, Pascal et Vérin, Hélène (dirs.), *Réduire en art, la technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, La Maison des sciences de l'homme, 2008.

Falguières, Patricia, *Le Maniérisme. Une avant-garde au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard (Col.« Découvertes »), 2004.

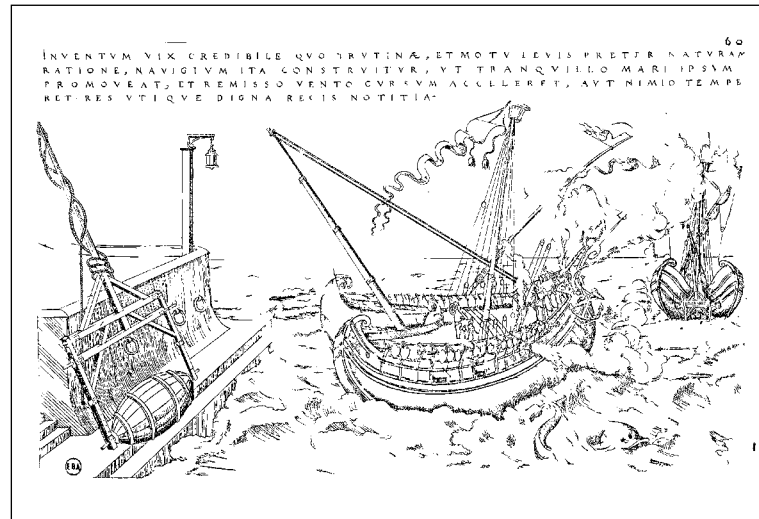
Lafitte, Jacques, «Réflexions sur la science des machines», in : *Cahiers de la Nouvelle Journée*, tome 21, librairie Bloud et Gay,

<sup>17</sup> Sur cette notion nous renvoyons à Bordron, Jean-François « Rhétorique et économie des images », in : *Protée*, Volume 38, n°1, printemps 2010, « Le Groupe  $\mu$  entre rhétorique et sémiotique », pp. 27-39. Sous la direction de Sémir Badir et Maria Giulia Dondero.

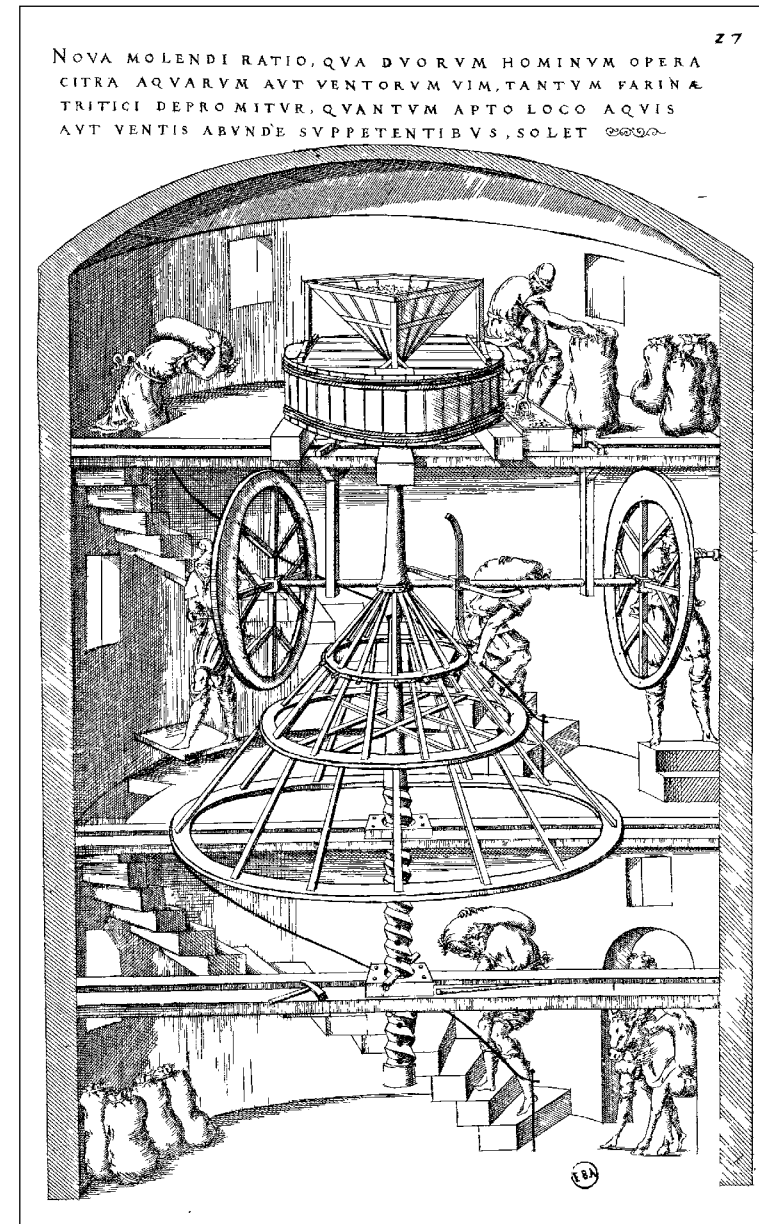
## RÉFÉRENCES



Paris, 1932, et Paris, Vrin, 1972 avec une préface de J. Guillaume.  
 Séris, Jean-Pierre, *Machine et communication*, Paris, Vrin, 1987.  
 Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris,  
 Aubier, 1958, 1989.  
 Souriau, Etienne, *Les différents modes d'existence*, Paris, PUF, 2009.  
 Vérin, Hélène *La gloire des ingénieurs. L'intelligence technique du  
 XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1993, pp. 145-146.



Théâtres de machines » de Jacques Besson (1530-1573), livre de 1578  
 Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, Paris.



Théâtres de machines » de Jacques Besson (1530-1573), livre de 1578  
 Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, Paris.



Pontormo (1494-1556/7) Joseph en Egypte, Londres,  
The National Gallery

*f* **Des *Ménines* aux exécutions capitales : impact des schèmes de l'image et du spectacle sur les mises en scène philosophiques de Michel Foucault**

Aline Wiame

Dans un entretien de 1978 avec Moriaki Watanabé, Michel Foucault affirmait qu'adopter un point de vue de metteur en scène sur la philosophie pouvait nous aider à poser un autre regard sur la construction des configurations qui déterminent, dans notre monde occidental, ce qui est vrai ou faux, juste ou injuste, visible ou invisible. Au lieu d'interroger les phénomènes visibles en essayant d'en départager le vrai du faux, il s'agirait alors de retrouver en amont comment l'Occident a bâti une scène de la vérité, quelle optique a été mise en place, constituant un certain regard rationnel, une forme de perception de la vérité et de l'erreur<sup>1</sup>. Ces propos invitent à examiner comment sont théorisés et pratiqués les dispositifs optiques et les schèmes de l'image et du spectacle dans l'écriture philosophique et, plus particulièrement, dans celle de Foucault lui-même. Quel lecteur de Foucault n'a pas été profondément marqué par son analyse des *Ménines* de Vélasquez au début de *Les Mots et les choses*, par les références multiples aux « Nefs des fous » au début de *L'histoire de la folie à l'âge classique*, ou encore par les descriptions minutieuses de la grande dramaturgie des supplices au dix-septième siècle qui ouvrent *Surveiller et punir* ? Si ces images et spectacles constituent autant de « scènes d'ouverture » de quelques-uns des livres les plus célèbres de Foucault, c'est bien sûr en raison de résonances thématiques : elles montreraient de façon paradigmatique comment les strates de savoir et de pouvoir se configurent et opèrent à l'âge classique. Mais la place et l'importance de ces quelques scènes indiquent clairement qu'elles n'occupent pas seulement le rôle d'exemples particulièrement éclairants d'un propos théorique qui sera développé par la suite. Dans l'économie de la construction des ouvrages de Foucault, images et spectacles jouent un rôle formel – de « mise en forme » de la pensée – dont l'analyse se révèle particulièrement intéressante relativement aux stratégies d'élaboration du discours philosophique contemporain. L'enquête dont nous nous proposons de jeter les bases concerne donc

1. INTRODUCTION

<sup>1</sup> Foucault, Michel, « La scène de la philosophie » (1978), in : *Dits et écrits II* (Ed. D. Defert, F. Ewald et J. Lagrange), Paris, Quarto-Gallimard, 2001, p. 574.

un double entrelacement : celui de l'image et du spectacle, d'une part ; celui des objets thématiques et formels qu'ils permettent de construire en philosophie, d'autre part.

## 2. LES MÉNINES ET LE SPECTACLE DE LA REPRÉSENTATION EN TABLEAU

« Le peintre est légèrement en retrait du tableau. Il jette un coup d'oeil sur le modèle ; peut-être s'agit-il d'ajouter une dernière touche, mais il se peut aussi que le premier trait encore n'ait pas été posé. Le bras qui tient le pinceau est replié sur la gauche, dans la direction de la palette ; il est, pour un instant, immobile entre la toile et les couleurs. Cette main habile est suspendue au regard ; et le regard, en retour, repose sur le geste arrêté. Entre la fine pointe du pinceau et l'acier du regard, le spectacle va libérer son volume<sup>2</sup>. »

<sup>2</sup> Foucault Michel, *Les Mots et les choses. Une Archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 20.

A la suite de ces lignes qui ouvrent le premier chapitre de *Les Mots et les choses* en 1966, Michel Foucault va livrer une analyse détaillée du « spectacle » ouvert par le tableau *Les Ménines*, développant un goût et un talent pour l'*ekphrasis* qui ont peu d'équivalent dans la philosophie contemporaine. Le spectacle qui va se libérer dans l'espace du tableau, c'est celui de la représentation. Pour Foucault, *Les Ménines* constituent la représentation de la représentation à l'âge classique. Les grandes lignes de son analyse sont assez connues : dans les multiples redoublements sur lesquels joue le tableau (le tableau dans le tableau que nous voyons de dos, l'autoportrait du peintre du tableau que nous voyons sous les yeux, les tableaux accrochés sur le mur du fond, le miroir reflétant le sujet d'une peinture qui n'est pas celle que nous voyons), un espace de visibilité et de savoir se construit et se livre à nous par le seul jeu de la représentation. La représentation serait caractéristique de l'épistémè de l'âge classique, de la manière dont cet âge a organisé les modalités du savoir ; elle détermine une manière de dire, de voir et de connaître qui est spécifique à cette époque.

Si l'image des *Ménines* est exemplaire de l'épistémè de l'âge classique, si cette image se livre sous la forme d'un spectacle (Foucault répète le mot à de multiples reprises en quelques pages), c'est d'abord, bien sûr, parce que son objet, tourné vers celui qui regarde le tableau, est un spectacle – celui des coulisses de la fabrication d'un tableau qui se donnent à contempler. C'est aussi parce qu'elle redouble la représentation, parce qu'elle construit un espace où tout existe selon les lois de la représentation (même la lumière qui se pose sur la scène

de cour à laquelle nous avons affaire, issue de la fenêtre située sur la droite du tableau, est enclose dans l'espace de la représentation). Or, la représentation fonctionne toujours en termes de redoublement :

« A l'âge classique, rien n'est donné qui ne soit donné à la représentation ; mais par le fait même, nul signe ne surgit, nulle parole ne s'énonce, aucun mot ou aucune proposition ne vise jamais aucun contenu si ce n'est par le jeu d'une représentation qui se met à distance de soi, se dédouble ou se réfléchit en une autre représentation qui lui est équivalente<sup>3</sup>. »

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 92.

*Les Ménines*, en mettant la représentation en image, en étant image de la représentation, font donc spectacle parce qu'elles représentent la représentation. Entendons-nous bien : appréhendé depuis l'épistémè de l'âge classique, ce spectacle n'est affecté d'aucune secondarité ontologique ; il n'est pas spectacle de quelque chose ; il est le monde, le visible qui se donne en tant que spectacle<sup>4</sup>.

Mais, en plus de l'affirmation des capacités réflexives de la représentation, le spectacle pose alors, directement, la question de son spectateur. La question est cruciale dans le dispositif descriptif mis en place par Foucault, d'autant plus que ce spectateur, ce « sujet du tableau » dans tous les sens du terme, est à la fois absent et fixé du regard par plusieurs personnages, à commencer par le peintre. Le miroir placé au fond et au centre du tableau nous donne un indice : contrairement à la tradition iconographique flamande, où le miroir redoublait la scène déjà représentée par le tableau, le miroir de Vélasquez nous donne à voir des personnages qui sont absents de l'image que nous voyons sous les yeux. Les personnages dans ce miroir que personne ne regarde, ce sont le roi Philippe IV et son épouse Mariana mais, prévient Foucault, « le nom propre, dans ce jeu, n'est qu'un artifice<sup>5</sup> » qui referme trop facilement l'espace d'où l'on parle sur celui que l'on regarde. Du « spectacle-en-regard<sup>6</sup> » qu'offre le tableau, nous pourrions donc dire qu'il est constitué par le sujet souverain, mais nous devrions aussitôt constater sa vacance, son absence essentielle : le sujet qui fonde la représentation – concentré dans le point de vue « royal » qui est aussi celui du spectateur du tableau – est éliidé. Le sujet, « l'Homme » est éliidé dans l'épistémè de la représentation, jusqu'à ce que la modernité des sciences humaines vienne en faire son objet.

Dans un texte posthume publié dans le *Cahier de l'Herne* consacré à Foucault en 2011, l'historien de l'art Daniel Arasse écrit, à propos de

<sup>4</sup> Pour un autre exemple de la manière dont le monde peut se rendre lisible en tant que spectacle, on se référera par exemple aux multiples tableaux du dix-huitième siècle qui recouraient aux personnages tragiques pour mieux donner à voir les passions. Voir notamment Chavanne, Blandine (s.d.), *Le Théâtre des passions (1697-1759). Cléopâtre, Médée, Iphigénie*, catalogue de l'exposition organisée du 11 février au 22 mai 2011 au musée des Beaux-Arts de Nantes, Lyon, Fage éditions, 2011.

<sup>5</sup> Foucault, Michel, *Les Mots et les choses, Op.Cit.*, p. 25.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 29.

l'analyse que Foucault a produite des *Ménines* :

« C'est un texte célèbre, fondamental, splendide, qu'il faut lire et relire même si on l'a lu il y a vingt ans. C'est un modèle d'intelligence, de description et d'élégance. C'est en même temps un texte historiquement faux<sup>7</sup>. »

Il est historiquement faux parce qu'il n'y avait pas de séances de pose à la cour du roi d'Espagne, parce qu'il n'existe aucun tableau représentant le roi et la reine en couple, parce que la commande faite à Vélasquez pour le bureau d'été du roi ne permet pas de doute quant au sujet-spectateur à qui le tableau est destiné. Nous savons aussi aujourd'hui, grâce à la radiographie, que, dans sa première version, *Les Ménines* était un tableau dynastique, représentant la légitimité de l'Infante d'Espagne, au centre du tableau, à reprendre un jour le trône. Après la naissance d'un héritier mâle, désormais premier dans l'ordre de succession, Vélasquez a retouché son tableau, peignant son autoportrait en lieu et place du jeune garçon qui tendait un bâton de commandement à l'Infante. Contrairement à ce que suggère l'interprétation de Foucault, Vélasquez n'a jamais eu l'intention de peindre quelque chose qui s'approcherait de « la représentation de la représentation classique ». Mais, même dans ses inexactitudes historiques, Foucault, nous dit Arasse, « a réagi en artiste, en philosophe artiste<sup>8</sup> » : il a pensé un tableau comme le font les artistes et parfois les historiens d'art, en allant au-delà des conditions historiques de la pensée de son temps, en s'efforçant de creuser la place de l'œuvre dans ses propres recherches et dans ses propres interrogations. Foucault a mis en scène l'image des *Ménines* en redoublant son caractère spectaculaire. Dans l'économie de *Les Mots et les choses*, *Les Ménines* ouvrent le bal après une courte préface appelant, via Borges, à faire droit aux hétérogénéités qui gouvernent les classifications et les possibles dans différentes cultures. Le tableau de Vélasquez agit dès lors comme un précipité, condensant les principes de la représentation classique et indiquant déjà en creux, par son sujet élidé, la révolution épistémique de la Modernité et des sciences humaines. Le tableau ne sera plus évoqué qu'une seule fois ensuite, 300 pages plus tard, dans le chapitre IX, mais sa description orientera toute la réception du livre.

Il nous faut encore ajouter un élément quand à la tactique de mise en scène que *Les mots et les choses* organisent dans et par *Les Ménines*.

<sup>7</sup> Arasse, Daniel, « Eloge paradoxal de Michel Foucault à travers *Les Ménines* », in : *Michel Foucault* (éd. P. Artières, J.-F. Bert, F. Gros, J. Revel), Paris, Editions de L'Herne, 2011, p. 265.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 266.

Dans la pratique d'historien de Foucault, les épistémès sont analysées en fonction d'archives qui n'appartiennent pas aux grandes œuvres de l'histoire de l'art, et selon les propositions d'auteurs qui ne sont pas des grands noms de l'histoire de la pensée. Ce n'est que pour indiquer les limites, les défaillances et les excès d'une épistémè que Foucault recourt aux grandes œuvres culturelles : c'est le cas des *Ménines* ; c'est le cas, aussi, du *Don Quichotte* de Cervantès (fin de l'épistémè renaissante de la similitude) ou de la *Juliette* de Sade (exacerbation jusqu'à le faire vaciller du principe de représentation)<sup>9</sup>. Mais pour ce qui est des *Ménines*, il faut toutefois relever un rapprochement auquel Foucault, vu sa sensibilité aux jeux de langage, n'était sans doute pas insensible. Son livre s'ouvre sur la description d'un « tableau » célèbre, un tableau inscrit dans l'histoire de l'art, mais il traite aussi d'une multitude de tableaux d'un tout autre genre, des tableaux organisant et classifiant des données qui, à l'âge classique, donnaient forme au savoir. « Le centre du savoir, au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est le tableau<sup>10</sup> », comme le montrent notamment les fameuses planches de Linné. Comprendons bien que, dans l'épistémè de l'âge classique, ces tableaux se doivent de correspondre à une *mathésis* et à une taxinomie exhaustive qui englobe le tout du réel : il n'y a pas de forces obscures, d'invisibilités non représentées qui circuleraient entre les différentes cases du tableau. Le savoir, c'est la représentation et rien que la représentation, « sans reste ».

Le motif du tableau qui organise les rapports de ce qui est visible, de ce qui est énonçable et de ce qui est connaissable est ainsi doublement central dans le propos et dans la mise en scène de *Les Mots et les choses*, nouant l'histoire d'un tableau peint et de planches de manuels d'histoire naturelle. En entremêlant tableaux, image peinte et spectacle, les tactiques d'écriture foucauldienne creusent et redoublent les caractéristiques d'une pratique représentative qui ne peut, justement, que se représenter.

Publié en 1975, *Surveiller et punir* déplace les interrogations du philosophe du champ du savoir à celui du pouvoir. A partir d'une organisation *a priori* similaire à celle de *Les Mots et les choses*, Foucault entreprend de faire l'histoire de notre système pénal en consacrant une première partie aux châtiments de l'âge classique pour mieux montrer la rupture qui s'est opérée, au dix-neuvième siècle,

<sup>9</sup> On trouvera plus de développements quant aux rapports des mises en scène foucauldienne avec les grandes œuvres culturelles dans Carroll, David, *Paraesthetics. Foucault – Lyotard – Derrida*, New York & London, Routledge, 1987, pp. 14sq.

<sup>10</sup> Foucault, Michel, *Les Mots et les choses*, *Op.Cit.*, p. 89 ; souligné par Foucault.

3. *SURVEILLER ET PUNIR ET LA VISIBILITÉ DES PEINES JUDICIAIRES, DU SUPPLICE AU PANOPTICON*

avec la naissance de la prison. L'organisation est *a priori* similaire, mais toute la tactique de mise en scène philosophique se modifie, du moins pour ce qui concerne les rapports de l'image et du spectacle.

Dans *Surveiller et punir*, le schème spectaculaire est omniprésent pour décrire les supplices infligés aux criminels à l'âge classique ; il s'effacera par la suite, quand ceux que l'on qualifiera désormais de délinquants seront soustraits au regard public dans l'univers clos de la prison et des maisons de redressement. Il ne fait guère de doutes que les supplices aient été, à l'âge classique, de véritables spectacles au sens plein du terme : ils nécessitaient le public pour prendre tout leur sens, et ne lésinaient pas plus sur les moyens que sur les effets. Ritualisé, réglé et terrifiant, le spectacle de l'exécution capitale devait démontrer le plein pouvoir monarchique sur les corps de ses sujets, faisant craindre aux potentiels criminels de devenir victimes d'une vengeance judiciaire qui les poursuivrait jusqu'après la mort. Pour nous, héritiers d'une société disciplinaire et carcérale, ce déchaînement, pourtant codifié, prend des aspects presque drolatiques tant il pousse la cruauté du spectacle à son paroxysme.

Foucault l'écrit clairement : tout ici est spectaculaire, avec pour noyau dramatique une scène d'affrontement au corps-à-corps du bourreau et du supplicié, sur un magnifique théâtre judiciaire qui déploiera sa force jusque sur les cadavres<sup>11</sup>. Cette « tragédie<sup>12</sup> », ce théâtre de la terreur et de l'excès, ce « théâtre de l'enfer<sup>13</sup> » anticipant sur les peines de l'au-delà, devaient exacerber la dissymétrie entre le sujet qui a violé la loi et le souverain tout-puissant qui fait valoir sa force. Foucault ne cesse d'insister sur l'aspect théâtral et spectaculaire des châtiments, laissant même à penser qu'ils entretiendraient une certaine parenté avec le projet de Théâtre de la Cruauté élaboré par Antonin Artaud<sup>14</sup>, pour ce qui est de l'implication sans réserve des corps dans le spectacle et pour la sainte terreur qu'une telle cruauté peut révéler. Du spectacle – terrifiant, sans reste et sans autre mesure que la loi du souverain – il y en a donc bien au cœur du système pénal de l'âge classique ; sur ce point, les propositions de *Surveiller et punir* ne diffèrent pas de celles de *Les Mots et les choses*. Notons cependant une grande différence, à la fois thématique et formelle, entre les deux ouvrages : ici, spectacle et images ne s'entremêlent plus. Le spectacle montré par Foucault l'est seulement par des descriptions et des textes issus d'archives. Paradoxalement, c'est pour traiter de la modernité qui annulera le spectacle, qui soustraira l'exécution des

<sup>11</sup> Voir *Ibid.*, p. 62.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>14</sup> Sur ce point, voir notamment Carroll, David, *Op. Cit.*, p. 121.

peines au regard du peuple, que Foucault va – partiellement – recourir à l'image. Au dix-neuvième siècle, l'espace de la prison se referme sur les condamnés, et il n'y a plus de spectacle mais seulement des « petits théâtres » où chaque acteur est seul, isolé dans sa cellule et constamment visible sous l'œil omniprésent des surveillants. Les influences croisées de (1) l'affaiblissement des monarchies, (2) de certaines volontés réformistes souhaitant éviter les pratiques barbares et adresser la peine à l'âme du condamné, et (3) de la crainte que la cruauté des peines n'incite la foule à prendre parti pour les criminels ont donc mené à la soustraction du spectacle au regard du peuple. Ce n'était que pour mieux instaurer un nouveau régime de visibilité au sein-même des institutions disciplinaires : désormais, on disciplinera les corps pour mieux redresser les âmes à l'aide d'un dispositif optique dans lequel tous les prisonniers seront constamment susceptibles d'être vus sans jamais savoir s'ils le sont ou non. On l'aura compris, il est ici question du *panopticon* imaginé par Jeremy Bentham comme plan de la prison idéale.

Les analyses de Foucault relatives aux sociétés disciplinaires organisées selon le diagramme du *panopticon* sont fameuses. Ce qui retiendra notre attention dans le cadre de cette enquête, c'est la place des images dans l'organisation de *Surveiller et punir* – la question étant d'autant plus intéressante que le glissement d'une société du spectacle vers une société de surveillance<sup>15</sup> concerne *de facto* nos régimes historiques d'organisation des visibilitées. Alors que *Les mots et les choses* est fameux pour son *ekphrasis*, *Surveiller et punir* ne contient pas une seule description d'image, malgré l'importance qu'y prend le thème de l'optique. On y trouve bien des images – gravures, plans et photographies de prison –, mais le texte ne les commente pas directement ; dans l'édition Tel-Gallimard, elles sont référencées en notes de bas de page et regroupées dans un cahier central ; c'est au lecteur de les connecter, de les « faire fonctionner » avec l'économie générale des réflexions de Foucault. Or, il est frappant de constater que toutes ces images sont relatives à la période moderne, à l'organisation de la prison et des disciplines : pas une seule ne concerne les supplices sous l'Ancien Régime, alors que Foucault consacre à ceux-ci pas moins de 80 pages. L'entrelacement de l'image et du spectacle à l'œuvre dans *Les Ménines* est rompu : nous avons d'une part l'âge classique et le schème spectaculaire, d'autre part la modernité et les images non artistiques dans lesquelles se révèle le diagramme organisant l'univers

<sup>15</sup> Voir Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, *Op.Cit.*, p. 252.

carcéral. Bien sûr, cet état de fait peut se justifier par la nature de l'objet d'étude que se donne Foucault, qui n'est autre que « la naissance de la prison » ; c'est le sous-titre de *Surveiller et punir*. Mais, plus significativement, le lien qui se noue entre ces archives en images et les caractéristiques du *panopticon* tient peut-être à la conception philosophique que Foucault se donne des « visibilités », et que Gilles Deleuze a définie dans son *Foucault* :

« Si les architectures, par exemple, sont des visibilités, des lieux de visibilité, c'est parce qu'elles ne sont pas seulement des figures de pierre, c'est-à-dire des agencements de choses et des combinaisons de qualités, mais d'abord des formes de lumière qui distribuent le clair et l'obscur, l'opaque et le transparent, le vu et le non-vu, etc<sup>16</sup>. »

En appréhendant les visibilités de chaque époque comme des formes de lumière qui répartissent le vu et le non-vu, nous pouvons comprendre le lien privilégié qui s'établit dans *Surveiller et punir* entre l'architecture carcérale et l'image (notamment la photographie comme impression de lumière), mais nous pouvons aussi trouver un principe descriptif commun pour les différents cas que nous avons rencontrés jusqu'à présent. Dans *Les Ménines* en tant que paradigme de la représentation classique ou dans les plans du *panopticon*, nous rencontrons des « formes de lumières », des réflexions possibles ou impossibles, des zones de visibilité et des ombres portées qui structurent différemment les régimes de visibilité. Simplement, il nous faut constater que, dans le cas des images carcérales, l'entrelacement au spectaculaire n'est plus présent.

#### 4. DES CAS DE MISE EN SCÈNE MODERNE DE L'IMAGE : LES SUIVEURS DES MÉNINES

Serait-il possible de repérer, par et dans les images, des pratiques « modernes » de mise en spectacle de la pensée ? Avant d'envisager les cas de figure modelés par Foucault lui-même, il nous faut mentionner deux descriptions de peintures appartenant à la modernité et auxquelles Foucault s'est particulièrement intéressé, notamment en raison des rapports qu'elles entretiennent par contraste avec *Les Ménines* de Vélasquez.

La première est *Un bar aux Folies-Bergère*, peinte par Edouard Manet en 1881-1882<sup>17</sup>. Foucault s'est beaucoup intéressé à Manet, qu'il considère comme étant le peintre qui a rendu la modernité artistique

<sup>17</sup> Pour l'analyse foucauldienne du *Bar aux Folies-Bergère*, voir Foucault, Michel, « La peinture de Manet », in : *Michel Foucault, Op. Cit.*, pp. 408-409.

possible en renonçant aux principes de la représentation pour mettre en avant, par sa peinture, les caractéristiques matérielles du tableau peint. Si le *Bar aux Folies-Bergère* nous intéresse particulièrement, c'est parce qu'il fait fonctionner un jeu de miroir qui n'a plus rien à voir avec celui des *Ménines* de Vélasquez. Ici, le miroir nie la profondeur de l'espace. De plus, il arrache le peintre et le spectateur à leur position centrale, et leur assigne simultanément des positions incompatibles. Pour pouvoir voir le reflet de la femme tel qu'il se présente, il faudrait être situé latéralement sur la droite. Or, le miroir est bien parallèle aux bords du tableau, ce qui signifie que ce n'est pas un miroir oblique, et l'éclairage frontal vient d'ailleurs contredire la possibilité d'une vue en oblique. D'autres incompatibilités optiques empêchent de situer le peintre/spectateur du tableau : le traitement pictural de la profondeur disqualifie toute interprétation réaliste de la vue en perspective, de même que les jeux avec la hauteur de vue (pour que la perspective renvoie à une expérience optique réelle, nous devrions être légèrement en surplomb de la serveuse). En refusant d'assigner un point unique d'où regarder son tableau, Manet invente donc, par la peinture figurative, un tableau pris en tant qu'objet d'expérimentation, et non plus en tant que support de la représentation. Daniel Defert souligne que le *Bar aux Folies-Bergère* était, pour Foucault, l'inverse exact des *Ménines*<sup>18</sup>.

Le second ensemble de toiles qui permet de mesurer les modifications de l'image-tableau depuis *Les Ménines* est la série que Picasso a consacrée au tableau de Vélasquez. Dès le premier tableau de sa série, Picasso dessine deux variations majeures par rapport à l'œuvre de Vélasquez. Premièrement, le peintre occupe presque toute la hauteur du tableau : il est, écrit Foucault, « hors de toute dimension, l'échelle, l'universelle mesure<sup>19</sup> ». C'est à partir du peintre que l'espace s'agence, et même quand sa figure aura disparu dans les versions suivantes de la série, il laissera des traces colorées, un vide flagrant, ou le monument noir de son œuvre comme un cercueil dressé. Mais, en deuxième lieu, cette absence-présence du peintre a pour pendant le développement de la figure du bouffon, qui apparaît dès le premier tableau de la série comme une silhouette vide. Lorsque les toiles se coloreront, ce bouffon grandira et demeurera présent comme une grande silhouette rouge. Transparent – pure lumière – puis rouge, ce bouffon, ce ludion apporte aux autres personnages ce qui les rend visibles et qui les domine, comme le peintre dans la première version de la série. C'est là, dira Foucault, un « démon danseur<sup>20</sup> », un démiurge musicien (voir la toile

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 409, note 24.

<sup>19</sup> Foucault, Michel, *Les Ménines de Picasso*, reproduction du dactylogramme de Foucault écrit vers 1973 et repris dans *Michel Foucault, Op. Cit.*, p. 15 (p. 1 du dactylogramme).

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 21 (p. 7 du dactylogramme).



## 5. DU TABLEAU À LA TABLE DE MONTAGE : LA MISE EN SCÈNE DES IMAGES COMME SPECTACLE PHILOSOPHIQUE

*Le pianiste*, qui fait aussi partie de la série que Picasso a consacrée aux *Ménines*) qui organise et met en scène la toile, et – à la fois matière, lumière, ombre et reflet – nous la donne à voir.

C'est à partir de ce démon de lumière, danseur et metteur de scène, que nous pouvons formuler une hypothèse quant à la manière dont le discours philosophique contemporain travaille avec et par les images, en les mettant en scène, en traçant la scène d'un spectacle philosophique qui n'est plus enclos dans le système de la représentation, mais qui repose davantage sur les formes mouvantes de la libre circulation du sens et des empiricités. La proposition de Georges Didi-Huberman dans le *Cahier de L'Herne* de 2011 consacré à Foucault plaide en tout cas pour une telle « reprise » contemporaine des images<sup>21</sup>. Didi-Huberman rappelle que le français « tableau » vient du latin *tabula*, la table. On peut tout faire avec une table : ranger, agencer, monter, mixer... La table n'est plus un espace qui détermine un plan d'intelligibilité, une surface classificatoire unique où s'organise le pullulement des êtres. C'est, au contraire, un espace où tout peut se (re-)jouer, se mettre en scène, où les cartes peuvent sans cesse être rebattues. Didi-Huberman s'appuie ici sur ses propres recherches, notamment celles consacrées à l'historien de l'art allemand Aby Warburg qui utilisait des planches d'images, toujours susceptibles d'être modifiées<sup>22</sup>. Ces « tableaux-tables » sont autant de dispositifs opératoires visant à confronter les images, leurs formes et leurs thèmes, produisant entre elles une nouvelle circulation du sens. Le tableau se fait table de montage, où la pensée se construit par la mise en scène des images – œuvres d'art de tous temps ou affiches publicitaires, peu importe.

S'il y a bien un paradigme entretenant image et spectacle dans les tactiques de mise en scène philosophiques contemporaines, ce serait celui-là, qui fonctionne par la liaison et déliaison des images, par leur mise en mouvement qui provoque localement des effets de sens. Il s'agit d'une mise en scène des images qui réfute le face-à-face statique du spectateur et du tableau et fait passer le philosophe au milieu des images afin de réévaluer le partage des zones d'ombres et de lumière, du visible et de l'invisible. Nous sommes invités, pour faire acte de pensée, à prendre la place du demiurge musicien et lumineux des toiles de Picasso évoquées plus haut. Le philosophe devient alors à la fois metteur en scène et acteur d'un spectacle d'images et de

<sup>21</sup> Voir Didi-Huberman, Georges, « Atlas de l'impossible. Warburg, Borges, Deleuze, Foucault », in : *Michel Foucault, Op. Cit.*, pp. 251-263.

<sup>22</sup> Voir à ce sujet Hagelstein, Maud, « Mnémosyne et le Denkraum renaissant. Pratique du document visuel chez Aby Warburg », in : *Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences humaines*, Volume 2 - 2009 : Pratiques du document <http://popups.ulg.ac.be/MethIS/document.php?id=271>. Maud Hagelstein recourt aux outils épistémologiques fournis par Foucault dans *L'Archéologie du savoir* pour saisir les enjeux théoriques de la pratique d'historien de Warburg.

visibilités auxquelles il s'agit d'affecter des mouvements de pensée. Foucault encourage ce type de « spectacle d'images » philosophiques dans un texte consacré à l'œuvre de Gérard Fromanger. Il s'y réfère aux premiers temps de la photographie, avant la professionnalisation et l'esthétisation qui a infléchi le destin de cette technique, aux niveaux de sa production, de sa diffusion et de sa critique. La photographie est d'abord une série d'opérations manuelles, affirme Foucault à la suite d'Ingres<sup>23</sup> et, dans les années 1860-1880, cette technique manuelle a permis une liberté de transposition, de mutation, de truquage, de délivrance et de circulation des images qui ouvrait un grand espace de jeu, un vaste « spectacle<sup>24</sup> » des images. C'est à cette jubilation de la pensée aux prises avec le spectacle des images que serait amenée la philosophie contemporaine.

Entendons-nous bien : le spectacle dont il est ici question n'est plus du tout celui des *Ménines*, avec ses fonctions de représentation, son espace clôturé tel le cube d'une scène à l'italienne et son exclusion du spectateur. S'il y a bien spectacle dans les stratégies mises en place par la philosophie de Foucault pour faire circuler les images, c'est du côté des arts vivants actuels qu'il faut en chercher l'inspiration. On pensera au théâtre contemporain ou à la performance, pour la manière dont ils agencent des éléments hétérogènes dans l'ici et maintenant en brouillant les espaces de ceux qui regardent et de ceux qui sont regardés. On pensera encore au cirque ou à la fête foraine, pour la jubilation qu'ils suscitent en répétant techniques et codes pour mieux les détourner. C'est en assumant une place de spectateur-acteur, qui regarde les images, qui se les approprie, qui les lie et délie sans dissimuler ses interventions que le philosophe peut les mettre en mouvement, en circulation.

Cet agencement des images et du spectacle va bien au-delà de la figure rhétorique, et pourrait même, en quelque sorte, constituer un style ou un *courant* de pensée. Foucault ne disait-il pas, quand il revenait sur son parcours théorique à la fin de sa vie, qu'il était sorti des courants marxiste, phénoménologique et existentialiste non pas en lisant l'un ou l'autre philosophe, mais avec l'esthétique de Beckett ? « Pour moi, la rupture est venue avec Beckett : *En attendant Godot*, un spectacle à vous couper le souffle<sup>25</sup>. » Penser les images par le spectacle, penser les images *et* le spectacle, reviendrait alors à pratiquer un art de la mise en scène philosophique au creux des ruptures que les multiples agencements contemporains du visible ne cessent de susciter.

<sup>23</sup> Voir Foucault, Michel, « 150. La peinture photogénique » (1975), in : *Dits et écrits I, 1954-1975, Op. Cit.*, p. 1575.

<sup>24</sup> Foucault utilise explicitement le terme dans *Ibid.*, p. 1578.

<sup>25</sup> Foucault, Michel, « 343. Archéologie d'une passion » (1984), *Dits et écrits II, 1976-1988*, éd. D. Defert, F. Ewald et J. Lagrange, Paris : Quarto-Gallimard, 2001, p. 1427.

## RÉFÉRENCES

- Arasse, Daniel, « Eloge paradoxal de Michel Foucault à travers *Les Ménines* », in : *Michel Foucault* (éd. P. Artières, J.-F. Bert, F. Gros, J. Revel), Paris, Editions de L'Herne, 2011, pp. 264-267.
- Carroll, David, *Paraesthetics. Foucault – Lyotard – Derrida*, New York & London, Routledge, 1987.
- Chavanne, Blandine (s.d.), *Le Théâtre des passions (1697-1759). Cléopâtre, Médée, Iphigénie*, catalogue de l'exposition organisée du 11 février au 22 mai 2011 au musée des Beaux-arts de Nantes, Lyon : Fage éditions, 2011.
- Deleuze, Gilles, *Foucault*, Paris, Minuit (coll. « Reprise »), 1986-2004.
- Didi-Huberman, Georges, « Michel Foucault », in : *Michel Foucault* (éd. P. Artières, J.-F. Bert, F. Gros, J. Revel), Paris, Editions de L'Herne, 2011, pp. 251-263.
- Foucault Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- Foucault, Michel, « *Les Ménines de Picasso* », reproduction du dactylogramme de Foucault écrit vers 1973 et repris dans *Michel Foucault* (éd. P. Artières, J.-F. Bert, F. Gros, J. Revel), Paris, Editions de L'Herne, 2011, pp. 14-32.
- Foucault, Michel, « La peinture de Manet », *Michel Foucault* (éd. P. Artières, J.-F. Bert, F. Gros, J. Revel), Paris, Editions de L'Herne, 2011, pp. 396-410.
- Foucault, Michel, « 150. La peinture photogénique » (1975), in : *Dits et écrits I, 1954-1975*, éd. D. Defert, F. Ewald et J. Lagrange, Paris, Quarto-Gallimard, 2001, pp. 1575-1583.
- Foucault, Michel, « 234. La scène de la philosophie » (1978), in : *Dits et écrits II, 1976-1988*, éd. D. Defert, F. Ewald et J. Lagrange, Paris : Quarto-Gallimard, 2001, pp. 571-595.
- Foucault, Michel, « 343. Archéologie d'une passion » (1984), *Dits et écrits II, 1976-1988*, éd. D. Defert, F. Ewald et J. Lagrange, Paris : Quarto-Gallimard, 2001, pp. 1418-1427.
- Hagelstein, Maud, « *Mnemosyne* et le *Denkraum* renaissant. Pratique du document visuel chez Aby Warburg », dans *Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences humaines*, Volume 2 - 2009, Pratiques du document <http://popups.ulg.ac.be/MethIS/document.php?id=271>.

g **De l'illustration naturaliste à la photographie animalière. Entre science et spectacle**

Valérie Glansdorff

L'illustration naturaliste naît, avec l'avènement de l'histoire naturelle, d'une volonté de précision sans précédent dans l'identification et le classement des phénomènes de la nature. La tendance générale, à partir de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, est à la description, le but étant de permettre la reconnaissance des espèces végétales et animales. Les images ne servent plus seulement à agrémenter le texte, comme appâts ou ornements ; elles permettent également de combler les lacunes et incertitudes laissées par les explications écrites. La qualité des illustrations est fortement accentuée et représente une nette avancée dans le réalisme de l'image, l'artiste allant parfois jusqu'à montrer les défauts que présente un spécimen (une tige cassée, une feuille fanée ou partiellement mangée par un insecte)<sup>1</sup>. Les illustrations zoologiques acquièrent elles aussi un statut de scientificité qui marque une rupture avec les représentations des bestiaires médiévaux qui se souciaient davantage d'allégories que de sciences naturelles et dans lesquels étaient mis en scène de manière spectaculaire et sur le même plan des animaux connus, des créatures hybrides ou chimériques et des monstres censés inspirer la peur du Jugement dernier. L'imagerie animale y était très riche mais enchevêtrée, dénotant une symbolique complexe qui ne se livrait qu'à travers différents niveaux de lecture. Ces « zoologies spiritualistes »<sup>2</sup> étaient principalement destinées à l'édification des chrétiens et regorgeaient d'anthropomorphismes, prêtant aux animaux une personnalité, des sentiments et des intentions bonnes ou mauvaises.

Dans *Les mots et les choses*, Michel Foucault résume ainsi cette superposition des genres :

« Jusqu'à Aldrovandi, l'Histoire était le tissu inextricable, et parfaitement unitaire, de ce qu'on voit des choses et de tous les signes qui ont été découverts en elles ou déposés sur elles : faire l'histoire d'une plante ou d'un animal, c'était tout autant dire quels sont ses

<sup>1</sup> Voir notamment les planches réalisées par Hans Weiditz, élève d'Albrecht Dürer, pour *Herbarum vivae icones* d'Otto Brunfels, Strasbourg, Johann Schott, 1530-1536.

<sup>2</sup> Zucker, Arnaud, *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, Grenoble, Jérôme Millon, 2004, p. 9.



éléments ou ses organes, que les ressemblances qu'on peut lui trouver, les vertus qu'on lui prête, les légendes et les histoires auxquelles il a été mêlé, les blasons où il figure, les médicaments qu'on fabrique avec sa substance, les aliments qu'il fournit, ce que les anciens en rapportent, ce que les voyageurs peuvent en dire ».

Bref, le découpage du vivant se faisait à l'intérieur de tout le réseau sémantique qui le reliait au monde.

On observe un double mouvement à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, qui va culminer au XVIII<sup>e</sup> siècle. D'une part, les diverses expéditions et expansions coloniales rendent possible la découverte et le commerce de faunes et de flores exotiques. Toute l'Europe se passionne pour les jardins botaniques et les cabinets de curiosité où des raretés d'origine animale, végétale et minérale sont exposées sans volonté d'ordre particulier, de la manière la plus spectaculaire possible, et dont la diversité accentue le caractère mystérieux et accidentel des productions de la nature bien plus que ses lois. D'autre part, et parallèlement à cette *mania* qui fait de la nature le théâtre d'infinies merveilles, même si la transition entre les bestiaires et les illustrations de la Renaissance n'est pas tout à fait franche, les naturalistes tiennent à ce que leurs gravures soient de plus en plus dépouillées de toute mise en scène, en faveur notamment de l'exposition d'un individu par planche<sup>3</sup>. Peu à peu, les ouvrages de botanique et de zoologie se muent en tableaux et catalogues. D'un côté, il y a donc une volonté d'accumulation de trophées venus d'ailleurs, de l'autre un souci scientifique de classer et d'expliquer. On remarque, de la Renaissance à l'Age classique, ce va et vient constant entre la dimension spectaculaire des découvertes qui consiste à voir et posséder le plus possible, et la volonté de « faire science » en ramenant l'observation à quelques traits essentiels qu'il s'agit d'isoler de l'ensemble.

L'utilisation du microscope dès le XVII<sup>e</sup> siècle est significative à cet égard ; l'outil permet la mise en forme des idées par une analyse détaillée de la structure d'un être vivant, cette structure devenant la clé de la compréhension des mécanismes de fonctionnement. L'accès à la connaissance du réel repose alors exclusivement sur la vision, en écartant les autres sens. La représentation des animalcules devient capitale en tant qu'image pour la science, mais cette même image offre également le spectacle de ce qui est inaccessible à notre perception sans médiation technique : le foisonnement et le grouillement des

<sup>3</sup> Par exemple chez Conrad Gessner (1516-1565), considéré comme le fondateur de la zoologie moderne.

créatures invisibles qui nous entourent. A cet enrichissement du réel par la prolifération de ce qu'il nous est désormais possible d'observer se superpose un appauvrissement d'ordre méthodologique et épistémologique à travers une orientation du regard qui ne retient comme signifiant que ce qu'il découpe dans le champ du visible.

L'exigence de précision se renforce encore et les naturalistes vont dépouiller les animaux de tout le réseau sémantique qui faisait leur épaisseur jusque-là. La nature est captée à travers le prisme de quelques traits caractéristiques qui la structurent et révèlent les bêtes dans leur apparence formelle et anatomique. C'est tout le projet de Linné (1707-1788) et Buffon (1707-1778), dont le travail de systématisation consiste à nommer et à délimiter le champ du visible. Ces deux précurseurs des taxinomies traditionnelles interprètent les êtres naturels à partir d'une même grille qui doit permettre de ramener l'animal ou la plante à sa structure en tant qu'elle peut être affectée de quatre variables : la forme des éléments (c'est-à-dire des organes), leur quantité, la manière dont ils sont distribués dans l'espace relativement l'un à l'autre et la taille proportionnelle de chacun<sup>4</sup>. Outre leur méthode, ce qui sépare principalement ces deux penseurs, c'est l'illustration. En effet, Linné ne la juge pas nécessaire pour appuyer ces critères d'identification, ce qui lui vaut le reproche d'être en rupture avec l'observation immédiate. Chez Buffon, par contre, les animaux figurent en entier, dans une posture fixe et de profil, avec peu ou pas de décors alors que Linné s'affranchit du modèle, indiquant indirectement ce qui doit être vu, c'est-à-dire les caractères qui permettent de déterminer le genre et l'espèce. Mais l'un comme l'autre filtrent les apparences rencontrées en postulant une continuité de la nature, un ordre indispensable à l'avènement de l'histoire naturelle en tant que science. Comme le souligne Foucault,

« seul le continu peut garantir que la nature se répète et que la structure, par conséquent, peut devenir caractère »<sup>5</sup>.

La continuité nécessaire à l'établissement d'un système n'est cependant pas accessible telle quelle à l'expérience, les êtres apparaissant dans un enchevêtrement désordonné, ayant été mélangés et répartis sur la terre au cours du temps. Le caractère synchronique de l'illustration naturaliste à l'Age classique n'est donc pas sans lien avec une conception chronologique de la répartition des êtres vivants mais cette historicité

<sup>4</sup> Linné, Charles, *Philosophie botanique*, Paris, Cailleau, 1788, §167.

<sup>5</sup> Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 160.

ne deviendra réellement visible qu'au siècle suivant, avec le succès des théories transformistes et évolutionnistes.

L'image naturaliste connaît une série de bouleversements significatifs au XIX<sup>e</sup> siècle, changements liés à la fois à la révolution industrielle et à l'introduction de facteurs temporels et spatiaux dans l'étude du vivant. D'une part, la production éditoriale augmente considérablement, les livres sont tirés à un nombre d'exemplaires sans comparaison avec les siècles précédents, leur prix baisse et ils deviennent accessibles aux classes laborieuses. L'accès à la culture se généralise et la diffusion de masse s'accompagne d'un intérêt du public pour l'histoire naturelle qui ne faiblira plus, orientant inmanquablement le choix des sujets illustrés et la manière de les représenter. La forte demande devient un enjeu économique majeur ayant un impact sur la recherche scientifique : il faut instruire *et* divertir.

D'autre part, des naturalistes tels Humboldt (1769-1859) et, plus tard, Wallace (1823-1913) cherchent à appréhender la nature de façon globale en mettant l'accent sur les interactions entre les organismes et leur environnement<sup>6</sup>. Naît ainsi une géographie des espèces dont on évalue les variations à l'échelle mondiale, compte tenu des différents climats, de l'altitude et des ressources. La dimension spectaculaire est réintroduite dans les illustrations zoologiques à la fois par l'exigence de divertissement liée à la diffusion de masse des connaissances et par la volonté de replacer les spécimens dans un ensemble plus vaste. Ainsi, pour mettre valablement en scène la biocénose (végétaux et animaux coexistant dans un milieu donné), les illustrateurs délaissent la posture figée des individus qu'ils représentent désormais en mouvement et sur fond d'une partie de leur habitat. L'encyclopédie de Brehm sur la vie des bêtes et les planches sur la faune sous-marine de Haeckel (1834-1919), rééditées tant de fois et présentes dans tout foyer « cultivé », sont des exemples frappants de ce tournant dans l'imagerie naturaliste. Chez le premier figurent toutes sortes d'animaux pris dans des actions de la vie quotidienne (chassant, jouant, maternant etc.)<sup>7</sup>. Le travail du second correspond à la découverte d'un biotope qui avait été peu exploré jusque-là et présente un intérêt scientifique et esthétique d'un genre nouveau, mêlant à l'analyse de la symétrie des plans d'organisation des radiolaires des considérations sur les formes artistiques naturellement présentes dans la nature<sup>8</sup>.

Les théories évolutionnistes renforcent encore l'importance du milieu mais introduisent une nouvelle variable qui révolutionne la

<sup>6</sup> Voir Humboldt, Alexander von, *Essai sur la géographie des plantes*, Paris, Levault, 1805, Wallace, Alfred Russel, *The geographical distribution of animals*, New York, Harper and Brothers, 1876.

<sup>7</sup> Brehm, Alfred, Edmund, *Illustriertes Tiererlebnis*, Hildburghausen, Bibliographisches Institut, 1864-1869.

<sup>8</sup> Haeckel, Ernst, *Kunstformen der Natur*, Leipzig und Wien, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1899-1904.

perception des espèces : la dimension temporelle du vivant n'occupe plus seulement l'espace extérieur, comme facteur de distribution spatiale, mais apparaît également comme affectant le vivant depuis l'intérieur, en tant que force d'adaptation et de sélection. On bascule d'un étalement du visible à la profondeur de la vie, à ce qu'il y a justement de plus lointain pour le regard, signe du passage de l'histoire naturelle à la biologie, de l'étude des êtres vivants à une science de la vie en tant que telle. L'histoire naturelle classique, on l'a vu, figurait des *êtres* vivants. La continuité ontologique était première (une seule surface, un même plan de représentation à partir duquel établir les ressemblances et les différences interspécifiques) : la vie était un attribut. Étaient représentés des êtres ayant la caractéristique commune d'être animés. La biologie moderne, au contraire, considère la vie comme constitutive de l'existence des êtres, comme étant la force fondamentale.

Dès lors, pour représenter ce qui est insaisissable, deux courants d'illustration se distinguent : l'un tourné vers le dehors, représentant la vie de manière spectaculaire, en ses manifestations extérieures, la rendant visible dans le comportement. Un nouveau standard s'établit et les dessins ne se font plus d'après des spécimens empaillés mais directement observés ou préalablement chassés. L'autre, tourné vers le dedans, vers les profondeurs de l'organisme, vers ce que la vie soutient, c'est-à-dire le fonctionnement et l'équilibre des organes. Les planches scientifiques en témoignent : ce sont des modèles morts qui permettent de faire apparaître les processus vitaux donnés à lire en filigrane d'une image fixe. Les organes extérieurs qui servaient jadis de critère dans les taxinomies deviennent secondaires : il faut désormais désarticuler, ouvrir, disséquer pour saisir cette force vitale qui ne se manifeste qu'indirectement, dans sa façon de se maintenir.

A partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'illustration anatomique triomphe. Les écoles royales vétérinaires françaises ouvrent leurs portes aux artistes qui viennent assister aux dissections, en particulier de chevaux. Certains les pratiquent d'ailleurs eux-mêmes, comme George Stubbs (1724-1806) dont il est impossible de déterminer si les superbes planches de *The Anatomy of the horse* (1766) relèvent davantage de l'art que de la science, les deux disciplines contribuant efficacement à l'accumulation des connaissances sur le corps. La représentation réaliste de l'animal passe, on le voit, par le spectacle de la vie en lui ; on considère qu'« il faut connaître profondément le mécanisme caché sous le cuir pour rendre avec vérité l'extérieur de

<sup>9</sup> Goiffon et Vincent, *La mémoire artificielle des principes relatifs à la fidèle représentation des animaux, tant en peinture qu'en sculpture. Première partie, concernant le cheval*, chez l'auteur, 1779, p. 8, cité in : Degueurce, Christophe et Delalex, Hélène, *Beautés intérieures. L'animal à corps ouvert*, Paris, ADAGP, 2012, p. 40.

la machine »<sup>9</sup>. La complexité du fonctionnement de l'organisme et l'interdépendance de ses parties doit transparaître dans la saillie d'une veine, le détail d'un ligament, la tension d'un muscle. Comme le dit encore Foucault, l'être même de ce qui est représenté va tomber hors de la représentation, le savoir change de positivité et de forme. Peu importe que les branchies et les poumons ne se ressemblent pas, ce qui importe, c'est leur *fonction*, c'est qu'ils permettent tous deux la respiration.

« A partir de Cuvier, c'est la vie dans ce qu'elle a de non perceptible, de purement fonctionnel qui fonde la possibilité extérieure d'un classement »<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Foucault, Michel, Op. Cit., p. 280.

L'image en couleur prend ici aussi une importance capitale car elle permet, bien mieux que les discours scientifiques, de situer la position des organes : « le lecteur devient spectateur »<sup>11</sup>. L'anatomie comparée permet également la reconstitution d'espèces disparues à partir de fossiles et d'ossements. Là encore, les illustrations sont partagées entre des croquis précis de squelettes et des scènes vivantes et réalistes de la faune antédiluvienne pour laquelle le public se passionne. L'animal, dans toute son épaisseur géo-historique, redevient, comme au Moyen Age mais pour d'autres raisons, énigmatique. Il ne se donne plus tout entier dans les limites de l'ordre linnéen, il échappe aux lois par le biais de ce qu'il cache et c'est précisément ce qui le rend fascinant.

<sup>11</sup> Degueurce, Christophe et Delalex, Hélène, Op. Cit., p. 60.

Le XIX<sup>e</sup> siècle voit également les débuts de la photographie. Dans les années 1850, seuls des clichés de plantes et de paysages peuvent être pris, les animaux étant trop mobiles pour le temps de pause nécessaire. Aussi les photographes animaliers procèdent-ils comme beaucoup d'illustrateurs de la Renaissance, en s'inspirant de spécimens empaillés. Il faudra attendre le dernier quart du XIX<sup>e</sup> pour que la véritable « chasse photographique » débute et que les pionniers parviennent, à force d'ingéniosité et de patience, à capturer la faune sur leurs feuilles de verre. La photographie devient le symbole de l'apparence pure qui ne ment pas : c'est tout le voile de l'interprétation qui semble s'envoler au profit d'une nature qui se dessine elle-même, se donne sans détours. S'il s'agit bien, à cet égard, d'une révolution visuelle, les clichés ne remplacent pas pour autant l'illustration dont on a vu plus haut qu'elle continue largement à être utilisée. Les deux se complètent en effet car l'exactitude de la photographie ne permet

pas, comme le fait l'illustration, la construction d'archétypes, de représentations paradigmatiques dont l'abstraction s'accorde mieux au discours scientifique<sup>12</sup>.

Plusieurs chercheurs s'intéressent cependant à la locomotion des animaux que le dessin rend nécessairement avec des imperfections. En 1878, l'américain Eadweard Muybridge (1830-1904) invente le zoopraxiscope et parvient à décomposer la course d'un cheval en plusieurs plans fixes. Il est suivi par le français Etienne-Jules Marey (1830-1904) qui met au point le premier fusil photographique réalisant des séries encore plus rapprochées. Ce dernier s'exercera, avec une volonté systématique et scientifique, à décomposer la marche, la course et le vol d'une multitude d'animaux :

« éléphant, pélican, chien, cheval, grande aigrette, goélands et canards des zoos et des parcs parisiens vont se succéder devant ses optiques »<sup>13</sup>.

Pourtant, si ces images offrent au regard des postures encore jamais observées telles quelles auparavant, elles reçoivent un accueil très frileux, aussi bien dans les milieux scientifiques qu'artistiques.

Certes, ce sont des images « vraies », objectives, mais la critique estime que l'exactitude scientifique du procédé est incapable de reproduire la *sensation* de mouvement et que certaines phases sont même grotesques ou incompréhensibles. Le spectacle de la course, une fois décomposé en images, ne serait plus la course elle-même mais une succession d'instantanés dont l'hyper-réalisme manque le réel. *L'intuition* du mouvement, son inexactitude même, serait plus réaliste que sa preuve. Le philosophe Henri Bergson (1859-1941) ne dit pas autre chose lorsque, dans sa critique du cinématographe (dont la chronophotographie est l'antichambre), il fustige la science de vouloir imposer des lois, des relations constantes entre des grandeurs variables. Voici ce qu'il dit dans *L'évolution créatrice* :

« Du galop d'un cheval notre œil perçoit surtout une attitude caractéristique, essentielle ou plutôt schématique, une forme qui paraît rayonner sur toute une période et remplir ainsi un temps de galop : c'est cette attitude que la sculpture a fixée sur les frises du Parthénon. Mais la photographie instantanée isole n'importe quel moment ; elle les met tous au même rang et c'est ainsi que le galop d'un cheval s'éparpille pour elle en un nombre aussi grand qu'on voudra d'attitudes

<sup>12</sup> Chansigaux, Valérie, *Histoire de l'illustration naturaliste*, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2009, pp.178-182.

<sup>13</sup> Arthur, Laurent, *Pionniers de la photographie animalière*, Barbizon, Pôles d'images, p. 11.

successives, au lieu de se ramasser en une attitude unique, qui brillerait en un instant privilégié et éclairerait toute une période »<sup>14</sup>.

Le temps mathématique dénature l'essence même du mouvement en le mesurant et ne peut pas rendre compte de la durée qui est succession indivise de phases et de formes. Certains artistes réagiront à la polémique en essayant de rendre l'indétermination du devenir par des procédés picturaux ou techniques<sup>15</sup>.

Il faut donc distinguer deux registres : il y a d'un côté l'image que l'intelligence découpe et, de l'autre, le spectacle que l'œil saisit. Le premier dépend d'une conception du temps spatialisé, maîtrisable, prévisible, calculable. Il suppose un plan continu que le chronophotographe peut scinder en séquences et l'illustrateur classique fixer en un tableau. Le second fait basculer l'être, cette illusion de la connaissance, du côté de la vie.

« Or, la vie, précise encore Bergson, est une évolution. Nous concentrons une période de cette évolution en une vue stable que nous appelons une forme [...] mais, en réalité, le corps change de forme à tout instant »<sup>16</sup>.

L'énigme de la vie réside dans son changement perpétuel, dans le passage répété de l'inorganique à l'organique ; l'animal est pour nous ce qui se tient à la limite perpétuellement reconduite entre la vie et la mort. Se dévorant elle-même, dit Foucault, la vie que l'animalité porte en elle est cet élan sauvage qui se charge de pouvoirs inquiétants et nocturnes<sup>17</sup>.

Nous avons essayé de montrer, au travers d'un segment de l'histoire de l'illustration naturaliste, l'apparition de cette poussée fondamentale à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Reste encore à préciser que la volonté de représenter cette force invisible à partir de modèles morts est courante mais que l'inverse est également vrai et d'ailleurs symptomatique des débuts de la photographie animalière de terrain. Une dualité – on pourrait presque dire une schizophrénie – anime certains pionniers qui à la fois défendent ardemment les espèces qu'ils photographient et contribuent à faire connaître, et par ailleurs les chassent pour en rapporter fièrement le récit. Ainsi, par exemple, Mary et Allen Wallihan, les premiers au monde à ramener des clichés de grands félins sauvages, les débusquent avec une meute de chiens et les immortalisent avant de les abattre méthodiquement. Images troublantes d'êtres

<sup>14</sup> Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 2008 [1907], p. 332.

<sup>15</sup> Voir par exemple, dans le courant futuriste italien, le photodynamisme d'Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) qui, comme son nom l'indique, prend le contrepied exact de la chronophotographie en montrant la continuité du mouvement.

<sup>16</sup> Bergson, Henri, op. cit., p. 302.

<sup>17</sup> Foucault, Michel, op. cit., p. 290.

vivants porteurs d'une mort imminente. Foucault nous indique, dans son analyse des représentations, que l'avènement de la biologie comme science de la vie « dévoile moins ce qui fonde les êtres que ce qui les porte un instant à une forme précaire et secrètement déjà les mine de l'intérieur pour les détruire »<sup>18</sup>. Encore faut-il ajouter que l'homme participe activement à cette dialectique.

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 291.

Arthur, Laurent, *Pionniers de la photographie animalière*, Barbizon, Pôles d'images, 2006.

Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 2008.

Brehm, Alfred, Edmund, *Illustrates Thierlebens*, Hildburghausen, Bibliographisches institut, 1864-1869.

Brunfels, Otto, *Herbarum vivae eicones*, Strasbourg, Johann Schott, 1530-1536.

Chansigaux, Valérie, *Histoire de l'illustration naturaliste*, Université de Strasbourg, 2009.

Degueurce, Christophe et Delalex, Hélène, *Beautés intérieures. L'animal à corps ouvert*, Paris, ADAGP, 2012.

Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Haeckel, Ernst, *Kunstformen der Natur*, Leipzig und Wien, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1899-1904.

Humboldt, Alexander von, *Essai sur la géographie des plantes*, Paris, Levallet, 1805.

Linné, Charles, *Philosophie botanique*, trad. F.-A. Quesné, Paris, Cailleau, 1788.

Pastoureau, Michel, *Bestiaires du Moyen Age*, Paris, Seuil, 2011.

Pinon, Laurent, *Livres de zoologie de la Renaissance, une anthologie (1450-1700)*, Strasbourg, Klincksieck, 1995.

Sicard, Monique, *La fabrique du regard*, Paris, Odile Jacob, 1998.

Wallace, Alfred Russel, *The geographical distribution of animals*, New York, Harper and Brothers, 1876.

Zucker, Arnaud, *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, Grenoble, Jérôme Millon, 2004.

Zucker, Arnaud, « Fonctions des classes dans les traités ichtyologiques de P. Belon et G. Rondelet : empreinte ou alibi antique ? », in Gontier, Thierry [dir.], *Animal et animalité dans la philosophie de la Renaissance et de l'Âge Classique*, Peeters, Louvain, 2005.

## RÉFÉRENCES

## *h* **Le sacrifice humain au Mexique central préhispanique. Mise en scène et en images d'un rite spectaculaire**

Sylvie Peperstraete

L'Amérique, seul continent à être resté totalement isolé des autres pendant plusieurs milliers d'années, est le berceau de dizaines de civilisations originales, qui ne cessent de surprendre et de fasciner. Parmi les nombreux rites pratiqués par les Amérindiens à l'époque préhispanique, il en est un dont le caractère est particulièrement spectaculaire : celui du sacrifice humain.

C'est au Mexique central et, surtout, chez les Aztèques (ca. 1200-1521) que l'on a le plus, et le plus fréquemment sacrifié. Véhiculant des conceptions religieuses fondamentales et parfois instrumentalisés à des fins politiques, le sacrifice humain constituait un trait caractéristique des civilisations mésoaméricaines et un aspect majeur de la propagande impériale aztèque. Par une étude croisée des différentes sources à notre disposition, essentiellement des données ethno-historiques et iconographiques, nous nous interrogerons ici sur la façon dont le rite a souvent fait l'objet d'une véritable mise en scène et sur les modalités de sa beaucoup plus discrète mise en images.

Comme beaucoup de cultures anciennes de par le monde, les civilisations du Mexique préhispanique ont pratiqué le sacrifice humain<sup>1</sup>. Elles se distinguent cependant des autres dans la mesure où, alors que le rite a progressivement diminué de fréquence et d'importance à peu près partout ailleurs, en Méso-Amérique, non seulement il a perduré, mais a même pris de l'ampleur au fil du temps, jusqu'à atteindre plusieurs milliers de victimes par ville et par an avec les Aztèques<sup>2</sup>. Il faut vraisemblablement en chercher l'explication dans le détournement que firent ces derniers de l'idéologie traditionnelle du sacrifice, à des fins de propagande et de terreur.

Dans l'empire aztèque, à la veille de la Conquête espagnole, on sacrifiait tant de façon régulière, lors des innombrables fêtes liées aux

### 1. INTRODUCTION

<sup>1</sup> Voir : Davies, Nigel, « Human Sacrifice in the Old World and the New: Some Similarities and Differences », *Ritual Human Sacrifice in Mesoamerica: A Conference at Dumbarton Oaks, October 13th and 14th, 1979*, édité par Elizabeth Hill Boone, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1984, pp. 211-226. Sur le sacrifice humain en Mésoamérique, voir aussi González Torres, *Yolotl, El sacrificio humano entre los mexicas*, Mexico, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1985 ; Graulich, Michel, *Le sacrifice humain chez les Aztèques*, Paris, Fayard, 2005 et López Luján, Leonardo, et Olivier Durand, Guilhem (éds.), *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, Mexico, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Universidad Nacional Autónoma de México, 2010. Sur les rites d'extraction de sang, voir Baudez, Claude-François, *La douleur rédemptrice. L'autosacrifice précolombien*, Paris, Riveneuve Editions, 2012.

### 2. LES CIVILISATIONS DU MEXIQUE CENTRAL PRÉHISPANIQUE ET LA PRATIQUE DU SACRIFICE HUMAIN

<sup>2</sup> Sur le nombre croissant de victimes, voir l'intéressante discussion de Mendoza, Rubén G., « Aztec Militarism and Blood Sacrifice : the Archaeology and Ideology of Ritual Violence », *Latin American Indigenous Warfare and Ritual Violence*, édité par Richard J. Chacon et Rubén G. Mendoza, Tucson, University of Arizona Press, 2007, pp. 34-54.

différents calendriers (les principales jouaient les mythes fondateurs tout en se rapportant au bon déroulement de l'année agricole), que ponctuellement, lorsque les événements s'y prêtaient (l'inauguration d'un monument, une intronisation, ...)³. Dans les grandes villes, lors des occasions les plus importantes, on y mettait un faste tout particulier : la préparation pouvait durer des mois, les dépenses étaient somptueuses, on offrait autant de victimes que l'on pouvait se le permettre et les nombreux invités étaient très bien reçus, plusieurs jours durant⁴. Nous verrons que cela avait un impact non négligeable sur la mise en scène de ces sacrifices.

La majorité des victimes étaient des prisonniers de guerre – lors d'un affrontement contre une ville ennemie, il arrivait d'ailleurs que l'on se batte moins pour tuer que pour ramener des prisonniers à sacrifier puisque, selon les mythes mésoaméricains et surtout aztèques, des sacrifices nombreux et réguliers étaient nécessaires⁵. Deux raisons principales peuvent être avancées. D'une part, les sacrifices permettaient de s'assurer l'accès à un au-delà heureux. Dans la pensée des anciens Mexicains, il existait en effet plusieurs au-delà, certains heureux et d'autres non, auxquels on accédait en fonction de la façon dont on mourait⁶. Or, mourir sur une pierre de sacrifice – réellement ou symboliquement, en s'assimilant par des rites à la victime que l'on offrait – permettait de racheter la faute originelle relatée par les mythes, de s'alléger et d'ainsi gagner l'au-delà le plus heureux⁷. D'autre part, il s'agissait de nourrir le soleil et la terre afin d'éviter un enraiment de la machinerie mondiale, crainte majeure en Méso-Amérique dans la mesure où l'alimentation dépendait presque entièrement des produits de l'agriculture et où de mauvaises conditions climatiques entraînaient rapidement la famine : la terre devait régulièrement être arrosée de sang pour être fertilisée et donc en mesure de donner ses fruits, tandis qu'il fallait offrir des cœurs palpitants au soleil pour qu'il poursuive sa course apparente à travers le ciel et que se fasse l'éternelle alternance du jour et de la nuit, de la saison sèche et de la saison des pluies⁸. On trouve ici la raison d'être du type de sacrifice le plus courant, le sacrifice « double » consistant à arracher le cœur de la victime puis à la décapiter, qui étonne a priori si on ne connaît pas les mythes qui expliquent qu'il y avait deux bénéficiaires⁹.

Par rapport à leurs voisins et à leurs prédécesseurs, les Aztèques ont accentué et détourné à leur avantage cette dernière idée, s'en servant pour justifier leurs guerres et l'expansion de leur empire.

³ Graulich, Michel, *Le sacrifice humain chez les Aztèques*, *Op. Cit.*, p.97.

⁴ Voir par exemple le récit de l'inauguration de l'amplification de la pyramide principale de Mexico par Ahuitzotl, en 1487, dans la *Chronique X* : Durán, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, édité par Rosa Camelo et José Rubén Romero Galván, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995 (1581), I, p. 391-406 ; Tezozomoc, Hernando Alvarado, *Crónica mexicana*, édité par Gonzalo Díaz Migoyo et Germán Vázquez Chamorro, Madrid, Dastin, 2001 (1598), p. 291-311 ; Peperstraete, Sylvie, *La « Chronique X »*. Reconstitution et analyse d'une source perdue fondamentale sur la civilisation aztèque, Oxford, Archaeopress, 2007, pp. 91-93 et 430-443.

⁵ Sur la guerre aztèque, voir : Hassig, Ross, *Aztec Warfare: Imperial Expansion and Political Control*, Norman, University of Oklahoma Press, 1995.

⁶ Voir notamment Ragot, Nathalie, *Les au-delà aztèques*, Oxford, Archaeopress, 2000.

⁷ Graulich, Michel, « Aztec Human Sacrifice as Expiation », *History of Religions* 39 (4), 2000, pp. 352-371.

⁸ Graulich, Michel, *Le sacrifice humain chez les Aztèques*, *Op. Cit.*, p. 95.

⁹ Graulich, Michel, « Les mises à mort doubles dans les rites sacrificiels des anciens Mexicains », *Journal de la Société des Américanistes* 68, 1982, pp. 49-58.

Ils se présentaient en effet comme un peuple élu, que leur divinité tutélaire avait chargé d'alimenter soleil et terre et donc de maintenir la machine mondiale en bon ordre de marche, à l'aide de victimes qu'ils allaient chercher régulièrement chez leurs voisins<sup>10</sup>. Dans un certain nombre de cas, les Aztèques se sont aussi servis des sacrifices à des fins de terreur<sup>11</sup>. Assister à la mise à mort d'un être humain est en effet toujours extrêmement impressionnant et effrayant, y compris dans les sociétés qui, comme celle des anciens Mexicains, affichent un nombre de victimes très important. Les Aztèques n'ont d'ailleurs pas hésité à jouer sur cet aspect, allant jusqu'à inviter leurs ennemis à venir voir les leurs se faire massacrer de différentes façons. Le sacrifice humain est alors véritablement instrumentalisé et mis en scène, au service d'une idéologie où politique et religion s'entremêlent.

### 3.1. Le caractère théâtral de certains rites

De par son caractère impressionnant, la mise à mort d'un être humain est par essence spectaculaire lorsqu'elle a lieu devant un public. Les sacrifices des anciens Mésoaméricains et les rites qui les entouraient allaient plus loin encore puisque, en plus de se dérouler devant une assistance d'importance variable suivant les circonstances, ils étaient planifiés jusque dans les moindres détails, parfois sur plusieurs jours, avec un sens certain de la mise en scène<sup>12</sup>. Il était fréquent que l'on y rejoue des épisodes mythiques. Les protagonistes revêtaient alors des atours de divinités et avaient un rôle bien précis à accomplir, dans un environnement soigneusement choisi. Chants et danses étaient au rendez-vous et, lors des fêtes les plus importantes, le dirigeant lui-même intervenait en grande pompe<sup>13</sup>.

Lors de la première grande fête de la saison des pluies, Ochpaniztli (« Balayage »), à l'époque de laquelle on effectuait les semailles, c'était ainsi la création et la fertilisation de la terre qui étaient mises en scène, dans une tentative de réactualisation rituelle ayant pour but de s'assurer que toutes les composantes nécessaires à la germination et à la croissance des plants de maïs étaient réunies<sup>14</sup>. Dans le mythe, dont deux versions nous sont parvenues, la terre est tantôt une créature primordiale déchirée en deux au début des temps, qui ensuite produit les plantes utiles lorsqu'elle est fertilisée à l'aide de sang humain, tantôt une divinité anthropomorphe séduite par un tentateur, qui

<sup>10</sup> Voir notamment le chapitre 2 de Conrad, Geoffrey W., et Demarest, Arthur, *Religión e imperio. Dinámica del expansionismo azteca e inca*, Mexico, Alianza / Conaculta, 1990.

<sup>11</sup> Voir par exemple Durán, Diego, *Op. Cit.*, I, pp. 404-406.

### 3. LA MISE EN SCÈNE DU SACRIFICE HUMAIN

<sup>12</sup> Baudez, Claude-François, « Arquitectura y escenografía en Palenque: un ritual de entronización », *Res Anthropology and Aesthetics* 29/30, 1996, p. 172-179, montre à travers l'exemple d'un rite d'intronisation des Mayas de Palenque, dans lequel la mort et la renaissance symboliques du nouveau roi étaient scénographiées avec soin, que les Aztèques n'avaient en rien l'apanage de ce genre de procédés.

<sup>13</sup> Toriz Proenza, Martha, *La fiesta prehispánica. Un espectáculo teatral*, Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993, p. 129-130, et Carrasco, David, *City of Sacrifice: the Aztec Empire and the Role of Violence in Civilization*, Boston, Beacon Press, 1999, p. 143.

<sup>14</sup> Graulich, Michel, *Ritos aztecas: las fiestas de las veintenas*, Mexico, Instituto Nacional Indigenista, 1999, pp. 89-96.

<sup>15</sup> De Jonghe, Edouard (éd.), « Histoire du Méchique, Manuscrit français inédit du XVI<sup>e</sup> siècle », *Journal de la Société des Américanistes* 2(1), 1905, pp. 30-31 et 33-34.

<sup>16</sup> Graulich, Michel, *Ritos aztecas: las fiestas de las veintenas*, *Op. Cit.*, pp. 120-122 et 142.

<sup>17</sup> Voir par exemple Toriz Proenza, Martha, *Op. Cit.*, qui, en dépit du titre de l'ouvrage, ne consacre en définitive qu'un petit chapitre (p. 129-144) à la relation entre les rites préhispaniques et le théâtre, et Carrasco, David, *Op. Cit.*, pp. 141, 143, 205, ...

<sup>18</sup> Graulich, Michel, *Le sacrifice humain chez les Aztèques*, *op. cit.*, p. 147, parle ainsi d'« acteurs du drame » en désignant les différents protagonistes impliqués dans les rites sacrificiels.

<sup>19</sup> Sahagún, Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, édité par Angel Garibay Kintana, Mexico, Porrúa, 1969(1577), I, pp. 144-147.

<sup>20</sup> Sahagún, Bernardino de, *op. cit.*, I, p. 147 et Durán, Diego, *Op. Cit.*, II, p. 108.

tombe enceinte et accouche du maïs<sup>15</sup>. Le rite faisait allusion à ces deux versions. Une victime personnifiant la terre et portant ses atours était ainsi décapitée et écorchée, rappelant le déchirement du monstre primordial, puis un prêtre revêtait sa peau et mimait un accouchement, alors qu'un personnificateur du maïs apparaissait à ses côtés. Des personnifications de déesses liées à l'eau et à la germination du maïs étaient également sacrifiées, de façon à ce que tous les aspects liés aux semailles soient impliqués<sup>16</sup>.

Certains chercheurs n'hésitent dès lors pas à qualifier ces rites de « théâtraux », bien que malheureusement aucun n'approfondisse réellement la question.<sup>17</sup> Il est intéressant de noter que, même chez les auteurs qui étudient le sacrifice humain sans analyser ni même évoquer cet aspect, il arrive de trouver un vocabulaire, peut-être choisi inconsciemment, qui rappelle le monde du spectacle<sup>18</sup>.

### 3.2. Du rite spectaculaire au spectacle rituel ?

Il y a plus intéressant encore pour notre propos. En raison de leur valeur symbolique et de leur caractère impressionnant, les sacrifices constituaient habituellement le paroxysme de la plupart des rites. Ainsi, dans les fêtes des « vingtaines » (c'est-à-dire les périodes de vingt jours liées au calendrier solaire), le début de la vingtaine était souvent dédié à des préparatifs et à des rites mineurs, tandis que les sacrifices avaient lieu les derniers jours, lors du rite principal auquel une grande partie de la population assistait. Or, ce caractère spectaculaire inhérent au sacrifice humain a été accentué dans certains rites, à tel point que l'on est autorisé à s'interroger sur leur nature réelle : où s'arrête le rite et où commence le spectacle ? Est-on face à un rite particulièrement spectaculaire, ou bien à un spectacle rituel ? Le sacrifice dit « gladiatoire », au cours duquel les prisonniers de guerre les plus valeureux étaient contraints, avant d'être mis à mort, de se battre avec des armes factices contre des combattants réellement armés, en est un magnifique exemple<sup>19</sup>. Il doit son nom aux chroniqueurs espagnols du XVI<sup>e</sup> siècle qui, à très juste titre, avaient fait le rapprochement avec les combats de gladiateurs de l'Antiquité classique. Parmi eux, Sahagún et Durán n'hésitent pas à qualifier l'événement de « spectacle », auquel toute la ville venait assister<sup>20</sup>.

David Carrasco, qui utilise lui aussi le terme « spectacle » en parlant du sacrifice gladiatoire, étend l'analyse aux différents combats

mythiques rejoués devant la population au cours des différents rites rythmant les fêtes des vingtaines. Selon lui, il s'agissait d'une façon de donner aux spectateurs une représentation condensée et idéalisée de la guerre aztèque, dans un environnement contrôlé dont étaient exclus les éléments aléatoires, les accidents, les défaites, du champ de bataille<sup>21</sup>.

### 3.3. Le sacrifice comme instrument de terreur

Nous avons vu que, dans l'empire aztèque, l'idéologie du sacrifice avait été détournée et abondamment exploitée à des fins de propagande. Le « peuple élu » utilisait en effet souvent le prétexte des victimes qu'il fallait fournir régulièrement et en quantité au soleil et à la terre pour justifier ses guerres incessantes et son expansion territoriale. Dans un certain nombre de cas, le sacrifice a aussi été utilisé comme un instrument de terreur vis-à-vis des ennemis de Mexico et il faisait alors l'objet d'une mise en scène particulièrement soignée. Lors d'occasions exceptionnelles comme l'intronisation d'un nouveau roi ou l'inauguration d'un monument important, il n'était pas rare que l'on se constitue une réserve importante de victimes sacrificielles et que les dirigeants ennemis soient invités, à l'insu du reste de la population, à venir assister au massacre solennel des leurs, savamment organisé pour les impressionner. Le cas de l'inauguration, en 1487, de l'une des nombreuses amplifications que connut la pyramide principale de l'enceinte cérémonielle de Mexico, est ainsi resté célèbre en raison des 80.400 prisonniers qui auraient été sacrifiés à cette occasion, en l'espace de quatre jours à peine. De petits observatoires dissimulés par des branchages furent spécialement mis en place aux différents endroits où l'on allait sacrifier, afin que les dirigeants ennemis puissent être aux premières loges pour voir le roi Ahuitzotl et ses alliés montrer leur habileté à manier le couteau sacrificiel, sans qu'eux-mêmes ne soient aperçus par les habitants de Mexico qui ignoraient leur présence. À en croire les chroniqueurs du XVI<sup>e</sup> siècle, le stratagème fonctionna à merveille puisque les ennemis rentrèrent chez eux horrifiés et impressionnés par la puissance mexicaine<sup>22</sup>. Notons également que les *tzompantli*, ces plateformes équipées de sortes de râteliers sur lesquels étaient exposées, parfois par centaines voire par milliers, les têtes des victimes sacrifiées par décapitation, participaient aussi à cette logique de terreur. Bien sûr, elles remplissaient des fonctions symboliques et

<sup>21</sup> Carrasco, David, *Op. Cit.*, pp. 143 et 152.

<sup>22</sup> Durán, Diego, *Op. Cit.*, I, pp. 391-406 ; Tezozomoc, Hernando Alvarado, *Op. Cit.*, pp. 291-311 ; Peperstraete, Sylvie, *Op. Cit.*, pp. 91-93 et 430-443.

<sup>23</sup> Mendoza, Rubén G., « The Divine Gourd Tree: Tzompantli Skull Racks, Decapitation Rituals, and Human Trophies in Ancient Mesoamerica », *The Taking and Displaying of Human Body Parts as Trophies by Amerindians*, édité par Richard Chacon et David Dye, New York, Springer, 2007, pp. 414 et 420-422.

#### 4. LA MISE EN IMAGES DU SACRIFICE HUMAIN

<sup>24</sup> Pour des exemples d'illustrations coloniales, voir Durán, Diego, *Op. Cit.*, I, pl. 17 et 30 et II, pl. 8 et 22. McVicker, Donald, « Images of Violence in Mesoamerican Mural Art », *Latin American Indigenous Warfare and Ritual Violence*, édité par Richard J. Chacon et Rubén G. Mendoza, Tucson, University of Arizona Press, 2007, pp. 74 et 79, note la rareté des représentations de violence explicite dans l'art préhispanique. Même les quelques œuvres faisant figure d'exception font appel à des conventions symboliques, comme dans cette peinture murale de Teotihuacan montrant la seule scène de mise à mort sacrificielle de ce site : les sacrificateurs comme la victime sont figurés sous l'aspect d'animaux, deux coyotes occupés à extraire le cœur d'un cerf.

<sup>25</sup> Voir Bernal, Ignacio, et Simoni-Abbat, Mireille, *Le Mexique, des origines aux Aztèques*, Paris, Gallimard, 1986, p. 400, fig. 373.

<sup>26</sup> Voir par exemple Pasztory, Esther, *Aztec Art*, New York, Abrams Publishers, 1983, pp. 159, 169...

rituelles, le sacrifice par décapitation renvoyant à la terre qu'il fallait fertiliser, et les *tzompantli* étant comparés à des arbres sur lesquels les *têtes-fruits* mûrissaient puis tombaient au sol où les *os-semences* germaient, mais il est évident que l'on souhaitait aussi que les trophées de guerre pris à l'ennemi soient vus de tous et inspirent la peur<sup>23</sup>.

##### 4.1. Une iconographie très présente... mais allusive

Au vu de la fréquence des sacrifices humains en Méso-Amérique, et du nombre impressionnant de victimes à l'époque des Aztèques, il n'est guère surprenant que le thème soit très présent dans l'iconographie. Cependant, certains choix étonnent a priori tant les multiples références aux sacrifices savent se faire discrètes. Les représentations illustrant la mise à mort proprement dite sont en effet surtout le fait des documents coloniaux ; elles sont bien plus rares à la période préhispanique et ce, depuis les époques les plus reculées<sup>24</sup>. Les artistes précolombiens ont préféré montrer d'autres moments du rite, précédant ou suivant l'exécution de la victime, voire parfois tout simplement procéder par allusions. Un relief olmèque, le Monument 2 de Chalcatzingo, figure ainsi d'une part un prisonnier nu et ithyphallique, mains liées, adossé à un autel, deux personnages armés se dirigeant vers lui dans l'intention manifeste de le sacrifier et, d'autre part, un personnage s'éloignant avec une canne de maïs garnie d'épis dans les mains<sup>25</sup>. Le sang résultant du sacrifice du prisonnier – représenté ithyphallique, donc fécondateur – est supposé fertiliser la terre et lui permettre de produire du maïs en abondance. Ce sont donc deux moments différents du rite qui sont montrés, permettant d'en saisir l'essence, mais pas la mise à mort. Ailleurs, ce sont parfois uniquement des instruments ou des restes significatifs du sacrifice qui sont figurés : couteaux, épines sacrificielles, sang, cœurs, crânes, etc.<sup>26</sup>

##### 4.2. Les bénéficiaires et les effets escomptés du sacrifice sont davantage montrés que la mise à mort

Une analyse de l'iconographie du sacrifice mésoaméricain permet de faire ressortir les aspects qui ont le plus retenu l'attention des artistes préhispaniques : les bénéficiaires du sacrifice – habituellement Soleil et Terre –, ainsi que les effets escomptés.

Les *cuauhxicalli*, ces récipients destinés à contenir le cœur et le sang de la victime, sont ainsi fréquemment ornés d'un disque solaire sur leur partie supérieure et du monstre de la terre sur leur partie inférieure<sup>27</sup>. Un relief provenant du site d'Aparicio, sur la Côte du Golfe du Mexique, et daté de ca. 400-700, figure quant à lui un joueur de balle décapité<sup>28</sup>. Il est encore revêtu de son équipement et, de son cou, s'échappent sept serpents. Or, en Méso-Amérique, tant le chiffre sept que le serpent étaient symboliquement liés à la fertilité, tout comme l'étaient le jeu de balle et le sacrifice par décapitation (le sang qui s'écoulait du cou de la victime étant supposé fertiliser la terre). La référence au sacrifice est donc explicite mais, une fois de plus, ce n'est pas le moment de la mise à mort qui est figuré, l'artiste ayant préféré montrer l'effet espéré du rite. Parfois, en une seule image extraordinairement synthétique, tant le destinataire que l'effet du sacrifice sont évoqués. C'est le cas d'une figure de la planche 53 du *Codex Borgia*, qui représente un monstre tellurique arrosé du sang que s'extrait deux personnages<sup>29</sup>. Fertilisée de la sorte, la créature donne naissance à un plant de maïs.

Il nous reste un dernier aspect à aborder avant de conclure. Dans l'art aztèque et, particulièrement, sur les sculptures monumentales que beaucoup de spectateurs pouvaient apercevoir dans l'enceinte cérémonielle, même sans les côtoyer de près, la propagande impérialiste est souvent de mise. Ainsi l'œuvre connue sous le nom de « Pierre de Tizoc »<sup>30</sup>, un grand cylindre en andésite d'un peu moins de trois mètres de diamètre destiné aux victimes du sacrifice gladiatoire, est-elle non seulement ornée en relief des effigies des habituels bénéficiaires Soleil et Terre, mais aussi d'un récapitulatif des différentes conquêtes des dirigeants de Mexico, indiquant clairement que les guerres de l'empire servaient à fournir des prisonniers dont le sacrifice allait permettre de maintenir la machine mondiale en bon ordre de marche. Mais une fois de plus, que l'on ait affaire ou non à une œuvre de propagande, le sacrifice est suggéré plutôt que représenté de façon explicite.

Comment expliquer cette discordance entre la façon dont le rite sacrificiel était mis en scène, en accentuant indéniablement l'aspect spectaculaire et en jouant particulièrement sur le moment de la mise à mort, et l'iconographie du sacrifice, souvent beaucoup plus

<sup>27</sup> Pasztory, Esther, *Op. Cit.*, p. 242.

<sup>28</sup> Voir Stevenson Day, Jane, « Heads of Flesh and Stone », *Blood and Beauty: Organized Violence in the Art and Archaeology of Mesoamerica and Central America*, édité par Heather Orr et Rex Koontz, Los Angeles, Cotsen Institute of Archaeology Press, 2009, p. 224.

<sup>29</sup> Nowotny, Karl Anton (éd.), *Codex Borgia: Bibliotheca Apostolica Vaticana (Messicano Riserva 28); vollständige faksimile-ausgabe des codex im originalformat*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1976, pl. 53.

<sup>30</sup> Pasztory, Esther, *Op. Cit.*, p. 147.

#### 5. L'ARTICULATION ENTRE RITE ET IMAGE



discrète et allusive – du moins, à l'époque préhispanique ? Rite et image, bien qu'étroitement liés, surtout dans les sociétés qui, comme celle des Aztèques, utilisaient un système d'écriture reposant sur des conventions iconographiques, ont bien sûr des modes de fonctionnement différents<sup>31</sup>. L'aspect impressionnant, terrifiant, spectaculaire, d'une mise à mort observée en qualité de témoin oculaire est compliqué à rendre en images, alors que d'autres aspects du sacrifice peuvent être aisément exprimés et ce, parfois de façon extraordinairement précise, complexe, synthétique. Nous pouvons aussi suggérer, à titre d'hypothèse, que le fait que les spectateurs visés variaient en fonction des circonstances a pu avoir un impact sur le choix du message et sur la façon dont il a été transmis. Les objets de petites dimensions et les œuvres situées dans des endroits auxquels le commun des mortels n'avait pas accès étaient ainsi souvent dépourvus d'allusions propagandistes trop appuyées, alors qu'au contraire les œuvres monumentales, qui étaient vues de loin et par toutes les catégories de la population, en étaient remplies. L'étude conjointe de la mise en scène et de l'iconographie du sacrifice humain au Mexique central préhispanique s'avère donc intéressante à plus d'un titre : en plus de nous permettre d'affiner nos connaissances et hypothèses au sujet des liens entre image et spectacle, elle confirme aussi pleinement un aspect souvent mis en avant par les chercheurs mexicanistes, la polysémie du sacrifice aztèque.

<sup>31</sup> On en trouvera quelques exemples dans Peperstraete, Sylvie (éd.), *Image and Ritual in the Aztec World*, Oxford, Archaeopress, 2009.

## RÉFÉRENCES

- Baudez, Claude-François, *La douleur rédemptrice. L'autosacrifice précolombien*, Paris, Riveneuve Editions, 2012.
- Baudez, Claude-François, « Arquitectura y escenografía en Palenque : un ritual de entronización », *Res Anthropology and Aesthetics* 29/30, 1996, pp. 172-179.
- Bernal, Ignacio et Simoni-Abbat, Mireille, *Le Mexique, des origines aux Aztèques*, Paris, Gallimard, 1986.
- Carrasco, David, *City of Sacrifice: the Aztec Empire and the Role of Violence in Civilization*, Boston, Beacon Press, 1999.
- Conrad, Geoffrey W. et Demarest, Arthur, *Religión e imperio. Dinámica del expansionismo azteca e inca*, Mexico, Alianza / Conaculta, 1990.
- Davies, Nigel, « Human Sacrifice in the Old World and the New : Some Similarities and Differences », *Ritual Human Sacrifice in*

- Mesoamerica : A Conference at Dumbarton Oaks, October 13th and 14th, 1979*, édité par Elizabeth Hill Boone, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1984, pp. 211-226.
- De Jonghe, Edouard (éd.), « Histoyre du Méchique, Manuscrit français inédit du XVI<sup>e</sup> siècle », *Journal de la Société des Américanistes* 2(1), 1905, pp. 3-43.
- Durán, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, édité par Rosa Camelo et José Rubén Romero Galván, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995(1581).
- González Torres, Yolotl, *El sacrificio humano entre los mexicas*, Mexico, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1985.
- Graulich, Michel, *Le sacrifice humain chez les Aztèques*, Paris, Fayard, 2005.
- Graulich, Michel, « Aztec Human Sacrifice as Expiation », *History of Religions* 39(4), 2000, pp. 352-371.
- Graulich, Michel, *Ritos aztecas: las fiestas de las veintenas*, Mexico, Instituto Nacional Indigenista, 1999.
- Graulich, Michel, « Les mises à mort doubles dans les rites sacrificiels des anciens Mexicains », *Journal de la Société des Américanistes* 68, 1982, pp. 49-58.
- Hassig, Ross, *Aztec Warfare: Imperial Expansion and Political Control*, Norman, University of Oklahoma Press, 1995.
- López Luján, Leonardo et Olivier Durand, Guilhem (éds.), *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, Mexico, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- McVicker, Donald, « Images of Violence in Mesoamerican Mural Art », *Latin American Indigenous Warfare and Ritual Violence*, édité par Richard J. Chacon et Rubén G. Mendoza, Tucson, University of Arizona Press, 2007, pp. 73-90.
- Mendoza, Rubén G., « Aztec Militarism and Blood Sacrifice: the Archaeology and Ideology of Ritual Violence », *Latin American Indigenous Warfare and Ritual Violence*, édité par Richard J. Chacon et Rubén G. Mendoza, Tucson, University of Arizona Press, 2007, pp. 34-54.
- Mendoza, Rubén G., « The Divine Gourd Tree: Tzompantli Skull Racks, Decapitation Rituals, and Human Trophies in Ancient Mesoamerica », *The Taking and Displaying of Human Body Parts*

- as *Trophies by Amerindians*, édité par Richard Chacon et David Dye, New York, Springer, 2007, pp. 396-439.
- Nowotny, Karl Anton (éd.), *Codex Borgia: Biblioteca Apostolica Vaticana (Messicano Riserva 28); vollständige faksimile-ausgabe des codex im originalformat*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1976.
- Pasztesy, Esther, *Aztec Art*, New York, Abrams Publishers, 1983.
- Peperstraete, Sylvie (éd.), *Image and Ritual in the Aztec World*, Oxford, Archaeopress, 2009.
- Peperstraete, Sylvie, *La « Chronique X ». Reconstitution et analyse d'une source perdue fondamentale sur la civilisation aztèque*, Oxford, Archaeopress, 2007.
- Ragot, Nathalie, *Les au-delà aztèques*, Oxford, Archaeopress, 2000.
- Sahagún, Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, édité par Angel Garibay Kintana, Mexico, Porrúa, 1969(1577).
- Stevenson Day, Jane, « Heads of Flesh and Stone », *Blood and Beauty : Organized Violence in the Art and Archaeology of Mesoamerica and Central America*, édité par Heather Orr et Rex Koontz, Los Angeles, Cotsen Institute of Archaeology Press, 2009, pp. 223-246.
- Tezozomoc, Hernando Alvarado, *Crónica mexicana*, édité par Gonzalo Díaz Migoyo et Germán Vázquez Chamorro, Madrid, Dastin, 2001(1598).
- Toriz Proenza, Martha, *La fiesta prehispánica. Un espectáculo teatral*, Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993.

## i Nouveaux spectacles anatomiques : le corps de l'artiste dans le bio art

Chloé Pirson

Le corps de l'artiste est au centre de pratiques spectaculaires depuis le tournant du XX<sup>e</sup> siècle et, avec plus d'acuité encore, dans le courant des années 50<sup>1</sup>. De l'expression existentialiste de Pollock, Shiraga ou Klein au corps souffrant de Pane, Abramovic ou Burden, l'identité, l'identitaire et l'incarnation sont, à proprement parler, soumis à la question. L'art corporel bouleverse la relation entre acteurs et spectateurs en projetant le corps de l'œuvre sur le terrain de l'exhibition. Depuis une dizaine d'années, le bio-art, nouvelle tendance de l'art actuel, concentre une réflexion sur les processus fondamentaux de la vie, la génétique et les médias biotechnologiques pour opérer une transformation, voire une mutation, des matières organiques et/ou des fonctions vitales. Dans ce cadre, cet article a pour objet de définir les schèmes d'un nouveau spectacle du corps signifiés par des œuvres en gestation, des créations de laboratoire, des sculptures semi-vivantes et une matière première faite d'ADN et de cultures cellulaires ; un corps spectaculaire, spectacularisé, qui interroge les nouveaux territoires de l'identité humaine.

### 1. INTRODUCTION

<sup>1</sup> Goldberg, Roselee, *Performance, l'Art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999.

La performance a induit une rupture radicale avec les espaces traditionnels de la création et les codes établis en matière de représentation en art pour poser le corps de l'artiste au centre d'un processus créatif où il se conçoit et se met en scène comme un acteur agissant dans le monde. Le corps de l'artiste est ainsi devenu une entité signifiante de l'œuvre d'art, voire le sujet de l'œuvre elle-même<sup>2</sup>, lui conférant un statut de référent sémiotique du discours artistique. Ce corps n'est donc plus seulement le sujet de la représentation, mais il devient un support, un cadre et un médium artistique. Avec la performance, l'artiste se fait matière première d'une mise en œuvre qui va lier les trois éléments fondamentaux du spectacle : un corps performatif, une scène et un public. S'il fallait retenir quelques notions-clefs de ces scénographies, nous pointerions

### 2. PERFORMER LE CORPS

<sup>2</sup> Pour une analyse détaillée des mises en scène du corps de l'artiste, nous renvoyons le lecteur à l'analyse d'Amélia Jones in : *Le Corps de l'artiste*, Londres, Phaidon, 2005, pp. 18-47.

une utilisation de l'énoncé performatif comme levier transgressif, un rejet des conventions traditionnelles de la représentation, une ouverture transdisciplinaire et un principe d'éphémérité de la création : l'œuvre n'est plus le résultat de l'action d'un artiste, mais l'artiste en action incarne désormais l'œuvre d'art.

Depuis une quinzaine d'années, le bio-art ou art biotech<sup>3</sup> amène à repenser la manière dont le corps de l'artiste est mis en œuvre et en spectacle. Comme pour tout mouvement artistique, diverses difficultés se posent quant à une définition du mouvement<sup>4</sup>, mais, globalement, la majorité des auteurs s'accordent pour dire, à la suite d'un des pères du mouvement, Edouardo Kac, que l'art bio-tech regroupe les plasticiens qui utilisent les biotechnologies en tant que médium principal de création d'un art « agissant sur les mécanismes de la vie »<sup>5</sup>. De quoi parle-t-on précisément ? D'une utilisation à des fins artistiques de cultures de cellules et de tissus, les xéno et homogreffes, de l'usage de la neurophysiologie, de la bio robotique et la bioinformatique, de la transgène, de la synthèse d'ADN artificielle, d'hybridation ou de sélection animale ou végétale, voire du détournement des technologies de visualisation de la biologie moléculaire<sup>6</sup>. Lorsque ce projet artistique s'applique à l'humain, le spectateur est confronté à une nouvelle forme de corporalité artistique ou objet d'art corporel que nous appellerons le bio-corps<sup>7</sup>. Nous illustrerons notre propos en présentant deux projets relevant de cette mouvance du bio-art et proposant une vision renouvelée du corps de l'artiste couplée à une dimension spectaculaire de l'œuvre.

### 2.1. Le Manteau Arlequin

L'artiste française ORLAN, figure emblématique du body art, est bien connue pour ses spectaculaires performances médiatiques de chirurgie au travers desquelles elle s'est appliquée à questionner, non pas théoriquement, mais pratiquement, charnellement<sup>8</sup>, le statut du corps en regard des pressions politiques, sociales et religieuses qui lui sont imposées. Cette féministe engagée a fait de son corps l'instrument d'un miroir réflexif de notre propre rapport à l'altérité, à la norme et aux standards culturels.

Plus récemment, entre juin et octobre 2007, elle crée une œuvre intitulée Le Manteau Arlequin<sup>9</sup> qui entre cette fois pleinement dans le registre du bio-art dès lors qu'elle y met ses propres cellules en

<sup>3</sup> Voir à ce sujet : *L'Art Biotech*, Nantes, Le Lieu Unique, 14 mars - 4 mai 2003.

<sup>4</sup> Jens Hauser a théorisé cette question dans sa contribution : « Bios, techné, logos : un art très contemporain », in : *Inter, Art actuel* «L'Art biotech et le post-humain», n°94, 2006, Québec, Intervention, pp. 14-19.

<sup>5</sup> Kac, Edouardo, *Signs of Life. Bio Art and Beyond*, Cambridge, MIT Press, 2007.

<sup>6</sup> Hauser, Jens, *Op. Cit.*, p. 14.

<sup>7</sup> Pirson, Chloé, «Art et bio-corps», in : G. Hottois, J.-N. Missa (dirs), *Humain, Post-Humain, Trans-Humain. L'Homme et ses préfixes*, Paris, Vrin, sous presse.

<sup>8</sup> Voir le manifeste d'art charnel : <http://www.orlan.net/texts/> (dernière consultation le 28 août 2012).

<sup>9</sup> Voir à ce sujet : Veneciano, Jorge Daniel, (dir.), *Fabulous Harlequin. Orlan and the Patchwork Self*, Nebraska, University of Nebraska Press, 2010.

culture et en interaction avec celles, inter-ethniques, d'autres donneurs humains et animaux. Sur base du texte de Michel Serres intitulé « Laïcité »<sup>10</sup> qui associe l'image de l'arlequin à une figure composite propre au multiculturalisme, ORLAN décline une vision d'un droit à l'hybridation qui prolonge ses travaux antérieurs (fig.1).



Fig.1 ORLAN en costume arlequin, lisant du texte « Laïcité » de Michel Serre sur la table de biopsie, University of Western Australia / SymbioticA, Perth, 2007. © ORLAN.

D'un point de vue pratique, l'artiste s'est rendue en résidence dans le premier laboratoire d'art consacré à la science du vivant, le SymbioticA lab<sup>11</sup> qui a vu le jour en 1996 à l'Institut d'anatomie et de biologie de l'Université de Perth, en Australie. Il permet aux artistes d'engager une recherche pratique mêlant technologie et biologie grâce à un matériel scientifique mis à leur disposition. ORLAN s'est familiarisée avec la culture de peau et a mis sur pied, avec l'équipe du laboratoire, un bio-réacteur, sorte d'aquarium nourricier, au cœur duquel sont amenées à interagir les cellules des différents donneurs.

« Bigarrure composite, faite de morceaux, en haillons ou lambeaux, de toutes tailles, mille formes et couleurs variées, d'âges divers, de provenances différentes (...). Voyez de tous vos yeux ce paysage zébré, tigré, nué, moiré, chamarré, chagriné, fouetté, lacunaire, ocellé, bariolé, déchiré, à lacets noués, à bonnet croisés, à franges mangées,

<sup>10</sup> Serres, Michel, «Laïcité», in : *Le Tiers-Instruit*, Paris, Gallimard (Coll. «Folio/essais»), 2000, pp. 11-17.

<sup>11</sup> <http://www.symbiotica.uwa.edu.au/> (dernière consultation le 12 septembre 2012).

<sup>12</sup> Serres, Michel, Op. Cit., p. 12.

partout inattendu, misérable, glorieux, magnifique à couper le souffle et faire battre le cœur. »<sup>12</sup>

Le manteau Arlequin est surmonté de boîtes sphériques conservant ce maillage de cellules hybrides, d'espèces et d'ethnies différentes (fig.2).



Fig.2 ORLAN, Le Manteau Arlequin, Projection vidéo et bioréacteur avec les cellules d'ORLAN, d'une femme noire et d'un marsupial, 2007. Photo : Tony Nathan © ORLAN.

L'espace scénique du corps de l'artiste s'est ainsi considérablement rétréci, réduit à l'espace stérile et scientifique de la boîte de Pétri. A la même mesure que le corps de l'œuvre grandit via l'activité au sein d'un biotope technologisé, l'entité signifiante du corps de l'artiste est abrégé à son plus simple appareil, soit sa *materia prima* : sa cellule. L'aspect fascinant et paradoxal de cette image évolutive, performative du bio-corps relève, en réalité, de l'ordre de l'invisible. La cellule en tant qu'entité visuelle nécessite de recourir au microscope pour être perceptible par l'œil humain. ORLAN a donc scénographié, suivant le registre de la vidéo, la vie cellulaire dans le bio-réacteur, une activité filmée en macro qui, une fois projetée sur la surface du Manteau Arlequin, donne à voir un autoportrait hybridé et médiatisé qui permet à l'œuvre en gestation de faire image et par-là même, de faire sens.

A l'évidence, le rapport au bio-corps de l'artiste n'a plus cette même immédiateté que nous connaissions avec l'artiste performeur, mais il n'en demeure pas moins que le spectateur est ici confronté à une incarnation, voire une réincarnation ou une reformulation du corps de l'artiste, qui en elle-même sous-tend l'ensemble des questions morales et éthiques qui vont graviter autour de cette nouvelle utilisation d'une composante corporelle à des fins artistiques.

Transcender son corps, le sublimer par l'implant de prothèse ou un « morphing » réel avait permis à ORLAN de sortir du cadre des conventions et d'utiliser son corps comme un ready-made modifiable. En 2007, avec son Manteau Arlequin, elle construit un maillage génétique propre à évoquer l'enrichissement par le métissage. « Le vêtement improbable éblouit (...). [ORLAN]s'enveloppe d'une carte du monde à multiplicité »<sup>13</sup>.

Une post-corporalité offerte au débat public qui permet d'envisager l'avenir du corps – matière première de l'art –, comme porteur d'une vision non plus science-fictionnelle, mais bien réelle, d'une libération charnelle sans limite.

## 2.2. *Que le cheval vive en moi*

Depuis maintenant vingt ans, Marion Laval-Jeantet et Benoit Mangin, formant le duo artistique parisien Art Orienté Objet<sup>14</sup>, posent la question du vivant comme entité centrale de leur recherche. Un vivant qu'ils interrogent en regard d'une notion de liberté individuelle battue en brèche par la manière dont le social appauvrit la biodiversité. Ils ont

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Nous renvoyons le lecteur soucieux d'avoir une vision générale de l'œuvre du duo parisien aux deux ouvrages suivants : *Art Orienté Objet 1991-2002*, Paris, CQFD, 2002 et *Art Orienté Objet 2001-2011*, à paraître, novembre 2012.



ainsi abondamment travaillé sur « le problème de la cause animale et de la place que l'homme occupe dans une optique anthropocentrique aux dépens de la nature »<sup>15</sup>.

Pionniers en matière de culture de peau à des fins artistiques, un projet qu'ils réalisaient déjà dans les années 1995, ils y voient une manière de faire un focus public sur une réalité alors complètement occultée : celle de l'expérimentation sur le vivant dans les laboratoires de science. Ils ont ainsi réalisé cette série de mise en culture de peaux d'artistes tatouées avec des animaux emblématiques du déclin de la bio-diversité. A propos de ce nouveau type d'objet d'art, la plasticienne explique :

« Nous étions face à des objets problématiques parce que liés à un problème de durabilité. Parallèlement, les avoir faits, avec une intention artistique, n'en fait pas un objet d'art. C'était exactement la même chose que si nous avions fait une radiographie et que nous l'exposions... Ce n'aurait été qu'un décalage. C'était totalement insuffisant. Donc nous avons réfléchi au statut de cette œuvre. Nous cherchions un objet qui permettait de faire comprendre qu'une dimension conceptuelle n'était pas quelque chose qui nécessairement touchait au désincarné, et au désincarné au sens de l'absence de l'artiste. Nous nous sommes dit que nous étions là devant un objet qui était à la fois le fruit d'un processus, mais un processus nous contenant et donc défendait cette vision d'une incarnation émotionnelle, physique etc. de l'artiste qui pour nous est essentielle parce que nous ne croyons pas, à titre personnel, c'est notre sensibilité, à un art conceptuel où l'artiste ne serait pas d'une manière autobiographique. »<sup>16</sup>.

Dans ce droit fil, le 22 février 2011 à Ljubljana en Slovénie, Marion Laval-Jeantet se fait injecter par intraveineuse du sang compatibilisé de cheval (fig.3). Pour simplifier, il s'agit d'un sang filtré pour lequel les artistes ont tâché de trouver un juste équilibre entre le nombre d'entités biologiques actives permettant de rendre la performance probante d'un point de vue de l'expérience sensorielle, tout en minimisant les risques de choc anaphylactique. L'objectif était d'opérer, au cœur du corps de la plasticienne, une expérience sensorielle et physique dès lors que l'immunoglobuline équine allait provoquer dans l'organisme humain une réaction immunitaire. Sur le plan symbolique, cette hybridation femme-cheval, cette expérience bio-artistique du centaure, prolonge la

<sup>15</sup> Interview de Marion Laval-Jeantet. Paris, 23 novembre 2011.

<sup>16</sup> Interview de Marion Laval-Jeantet. Paris, 23 novembre 2011.



Fig.3 Art Orienté Objet (Laval-Jeantet & Mangin), Que le cheval vive en moi / In vivo, Performance, 22 février 2011, Tobacna Fabrik, Kapelica Gallery, Slovénie. © AOO - Photo Miha Fras.

réflexion du collectif Art Orienté Objet sur l'éthologie et les barrières trans-espèces. Plus encore, il y a, chez le duo français, une volonté d'interroger et d'appréhender la part animale de l'homme – voire la part communiant entre l'homme et l'animal.

La scène de la performance se compose d'un dispositif complexe fait d'une succession de « tableaux » et de « contextes » visuels qui épaulent la narrativité<sup>17</sup>. Lorsque Marion Laval-Jeantet entre en scène et s'installe sur la table d'auscultation, elle fait alors office de cobaye d'expérimentation ; son corps se fait outil premier de la création. Une fois l'injection du sang de cheval opérée, l'artiste se doit de rester allongée durant six minutes minimum, durée qui correspond au pic d'immuno-réactivité engageant donc un risque maximum pour la plasticienne. Une vidéo est alors projetée pour présenter le type de réaction immunitaire qui s'opère en pareil cas. Le corps outil de création devient donc un corps-support, une toile de projection d'images. Suivra, le corps-acteur que l'on retrouve à plusieurs reprises durant la performance.

Le moment le plus intentionnel, le plus performatif, est celui où l'artiste se chausse de prothèses (fig.4) rendant sa démarche similaire

<sup>17</sup> Voir : <http://aoo.free.fr/> et pour la vidéo de la performance May the Horse Live in me : [http://www.youtube.com/watch?v=yx\\_E4DUWXbE](http://www.youtube.com/watch?v=yx_E4DUWXbE) (dernière consultation le 28 août 2012).



Fig.4 Art Orienté Objet (Laval-Jeantet & Mangin), Que le cheval vive en moi / Performance View, Performance, 22 février 2011, Tobacna Fabrik, Kapelica Gallery, Slovénie. © AOO - Photo Miha Fras.

à celle du cheval et où elle entame une expérience éthologique avec l'animal. Ce corps-acteur va finalement muter une ultime fois en devenant un corps-médium dès lors que le sang centaursé de l'artiste va servir de résultat, d'indice matériel, objectal de la performance. La narrativité de cette dernière va donc mener le spectateur d'une réalité rationnelle de type médical vers une dimension fantasmagorique liée au registre mythologique du centaure, pour finalement ramener l'imaginaire narratif du mythe dans la réalité par une incarnation visuellement identifiable du centaure. La clef d'articulation entre les différentes scènes – nous pourrions sans doute parler ici de tableaux vivants – correspond aux différentes manières dont le corps de l'artiste va être mis en spectacle et se matérialiser suivant les différents rôles empruntés par la performeuse.

A quoi tient dès lors la dimension spectaculaire de ce type d'œuvre ? Une première piste aurait pu relever de l'utilisation de biotechnologies de pointe, peu habituelles dans notre quotidien. Pourtant, dans le cas d'ORLAN ou dans celui d'AOO, il ne s'agit en rien d'un matériel très spectaculaire. Des kits de culture de peau sont aujourd'hui vendus sur internet, quant aux injections ou prises de sang, elles n'égalent en rien l'immédiateté spectaculaire des performances d'une Abramovitch ou d'un Burden. A l'inverse, cinq axes majeurs nous semblent à même d'articuler la spectacularisation du bio-corps.

### 3. LE SPECTACLE DU BIO-CORPS

#### 3.1. *Le focus micro-macro*

Le premier axe repose sur la dialectique entre invisible et visible à laquelle est liée une notion de porosité des états d'être de l'artiste. Comme évoqué en amont dans le cas d'ORLAN, l'agrégation cellulaire est un phénomène non perceptible à l'œil nu. Les réactions métaboliques dans le cas de la performance *Que le cheval vive en moi* sont tout autant. Pour répondre à cette dimension a-spectaculaire du non-visible, le duo artistique Art Orienté Objet a également eu recours à la vidéo. Une vidéo réalisée avec le concours de scientifiques de Poitiers qui ont tenté l'exercice périlleux de schématiser la scène immunitaire – à l'époque théorique – générée par la rencontre entre du sang humain et du sang de cheval. La vidéo produite, qui est un film des schémas successifs des réactions immunitaires se jouant à des

échelles différentes dans le corps, a été projetée sur le buste dénudé de l'artiste. Comme elle l'explique, il fallait que les gens la regardent allongée « pendant six minutes (...), ce qui est absolument mortel, il ne se passe rien »<sup>18</sup>, en tout cas rien de visuellement perceptible. Le film permet alors de voiler temporairement le corps physique de la performeuse et aussi de donner au spectateur un substitut animé à l'état obligatoire d'inaction de l'artiste, donc à son invisibilité temporaire.

Il est assez frappant de constater que cette dialectique entre invisible et visible coïncide avec une dynamique de va-et-vient entre présence et absence ou dématérialisation du corps de l'artiste. Il y a ORLAN présente, habillée du manteau Arlequin et lisant le texte de Michel Serre. Il y a ORLAN absente du manteau, symboliquement remplacée par des boîtes de Pétri contenant ses cellules hybridées. Il y a l'entité cellulaire d'ORLAN présente dans les boîtes, mais invisible sans le recours à un effet optique, puis une présence hybridée rendue à la vue par le prisme de la vidéo. Dans le cas de Marion Laval-Jeantet, nous prolongeons ce jeu de va-et-vient par une rencontre entre le corps de l'artiste, au cœur duquel se développe une œuvre métabolique et symboliquement mythologique avec un sang centauroisé, devenu une synecdoque identitaire du corps hybridé de l'artiste et remis en scène dans des reliquaires. Cette absence-présence est aussi fixée in fine par une forme renouvelée de la signature d'artiste qui n'est plus un acte volontaire, identificatoire, mais est devenu un état structurel, invisible, quoique scientifiquement révélable, preuve ultime de la présence de l'artiste par l'intermédiaire d'une entité identitaire immuable et inimitable, à savoir son ADN.

En médiatisant le regard, les artistes offrent la possibilité au spectateur de voir l'invisible, de lui donner corps tout en rendant poreuses les limites de l'enveloppe charnelle. En ouvrant ce cabinet interdit au regard, l'œuvre est saisie dans un instant métabolique d'hybridité symbolique, surprise dans sa mutation même, à l'instant précis où le spectacle de la transformation s'opère.

### 3.2. La permanence de l'éphémère

Cette nature organique du corps de l'œuvre va mettre en jeu un second rapport dialogique entre le caractère éphémère de celle-ci et les tentations de lui donner une permanence. Dans le cadre général de la performance, le corps physique de l'artiste est exposé pour servir

<sup>18</sup> Interview de Marion Laval-Jeantet. Paris, 23 novembre 2011.

de matière première à un spectacle éphémère. Avec le bio-corps, le corps de l'artiste n'est plus exposé, soit offert au regard au sens strict du terme, mais ex-posé, entendez posé hors de son propre corps – ce qui, d'une main, le dématérialise partiellement en tant qu'acteur du spectacle mais, de l'autre, réactualise un rapport à la production matérielle d'une œuvre, qui plus est, une œuvre d'art vivante.

Il est évident que le ressort spectaculaire mis en action dans ce cadre relève également de l'utilisation d'un matériau vivant, d'une œuvre in vivo et en devenir. Dans ce contexte et, en particulier, dans celui de l'utilisation d'une interaction cellulaire, la dimension spectaculaire tient à la contemplation d'un infiniment petit qui, par les étapes de l'œuvre et la genèse du bio-corps, concrétise un glissement entre invisibilité, visibilité et lisibilité de l'œuvre. Le pouvoir de l'artiste de donner vie à l'œuvre transcende définitivement l'idéal de la mimésis en art, la représentation du moi étant devenue création d'un avatar, d'un prolongement infiniment modulable du corps.

« Le voici maintenant dévoilé, livré sans défense à l'intuition. Arlequin est hermahrodite, corps mêlé, mâle et femme. (...) Monstre ? Sphinx, bête et fille ; centaure, mâle et cheval ; licorne, chimère, corps composite et mélangé (...) Monstre, certes, mais normal. »<sup>19</sup>

Le sang centauroisé de Marion Laval-Jeantet est fixé, lyophilisé sans qu'il ne soit possible de démontrer s'il reste des traces physiologiques de la performance dans son corps dès lors qu'il n'existe aucun protocole scientifique capable d'identifier la présence de particules biologiques équines dans un organisme humain. Pourtant, à l'identique du processus engagé par une vaccination, le corps a fabriqué ses anticorps. Pour ORLAN, l'expérience se joue sur un mode fratricide, la vie n'a qu'un temps : celui d'une lutte inter-cellulaire pour finir par créer un fil, une trame symbolique tissée d'exposition en exposition.

« L'installation est conçue pour évoluer au fil des prochaines expositions. A chaque étape, certaines de mes nouvelles cellules seront mises en culture avec des cellules d'autres origines. Petit à petit les boîtes Pétri se rempliront. »<sup>20</sup>

Nous sommes donc encore à un stade intermédiaire de sculptures semi-vivantes incarnant un terrain d'oscillation entre invisibilité et visibilité,

<sup>19</sup> Serres, Michel, Op. Cit., p. 15.

<sup>20</sup> ORLAN, «Harlequin Coat», in : Hauser, Jens (éd.), Sk-Interfaces, Liverpool, Fact&Liverpool University Press, 2008, p.87. Traduction de l'auteur.

entre présence et absence du corps de l'artiste, entre son iconicité et sa matérialité, entre son identité biologique et son identité artistique qui inscrit l'œuvre sur la scène du spectacle du vivant.

### 3.3. L'artiste et son double

Une fois posé face à ce bio-corps, à ce double en gestation de l'artiste, le public n'est plus seulement dans un rapport de frontalité à la scène, il est inclus dans le processus en raison de l'état de cette matière première de l'œuvre qui est celle qui nous caractérise tous en tant qu'être vivant. Le caractère spectaculaire de la confrontation entre le spectateur et ce double ouvert à toutes les mutations tient au fait que nous ne sommes plus dans le cadre d'un portrait d'artiste, mais d'un autoportrait collectivisé d'une humanité potentielle, portrait collectif d'autant plus identificatoire qu'il implique cette entité corporelle originale qu'est la cellule. Le face à face devient celui d'un spectateur avec son double potentiel, arlequiné, croisé, mythologisé, fictionalisé... qu'il soit pour lui source de fascination ou de répulsion, il signe la relégation de l'artiste hors de l'espace scénique dès lors que l'œuvre qui l'incarne se substitue à sa présence physique.

Cet aspect est tout à fait exemplaire dans le cas de la performance de Benoit Mangin et Marion Laval-Jeantet. Lorsqu'après deux heures de performance, l'un des responsables de la Kapellica, le centre d'art slovène où s'est déroulé l'événement, invite les spectateurs à quitter leur siège pour venir voir l'espace scénique, l'on assiste à un agglutinement impressionnant autour du lyophilisateur contenant le sang centauroisé. Pas un regard ne se tourne vers la performeuse pourtant toujours présente au centre de la pièce. Elle est véritablement et très symptomatiquement devenue invisible, elle s'est, pour ainsi dire, faite doubler par son propre double centauroisé. Pour ORLAN, le Manteau Arlequin est, quant à lui, cette peau d'après la peau, ce processus de dénudation, non pas pour accéder à la nudité, à cette peau forcément décevante<sup>21</sup>, mais en révéler une essence nouvelle. Ainsi l'œuvre pourrait-elle être lue comme une résolution à ce qu'invoque Michel Serres :

« Indéfiniment, le nu recule sous les caches et le vivant sous la poupée ou la statue gonflées de chiffons. (...) Oignon artichaut, Arlequin n'en finit pas d'effeuiller ou d'écailler ses capes nuées »<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Lemoine-Luccioni, Eugénie, *La Robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, Seuil, 1983.

<sup>22</sup> Serres, Michel, *Op. Cit.*, p. 14.

En dépouillant l'être de ses oripeaux, ORLAN le recrée, lui donne corps dans sa réalité sensible, plus Arlequin que jamais, mais désaliéné. Libre, enfin.

Ainsi le bio-corps, à la fois dédoublement et doublure de l'artiste, est-il une Pénélope inversée qui, plutôt que de défaire l'ouvrage pour rester libre, métisse, rapièce, tricote d'un fil « bio-logique » un être nouveau, fait main. Que la portée de l'œuvre soit écologique, chamannique, curative, politique ou libertaire, le spectacle du corps est transcendé, sublimé par un tissage de l'humain.

### 3.4. La sortie de champ et la notion de risque

Un autre facteur important concourt à renforcer l'impact spectaculaire auprès du public tient de manière générique à l'hybridité transdisciplinaire des projets bio-artistiques qui activent, dans le cas du bio-corps, un facteur de risque<sup>23</sup>. Il semble que le médium biotechnologique, scientifique, marque résolument de sa rationalité la scène du spectacle du bio-corps pour engager, dans le champ de la performance, une épuration des « artifices » spectaculaires au profit d'un déplacement du spectaculaire, entièrement inclus dans ce double corporel créé, à la fois acteur et objet d'art. Il n'est plus question de produire une « ambiance » spectaculaire, mais un « sens » spectaculaire directement lié à la nature éthique et prospective du projet artistique. Avec le bio-corps, on assiste à la matérialisation d'une possible mobilité évolutionniste. L'artiste devient le dépositaire d'une vision non darwinienne de l'évolution et d'une modulation morphologique ou symbolique de l'humain dépassant les frontières de notre réalité quotidienne. Il n'y a ni débordement, ni emphase, ni démesure d'effets liés au bio-corps, mais nous sommes face à du merveilleux incarné, à une forme de *mirabilia* moderne engendrée par le corps de l'artiste qui relève d'une esthétique du prodige et d'un univers fictionnel mis en réalité suscitant non pas la peur, mais une forme de sidération chez le spectateur.

Avec le bio-art, le public est confronté à deux espaces dialogiques de représentation : l'art et la science. L'œuvre s'inscrit dans un entre-deux disciplinaire créant un dispositif qui fait sens. Lorsque nous sommes dans le champ de la science, nous raisonnons avec les normes scientifiques, soit une trame faite de protocoles, de processus calculés, mesurés, contrôlés qui établissent des critères et génèrent des résultats

<sup>23</sup> Nous empruntons à Gian Maria Tore le concept de risque posé, par l'auteur, comme l'un des trois traits caractéristiques du spectaculaire. Voir : Torre, Gian Maria, *Pour une sémiologie générale du spectaculaire : définitions et questions*, Nouveaux Actes sémiotiques, Recherches sémiotiques. Disponible en ligne sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3951>. (Dernière consultation le 28 août 2012).



normés et avalisés. Cette scène extrêmement construite, rationnelle, donne un cadre univoque au sens. Lorsque cette scène est remodelée par le champ artistique, il s'opère une érosion des repères scientifiques et une ouverture sémantique produite par l'invasion d'une composante d'improvisation et d'indétermination dans le processus qui va mettre en abîme cette scène initiale. Pour le spectateur, cela active une notion de risque, un risque d'autant plus aigu qu'il est censé se situer dans un cadre contrôlé par le référent scientifique qu'il perçoit par des indices scéniques visuellement parlant : le laboratoire scientifique reconstitué, la blouse blanche, le bio-réacteur... Lorsqu'il passe à une observation de l'œuvre d'art, le spectateur est confronté au potentiel de « dérapage » ou de « non contrôle » de la création qui l'amène à mesurer l'infini potentiel créatif et le potentiel de risque couplés aux implications liées à la manipulation du vivant.

Les conditions éthiques liées à ces manipulations sont extrêmement réglementées. Le clonage humain, l'autoexpérimentation, mais aussi le croisement interspécifique, surtout entre l'homme et l'animal, sont soumis à des réglementations strictes et passibles, pour les contrevenants, de peines d'emprisonnement. Ce très vaste domaine que nous ne ferons d'évoquer ici, induit clairement, pour l'art biotech, un jeu sur une notion de seuil limite entre légalité et illégalité.

L'interdit a été de tout temps et dans toutes les sphères artistiques un ressort dramatique – voulu ou non par l'artiste –, et la transgression une stratégie du spectaculaire. Dans ce contexte, la volonté d'inviter les questionnements éthiques au niveau d'un débat public<sup>24</sup>, soit de les extraire d'un milieu élitiste et savant, mène l'artiste à détourner la science des limites qui lui sont imposées et à poser l'œuvre d'art comme la matérialisation d'une « infraction » organisée. Marion Laval-Jeantet affirmait à ce propos :

« tant que nous nous en tenons à ce que les comités éthiques autorisent, nous ne sommes pas dans le registre de la création mais dans une mimique de la science. (...) Ce qui me chiffonne c'est de savoir à quel moment les questions éthiques du sensible, de l'anthropologique, du sociologique sont posées. Pour moi, c'est ça qui est important. »<sup>25</sup>

La réflexion engagée sur les potentiels bio-technologiques et, par ricochet, sur la notion de liberté individuelle crée une mise en tension maximale pour le spectateur qui se trouve happé dans ce qui devient

<sup>24</sup> Le 31 mai 2012, à l'Ecole Normale supérieure de Paris, AOO répondait positivement au projet lancé par l'artiste britannique Anna Dumitriu, *Trust Me, I am an Artist*, visant à soumettre des projets artistiques à un panel de spécialistes pour interroger la portée éthique des œuvres sélectionnées. Voir à ce sujet : <http://www.artscienceethics.com/> (dernière consultation le 28 août 2012).

<sup>25</sup> Interview de Marion Laval-Jeantet. Paris, 23 novembre 2011.

une scénarisation d'un réel flirtant avec l'illicite. Le risque est ainsi devenu un paradigme du spectacle, le dispositif artistique ayant débordé le cadre scientifique pour ouvrir le champ des possibles et stimuler les degrés de lecture et d'interprétations des œuvres produites. La prise de risque physique ou philosophique posée par l'artiste dérouté le cadre premier, scientifique, de l'œuvre et positionne le spectateur dans un rapport complexe à l'œuvre, à sa signification ; un sens articulé par la tension née de la rencontre entre la scène scientifique et la scène artistique.

« Ici la biotechnologie est sortie du laboratoire et transformée en spectacle, à travers le personnage d'Arlequin de la Commedia dell'arte et les cellules d'ORLAN y jouent un rôle d'acteur à la fois dans l'acception théâtrale et linguistique. »<sup>26</sup>

### 3.5. *Vrai-vraisemblable*

Ce champ interdisciplinaire du bio-art ouvre également un dernier rapport dialectique entre réalité et fiction qui est du même ordre que celui théorisé par Dominique Chateau<sup>27</sup> à l'endroit de l'évolution des téléfilms historiques. Il y a, dans ce type de document filmique, un a-priori de véracité posé par une relégation du fictionnel, comme c'est également le cas pour le fait scientifique. Or, on assiste actuellement, d'après l'auteur, à une progressive hybridation entre le vrai et le vraisemblable et à une intégration de la fiction dans le documentaire. La scène du bioart est du même ordre. Expurgée d'une part des effets fictionnels par le référent scientifique, elle est néanmoins teintée d'un genre spécifique qui est celui de la science-fiction. Le montage scénique devient vraiment passionnant lorsqu'il combine, en quelque sorte, un reportage sur les sciences modernes avec l'univers du film à la Matrix. Il donne à voir l'actualité de la science et dans le même temps, œuvre à une transposition de la science-fiction dans le domaine de la réalité. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, les prothèses chaussées par Marion Laval-Jeantet placent-elles le public devant une succession de référents visuels depuis le plus médical, le plus véridique en regard de l'application technologique actuelle, jusqu'au plus fictionnel – mais une fiction devenue vraisemblable par son inscription artistique dans le réel par le prisme du bio-corps. Nous passons donc de l'athlète sud-africain Oscar Pistorius, surnommé « The Blade Runner », incarnant le prodige

<sup>26</sup> ORLAN, *Op. Cit.*, p. 89. Traduction de l'auteur.

<sup>27</sup> Chateau, Dominique « Le Téléfilm historique postmoderne : spectacularisation de l'Histoire et 'montage hystérique' », in : *Sociétés & Représentations*, « Le Spectaculaire à l'œuvre », n°31, avril 2011, Paris, Sorbonne, pp. 55-64.

technoscientifique moderne, à une métaphorisation biotechnologique du mythe, un centaure fait femme d'autant plus vraisemblable que la science reste son outil de construction prothésique et biologique, entre cyborg et chimère.

#### 4. CONCLUSION

Le bio art étant un courant artistique récent et les composantes de sa spectacularité n'ayant jamais fait l'objet d'une analyse spécifique, cet article se voulait être une première approche propre à livrer quelques pistes de réflexion sans pour autant faire une synthèse sur la question. Le bio-corps peut néanmoins être cerné comme une nouvelle entité signifiante du corps du plasticien sur la scène artistique actuelle. L'analyser via sa dimension spectatorielle est une bonne manière pour mettre en relief sa complexité structurelle.

L'implication de l'artiste comme actant et l'inclusion du public comme spectateur du processus de création ont introduit le cadre sémiotique du spectacle dans la pratique contemporaine de l'art et de la performance en particulier. Dans ce contexte, le bio-art est venu enrichir cette dimension du spectaculaire par un effet de démultiplication des actants. Nous sommes sortis d'une forme « classique » de la performance et d'une présence univoque du corps de l'artiste au profit d'un jeu scénique entre l'artiste acteur et son bio-corps. Ce corps cellulaire, en croissance, devient une expérience collective, chaque spectateur se projetant dans ce potentiel de vie. Le bio-corps n'est ainsi plus un référent mimétique, pas plus qu'un autoportrait ou une mythologie personnelle de l'artiste. Il devient un lieu ouvert, en permanente évolution dans la complexité de son dispositif. En dépassant le cadre de l'autoportrait, par une référence à une entité matérielle constitutive de l'identité humaine, l'artiste implique le spectateur dans une construction collective. Le contenu de l'œuvre déborde de sa forme et ce contenu est, et a, une forme évolutive, non finie qui cadre une présentification d'un devenir humain.

En donnant à voir ce qui ne peut socialement être vu en raison d'une mainmise sur les débats éthiques ou du conservatisme scientifique qui tend à maintenir la science dans un cadre élitare, en donnant à voir ce qui ne peut être vu en raison des limites perceptives de l'œil, en donnant à voir ce qui ne pouvait être vu car appartenant jusqu'alors au champ de la science-fiction, les bio-artistes ont accouché d'un corps chimérique qui s'incarne aujourd'hui, par la rencontre de l'art et de la science.

En plaçant le public en tension entre un cadre normé, apparemment rationnel, et des univers ouverts au dépassement des limites, au hors-piste, à l'improvisation, le bio-artiste crée un champ d'une spectacularité gigogne. La tension scénique générée par cette confrontation des genres inclut le spectateur dans un processus créatif, l'obligeant à moduler son point de vue dans une dynamique d'entre-deux troublant et générateur de sens ; un sens spectaculaire qui permet à l'artiste et à son double incarné de reposer les conditions du voir et le rôle de l'artiste dans la mise en scène d'une installation d'art vivant.

- Goldberg, Roselee, *Performance, l'Art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999.
- Warr, Tracey et Jones, Amélia, *Le Corps de l'artiste*, Londres, Phaidon, 2005.
- Goetschel, Pascale (Ed.), *Sociétés & Représentations*, « Le Spectaculaire à l'œuvre », n°31, Paris, Sorbonne, avril 2011.
- Hauser, Jens (Ed.), *L'Art Biotech*, Nantes, Le Lieu Unique, 2003.
- Hauser, Jens (dir.), *Sk-Interfaces*, Liverpool, Fact&Liverpool University Press, 2008.
- Inter*, Art actuel « L'Art biotech et le posthumain », n°94, Quebec, Intervention, 2006.
- Kac, Edouardo, *Signs of life. Bio Art and Beyond*, Cambridge, MIT Press, 2007.
- Laval-Jeantet, Marion & Mangin Benoit (dirs.), *Art Orienté objet 1991-2002*, Paris, CQFD, 2002.
- Laval-Jeantet, Marion & Mangin, Benoit (dirs.), *Art Orienté Objet 2001-2011*, à paraître, novembre 2012.
- Lemoine-Luccioni, Eugénie, *La Robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, Seuil, 1983.
- Serres, Michel « Laïcité », in : *Le Tiers-Instruit*, Paris, Gallimard (Coll. « Folio/essais »), 2000 (1991).
- Veneciano, Jorge Dabiel, (dir.), *Fabulous Harlequin. ORLAN and the Patchwork Self, Nebraska*, University of Nebraska Press, 2010.

#### RÉFÉRENCES

*j* **Bas Jan Ader, *I'm too sad to tell you*, 1971. Filmer la tristesse : l'incomplétude de l'expression**

Vincent Borcard

« Dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de poser, je me fabrique immédiatement un autre corps ».<sup>1</sup>

L'idée que véhicule cette phrase écrite par Roland Barthes en 1980 dans *La Chambre Claire* semble vouloir être démentie par Bas Jan Ader durant toute la durée de *I'm too sad to tell you*<sup>2</sup>. Dans ce film, le visage de Bas Jan Ader est une invitation à croire en la sincérité de son émotion.

Il serait hasardeux de chercher à comprendre les raisons de la tristesse de Bas Jan Ader. Les larmes coulant sur son visage ne subsistent que comme des signes délestés de leur référent. Ce qu'il est par contre possible de mettre en lumière, ce sont les conditions concomitantes à cette expression du désarroi : le temps et le lieu de la prise de vue. Toutefois *concomitante* n'exprime pas ici nécessairement une relation de cause à effet entre l'émotion et la situation de prise de vue. La tristesse de Bas Jan Ader peut provenir d'une pensée que l'artiste éprouve et avec laquelle il *joue* durant le temps du filmage. Pour que son émotion devienne expression, il est de surcroît tout à fait possible que Bas Jan Ader doive momentanément oublier le système qu'il a lui-même mis en place. Les trois minutes et vingt-deux secondes durant lesquelles Bas Jan Ader pleure constituent pour ce dernier une tentative de se soustraire à la *prise* de vue, une tentative de s'affranchir du piège que l'artiste a lui-même élaboré, et ceci, afin de pouvoir témoigner de l'expression d'une émotion.

La version de 1971 de *I'm too sad to tell you* a été tournée à Amsterdam<sup>3</sup>. Une version filmique avait déjà été réalisée une année auparavant en Californie. La seconde version substituée à l'arrière-plan boisé de la première version un arrière-plan totalement blanc et uniforme. Si nous avions le film *I'm too sad to tell you* comme seul témoignage du lieu et temps de la prise de vue, il serait difficile d'en

<sup>1</sup> Barthes, Roland, *La Chambre Claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2005, p. 27.

<sup>2</sup> Par souci de simplicité et à moins d'une mention contraire, *I'm too sad to tell you* renvoie à la version filmique *Amsterdam I* de 1971.

<sup>3</sup> La version filmique de 1970 est perdue, il n'en reste qu'une photographie. Cette première version a été tournée en Californie à Claremont. Elle est ordinairement cataloguée « Cry Claremont, 1970 ». Nous pouvons aussi indiquer qu'il existe deux versions tournées à Amsterdam (*Amsterdam I* et *Amsterdam II*). Ordinairement, c'est la première version qui est montrée mais il est déjà arrivé que les deux versions soient combinées pour produire un film plus long. Cela a notamment été le cas en 1988 au Stedelijk Museum d'Amsterdam où ont été projetées les deux versions bout à bout. Outre ces deux films, *I'm too sad to tell you* a aussi été décliné en photographies et cartes postales. Voir : de Groot, Elbrig, «In the film I silently elucidate everything concerning falling», in : *Bas Jan Ader, Please don't leave me*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2006, pp. 143-146.

imaginer le hors cadre et donc d'imaginer les circonstances dans lesquelles Bas Jan Ader a pleuré. Tout au plus imaginerions-nous une pièce blanche occupée par Bas Jan Ader et une caméra. Heureusement, il existe au moins deux photographies du tournage d'Amsterdam et ces dernières, éventuellement, pourraient nous permettre de comprendre le dispositif mis en place par l'artiste.

À la surface de l'une des deux photographies<sup>4</sup>, on peut distinguer la totalité du dispositif de prise de vue ayant servi à la réalisation de *I'm too sad to tell you*. Les moyens de production sont sommaires et, plus que du matériel de studio cinématographique, c'est essentiellement des objets du quotidien qui emplissent l'espace. Pour réaliser ce film, Bas Jan Ader a mandaté le caméraman Peter Bakker. C'est également ce dernier qui a mis à disposition une pièce de son appartement pour réaliser la prise de vue.<sup>5</sup> Sur la photographie de tournage, on peut voir Bas Jan Ader acculé contre un mur, comme pressé par les nombreux objets parasites qui se trouvent dans la pièce. Peter Bakker, quant à lui, a le visage pressé contre la caméra. Le studio est vraisemblablement bricolé. Deux lampes destinées à produire une lumière indirecte sont fixées sur un trépied. La lumière directe venant frapper le visage de Bas Jan Ader provient de deux autres lampes dont l'une est posée sur un tabouret et l'autre fixée à une échelle. À ces moyens de réalisation déjà précaires s'ajoutent une pomme à moitié mangée, un verre, des bouteilles de bière et maints objets divers. Parmi tous ces éléments parasites, Bas Jan Ader est assis sur une chaise, jambes et bras croisés, les yeux clos, il semble se concentrer. Cette photographie semble précéder le moment du tournage.

La seconde photographie offre un point de vue différent. À cet instant, Bas Jan Ader a les mains posées sur les cuisses, son regard est dirigé vers la caméra. Le caméraman Peter Bakker est hors champ, il a quitté sa place d'opérateur, comme s'il s'était retiré pour laisser à Bas Jan Ader une certaine intimité, pour lui permettre de pleinement éprouver sa tristesse. La présence d'une bibliothèque au fond de la pièce réaffirme le caractère improvisé du studio qui fut monté à Amsterdam à cette occasion.

Grâce à ces deux images de tournage, on peut aussi affirmer qu'au moins une troisième personne était présente durant le tournage : le ou la photographe. Cette présence de plusieurs personnes sur le lieu de tournage suggère que la réalisation de *I'm too sad to tell you*, malgré son caractère amateur, reste du domaine de la cinématographie et que,

<sup>4</sup> Publié notamment dans Müller, Christopher Bas Jan Ader, in : Müller, Christopher (dir.), *Bas Jan Ader : Filme, Fotografien, Projektionen, Videos und Zeichnungen aus den Jahren 1967 – 1975*, Köln, König, 2000, p. 64.

<sup>5</sup> de Groot, Elbrig, *Beautiful sea : De verzamelde werken van Bas Jan Ader*, www.basjanader.com, p.39, consulté le 28 août 2012.

comme toute réalisation cinématographique, ce film procède d'une mise en scène dépendante de moyens de production. Même si les moyens de production restent sommaires, ils vont à l'encontre d'une pratique vidéo intime d'atelier comme ont pu l'expérimenter d'autres artistes conceptuels.

Le film de Bas Jan Ader *I'm too sad to tell you* présente de nombreuses similitudes avec la plupart des *Screen Tests* d'Andy Warhol. La période de production des *Screen Tests* est antérieure à celle de *I'm too sad to tell you*.<sup>6</sup> Si l'on examine les qualités formelles de ces deux œuvres, les similitudes sont flagrantes : éclairage sommaire et uniforme<sup>7</sup>, absence de montage, caméra fixe, personnage centré dans le cadre, regard de la personne filmée en direction de la caméra, arrière-plan uniforme<sup>8</sup>. Mais plus encore que ces qualités formelles, c'est la dichotomie entre les conditions de prise de vue et ce qui subsiste de ces conditions sur la pellicule qui permet de rapprocher les *Screen Tests* de *I'm too sad to tell you*. En effet, les *Screen Tests* d'Andy Warhol étaient tournés à la Factory et, en observant les photographies de tournage<sup>9</sup>, on peut remarquer qu'il n'était pas rare qu'un grand nombre de personnes gravitent autour du lieu de la prise de vue. C'est notamment le cas de certains de ses assistants,<sup>10</sup> mais aussi d'inconnus : personnes de passage, amis, autres artistes, etc. C'est ce contraste entre l'intimité suggérée par les résultats filmiques des expériences d'Andy Warhol et de Bas Jan Ader et l'univers de la prise de vue, avec ses techniques, opérateurs et spectateurs, qui incite à se pencher sur la question du jeu et sur la sincérité (émotionnelle) de la personne filmée.

Dans un grand nombre de *Screen Tests*, Andy Warhol imposait à ses sujets de ne pas cligner des yeux. Certains se sont admirablement prêtés à l'exercice. C'est notamment le cas d'Ann Buchanan : durant les deux minutes et quarante-six secondes du film *ST33*<sup>11</sup>, elle ne cligne jamais des yeux – elle pleure. Elle a les yeux humides et une larme coule le long de son visage. Sur la boîte préservant la pellicule, il est écrit « Girl who cries a tear »<sup>12</sup>. Cette larme coulant sur le visage d'Ann Buchanan n'est pas une larme de tristesse, ni de joie. Elle est la résultante du dispositif mis en place par Andy Warhol. Nous pouvons imaginer qu'Andy Warhol ou l'un de ses assistants explique les contraintes de prise de vue à Ann Buchanan. Il lui dit qu'elle ne doit pas bouger, qu'elle doit regarder fixement en direction de la caméra et ceci, sans cligner des yeux. Ann Buchanan s'exécute, mais la lumière directe frappant son visage est trop forte. Ses yeux deviennent secs.

<sup>6</sup> La série des *Screen Tests* a été produite entre 1964 et 1966 alors que la version finale de *I'm too sad to tell you* a été produite en 1971.

<sup>7</sup> Les *Screen Tests* tardifs de 1965 et 1966 utilisent un éclairage moins uniforme et plus direct. Ceci permet notamment de découper le visage en ombres et lumières. Voir : Angell, Callie, *Andy Warhol Screen Tests : The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné*, Volume 1, New York, Harry N. Abrams, Inc., et Whitney Museum of American Art, 2006, p. 16.

<sup>8</sup> Cette liste de caractéristiques formelles n'est pas représentative de la totalité des *Screen Tests* mais elle donne une idée de ce vers quoi ils tendent.

<sup>9</sup> Notamment celles de Billy Name, Mark Zane Safran, Nat Finkelstein.

<sup>10</sup> Notamment Billy Linich, Gerard Malanga, Paul Morissey ou Dan Williams. Voir : Angell, Callie, *Op. Cit.*, p. 17.

<sup>11</sup> Il s'agit du temps de la prise de vue. Les films étaient et sont encore projetés à des vitesses plus lentes. Ce qui a pour conséquence d'accroître la durée de projection par rapport à la durée de prise de vue.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 45.

Elle pleure. Les médecins ont donné à ce phénomène le nom de *larmes paradoxales*. Puisqu'elles ne se réfèrent pas à de la tristesse ou même à de la joie, les larmes qui coulent le long du visage d'Ann Buchanan sont doublement paradoxales. Ann Buchanan serait en quelque sorte la figure de la comédienne idéale de Denis Diderot, celle qui joue d'après « réflexion » et « imitation », celle qui n'a pas besoin de ressentir l'émotion pour la figurer.<sup>13</sup>

Le cas de Bas Jan Ader est différent. Dans un numéro du magazine *Avalanche*, il affirme à propos de *I'm too sad to tell you* : « When I cried it was because of extreme grief ».<sup>14</sup> Bas Jan Ader affirme donc ressentir les émotions qu'il porte à l'écran. Dans le langage de Denis Diderot, il serait plutôt le comédien qui « joue d'âme ».<sup>15</sup> Il y a chez Bas Jan Ader une sorte d'affirmation de la vie qui tend à traverser l'écran. Savoir avec certitude si, dans *I'm too sad to tell you*, il y a jeu et savoir de quel type de jeu il s'agit n'est pas possible. On ne peut établir que des hypothèses. Mais une chose est certaine : l'émotion de l'artiste semble *réelle*. Ce qui rend l'émotion représentée dans ce film si crédible peut être expliqué par deux facteurs formels qui découlent de choix de mise en scène. Le premier facteur est que, même s'il ne nous regarde pas vraiment, même si son regard reste toujours fuyant et ses yeux mi-clos, Bas Jan Ader est tourné vers nous (spectateurs), il nous fait face et ce point de vue frontal parvient presque à nous faire oublier l'existence d'un dispositif de prise de vue. Le second facteur est l'absence de traces de mise en scène. Il est représenté devant un mur immaculé, détaché de la machinerie nécessaire à la prise de vue de cette séquence. Ces deux éléments favorisent la croyance en la sincérité de Bas Jan Ader. Cette sincérité, portée en étendard par l'artiste dans ses propos, renvoie sa figure à celle d'un artiste romantique. Il en adopte en tout cas certains traits.

A propos du romantisme, Baudelaire affirme, dans ses écrits du Salon de 1846, que les artistes du passé « l'ont cherché en dehors (la sensation), et c'est en dedans qu'il était seulement possible de la trouver ».<sup>16</sup> Cette affirmation romantique du *je*, du *moi*, est au cœur de *I'm too sad to tell you*. Mais je ne peux m'empêcher de voir les larmes qui coulent le long du visage de Bas Jan Ader comme l'expression d'une conscience déprimée du romantisme. Trois ans avant *I'm too sad to tell you*, Bas Jan Ader se mettait en scène dans une photographie en tant qu'un « artist as consumer of extreme comfort ». Dans cette image, l'artiste se représente dans un appartement bourgeois, assis sur

<sup>13</sup> Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 128.

<sup>14</sup> Willoughby, Sharp, « Rumbles, Bas Jan Ader », in : *Avalanche*, Winter 1971, cité par : Müller, Christopher (dir.), *Op. Cit.*, p. 63.

<sup>15</sup> Diderot, Denis, *Op. Cit.*, p. 128.

<sup>16</sup> Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes* (tome II), Paris, Gallimard, 1976, pp. 420-421.

un fauteuil confortable. Un grand livre est posé sur ses genoux et il regarde en direction du feu de cheminée – comme s'il voguait dans ses pensées. Un chien est couché devant ses pieds. Ce chien agit comme gardien de Bas Jan Ader et comme gardien de l'image. La distance entre le spectateur et Bas Jan Ader est totale. Par cette photographie de 1968, l'artiste dissimule plus qu'il ne donne à voir. La composition de cette photographie est tout le contraire de celle de *I'm too sad to tell you*, où une confrontation est incitée. Toutefois, même si dans le film de 1971 la confrontation est comme favorisée, le spectateur ne parvient pas pour autant à entrer dans le monde de Bas Jan Ader. Les images du film comportent des manques indiscutables qui sont inhérents à la qualité d'une image. C'est pourquoi je pense que Bas Jan Ader représente, à travers *I'm too sad to tell you*, une sorte d'allégorie d'un romantisme impuissant. La réflexion induite par ce film est inhérente à la réception conceptuelle du travail de Bas Jan Ader, à ses propres tentatives de se construire en tant qu'artiste conceptuel.

Cette conceptualisation de l'œuvre s'exprime notamment dans le paratexte du film. Deux cartons sont visibles au début du film de Bas Jan Ader. Ils sont calligraphiés de la main de l'artiste. Sur le premier carton est écrit le titre du film *I'm too sad to tell you*. Ce carton, même s'il affirme l'incapacité de Bas Jan Ader de communiquer et même si, en nous dissimulant les raisons de ses larmes, il jette un voile sur le passage du régime du spectacle à celui de l'image, demeure le plus signifiant. La phrase *I'm too sad to tell you* donne des informations sur les intentions de l'artiste et ces intentions sont sans équivoque de travailler sur le *langage* des émotions. Par son film, Bas Jan Ader nous livre une forme incomplète d'un langage de l'émotion où les larmes ne subsistent que comme des images creuses. En affirmant l'impossibilité d'une communication, il met en évidence le caractère toujours arbitraire unissant signifiant et signifié.

Dans l'art conceptuel, mouvement élastique auquel on peut rattacher la pratique de Bas Jan Ader, le rapport à l'écriture est omniprésent et surtout complexe. Nombreux sont les artistes conceptuels qui, dans leur travail, se sont approprié l'écriture pour son potentiel de devenir-image ou qui ont fait de l'image un élément du langage. Ce jeu sur le langage, jeu sur le langage de l'image, jeu sur la sémiotique, est un des topoï de l'art conceptuel. Mel Bochner, lorsqu'il peint « language is not transparent »<sup>17</sup>, affirme aussi le caractère arbitraire et potentiellement toujours changeant du rapport entre signifiant et signifié. Par sa

<sup>17</sup> De nombreuses œuvres déclinent cette expression de Mel Bochner. Nous pourrions par exemple citer : Bochner, Mel, *Language is not transparent*, Los Angeles, County Museum of Art, 1970.

négarion, il dit toute la difficulté d'une herméneutique du discours et, par la transcription de cette phrase en une image, il dit aussi toute la difficulté d'une herméneutique de l'image.

Le carton titre *I'm too sad to tell you* prend physiquement place au début du film. Calligraphié sur un papier blanc puis filmé, le titre influe sur toute réception possible du film. Il nous prévient de l'échec à venir de la transmission d'un message. Et dans le cas du film de Bas Jan Ader, c'est vraisemblablement l'insurmontable tristesse de l'artiste qui entrave la communication entre lui-même et le spectateur. Cette impossibilité de communiquer, de laquelle résulte l'impossibilité de comprendre la cause de la tristesse de Bas Jan Ader, démontre la distance existant toujours entre l'artiste qui se met en scène et le spectateur – cause de tristesse évidente du créateur.

Bas Jan Ader pourrait être l'acteur, dans l'*Art poétique* d'Horace, à qui s'adresse le spectateur lorsque ce dernier dit « si tu veux me tirer des larmes, tu dois d'abord en verser toi-même »<sup>18</sup>. L'empathie que le spectateur peut éprouver en regardant le visage de Bas Jan Ader advient parce que le langage parlé n'est plus suffisant : l'émotion dépasse le langage parlé, elle le neutralise. Le langage des émotions ne semble donc pas plus transparent que le langage écrit que commente Mel Bochner.

La tristesse figurée dans *I'm too sad to tell you* peut également être mise en lumière par certains écrits présents dans les carnets de notes de Bas Jan Ader :

« Short film 'I'm too sad to tell you' drink tea sadly and begin to cry ; postcard of me sadly crying, on back 'I'm too sad to tell you' / The space between us fills my heart with intolerable grief / The thoughts of our inevitable and separate deaths fills my heart with intolerable grief ».<sup>19</sup>

Dans ce collage de phrases, le « us » de « the space between us (...) » peut être compris comme l'association de Bas Jan Ader et d'une autre personne qu'il connaissait. Métaphoriquement, il peut aussi être compris comme le « us » de Bas Jan Ader et de son image. Dans ce cas, la séparation entre Bas Jan Ader vivant et son image, l'extrême solitude du *modèle* Bas Jan Ader, deviendrait alors la cause de l'infinie tristesse de l'artiste. Ceci est l'affirmation du caractère incomplet de toute image dans son rapport au monde, du caractère insatisfaisant de

toute représentation.

Il n'est pas du tout certain que Bas Jan Ader ait eu la volonté de thématiser ce rapport entre spectacle et image lorsqu'il écrivit écrit sa note. Cependant, une œuvre excède toujours les intentions de l'artiste qui l'a créée et lire cette déclaration (« the space between us fills my heart with intolerable grief ») à un autre degré nous permet de nous servir de *I'm too sad to tell you* comme d'un objet théorique pour réfléchir sur la représentation de l'émotion et sur les rapports entre le spectacle d'une émotion et les images créées à partir de ce spectacle. Le lien qui existe entre un artiste et son public, lorsqu'il passe par un médium représentant, est forcément rompu. Il n'existe pas d'images, en tant que médium d'un spectacle, qui permettent d'avoir une sensation complète de ce dernier et les efforts de proximité que Bas Jan Ader entreprend par ses procédés de mise en scène (visage face au spectateur, gros plan) ne pèsent pas lourd en comparaison de l'inéluctable distanciation que toute représentation opère.

- Angell, Callie, *Andy Warhol Screen Tests : The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné*, Volume 1, New York, Harry N. Abrams, Inc., et Whitney Museum of American Art, 2006.
- Barthes, Roland, *La Chambre Claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2005.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes* (tome II), Paris, Gallimard, 1976.
- Bochner, Mel, *Language is not transparent*, Los Angeles, County Museum of Art, 1970.
- de Groot, Elbrig, «In the film I silently elucidate everything concerning falling», in : *Bas Jan Ader, Please don't leave me*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2006, pp. 143-146.
- Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.
- Horace, *L'Art poétique ou Epître aux Pisons*, Paris, Garnier, 1944.
- Müller, Christopher «Bas Jan Ader», in : Christopher Müller (dir.), *Bas Jan Ader : Filme, Fotografien, Projektionen, Videos und Zeichnungen aus den Jahren 1967 – 1975*, Köln, König, 2000, p. 64.

## RÉFÉRENCES

<sup>18</sup> « Si vis me flere dolendum est primum ibi tibi ». Il existe de nombreuses traductions françaises de ce passage de Horace. La version citée dans le texte est de François Richard (Horace, *L'Art poétique ou Epître aux Pisons*, Paris, Garnier, 1944).

<sup>19</sup> Müller, Christopher, «Bas Jan Ader», in : Müller, Christopher (dir.), *Op. Cit.*, p. 63.

## *k* **Conter, en gestes et en images**

Jeanne Drouet, avec la  
contribution de David  
Desaleux

« Ce que le conteur doit chercher, ce n'est pas à 'apparaître' aux yeux des autres, c'est au contraire à disparaître : être transparent. »<sup>1</sup>

Voilà comment Michel Hindenoch, conteur professionnel, dépeint la ligne de conduite qu'il s'efforce de suivre pour se mettre « au service des histoires » et exercer son art. Ceux que l'on appelle les « néo-conteurs »<sup>2</sup> se produisent aujourd'hui le plus souvent sur scène mais soulignent fréquemment la spécificité de leur art par rapport aux autres « arts du spectacle vivant » avec des mots parfois similaires à ceux de Michel Hindenoch. L'espace scénique et la jauge des spectateurs sont souvent réduits *a minima* pour privilégier un échange plus direct et plus intime avec le public. Les conteurs valorisent également une certaine sobriété et se réclament plutôt d'un « art de la relation » (selon l'expression du conteur Henri Gougoud) que d'un art du spectacle. Par ailleurs, bien que le conte ne soit pas considéré comme un art visuel, ses praticiens font eux aussi référence à des « images » qui serviraient à donner de la saveur à leurs contes. Mais comment cette pratique artistique se manifeste-t-elle concrètement ? De quel type de relation, mais aussi de quelles images est-il question ?

Les disciplines qui nous ont permis d'interroger cet art, l'anthropologie et la photographie, ont elles aussi des spécificités qui ont orienté l'itinéraire de notre recherche. Le début de mes recherches date de 2006 et c'est depuis 2010 qu'en compagnie de David Desaleux, photographe, je me suis intéressée aux performances artistiques de deux conteuses en région lyonnaise, Lila Khaled et Claire Granjon. Nous nous sommes focalisés sur la chorégraphie (gestes et mimiques) des conteurs. Pour expliciter notre démarche commune et nos regards respectifs, il convient au préalable de tracer les contours de cet art du récit, tel que ses praticiens ou théoriciens les délimitent. Seront ensuite présentés le dispositif méthodologique que nous avons mis en place et les éléments qui en sont ressortis.

<sup>1</sup> Hindenoch, Michel. *Conter, un art, Le Jardin des Mots*, 2007, p. 17.

<sup>2</sup> Cette expression fut entérinée lors du colloque intitulé « Le Renouveau du conte » organisé par Geneviève Calame-Griaule en 1989. On distinguait alors les formes « traditionnelles » du conte des nouvelles pratiques, « le néoconte » apparue dans les années 70 en France et en Europe.

1. LA PERFORMANCE EN  
CLAIR-OBSCUR1.1. *L'art de l'esquisse*

Pour définir l'esthétique du conte, les chercheurs font souvent référence à une certaine opacité des récits et de la narration. Walter Benjamin l'exprime en ces termes :

« l'art du conteur consiste pour moitié à savoir rapporter une histoire sans y mêler d'explication »<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Benjamin, Walter, « Le conteur », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, (1972) 2000, p. 141.

Le conteur, selon lui, ressemble plutôt à un sage qui « porte conseil » en proposant un scénario vraisemblable, un déroulé d'actions qui propose une option ou en quelque sorte une issue possible parmi d'autres. L'histoire peut sembler être d'une clarté et d'une simplicité extrêmes, elle conservera toutefois un aspect obscur. Pour l'anthropologue Nicole Belmont, la « beauté des contes » provient justement du fait qu'ils soient « à la fois opaques et châtoyants »<sup>4</sup>. Cette dernière ajoute que « la narration est faite presque entièrement d'images et de mises en scène, dépourvues d'explication ».

<sup>4</sup> Belmont, Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999, p. 22.

Tous les conteurs avec lesquels j'ai eu l'occasion de m'entretenir font, eux aussi, référence à ces images qui se déroulent et s'enchaînent tout au long du conte. Selon eux, elles sont indispensables au public pour « entrer dans l'histoire » et donner un maximum de clarté à son récit. Voici par exemple ce que Mariette Vergne, conteuse amatrice en Ardèche, m'a confiée lors d'un entretien en 2008 :

« C'est vraiment des images, un fondu enchaîné qui passe au niveau de son imaginaire. Et qui ne passe pas simplement en images, mais qui passe en sons, qui passe en odeurs, qui passe en sensations... Quand on raconte des odeurs de forêt, il faut absolument sentir l'odeur de la bruyère [...] C'est ce tout qu'il faut qu'on raconte, qu'on essaie de faire ressentir aux gens en face de nous toutes ces impressions. »

Mais que devient ce petit film qui se déroule dans la tête du conteur ? Comment le conteur parvient-il à faire passer ces images et sensations ? Les images évoquées par Mariette sont bien différentes de celles qui composent une narration cinématographique. Elles sont évoquées par le conteur par le biais de sa gestuelle, de ses mimiques et des intonations et vibrations dans sa voix. Les formulettes

résonnent et divers jeux de mots préparent l'auditeur à entrer dans une parole qui sonne et qui prend tout son sens au travers de cette forme poétique. Ainsi, le conteur donne chair et vie à son histoire. La formation d'images, au travers du corps, est donc entièrement déterminée par cette relation directe et éphémère avec un public. La narration orale a pour spécificité d'évoquer des images ouvertes, non-complètes, conservant une part d'obscurité. C'est au public de compléter les images, au public d'imaginer ce que le conteur a imaginé avant lui. Les images dont il est question ici sont invisibles et se forment grâce à toute une série de procédés de figuration relevant de l'imagination. Pourtant, lors du contage, quelque chose se présente au public, visuellement et concrètement : le corps du conteur.

A l'issue d'une première ethnographie réalisée entre 2006 et 2008 auprès de 3 conteuses<sup>5</sup>, j'ai pu remarquer que les gestes, postures et mimiques du conteur sont des éléments qui composent la narration, l'histoire et les images du conte. La chorégraphie des conteurs est composée de nombreux gestes iconiques<sup>6</sup>. Lila Khaled, conteuse professionnelle, a par exemple recours à un geste de ce type lorsqu'elle évoque dans l'un de ses contes le rituel d'une vieille grand-mère. Dans l'histoire, cette femme prend l'habitude de bien protéger son repas avant de partir travailler dans les champs. Pour ce faire, elle pose son plat sur le manteau de la cheminée et prend soin d'y ajouter un couvercle, puis une pierre. Lila évoque ce rituel en répétant successivement trois gestes qui représentent les actions (poser le plat, mettre le couvercle, ajouter la pierre). Le public est alors à même de compléter l'image dessinée dans l'air par la main du conteur en attribuant par exemple au couvercle une forme, une couleur.

Pour qualifier ces images, nous proposons de parler d'*esquisses*. Les conteurs tracent dans l'air ce dessin éphémère, et si ce micro-événement ne constitue pas une véritable image, il représente une amorce à partir de laquelle les images mentales des spectateurs peuvent se former. Au cœur même de l'esthétique du conte se trouve l'idée de la transmission : les gestes ouvrent à l'imaginaire. Le conte se présente comme une histoire à redire, une histoire qui se réfère à une culture dite « populaire » et qui est vouée à rester ouverte à tous.

<sup>5</sup> Drouet, Jeanne, (sous la direction de Nadine Decourt), *La performance contée. Un outil pour le travail social et un sujet vidéographique*, Mémoire de Master 2 Anthropologie, 2008.

<sup>6</sup> Ces gestes ont été particulièrement étudiés par les théoriciens de la communication non verbale, comme Jacques Cosnier, qui le définit comme un geste qui « illustre gestuellement et de façon métonymique certaines qualités du référent ». (« Sémiotique des gestes communicatifs », *Nouveaux actes sémiotiques*, 52, 1997, p. 12).





Lila Khaled racontant le conte *Les lignes de la main* : « Elle mit de côté sa portion de nourriture, sur cette assiette, un couvercle... ».

Photo : David Desaleux

### 1.2. Une performance de l'ordre de l'ordinaire

Cette observation de la pratique du conteur nous renvoie à la notion d'*oeuvre ouverte* qu'Umberto Eco définit comme étant des « œuvres inachevées que l'auteur confie à l'interprète »<sup>7</sup>. Si cette notion et cette référence peuvent déjà paraître dépassées dans certains champs d'études, elle n'a pas véritablement fait l'objet d'un questionnement dans le domaine de la littérature orale. Cela est probablement dû au fait que, pendant une très longue période, peu de spécialistes du conte se sont penchés sur le moment de son énonciation (le moment de la *publication* de l'œuvre, comme l'exprime Paul Zumthor<sup>8</sup>). Les folkloristes ont construit leur science autour de l'écrit, travaillant à partir de contes retranscrits : les aspects « vivants et mouvants » de la littérature orale (pour reprendre l'expression de Nadine Decourt<sup>9</sup>) n'étaient donc pas au centre de leurs travaux. Geneviève Calame-Griaule, montrera ainsi en 1982<sup>10</sup> que ce qui constitue « la mise en scène, la dramatisation » du conte a été négligé par tous les linguistes, ethnologues ou autres spécialistes s'intéressant au conte<sup>11</sup>.

Les conteurs sont, eux aussi, en recherche sur leur pratique, et c'est depuis bien longtemps que, de leur côté, le temps de la narration

occupe le centre des préoccupations. En guise d'exemple, citons les propos tenus par Myriam Pellicane, conteuse professionnelle dans le cadre d'un séminaire à Lyon<sup>12</sup> :

« Après, le style, la façon de raconter, c'est comme si je racontais quelque chose à mes amis, dans la rue... Je ne fais pas plus d'artifices que ça. Alors, ça peut paraître très stylé, mais en fait, c'est raconté simplement... Je suis seule en face de vous, je fais un peu ma frimeuse, mais comme je le ferais en famille. »

Comme elle, beaucoup de conteurs préfèrent se réclamer d'une pratique banale, loin du spectaculaire. Le modèle suivi s'apparente plus à la conversation ordinaire qu'à la performance de comédien. Pourtant, derrière les discours se cache souvent un travail d'orfèvre : Myriam Pellicane a travaillé autour des techniques du Kung Fu pour parfaire sa gestuelle tout en se formant au travail de diction, d'éducation de la voix. Pour parvenir à cet idéal de sobriété, de nombreux procédés sont mis en œuvre. Bien souvent, les conteurs préfèrent raconter en dehors de la scène et former un cercle avec leurs spectateurs. Cela leur permet d'établir une relation d'égal à égal avec le public et rend possible la prise de parole de l'un ou l'autre de ses membres. Ainsi, la performance, pour les conteurs, ne doit pas être synonyme de la réalisation d'une épreuve hors du commun exigeant de l'endurance mais plutôt prendre la forme d'un échange simple.

En mobilisant la notion d'*esquisse*, on comprend que la gestuelle participe de cette volonté des conteurs d'établir une relation bien spécifique avec le public (un échange le plus proche possible de la conversation ordinaire). La gestuelle fait, elle aussi, partie de la performance, et la forme qu'elle adopte semble respecter l'éthique défendue par les conteurs. Elle aussi se base sur le modèle conversationnel, c'est pourquoi les grilles de lecture proposées par les interactionnistes, peuvent être un recours intéressant pour le chercheur. De la méthode d'Erving Goffman<sup>13</sup> ou de ses successeurs, nous devons conserver, entre autres, l'échelle d'observation et comme eux, avoir recours à divers procédés pour aiguïser notre regard. Geneviève Calame-Griaule proposait d'utiliser la photographie et c'est dans sa lignée qu'en compagnie de David Desaleux, nous avons conçu un dispositif expérimental de recherche en 2010.

<sup>12</sup> Séminaire *Langues et cultures régionales*, animé par Nadine Decourt à Lyon en mars 2011, filmé par l'équipe Collectifconte (<http://collectifconte.ish-lyon.cnrs.fr/>).

<sup>7</sup> Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, (1962) 1979, p. 17.

<sup>8</sup> Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

<sup>9</sup> Decourt, Nadine et Martin, Jean-Baptiste, *Littérature orale, paroles vivantes et mouvantes*, Presses universitaires de Lyon, 2003.

<sup>10</sup> Calame-Griaule, Geneviève, « Ce qui donne du goût au conte », *Littérature*, (n° spécial « Oral/Ecrit, Théorie/Pratique »), 1982, p. 46.

<sup>11</sup> En France, c'est seulement en 2009 que la revue de référence *Les Cahiers de la littérature orale*, titre explicitement un numéro : *Autour de la Performance*.

<sup>13</sup> Goffman, Erving, *Les rites d'interaction*, Minit, trad. d'A. Kihm, 1974.

## 2. UN DISPOSITIF DE RECHERCHE POUR FAIRE PARLER LES GESTES

Il nous a semblé important, pour nous engager dans cette aventure, d'établir un dialogue entre l'ethnologue qui observe, interroge et écoute, le photographe qui pose un regard et le conteur qui peut faire preuve de réflexivité à l'égard de sa propre pratique. Deux conteuses bilingues, Lila Khaled (conteuse en arabe et en français) et Claire Granjon (conteuse en français et en langue des signes française) se sont donc prêtées avec nous au jeu de l'expérimentation.

### 2.1. Échelle, démarche et exercices de style

Albert Piette déplore le fait que, dans sa discipline, l'anthropologie, l'usage de la photographie soit « le plus souvent limité à un effet décoratif ou illustratif »<sup>14</sup>. Selon lui, la photographie aurait bien plus à apporter, notamment parce qu'elle permet d'attirer l'attention sur des détails souvent évacués des ethnographies. En plus d'être une technique, la photographie constitue une discipline à part entière, avec ses codes, ses écoles, ses courants. Pour l'associer à une pratique scientifique, il est donc nécessaire d'élaborer une démarche adéquate répondant aux exigences des deux disciplines et capable de les faire dialoguer.

Pour présenter son travail, David Desaleux fait souvent référence à la notion d'*infra-ordinaire* inventée par Georges Perec<sup>15</sup>. Ce dernier nous invite à regarder ce qui est le plus proche de nous, ce que nous voyons sans y prêter attention. Cette approche s'accorde tout à fait à une recherche sur la *performance contée*, puisqu'elle fait écho à « l'ordinarité » revendiquée par les conteurs. Traduite en photographie, elle peut également rendre visible des éléments de la performance qui n'apparaissent pas au premier coup d'œil. Face aux photographies, l'une des premières réactions de Lila Khaled, a été de dire :

« Si on me demande si je suis une conteuse qui fait des gestes, a priori, je dis non. [...] Avant notre rencontre, je ne me voyais pas du tout gesticuler. »

La photographie permet de rehausser et souligner ce qui est de l'ordre du sensible ; si l'on emprunte le vocabulaire des sémioticiens, on peut même dire que la photographie garde la *trace* de la présence physique du conteur. Ce qui disparaît néanmoins brutalement, c'est sa voix,

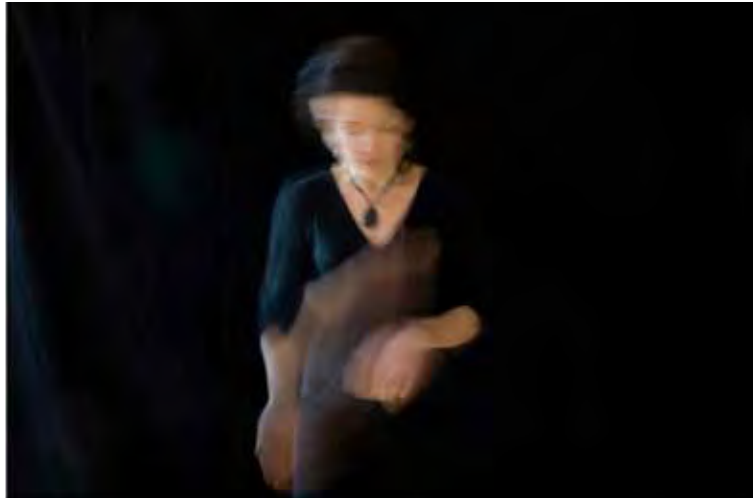
<sup>14</sup> Piette, Albert, « Les détails de l'action », Enquête, La description I, 1998, p. 115.

<sup>15</sup> Perec, Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.

si nécessaire à son art. Pourtant, c'est justement en isolant le geste de la voix que la photographie nous invite à regarder autrement la chorégraphie des conteurs<sup>16</sup>. En outre, ce qui nous intéressait n'était pas entièrement visible sur la photographie : il s'agissait de ces gestes qui invitent à l'imagination, de ces gestes ou *esquisses* qui sont en quelque sorte les *images latentes* du conte.

Dans cette optique, nous avons conçu avec le photographe un dispositif expérimental. Nous avons invité les conteuses à faire quelques « exercices de style oraux » en studio, devant un rideau noir, avec pour contrainte d'être vêtues de noir afin de faire ressortir leurs mains et leurs visages. Les deux conteuses, Claire et Lila, toutes deux porteuses dans leur répertoire d'une histoire intitulée *Les lignes de la main*, nous ont d'abord successivement narré leur version personnelle du conte. Par la suite, nous avons choisi d'isoler un *motif* (une séquence narrative) du conte particulièrement intéressant au niveau des gestes : une séquence alternant des « temps forts » et des « temps faibles » gestuels. Il s'agissait du dénouement de l'histoire. L'une et l'autre nous ont conté ce *motif* à plusieurs reprises. Un autre exercice a consisté à ce que l'une des conteuses nous raconte sa version de l'histoire, alors que l'autre, muette, adaptait ses gestes et mimiques au récit entendu. En nous focalisant ainsi sur une seule histoire et ensuite sur une seule séquence de cette histoire, nous avons pu engager un travail très précis sur les gestes mobilisés. Pendant ce temps, le photographe a pu faire toute une série de choix relatifs notamment au déclenchement et au temps de pose. En choisissant par exemple d'allonger le temps de pose, on pouvait observer plus facilement l'amplitude du mouvement, mais aussi les caractéristiques de son tracé (et par là même réintroduire de la durée dans l'image fixe). En outre, le regard du photographe est au final, comme toujours, en partie enregistré sur la photographie. Dans ce cadre, il était positionné comme un membre du public, face aux conteuses. Et c'est bel et bien son appréciation personnelle et subjective qui a déterminé en grande partie le résultat visible à l'image. Cette démarche artistique se distingue quelque peu de celle des scientifiques et s'est montrée, là encore, enrichissante pour l'ethnographie. La différence majeure entre sa posture et celle d'un ethnographe tient dans le fait qu'il était appareillé et que sa maîtrise de cet appareillage lui permettait de s'exprimer à travers lui.

<sup>16</sup> D'autres expérimentateurs ont utilisé cette faculté de la photographie à étudier les mouvements du corps, comme Etienne Jules Marey.



Une photographie de Claire Granjon prise avec un long temps de pose. - Photo : David Desaleux

## 2.2. L'éloquence des gestes

Plus de trois cents photos ont été prises à l'occasion de cette expérimentation. Une fois un premier tri opéré, nous avons pu dégager quelques grands axes de réflexion afin de mener un entretien en compagnie des conteuses. De nombreux anthropologues ou sociologues ont déjà mis en évidence la faculté de la photographie à délier les langues et faciliter les entretiens (comme Sylvaine Conord<sup>17</sup>)<sup>18</sup>. Dans notre cas, elle a permis de centrer le débat sur les gestes et de partager avec les conteuses des hypothèses de recherche en les éclairant d'une manière inédite grâce aux images.

Nous pensions initialement que nous aurions des difficultés à relier les photographies à un moment de l'histoire. Nous avons donc été étonnés de la facilité avec laquelle nous parvenions à retrouver le fil du conte à partir de l'attitude et de la posture photographiée. Ce premier constat nous a autorisé à penser que les choix du photographe étaient bien ceux d'un spectateur à l'écoute, mais aussi que les gestes faisaient preuve d'une grande éloquence : eux aussi racontent l'histoire. Lila Khaled s'est étonnée de retrouver dans ses prestations une telle récurrence, d'une performance à l'autre, des mêmes gestes. Elle s'est

aperçue que ses gestes étaient tout aussi rythmés et calibrés que sa parole.

Nous nous sommes alors penchés plus en détail sur la manière dont les gestes racontent l'histoire. Bien souvent, comme nous l'avons souligné auparavant, les gestes véhiculent des images. Parfois, l'image gestuelle est si forte qu'elle rend le conteur silencieux pour quelques instants. Dans le conte *Les lignes de la main*, Lila a pu rapidement repérer ces moments grâce aux photographies.



Lila Khaled souffle sur des cheveux imaginaires, s'attardant quelques secondes sur le développement d'une des images les plus fortes du conte. - Photo : David Desaleux

Pourtant, les séquences qui mobilisent le plus de gestes dans le conte ne sont pas nécessairement les séquences narratives déterminantes de celui-ci. Dans le conte *Les lignes de la main*, ce sont dans les séquences ou *motifs* récurrents (ces séquences qui caractérisent les contes-randonnée<sup>19</sup>), que les gestes sont les plus présents. Beaucoup de photographies nous renvoient à ces moments du conte. Par exemple, lorsque est évoqué le rituel de cette vieille grand-mère qui protège son repas, événement qui se répète à trois reprises dans la version des deux conteuses. Cette série d'actions fait office de refrain dans l'histoire, c'est pourquoi le spectateur finit par connaître parfaitement la formule du conteur mais aussi par reconnaître (et

<sup>17</sup> Conord, Sylvaine, « Usages et fonctions de la photographie », *Ethnologie française*, 1/2007, pp. 11-22.

<sup>18</sup> David Desaleux en avait lui-même déjà fait l'expérience dans le cadre d'une enquête sociologique : « Enquêter sur la fonction publique d'État... », *ethnographiques.org*, n°23, 2011.

<sup>19</sup> Un conte-randonnée est un récit structuré autour d'un même événement qui se répète successivement.

parfois mimer) la séquence gestuelle qui l'accompagne. Pour les deux conteuses, la répétition de ces refrains permet d'installer le public dans un certain confort d'écoute. Voilà comment l'exprime Claire Granjon :

« Ils savent ce qu'il se passe et ça les rassied. [...] C'est un peu un jeu, tu l'as déjà dit trois fois, puis tu redémarras encore. Et là, ils reconnaissent la formule [...] et ils peuvent se laisser aller. »



Claire prononce, en français signé (LSF accompagnant l'énoncé oral en français), la formule énoncée par les sept petits-enfants dans le conte : « Alors, ô, prends-moi, ô, tue-moi... ».

- Photo : David Desaleux

Ainsi, la plupart des « temps forts gestuels » correspondent plus aux temps forts de la relation avec le public qu'aux temps forts de l'histoire. Les refrains du conte sont aussi les moments où Claire Granjon s'exprime en langue des signes française. La plupart du temps, cette conteuse s'adresse à un public entendant et non locuteur de la LSF. Ces séquences répétitives mais confortables pour le public lui permettent d'installer une « langue étrangère » et parfois même d'initier les spectateurs à cette langue. Ces observations nous permettent de dire que la relation entre le conteur et son public s'établit bien souvent au travers de la répétition. Comme les enseignants décrits par Marcel Jousse<sup>20</sup>, les conteurs mobilisent les gestes comme des procédés

<sup>20</sup> Jousse, Marcel, *La Manducation de la Parole*, Gallimard, 1975.

mnémotechniques permettant au public d'entrer en résonance avec leur parole.

Pour faire de la parole un art, le conteur se met en recherche du meilleur effet de langage. Dans cette optique, il discipline son corps, intentionnellement ou non-intentionnellement. Sont évincés les gestes qui ne sont pas associés directement à la parole, comme les gestes dits « d'auto-contact » (se gratter la tête, se toucher le visage). On ne retrouve en effet presque aucun geste de ce type dans les photographies de David Desaleux alors qu'ils sont très présents dans la conversation ordinaire<sup>21</sup>. Néanmoins, certains gestes mobilisés par les conteuses n'ont pas de lien avec l'histoire : ce sont par exemple les gestes qui invitent le public à compléter une phrase. On voit ainsi Lila Khaled tendre les deux bras vers son public, signe qu'elle leur donne la parole. Ces gestes constituent en quelque sorte la preuve que l'art du récit n'est pas uniquement un art de la formule mais aussi un art de la relation. Ces deux niveaux (formulation et établissement de la relation) se rejoignent, se tressent et se confondent parfois dans la narration.

Le contrôle du corps du conteur ne s'opère donc pas tout à fait consciemment, il répond plus à une intuition, du moins pour Lila Khaled. Pour Claire Granjon, il en va parfois autrement puisqu'elle mobilise la langue des signes pour certaines séquences de ses contes. Dans ces cas-là, la gestuelle est une langue, elle répond à une codification très précise. Néanmoins, comme pour toutes les langues, il est possible d'avoir une marge de manœuvre avec la LSF : il existe plusieurs registres de langue et le style d'élocution peut être personnalisé. Pour parfaire les passages signés de sa version du conte *Les lignes de la main*, Claire Granjon s'est interrogée auparavant en compagnie d'une conteuse sourde, Zohra Abdelgheffar. Lors de notre entretien, Claire nous a décrit comment se déroulait cette recherche des « signes les plus justes ». De la même manière, à l'occasion de notre expérimentation, Claire a proposé à Lila de « corriger » certains de ses gestes qui, selon elle, « n'étaient pas justes au niveau de l'image ». L'évocation, dans le conte, des mouvements de la mer, a ainsi fait l'objet d'une longue discussion entre les deux conteuses.

<sup>21</sup> Voir à ce sujet l'article de Michel de Formel : « De la pertinence du geste dans les séquences de réparation et d'interruption », *Réseaux*, Hors Série 8, n°2, 1990, pp. 119-153.



Deux gestuelles différentes pour exprimer les mouvements de la mer.  
« Et la mer s'est mise à tourbillonner... ».  
- Photo : David Desaleux

Les locuteurs de la LSF peuvent être considérés comme des experts de l'image gestuelle (même si la LSF n'est pas composée exclusivement de signes iconiques). Christian Cuxac, linguiste, compare même le récit en LSF au récit filmique :

« Ce qui est donné à voir, dans le cadre du traitement narratif, est assez semblable aux successions de plans caractéristiques du traitement narratif cinématographique ».<sup>22</sup>

Grâce à l'emploi de la LSF par l'une des conteuses, nous avons pu comprendre que ce qui s'applique à la langue orale peut aussi s'appliquer à la langue des signes au niveau du conte : l'art du récit exige du conteur d'être apte à faire des prouesses linguistiques, en gestes, ou en sons. Ainsi, sur les photographies de David Desaleux, ce qui est spectaculaire n'est pas la présence des conteuses sur scène, mais plutôt l'emploi qu'elles font de leur langue. Le corps, dans le conte, est le théâtre de la langue.

<sup>22</sup> Cuxac, Christian, « Langue et langage : un apport critique de la langue des signes française », *Langue française*, n°137, 2003, p. 20.

Outre cet article, cette recherche a fait l'objet d'une restitution en avril 2012 à l'Université Lumière Lyon 2. Nous avons exposé les photographies issues de ce travail mais aussi des dessins relatifs à un autre dispositif expérimental qui questionnait la réception de la performance contée. Cette exposition nous a également permis d'engager une réflexion sur les manières de diffuser la recherche. En effet, si nous considérons que l'étude du corps exige le recours à de nouveaux supports et de nouvelles méthodes en anthropologie, nous ne pouvons faire l'impasse sur les modalités de diffusion qui leur sont corrélatives. Beaucoup de chantiers restent encore à ouvrir, qu'ils concernent le public des conteurs, ou le public des chercheurs. Le dialogue interdisciplinaire, notamment quand il met en jeu des disciplines artistiques aux côtés des disciplines scientifiques, nous semble justement ouvrir des pistes riches et inédites, encore bien trop peu explorées.

### 3. EN GUISE D'OUVERTURE

- Belmont, Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999.
- Benjamin, Walter, « Le conteur », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, (1972) 2000, pp. 114-151.
- Cahiers de Littérature orale* : n° 65, *Autour de la Performance*, INALCO, 2009.
- Calame-griaule, Geneviève (éd.), *Le renouveau du conte en France*, Paris, CNRS, 1991.
- Calame-griaule, Geneviève, « Ce qui donne du goût au conte », *Littérature*, (n° spécial « Oral Ecrit, Théorie/Pratique »), 1982, pp. 45-60.
- Conord, Sylvaine, « Usages et fonctions de la photographie », *Ethnologie française*, 1/2007, pp. 11-22.
- Cosnier, Jacques (en collab. avec Vaysse, Jocelyne), « Sémiotique des gestes communicatifs », *Nouveaux actes sémiotiques*, 52, 1997, pp. 7-28.
- Cuxac, Christian, « Langue et langage : un apport critique de la langue des signes française », *Langue française*, n°137, 2003, pp. 12-31.
- Decourt, Nadine et Martin, Jean-Baptiste, *Littérature orale, paroles vivantes et mouvantes*, Presses universitaires de Lyon, 2003.
- Desaleux, David, Langumier, Julien et Martinais, Emmanuel, « Enquêter sur la fonction publique d'État. Une approche photoso-

### RÉFÉRENCES

ciologique des lieux de travail de l'administration», *ethnographiques.org*, n°23, 2011, en ligne : <http://www.ethnographiques.org/2011/Desaleux>, Langumier, Martinais.

De Fornel, Michel, « De la pertinence du geste dans les séquences de réparation et d'interruption », *Réseaux*, Hors Série 8, n°2, 1990, pp. 119-153.

Drouet, Jeanne, (sous la direction de Nadine Decourt), *La performance contée. Un outil pour le travail social et un sujet vidéographique*, Mémoire de Master 2 Anthropologie, 2008

Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, (1962) 1979.

Goffman, Erving, *Les rites d'interaction*, Minuit, trad. d'A. Kihm, 1974.

Hindenoeh, Michel, *Conter, un art ? Propos sur l'art du conteur – 1990-1995*, Le Jardin des Mots, 2007.

Jousse, Marcel, *La Manducation de la Parole*, Gallimard, 1975.

Perec, Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.

Piette, Albert, « Les détails de l'action », *Enquête*, La description I, 1998, pp. 109-128.

Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

## I Croisements de l'image et du spectacle dans les laboratoires de Pilot Group 17 et de Waterwheel : analyse des expériences de transposition et d'articulation de représentations.

Barbara Roland

À l'occasion du laboratoire *Waterwheel*<sup>1</sup> qui a eu lieu à iMAL<sup>2</sup> à Bruxelles, en juillet 2011, l'occasion a été donnée de tester les outils audiovisuels d'un site Web qui explore l'eau comme sujet et métaphore. La plateforme présente la spécificité d'être à la fois un centre d'archives multimédia spécialisé et un réseau interactif *on line* qui inclut les fontaines (*live time-mapping of events*) et le « Tap » (*an interactive video-conferencing and media mixing interface*), et offre la possibilité de performer, de partager et de mixer<sup>3</sup> des médias importés du réservoir digital, d'interagir avec les autres participants de l'équipe, de suivre et de commenter l'action en temps réel, etc. L'objectif consistant en la mise en œuvre des outils médiatiques du site pour réaliser une performance publique, il s'est agi de mener à terme une expérience créatrice à la fois individuelle et collective qui pourrait rendre compte des moyens et du potentiel de la plateforme interactive.

D'après les questions qui ont orienté notre cheminement, la performance s'organise autour de deux extraits. Sur le plan formel, ces performances se correspondent en deux points : leurs actions se constituent toutes deux autour de l'élément eau, d'une part, et d'un trépied d'autre part (que l'on trouve dans la pratique du Yoga sous le nom de *kapalāsana*). Le premier média est issu des archives de Pilot Group 17<sup>4</sup> avec lequel j'ai travaillé en 2006 dans le cadre d'un laboratoire créatif autour de plusieurs films de Cassavetes et de Tsai Ming Liang<sup>5</sup>. Dans cette performance, Renaud Cagna compose une phrase de mouvement au cours de laquelle il exécute un trépied dans un seau rempli d'eau avant d'effectuer au sol une série d'actions qui laisse les empreintes de son corps humide sur le plancher. Le second extrait provient de la pièce *Paris* d'Ivo Dimchev (2008), qui se trouve sur le Web, où Christian Bakalov fait un trépied après avoir ingurgité et régurgité deux bouteilles d'eau en même temps qu'il répète à voix haute :

### 1. INTRODUCTION

<sup>1</sup> *Waterwheel* a été initié par Suzon Fuks artiste intermedia, chorégraphe et directrice, avec l'aide d'une bourse de l'Australia Council Fellowship for the Arts, en collaboration avec IGNEOUS et INKAHOOTS, soutenu par the Queensland Government through Arts Queensland, Brisbane City Council, the Judith Wright Centre for Contemporary Arts, Ausdance Queensland, Youth Arts Queensland & iMAL. Des artistes de toutes nationalités collaborent à ce projet. <<http://suzonfuks.net/>> <<http://water-wheel.net/>>

<sup>2</sup> iMAL (interactive Media Art Laboratory) est un centre de Cultures et Technologie Digitales situé à Bruxelles. Il a pour objectif de stimuler le processus d'appropriation créative des Nouvelles Technologies. iMAL participe à des créations interdisciplinaires où les expressions numériques enrichissent danse, théâtre et arts visuels. Il est devenu un lieu de rencontre européen entre les milieux artistiques, scientifiques, industriels et créatifs.

<sup>3</sup> Les visuels que l'on intègre au *Tap* peuvent être déplacés, redimensionnés, tournés, retournés, surimpressionnés, superposés à l'écran par les membres de l'équipe...

<sup>4</sup> À partir de 2006, Pilot Group 17 (sous la direction de Rahim Elasri) mène une série d'explorations et d'expériences autour de scénarios de films de Cassavetes et de Tsai Ming Liang (juillet 2006), et de trois films de Jean-Luc Godard (mars 2007) : *Passion* (1981), *Prénom Carmen* (1982), *Je vous Salue Marie* (1983).



<sup>5</sup> L'atelier de recherche, qui conviait des artistes de toutes disciplines (chanteur, architecte, musicien, cinéaste, performeurs, chorégraphe ...) à un travail physique et vocal, se constituait en deux parties : l'une autour des films de Cassavetes, et l'autre de trois films de Tsai Ming Liang (*Vive L'amour* (1994), *The Hole* (1998), *Goodby Dragon Inn* (2003)). Le metteur en scène envisageait le développement de cette exploration multidisciplinaire sous la forme d'un projet qui s'intitulait « *Sar-rack-Ezzeite* », qu'il concevait comme la seconde partie d'un triptyque qui mêlait poésie, vidéo, chant, danse, théâtre et cinéma. Le projet n'a finalement pu voir le jour.

« Je suis un taxi, je suis disponible, prenez moi, je suis pas cher, je suis le plus rapide, je peux vous amener partout, je suis disponible, prenez moi ... »

Les performances réalisées à des moments et dans des lieux différents se ressemblent et se distinguent tout à la fois en ce que la pièce d'Ivo Dimchev, non référentielle, ne renvoie à rien d'autre qu'à elle-même (à l'expérience réelle de Christian Bakalov à Paris), tandis que celle de Renaud Cagna s'apparente à un exercice d'improvisation qu'inspirent des scénarios de films de fiction.

Au cours de l'atelier d'où était issue la performance de Renaud Cagna, organisé en juillet 2006, l'objet cinématographique se faisait moteur de création et d'expression, comme une matière plastique que l'on (re)modèle et (re)transforme à sa manière, en fonction d'un contexte particulier qui n'est ni celui du cinéma ni celui du théâtre mais celui de la performance, donc d'un « entre deux » qui conjugue l'art et la vie. Au croisement des disciplines, le film s'y présentait comme une sorte d'objet transitionnel, catalyseur d'expressions les plus personnelles d'histoires, de souvenirs, de traumatismes, articulées aux thématiques et aux figures diégétiques. L'expérience rendait ainsi visibles des mises en scène de soi, où les *récits de vie*, les *confessions impudiques* ou encore les *jeux avec l'identité*, selon la terminologie de Patrice Pavis<sup>6</sup>, constituent autant de manifestations de l'autobiographie scénique qui accorde la possibilité de se sublimer, de se réinventer.

Du montage cinématographique d'une suite d'actions filmées dans des lieux différents à des moments différents (qui donnent l'impression de se dérouler en un seul mouvement) à l'espace frontal de la représentation théâtrale, où des actions en temps continu avaient lieu dans un espace homogène, le processus créatif reposait moins sur un travail d'adaptation que sur une recherche de transposition dont chaque participant était le créateur. Le principe même de la transposition laissait libre cours à l'expression créatrice qu'avaient inspirée les images de films. Dans cette dynamique, la recherche de ce laboratoire consistait moins en la reproduction mimétique des scènes et des répliques des films qu'en une sorte de « transfert » de la représentation cinématographique à l'espace scénique, qui se retrouvait à son tour cadré par l'œil d'une caméra vidéo qui s'envisageait parfois comme partenaire de jeu. Du cinéma au théâtre, le processus de création renvoyait du spectacle vivant aux images vidéo (les archives), dans

<sup>6</sup> Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 362.

un dialogue entre imaginaire et spectaculaire qui invitait à la réflexion du cinéma par la performance. Le spectacle faisant ainsi place à la performance, devenait un moyen de réflexion et de transposition, qui circonscrivait la marge de manœuvre à l'espace de la représentation théâtrale, là où se constituait le point d'achèvement, ou plutôt devrait-on dire d'inachèvement d'un croisement entre spectacle vivant et cinéma ; la tentative d'une hybridation originale, ou tout au moins d'une transfiguration métaphorique.

À la suite de cette recherche sur Internet et dans les archives de Pilot Group 17, l'agencement de projections en boucle d'images différentes mais de même genre — filmées dans d'autres espaces à d'autres moments — et de la performance en temps réel (*hic and nunc*) de cette même action constitue la source même de l'événement<sup>7</sup> créé pour *Waterwheel*, que les autres membres de l'équipe ont pu capter et retransmettre en direct, par le biais de webcams mobiles, sur l'interface Web (le *Tap*) ; là où il est possible non seulement de manipuler les captations mais aussi de commenter l'action (à droite de l'écran) en temps réel, que les spectateurs connectés au site peuvent à leur tour suivre à l'écran. De cette façon, le dispositif performatif a permis de réfléchir une situation de co-présence dans un environnement technique auquel le sujet a dû s'adapter, les relations, voire les interactions entre le corps et les images, leurs ressemblances, leurs différences et leurs fluctuations, en même temps que de révéler l'intérêt d'une hybridation entre image et spectacle au sein d'une telle plateforme.

### 2.1. Un dispositif en quatre actions : Appropriation, projection, mimésis et transmission

L'installation-performance *Into Abys* est composée en quatre phases successives et simultanées : l'**appropriation**, la **projection**, la **mimésis** et la **transmission** que révèle l'articulation d'une transposition à différents niveaux de représentation.

Tout d'abord, l'**appropriation** artistique permet d'extraire les images de leur contexte — des images dont on trouve les fragments disséminés çà et là (dans des archives, sur l'Internet...) — et de les isoler dans l'espace-temps d'une performance expérimentale, comme citations ou références à l'univers diégétique et/ou performatif dont

## 2. INTO ABYSS

<sup>7</sup> La performance était accompagnée d'une musique de Julia Cruise : « *I float alone* » in : *Floating into the Night*, produit et écrit par David Lynch et Angelo Badalamenti, Excalibur Sound, New York, Warner Bros, 1989.



elles sont déterritorialisées. Du contexte original de leur création à leur projection sur différents supports — dont le dos de mon corps en action — dans le laboratoire où elles étaient reterritorialisées, ces représentations spectaculaires ont été pour l'occasion des modèles d'action entre lesquels s'opère l'intégration en corps.

Tout au long de l'expérience, le déroulement répétitif de ces images soulignait le caractère similaire de chaque action, que le corps a tenté de reproduire à sa manière, dans l'environnement virtuel où il a littéralement été sujet et lieu de **projection**, de réflexion et de mémoire au sein d'un mécanisme d'articulation du présent au passé, de l'imaginaire à la réalité. Dans l'ensemble de cette installation, la performance du corps à l'image et de l'image au corps traduit le rapport de la présence à l'absence que reflète la transparence de ces projections. Des images présentes de présences absentes raniment la présence du passé dans le présent d'un système utopique qui simule un rapport imaginaire du corps à la mémoire. Les projections transparentes, comme des partenaires virtuels que l'on chercherait à présentifier, produisent en quelque sorte des *effets de présence*, au sens où l'entend Josette Féral<sup>8</sup>, qui procurent le sentiment, voire la sensation de présence d'un corps vivant dans un environnement virtuel, qui accentue l'opposition entre l'immatérialité des images et la matérialité du corps en action. L'enchaînement des images, choses extérieures au corps humain, qui ne peut être celui des idées suivant l'ordre de l'entendement, enveloppe le corps dans le domaine de l'imagination<sup>9</sup>, où s'entremêlent mémoire et histoire. L'articulation de projections d'images de souvenirs (la performance de Renaud Cagna) et d'images de l'histoire (la performance de Christian Bakalov) à l'activité mimétique du corps, qui reproduisait en direct la même action, a ainsi révélé la simulation métaphorique d'un mécanisme mnémotechnique.

Dans cet espace-temps imaginaire, la **mimêsis** a constitué le point d'articulation entre réel et virtuel, une « imitation créatrice », une « activité productrice », selon Ricoeur<sup>10</sup>, qui facilite la reconnaissance sans pour autant être une imitation pure, une copie ; en ce sens, l'ajustement mimétique montre la possibilité d'une (re)formulation qui implique à la fois ressemblance et différence, identification et transformation (si non transposition) de l'ordre du réel en un tout autre ordre qui rend possible le retour du refoulé, la sublimation, la catharsis. Dans ce jeu de reproduction des représentations, la restauration de comportement<sup>11</sup>, qui a résulté pour l'occasion d'une déclinaison

<sup>8</sup> Féral, Josette, *Présence et effets de présence. Essai de définition 1*, Université du Québec à Montréal. Cet essai de définition reprend un article plus long publié dans Féral, Josette, (dir.), *Pratiques performatives, Body-Remix*, Presses de l'Université de Rennes, 2011, 352 p. Voir : Féral, Josette, et Perrot, Etienne, *De la présence aux effets de présence. Écarts et enjeux*, référence incomplète, pp. 11-40.

<sup>9</sup> Ricoeur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, pp. 5-6.

<sup>10</sup> Ricoeur, Paul, « La Mise en intrigue. Une lecture de la poétique d'Aristote », in : *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, T.1, 1983, pp. 56 et 58.

<sup>11</sup> Schechner, Richard, *Performance Studies an Introduction* (second edition 2006), Routledge, 2002, pp. 28-51. « **restored behavior**: physical, verbal, or virtual actions that are not-for-the-first time; that are prepared or rehearsed. A person may not be aware that she is performing a strip of restored behavior. Also referred to as twice-behaved behavior.» « **comportement restauré** : des actions physiques, verbales ou virtuelles qui n'existent pas-pour- la première fois; qui sont préparées ou répétées. Une personne peut ne pas être consciente qu'elle effectue une bande de comportement restauré. On parle aussi de « comportement vécu-deux fois. »

littérale de l'adaptation mimétique, démontre une relation d'analogie entre des actions de temporalités différentes. Elle arrive au terme d'une appropriation en même temps qu'elle informe sur l'état et la position du corps par rapport aux images de la projection. Tandis que la projection de l'action de Christian Bakalov, qui avait lieu sur une sorte de promontoire en bois, révèle une distance significative avec les autres actions, l'image de Renaud Cagna, qui glissait de la surface du mur au sol jusqu'au corps, a laissé sur le dos la trace éphémère d'une expérience commune, se faisant par là-même métaphore du souvenir qui revient à l'esprit et que l'on projette. Le sens littéral de la projection, qui désigne le déplacement de quelque chose d'un espace à un autre, une transposition au centre de laquelle le corps devient lui-même sujet de projection et d'expérience n'est, en ce sens, pas moins constitutive d'une situation de co-présence, où les croisements et les enchaînements des images projetées influent sur le corps et l'image que le sujet peut se faire et devenir. À ce sujet, Bergson dit dans *Matière et mémoire* :

« Mon corps est donc, dans l'ensemble du monde matériel, une image qui agit comme les autres images recevant et rendant du mouvement, avec cette seule différence, peut-être, que mon corps paraît choisir, dans une certaine mesure, la manière de rendre ce qu'il reçoit. »<sup>12</sup>

À la lumière de cette citation, on peut comprendre comment le devenir-image de mon corps agissant a été lui-même agi par l'influence de son environnement. De l'appropriation à la projection et à la **transmission** sur le *Tap*, le corps vivant devient une image parmi les images, à la fois lieu d'identification et de remémoration, où l'éphémère d'une empreinte figure le transit des représentations du souvenir à l'oubli. Comme le dit Jacques Fontanille dans *Corps et sens*, la surface d'inscription sur laquelle l'empreinte laisse un *marquage* devient la *mémoire figurative* de l'actant-objet<sup>13</sup>, de ses interactions passées, des expériences dont l'enveloppe corporelle garde la trace. À l'instar de l'empreinte humide que Renaud Cagna laissait sur le sol au cours du laboratoire de Pilot Group 17, la projection, sur la surface de la peau, a marqué le corps du souvenir éphémère ; figure à l'extérieur ce qui se passe à l'intérieur : la révélation d'une image que la mémoire fait revenir en surface. C'est ainsi que le principe de projection manifeste l'écart et la proximité des images immatérielles avec l'image matérielle du corps, la mise en œuvre d'un travail mémoriel, en même temps qu'il révèle l'expérience

<sup>12</sup> Bergson, Henri, *Matière et mémoire essai sur la relation du corps à l'esprit*, document produit en version numérique par Gemma Paquet, 1939, p. 12. [http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)

<sup>13</sup> Fontanille, Jacques, *Corps et sens*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 160.

cathartique que l'on peut entrevoir dans le phénomène de projection (recracher) que la psychologie associe à l'introjection (ingérer)<sup>14</sup> — dont la performance de Christian Bakalov est révélatrice — par lequel un processus interne s'extériorise : celui de projeter des représentations, de faire la part des choses entre soi-même et les images de la projection, de différencier le moi propre d'avec l'extérieur, le dedans du dehors.

Tandis que la transmission de la performance brouillait les distinctions entre l'iconique et le réel qui se retrouvent mixés à l'écran, l'installation permettait d'instaurer la distance entre le corps, les images des souvenirs et les images de l'histoire, et de reconnaître en même temps l'inévitable reproduction des choses dans le temps. Ainsi, le corps se confond avec d'autres images dans l'ensemble d'un processus hybride de déplacement et de transformations des représentations qui réfléchit les influences de l'une sur l'autre; un processus qui montre non seulement les limites floues entre corps et images du corps en performance (entre spectacle vivant et icône), mais aussi les limites physiques du corps que la technologie met à l'épreuve de sa réalité. Un corps peut être conçu comme le siège et le lieu de projection ou d'émergence des événements psychiques, dit Jacques Fontanille, représentation qui compose principalement des « forces » et des « limites »<sup>15</sup>. De ce point de vue, le défilement immobile d'images contrastait avec le mouvement fragile du corps, comme une matière animée par des forces que les représentations à répétition « dé-mobilisaient », montrant ses propres limites. Alors que les images projetées avaient été utilisées et isolées de leur réalité, le corps présent devenait à son tour objet de projection et sujet des captations que les autres participants isolaient, fragmentaient et recomposaient de façon aléatoire sur la plateforme spectaculaire qu'est le Web. Au même titre que les acteurs de cinéma qui jouent devant un appareil se sentent comme en exil, souligne Walter Benjamin en citant Pirandello *dans L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, en exil non seulement de la scène mais encore d'eux-mêmes<sup>16</sup>, l'ensemble du processus de la performance, y compris sa retransmission, révèle la mise en image d'un corps parcellaire, fragmenté et pourtant un, corps perçu et rendu comme lieu du désir, lieu de déplacement et de fluctuations, un corps que la performance considère comme réprimé et qu'elle tente de libérer, fût-ce au prix de violences plus grandes, précise Josette Féral dans *Théorie et pratique du théâtre*<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> De Mijola, Alain, *Dictionnaire international de la psychanalyse concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions*, Paris, Calmann-Lévy, 2002, p. 1277.

<sup>15</sup> Fontanille, Jacques, *Op. Cit.*, p. 82.

<sup>16</sup> Walter, Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in : *Sur l'art et la photographie* (textes traduits par C. Jouanlanne et M. B. de Launay, présentation de C. Jouanlanne), Paris, Carré, 1997, pp. 40-41.

<sup>17</sup> Féral, Josette, « Performance et théâtralité : le sujet démystifié », in : *Théorie et Pratique du théâtre au-delà des limites*, France, L'Entretiens (Coll. « champ théâtral »), 2011, p. 184.

Malgré l'effet d'interactivité que pouvaient susciter les mouvements et les croisements des images, chaque corps s'est retrouvé isolé dans une représentation que l'appareil a fixée sur l'écran, là, précise Josette Féral, où la performance retrouve cette représentation à laquelle elle voulait à tout prix échapper et qui signe à la fois son accomplissement et sa fin<sup>18</sup>. Ainsi, la spectacularisation que produit la composition de l'image fait état de la mise en abyme, du « sans fond » (selon l'étymologie grecque), d'une situation de représentation d'une ou plusieurs œuvres dans une même œuvre, au centre de laquelle le corps vivant se retrouve lui-même sujet et objet de représentations. Face à ce type de dispositif performatif, les spectateurs deviennent témoins de la représentation en train de se constituer, par le biais des captations et des manipulations des autres participants sur le « Tap ». La performance transforme la fonction et le rapport spectatoriels à l'expérience esthétique que l'on peut suivre en direct, depuis un ordinateur, et démontre le potentiel de la plateforme interactive, sous la forme d'une mécanique métonymique d'intégration iconique dans et d'un environnement spectaculaire à l'autre.

En ce sens, il apparaît que le croisement de l'image et du spectacle, ou plutôt, devrait-on dire dans ce cas, de l'image et de la performance dont *Into Abyss* fait la synthèse, a servi un travail d'imagination et de mémoire : sur le mode d'une soustraction, pour ne pas dire de l'abstraction même de l'image au cours des ateliers de Pilot Group 17, ou d'une intégration, d'une « supplémentation », dans le cadre du dispositif « archivistique » de *Waterwheel* qui soutient la mémoire tout autant qu'elle permet l'oubli. Les traces s'effacent dans la recomposition même de l'image à l'écran, une image qui n'est déjà plus que le souvenir de ce qu'elle a été, de ce qu'elle est, et de ce qu'elle ne sera plus au terme de son achèvement : une représentation dont la performance (l'action) est déjà oubliée avant même d'être achevée. Le croisement de l'image et du spectacle dès lors rend compte de la postérité d'une action vivante : une archive qui instaure un passé recomposé, une « prothèse » dont Derrida souligne la divergence d'avec la mémoire<sup>19</sup>, un devenir représentation que l'on s'approprie, que l'on projette, que l'on imite et que l'on utilise. Ainsi, l'installation-performance aura « rendu la pareille » d'une représentation, où la mise en présence de l'absence révèle l'absence même d'une présence que l'image a plongée dans l'abyme.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>19</sup> Aymes, Marc, « L'archive dans ses œuvres (Rancière, Derrida) », *Labyrinthe* [En ligne], 17 | 2004 (1), mis en ligne le 13 juin 2008, consulté le 19 octobre 2012. URL : <http://labyrinthe.revues.org/175>. L'auteur se réfère ici aux termes de Jacques Derrida in *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1995, p. 38.

## RÉFÉRENCES

- Aristote, *Poétique*, France, Le livre de Poche, (Coll. « Les classiques de Poche »), 1990.
- Aymes, Marc, « L'archive dans ses œuvres (Rancière, Derrida) », in : *Labyrinthe* [En ligne], 17 | 2004 (1), mis en ligne le 13 juin 2008, consulté le 19 octobre 2012. URL : <http://labyrinthe.revues.org/175>
- Bergson, Henri, *Matière et mémoire essai sur la relation du corps à l'esprit*, document produit en version numérique par Gemma Paquet, 1939. [http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)
- De Mijola, Alain, *Dictionnaire international de la psychanalyse concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions*, Paris, Calmann-Lévy, 2002.
- Derrida, Jacques, *Mal d'archive, une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.
- Féral, Josette, *Théorie et Pratique du théâtre au-delà des limites*, France, L'Entretiens (Coll. « champ théâtral »), 2011.
- Féral, Josette, *Présence et effets de présence. Essai de définition 1*, Université du Québec à Montréal, référence incomplète.
- Fontanille, Jacques, *Corps et sens*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
- Ionescu, Serban, Jacquet, Marie-Madeleine, Lhote, Claude, *Les mécanismes de défense. Théorie et clinique*, Paris, Nathan, 1997.
- Kihm, Christophe, *Ce que l'art fait à l'archive*, *Revue Critique*, vol. 66, n°759-760, 2010.
- Lacan, Jacques, *Le séminaire. Livre 1, Les écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *L'imitation des modernes*, Paris, Galilée (Coll. « La philosophie en effet »), 1986.
- Lenain, Thierry et Lories, Danielle, *Mimésis approches actuelles*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*. Paris, Armand Colin, 2002.
- Ricoeur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- Ricoeur, Paul, « *La Mise en intrigue. Une lecture de la poétique d'Aristote* », in : *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, T.1 1983.
- Schechner, Richard, *Performance, expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, France, Éd. Théâtrales (Coll. «sur le théâtre»), 2008, pp. 397-464.

- Schechner, Richard, « La restauration de comportements », in : *Performance, expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, France, Éd. Théâtrales (Coll. «sur le théâtre»), 2008.
- Vouilloux, Bernard, « De l'image à la représentation », in : *Image, représentation et ressemblance. Une tentative de clarification*, Berlin (Coll. "L'extrême contemporain"), 2004.
- Walter, Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in : *Sur l'art et la photographie* (textes traduits par C. Jouanlanne et M. B. de Launay, présentation de C Jouanlanne), Paris, Carré, 1997.

***m* Les ballets soviétiques en Europe pendant la guerre froide : des images « spectaculaires », entre propagande et mythification. Le Ballet du Bolchoï à Londres en 1956**

Stéphanie Gonçalves

La collection privée Vivien Matthews<sup>1</sup>, conservée aux archives du théâtre et de la performance du *Victoria and Albert Museum* à Londres, donne accès à des ressources précieuses pour l'historien. Grâce à des coupures de presse compilées dans des *scrapbooks*, une riche iconographie est accessible. En particulier, des images des ballets soviétiques sont présentes en grand nombre, des images surprenantes et peu diffusées, ce qui semble indiquer que seules certaines photographies, choisies en fonction de critères excluant une bonne part de l'iconographie, semblent avoir été publiées durant la tournée de 1956. Le nom du photographe, généralement absent, ne permet pas de comprendre l'origine de ces images non publiées. Pourtant, elles ont toutes un point commun : elles paraissent un peu vieilles, surannées, la plupart sont des photographies de studio ou de scène mais elles ne correspondent guère aux clichés contemporains présents dans la presse. En un mot, ces images témoignent, dirait-on intuitivement, d'une esthétique « étrangère ».

Pour lever le doute sur leurs conditions de production, une enquête de terrain de plusieurs mois à Londres a été indispensable. La première question à élucider a été la suivante : d'où viennent ces photographies et qui les a prises ? Ensuite, la recherche a été étendue plus largement à la presse de l'époque pour identifier le contexte de diffusion des photographies. Le dépouillement des journaux hebdomadaires et spécialisés a facilité la constitution d'une typologie de ces images. Le questionnement s'est alors porté sur la reprise de ces images, en soulignant les enjeux de cette circulation et en tentant de comprendre comment ces images, qualifiées de « spectaculaires », ont marqué plusieurs générations du public de danse anglais. Elles sont à la fois des images de spectacles, la première acception du terme « spectaculaire » (« qui concerne les spectacles ») mais aussi, selon la deuxième acception, plus récente, des images « qui frappent la vue, l'imagination par [leur] caractère remarquable, les émotions, les réflexions suscitées » et « suscitent la surprise, l'admiration par [leur] importance, [leur]

## 1. INTRODUCTION

<sup>1</sup> Vivien Matthews Dance Collection (1949-1987), *Theater and Performance Special Collection*, V&A Museum Archives, THM/187 (7 boîtes). V. Matthews était une fan de ballet britannique.

<sup>2</sup> Définition issue du Lexicographe, Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/spectaculaire>, consulté le 26 avril 2012.

## 2. LE CONTEXTE D'UNE TOURNÉE DANSÉE SOVIÉTIQUE DANS LES ANNÉES 1950

<sup>3</sup> Cauter, David, *The Dancer Defects, The struggle for Cultural Supremacy During the Cold War*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

<sup>4</sup> Stroyeva, Vera, *Le Grand Concert (ou le Concert du Bolchoï)*, 108 min, 1951, voir notice sur <http://www.imdb.com/title/tt0043351/> consulté le 20 avril 2012.

<sup>5</sup> Bogdanov-Berezovsky, Valerian, *Ulanova and the development of the Soviet Ballet*, Londres, Mac Gibbon and Kee, 1952 ; Brinson, Peter (éd.), *Ulanova, Moiseyev and Zakharov on Soviet Ballet*, Londres, SCR, 1954 ; Bellew, Helene, *Ballet in Moscow Today*, London, Thames and Hudson, 1956 ; Slonimsky, Yuri, *The Bolshoi Theatre Ballet*, Moscow, Foreign Language Publications House, 1956.

<sup>6</sup> Par exemple, Joan Lawson, membre de la *Society for Cultural Relations with the USSR* (SCR), dans L. Nicholas, « Fellow Travellers: Dance and British Cold War Politics », in : *Dance Research*, vol. 19, n°2, 2001, pp. 83-105.

<sup>7</sup> Scala Theater, Londres, Novembre 1953.

<sup>8</sup> Interviews de Sir John Tooley, mars 2011, de Beryl Grey, mars 2012 et d' Anya Linden, juillet 2012.

<sup>9</sup> Voir par exemple les archives de l'*Anglo-Soviet Committee*, National Archives, Kew, Londres.

## 3. CONSTITUTION DU CORPUS : PHOTOGRAPHIES DIFFUSÉES ET NON DIFFUSÉES

ampleur, [leur] admiration »<sup>2</sup>. Cet article fera donc le point sur les conditions de production de ces photographies puis sur l'utilisation qui en est faite dans la presse et leur circulation, afin de soulever la question du lien possible entre propagande soviétique et images de danse.

Après la mort de Staline en 1953, l'URSS décide d'ouvrir ses frontières et de diffuser à l'étranger son modèle culturel, qui repose largement sur la danse, le cirque ou le mime<sup>3</sup>. C'est le début des tournées des Chœurs de l'Armée rouge, des ballets folkloriques de Moïsseïev ou encore des danseurs classiques du Bolchoï et du Kirov. En 1956, lorsque la première tournée étrangère du Bolchoï est organisée à Londres, des images de la danse classique soviétique ont déjà circulé : soit sous la forme d'un film diffusé en Angleterre<sup>4</sup> soit sous la forme de livres illustrés<sup>5</sup> ou encore d'articles dans des revues spécialisées, comme dans *The Dancing Times* ou *Dance Magazine*, écrits notamment par des compagnons de route qui ont eu l'occasion d'aller en URSS voir des spectacles<sup>6</sup>. Des danseurs soviétiques, invités par exemple dans le cadre du Mois de l'Amitié anglo-soviétique, sont déjà apparus à Londres, pour un public de balletomanes<sup>7</sup>. Ainsi, quand les Soviétiques annoncent leur volonté d'organiser la première tournée du Bolchoï avec sa centaine de danseurs à Londres en octobre 1956, la rumeur d'une danse soviétique particulièrement spectaculaire a déjà fait le tour de la ville et l'entièreté des tickets sera vendue très rapidement. Les témoignages, encore nombreux aujourd'hui<sup>8</sup>, évoquent cette ville de Londres emportée par le tourbillon soviétique, ce que l'on a du mal à imaginer à l'heure de la guerre froide, où la propagande anti-communiste battait son plein<sup>9</sup>. Alors, qu'en est-il des images à proprement parler ? Que voit-on et qui voit-on lors de cette tournée ?

Le lieu originel des représentations du Bolchoï à Londres est le *Royal Opera House* de Covent Garden, où sont conservées une grande partie des images de la tournée du Bolchoï d'octobre 1956<sup>10</sup>. Il s'agit de plusieurs centaines de photographies dont la plupart sont

d'origine soviétique, qui confirment la première impression ressentie lorsqu'on les découvre est qu'elles paraissent « étranges », mais il est difficile d'en dire plus de prime abord. En fait, elles ont bien été produites dans un contexte « étranger », par-delà le rideau de fer. Elles sont accompagnées de la mention « *printed in the USSR* » qui ne fait aucun doute sur leur provenance. Elles sont en noir et blanc, très bien conservées, annotées en russe et en anglais<sup>11</sup>. Les annotations sont précises : nom du ballet, acte concerné, danseur ou musicien s'il s'agit d'une personnalité « connue » ou, en tous cas, à mettre en avant pour le Bolchoï, titre honorifique du danseur, nom du photographe soviétique. On imagine donc le travail en amont, au Bolchoï, pour constituer ces packs de photographies, ainsi que les biographies qui les accompagnent. On imagine aussi le travail des photographes qui font les clichés de studio et ceux qui font les photographies d'action ou de décors<sup>12</sup>. Les traductions des titres russes ont vraisemblablement été faites à Londres, car ce n'est ni la même police, ni la même encre, ni le même « support »<sup>13</sup>. Grâce à un tampon de l'Opéra stipulant « *Kindly Return Photo to Press Dpt ROH, Covent Garden* », on sait que ces photographies ont circulé dans les rédactions de journaux à Londres mais qu'elles devaient obligatoirement revenir à l'Opéra. C'est d'ailleurs grâce à cela qu'elles ont pu être sauvegardées. A contrario, quand il s'agit d'images prises par des photographes d'agence de presse, elles n'ont pas toutes été conservées dans de bonnes conditions et ont été bien souvent perdues ou détruites<sup>14</sup>.

En outre, la consultation de la presse de l'époque, à la fois hebdomadaire<sup>15</sup> et spécialisée<sup>16</sup>, permet de comprendre précisément quelles photographies circulaient et d'établir des comparaisons, de constater des points communs et des différences dans cette circulation<sup>17</sup>. Deux collections de photographes de spectacles se révèlent indispensables à la compréhension globale du contexte : la collection photographique de Houston Rogers<sup>18</sup> et celle de G.B.L. Wilson<sup>19</sup> où l'on voit également les clichés ratés, gris, flous et surtout, les photographies oubliées, qui nous permettent de comprendre la sélection qui s'opère au niveau de la rédaction du journal<sup>20</sup>. Le classement des photographies, selon l'ordre chronologique de la prise, a paru essentiel pour bien différencier les conditions de la prise puis l'utilisation qui en est faite.

<sup>10</sup> Royal Opera House Collection, Ballet/dance companies other than Covent Garden, Box 4, Bolshoi Ballet 1956 / 1957, artists photos 1956.

<sup>11</sup> Parfois il y a une photographie avec une mention russe et une photo avec une mention en anglais, parfois une seule photo.

<sup>12</sup> Ce ne sont pas toujours les mêmes car, dans la profession, certains sont spécialisés dans l'une ou l'autre fonction.

<sup>13</sup> La traduction est inscrite sur la photographie, alors que la légende russe est imprimée sur un morceau de papier de soie, collé à la photographie.

<sup>14</sup> Les images de la Barrats Photo Press Ltd par exemple, conservées par Alpha Photo Press Ltd à Londres, sont inaccessibles ou perdues. Voir l'email personnel de Alpha Photo Press Ltd Library, daté du 8 mars 2012 : « [the photographs] are not filed where they should be, unfortunately due to the age of this archive this does happen as they may have been moved over the years ».

<sup>15</sup> *The Observer*, *The Daily Express*, *The Daily Telegraph*, *The Daily Mail*, *The Times*, *The Sunday Times*.

<sup>16</sup> *The Dancing Times*, *Dance & Dancers*, *Dance Magazine*.

<sup>17</sup> Les articles, accompagnés de photos, ont été principalement trouvés à la Royal Academy of Dance, au Victoria & Albert Museum Archives et au Royal Opera House de Covent Garden.

<sup>18</sup> Houston Rogers Collection (1901-1970), Victoria & Albert Museum Archives, Theatre and Performances archives, Londres, THM/245.

<sup>19</sup> G.B.L. Wilson, Royal Academy of Dance, "Bolshoi Photos, 1956", Londres.

<sup>20</sup> Un article consacré aux photographies oubliées serait d'ailleurs tout à fait pertinent.

### 3.1. Avant Londres

Les images sont envoyées par le Bolchoï plusieurs mois avant le spectacle, comme l'indique la date de réception à l'Opéra du 16 juin 1956. Elles sont un matériel de publicité pour l'Opéra qui pourra communiquer en avance sur le spectacle. Ce sont ces photographies-là que l'on trouve dans la presse avant les représentations à Londres puisqu'il n'y a que celles-ci de disponibles. Elles sont surtout présentes dans la presse spécialisée, même après les spectacles, puisque pour des raisons financières, ces petites publications n'ont pas toujours les moyens d'engager un photographe professionnel.

Nous sommes face à plusieurs types de photographies. Des **clichés de décors**, où les scènes sont presque toujours vides, présentent les tableaux successifs des ballets : on peut supposer qu'il s'agit pour les techniciens de Covent Garden d'avoir une vision d'ensemble des représentations<sup>21</sup>. Ensuite, des **portraits** en noir et blanc qui sont des photographies posées, prises en studio, constituent la majeure partie du corpus. Chacune comporte le nom de l'artiste, son titre soviétique éventuel<sup>22</sup>, la date et le nom du photographe. Ce sont des clichés que l'on peut qualifier de « civil », on y pose sans costume. Dans cette catégorie, on trouve plusieurs centaines de photographies puisque tous les artistes envoyés, danseurs, musiciens ainsi que maîtres de ballets ou direction du Bolchoï, ont droit à leur portrait. Tout se passe comme si le Bolchoï « mettait à égalité » l'ensemble de ses employés, en leur donnant un visage et un nom aux yeux des Anglais. Il y a encore des **photographies en costume**, dans des positions athlétiques, soit avec un seul danseur soit en couple pour certains duos importants. Il s'agit ici de mettre en avant les « stars » du Bolchoï, dans des paires mythiques tels Roméo et Juliette. Les costumes, comme les positions, sont centraux, car ils doivent refléter le mouvement ainsi que l'expression des visages dansants. Ensuite, on découvre les **photographies des scènes** de chaque ballet. Il s'agit, cette fois, de photographies dites « d'action », tableaux vivants où les dizaines de danseurs figurent le collectif et symbolisent bien ce que les Soviétiques mettent en scène : l'effet de masse spectaculaire, dans une dimension quasi militaire. Nous sommes par la suite face à des **photographies des danseurs en civils dans la maison de campagne**<sup>23</sup> du Bolchoï : ils jouent au ping-pong ou au billard, ils pêchent, les femmes tricotent ou se promènent. Cela donne l'impression de voir les danseurs dans leur quotidien ; ce sont d'ailleurs

<sup>21</sup> Des indications scéniques concernant la lumière apparaissent en russe.

<sup>22</sup> *Honoured artist of the Ukrainian SSR, Honoured Artist of the RSFSR*, par exemple.

<sup>23</sup> *Datcha* en russe.

presque des clichés naturalistes où « l'effet de réel », bien ancré dans l'idéologie soviétique, domine. Tout se passe comme si on déclinait ici la vie authentique des danseurs, mais toujours dans le collectif, la vie de troupe. Enfin, un dernier **dossier sur Galina Oulanova** est présent, avec des portraits de la danseuse étoile, symbolisant l'excellence et la grâce soviétiques. Loin d'être simplement vue comme une « star » qui éclipserait ses camarades, elle est l'ambassadrice de la conception soviétique de la danse.

Il y a ensuite un travail de choix des photographies à diffuser, qui est fait par le bureau de presse de l'Opéra, en lien avec les dirigeants de la troupe soviétique. Ces images sont regroupées dans des albums<sup>24</sup> qui sont approuvés par le Royal Opera House, la direction du Bolchoï et les danseurs eux-mêmes : ce sont les meilleurs clichés qui vont pouvoir être diffusés à la presse. Ce sont aussi les photographies les plus « parlantes » de danse : le mouvement, malgré la fixité de l'image, doit rendre compte de ce qu'est la danse, de l'ambiance, autant que des décors, des costumes, des positions techniques. Bref, il faut donner envie au public de se déplacer.

### 3.2. À Londres

Il s'agit de clichés pris cette fois par des photographes britanniques qui n'ont pas le même objectif que les photographes soviétiques. Le but est pour eux moins publicitaire qu'illustratif : d'ailleurs, les tickets ont été tous vendus très rapidement, il est inutile de multiplier la publicité. On peut alors suivre le séjour des danseurs, de leur arrivée à l'aéroport aux conférences de presse, des répétitions aux spectacles<sup>25</sup>. Qui prend ces photographies ? Ce sont soit des photographes d'agence de presse<sup>26</sup>, soit des photographes liés par contrat à des journaux dont le nom apparaît explicitement s'il est connu<sup>27</sup>, ou avec la mention de « *staff photographer* », s'il est inconnu du grand public. Comment les images sont-elles concrètement prises à l'Opéra ? Une lettre-contrat lie les photographes présents dans l'Opéra avec l'administration. Il s'agit d'une simple lettre qui stipule quels sont les lieux autorisés, quand et pour qui. Par exemple, pour la première représentation du 7 octobre 1956, l'administration autorise les photographes seulement dans le foyer, sauf pour le photographe du *Times* et Houston Rogers, le grand photographe de spectacles de l'époque<sup>28</sup>. On suppose qu'un contrat avait été signé en amont, leur permettant de prendre toutes les

<sup>24</sup> Appelés « *file set* ». Cette étape, courante, est confirmée par les archivistes du Covent Garden.

<sup>25</sup> Photographies plus spécifiques de Houston Rogers et Anthony Crickmay.

<sup>26</sup> Barrats photos press, Keystone press agency, Sunday Express photographs, Planet news Ltd, Bippa photographs.

<sup>27</sup> Comme Roger Wood, Houston Rogers, Brian Windsor, Jane Brown, Paul Wilson.

<sup>28</sup> *Memorandum*, de M. Beresford à M. Coppel, M. Kettley, Sgt. Martin, M. Postletwhaite, 3 octobre 1956, ROH Collection, Bolshoi Photo 1956.

photographies possibles, de partout et, par là-même, de disposer d'un avantage certain par rapport à leurs concurrents.

Nous sommes donc bien face à deux lieux de prise d'images : d'une part, l'URSS avant la tournée, et, d'autre part, Londres pendant la tournée. Mais, comment interpréter ces images, leurs différences et leurs points communs ainsi que leur circulation ?

#### 4. ANALYSE : DES PHOTOGRAPHIES PUBLICITAIRES ET ILLUSTRATRICES D'UN MODÈLE DE DANSE ?

##### 4.1. Le but publicitaire de l'URSS ?

Les images soviétiques et britanniques présentent clairement des points communs puisqu'elles doivent, selon des critères tacites, faire « voir » la danse, c'est-à-dire le mouvement, et faire voir la « belle danse ». Cependant, par la temporalité différente de la prise de vue, le contexte et l'impossibilité des photographes soviétiques de venir à Londres, les objectifs et les enjeux de chaque partie varient.

Les clichés soviétiques envoyés en amont témoignent avant tout d'un but publicitaire. Leur profusion est caractéristique de la volonté des Soviétiques de se présenter de manière exhaustive, montrant tous les protagonistes sur un pied d'égalité. Mais ils mettent aussi en avant leurs atouts grâce aux titres honorifiques que portent les danseurs<sup>29</sup>, comme si c'était garant de la reconnaissance de toute l'URSS envers les meilleurs artistes, et pas celui d'une individualité excessive : oui, ils sont sur le devant de la scène, mais le « label de qualité » qui leur est donné est bien la preuve qu'ils représentent la nation – son système d'éducation et de pratique de la danse – et pas seulement une personne. La question que l'on peut légitimement se poser est donc celle d'un but propagandiste : il serait naïf de penser qu'il n'y a pas de stratégie de séduction et donc, par là-même, de recherche d'adhésion au modèle soviétique à travers ces images. Des chercheurs qui ont travaillé sur des sources primaires soviétiques confirment que les tournées de danse sont envoyées à l'étranger dans un but idéologique<sup>30</sup>. Plusieurs aspects interpellent lorsque l'on décrypte les clichés. Tout d'abord, tous les décors sont majestueux, des rideaux, escaliers, chandeliers et tapis emplissent la scène. La mise en scène de la troupe elle-même est caractéristique : aucune autre troupe au monde ne réunit autant de danseurs à la fois. Les costumes, par exemple dans les danses folkloriques qui ponctuent les ballets, sont travaillés et chargés, notamment ceux de *La Fontaine de Bakhchisarai*. Concernant

<sup>29</sup> Trois titres honorifiques existent : au sommet, « Artiste du Peuple d'URSS » (Oulanova, Lepeshinskaya, Chaboukiani en 1958), puis « Artiste du peuple de RSFSR » (République Socialiste Fédérative Soviétique de Russie) (Plisetkaya, Struchkova et Messerer en 1958) et enfin, « Artiste honoré de RSFSR » (Konratov, Lapauri, Bovt en 1958), in : Grey, Beryl, *Red Curtain up*, London, Secker & Warburg, 1958, pp. 61-62.

<sup>30</sup> Mikkonen, Simo, « Winning Hearts and Minds? Soviet Music in the Cold War Struggle against the West », in : Fairclough, Pauline (ed.), *Twentieth Century Music and Politics*, Farnham, Ashgate, 2012 (à paraître).

le choix des répertoires, il s'agit essentiellement des ballets classiques, issus de la grande tradition de Marius Petipa à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>, avec des séquences de folklore, comme étendard d'une multiculturalité soviétique. En particulier, le choix d'ouvrir la saison avec *Roméo et Juliette* montre la volonté de conquérir le public avec une pièce qui fait amplement partie de l'imaginaire britannique, revisitée ici « à la russe »<sup>32</sup>. Enfin, la manière de danser est hors du commun et participe de la fonction spectaculaire : dans des images de ballet, que veut-on voir si ce ne sont des images dansantes et reflétant, autant que faire se peut, le mouvement ? Ici, plus que le simple mouvement, on voit une mise en lumière du corps athlétique dans des positions impressionnantes : il y a notamment de nombreux sauts, plus majestueux dans une légère contre-plongée, de très hauts portés, la joie de danser grâce à des sourires marqués ou des effets pantomimiques.

Les photographies britanniques, quant à elles, sont essentiellement illustratrices, ce que confirme l'analyse du péri-texte. Elles concernent les différentes étapes des spectacles : les coulisses, la première de *Roméo et Juliette* et surtout Oulanova, considérée comme « la star ». Ce sont surtout des clichés d'elle qui reviennent sans cesse dans la presse. Elle est régulièrement présentée seule, de sorte que le lien avec le groupe est moins évident qu'avec le discours soviétique. C'est son talent qui est mis en avant grâce à des adjectifs qualificatifs mélioratifs et hyperboliques nombreux, comme étendard de la danse soviétique. Même si les critiques sont présentes, notamment des remarques sur le côté académique voire figé de la troupe<sup>33</sup>, ce qui transparait c'est, essentiellement, le triomphe, la starification et la pantomime des Soviétiques.

##### 4.2. La diffusion dans la presse britannique : quel modèle de danse soviétique ?

Ainsi, peut-on dire que le modèle soviétique véhiculé par la presse britannique est idéologique ? Il faut se pencher sur le choix des images qui ont circulé pour répondre à cette question. Proportionnellement, les photographies britanniques sont plus nombreuses que les soviétiques, ce qui nous porte à croire que ce qui intéresse les rédactions, c'est de mettre en lumière les danseurs à Londres. La diffusion des photographies dans la presse britannique nous explique d'ailleurs, en filigrane, le but des clichés : ce ne sont pas tant les danseurs en dehors de la scène

<sup>31</sup> Scholl, Tim, *From Petipa to Balanchine, Classical Revival and the Modernization of Ballet*, London, Routledge, 1994.

<sup>32</sup> D'ailleurs, le ballet ne sera dansé par les Britanniques que près de dix ans plus tard, en 1965, avec une chorégraphie de Kenneth MacMillan : voir la base de données des représentations du Royal Opera House, <http://www.rohcollections.org.uk/work.aspx?work=627&row=23&letter=R&genre=Ballet&>, consulté le 2 mai 2012.

<sup>33</sup> Haskell, Arnold, « Is the Bolshoi Ballet old-fashioned? », *The Listener*, 6 décembre 1956.



qui intéressent, ni même un modèle de l'éducation à la soviétique, mais *ce que les danseurs font à Londres par leur présence* : ils bousculent les habitudes d'une ville où la danse n'a pas une tradition séculaire. Tout le monde se presse pour les voir, la Reine ou les danseuses étoiles, voire l'homme de la rue. Aussi est-ce l'effet de groupe qui est mis en valeur et, en fin de compte, la consécration. Les photographies qui circulent sont celles du triomphe de la première représentation, comme une rupture dans la vie du ballet à Londres, et elles montrent cet effet de puissance, de collectif, de masse. Ce n'est pas seulement l'effet « troupe » de danse, somme toute assez courant, c'est aussi l'effet « troupe soviétique » : jamais la scène de l'Opéra n'avait accueilli autant de danseurs *à la fois*. C'est donc la surprise, l'étonnement et, par conséquent, le spectaculaire qui marque les esprits. Les images diffusées sont parfois redondantes, parfois uniques, selon le type de publication. Par exemple, certains journaux britanniques ont des photographes envoyés sur place : il s'agit même d'un argument de vente<sup>34</sup> et dans ce cas-là, ce sont des clichés uniques. La redondance, quant à elle, se voit dans la presse spécialisée qui, pour des raisons financières, n'a pas les moyens d'employer des photographes attitrés. Mais cela s'explique aussi par la netteté des photographies soviétiques ainsi que par la mise en valeur des mouvements. C'est bien ce que veut voir le lectorat expert : de la belle danse, des costumes, des corps, des décors, dans tout ce qu'il y a de plus « authentique ».

Au revers de la médaille, ce qui n'a pas été diffusé est tout aussi instructif : que ce soit pour des raisons de place, car on ne peut pas tout montrer ; ou bien pour des raisons évidentes de choix éditoriaux, toutes les images, et notamment toutes les images soviétiques, n'ont pas été diffusées. Il y a même à cela une raison que l'on peut presque qualifier de « morale » dans le cas des photographies d'Oulanova qui fume lors d'une conférence de presse<sup>35</sup>. Enfin, aucun cliché des danseurs dans leur maison de campagne n'a été diffusé : la *datcha*, typique de la vie soviétique, paradis rural proche de la ville, passe aux oubliettes pour la presse britannique.

## 5. CONCLUSION

Il me semble important d'insister sur le passage du spectacle à l'image puis à la diffusion de l'image dans un contexte précis. Ici, soit le spectacle a eu lieu en URSS et à un autre moment, soit les photographies sont prises à Londres. Leur but n'est pas le même : proposer une vision

<sup>34</sup> « Photonews Royal special, n°2 », *Daily Express*, vendredi 26 octobre 1956.

<sup>35</sup> Tout se passe comme si une danseuse étoile ne pouvait fumer aux yeux du public.

idéalisée et humaine du côté soviétique, rendre compte de l'événement du côté britannique, tout en gardant le côté spectaculaire d'une troupe qui a passé le rideau de fer. Cependant, on voit qu'un modèle de danse basé sur le collectif, les positions techniques ou la pantomime, typiques du genre russe, est aussi diffusé dans la presse britannique, de même que la reprise systématique de la figure mythique de l'étoile. Partie intégrante de la troupe côté soviétique, dans une visée propagandiste de l'éducation en danse, Oulanova devient pour le public anglais une star, conquérante de Londres. La titraille qui accompagne les photographies d'Oulanova, toujours hyperbolique et méliorative, confirme l'idée d'une mythification de la danseuse. Son corps devient alors un discours basé sur la virtuosité et le talent. Certes, avec l'image, on perd l'émotion et l'ambiance du spectacle. Mais le choix des photographes britanniques de prendre des clichés d'ensemble et d'action montre les qualités des danseurs soviétiques et ce qui n'existe pas en Angleterre : la pantomime. On assiste visuellement au triomphe inconditionnel des Soviétiques. Ces images de 1956 servent d'ailleurs de canevas pour la suite, comme s'il s'agissait d'un temps mythique. Chaque fois que le Bolchoï revient à Londres, on exhume les images de 1956 et les témoignages des spectateurs, toujours éblouis par ces représentations spectaculaires. À ce propos, la première danseuse étoile britannique à être allée en URSS en 1957, Dame Beryl Grey, interviewée en mars 2012, exprime encore son admiration pour les Soviétiques, leur travail, leur technique. Cette rengaine de la consécration, construite sur des souvenirs anciens, persiste et a marqué des générations d'amateurs de ballet.

- Caute, David, *The Dancer Defects, The struggle for Cultural Supremacy During the Cold War*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Grey, Beryl, *Red Curtain up*, London, Secker & Warburg, 1958, pp. 61-62.
- Mikkonen, Simo, « Winning Hearts and Minds ? Soviet Music in the Cold War Struggle against the West », in : Fairclough, Pauline (ed.), *Twentieth Century Music and Politics*, Farnham, Ashgate, 2012 (à paraître).
- Nicholas, L?, « Fellow Travellers : Dance and British Cold War Politics », in : *Dance Research*, vol. 19, n°2, 2001, pp. 83-105.
- Scholl, Tim, *From Petipa to Balanchine, Classical Revival and the Modernization of Ballet*, London, Routledge, 1994.

## RÉFÉRENCES

## INTERVIEWS

Dame Grey Beryl, mars 2012.  
Linden Anya (Lady Sainsbury of Preston Candover), juillet 2012.  
Sir Tooley John, mars 2011.

## SOURCES

« A dynamic fountain of Bakhchisarai », *Daily Telegraph*, 10 octobre 1956.  
« A million hearts dance with Ulanova », *The Daily Express*, 22 octobre 1956.  
Beaumont C., « The Bolshoi Giselle », *Sunday Times*, 14 octobre 1956.  
Bellew Helene, *Ballet in Moscow Today*, London, Thames and Hudson, 1956.  
Beresford à M. Coppel, M. Kettley, Sgt. Martin, M. Postletwhaite, *Memorandum*, 3 octobre 1956. ROH Collection, Bolshoi Photo, 1956.  
Bland A., « The Bolshoi Ballet », *The Observer*, 7 octobre 1956.  
Bland A., « The Bolshoi Touch », *The Observer*, 21 octobre 1956.  
Bogdanov-Berezovsky, Valerian, *Oulanova and the development of the Soviet Ballet*, Londres, Mac Gibbon and Kee, 1952.  
Bolshoi Ballet 1956 / 1957, Artists photos 1956, Ballet/ dance companies other than Covent Garden, Box 4, Royal Opera House Collection.  
Brinson, Peter, « The Bolshoi Backstage », *The Observer*, 28 octobre 1956.  
Brinson, Peter (éd.), *Oulanova, Moiseyev and Zakharov on Soviet Ballet*, Londres, SCR, 1954.  
Butler A?, « Bolshoi night ends with kisses », *News Chronicle*, 4 octobre 1956.  
Cox A. J?, « The aims of Soviet choreography », *Dance & Dancers*, octobre 1956, pp. 14-15.  
Goodwin N?, « And on stage, a Mammouth Murder », *Daily Express*, 4 octobre 1956.  
Haskell, Arnold, « Is the Bolshoi Ballet old-fashioned? », *The Listener*, 6 décembre 1956.  
« Photonews Royal, special, n°2 », *Daily Express*, vendredi 26 octobre 1956.  
« Picture of the week », *The Sunday Times*, 7 octobre.  
Rogers H. Collection (1901-1970), Victoria & Albert Museum Archives, Theatre and Performances archives, Londres, THM/245.  
« Romeo & Juliet », *Dance & Dancers*, novembre 1956, p. 6.

« Simplicity of Ulanova », *Daily Telegraph*, 19 octobre 1956.  
Sitwell, S?, « Ulanova's Great Artistry », *The Sunday Times*, 7 octobre 1956.  
Slonimsky, Yuri, *The Bolshoi Theatre Ballet*, Moscow, Foreign Language Publications House, 1956.  
Stroyeva, Vera, *Le Grand Concert (ou Le Concert du Bolchoï)*, 108 min, 1951, voir notice sur <http://www.imdb.com/title/tt0043351/> consulté le 20 avril 2012.  
« The Russian ballet in Romeo and Juliet », *The Times*, 4 octobre 1956.  
« The Bolshoi drops Pavlova style », *Daily Mail*, 9 octobre 1956.  
« The Bolshoi Ballet », *The Dancing Times*, octobre 1956.  
« The Bolshoi Ballet », *The Dancing Times*, novembre 1956.  
Vivien Matthews Dance Collection (1949-1987), Theater and Performance Special Collection, V&A Museum Archives, THM/187 (7 boîtes).  
« What the press said about the Bolshoi », *Dance & Dancers*, décembre 1956, p. 11.  
Wilson, George Buckley Laird, Royal Academy of Dance, Bolshoi Photos, 1956, Londres.

Qu'il s'agisse d'images-mouvement ou d'images-temps, pour reprendre les célèbres catégories de Gilles Deleuze, les images cinématographiques ne prennent leur sens qu'à être saisies dans l'enchaînement des plans et à être « oubliées » en tant qu'images. Comment dès lors peuvent-elles s'accommoder du traitement qui leur a été réservé dans un cinéma caractérisé par une forme de théâtralité hiératique et par un recours fréquent, voire systématique, à l'arrêt sur image ? La réponse à cette question réside sans doute dans le constat qu'il s'agissait de bien plus et de bien moins que de « cinéma » : aux beaux jours du maoïsme. Ces images, empruntées pour une large part aux arts voisins du théâtre et de la peinture académique, avaient en effet pour unique objet de satisfaire aux exigences d'un programme d'édification politique et morale défini à l'échelon le plus élevé du pouvoir.

J'entends ici traiter essentiellement de la production des années de la Révolution culturelle prise dans sa définition « longue », allant de 1964 à 1978 (et non de 1966 à 1976 comme il est communément admis). Cela, même si l'appellation de « cinéma de propagande » peut s'appliquer à l'ensemble des œuvres réalisées dans les trois décennies qui ont suivi la fondation de la République populaire de Chine (RPC) en 1949 ainsi qu'à l'immense majorité des produits de l'industrie cinématographique chinoise contemporaine. Cette période assez brève et peu productive sur le plan quantitatif se caractérise par la mise en place d'un style particulier marqué par des contraintes formelles très strictes et une stridence inégalée du discours politique.

Il est difficile de donner une définition un tant soit peu précise de ce qu'il faut entendre par « cinéma de propagande » et je ne voudrais pas m'enliser dans un long débat terminologique ni adopter une démarche typologique. Sur un mode plus intuitif, je me bornerai à introduire mon propos par une comparaison entre certains opus de la période maoïste et un grand classique du cinéma d'avant-guerre : *Young Mister Lincoln*, réalisé par John Ford en 1939. Ce film délivre un message explicite

## 1. INTRODUCTION

en faveur des idéaux démocratiques américains confrontés alors à la menace nazie, et on a pu avancer qu'il s'agissait là d'une œuvre de propagande. Pourtant, les thèmes de la justice, de l'État de droit et de la démocratie à l'honneur dans ce film sont au cœur de l'œuvre fordienne tout entière<sup>1</sup> et ils ne peuvent apparaître seulement comme le produit d'une commande extérieure, étrangère au monde moral et idéologique du cinéaste. On ne peut en dire autant des réalisateurs chinois, qui ont été contraints d'épouser les méandres de la ligne politique au prix de pénibles contorsions.

Si nous admettons que la thématique centrale de *Young Mister Lincoln* (et de plusieurs films fordien) est l'émergence d'une figure héroïque et qu'à ce titre, ce film s'inscrit au moins partiellement dans une thématique chère au cinéma de la Révolution culturelle, il peut être pertinent de comparer les modalités d'émergence du héros dans ces deux univers cinématographiques. Le générique du film de Ford est gravé dans le marbre, le marbre dont on fait les statues mais aussi les pierres tombales. Nous apprenons en effet dès le début que le jeune Abraham Lincoln a perdu sa bien-aimée, celle qui lui avait ouvert la voie vers l'accomplissement de sa destinée, et la suite du film apparaît comme le *tombeau* (au sens donné à ce terme dans la musique baroque) de cette jeune femme. Marqué par le deuil, le futur président l'est aussi par sa mort à venir – l'un des épisodes les plus connus de l'histoire américaine – et par toutes celles dont il sera responsable pour son rôle de chef de guerre. Cette part d'ombre qui le constitue est génialement montrée à l'écran au moment où il endosse son destin héroïque. À la fin du film, il quitte l'espace clos du tribunal qui vit sa métamorphose en homme politique et se dirige vers le balcon à la rencontre de la foule prête à l'acclamer. Juste à ce moment-là, il traverse une zone d'ombre inquiétante. Sa silhouette et surtout son visage sont plongés dans l'obscurité et c'est presque la figure de Nosferatu qui est donnée à voir pour un bref instant avant qu'il n'entre en pleine lumière. Les héros maoïstes, eux, sont toujours en pleine lumière. Leur vie brève et violente est tout entière captive du faisceau projeté par le fanal rouge de la révolution, un faisceau qui produit par ailleurs d'inquiétantes zones d'ombre propices aux menées des « ennemis de classe ». Dans un tel contexte, le ruban des images se morcelle et le cinéma devient un enchaînement de clichés.

<sup>1</sup> La réflexion sur la justice et le vivre ensemble n'est pas propre au seul John Ford, elle occupe une place importante dans le genre du western, comme l'a montré Laurent Van Eynde (2011).

La relation qu'entretient l'image filmique avec le cliché pris au sens propre peut être mise en évidence dans *Immortels dans les flammes* de Shui Hua. Inspiré de faits réels, ce film réalisé en 1965 à la veille de la Révolution culturelle relate l'histoire d'un petit groupe de militants communistes rassemblés autour de la personne de Jiang Zhuyun, mieux connue sous le nom de Sœur Jiang. La photo de cette jeune femme est exposée dans le Musée national de la Chine à Pékin<sup>2</sup> et avant même d'avoir eu l'idée d'écrire cet article, j'étais restée longtemps en arrêt devant le visage doux, digne et impénétrable de cette jeune veuve, torturée et assassinée à moins de trente ans et dont les dates de vie (1920-1949) coïncident de manière troublante avec celles du parti communiste chinois clandestin. Le film qui a été tiré de cette vie exemplaire m'est pourtant apparu comme une sorte de documentaire sur le processus de déshumanisation progressive au cours duquel une femme perd son corps (vivant, sexué) pour devenir une icône révolutionnaire. Dans une des scènes principales, qui se passe dans un assez peu plausible

## 2. PRENDRE LA POSE

<sup>2</sup> Ce musée gigantesque, situé sur le flanc est de la place Tian'anmen, comprend une partie consacrée à l'histoire de la révolution contenant essentiellement des photos et des documents.



Fig. 1. Jiang Zhuyun (Sœur Jiang). L'image extraite du film *Immortels dans les flammes* illustre le procédé de la « triple mise en évidence » imposé par Jiang Qing : le héros principal se détache sur les héros secondaires qui, eux-mêmes, émergent de la foule. A l'arrière plan figurent les bannières portant les caractères *yingxiong* 英雄 « héros ».

camp de concentration, la métamorphose est achevée et la silhouette de Sœur Jiang, déjà statufiée mais pas encore morte, se détache sur un arrière-plan barré par deux banderoles portant les caractères *yingxiong* 英雄 « héros » (fig. 1). Un peu plus tôt, le pendant masculin de Sœur Jiang, sur le point d'être arrêté, avait lui aussi « pris la pose » face à ses agresseurs, préfigurant l'image en deux dimensions du martyr qui serait affichée sur les murs après son exécution (fig. 2). C'est par le cadrage, l'éclairage et l'ensemble des attitudes corporelles que se révèle l'âme des personnages, ou plus exactement leur conscience de classe.



Fig. 2. Deux figures du film *Immortels dans les flammes* : saisi avant l'arrestation pour la première, figé en cliché après l'exécution pour la deuxième. Il ne s'agit pas des mêmes personnages en dépit de leur ressemblance frappante.

Montrer à l'écran la volonté (le caractère *zhi* 志, traduit imparfaitement par « volonté », entre dans la composition de *tongzhi* 同志 « camarade ») est l'un des principaux défis que doivent relever les réalisateurs. Plus que l'accomplissement des tâches concrètes de la révolution, ils doivent donner à voir le triomphe moral des forces du bien éclairées par la « pensée MaoZedong » (*maozedong sixiang* 毛

泽东思想) dans l'affrontement spirituel qui les oppose à des ennemis dont la méchanceté intrinsèque se passe d'explication<sup>3</sup>.

La lutte contre les personnages intermédiaires (*zhongjian renwu* 中间人物), qui échappent à ce clivage manichéen, est le thème de la première campagne politique dirigée contre les milieux artistiques après la prise du pouvoir par les communistes. Elle éclate en mai 1951 et vise le film *La vie de Wu Xun*, sorti en 1950<sup>4</sup>. Son impulsion lui est donnée par Mao lui-même. Dans un article non signé, celui-ci dénonce la confusion idéologique de l'œuvre et l'ambiguïté du personnage central, un mendiant de la fin de l'empire qui, à force de privations, parvint à accumuler assez d'argent pour ouvrir une école destinée aux enfants pauvres. À le voir à l'écran, incarné par le grand acteur Zhao Dan (1914-1980), on comprend que ce personnage loquace, un peu fêlé et totalement dépourvu de « conscience de classe » ne puisse constituer un cliché aussi édifiant que Sœur Jiang. Les enjeux ne sont pas seulement politiques mais aussi esthétiques : sortie exsangue de longues années de guerres et d'humiliations, la nouvelle Chine fondée en 1949 doit restaurer au plus vite son image et apparaître comme un pays moderne, rationnel et hygiénique. Il s'en suivra une traque impitoyable de tout ce qui peut paraître « retardataire » (*luohou* 落后) dans le miroir que les nouveaux dirigeants se tendent à eux-mêmes. Ce sont des pans entiers de la culture et de la religion populaires qui passeront à la trappe.

La mise au pas des milieux artistiques avait commencé à Yan'an (la base révolutionnaire où s'étaient regroupés les communistes après la Longue marche) en mai 1942 avec ses célèbres *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art*<sup>5</sup>, où le président Mao imposait sans nuances à un public d'intellectuels consternés les dictats du réalisme socialiste. Avec l'affaire Wu Xun, par-delà la personne du réalisateur de l'opus controversé, c'est une communauté plus large qui est visée : les artistes de gauche de Shanghai représentant une approche plus urbaine, plus complexe et nuancée du processus révolutionnaire que le courant « de Yan'an » né loin des villes, dans la résistance contre le Japon et la Réforme agraire.

Les arts du spectacle occupent une place importante dans les débats politiques du début de la RPC, c'est d'ailleurs une polémique autour d'un opéra de Pékin<sup>6</sup> qui sera le déclencheur de la Révolution culturelle en 1966. Les véritables enjeux à l'époque ne concernent pas le cinéma, considéré comme un art mineur, étranger de surcroît

<sup>3</sup> Sur la démonisation de l'adversaire politique en Chine traditionnelle et en RPC, voir ter Haar (1996).

<sup>4</sup> Son réalisateur, Sun Yu (1900-1990), avait déjà une longue carrière derrière lui. Après un séjour aux Etats-Unis, il réalise son premier film en 1926 et joue un rôle de premier plan dans l'intelligentsia de gauche des années 1930-1940. Il se lance dans le tournage de *La vie de Wu Xun* en pleine guerre civile, pour un studio « de gauche » qui va rapidement disparaître après 1949. En dépit de tentatives maladroites pour donner un cachet plus révolutionnaire à cette œuvre complexe et foisonnante, il est durement critiqué et réduit au silence à partir des années 1960.

<sup>5</sup> Ce texte va revêtir une importance cruciale lors de la Révolution culturelle. On peut se faire une idée du climat de l'époque en lisant le numéro spécial qui lui fut consacré dans la revue de propagande *Chine en Construction* IX (1967).

<sup>6</sup> La destitution de Hai Rui (*Hai Rui baguan* 海瑞罢官) de Wu Han 吴晗 (1909-1969). Cette pièce historique sera interprétée à tort ou à raison comme une critique voilée de Mao (voir Fisher 1982).



à la culture chinoise, mais l'opéra de Pékin. Cependant, ces débats exerceront une influence capitale sur le développement du 7<sup>e</sup> art. Tout d'abord, parce que la question du « théâtral » fait partie intégrante de la réflexion sur le cinéma. Ensuite, parce que la plupart des films résultant de la politique culturelle maoïste seront des adaptations des « œuvres modèles révolutionnaires<sup>7</sup> » *yangbanxi* 样板戏 (six opéras, un ballet et une symphonie), dont la création commence à la fin des années 1950 sous l'égide de Jiang Qing (1914-1991)<sup>8</sup>, la femme du président Mao.

Si tous les films de propagande visent à produire *de l'image* et non *des images* et comportent un aspect « théâtral », le cinéma de la Révolution culturelle le fera d'une manière particulière, en s'inspirant délibérément de l'art théâtral par excellence qu'est l'opéra de Pékin. Il lui reprendra, par exemple, le *liangxiang* 亮相 (littéralement « mettre le visage en lumière »), un procédé consistant à suspendre le mouvement d'un personnage pour un bref moment et à lui faire prendre une pose figée qui lui donne une lisibilité immédiate. Ce typage des personnages est ce qui s'appelle dans le vocabulaire traditionnel de l'opéra de Pékin « ouvrir la porte et voir la montagne » (*kaimen jianshan* 开门见山).

La « réforme de l'opéra » revêt une nécessité impérieuse aux yeux des éléments radicaux en raison de la place qu'avait prise cet art dans la vie culturelle de la fin de l'empire et de la période républicaine. Spectacle total, apprécié à la cour comme au fin fond des campagnes, il présentait à la population sous une forme poétique et imagée une actualisation des principaux thèmes de son histoire et de sa mythologie. Considéré comme un « art national », aussi populaire qu'a pu l'être l'opéra italien au XIX<sup>e</sup> siècle, sa modernisation est au cœur de l'entreprise maoïste de construction d'une culture nouvelle.

Des débats se tiennent dès 1952 dans les hautes sphères du monde politique et culturel. Il s'agit à la fois de combattre le cosmopolitisme (la culture urbaine fortement influencée par l'Occident et les États-Unis, honnis à l'époque), de s'inspirer de l'Union soviétique, qui est encore un modèle pour quelques années, et de créer une culture nationale homogène. Les partisans d'une modernisation radicale par l'élimination des œuvres jugées « féodales » et l'écriture de pièces prenant pour héros des représentants des nouvelles classes dirigeantes ou prétendues telles (ouvriers, paysans, soldats) lancent leur premier assaut contre ce qui est encore une forteresse solide. Ils préconisent la

<sup>7</sup> Il s'agit d'une appellation déposée conférée à ces œuvres en mai 1967 pour le 25<sup>e</sup> anniversaire des *Causeries sur la littérature et l'art* de Yan'an. Voir : *Chine en Construction* (1967).

<sup>8</sup> En entrant dans le comité directeur de l'industrie cinématographique dépendant du ministère de la culture en 1950, l'épouse de Mao Zedong avait pénétré par la petite porte dans la politique nationale et pourtant son ombre s'étendra rapidement sur l'ensemble de la production culturelle chinoise.

### 3. DES DIFFÉRENTES MANIÈRES D'OUVRIR LA PORTE

mise en place de décors « réalistes<sup>9</sup> » et l'abandon des maquillages et conventions de scène qu'ils jugent « outrés » : l'orchestre doit quitter la scène et les changements de costumes doivent désormais se passer en coulisses<sup>10</sup> (Ahn 1972).

Le débat sur la suppression des maquillages très colorés qui caractérisent les personnages violents dans l'opéra de Pékin n'est pas affaire de pure forme. Lorsqu'elle sera mise en œuvre pendant la Révolution culturelle, cette réforme contribuera à accentuer le caractère manichéen des spectacles. Ce qui apparaissait comme un ajout extérieur, « posé » sur le visage de l'acteur à la manière d'un masque, s'intériorise (fig. 3). La laideur morale des personnages est désormais donnée à voir par leur laideur physique « réaliste ». Celle-ci déborde du masque pour s'étendre au corps tout entier. C'est par sa maigreur excessive, sa manière de courir, ses gestes maladroits, son teint verdâtre que se dévoile le vilain et que se révèle son appartenance à une classe sociale détestée, classe qui se transformera après 1949 en catégorie stigmatisée. Les acteurs de ces rôles, choisis pour leur sale tête, souffriront même d'un certain discrédit et seront systématiquement cités en fin de générique.



fig. 3. Au premier regard la laideur morale du traître se donne à voir par son attitude physique dans *Les gardes rouges du lac Hong*.

<sup>9</sup> La question du réalisme au théâtre n'est pas nouvelle. Elle apparaît déjà à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans les milieux les plus occidentalisés. La voie proposée est pourtant moins la modernisation de l'opéra de Pékin que la création de genres nouveaux, comme le « nouveau théâtre » (*xinju* 新剧) ou le théâtre parlé (*huaju* 话剧).

<sup>10</sup> Il est piquant de constater que ce sont précisément ces éléments jugés archaïques qui, depuis les tournées triomphales du grand acteur Mei Lanfang 梅兰芳 (1894-1961) en Allemagne et en URSS en 1935, ont inspiré bon nombre de théoriciens et praticiens du théâtre contemporain occidental, de Berthold Brecht à Ariane Mnouchkine.

À l'époque des premiers débats, les choses ne vont pas aussi loin. La majorité des participants, parmi lesquels figurent les plus grands acteurs et des amateurs éclairés (dont certains occupent de hauts rangs dans l'appareil du parti), plaide pour le maintien de la forme classique, qui parle à l'imagination. Un consensus se dégage sur certains aménagements mineurs et l'abandon de pièces jugées « réactionnaires » et les réformes radicales proposées par Jiang Qing et soutenues en sous-main par Mao sont écartées.

Cette période voit l'émergence d'un nouveau type de pièces, inspirées par des thèmes classiques. C'est le cas de *Guan Hanqing* 关汉卿, qui traite de la vie d'un dramaturge célèbre de la dynastie mongole des Yuan (1279-1368). Son auteur, Tian Han 田汉 (1898-1968), est un représentant éminent de l'intelligentsia de gauche shanghaienne auquel fut donné dans les années cinquante un très haut poste au ministère de la Culture (il fut chargé, entre autres, de la réforme du théâtre). Ecrite en 1958 pour l'opéra cantonais et filmée en 1960 dans des décors réalistes, cette pièce d'une haute qualité littéraire est emblématique de la manière dont certains dramaturges ont pensé pouvoir s'inscrire dans la tradition tout en lui donnant des accents nouveaux. L'intrigue repose sur la mise en abyme de la vie de Guan Hanqing et de l'héroïne de sa pièce la plus célèbre *Les griefs de Dou'e* (*Dou'e yuan* 窦娥冤). Cette œuvre, qui met en scène la victime d'une erreur judiciaire et critique âprement la cruauté et l'incompétence des juges de la dynastie mongole, valut à son auteur d'être persécuté, tout comme sa fidèle épouse et sa principale interprète. Les deux intrigues s'entrelacent en un jeu de miroir combinant finesse et lisibilité. La cruauté de l'histoire veut que la mise en abyme ne s'arrête pas là : l'auteur de la pièce contemporaine sera lui aussi persécuté et torturé pendant la révolution culturelle. Il mourra en 1968.

La comparaison de deux entrées en scène d'une figure héroïque féminine nous éclaire sur les deux voies qui s'ouvraient aux « modernisateurs » de l'opéra (fig. 4) : l'élargissement du répertoire dans le respect des conventions stylistiques d'un art légèrement remis à jour, pour les uns ; le renouvellement des thématiques et du style dans le maintien d'une forme théâtrale et musicale hautement stylisée mais profondément remaniée, pour les autres. C'est ce deuxième type de réforme qui est préconisé par Jiang Qing, déjà en charge du cinéma à l'époque. Si elle cherche à rendre le théâtre plus « réaliste » et le cinéma plus « théâtral », son ambition est plus large. Elle entend substituer aux



Fig. 4. L'héroïne féminine de l'opéra filmé *Guan Hanqing* s'apprête à franchir la porte, chargée de chaînes. Le réalisateur joue sur le contraste entre la féminité et l'apparente fragilité du personnage, rendues par une gestuelle traditionnelle, et sa détermination morale.

L'héroïne de l'opéra moderne révolutionnaire *La montagne aux azalées* fait sa première apparition au moment où elle franchit une porte. Elle est figée dans la pose *liangxiang*.

codes du réalisme socialiste un style destiné à galvaniser les masses : le « romantisme révolutionnaire ». Dans ses tentatives d'imposer à l'opéra de Pékin cette esthétique nouvelle entièrement tournée vers l'héroïsation des figures révolutionnaires, elle se heurte à l'opposition résolue de la nomenclatura culturelle menée par le maire de Pékin. Elle parviendra tout de même à soumettre le script de ce qui allait devenir l'un des tout premiers opéras modèles révolutionnaires, *Le Fanal rouge*, au ministère de la culture en 1963.

Comme tous les *yangbanxi*, cette œuvre est un prototype<sup>11</sup> destiné à être copié et reproduit. Une fois testé, il inspirera d'autres créations appelées à leur tour à devenir des prototypes, le tout donnant lieu à de fréquents mouvements d'aller et retour entre film, opéra, ballet et musique symphonique. Si les œuvres originales sont réservées à un public trié sur le volet, leurs avatars plus modestes (opéras régionaux, films,

<sup>11</sup> J'ai scrupule à faire usage de cette notion après que le numéro 145-146 de la revue *Degrés* en a montré la richesse et la complexité. Par l'emploi du terme « prototype », je souhaitais simplement mettre en évidence la singularité de l'objet, sa dimension expérimentale et son destin à devenir objet de masse. Or, la plupart des auteurs de ce numéro soulignent la dimension religieuse que prend le prototype, particulièrement dans le cadre de la culture médiévale. Cet aspect m'avait échappé, mais à la réflexion, il caractérise parfaitement l'« icône » maoïste, de même que le discours de la sainteté chrétienne jette une lumière troublante sur la conduite des héros révolutionnaires.

#### 4. TRANSMETTRE LA FLAMME DE LA RÉVOLUTION



saynètes télévisées, tours de chants professionnels ou amateurs, affiches, bandes dessinées, cartes postales, statuettes etc.) sont en revanche très largement diffusés. Pour cette raison, les prototypes doivent être parfaits. La production d'un *yangbanxi*, sans cesse « amélioré », prend un temps infini. Les films qui en dérivent demandent souvent plus d'un an de tournage. Des photographes de plateau accompagnent l'équipe du début à la fin et réalisent les clichés indispensables à l'usinage des produits dérivés. Chaque mouvement doit être figé dans son devenir-image, une image destinée non seulement à servir de modèle à toute la production culturelle du pays mais à fournir des modèles de comportement dans la vie réelle, comme le souligne Paul Clark (2010 : 171).

C'est seulement lorsqu'ils ont reçu le label « qualité rouge » que les produits de l'industrie culturelle maoïste peuvent saturer l'espace visuel et sonore du pays tout entier. La répétition, qui caractérise si fortement cette époque, ne consiste pas seulement en la reproduction de modèles dûment homologués, mais en la réitération de l'expérience de vision ou d'audition. Tout comme l'étude du *Petit livre rouge* est sans fin, le nombre de projections d'un même film est potentiellement illimité. Voir – et revoir – un film ne sont plus un plaisir, mais un devoir auquel il est dangereux de se dérober. Un ami professeur de français, fils d'un peintre célèbre, me confiait avoir à l'époque dû voir le même film 87 fois !

*Le Fanal rouge*<sup>12</sup> est un bon exemple de cette esthétique nouvelle. Après de nombreuses révisions, cet opéra fut mis à l'écran en 1970, dans le cadre d'une campagne destinée à populariser les *yangbanxi*. La réalisation de sa version initiale remonte à 1963, l'année du Mouvement d'éducation socialiste, qui vit la première offensive maoïste sur le front culturel après la relative mise à l'écart du Grand Timonier consécutive à l'échec du Grand bond en avant<sup>13</sup> en 1959. Sur le plan idéologique, cette campagne met l'accent sur une double nécessité : donner la priorité à la lutte des classes<sup>14</sup> et aguerrir la nouvelle génération. Soudée par des « sentiments de classe » d'une profondeur infinie, celle-ci recevra des mains de ses précurseurs héroïques le flambeau de la révolution et le transmettra intact à la postérité. Ce message est illustré de la manière la plus littérale (et involontairement comique) dans *Le fanal rouge*, où la précieuse relique (une lanterne de chef de gare) arborée dans toutes les situations héroïques se transmet sur une profondeur de trois générations dans une famille recomposée idéalement prolétarienne et

<sup>12</sup> Pour une analyse plus détaillée de cette œuvre et des débats qu'elle a suscités, voir Ahn (1972) et Mackerras (1973 : 8-11).

<sup>13</sup> Ce mouvement, visant à atténuer les différences entre villes et campagnes et à accélérer le développement du pays, s'est traduit par une mobilisation sans précédent des paysans et par le renforcement de la collectivisation. Les conséquences furent une famine effroyable, qui fit plus de quarante millions de morts selon les dernières estimations (Dikötter 2011).

<sup>14</sup> En septembre 1962, lors de la X<sup>e</sup> session plénière du VIII<sup>e</sup> congrès du PCC, Mao lance son appel solennel à « ne jamais oublier la lutte des classes » (Mackerras 1973 : 13).

révolutionnaire, unie par des liens plus solides que les liens du sang (fig. 5). La scène cruciale où la « grand-mère » révèle à sa « petite-fille » l'histoire de ses origines (après la mort de ses parents, elle a été recueillie par son fils adoptif) fait partie du répertoire classique et continue à être interprétée de nos jours dans le contexte de grands shows télévisés diffusés lors des fêtes carillonnées de la « Nouvelle Chine ».



Fig. 5. Extraits de l'opéra révolutionnaire *Le fanal rouge*. Dialogue de haut en bas et de gauche à droite : 1) tu portes le nom de Chen, je porte celui de Li. Quant à ton père, il s'appelle Zhang ; 3) La tâche des prédécesseurs sera reprise par leurs descendants ; 4) Père, j'ai hérité de ta valeur.

La question de la survie de la flamme révolutionnaire ne trouve pas seulement son expression dans la mise en scène, mais dans la construction de la fiction de l'« ennemi de classe<sup>15</sup> ». Enchaînée dans les geôles d'un cruel propriétaire foncier, l'héroïne du film *Les gardes rouges du Lac Hong* reste impavide sous la torture<sup>16</sup> et sent brûler en elle un feu inextinguible. Après l'image des flammes de la révolution, c'est celle du couple misérable qu'elle formait avec sa mère veuve

<sup>15</sup> À l'envahisseur japonais sera rapidement substitué l'« ennemi de classe », qui présente sur ce dernier l'avantage d'être sans cesse renaissant. Cet aspect est déjà bien présent dans le film *Liu Hulan*, l'un des premiers produits par la RPC.

<sup>16</sup> La représentation de la violence subie par les héros révolutionnaires pose un problème à l'écran, car il faut rendre visible la souffrance la plus extrême tout en évitant de mettre à mal leur image. Ils ne seront, par exemple, jamais défigurés. Revient au contraire de manière récurrente le geste de se coiffer ou d'ajuster ses vêtements avant l'arrestation ou devant le poteau d'exécution. Chez ces êtres dépourvus de corps, la violence et la souffrance ne peuvent être que de pure surface et entièrement esthétisées, aussi les blessures apparaîtront-elles comme ce qu'elles sont : de purs maquillages. C'est à une esthétisation différente (hollywoodienne) mais non moins irréaliste que l'on assiste désormais dans les feuilletons inspirés de ces œuvres devenues des classiques.

qui vient s'incruster sur son visage tandis qu'elle puise une énergie nouvelle dans sa haine pour ses persécuteurs. Il ne s'agit pas là d'une fantaisie de metteur en scène, mais de l'application littérale d'une technique de lutte mise en œuvre dès les premiers soviets des années trente, visant par la production de « récits d'amertume » (*suku* 诉苦) à faire surgir la « haine de classe », prélude à l'annihilation des ennemis (voir Farquhar 2004). La conclusion de cette plongée dans un univers d'intenses souffrances réelles ou réinventées s'impose : « la dette de sang se solde dans le sang » répètent inlassablement les héros et héroïnes maoïstes<sup>17</sup> (fig. 6).

<sup>17</sup> C. C. Huang (1995) montre avec beaucoup de pertinence comment la construction souvent artificielle de la catégorie des « ennemis de classe » contribuera à créer puis à entretenir un climat de violence qui atteindra son apogée pendant la Révolution culturelle.



Fig 6. De gauche à droite et de haut en bas. Sœur Jiang dans *Immortels dans les flammes* et grand-mère Chen et sa petite-fille dans *Le fanal rouge*. Le même message est répété deux fois : « la dette de sang se paie par le sang ». La jeune génération hérite de la haine de la génération des opprimés et reprend sa tâche vengeresse.

Coups de leur contexte d'extrême violence et extraits du flux des images en mouvement, les produits dérivés de l'industrie maoïste ont trouvé de nos jours un nouveau public. Les statuettes des personnages de *yangbanxi* s'achètent très cher sur le web et des livres complaisants sont consacrés aux affiches révolutionnaires de l'époque. Dès 1975, le musicien rock Brian Eno s'était emparé du titre *La prise de la montagne du tigre (par stratégie)* pour l'un de ses albums. La découverte de cartes postales de ce même opéra sur le Marché aux puces de Pékin inspire aux auteurs d'un ouvrage joliment illustré mais parfaitement anodin (Shi et Zhang 2009 : 391-397) leur intérêt très postmoderne pour les œuvres modèles de la période maoïste. Cet art est bien maintenant devenu « culte ».

Non seulement certains *yangbanxi* sont intégrés dans le courant dominant de l'art moderne chinois sans qu'il ne soit fait référence à l'atroce violence de la révolution culturelle, mais ils s'exportent... vers la France, par exemple, où le ballet *Le détachement féminin rouge* a été accueilli dans des maisons aussi prestigieuses que les opéras de Paris et de Lyon. À cette occasion, il n'est pas venu au critique du magazine *Télérama* l'idée de rappeler dans quel marécage sanglant ont poussé ces étranges fleurs exotiques. Bien au contraire, cette œuvre, signalée par un triple T, a reçu un commentaire élogieux, dont il suffit de citer la dernière phrase :

« Régulièrement donné en Chine, ce *Détachement féminin rouge*, qui fait pleurer les vieux, prend aux yeux de la jeunesse un je-ne-sais-quoi de chromo kitsch furieusement tendance<sup>18</sup>. »

Vues le plus souvent sous une forme tronquée ou dans le contexte de festivals internationaux où elles sont noyées dans un flot de films de toute provenance, ces œuvres peuvent prendre un sens très différent de celui qu'elles avaient dans leur contexte d'origine, marqué par la contrainte, la répétition et l'ennui. Elles peuvent être jugées drôles ou intéressantes, mais elles ne peuvent en aucun cas être dissociées du climat de terreur qu'elles ont contribué à alimenter. À ce propos, je voudrais clore provisoirement ce dossier par un film d'une tout autre nature, mais qui sollicite, lui aussi, puissamment l'image. Il s'agit d'un film indépendant chinois, tourné très rapidement et avec très peu de moyens par l'activiste des droits de l'Homme Hu Jie 胡杰. Ce documentaire, qui circule sur le web faute de pouvoir être montré

## 5. ÉPILOGUE

<sup>18</sup> *Télérama* n° 3077, 29 décembre 2008, consulté en ligne sur le site <http://www.telerama.fr/art/le-detachement-feminin-rouge,37435.php>

librement dans son pays d'origine, est consacré à la première victime de la Révolution culturelle, Bian Zhongyun 卞仲耘 (1916-1966), la directrice d'un lycée huppé de la capitale, qui fut battue à mort par ses propres élèves, des jeunes filles de seize ans. Quarante ans après, son mari raconte cet épisode horrible et montre les photos qu'il a prises du corps meurtri de son épouse. La photo lui a servi d'arme de guerre contre la violence extrême qui leur a été faite et, avec l'appareil qu'il s'est empressé d'acheter après avoir appris l'assassinat de sa femme, il a photographié les injures et les appels au meurtre qui étaient affichés sur les portes de son appartement et qui y sont restés collés pendant plusieurs années. Ces images très impressionnantes sont complémentaires des images « furieusement tendance » qui circulent dans les milieux branchés de Chine et d'Occident. Sans l'ombre qu'elles font porter sur leurs vives couleurs, les images kitsch de la révolution culturelle sont insignifiantes. Elles sont « juste des images », mais pas des images justes.

## RÉFÉRENCES

- Ahn Byung-Joon, « The Politics of Peking Opera, 1962-1965 », *Asian Survey XII* (12), 1972, pp. 1066-1081.
- Bulag, Uradyn E., « Models and Moralities: the Parable of the Two « Heroic Little Sisters of the Grassland », *The China Journal XLII*, 1999, pp.21-41.
- Clark, Paul, « Film-Making in China: From the Cultural Revolution to 1981 », *The China Quarterly XCIV*, 1983, pp. 304-322.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, les Éditions de Minuit, 1983.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma II. L'image-temps*, Paris, les Éditions de Minuit, 1985.
- Dikötter, Frank, *Mao's Great Famine: The History of China's Most Devastating Catastrophe, 1958-1962*, New York, Walker & Company.
- Farquhar, Mary, « Speaking Bitterness : History, Media, and Nation in Twentieth Century China », *Historiography East & West II* (1), 2004, pp. 116-143.
- Fisher, Tom, « 'The Play's the Thing': Wu Han and Hai Rui Revisited », *The Australian Journal of Chinese Affairs VII*, 1982, pp. 1-35.
- ter Haar, Barend, «China's Inner Demons : the Political Impact of the Demonological Paradigm», *China Information XI*, 1996, pp. 54-85.

- Huang, Philip C. C., « Rural Class Struggle in the Chinese Revolution: Representational and Objective Realities from the Land Reform to the Cultural Revolution », *Modern China XXI* (1), 1995, pp. 105-143.2004.
- Mackerras, Colin, « Chinese Opera After the Cultural revolution (1970-1972) », *The China Quarterly LV*, 1973, pp. 478-510.
- Melvin, Sheila & Jindong Cai, « Why This Nostalgia For Fruit of Chaos ? », *New York Times* 29 oct. 2000.
- Sheridan, Mary, « The Emulation of Heroes », *The China Quarterly XXXIII*, 1968, pp. 47-72.
- Shi Yonggang 师永刚 et Zhang Dan 张丹, *Yangbanxi Shiji 样板戏史记 (Yangbanxi, The Eight Model Operas)*, Beijing, Zuozhe chubanshe, 2009.
- Stranahan, Patricia, « Labor Heroines of Yan'an », *Modern China IX* (2), 1983, pp. 228-252.
- Uchiyama Jun & Tomoko Kusuhara, « Theatre after 1949 », *The Drama Review : TDR XV* (2), 1971, pp. 252-257.
- Yang, Daniel S. P., « Censorship: 8 Model Works », *The Drama Review : TDR XV* (2), 1971, pp. 258-261.
- Zhang Yingjin (ed.), *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Stanford University Press, 1999.
- « 25<sup>e</sup> anniversaire des 'Interventions aux Causeries sur la littérature et l'art à Yenan' du Président Mao » *La Chine en Construction IX* (numéro spécial), 1967.

- Compagnie nationale d'opéra de Pékin 中国京剧团 dirigée par Cheng Yin 城荫 et filmée par Zhang Dongliang 张冬凉, *Hongdeng ji 红灯记 (Le fanal rouge)*, Studios de l'APL « Premier Août » 中国人民解放军八一电影制片厂, 1970.
- Compagnie nationale d'opéra de Pékin dirigée par Cheng Yin et filmée par Zhang Dongliang, *Hongse niangzi jun 红色娘子军 (Le détachement féminin rouge, opéra)*, Studios de l'APL « Premier Août », 1972.
- Feng Bailu 冯白鲁, Liu Hulan 刘胡兰, Studios de Changchun 长春电影制片厂, 1950, 85'20.
- Ford, John, « Young Mister Lincoln » (Vers sa destinée), Twentieth Century Fox, 1939, 100'.
- Hu Jie 胡杰, *Wo sui siqu 我虽死去 (Bien que je sois mort)*, 66',

## FILMOGRAPHIE

watch?v=-sIsAF3O7mk&feature=related.

Jie Tian 谢添, *Honghu chiweidui* 洪湖赤卫队 (Les gardes rouges du lac Hong), studios de Pékin et de Wuhan, 北京电影制片厂 ; 武汉电影制片厂, 1959, 111'.

Li Wenhua 李文化, *Juelie* 决裂 (Rupture), Studios de Pékin 北京电影制片厂, 1975, 110'.

Shui Hua 水华, *Liehuo zhong yong sheng* 烈火中永生 (Immortels dans les flammes), Studios de Pékin, 1965, 137'.

Sun Yu 孙瑜, *Wu Xun zhuan* 武训传 (Vie de Wu Xun), Studio Kunlun 昆仑电影制片厂, 1950, 204'.

Tian Han 田汉 Guan Hanqing 关汉卿, Studio Zhujiang 珠江电影制片厂, 1960.

Wang Bin 王滨 et Shui Hua 水华, *Baimaonü* 白毛女 (La fille aux cheveux blancs), Studios de Changchun 长春电影制片厂, 1951, 105'45''.

Xie Jin 谢晋, *Hongse niangzi jun* 红色娘子军 (Le détachement féminin rouge), 1961, Studio Tianma 天马电影制片厂, 110'.

Xie Tieli 谢铁骊, *Zhiqu Weihu shan* 智取威虎山 (La prise par ruse de la Montagne du Tigre), Studios de Pékin, 1970, 120'.

Xie Tieli, *Haigang* 海港 (Le port), Studios de Pékin et de Shanghai, 1972, 120'.

Xie Tieli, *Dujuan shan* 杜鹃山 (La Montagne aux azalées), Studios de Pékin, 1974, 131'20''.

## o Images de la fin d'une dictature et mise en abyme spectaculaire : le cas du cinéma roumain contemporain

Dominique Nasta et  
Aurélie Lachapelle

Depuis la fin, au cours de l'hiver 1989, du régime dictatorial des époux Ceausescu, le cinéma roumain contemporain n'a de cesse de représenter métaphoriquement cet événement libérateur, tel une marque inscrite au fer rouge. En effet, jamais auparavant dans l'histoire du cinéma mondial, les images de la fin d'une dictature n'ont suscité un tel essor de la créativité dans le fief des cinéastes. Qu'il s'agisse des images re-transmises à la télévision du fameux procès des époux Ceausescu, d'images tournées par des vidéo-amateurs de la révolution roumaine, du fameux discours final hué par le peuple en révolte, il y a eu à chaque fois utilisation complexe et originale de ces images comme cadre spectaculaire.

Par l'utilisation du principe de mise en abyme, la chute de la dictature est ainsi devenue une figure récurrente des œuvres des réalisateurs de la Nouvelle Vague roumaine. Ce courant cinématographique, représenté notamment par Cristian Mungiu, Radu Muntean ou Corneliu Porumboiu pour ne citer qu'eux, traite de thématiques émotionnellement éprouvantes par l'utilisation d'un style cinématographique minimaliste, ironique et radical, favorisant un langage en sous texte.

Avant de considérer le principe de mise en abyme au sein du cinéma roumain contemporain, il est important de redéfinir cette notion depuis son acception première jusqu'aux théories de Christian Metz et de Jacques Gestenkorn, appliquées à la mise en abyme filmique et cinématographique. Il conviendrait, dans un premier temps, de passer en revue les définitions les plus pertinentes, d'après la typologie de Sébastien Fevry, dans *La mise en abyme filmique*<sup>1</sup>.

C'est André Gide qui, le premier, dans son *Journal*, développe la notion de mise en abyme en peinture et en littérature, notion qui fonctionnerait tel un procédé héraldique :

« J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de l'œuvre. Rien ne l'éclaire

### 1. INTRODUCTION

<sup>1</sup> Fevry, Sébastien, *La mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Liège, Editions du CEFAL, 2000, p. 22-32 (Collection Grand Ecran/Petit Ecran – essais).

mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des *Menines* de Vélasquez (...). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie, et ailleurs dans bien d'autres pièces. <sup>2</sup> »

Dans *Le Récit spéculaire*, Lucien Dällenbach redéfinit en détail, à partir de la définition d'André Gide, le concept en distinguant plusieurs types de mise en abyme : « Est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire »<sup>3</sup>. Selon lui, le procédé de mise en abyme désigne toute modalité auto-réflexive. Il peut, comme sa définition l'explique, consister en une reduplication simple qui se base sur la similitude entre le récit principal et celui mis en abyme, en une reduplication à l'infini ou effet « vache qui rit », lorsque le même fragment est enchâssé à l'infini et enfin en une reduplication aporétique, plus complexe, qui consiste en une œuvre auto-enchâssante.

Christian Metz applique, quant à lui, cette construction en miroir au médium cinématographique :

« Ce n'est pas l'œuvre qui bourgeoine en se rapetissant, qui se recrée en son propre sein, c'est le moyen d'expression lui-même, le cinéma en tant que tel (comme si, dans un blason, était reproduit n'importe quel autre blason). Le rectangle second, très souvent, n'offre rien qui condense ou symbolise le contenu du premier »<sup>4</sup>.

Jacques Gestenkorn postule deux types de mise en abyme, l'une est filmique et homofilmique (la mise en abyme renvoie au film lui-même) ou hétérofilmique (la mise en abyme porte sur d'autres films), l'autre cinématographique et se réfère donc au principe de construction cinématographique<sup>5</sup>.

Dans son imposante trilogie *Temps et récit*, publiée à l'orée des années 80, Paul Ricœur revisite le processus de « l'agir » artistique, la « Triple mimesis » selon Aristote<sup>6</sup>. Il se situe ainsi à contre-courant des traités catastrophistes sur la fin des images repris dans les écrits d'un Régis Debray ou encore ceux mettant en exergue le règne tout puissant

<sup>2</sup> Gide, André, *Journal. 1889-1939*, Paris, Editions Gallimard, 1951, p. 41 (Collection Bibliothèque de la Pléiade).

<sup>3</sup> Dällenbach, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 52 (Collection Poétique).

<sup>4</sup> Metz, Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Editions Méridiens Klincksieck, 1995, p.74.

<sup>5</sup> Gestenkorn, Jacques, *A travers le miroir. Notes introductives*, dans *Vertigo. Le cinéma au miroir*, n°1, Paris, 1987, p. 7-10.

## 2. LA TRIPLE MIMÉSIS SELON RICŒUR

<sup>6</sup> Ricœur, Paul, *Temps et récit*, t. I : *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Editions du Seuil, 1983.

du simulacre tel que l'a bien défini Jean Baudrillard<sup>7</sup>.

Ricœur remet ainsi en perspective l'importance, au sein de tout récit, qu'il soit de type scriptural ou visuel, de la triple mimésis, conçue de la manière suivante :

1. Temps historique : la préfiguration mimétique
2. Temps raconté : la configuration du réel
3. Temps de la réception de l'œuvre par le public : la refiguration

Il est difficile d'aborder le cinéma européen des cinquante dernières années en faisant abstraction de cette tripartition de la mimésis et de ses multiples enjeux, aussi bien esthétiques que plus largement culturels<sup>8</sup>. Le recours à la technique de mise en abyme est très proche de la redéfinition proposée par Paul Ricœur de la « triple mimésis » d'Aristote : ainsi, le temps du récit, le temps de l'histoire et le temps de la réception spectatorielle sont tous réunis en une entité cohérente et significative<sup>9</sup>.

Dans le cas du cinéma roumain contemporain, les procédés se confondent et s'entrelacent fréquemment. La plupart du temps, la mise en abyme est concentrique et homofilmique : les images contemplées, dans la majorité des films, via le médium métaphilmique de la télévision sont en rapport direct avec le temps raconté, en nous faisant revivre en tant que spectateurs, le plus souvent en simultanéité, les événements homodiégétiques et la marche de l'histoire associée par Paul Ricœur à la préfiguration mimétique. Néanmoins, comme nous le verrons par la suite, il existe également des cas de mise en abyme éclatée hétérofilmique.

La révolution ayant entraîné la chute de Ceausescu est traitée sur le mode de l'ironie et/ou de la dérision. Le tyran est traité comme un personnage de fiction à l'intérieur d'un film de montage. Nous pouvons également retrouver des clins d'œil plus ou moins transparents à la mort du dictateur suite au procès bien trop expéditif. La frontière entre réalité/fiction/documentaire est plus que jamais effacée et devient un véritable leurre. De même, la frontière entre les genres drame, comédie et tragi-comédie devient difficile à tracer, mais relève aussi de la spécificité roumaine, pour laquelle l'absurde, la dérision et l'auto-ironie priment sur toutes les autres formes de manifestation artistique. Les caractéristiques trouvent leur origine dans le théâtre de l'absurde d'Eugène Ionesco et au gré des essais philosophiques d'Emil Michel Cioran.

<sup>7</sup> Régis Debray, *Vie et mort de l'image : Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1994, et Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.

<sup>8</sup> Ricoeur, Paul, *op.cit.*, p. 105-162.

<sup>9</sup> Nasta, Dominique, *Mythopoiétique et cinéma contemporain. Trois cas de l'Est européen : Les Harmonies Werckmeister (B. Tarr, 2000), Terminus Paradis (L. Pintilie, 1998), Le retour (A. Zviagintsev, 2003)*, CD-ROM de la Première Conférence Internationale sur le Cinéma Européen Contemporain, Barcelone, Université Pompeu Fabra, 2005

## 3. LE CINÉMA ROUMAIN CONTEMPORAIN ET LE PRINCIPE DE MISE EN ABYME

Le parcours analytique ne sera pas chronologique, car nous commencerons avec des films plus récents et nous terminerons l'analyse avec un film de montage réalisé peu après la fin du régime communiste. Par contre, le fil de l'Histoire avec un grand H sera suivi dans un ordre chronologique ; la préfiguration mimétique prévaudra donc sur la configuration. Par conséquent, nous verrons le dernier discours du tyran, la révolution télévisée, les commentaires sur ceux qui ont véritablement lutté, le départ du couple en hélicoptère, ensuite la fuite en voiture, et enfin, l'exécution sanglante entièrement filmée avec son pendant fictionnel dans un autre film.

La mise en abyme est considérée comme un procédé rhétorique qui apparaît à côté d'autres figures déjà étudiées et analysées telles l'hyperbole ou la litote et comme corollaire thématique et esthétique d'une problématique qui irrigue la créativité dès 1969 avec *La Reconstitution* de Lucian Pintilie, le film dont tous les cinéastes de la nouvelle génération se revendiquent : il s'agit de la reconstitution par les autorités de l'état d'un acte de vandalisme, reconstitution qui tourne mal au cours de son enregistrement filmique, via le fait de montrer la pellicule, la caméra, les répétitions. L'acte de filmer acquiert une dimension spectaculaire, il est regardé, jugé, applaudi ou renié.

Les films sur la chute du tyran seront structurés selon le même principe auto-réflexif mais à une échelle globalisante, macrocosmique, où l'histoire fictionnelle va se mettre au service de la Grande Histoire, qu'elle devra re-constituer au risque de diminuer son impact fictionnel et de virer vers le documentaire.

#### 4. LA CHUTE D'UNE DICTATURE AU TRAVERS D'EXEMPLES DE MISES EN ABYME SPECTACULAIRES

Après dix années de silence cinématographique postrévolutionnaire, pendant lesquelles seuls émergent des documentaires sur la révolution et des allusions plus ou moins directes sur la chute d'un système, nous assistons à la naissance du courant minimaliste.

Deux représentants importants de ce courant figurent dans nos exemples, Corneliu Porumboiu et Radu Muntean. Parallèlement évolue un cinéma beaucoup plus classique, représenté ici par Catalin Mitulescu, et un cinéma hybride, à mi-chemin entre documentaire et fiction tel que celui pratiqué à vingt ans d'intervalle par le vidéaste exilé Andrei Ujica.

C'est le cas notamment de *Comment j'ai fêté la fin du monde* de Catalin Mitulescu (2006) par lequel nous allons commencer notre

parcours imagé. A l'école, la jeune Eva, 17 ans, et son petit ami ont accidentellement cassé un buste de Ceausescu. Après une tentative ratée de quitter le pays, Eva réussira finalement son coup en devenant hôtesse de croisière, tandis que son jeune frère sera le témoin de la chute tant attendue du dictateur. La famille du petit garçon, qui rêve de pouvoir assassiner le dictateur, va contempler, abasourdie et incrédule, l'Histoire en train de se faire, par le biais d'un écran de télévision.

En termes de mise en abyme, il s'agit d'un cas d'emboîtement homofilmique très intéressant. Par le biais d'un montage alterné dynamique, on voit en contrechamps du discours réel télévisé du dictateur le petit garçon qui le vise explicitement avec sa catapulte au sein de la narration principale. Le temps du récit, le temps de l'Histoire et le temps de la réception spectatorielle sont tous réunis en une entité cohérente et significative. Cette simultanéité apparaît d'autant plus authentique qu'un des personnages de la diégèse pense que la télévision est défectueuse car l'image tremble, alors que cet effet est introduit par les médias afin de ne pas montrer l'ampleur de la révolte qui s'intensifie sous nos yeux.

*Le papier sera bleu* de Radu Muntean, réalisé durant la même année, raconte l'histoire d'un jeune conscrit qui, quelques mois avant la fin de son service militaire, est rattrapé et sacrifié par les événements dramatiques de 1989. Le chronotope du film est donc plus proche du film de Catalin Mitulescu<sup>10</sup>. Cependant, seul le temps historique est similaire. Le temps du récit n'a rien de nostalgique. Au contraire, sa syntaxe minimaliste rend le passé terriblement actuel. Radu Muntean utilise la syntaxe minimaliste, qui privilégie l'interruption comme style, le jeu d'acteur non emphatique, les plans séquence, la mise en scène économique.

Considéré comme déserteur par sa propre unité, Costi sera absurdement arrêté et accusé à tort d'être un terroriste après un échange de tirs avec des manifestants paranoïaques. Durant la même nuit, le montage nous révèle l'unité de milice qui se rend à l'appartement modeste du jeune homme. Sur place, sa mère et sa fiancée suivent de près le déroulement de la révolution sur leur écran de télévision. Une fois à l'intérieur de la désormais mythique télévision roumaine, le paradigme de la mise en abyme auto-réflexive sera déclenché : pendant que l'unité de milice le recherche, le Front de Salut National définit sa position à la télévision, des soldats arrivent pour rapporter que la voiture des Ceausescu a été repérée. Le temps du récit et celui

<sup>10</sup> Nasta, Dominique, *Le trajet ardu vers le minimalisme*, op. cit., p. 116-118.



de l'Histoire en train de se faire coïncident grâce à la mise en abyme télévisuelle et est relayée par les dialogues intradiégétiques.

La notion de mise en abyme dépasse, dans le cas présent, les frontières du temps raconté. *Le papier sera bleu* se referme sur *Je chante avec toi, Liberté*, citation musicale interprétée par Nana Mouskouri et inspirée du *Chœur des esclaves* de *Nabucco* de Giuseppe Verdi. Le nom de Nana Mouskouri se transforme en un élément narratif mis en abyme. Elle est, en effet, l'artiste qui a marqué la jeunesse du chef de Costi, un secret qu'il nous révèle, dans l'intimité, presque fraternelle, de la voiture blindée quelques instants avant la fin tragique du film. La mise en abyme reflète tant une forme de nostalgie qu'un désir accru de liberté. La rupture avec le lien dictatorial est dès lors symbolisée par la citation musicale mais également par la mort du jeune Costi, la mort comme métaphore de l'ultime délivrance de l'âme.

Si les films de Catalin Mitulescu et de Radu Muntean se focalisent sur des personnages inexpérimentés dont le passage à l'âge adulte est inextricablement lié à la tourmente de l'Histoire en train de changer sous leurs yeux, *12 h 08 à l'est de Bucarest* de Corneliu Porumboiu révèle l'époque postrévolutionnaire à travers un regard à l'évidence différent. Le réalisateur recourt à la comédie pour examiner le passé : dans une petite ville, une émission de télé reçoit en direct les appels du public, avec des effets hilarants, pour essayer d'établir la vérité et de répondre à la question suivante : quelqu'un du coin a-t-il réellement participé à la révolution de décembre '89 ?

Alter ego ironique de Corneliu Porumboiu, le caméraman du studio télévisé, peu efficace, dévoile constamment un microcosme où les blessures matérielles et morales sont toujours grand ouvertes. Démarrée après 40 minutes de film, l'émission proprement dite, qui doit répondre à la question du titre roumain (« Cela a-t-il bien eu lieu ou non ? »), ressemble à un soufflé raté : le studio a l'air tellement improvisé que l'affiche familière de la mairie placée en arrière-plan semble sur le point de tomber d'un moment à l'autre. La situation semble dans une impasse, car aucune vraie réponse ne se dégage.

Avant que les lumières ne s'éteignent pour de bon, le film nous offre néanmoins une alternative intéressante au discours principal, accueillant une ironie tragique dans la typique veine est-européenne. La « triple mimésis » est en jeu ici aussi, accentuant l'unité spatio-temporelle obtenue par des procédés minimalistes entre le temps du récit (chronique présente des événements passés), le temps historique (la

révolution a vaincu, selon l'émission de télévision) et la réception par le public (les réactions par téléphone intégrées dans l'émission)<sup>11</sup>. Il s'agit clairement d'une mise en abyme de type littéraire éclatée, hétérofilmique, à caractère aporétique avec une dimension spectaculaire qui se présente comme une variation de la scène de la télévision défectueuse de *Comment j'ai fêté la fin du monde*.

Les réalisations du père spirituel de la Nouvelle Vague, Lucian Pintilie, se caractérisent, quant à elles, par un fort attachement à la mise en abyme introspective qui brouille constamment les limites séparant la fiction de la réalité, que seul le pouvoir des images peut toujours contester. *Le Chêne* (1994) dépeint une Roumanie exsangue qui massacre des enfants innocents et badine avec les cendres d'anciens dignitaires du régime, refusant d'enfanter des individus « normalisés ». Dans *Trop tard* (1996), un mort-vivant dévore les mineurs au fond d'un tunnel sans issue, et dans *Terminus Paradis* (1998), un jeune porcher se venge sur un monde en déliquescence à coup de chars et de mitraillages sauvages.

*Trop tard* va encore plus loin au niveau formel, visant à clore une trilogie sur les démons du totalitarisme. Le film suit un jeune procureur, Costa (Razvan Vasilescu) chargé de l'enquête sur la mort suspecte d'un mineur dans la vallée du Jiu. Dans l'une des scènes, les mineurs manifestent pour protester contre la menace de fermeture des mines, tandis que Costa suit ce même événement sur le poste de télévision de son bureau<sup>12</sup>.

Un hélicoptère qui amène les autorités militaires va ensuite atterrir, rappelant l'hélicoptère au bord duquel se sont échappés les époux Ceausescu le soir même du dernier discours. Ce qui semble d'abord être un effet de miroir, à mi-chemin entre une technique godardienne et un style plus proche du documentaire, n'est en fait que la mise en abyme d'un phénomène directement lié à la révolution qui l'a précédé. Ici, la mise en abyme est aussi bien homofilmique que hétérofilmique, concentrique et éclatée : elle renvoie à l'histoire elle-même mais aussi à l'histoire avec un grand H, elle est réflexive et auto-réflexive, infinie et aporétique.

La mise en abyme employée dans *Trop Tard* pourrait également être qualifiée de fantomatique. Le personnage de l'ancien mineur, désormais tueur, symbolise le spectre de la dictature qui hante constamment l'esprit du peuple roumain à tel point que le cinéma est, depuis la chute du tyran, l'exutoire privilégié face à une telle rancœur. La seule échappatoire sera, comme dans *Le papier sera bleu*, la musique

<sup>11</sup> Nasta, Dominique, *Le trajet ardu vers le minimalisme*, op. cit., p. 114-115.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 107-109.



classique. Le quatuor de Franz Schubert, évoluant en dehors de toute contingence réaliste, apparaît comme une figure angélique : l'harmonie des notes de musique s'oppose à la noirceur et à la cacophonie morbide des galeries et des chariots miniers.

Dans *Terminus Paradis* de Lucien Pintilie (1998), l'amour fou entre un porcher marginalisé par la société post-communiste, Mitu et une serveuse, Norica, qui souhaiterait une vie meilleure, aura comme conséquence des faits d'une violence rare. Les hommes sont devenus des bêtes, à l'instar des cochons dont s'occupe Mitu – une allégorie renvoyant explicitement au Livre de Job, où le cochon est plus malin que l'humain. Après un service militaire forcé, Mitu rentre chez lui pour constater que Norica se console, à présent, dans les bras de Gili, son patron. Mais l'amour fou est déraisonnable : Mitu vole un char, détruit la baraque-bar de Gili et ensuite le tue pendant une scène d'amour grotesque avec Norica déguisée en chaton.

La découverte par la police du corps sans vie, ensanglanté, dos au mur, de Gili est une allusion on ne peut plus explicite à la fusillade sans merci des époux Ceausescu que le monde entier a pu voir sur les écrans de télévision dix ans plus tôt. Nous sommes clairement en présence d'une mise en abyme éclatée, hétérofilmique.

Nous terminerons avec une autre sous-catégorie de cinéma qui a fini par devenir un sous-genre à part entière restant à définir : le film de montage à partir de films d'amateurs, de *found footage*, de reportages télévisés, de *home movies*. Un véritable pan d'historiographie devient par le biais de techniques de montage une fiction spectaculaire à part entière, reçue et interprétée en direct par des applaudissements et des commentaires.

Dans *Vidéogrammes d'une révolution* d'Andreï Ujica (1992), nous avons l'explication de la mise en abyme éclatée de *Terminus paradis*. Il s'agit d'une double mise en abyme de type concentrique, homofilmique : nous voyons le corps sans vie du dictateur après l'exécution télévisée et, pratiquement au même moment, en temps réel, la réaction filmée par des amateurs d'un groupe regardant la télévision et applaudissant.

Vingt ans plus tard, Andreï Ujica, professeur de médiologie d'origine roumaine et pratiquant aussi les installations vidéo en Allemagne et en France, retourne visionner 1000 heures de rushes sur l'ancien dictateur et construit, sans aucun commentaire off, sa propre *Autobiographie de Nicolae Ceausescu* (2010).

Si, dans le cas de son précédent film de montage co-réalisé avec Haroun Farocki, *Vidéogrammes d'une révolution* (1992), la mise en abyme repose d'abord sur des similitudes évidentes avec la réalité en train de se faire, et utilise l'écran de télévision comme procédé auto-réflexif homo et hétéro filmique, dans *Autobiographie*, la mise en abyme est infinie. Le film débute et se termine par le témoignage presque poignant d'un dictateur déchu lors du simulacre de procès. Nous avons, par la suite, l'impression d'assister à un long flash-back, retraçant toutes les étapes importantes de son parcours, en un jeu infini de miroirs, correspondant aux « nappes du passé » et aux « cristaux de temps » théorisés par Gilles Deleuze<sup>13</sup>.

Lors de son procès, filmé dans une classe d'école par une caméra tremblante qui ne sait pas encore quel regard poser sur le tyran déchu, Ceausescu dénonce l'audience comme une « mascarade ». « La mascarade, c'est la vôtre depuis vingt-cinq ans », lui rétorque le procureur, hors champ. Sans aucun commentaire, l'Histoire de la Roumanie (et, implicitement, celle du Monde) durant presque trois décennies est configurée comme une fiction palpitante. Il revient donc au spectateur, lors de la troisième phase de la mimésis aristotélicienne revue par Ricoeur, la refiguration, de choisir entre plusieurs visions, plusieurs versions et autant de vérités ou de mystifications.

*Quod erat demonstrandum*: l'Histoire devenue spectacle par le biais d'innombrables mises en abyme peut susciter le rire et les larmes, l'effroi et l'émotion ou la perplexité. Elle accouche, dans le cas du cinéma roumain, d'un renouveau sans précédent des formes et des contenus. De même qu'elle est devenue spectacle, l'Histoire constitue indubitablement une source d'inspiration infinie, objet d'une catharsis nécessaire pour que le spectacle cinématographique puisse atteindre ses objectifs.

Baudrillard, Jean, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.

Dällenbach, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Editions du Seuil, 1977 (Collection Poétique).

Debray, Régis, *Vie et mort de l'image : Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1994.

Deleuze, Gilles, *Cinéma 2 : L'Image-Temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985 (Collection Critique).

<sup>13</sup> Deleuze, Gilles, *Cinéma 2 : L'Image-Temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985 (Collection Critique).

## 5. CONCLUSION

## RÉFÉRENCES

- Eliot, Thomas Stearns, *Four Quartets*, Londres, Faber and Faber, 1959
- Fevry, Sébastien, *La mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Liège, Editions du CEFAL, 2000 (Collection Grand Ecran/Petit Ecran – essais).
- Gestenorn, Jacques, *A travers le miroir. Notes introductives*, dans *Vertigo. Le cinéma au miroir*, n°1, Paris, 1987.
- Gide, André, *Journal. 1889-1939*, Paris, Editions Gallimard, 1951 (Collection Bibliothèque de la Pléiade).
- Metz, Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Editions Méridiens Klincksieck, 1995.
- Nasta, Dominique, *Le trajet ardu vers le minimalisme : esthétique du cinéma roumain contemporain*, dans *Cultures roumaines*, n°4, Editions Non Lieu, Paris, 2011, p. 107-119.
- Nasta, Dominique, *Mythopoiétique et cinéma contemporain. Trois cas de l'Est européen : Les Harmonies Werckmeister (B. Tarr, 2000), Terminus Paradis (L. Pintilie, 1998), Le retour A. Zviagintsev, 2003*, CD-ROM de la Première Conférence Internationale sur le Cinéma Européen Contemporain, Barcelone, Université Pompeu Fabra, 2005.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit*, t. I : *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Editions du Seuil, 1983.

## o Le héros solitaire hollywoodien et l'esthétisation du mal

Dominique Chateau

Il existe quelque chose comme des *surgenres* qui réunissent une série de genres au sens plus habituel (western, aventure, policier, etc.), en ce que, par-delà leurs différences diégétiques, ils possèdent une caractéristique commune qui peut relever de la thématique ou concerner un aspect de la diégèse. Tel est le cas des films qui reposent sur le privilège diégétique accordé à un type de personnage remarquable, par exemple *le héros solitaire* et, plus précisément dans le cas qui va m'occuper, *le héros américain solitaire*. Schwarzenegger, Stallone et autres incarnent ce type de personnage. Je m'intéresserai ici essentiellement à l'exemplification qu'en offre Bruce Willis dans la série *Die Hard*<sup>1</sup>. Deux caractéristiques de cette série m'intéresseront particulièrement : la lutte du personnage, John McClane, contre le mal et ses représentants ; la débauche d'effets spéciaux qui accompagne les moments forts de cette lutte. Je me demanderai si les effets spéciaux sont des épiphénomènes simplement destinés à l'attraction spectatorielle ou bien s'il existe un lien profond entre eux et les scénarios mettant en scène la lutte du héros (américain) solitaire contre le mal. Ce questionnement, en son double aspect, concerne ce qu'on peut appeler l'esthétisation du mal.

Jean Ungaro énonce deux caractéristiques du héros américain solitaire : il est à la fois un « héros universel », censément haussé au rang du mythe universel, et « toujours identifié comme américain », et, plus exactement même, comme « produit par l'industrie cinématographique américaine »<sup>2</sup>. Du côté universel, John McClane, le policier new-yorkais incarné par Bruce Willis, est « héros de douleur », « figure christique », « héros rédempteur », etc.

Jean Ungaro écrit : « On peut dénoncer la grossièreté des artifices, s'alarmer de l'utilisation abusive des effets spéciaux, il n'en reste pas moins que, produit de consommation de masse, ce cinéma est conduit, par la force des choses, à donner à voir ce que les spectateurs s'attendent à trouver sur l'écran, mais aussi, dans le même mouvement, à entraîner le public toujours plus loin dans la fable. Sensibles aux représentations

### 1. INTRODUCTION

<sup>1</sup> Le premier film de la série est sorti en 1988, le dernier en 2007, les deux autres en 1990 et en 1995 dans l'ordre : *Die Hard, Piège de Cristal* (réal. John McTiernan), *Die Harder, 58 Minutes pour vivre* (Renny Harlin), *Die Hard With A Vengeance, Une journée en enfer* (John McTiernan), *Live Free Or Die Hard, Retour en enfer* (Len Wiseman).

<sup>2</sup> Ungaro, Jean, *Américains, Héros de cinéma*, L'Harmattan (Coll. « De Visu »), Paris, 2005, pp. 42-43.

dominantes, aux fortes idéologies que la nation américaine considère comme valables non seulement pour le peuple américain mais pour l'humanité entière, ces films sont conduits à faire figurer sur l'écran un héros porteur de ces valeurs américaines et à les incarner comme universelles ou universalisables »<sup>3</sup>.

S'il est pertinent, en effet, de souligner l'importance des représentations idéologiques, en parlant d'« artifices » et « autres effets spéciaux », on risque d'inciter à reléguer ces formes de la représentation filmique au second plan. Dans ce genre de film, les effets spectaculaires, à la fois attractifs et répulsifs, conformes aux normes actuelles du « produit de consommation de masse », ont un lien étroit avec les représentations qu'ils véhiculent : aux « fortes idéologies » correspondent, en l'occurrence, une *idéologie de la force* qui demande à être explicitée, y compris dans l'aspect spécifiquement cinématographique de la représentation.

« Représentation », on le sait, a deux sens : le mot désigne, subjectivement, les pensées, les idées, les idéologies ; et objectivement, la manière dont les choses se (re)présentent dans un médium donné. Ici, les deux sens de « représentation », comme entité mentale ou comme signe, se correspondent, voire s'amplifient réciproquement. L'idéologique et le sémiotique conspirent. Or, ce sont ces deux sens de la représentation que Walter Benjamin met en relation dans sa théorie de l'esthétisation. Pour résumer sa théorie, le fascisme prend en charge le phénomène de massification à la fois pour conforter les masses dans leur statut prolétarien et pour les indemniser de cette aliénation par l'« esthétisation du politique », c'est-à-dire leur propre mise en scène dans des images de propagande : à « la reproduction en masse correspond (...) une représentation des masses »<sup>4</sup>. Le cinéma qui filme la masse concrétise les représentations qu'elle est censée avoir d'elle-même dans l'état d'aliénation où elle est maintenue :

« Dans les grands cortèges de fêtes, dans les monstrueux meetings, dans les manifestations sportives qui rassemblent des masses entières, dans la guerre enfin, c'est-à-dire en toutes ces occasions où intervient aujourd'hui l'appareil de prise de vues, la masse peut se voir elle-même face-à-face. »

Ce que Benjamin esquisse à l'époque de son essai sur la reproduction technique, comme le souligne Jean-Michel Palmier, anticipe

<sup>3</sup> *Idem*, pp. 12-13.

<sup>4</sup> Benjamin, Walter, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique*, in : *Œuvres, Poésie et révolution*, trad. M. de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, t. II, p. 207.

remarquablement les modes de la théâtralisation, du spectaculaire et du kitsch qui constituent l'esthétique totalitaire<sup>5</sup>. Les films dont je parle s'assimilent étroitement aux productions populaires dont la ressemblance avec l'esthétisation kitsch visée par Benjamin est frappante. Il est important aussi pour mon propos que l'analyse de Benjamin prenne en considération deux aspects que les films de mon corpus amalgament systématiquement : le jeu, le divertissement, d'une part ; la guerre, la violence, de l'autre. La violence et la guerre changent de valeur à l'aune d'un fantasme ludique qui peut être compris, notamment, comme un procédé d'aliénation jouant sur les représentations subjectives.

Dans le cinéma postmoderne, la violence et le spectaculaire conspirent en tant que *spectacle de violence* et *violence du spectaculaire*. Ce que fait Coppola dans *Apocalypse Now* (1979), écrit Jean Baudrillard, c'est « tester la puissance d'intervention du cinéma, tester l'impact d'un cinéma devenu machinerie démesurée d'effets spéciaux. Dans ce sens, son film est bien quand même la prolongation de la guerre par d'autres moyens, l'achèvement de cette guerre inachevée, et son apothéose. La guerre s'est faite film, le film se fait guerre, les deux se rejoignent par leur effusion commune dans la technique »<sup>6</sup>. À propos de ce cinéma postmoderne de violence, Marcia Landy et Lucy Fisher parlent de *formal pyrotechnics*<sup>7</sup>, un terme qui, commente Laurent Jullier<sup>8</sup>, « peut se lire aux sens propre et figuré ». Au sens propre, ajoute-t-il, c'est « la fusillade finale de *Léon* [Luc Besson, 1994] » qui « entretient plus de rapports avec le festival Pyromélodique de Juan-Les-Pins qu'avec le cinéma de Jean Eustache » (sic) ! Il y a, dans cet exemple comme dans *Apocalypse Now*, des passages littéralement pyrotechniques, mais, plus généralement encore, ces films relèvent d'une *esthétique pyrotechnique* par sa manière de traiter systématiquement l'image et le son en vue de produire des effets d'attraction (au sens des attractions foraines) sur le spectateur. La guerre ou le gangstérisme trouvent dans cette esthétique spectaculaire le moyen de leur esthétisation, et quelque chose comme une justification culturelle.

On pourrait dire des films pyrotechniques qu'ils amplifient le tableau de la violence afin d'en exacerber l'affect. Nul doute qu'il entre, dans le projet des scénaristes, l'intention de provoquer affectivement le spectateur, en utilisant une structure narrative qui oppose deux mondes : celui du mal et celui du bien. Parce que le bien n'est pas spectaculaire, même s'il est omniprésent comme norme éthique incontournable, c'est le mal, physique ou moral, qui fournit l'aliment principal de la

<sup>5</sup> Palmier, Jean-Michel, *Walter Benjamin, Le Chiffonnier, L'Ange et le Petit Bossu*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 702.

<sup>6</sup> Baudrillard, Jean, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 89.

<sup>7</sup> Landy, Marcia, Fisher, Lucy, « *Dead again or a-live again, postmodern or post-mortem ?* », in : *Cinema Journal*, vol. 26, n°4, 1994.

<sup>8</sup> Jullier, Laurent, *L'Écran post-moderne : Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan (Coll. « Champs visuels »), 1997, p. 38.

pyrotechnie. Le héros, lui-même, est au bord du mal... John McClane, dans *Die Hard 3 (With a Vengeance)*, quand le film commence, n'est plus qu'une épave alcoolique, suite à la séparation avec sa femme. Or, c'est lui, justement, que réclame le terroriste qui a fait exploser une bombe dans un grand magasin — enjoignant le policier de faire ses quatre volontés pour éviter la série des attentats qu'il a planifiés. La lutte qui s'ensuit avec le terroriste et son équipe, plus encore que dans les autres films de la série, ressemble à une épreuve ou une succession d'épreuves que l'individu doit subir pour se recomposer en tant qu'individu et, du même coup, reprendre la position héroïque qui, pour cet être élu, est la seule manière d'exister socialement.

L'idéologie de la valorisation de l'individu est évidemment corrélative à l'idée qu'il est investi d'une mission à l'égard de la société américaine. Mais la distinction de l'individu est aussi le lot du terroriste qui fait face au policier. Cependant, il se distingue par son engagement définitif, volontaire, dans le mal (tandis que John McClane subit son « flirt » avec le mal). Il en est même le représentant, sorte de Satan sur terre, rebelle envers la société, d'une manière diamétralement opposée au héros. Alors que le héros doit puiser dans ses ressources la capacité à une épreuve existentielle, étant ainsi en devenir, « sartrien » si l'on veut, le méchant est *méchant par essence*. Dans le répertoire scénaristique américain récent, le méchant est le plus souvent un terroriste. La lutte de John McClane ressemble évidemment à la croisade de George W. Bush contre le terrorisme et les « forces du mal ».

On pourrait voir là une sorte de déclinaison de la figure du héros tragique, étant donné l'investissement corps et âme du personnage dans une lutte à mort — et tel l'Oreste d'*Andromaque*, il pourrait dire : « Je me livre en aveugle au Destin qui m'entraîne » —, n'était le *happy end* qui clôt chacun de ses combats, permettant évidemment à la série de proliférer... À cet égard, la mythologie américaine du héros solitaire concerne non seulement le personnage, mais aussi l'acteur, Bruce Willis, en tant qu'il est un *acteur*, de l'espèce des *acteurs hollywoodiens*, dont la figure médiatique, en plus de son statut diégétique, est propre à focaliser l'attention du spectateur, par-delà la pyrotechnie, le tintamarre où il baigne. L'impossibilité de l'issue tragique du héros, qui se sacrifie jusqu'au moment où il élimine la cause de ce sacrifice, a partie liée à cette autre sorte de destin que sanctionne la nécessité commerciale et que réalise la série, aussi bien dans le domaine de l'industrie que dans celui de la *Kunstindustrie*, la transcendance du dollar s'étant substituée

à ses vieilles formules religieuses ou apparentées.

Cependant, l'a(tra)cteur et le personnage se dissocient en ce que, du point de vue du second, on retrouve le soubassement religieux. Personne n'imagine Willis en Christ, mais, quant à John McClane, c'est d'un Christ, souffrant, *et combattant*, dont il s'agit. La dimension religieuse du mal est ainsi présente dans la série *Die Hard*. Et tous les ingrédients d'une interprétation chrétienne y sont également présents : la solitude du héros, sa capacité à percevoir ce que les autres ne voient pas, son antagonisme avec les autorités, son sacrifice pour la bonne cause, son rôle rédempteur et sa souffrance physique. Car « (...) Jésus, le Christ, est américain » écrit Ungaro <sup>9</sup>.

Toutefois, il n'y a nulle profondeur religieuse dans la pyrotechnie constante ni dans la manière dont le scénario caractérise les personnages. En outre, la quête initiatique du héros, si elle l'oblige un moment, le temps du film, à un dépassement surhumain, ne le transmue nullement en figure divine ; à la fin, après avoir retourné sa passion contre ses tortionnaires, il retourne à son statut ordinaire <sup>10</sup>. L'efficacité de l'action du héros importe seulement, comme importent les effets que cette action produit et toutes sortes de dommages collatéraux.

Là, certes, on retrouve quelque chose du spectaculaire de la passion christique. Il y a dans le récit du Nouveau Testament, et plus encore dans divers textes relevant du « dolorisme », de quoi suggérer l'esthétisation de la violence — demandez à Mel Gibson... —, de même qu'il y a aussi, dans les représentations, notamment baroques, du Christ en croix ou des martyrs, des préfigurations du kitsch. Néanmoins, si on retrouve dans la passion de John McClane, si l'on peut dire, le corps sanguinolent du Christ de Gibson, l'excès représentationnel où est poussée la démonstration du mal physique, l'excès d'actions héroïques — explosions, fusillades, corps à corps, bris de vitres, combat au bord du vide, etc. —, éloigne radicalement de la lettre des Évangiles qui évoquent les sévices infligés au Christ, sans du tout les décrire. Ici, au contraire, au-delà même de la description, on est dans une monstration délibérément « pornographique ». Le héros va délibérément à la rencontre des causes de sa souffrance ; si une vitre éclate en mille morceaux, il faut qu'il marche dedans, pieds nus, au lieu de passer à côté.

Et ce que le surhomme John McClane subit devrait le mutiler, le défigurer, porter atteinte à son intégrité ; il devrait rendre l'âme, au premier coup porté même, tant la violence est immédiate (chaque coup

<sup>9</sup> Ungaro, Jean, *Op. Cit.*, p. 89.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 87-88.

en est au paroxysme). Il n'en est rien. Est-ce parce que ce chemin de croix, et ses stations, les « morceaux de bravoure » qui jalonnent le scénario, lui confèrent une sorte d'immunité christique ? N'est-ce pas plutôt parce que ce n'est que du maquillage, du Grand Guignol ? Du cinéma, quoi ! Il y a une lecture de ce genre de film, purement technicienne, qui opère comme une dénégation de la teneur éthique des représentations : on comptabilise et on analyse les effets spéciaux, ou bien on se convainc que ce n'est qu'un jeu...

Mais il reste qu'au cinéma l'effet de réalité fonctionne. Au plus fort du feu d'artifices, le film nous offre des indices de réalité auxquels notre esprit s'accroche. Notamment, il y a toujours, au dernier moment, un renfort du réel qui, par exemple, arrête la chute du héros dans le vide ou entrave l'efficacité d'un tir qui le vise. De même, les méchants sataniques, bien qu'ils soient les mieux organisés du monde et qu'ils bénéficient d'une technologie de pointe, ont toujours une petite faiblesse, font toujours une petite erreur, celle, notamment, qui permet le retournement passager ou final. Sans parler du retour final au banal ! Le héros, fuyant les paillettes que recherche la star, se fond dans la masse... Car tout Américain est un Christ qui s'ignore...

On a donc vu que le programme narratif de la série *Die Hard* convoque l'adhésion à la croyance en une mission de l'individu américain, pour glorifier l'Amérique en sauvant le monde, et qu'on peut analyser cette implication idéologique à l'aune du schème christique. Mais cet aspect des films est incessamment mis en tension avec la surenchère dans la représentation de la violence et du mal, une esthétisation qui, en même temps qu'elle affaiblit la teneur éthique des films, renforce le nœud proprement cinématographique de l'animation et de la fiction, en ouvrant la possibilité d'une relation purement ludique. Ces films sont déjà les jeux vidéos qu'ils sont devenus. Ils appellent un spectateur qui veut se croire un moment dans une « vraie réalité » tout en sachant qu'il joue. Il est soutenu en cela par l'artifice des effets spéciaux qui provoquent son affect, tout en permettant l'*epochè* de toute résonance éthique.

Il n'est pas démontré que l'amateur de tels films soit un *serial killer* en puissance ou par imitation. Et si les adolescents responsables de la fusillade du lycée Columbine (20 avril 1999) pratiquaient le jeu vidéo *Doom* et étaient amateurs de musique gothique, la causalité entre ce genre de pratique ludique et/ou artistique et les actes violents hors normes reste censément et heureusement très minoritaire. En revanche,

il est plus que plausible que l'esthétisation de la violence et du mal, en tant que *l'éclat qu'elle donne aux actions hors normes du héros*, mais aussi du « méchant » — puisque l'un ne va pas sans l'autre —, *occulte leur teneur éthique*, participe du même coup d'un travail idéologique et psychologique profond, un vrai travail de sape, susceptible de préparer le terrain...

- Baudrillard, Jean, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.  
 Benjamin, Walter, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique », in : *Œuvres, Poésie et révolution*, trad. M. de Gandillac, Paris, Denoël, T.II, 1971.  
 Jullier, Laurent, *L'Écran post-moderne : Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan (Coll. « Champs visuels »), 1997.  
 Landy, Marcia, Fisher, Lucy, « Dead again or a-live again, postmodern or posmortem ? », in : *Cinema Journal*, vol. 26, n°4, 1994.  
 Palmier, Jean-Michel, *Walter Benjamin, Le Chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, Paris, Klincksieck, 2006.

## RÉFÉRENCES

*q* **La légende est nue. Régimes de l'image et (im)possibilité du spectacle dans *L'assassinat de Jesse James par le lâche Robert Ford***

Laurent Van Eynde

C'est en 2007 qu'Andrew Dominik réalise un western parfois jugé atypique (mais au fond, quel western ne l'est-il pas ?) : *L'assassinat de Jesse James par le lâche Robert Ford*, avec, dans les rôles principaux Brad Pitt, Casey Affleck et Sam Shepard. Andrew Dominik s'attaque ainsi à l'une des légendes les plus célèbres de l'Ouest américain, le brigand Jesse James, si souvent revisité par le genre westernien, que ce soit durant son époque classique (avec Henry King, dans les années 30), au seuil d'un renouveau hollywoodien (avec Nicholas Ray, dans les années 50) ou au cœur d'un travail sur la mise en image de la violence pour elle-même (avec Walter Hill, dans les années 80), pour ne retenir que trois balises parmi bien d'autres possibles.

Dans cette longue série de reprises et variations, le film de Dominik s'inscrit avec une spécificité qui le démarque plus de ses prédécesseurs que la spécificité de chacun de ceux-ci ne les différencie entre eux. Réalisé à une époque (la nôtre) de l'histoire du cinéma où le western passe pour être un genre mort (malgré un réinvestissement intéressant ces dernières années, que l'on songe à Ed Harris ou aux frères Coen, entre autres), l'œuvre de Dominik interprète la légende comme on s'interroge sur l'image, les représentations et la possibilité même du spectacle. Il n'est pas question d'en faire un western crépusculaire, qualificatif qui a tout du slogan aussi éculé que naïf. Tous les westerns, dès l'époque hollywoodienne classique, furent crépusculaires. Cela est inhérent à un genre qui traite d'un monde où l'on meurt, d'un monde qui disparaît, qui s'efface toujours déjà. Le fait même que la voix off du film situe d'emblée le propos comme un flash back destiné à raconter la fin de Jesse James et en fin de compte son assassinat, ne peut être donc pris comme une originalité narrative au regard de la geste cinématographique de Jesse James. Par contre, la lenteur du film, déchirée de quelques éclats de violence sèche, sa dimension contemplative, quasi-métaphysique, si elle ne l'arrache pas au genre, le situe pourtant dans une instance méditative qui semble venir redoubler

le degré réflexif propre au western en général. Les conditions de l'image, sa négation, son désir comme son épuisement, sont l'objet de cette méditation. Il serait par ailleurs mal venu de nier le fait que cette dimension méditative du film doit beaucoup au roman éponyme dont il s'inspire, roman publié par Ron Hansen (un des grands romanciers américains contemporains) en 1983, et que Andrew Dominik a lui-même adapté pour l'écran, en tant que scénariste de son film. Si je ne traiterai pas précisément de la question de l'adaptation, je me référerai pourtant au livre source afin d'explicitier certains enjeux sous-jacents de l'œuvre et certains choix essentiels du réalisateur.

La première thèse que je défendrai consiste à avancer que trois régimes de l'image sont mis en œuvre dans ce film. Tout au long du visionnage, nous avons affaire à l'image cinématographique elle-même, telle qu'elle est instituée par le réalisateur Andrew Dominik ou par l'œil-caméra. Ce film est une image et s'assume comme tel. Est-ce là une banalité ? Je ne le crois pas – ou plutôt : la mise en image elle-même ne nous permet pas de le penser. En effet, le réalisateur multiplie ce que je nommerais des effets d'image : parties latérales de l'image floutées, plans accélérés et déformés de nuages, cadre dans le cadre, cadrage à travers des fenêtres opaques etc. Ne nous précipitons pas dans la voie trop commune d'une mise en abyme de l'image, d'un creusement ou d'un redoublement. Je dirais plutôt que Dominik s'attache ainsi à révéler, simplement, directement, son image comme image. J'userais volontiers ici d'un concept phénoménologique que l'on doit à un disciple de Husserl, Eugen Fink. Celui-ci, dans *Re-présentation et image* (1932), définit l'image par sa fenestrité (*Fensterhaftigkeit*). L'image, en sa facticité, est comprise comme l'unité en tension d'un support d'image et d'un monde d'image. Il n'y a pas de monde d'image sans son support, celui-ci participe bel et bien à la constitution signifiante du monde d'image. L'image est ainsi faite, indissolublement, d'une opacité et d'une transparence, et le regard qui la prend en vue est alors de nature médiale, il ouvre l'image dans sa présence même, sans que ne soit indiqué par là un donné transcendant quelconque qui échapperait à la conscience perceptive de l'image en sa facticité. Dans la présence-absence d'une facticité perçue, la conscience d'image fait l'épreuve d'un débordement sans transcendance : « Le monde d'image est [...] orienté à travers la "fenêtre" vers le spectateur, et perspectivement réglé sur lui. Au premier plan du monde d'image, pour ainsi dire au plus proche de la fenêtre, se montre la sphère de proximité du monde

d'image, sphère qui ensuite s'éloigne de plus en plus »<sup>1</sup>. L'image est une fenêtre dans une facticité à la fois unitaire et distendue. C'est bien cette fenestrité, à mon sens, à laquelle nous reconduit sans cesse Andrew Dominik en multipliant ces effets d'image. Il serait vain et sans doute, au demeurant, réducteur, de chercher termes à termes des significations déterminantes pour chacun de ces effets. C'est leur réseau (plus que leur système, d'ailleurs), tout au long de l'œuvre, qui fait sens en constituant visuellement et visiblement tout à la fois l'image cinématographique, en nous *rappelant à l'image*.

L'élément matériel du surcadrage par des fenêtres comme accessoires de décor, fenêtres parfois opaques, me confirme bien sûr dans la pertinence de ce concept de fenestrité, même si le concept ne peut être réduit à l'élément matériel. La pointe extrême de ce réseau de fenestrité, l'exemple le plus frappant, survient sans doute dans un épisode violent. Un personnage est abattu d'une balle dans la tête. Le tireur se trouve dans le dos de celui qui est abattu, lequel fait face à la caméra. On perçoit que la balle traverse le crâne de la victime, un trou rouge apparaît au front. Mais un jet de sang vient éclabousser l'objectif de la caméra<sup>2</sup>. Élément recherché par le réalisateur ou incident de tournage toléré par celui-ci, peu importe : Andrew Dominik conserve cet élément visible qui matérialise l'image à l'image. On peut même hésiter un instant, en se demandant si toute la scène n'est pas filmée à travers une des fenêtres de la chambre, comme l'autoriserait la disposition des lieux. Dans tous les cas, la fenestrité visible rend l'image perceptible comme image.

Notons encore que l'utilisation de la voix off, dans une cadence continue tout au long du film, participe de ce réseau d'effets d'image. Elle vient d'ailleurs souvent redoubler d'autres effets d'images, déjà mentionnés, mais pas systématiquement. Elle se suffit aussi à elle-même non pas tant pour créer une distanciation par rapport à ce que nous voyons, mais pour nous rendre d'autant plus présents au statut d'image de ce que nous voyons, dans sa double nature, intriquée, de présence et d'absence, d'opacité et de transparence. Tous ces effets d'image orientent l'image cinématographique vers nous, la dirige vers nous, comme pour nous interpeller tout en débordant notre regard. Ainsi des plans latéralement floutés, qui donnent le sentiment d'une image bombée vers le spectateur et s'échappant tout à la fois. L'image, comme se plaît à le répéter la philosophe Marie-José Mondzain, n'est pas un objet dans lequel pourrait s'assouvir le désir du voir<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Fink, Eugen, « Re-présentation et image. Contribution à la phénoménologie de l'irréalité », dans *De la phénoménologie*, trad. franç. de D. Franck, Paris, Minuit, 1974, p. 93.

<sup>2</sup> Dominik, Andrew, *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, 1h04'26".

<sup>3</sup> Cfr, notamment, Mondzain, Marie-José, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007, pp. 51 et svtes.



Ce premier régime de l'image consiste donc dans sa constitution cinématographique même. L'œil-caméra joue le jeu de l'image et ses formes spécifiques en attestent. Mais cette institution visible de l'image ne prend tout son sens que dans la confrontation avec les deux autres régimes ici mobilisés, qui touchent cette fois plus à la mise en doute et à l'épuisement de l'image. Rappelons d'abord que le film nous raconte la fascination du jeune Bob Ford pour la légende qu'est Jesse James pour lui comme pour toute l'Amérique d'alors – un Jesse James que Bob Ford a accompagné dans l'un de ses derniers coups, l'attaque d'un train à Blue Cut. La fascination du jeune homme timide, maladroit, frustré, apparaît malsaine, obsessionnelle. La voix off raconte : « Si Jesse palabrait avec un tiers, Bob retenait leur dialogue, notant chaque inflexion, déchiffrant chaque geste ou tic, comme s'il méditait une biographie du bandit ou se préparait à l'incarner »<sup>4</sup>. La séquence (un plan latéralement flouté, encore une fois, où la caméra serre progressivement le visage de Bob Ford) est interrompue par une coupe franche. La caméra s'avance alors en un bref mais lent travelling vers le dos nu de Jesse, en train de se baigner. Le mouvement est celui d'une caméra subjective prenant en charge le regard de Bob Ford, comme nous l'apprend le contre-champ. Jesse semble ne l'avoir pas entendu approcher. Bob Ford a surpris ce qui le fascine et assouvit son désir de voir, voir ce corps fatigué et marqué par les blessures. Jesse ne s'est pas départi de toute prudence : son arme était cachée sous une serviette de bain, à portée de main. Mais il est pourtant comme désarmé par la fascination du jeune homme. La séquence se termine par une question qui restera sans vraie réponse : « Je n'arrive pas à te cerner. Veux-tu être comme moi ou veux-tu être moi ? »<sup>5</sup>.

La séquence est immédiatement adaptée du roman de Ron Hansen. Celui-ci décrit cet épisode sur deux pages. J'en cite quelques lignes : « Jesse avait entassé ses vêtements [...] ; debout dans quelques centimètres d'eau fumante, il se tordit un gant de toilette plein de savon au-dessus de la tête, puis crachota l'eau qui lui dégoulinait dans la bouche. Il ne s'aperçut pas de la présence de Bob dans la pièce. [...] [il] toussa par deux fois, puis à nouveau et une toux violente de gros fumeur le secoua pendant plus d'une minute. Bob sourit. "Tu es vieux, Jess, songea-t-il. En ce moment même, tu es déjà en train de mourir". Sa peau était aussi blanche que la toison d'un mouton et les cicatrices sur son torse étaient aussi rouges que des plaies. [...] la cheville qu'il s'était brisée présentait des nodosités, des varices

<sup>4</sup> Dominik, Andrew, Op. Cit., 32'20".

<sup>5</sup> ID., 33'11".

tracèrent une carte de géographie sur ses mollets, ses fesses étaient plates comme des livres, sa peau plissée au niveau de ses reins et de sa gorge, ses côtes aisément dénombrables, ses épaules craquaient quand il les faisait jouer et il avait apparemment mal quand il se penchait. Les nombreuses blessures que lui avait valuées son existence téméraire avaient précipité sa décrépitude et il paraissait l'âge de Noé quand Cham l'avait surpris nu dans sa tente »<sup>6</sup>.

Bien sûr, il y a quelques variations entre le texte de Hansen et l'image de Dominik, mais il me semble que le premier dit bien quelque chose d'essentiel sur ce qui fait image et que, inversement, l'image, dans son mutisme même, révèle l'enjeu de l'épisode littéraire. Si aucune voix off ne vient cette fois constituer l'image – une voix off qui aurait pu citer le roman, comme c'est le plus souvent le cas –, ce n'est pas que l'un s'écarte de l'autre ; c'est que le visible pour Bob Ford n'a plus ici le statut de l'image. Et voilà bien ce que suggère justement la dernière phrase de Hansen que j'ai citée : « il paraissait l'âge de Noé quand Cham l'avait surpris dans sa tente ». Les références bibliques sont nombreuses dans le roman et également présentes dans le film, même si moins fréquentes. A mon sens, la référence de Hansen à l'épisode de la Genèse où Cham surprend son père et ne respecte pas sa nudité, sous-tend bien la séquence de Dominik.

Rappelons d'abord ce que dit la Genèse : « Noé fut le premier agriculteur. Il planta une vigne et il en but le vin, s'enivra et se trouva nu à l'intérieur de sa tente. Cham, père de Canaan, vit la nudité de son père et alla dehors en informer ses deux frères. Sem et Japhet prirent le manteau de Noé qu'ils placèrent sur leurs épaules à tous deux et, marchant à reculons, ils recouvrirent la nudité de leur père. Tournés de l'autre côté, ils ne virent pas la nudité de leur père. Lorsque Noé, ayant cuvé son vin, sut ce qu'avait fait son plus jeune fils, il s'écria : "Maudit soit Canaan, qu'il soit l'esclave des esclaves de ses frères". Puis il dit : "Béni soit le Seigneur, le Dieu de Sem, que Canaan en soit le serviteur ! Que Dieu fasse sa place à Japhet mais qu'il demeure dans les tentes de Sem et que Canaan soit leur esclave" » (Gn 9, 20-27). Ce texte annonce la malédiction de Cham parce qu'il a vu son père nu et a tenu un discours (à ses frères) dans le prolongement de cette vision. Son regard est maudit parce qu'il a vu que le roi était nu, selon l'expression consacrée, et ne l'a pas voilé. Marie-José Mondzain, dans son livre intitulé *Le commerce des regards*, propose une interprétation à la fois très serrée et très suggestive de ce texte : « Si Cham est maudit

<sup>6</sup> Hansen, Ron, *L'assassinat de Jesse James par le lâche Robert Ford*, trad. franç. de V. Hugon, Paris, Buchet Chastel, 2007, p. 244.

pour voir vu ce qu'il a vu, c'est qu'il a porté sur son père un regard coupable. [...] Cham n'a pas construit l'image du Père, pis encore, ses yeux l'ont détruite. La vérité doit être imaginaire, cette fonction imaginaire préserve un écart, celui d'une opération symbolique dont l'accès se paye d'un aveuglement »<sup>7</sup>. Il faut entendre ici que Cham n'a perçu, dans la nudité abandonnée de son père, qu'un visible brut, donné, disponible, exploitable – un objet visible dans lequel il peut assouvir son désir de puissance, comme le confirment les propos tenus auprès des frères. Il n'y a plus d'image dans ce visible, plus de tension entre opacité et transparence, mais un objet livré à la constitution du regard du sujet. Cet objet qui n'est pas image est sans reste – et la vision du sujet est alors aussi, dans son assouvissement, dépourvue d'horizon. Le visible s'épuise et le voyant se fige au lieu même de cette nouvelle puissance. Les frères de Cham, eux, jetteront le voile – la médiation du manteau qui donne à voir le père tout en le cachant. Mondzain écrit : « Les frères reculent devant cette transgression [et de fait : leur mouvement consiste à “avancer à reculons”] et jettent un voile séparateur, non pas le voile qui cache la vérité, mais le voile qui consomme la séparation du désir de voir avec son objet »<sup>8</sup>. Cham est maudit pour avoir vu sans images, là où ses frères instituent l'image dans son double d'opacité et de transparence. L'histoire de Noé et de Cham semble nous dire que nous ne pouvons voir dans une préemption sans reste du visible, sauf à nous maudire nous-même dans une immédiateté délétère. L'image a la densité ambiguë de ce qui révèle en nous mettant en mouvement – même si ce mouvement n'est pas dépourvu d'ambiguïté. La lecture de Mondzain me paraît ici encore très pertinente. Je la cite à nouveau, car je ne saurais le dire mieux : « Les frères respectueux, Sem et Japhet, n'en savent pas moins que Cham sur la nudité de leur père, sans quoi leur geste n'aurait aucun sens, mais ils la traitent autrement. Ils transforment la nudité réelle en image invisible de la nudité et produisent le voile, c'est-à-dire le plan de recouvrement sur lequel les yeux peuvent s'ouvrir. Ils ne reculent pas pour fuir la nudité du père. Ils s'en approchent au contraire mais en reculant [voilà en quoi le mouvement est paradoxal]. Approcher en reculant est le mouvement générique qui désormais accompagnera toute production imaginaire. Ce mouvement est paradigmatique de tout dispositif producteur du visible dans la constitution d'une liberté. L'avance est un retrait »<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Mondzain, Marie-José, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, p. 32.

<sup>8</sup> ID., p. 35.

<sup>9</sup> ID., p. 36.

Dans le roman de Hansen et le film de Dominik, les frères de Bob Ford ne sont pas là. Il n'y aura pas de voile, il n'y a plus d'image. Nous savons que Bob Ford collectionnait depuis des années les représentations de Jesse James, toutes ces images des feuillets publiés sur la figure légendaire, ces portraits dessinés par ceux qui n'avaient jamais vu Jesse, mais en façonnaient pourtant ainsi l'image. Le désir de Bob Ford, qui l'a conduit à s'acoquiner avec le bandit, à le suivre, à l'épier, le poussait à un au-delà des représentations, à lever le voile des images pour repaître son regard dans l'épuisement de son objet. Dans le film de Dominik, lors de la séquence du bain, la légende est désormais nue. Jesse est de dos, il est vu, offert au regard sans voir lui-même, sans qu'il ne déstabilise de son propre regard celui qui pose des yeux impudiques sur son corps meurtri – comme l'on peut dire que l'image, elle, lève les yeux vers nous (que l'on pense, entre autres, à Benjamin ou à Merleau-Ponty). Littéralement, il n'y a plus d'image.

Bob est seul, il ne racontera pas ce qu'il a vu, il ne partagera pas cette vision – il n'y a plus de visible parce qu'il n'y a plus d'image. Mondzain à nouveau : « La vérité du visible est incompatible avec l'avancée frontale des yeux qui veulent voir pour combler le désir »<sup>10</sup>. Sans image du visible, aucun partage ne peut se faire, et Cham/Bob Ford est laissé à lui-même, dans l'hypostase de sa vision. Dans la Genèse, « Les fils respectueux se mettent à deux pour couvrir la nudité du père, alors que Cham est seul. Quelque chose est dit sur ce qui fonde la communauté dans la construction du visible. Le voile posé par les frères est l'objet du partage »<sup>11</sup>. Bob Ford, c'est-à-dire Cham, est si seul et si repu qu'il devient Jesse. Là est tout son effort, là est sa résolution et l'effacement de sa subjectivité en même temps que de l'image de Jesse James.

Andrew Dominik nous le révèle dans le montage des séquences suivantes. La voix off reprend ses droits, redouble un effet d'image déjà identifié (le floutage latéral). Le régime de l'image cinématographique domine à nouveau, mais c'est pour confronter aussitôt le spectateur avec une séquence qui s'identifie à celle du bain de Jesse. Cette fois, dans la propriété des Ford, c'est Bob qui prend un bain, et qui va être surpris par une présence inattendue. Mais l'angle de cadrage a changé. Bob est filmé de face. Il est Jesse. Sujet et objet sont interchangeable parce qu'ils se confondent l'un avec l'autre dès lors qu'il n'y a plus de voile, plus de devenir, plus de médiation. Nous sommes passés d'une séquence à l'autre en à peine deux minutes – le temps nécessaire

<sup>10</sup> ID., p. 36.

<sup>11</sup> ID., p. 35.

au régime cinématographique pour mettre en scène lui-même cette négation de l'image dans le désir de Bob. Andrew Dominik a cherché cette proximité, cette identité. Le bain de Bob Ford est également présent dans le roman de Hansen, mais l'épisode précède, dans le roman, celui du bain de Jesse, et l'un et l'autre sont séparés par une centaine de pages. Le film, lui, est monté pour accoler les deux séquences et donner ainsi à voir la crise de l'image par l'effacement de la médiation visible dans le regard de Bob.

La possession du corps vu au bain et l'identification à celui-ci (Bob Ford ne veut pas être *comme* Jesse, il veut être lui) s'accomplit enfin la veille de l'assassinat qui donne son titre au film. Bob Ford est resté seul dans la maison du bandit<sup>12</sup>. Il se couche sur son lit, boit son eau etc. Son corps devient celui de Jesse. Ses blessures s'impriment dans la perception de son propre corps. Il constitue son corps propre comme le corps vu au bain. Il replie les deux phalanges supérieures de l'un de ses majeurs, devenant ainsi le doigt mutilé de Jesse. Ce que Marie-José Mondzain dit de Cham peut se dire de Bob Ford : « son désir de voir se laisse combler par ce qu'il voit »<sup>13</sup>.

Après ce régime de la négation de l'image, il me reste à pointer le régime propre au rapport de Jesse lui-même à l'image – son image et l'image de ce monde. Jesse ne maudit pas Bob comme Noé maudit Cham. Car le caractère profondément mélancolique du film tient à l'épuisement de Jesse, la fatigue qu'il éprouve à guetter sans cesse les images, à s'affronter à leur opacité autant qu'à leur transparence. Dominik multiplie les plans du regard de Brad Pitt. Regards portés sur celles et ceux qui l'entourent, regards scrutateurs que ne vient jamais combler aucun objet. Il n'ignore pas, lui, la puissance infinie et insaisissable de l'image, mais dans sa fuite éperdue devant ceux qui le traquent, dans sa crainte constante de la trahison de ses acolytes, il ne peut plus partager ce visible. Il fait seul l'épreuve de la complexité insondable de celui-ci, sans partage. Il est comme happé par le sans-fond des corps, des voiles, des reflets. Dans une séquence mémorable, il va jusqu'à tirer sur son propre reflet que lui renvoie la surface d'un lac gelé. Mais une image chasse l'autre, il ne se sauve d'aucune, sans rédemption. Le désespoir de l'image n'en libère pas. Ainsi, l'instant de son assassinat est celui d'une ultime relation de son regard à l'image. Comme le veulent tout à la fois la légende, les faits historiques et le roman même de Hansen, Dominik nous montre Jesse qui monte sur une chaise pour épousseter un cadre, tournant le dos à Bob Ford. Mais

<sup>12</sup> Cfr Dominik, Andrew, *The Assassination...*, 1h54'56''-1h56'12''.

<sup>13</sup> Mondzain, Marie-José, *Le commerce des regards*, Op. Cit., p. 34.

le tableau, ici, est un sous-verre dans lequel apparaît le reflet de la pièce, dans le dos de Jesse. Jesse regarde l'un de ses reflets, on comprend qu'il voit Bob armant son revolver. Puis Dominik coupe sur le reflet lui-même, juste avant que le coup ne parte et que le corps tombe. A l'instant de sa mort, et sans chercher à y échapper, Jesse scrute encore l'ambivalence de l'image, présente-absente, l'acceptant comme ce à quoi l'on n'échappe jamais, l'acceptant dans le renoncement à la rédemption. Si l'exploration des régimes de l'image comme enjeu de la rencontre cinématographique entre Jesse James et Robert Ford est bien l'enjeu du film de Dominik, entraînant ainsi le roman de Hansen dans l'une des voies qu'il ouvrait sans l'emprunter jusqu'au bout, on ne s'étonnera pas que ce jeu sur le reflet soit un apport spécifique du film. Rien dans le roman, en effet, n'évoque ce reflet.

Dans son ultime scène, Jesse semblait jouer un rôle, celui de la légende et de l'histoire, lorsqu'il va à la mort après avoir abandonné ses armes sur un divan, s'offrant aux balles de son assassin comme le veut l'histoire si souvent racontée. Même mort, il est encore image : son corps tombe dans un effet d'image, par un cadre en légère contre-plongée et déformant. Son cadavre continuera à faire image – photographié, exposé derrière une vitre, échappant moins que jamais à la fenestrité de l'image.

Mais qu'en est-il alors de Bob Ford ? Entre-t-il dans l'histoire, dans la légende, dans le jeu des représentations infinies – lui qui proclame : « j'ai tué Jesse James » ? L'ambition du personnage est étrange. Il veut faire spectacle, donnant des représentations de son acte meurtrier dans les théâtres. Mais peut-on faire spectacle lorsqu'on a renoncé à l'image dans un regard saturé ?

Etrange représentation, en effet, où le jeu forcé ne permet pas un instant de croire à la représentation et où les adresses au public sous forme de commentaires dits par Bob Ford l'acteur ne cessent de suspendre la neutralisation dans le jugement esthétique qu'exige le spectacle<sup>14</sup>. Pour le dire à nouveau dans les termes de Fink, c'est la tension fondatrice entre support d'image et monde d'image qui est étouffée ici par la réduction du monde d'image au support d'image (réduction de ce qui est fictionnalisé au profit du support objectivement perceptible du corps et de la voix de celui qui a tué Jesse James, là où le spectacle exigerait plutôt la tension continue entre les deux). Dans d'autres représentations<sup>15</sup>, Bob Ford est interpellé en pleine action par des spectateurs, les insultes et les invectives pleuvent. Bob s'interrompt,

<sup>14</sup> Dominik, Andrew, Op. Cit., 2h12'05''.

<sup>15</sup> ID., 2h14'21''.

avant de se jeter enfin dans le public pour se faire justice, niant la rampe qui, pourtant, borne et structure l'espace même du spectaculaire. Bob Ford a conquis la célébrité – une célébrité empreinte d'animosité –, mais il ne peut représenter son acte, il ne peut le donner à voir.

Comment pourrait-il jouer, en effet, dès lors qu'il a principiellement renoncé à l'image ? Je cite une dernière fois Marie-José Mondzain, cette fois dans son dernier livre *Images (à suivre). De la poursuite au cinéma et ailleurs* : « Le monde excède tout ce que nous pouvons en dire et la parole excède tout ce que le monde nous fait éprouver. La création donne sa forme sensible à ce désajustement des pouvoirs du monde et de la parole. Toute création est naissance d'une image et toute image est la forme expressive de ce désajustement. C'est pourquoi, il n'y a pas d'image juste mais seulement l'image de ce désajustement. Il s'ensuit que toute image est un réglage fugitif et fragile de l'écart qui sépare l'excès du monde sur nous de notre excès sur le monde ; *ce réglage est la forme que prend la possibilité du jeu* »<sup>16</sup>.

Ce qui caractérise le rapport de Bob Ford au visible, c'est justement la négation de tout désajustement dans le comblement du regard et l'identité immédiate qui en résulte. En disqualifiant donc toute pertinence d'un quelconque réglage, le personnage de Bob Ford s'interdit aussi bien de jouer aucun rôle. Ce qui revient à dire, si nous lisons bien Mondzain, que l'image est la condition du déploiement du spectacle dans le jeu théâtral. Le jeu de Bob Ford ne peut pas jouer, la représentation ne peut pas représenter, elle est étouffée dans l'œuf. Il n'y a pas de spectacle parce que Bob est cela qu'il joue : un sujet mort, sans devenir, sans différence, parce qu'il a vu la légende nue et parce que son regard en est repu, parce qu'il est devenu l'objet vu, sans image, comme un donné brut. Il ne peut jouer un autre que lui-même, mais surtout il ne peut pas jouer son propre rôle parce qu'il est dépourvu de toute médiation. Il est lui et ce qu'il a vu. Il n'y a pas d'image pour lui et il ne peut pas même devenir lui-même une image. Il n'a littéralement rien de spectaculaire. Il ne peut pas même partager le visible. Il n'y a pas de communauté de spectateurs pour ce qui résulte d'une vision saturée et solitaire.

Seul l'œil caméra, qui a conservé le régime propre de l'image, peut le donner à voir. Mais l'image cinématographique semble pourtant renoncer, en fin de compte, à constituer encore l'image de Bob Ford, celui qui est sans image, sans visible ni visibilité partagés. Son identité avec Jesse James le conduira à une mort semblable :

<sup>16</sup> Mondzain, Marie-José, *Images (à suivre)*, Op. Cit., p. 168. Nous soulignons.

assassiné à son tour. Mais plus le moment fatidique approche, plus l'image cinématographique elle-même semble hésiter, comme si elle se désarticulait dans la proximité avec le hors image. Pour la première fois, Andrew Dominik use d'arrêts sur image. Il ne s'agit plus, cette fois, me semble-t-il, de ce que je nommais des effets d'image, mais bien de l'expérience concrète des limites que rencontre l'image cinématographique dans son approche de ce qui lui est fondamentalement étranger. Ainsi, on ne verra pas l'exécution de Bob Ford, qui restera hors champ (au contraire, le roman d'Hansen la détaille). On ne verra pas de photos de son cadavre, ni l'exposition de celui-ci. Mais bien un simple fondu au noir.

On sait que le film d'Andrew Dominik devait être beaucoup plus long que les 160 minutes aujourd'hui visibles. L'œuvre devait articuler deux diptyques quasiment égaux, le second étant consacré à la vie de Bob Ford après l'assassinat de Jesse James. Quelles qu'en soient les raisons concrètes (manifestement, des impératifs liés à la production et à la commercialisation), on pourra peut-être voir dans le fait que cette seconde partie est, à l'arrivée, beaucoup plus courte que la première, la confirmation que le personnage de Bob Ford, étranger à l'image, ne pouvait, en fin de compte, qu'échapper au spectacle cinématographique lui-même.

- Fink, Eugen, «Re-présentation et image. Contribution à la phénoménologie de l'irréalité », dans *De la phénoménologie*, trad. franç. de D. Franck, Paris, Minuit, 1974
- Hansen, Ron, *L'assassinat de Jesse James par le lâche Robert Ford*, trad. franç. de V. Hugon, Paris, Buchet Chastel, 2007
- Marie-José, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007
- Mondzain, Marie-José, *Images (à suivre). De la poursuite au cinéma et ailleurs*, Paris, Bayard, 2011
- Mondzain, Marie-José, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003

## RÉFÉRENCES

## r Du spectacle de café-concert à l'écran. Le cas des phono-scènes Gaumont

Quentin Gille

Entre 1902, date de dépôt du premier brevet pour le *Chronophone*<sup>1</sup>, et 1916, année au cours de laquelle la société Gaumont met un terme à sa production de « films chantants et parlants », la société des établissements Gaumont produira et commercialisera pas moins de 774 phono-scènes<sup>2</sup>. Plusieurs centaines de films, d'une à deux minutes en moyenne (la capacité maximale d'un disque à l'époque), qui offraient la possibilité aux spectateurs de voir et d'entendre divers artistes, grâce à un cinématographe synchronisé avec un phonographe, divers artistes, depuis la troupe de danseurs jusqu'au chanteur d'opéra en passant par le comique troupier. Un répertoire hétéroclite au sein duquel les grands airs d'opéra (*Carmen*, *Faust*, *Le Barbier de Séville*, etc.) côtoyaient les chansons comiques et grivoises (*Mon Pantalon est décousu*, *Le Rire du nègre*, etc.), et auquel plusieurs vedettes des spectacles de cafés-concerts, comme Dranem, Paulus, Mayol ou encore Polin, participèrent activement puisqu'ils enregistrèrent près d'une dizaine de phono-scènes chacun pour le compte de la firme Gaumont.

En nous référant, d'une part, au catalogue pour Projections Parlantes publié en janvier 1908 par les établissements Gaumont et, d'autre part, aux rares phono-scènes encore disponibles à l'heure actuelle<sup>3</sup>, nous aborderons quelques-unes des questions esthétiques et théoriques soulevées par la transposition des spectacles de café-concert à l'écran. Nous avancerons l'hypothèse selon laquelle le chanteur va, à la faveur d'un passage progressif de « la mise *sur* scène à la mise *en* scène<sup>4</sup> » de ces numéros chantés, développer un rapport singulier avec les spectateurs de phono-scène ; pris en étau entre, d'une part, les conventions scéniques du spectacle vivant, et du café-concert plus spécifiquement, et, de l'autre, celles de la mise en scène « phono-cinématographique » alors balbutiante, l'artiste de phono-scène va progressivement se mettre à évoluer sur deux registres à la fois : celui de la monstration et celui de la narration<sup>5</sup>. En guise d'ouverture, nous proposerons de rapprocher la fonction du chanteur de phono-scène de celle de l'*admoniteur* en peinture.

### 1. INTRODUCTION

<sup>1</sup> Brevet n° 328 145 du 18 novembre 1902 intitulé : « Système de réglage de concordance du synchronisme dans les appareils comportant la combinaison d'un phonographe et d'un cinématographe ». Voir, entre autres, Pisano, Giusy, *Une archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS, 2004.

<sup>2</sup> Au fur et à mesure de leur production, les phono-scènes ont été numérotées par la firme Gaumont. Une publicité pour les projections parlantes Gaumont, publiée dans *Ciné-Journal* n°46 (semaine du 4 au 10 juillet 1909) annonce que leur nombre a dépassé 700. Un nombre de phono-scène qui n'évoluera pas beaucoup puisque, selon Jean-Jacques Meusy, la dernière phono-scène, produite en 1916, porterait le numéro 774. Meusy, Jean-Jacques, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS, 1995.

<sup>3</sup> Sur les 774 phono-scènes répertoriées, seule une quinzaine de phono-scènes complètes (c'est-à-dire réunissant le disque et le film) sont encore disponibles à l'heure actuelle.

<sup>4</sup> Arnouldy, Édouard, *Pour une histoire culturelle du cinéma*, Liège, Céfal, 2004.

<sup>5</sup> Gaudreault, André, *Cinéma et attraction*, Paris, CNRS, 2008.

## 2. L'INDUSTRIE DE LA CHRONOPHONIE FACE À L'INDUSTRIE DU SPECTACLE

<sup>6</sup> Au total, la société Gaumont publiera cinq « Catalogues pour Projections Parlantes » : en juillet 1906, en janvier 1908, en juillet 1908, en mars 1911 et en juillet 1912.

<sup>7</sup> Attali, Jacques, *Bruits*, Paris, PUF Fayard, 1977.

Lorsque la société des établissements Gaumont se lance officiellement dans ce qu'elle appelle alors « la nouvelle industrie de la *chronophonie* », avec la publication de son premier « Catalogue pour Projections Parlantes » en juillet 1906<sup>6</sup>, ses dirigeants sont tout à fait conscients qu'en allant puiser dans le vivier du monde du spectacle pour enrichir son catalogue, ils entreront directement en concurrence avec les salles de café-concert et de music-hall. Des salles de spectacles qui, en ce début de XX<sup>e</sup> siècle, constituent le centre névralgique de l'industrie musicale<sup>7</sup>. D'autant plus que l'apparition de l'enregistrement sonore et ses conséquences sur l'économie du spectacle étaient encore dans tous les esprits. Dès lors, la société Gaumont va prendre soin de rassurer ses clients, et par la même occasion les exploitants de salles, en insérant dans son catalogue tarifaire de 1908 un texte, sobrement intitulé « Présentation du *Chronophone* Gaumont », dans lequel elle va chercher à couper court à toute éventuelle polémique.

« Quelques esprits chagrins ou timorés ont été jusqu'à prétendre que notre *Chronophone* était la mort des artistes. Nous les remercions de cette marque de succès. Elle vaudrait à elle seule mieux que toutes les publicités ; mais cependant nous voulons rassurer ces mêmes artistes. Est-ce que le phonographe a tué les chanteurs ? N'a-t-on pas prédit la même ineptie à son apparition ? Quel est le résultat ? Jamais ils n'ont gagné autant d'argent ; nous en connaissons, et non des moindres, qui triplent annuellement le revenu qu'ils tirent seulement de leur apparition sur les scènes ou de leurs auditions en public. »<sup>8</sup>

<sup>8</sup> *Catalogue pour Projections Parlantes* de la société des établissements Gaumont, janvier 1908, p. 36.

Avec la commercialisation de son *Chronophone*, la société des établissements Gaumont n'ambitionne donc pas de révolutionner le marché, mais promeut une nouvelle économie du spectacle via l'introduction d'un nouvel outil de promotion. Selon les établissements Gaumont, la vision d'une phono-scène doit susciter l'envie auprès des spectateurs d'aller voir en chair et en os l'artiste dont ils viennent de découvrir la voix et le visage sur un écran.

« Si vous aviez entendu un bon record [sic] phonographique et qu'il vous eût été possible, quelques jours après, de voir l'artiste dans un théâtre, n'eussiez-vous pas cherché à être au nombre des spectateurs ? Vous admettez que le même argument est valable pour les projections et que le fait de montrer une série de vues prises d'une scène est la

meilleure publicité pour cette scène. »<sup>9</sup>

Les établissements Gaumont veillent donc à rassurer les sceptiques en soulignant la complémentarité de ses phono-scènes avec l'industrie musicale ; la nouvelle « industrie de la *Chronophonie* » se définit littéralement comme « le spectacle d'un spectacle, la représentation d'une représentation<sup>10</sup> ».

Au sein des spectacles de café-concert, et des numéros chantés tout particulièrement, le corps de l'artiste et la présentation de soi constituaient deux éléments fondamentaux ; évoluant sur une scène dénuée d'accessoires, le corps de l'artiste de café-concert constituait bien souvent l'unique « instrument », hormis sa voix, dont il disposait pour captiver son public<sup>11</sup>. Mais dès l'instant où ils furent confrontés aux contraintes techniques du dispositif d'enregistrement du *Chronophone*, les artistes de café-concert et de music-hall durent apprendre à adapter ce jeu de scène corporel. En effet, en ce début de XX<sup>e</sup> siècle, les conditions d'enregistrement sur disque (comme sur cylindre d'ailleurs) obligent le chanteur à se positionner – et à se maintenir – à plus ou moins 50 centimètres du pavillon du phonographe, ce qui les empêche de chanter et de se mouvoir (ou même de gesticuler) en même temps. Dès lors, pour contourner cette position statique imposée par le dispositif d'enregistrement, les artistes procédaient en deux temps : tout d'abord, le chanteur enregistrait le phonogramme en se plaçant aussi près et fixement que nécessaire du pavillon ; le disque ainsi obtenu était ensuite joué sur appareil reproducteur relié synchroniquement au cinématographe et l'artiste, guidé par le son et le rythme de sa voix, n'avait plus alors qu'à mimer sa propre interprétation devant la caméra. Ce choix de recourir à ce que nous appellerions anachroniquement le « play-back » permettait ainsi aux artistes d'escamoter la position statique qui leur était imposée par le dispositif d'enregistrement, leur offrant au passage la possibilité de déployer plus librement leur jeu de scène. Un jeu de scène qui, bien souvent, avait fait leur réputation sur les planches des cafés-concerts.

Dans un même ordre d'idées, nous soulignerons que les opérateurs de phono-scènes ont souvent privilégié le plan d'ensemble (c'est-à-dire le cadrage de la tête aux pieds) lors des prises de vues<sup>12</sup>. Un choix de cadrage qui offrait une certaine liberté de mouvement aux artistes dans le champ de l'image. Dans *La Polka des trottins* (1905, n<sup>o</sup> 149),

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Schmitt, Thomas Louis Jacques, « Scènes primitives. Notes sur quelques genres comiques 'hérités' du café-concert ». 1895, n<sup>o</sup> 61, 2010, pp. 174-190.

## 3. « DE LA MISE EN SCÈNE »

<sup>11</sup> Condemni, Concetta, *Les cafés-concerts. Histoire d'un divertissement (1848-1914)*, Paris, Quai Voltaire, 1992.

<sup>12</sup> Dans leurs « Catalogue pour Projections Parlantes », les établissements Gaumont ont pris soin d'associer un photogramme pour illustrer chacun des phono-scènes disponibles, ce qui permet aujourd'hui de se faire une idée assez précise du cadrage utilisé à l'époque. L'« uniponctualité » des phono-scènes encore disponibles à l'heure actuelle (c'est-à-dire le fait d'être tournées en seul plan) semble quant à elle attester la constance du cadrage (soit l'absence de montage) d'un bout à l'autre de la phono-scène.

Félix Mayol profite ainsi de l'espace offert par le plan d'ensemble pour effectuer quelques pas caricaturaux à droite et à gauche de l'image. On relèvera néanmoins la présence ici et là de quelques phono-scènes tournées en plan rapproché, comme *Questions indiscrètes* (1905, n° 154), toujours interprétée par Mayol. Il est toutefois intéressant de souligner que dans ce cas précis, Mayol adapte son jeu de scène à l'échelle de plan choisie (plan taille) en se limitant à quelques mouvements des bras et du buste.

Outre cette transposition devant la caméra du jeu corporel et visuel des artistes, on relève également la présence de toute une série d'autres marqueurs caractéristiques du spectacle de scène, et du numéro de café-concert en particulier : salut, clin d'œil, œillades ou encore geste d'interpellation, etc. Citons une nouvelle fois, et à titre d'exemple emblématique, la phono-scène de *La Polka des trottins*. Celle-ci s'ouvre sur un plan d'ensemble dont le cadre épouse parfaitement l'espace de la scène de spectacle reproduite pour l'occasion : les bords du cadre s'arrêtent là où devraient commencer les coulisses. Le décor, un simple drap orné de lilas blancs (l'emblème de Mayol), rappelle quant à lui le décor épuré du café-concert. Quelques secondes après que l'orchestre ait commencé à jouer (celui-ci ne sera d'ailleurs jamais montré à l'image, ni même situé dans l'espace), Mayol effectue une entrée de plan – de scène – par la gauche et vient se placer au centre de l'image, face à la caméra. Cette frontalité ostensible, qui n'a rien d'exceptionnel pour l'époque (1905), renvoie au point de vue privilégié dans la salle de spectacle et possède une valeur d'adresse très nette, typique du spectacle de café-concert où l'artiste avait pour habitude d'interpeller directement les spectateurs. Toujours dans la *Polka des trottins*, on peut également observer un important travail d'inclusion du spectateur de la part de Mayol qui, après avoir salué le public – autre marque du spectacle de scène – une fois à gauche et une fois à droite ne cesse de fixer l'objectif de la caméra tout au long de son interprétation, installant ainsi un *vis-à-vis* entre le spectateur et lui. D'ailleurs, tout au long de cette phono-scène, Mayol multipliera les gestes de connivence en direction du public : clin d'œil, œillades ou encore geste d'interpellation. Autant de gestes que l'on retrouve dans d'autres phono-scènes comme *Questions indiscrètes* de Mayol ou encore *L'Anatomie du conscrit* de Polin (n° 136, 1905), et qui, comme dans le cadre du spectacle de café-concert, participaient à l'instauration d'un rapport de proximité entre l'artiste et le public.

Rétrospectivement, les quelques phono-scènes évoquées jusqu'à présent, et qui sont parmi les premières à avoir été réalisées par la société Gaumont (du moins si l'on s'en réfère à leur numéro de catalogue), s'inscrivent à cheval sur le paradigme de la captation/restitution et celui de la monstration<sup>13</sup>. En effet, dans chacun des cas, il s'agit visiblement de numéros bien rodés qu'un artiste rejoue devant un appareil enregistreur (d'images et de sons). L'opérateur, quant à lui, s'efface devant la performance de l'artiste en n'intervenant pas, ou peu, sur celle-ci : en dehors du seul choix du cadrage, l'intervention de l'opérateur sur le spectacle qui se joue devant lui reste pour ainsi dire nulle. Il s'agit d'ailleurs, chaque fois, de vues tournées en un seul tableau, c'est-à-dire en un seul plan. En l'absence d'intentionnalité (entendue ici dans son sens pragmatique) chez l'opérateur, il n'y a pas à proprement parler de « mise en scène », mais bien de la « mise sur scène » pour reprendre la comparaison proposée par Édouard Arnoldy<sup>14</sup> ; il ne s'agit pour l'opérateur que de garantir la captation optimale du spectacle qui est rejoué devant lui. Il faut se tourner vers les dernières phono-scènes du répertoire, c'est-à-dire celles possédant un numéro d'identification situé au-delà des 700, pour repérer les premiers signes de mise en scène et ainsi dégager les marques d'un certain affranchissement par rapport au modèle de la scène.

Parmi la dizaine de phono-scènes encore complètes à l'heure actuelle, *Anna, qu'est-ce que t'attends ?* (1912/13, n° 760) et *Chemineau chemine* (1914, n° 774) se détachent du lot sur au moins deux points. Premièrement, elles sont toutes les deux composées de deux tableaux (de deux plans), alors que les autres étaient toutes vraisemblablement « uniponctuelles », c'est-à-dire tournées en un seul plan. Or, la présence d'un collage entre deux tableaux témoigne de l'intervention d'une tierce personne, l'opérateur, qui ne se contente dès lors plus de filmer un spectacle mais intervient sur la continuité et la temporalité de ce spectacle qui est rejoué devant lui<sup>15</sup>. Deuxièmement, et c'est peut-être plus révélateur de ce glissement vers le paradigme de la narration qui est en train de se réaliser, ces deux phono-scènes se caractérisent également par l'abandon du « théâtre de poses<sup>16</sup> » au profit de décors naturels. Or, en abandonnant ainsi le tournage « en studio » (nouvel anachronisme) pour un tournage dans un décor naturel, la société Gaumont semble délaissé encore un peu plus le paradigme de la monstration pour glisser vers celui de la narration : les chanteurs évoluent désormais dans un décor habité par des figurants avec lesquels ils interagissent.

<sup>13</sup> André Gaudreault distingue trois paradigmes au sein de la cinématographie-attraction (1895-1915) : le paradigme de la captation/restitution, le paradigme de la monstration et le paradigme de la narration. Gaudreault, André, *Cinéma et attraction*, Paris, CNRS, 2008, pp.102-109.

<sup>14</sup> Arnoldy, Édouard, *Pour une histoire culturelle du cinéma*, Liège, Op. Cit., 2004.

<sup>15</sup> Soulignons que ce passage d'un tableau à l'autre ne se fait pas n'importe quand. Dans *Anna, qu'est-ce que t'attends ?* et *Chemineau chemine*, ce point de montage a lieu à la faveur d'un changement de couplet.

<sup>16</sup> C'est-à-dire le « studio » de prises de vue situés à l'époque Buttes-Chaumont.



Qui plus est, le fait de sortir les chanteurs du studio et de les éloigner des planches pour, bien souvent, les plonger dans une histoire, aussi minimale soit-elle, va bouleverser leur fonction et leur rapport aux spectateurs. C'est du moins l'hypothèse que nous voudrions soulever à présent.

#### 4. DE L'ADMONITEUR AU CHANTEUR

Comme le souligne Édouard Arnoldy, dans la phono-scène *d'Anna, qu'est-ce que t'attends ?* l'interprète se plaît visiblement à jouer un rôle dans un cadre bucolique, loin des planches parisiennes. L'artiste semble dès lors tiraillé entre le bon déroulement de la diégèse et la bonne réception de la chanson : tantôt il s'adresse à la caméra (au public), tantôt il s'adresse à sa femme (Anna). Dès lors, la frontalité n'est plus aussi ostensiblement marquée que sur scène. De même, le chanteur ne salue pas le public, ni au début et à la fin du film, et il n'entre pas dans le champ, il y est déjà. Édouard Arnoldy en conclut qu'« il ne s'agit plus ici à proprement parler d'un spectacle filmé, mais plutôt d'une courte histoire qui se développe au gré d'une chanson comique<sup>17</sup> ». En d'autres termes, le fait de sortir les artistes du studio et de les éloigner des planches pour, bien souvent, les plonger dans une histoire, aussi minimale soit-elle, semble bouleverser le statut du chanteur et son rapport au spectateur : en l'absence d'espace scénique à l'écran, on passe, toujours selon Arnoldy, d'un regard aux spectateurs (de café-concert) à un regard-caméra (au spectateur singulier du cinéma).

Tandis qu'au cinéma (de même qu'au théâtre ou à l'opéra), l'acteur cherche la plupart du temps à s'effacer derrière le personnage qu'il incarne, au café-concert, en revanche, l'artiste avait pour habitude de jouer plusieurs personnages successivement. Ainsi, dans la phono-scène *Questions indiscretes* qui évoque la discussion de palier entre un homme et sa voisine, Félix Mayol incarne tour à tour l'amoureux transi et la femme volage grâce à une série de gestes caricaturaux. Or, si l'on retrouve bien cette « attitude scénique » caractéristique du café-concert dans plusieurs des phono-scènes réalisées en studio, celle-ci s'estompe dans les phono-scènes tournées en extérieur où l'interprète semble partagé entre son rôle de narrateur/chanteur et celui de protagoniste. Dans *Anna, qu'est-ce que t'attends ?* et dans *Chemineau chemine*, le chanteur est alternativement un « personnage diégétique » (personnage de fiction) et un « personnage extradiégétique » (la vedette), quand il n'est pas les deux en même temps.

<sup>17</sup> Édouard Arnoldy, *Op. Cit.*, p. 45.

Cette dualité des chanteurs de phono-scènes, à tout le moins ceux *d'Anna, qu'est-ce que t'attends ?* et de *Chemineau chemine*, partagent selon nous un certain nombre de points communs avec la figure de l'*admoniteur* en peinture, du moins tel que l'a théorisé pour la première fois au XV<sup>e</sup> siècle Leon-Battista Alberti dans son traité *Della pittura* (publié en 1435).

« Et il me plaît qu'il y ait dans l'*istoria* [l'histoire représentée] quelqu'un qui nous avertisse (*ammonisca*) et nous enseigne ce qui s'y fait, ou qui nous invite de la main à voir, ou qui nous menace avec un visage fâché et les yeux épouvantés afin que personne n'approche, ou qui nous invite à pleurer ou à rire avec eux. »<sup>18</sup>

En peinture, et dans l'art du Quattrocento plus particulièrement, l'*admoniteur* est donc un personnage qui fait partie du monde signifié par l'image peinte et dont l'attitude et la posture en font un genre d'intermédiaire entre le spectateur et le monde peint<sup>19</sup>. Tourné vers le spectateur, l'*admoniteur* invite ce dernier, quelquefois avec un geste explicite ou par un regard, à s'intéresser à la scène représentée. Ce personnage agit comme un « pointeur », comme un marqueur syntaxique qui indique d'un geste de la main quoi regarder : sa fonction est d'instaurer un contact avec le spectateur, de le faire participer affectivement à « l'*istoria* ». Ce personnage insiste sur la *représentation*, il *présente* ce qui est *représenté*, il est un intermédiaire entre la narration et le regard du spectateur. Voici ce qu'André Gaudreault et Germain Lacasse disent à propos de l'*admoniteur* qu'ils proposaient quant à eux de rapprocher du bonimenteur :

« L'un des aspects les plus intéressants de l'*admoniteur* réside dans cette faculté qu'il a, comme figure, de briser, par sa seule présence, l'unité du discours pictural. Son regard relativement spéculaire du regard du spectateur fait qu'il y a, dans l'énoncé pictural, coprésence apparente de deux discours. Celui de la toile (sic) dans son ensemble, un monde d'instances qui se donnent à voir, et celui de l'*admoniteur*, une instance qui, au contraire, donne à regarder. »<sup>20</sup>

Dans la mesure où son geste est, comme celui de l'*admoniteur*, d'abord et avant tout un geste de montreur, de monstreur, le chanteur de phono-scène semble lui aussi situé aux confins de la monstration et de la narration.

<sup>18</sup> Laframboise, Alain. *Istoria et théorie de l'art. Italie, XI<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> siècles*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1989, p. 49.

<sup>19</sup> A titre indicatif, on retrouve des exemples d'*admoniteur* dans les tableaux suivants : *Madone à l'Enfant avec Saint Jean-Baptiste et Saint Jérôme*, huile sur panneau de Giorgio Vasari (1511-1574) ; Peintre anonyme et Henri Guigues (1520-25), *Retable du parlement*, Aix en Provence, église du Saint Esprit, panneau central : *Assomption de la Vierge*.

<sup>20</sup> Gaudreault, André, et Lacasse, Germain, « Fonctions et origines du bonimenteur du cinéma des premiers temps », *Cinéma*, vol. 4, n°1, 1992, p. 139.

« Il est là, situé au seuil de la diégèse, pour montrer au spectateur la porte d'entrée donnant accès à ce monde imaginaire que les images animées font naître devant ses yeux. Il est là, comme un véritable appât humain, pour captiver le spectateur, au sens littéral du mot (*Le Robert* : 'retenir captif ; faire prisonnier'), pour l'attacher au récit. »<sup>21</sup>

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 142.

À l'instar de l'admoniteur en peinture, le chanteur de phono-scène possède une fonction de médiation entre monde actoriel et monde spectaculaire et, à ce titre, multiplie les marques d'énonciation : ces deux instances interpellent le spectateur et s'adressent directement à lui. Tous deux servent d'« agents de liaison » et, même, de relais entre l'« intra-pictural » et l'« extra-pictural ». Ces deux figures de relais remplissent également les mêmes fonctions monstratives (ils nous disent ce qu'il faut regarder), avec cette différence notable que contrairement à l'admoniteur en peinture, le chanteur est ici doué de parole, ce qui lui permet de remplir, en plus de cette fonction monstrative, une fonction narrative. Dans *Chemineau chemine* par exemple, le chanteur fixe du regard la caméra tout en soulignant d'un geste du bras la plupart de ses paroles, comme lorsqu'il parle dans sa chanson de deux « beaux êtres » en pointant du doigt les deux enfants qu'il vient de croiser.

## 5. CONCLUSION ET PERSPECTIVES

Lors de ce survol de la production de phono-scènes Gaumont, nous avons essayé de montrer comment, au contact de la représentation cinématographique, les marques d'inclusion du spectateur héritées du spectacle de café-concert vont être progressivement intégrées et modifiées, suite notamment à l'apparition de tournages en extérieur et à la mise en place d'un contexte narratif. Nous avons alors proposé de rapprocher la figure du chanteur de phono-scène de celle de l'admoniteur en peinture, ce personnage qui évolue sur deux registres à la fois : celui de la monstration et celui de la narration.

Ce glissement amorcé de la monstration à la narration va être interrompu lorsque les établissements Gaumont décident de mettre fin à la production de phono-scènes en 1916<sup>22</sup>. Mais si les phono-scènes disparaissent bel et bien du paysage à partir du milieu des années 1915, la figure du chanteur/admoniteur va, selon une hypothèse qui reste encore à éprouver, perdurer au sein de dispositifs ultérieurs tels que les *Soundies*, les *Scopitones* ou encore, plus proches de nous, les *vidéoclips*. Un ensemble de dispositifs mettant en images une chanson populaire

<sup>22</sup> Selon Édouard Arnoldy, c'est le grand écart stylistique et la trop grande connivence avec le milieu du café-concert, et plus largement du spectacle forain, qui va, entre autres, précipiter la fin des phono-scènes. Arnoldy, Édouard, *Pour une histoire culturelle du cinéma*, Liège, Céfal, *Op. Cit.*, 2004.

et au sein desquels la figure du chanteur/admoniteur apparaît comme une figure incontournable, allant même jusqu'à s'imposer comme l'un des traits spécifiques et essentiels de ces dispositifs que l'on pourrait qualifier de « phono-cinématographiques ».

Attali, Jacques, *Bruits*, Paris, PUF/Fayard, 1977.

Arnoldy, Édouard, *Pour une histoire culturelle du cinéma*, Liège, Céfal, 2004.

*Catalogue pour Projections Parlantes* de la société des établissements Gaumont, janvier 1908.

Condemni, Concetta., *Les cafés-concerts. Histoire d'un divertissement (1848-1914)*, Paris, Quai Voltaire, 1992.

Gaudreault, André, *Cinéma et attraction*, Paris, CNRS, 2008.

Gaudreault, André et Lacasse, Germain, « Fonctions et origines du bonimenteur du cinéma des premiers temps », *Cinémas*, vol. 4, n° 1, 1992, pp. 133-147.

Laframboise, Alain. *Istoria et théorie de l'art. Italie, XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> siècles*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1989, p. 49.

McMahan, Alison, « Sound rewrites silents », in : Nasta, Dominique et Huvelle, Didier (dirs.), *Le son en perspectives : Nouvelles recherches*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, pp. 69-93, 2004.

Meusy, Jean-Jacques, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS, 1995.

Pisano, Giusy, *Une archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS, 2004.

Schmitt, Thomas Louis Jacques, « Scènes primitives. Notes sur quelques genres comiques "hérités" du café-concert ». *1895*, n° 61, 2010, pp. 174-190.

## RÉFÉRENCES

