

« Prendre ses désirs pour des réalités ». RÉHABILITATION DE LA THÉÂTRALITÉ

CONTROVERSE 3 : DIE (1962), LES ENJEUX SCÉNIQUES D'UN CUBE NOIR

En 1966, dans un entretien, l'artiste Tony Smith raconte le souvenir d'un épisode, devenu depuis emblématique :

« Alors que j'enseignais à la Cooper Union, au tout début des années 1950, quelqu'un m'avait dit comment aller sur un tronçon encore en travaux de l'autoroute du New Jersey. [...] Il faisait nuit noire, et il n'y avait ni lumière, ni accotements balisés, ni lignes, ni rampes, rien à l'exception du bitume sombre qui se déroulait dans un paysage de plaine, bordé au loin par des collines, mais ponctué de cheminées, de tours, de fumées et de lumières colorées. Ce trajet fut une expérience révélatrice. La route et une grande partie du paysage étaient artificiels et cependant, on ne pouvait pas parler d'œuvre d'art. Pourtant, cela produisit sur moi un effet que l'art n'avait jamais produit. [...] Sur la route, j'avais vu une espèce d'arrangement, d'organisation, mais qui n'était pas socialement reconnu. À part moi, je pensai : il est évident que c'est la fin de l'art. Beaucoup de peintures ont vraiment l'air picturales, après cela. C'est une expérience impossible à cerner, il faut la vivre. J'ai découvert plus tard, en Europe, des pistes d'atterrissement désaffectées – œuvres à l'abandon, paysages surréalistes, sans fonction, mondes fabriqués, totalement dénués de tradition. Le paysage créé artificiellement, hors de tout précédent culturel, a commencé à m'obséder. »⁵⁴

L'anecdote est troublante. Extraordinairement imagée, descriptive, elle met en scène l'artiste à un tournant de son parcours, et nous permettra d'introduire la question de la théâtralité : l'épisode que raconte Tony Smith semble mis en scène là où il relate une expérience vécue. Sur un fond noir, nocturne, se déroule un ensemble d'images et de figures identifiables. À l'abstraction répond donc l'agencement d'éléments singuliers

54. Samuel Wagstaff, « Talking with Tony Smith », in *Artforum*, Décembre 1966. La traduction française est tirée de Michael Fried, « Art et objectivité » (1967), in *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007, p.126. Ce récit fait l'objet, après Michael Fried, de commentaires, plus ou moins longs, par les auteurs réunis dans les quelques pages qui suivent : Jean-Pierre Criqui, Georges Didi-Huberman et Patricia Falguières. Le travail de Smith est abordé de façon récurrente dans ces textes qui traitent d'une bascule minimaliste, et de la mise en question des arguments friediens. Cette anecdote est systématiquement utilisée en faveur d'une qualité énigmatique des œuvres minimalistes contre la soi-disant pureté moderniste.

liés par le souvenir: architectures, couleurs, paysage. Les «catégories esthétiques»⁵⁵ traditionnelles, telles que le paysage par exemple, sont ainsi intégrées à un récit qui fait une large place à l'artifice, à la fabrication d'effets. Le caractère énigmatique de l'image qui frappe Tony Smith semble corrélé à une puissance scénique de surgissement, d'apparition qui permet de mêler narration, souvenir, anamnèse et abstraction, géométrie, désaffection. Ce que nous nommons «puissance scénique» met en lumière une tension que l'histoire de l'art et ses discours auront plutôt cherché à recouvrir: l'expérience de Tony Smith revient à elle seule sur l'autonomie supposée de l'œuvre ou de l'image. À la place, elle convoque les régimes de la psychologie, de la figuration, de l'abstraction, de l'anthropologie pour nous convaincre de l'existence d'une scène commune entre des termes a priori antagonistes. Qu'un artiste minimaliste nous permette de poser les bases d'une scène commune est capital : c'est cet héritage compris comme impur et ouvert aux surdéterminations qui importe aux œuvres contemporaines.

Ainsi que l'explique Jean-Pierre Criqui, Tony Smith (1912-1980) appartient à la génération des expressionnistes abstraits, ses productions le lient au travail de Barnett Newman ou de Mark Rothko et les raccourcis de l'histoire de l'art l'apparentent aux catégories minimalistes. Après avoir pratiqué la peinture, l'artiste s'est surtout fait connaître pour de grandes sculptures d'extérieur, énigmatiques constructions qu'in-carne au mieux *Die* (1962), cube de métal noir «apocalyptique» selon les mots de Jean-Pierre Criqui : il mesure six pieds de côté, 6x6x6. C'est en analysant cette œuvre que le critique met à jour l'inconfort catégoriel dans lequel se situe le travail de Tony Smith :

«*Die* entraîne une multitude d'associations de nature culturelle ou intime, en une chaîne proliférante et apparemment infinie. C'est le contraire d'un *objet spécifique*, le démenti absolu du 'what you see is what you see'.»⁵⁶

«Spéculations formelles», «force de surgissement», «souplesse d'articulation», «labyrinthe» : les expressions utilisées par le critique pour décrire les œuvres de Tony

55. L'expression est de Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p.70.

56. Jean-Pierre Criqui, «Trictrac pour Tony Smith», in *Un trou dans la vie. Essais sur l'art depuis 1960*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p.36.

Smith dépassent largement le vocabulaire habituellement convoqué pour traiter d'œuvres minimalistes et basculent dans une lecture favorisant l'anamnèse, l'œuvre devenant le réceptacle d'un contexte élargi : intime, social, culturel, relatant des expériences. Ce qui retient Jean-Pierre Criqui, puis plus tard Georges Didi-Huberman, c'est cette mise en échec du geste de la catégorisation. Si tous deux se réfèrent au récit de Tony Smith sur l'autoroute, c'est justement pour appuyer cette idée d'un dépassement des horizons critiques ordinairement attribués à l'art minimal.

Ce qui relève du paradoxe, constitue une réelle difficulté, c'est d'accepter la simple concordance entre les œuvres de Tony Smith elles-mêmes, qui semblent incarner la plus vigilante des abstractions, réalisée selon les données les plus industrielles et, par exemple, leur titre qui, comme le note Jean-Pierre Criqui, rend compte du processus de la réalisation compris comme narration, récit, situé parfois au plus près de l'expérience autobiographique. « Difficile, écrit-il revenant sur *Die*, de ne pas saisir son potentiel d'étrangeté mortuaire. »⁵⁷ Effectivement, le fossé semble délicat à franchir : il s'agit en fait de réussir à percevoir dans la forme la plus élémentaire, un cube noir, l'objet dérangeant par excellence. C'est son impureté qui l'emporte : sa densité abstraite n'empêche en rien d'adjoindre à l'œuvre l'idée d'une vision légèrement hallucinatoire – chambre funéraire, jeu de l'enfance, virus⁵⁸. Les œuvres de Smith, écrit Georges Didi-Huberman,

« inquiètent leur propre *clarté* formelle – leur nature essentiellement géométrique et non-expressionniste – par leur insistance à se présenter *obscures*. Elles sont visuellement compactes et intensives, même lorsqu'elles sont articulées. [...] Elles ont beau *représenter* un ordre d'évidence visible, à savoir une certaine clarté géométrique, elles deviennent bien vite des objets de l'inévidence [...] »⁵⁹

Ce qu'il y a donc de scénique dans les réalisations de Smith, c'est cette insistance à exposer, en même temps, les puissances de l'abstraction et ce qui nous fut toujours présenté comme leur envers immédiat : un caractère énigmatique, obscur, une

57. *Idem.*, p.36-37.

58. Ainsi Tony Smith parle-t-il de ses œuvres comme étant « capables de répandre la maladie. [...] Elles sont noires et probablement malfaisantes. L'organisme social ne peut les assimiler que dans des espaces abandonnés, dans des endroits à l'écart, dans des terrains vagues, dans des endroits à l'écart de tout bien-être, – zones de danger non balisées [...]. », in *Tony Smith: Two exhibitions of Sculpture*, Hartford, Wadsworth, The Institute of Contemporary Art, 1966. Cité par Jean-Pierre Criqui, « Trictrac pour Tony Smith », *op.cit.*, p.32.

59. *Idem.*, p.76.

réserve potentielle de souvenirs ou de récits.

Le vrai dilemme semble atteint en 1967, date de la parution du fameux texte de Michel Fried, traduit en français sous le titre « Art et objectivité », qui, comme le note Patricia Falguières dans une tentative récente pour reprogrammer l'histoire du minimalisme à l'aune des rapports entre arts plastiques et théâtre⁶⁰, prend l'exemple de Tony Smith comme point nodal de sa démonstration. Il est effectivement surprenant que ce texte de la fin des années 1960, qui décide de s'attaquer à l'art « littéraliste » – nom que donne le critique au minimalisme –, fasse une telle place, non seulement à Tony Smith, mais aussi à ce souvenir nocturne du New Jersey. Comme cela a été maintes fois souligné, l'objectivité que pointe Fried dans les œuvres minimalistes (manière de relancer la question de la matérialité de l'œuvre) a selon lui tout à voir avec « un nouveau genre de théâtre », théâtre qui, pour Fried, incarne « la négation de l'art »⁶¹. Or ce que l'expérience « littéraliste » met par-dessus tout à mal, par sa théâtralité, c'est l'autonomie de l'œuvre. Il y aurait en effet « rencontre », « situation », « circonstances », « spectateur », « mise à distance », « public » : autant d'expressions qui servent le critique lorsqu'il décrit à la confusion dans laquelle l'art minimal plonge son public. Le lexique scénique utilisé par Fried se saisit de la perturbation esthétique qui découle de ce défaut théâtral :

« Là encore, l'expérience d'une mise à distance par l'œuvre semble capitale : le spectateur sait que son rapport est celui – indéterminé, ouvert, non astreignant – d'un *sujet* à un objet impassible accroché au mur ou posé par terre. En fait, cette mise à distance par l'objet n'est pas sans présenter quelque ressemblance avec la mise à distance, ou l'envahissement, que représente la présence silencieuse d'une autre *personne* : tomber à l'improviste – dans une pièce plutôt sombre, par exemple – sur des objets littéralistes peut se révéler tout aussi perturbant, ne serait-ce que momentanément. »⁶²

L'art minimal trouble le critique : il lui propose un type d'expérience humanisé, aux antipodes de la clarté moderniste qui tient éloigné son public. L'art minimal, dit-il, nous « envahit ». Cette contamination est selon Fried la preuve d'un point commun à rejeter entre le visiteur et l'œuvre : une vie intérieure, un « secret », un mystère

60. Patricia Falguières, « Aire de jeu. À propos du théâtre et des arts au XX^e siècle », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°101, Automne 2007, pp.49-71.

61. Michael Fried, « Art et objectivité », *op.cit.*, p.120.

62. *Idem.*, p.123. Le malaise de Fried vis-à-vis du minimalisme est ici particulièrement palpable.

semble agiter ces objets. Les déclarations de Tony Smith, dont se sert Fried, le prouvent : il y est question de présence, et donc d'anthropomorphisme, ennemi reconnu de l'essentialisme moderniste. Dès lors qu'il y a présence, il y a apparition, sensibilité, expression, mise en scène, accessoires, public, temporalité : autant de caractères que l'art doit tenir absolument éloigné de ses productions. En 1998, revenant sur son essai de 1967, Fried persiste :

« Je fondais ma critique [...] sur le fait que le littéralisme théâtralisaient le corps, le mettait continuellement en scène, le rendait étrangement inquiétant ou opaque à lui-même, le vidait de tout contenu, tuait son expressivité, niait sa finitude et, en un sens, son humanité, etc. Le littéralisme, aurais-je pu dire, présente le corps comme quelque chose de vaguement *monstrueux*. »⁶³

Le texte initial, daté de la fin des années 1960, demeure selon Patricia Falguières « l'un des essais critiques les plus désaccordés à son temps. »⁶⁴ Ce qu'il offre comme un symptôme aux théoriciens de l'art, c'est, selon elle, ce que la hiérarchie des genres a justement tenu éloigné du *white cube* : la convergence de l'art et du théâtre. Une convergence que le début du XX^e a évidemment célébré (Georges Méliès, S.M. Eisenstein, les dadaïstes, Kurt Schwitters, ...) et que les arts minimal et conceptuel, loin de ce que semble en penser Michael Fried, prolongent à leur manière. Comme l'écrit Georges Didi-Huberman : « [...] c'est au monde phénoménologique de l'*expérience* que la qualité et la puissance des objets minimalistes seront finalement référencés. »⁶⁵ C'est cette expérience qui surprend Fried, mais qui nous permet de rattacher les œuvres en question à une histoire de l'art plus vaste, plus « tissée » aussi en termes de références, une histoire paradoxale : celle qui veut tenir ensemble la « *spécificité formelle* » des objets et « leur irrésistible vocation à une *présence* obtenue par un jeu – fatallement équivoque – sur les dimensions de l'objet ou sa mise en situation par rapport au spectateur. »⁶⁶ Nous retiendrons bien sûr l'idée du « jeu équivoque » : celui qui ne referme pas les frontières modernistes de l'objet mais qui s'attache au contraire à le poser au centre d'une expérience de vision, sensorielle. Le jeu offre une scène à l'expérience.

Malgré lui, Fried aura donc fourni les arguments pour un élargissement qui

63. Michael Fried, « De l'antithéâtralité » (1998), *op.cit.*, p.181.

64. Patricia Falguières, « Aire de jeu », *op.cit.*, p.49.

65. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op.cit.*, p.38.

66. *Idem.*, p.45.

s'exprime ouvertement aujourd'hui. Par le théâtre, que l'on comprend maintenant comme le moyen critique de cet élargissement, se redéploie l'histoire : celle de l'art lui-même mais aussi du discours sur l'art. L'un et l'autre gagnent dans cette infraction théâtrale une valeur ajoutée, un déniissement qui se révèle tout à fait indispensable. Compris comme mise en scène, l'art accepte en son sein des déterminations qui ne lui sont plus extérieures : il est désormais traversé par un contexte, reflète un dehors, fabrique ses propres images, produit des effets, dialogue avec d'autres disciplines. Autant de déterminations avec lesquelles il *joue*. Ce que Fried rejette pose en réalité les bases de ce qui nous semble essentiel aujourd'hui : sa notion de « théâtralité » recouvre l'ensemble des caractères que l'on a tenu éloignés de l'art moderne et qui, en sous-main, ont cependant continué de le travailler. L'art minimal et conceptuel incarne le moment le plus critique de cet affleurement car il représente le plus fort degré de croyance dans l'idée que l'abstraction et les définitions linguistiques emmeunaient automatiquement le spectateur loin de la visualité, prohibant la figuration. Ce que l'argument « théâtral » provoque, c'est le renversement de cette tendance. Quand l'œuvre devient « scénique », elle rejoint les processus mémoriels, les agencements narratifs, elle enregistre des données, dramatise leur dévoilement⁶⁷. Autant de caractéristiques qui obligent à composer, à travers de multiples déplacements, avec ce que l'on croyait démantelé : la figure, la narration, le mnémonique.

Dans ce cadre, il est surprenant de relire les lignes que Fried consacre avec justesse, mais pour le détourner, au souvenir de Tony Smith. Effectivement, l'expérience en question, comme il le note, est éminemment théâtrale. Elle ne témoigne cependant pas « de la profonde hostilité du théâtre envers les arts [...] ».⁶⁸ Là où Fried lit dans ce récit une mise en échec de l'art face à l'expérience, et même si Tony Smith semble abonder dans ce sens – « il est évident que c'est la fin de l'art », se dit-il alors – on peut tout au contraire y voir, à l'instar de Jean-Pierre Criqui, la mise en place d'une stratégie de résistance dans laquelle l'anamnèse constituera le moteur sous jacent des œuvres réalisées. Là où Tony Smith, selon Fried, « semble avoir perçu qu'il n'existe aucun moyen 'd'encadrer' cette expérience, aucune manière de lui donner un sens artistique, d'en faire de l'art [...]. »⁶⁹, on peut à l'opposé établir que cette vision,

67. *Idem.*, p.65.

68. Michael Fried, « Art et objectivité », *op.cit.*, p.129.

69. *Idem.*, p.127.

éminemment composite, mobile, grandiloquente, élabore au contraire un argumentaire très précis sur la manière dont on produit une image, et décrit la façon dont les médiations figuratives se rendent nécessaires au geste de l'abstraction. Dans le souvenir de Tony Smith, la mise en scène proclame l'agencement de l'une et de l'autre option, dans une réfutation convaincante de l'idéal de pureté moderniste.

Dans le catalogue de l'exposition *Scene of the Crime* (Los Angeles, 1997), l'hypothèse poursuivie par Ralph Rugoff⁷⁰ établit dans d'autres termes la dialectique que nous tentons de cerner. En s'appuyant sur la métaphore de la « scène du crime », il déploie un corpus d'œuvres qui va des années 1960 et 1970 jusqu'à nos jours et qu'il choisit de lire comme des documents relatant un événement que l'œuvre se trouve incapable de rendre dans sa totalité. Pièce d'un puzzle qu'il appartient dès lors au visiteur de reconstituer, cette idée de la scène du crime et du visiteur comme détective, dépasse de loin la simple anecdote. La lecture du texte de Rugoff, extrêmement pertinent, établit le site de l'œuvre comme détenant non pas une vérité à contempler mais un ensemble d'accessoires, de détails, d'éléments épars qui appellent l'agencement. Traces d'une histoire invisible, lointaine, dont nous ne dénouerons pas forcément tous les attendus, ces œuvres sont les témoins d'événements qui se sont joués sans nous. À la façon dont *Die* de Tony Smith s'avère être à la fois un souvenir d'enfance, une boîte, un jeu de construction, une chambre funéraire, et un cube noir. Ce que la « scène du crime » nous permet, avec Ralph Rugoff, de cerner, c'est en fait la surdétermination, le système complexe, parfois contradictoire, qui préside à la réalisation d'une œuvre et dont l'épisode sur l'autoroute rend lui aussi compte, à sa manière. Si Harold Rosenberg, face aux toiles de l'*action painting*, a cru reconnaître en 1952 une « arène » qui appelait l'affrontement, c'est bien que ce que l'œuvre recueille a autant à voir avec l'image qu'avec l'événement. La toile devenait ainsi une plateforme, une scène, qui représentait à la fois l'événement *et* son contre-coup. L'art de la performance ou même la vidéo et son « feedback » se seront d'abord imposés comme les moyens de courir après ce retard obligé, d'enregistrer à tout prix le direct, comme pour démontrer l'esprit de l'après-coup et promouvoir de fait un art dont la somatique serait immédiatement perceptible. Dans l'un comme dans

70. Ralph Rugoff, « More than Meets the Eye », in *Scene of the crime*, catalogue d'exposition, UCLA, Armand Hammer Museum of Art, MIT Press, 1997, pp.59-107.

l'autre cas, que la scène du crime soit à reconstituer dans le temps ou dans l'immédiateté de la vision, ce qui prévaut relève de la théâtralité, du récit. Comme le note Rugoff, les toiles de Pollock enregistrent les mouvements chorégraphiques que l'artiste a orchestrés autour d'elles, portent aussi bien les traces des mégots de cigarettes fumées que des débris de son studio ramenés sur la toile. Les toiles de Pollock archivent le processus de réalisation de l'œuvre. De l'autre côté, la vidéo de Chris Burden, qui le montre se faisant tirer dessus, enregistrant ainsi ce qu'il y a de plus brutal dans une expérience – même recomposée – équivaut à la mise en tension la plus violente possible du *white cube* et de l'hygiénisme qu'il induit. La dimension « pathologique » de cette œuvre incarnait à l'époque l'adroit commentaire du musée et de l'art plutôt entendus comme westerns, lieux de non-droit. Ce que la théâtralité permet de rassembler comme éléments certes contradictoires mais appelés à travailler de concert, c'est le jeu entre distance et immersion, immédiateté et après-coup, reconstitution et anticipation, régression et transgression : les œuvres qui se servent de la théâtralité le font justement pour trouver une scène commune à ces éléments a priori antithétiques. Dans tous les cas, chez Pollock comme chez Burden, il s'agit d'enregistrer un événement advenu, quand bien même ce dernier paraît anecdotique, fantasmatoire, hypothétique, prémédité, hasardeux..., élevant l'anodin à la dignité événementielle. Un régime d'interaction que coordonne malgré tout l'organisation de la contrainte qui conduit l'art depuis les années 1960 et qui s'expose le plus souvent tel quel, requérant effectivement du spectateur qu'il collabore ultimement à l'œuvre en la reconstituant.

L'« effet de présence » qui dérange tant Michael Fried, qui sourd dans tous les détails de *Die* comme du souvenir nocturne de Tony Smith, dans les toiles de Pollock ou dans les performances filmées de Burden, vérifie le fait que ces objets (qui ne peuvent pas toujours être qualifiés d'*artistiques*), que le critique voudrait « sans histoire », sont en réalité gorgés de récits et « nous attendent » :

« Une œuvre qui attend son spectateur, qui en escompte l'approche nécessairement située, progressive (au fil d'angles successifs) et prémédite (de toute autorité d'un récit ou d'un environnement qui fait 'cadre') son propre avènement, cette œuvre-là est 'scénique'. »⁷¹

71. Patricia Falguières, « Aire de jeu », *op.cit.*, p.51.

Cette rencontre prend toujours le risque de ne pas avoir lieu, multipliant les péripéties. Elle suppose des scènes incomplètes, des secrets tus, des mystères non révélés, des traumas cachés. C'est ce que raconte Tony Smith. Ce qui l'obsède, et qui manifestement irrigue sa pratique, c'est cette dimension d'un caché partiellement révélé mais intégralement produit: c'est-à-dire le plus complet artifice exposé et montré comme tel. Un «monde fabriqué», comme il le dit lui-même.

Du «monde fabriqué» de Tony Smith aux «histoires projetées»⁷² que les films prennent en charge dans ce travail et tout particulièrement dans les exemples qui vont suivre, il n'y a qu'un pas. L'artifice est une manière d'ordonnancement, une façon de mettre en récit, obligeant l'œuvre à s'ouvrir aux surdéterminations. Il permet les détours, offre les médiations nécessaires à la formation d'images et à leur scénarisation. Nous avons choisi d'intituler ce passage «prendre ses désirs pour des réalités», expression extraite du texte de Jean-Pierre Criqui, concluant sur Tony Smith:

«Mais n'est-ce pas de cela qu'il s'agit justement: prendre ses désirs pour des réalités, et faire en sorte que le réel en garde quelque chose – des œuvres par exemple. Cela n'exclut pas le souci de la forme et de l'invention.»⁷³

Jeremy Deller et Pierre Huyghe, les deux artistes convoqués pour clore ce chapitre, héritent de cette hybridation offerte par la théâtralité. Celle-ci est traitée dans leur travail selon deux occurrences. Dans *La bataille d'Orgreave*, Jeremy Deller organise une performance publique qui se présente comme une reconstitution d'un événement marquant de l'histoire britannique récente. La reconstitution en passe chez lui par un excès de réalisme. Les armes qu'il utilise sont celles d'une théâtralité parfaitement assumée, qui se veut cathartique. Avec *Streamside Day*, Pierre Huyghe bascule de façon toute aussi littérale dans la fiction: il s'agit de fabriquer, ex-nihilo, un rituel qui célébrera l'installation d'une communauté dans une banlieue résidentielle. La théâtralité est programme, partition. Cependant, on le verra, elle traitée par son envers: la désincarnation. Etrangement désaffecté, le film de Huyghe prend le contre-pied de celui de Deller, qui travaille du côté de la réincarnation. Dans ces

72. L'expression est de Raymond Bellour dans son texte consacré à une installation de James Coleman, «Les morts vivants» (1996), repris dans *L'Entre-images 2*, Paris, P.O.L, 1999.

73. Jean-Pierre Criqui, «Trictrac pour Tony Smith», *op.cit.*, p.53.

deux processus de lisibilité et d'explicitation auxquels se livrent les artistes émerge un travail d'écriture ou de réécriture de l'histoire. Cette réécriture s'arrime à des événements réprimés de l'histoire officielle (la révolte des mineurs chez Deller) ou fantasmatiques (l'idée de communauté chez Huyghe). La théâtralité permet ainsi de faire basculer sur le terrain artistique des données et des événements qui proviennent de strates culturelles a priori disqualifiées par le règne du discours. Elle est le filtre qui rend possible la représentation de ces phénomènes issus de la sous-culture parce qu'elle relève elle-même, on vient de le voir, d'un régime de représentation non-reconnu par l'histoire de l'abstraction. Pour se saisir de ces marges culturelles et historiographiques, une fois encore, les procédures de décentrement se révèlent nécessaires. Les détours qu'elles permettent, les distances qu'elles instaurent, jouent comme instances de réévaluation : une autre scène se donne en spectacle.

III. B. 1. JEREMY DELLER, LA BATAILLE D'ORGREAVE, 2001. L'ÉTAT DES PROFONDEURS :

MISE AU JOUR DES IMPENSÉS POLITIQUES

« On sait que les aigles ont besoin pour vivre de boire de l'eau, mais même si vraiment, comme ils le disent, ils effleurent les flots, que font-ils des poissons en eaux profondes ? On ne devrait pas avoir besoin ni de telles images ni de telles considérations, à un moment où demandent à être satisfaites des exigences aussi pressantes que celle des grandes masses : avoir le nécessaire pour vivre. Mais le vol des oiseaux trahit l'état des profondeurs, car l'ordre des profondeurs trouble ce vol. »⁷⁴

« Une autopsie d'un corps à moitié enseveli »

En juin 2001, l'artiste anglais Jeremy Deller organise, sous le titre d'« event creator », une performance publique qui réunit 1000 personnes à Orgreave, dans le sud du Yorkshire. Il s'agit de reconstituer un épisode marquant de l'histoire de l'Angleterre : la bataille qui opposa, le 18 juin 1984, les mineurs en grève du site ouvrier de charbonnerie et de cokerie d'Orgreave aux forces de l'ordre⁷⁵. Confrontés à la fermeture progressive des puits anglais et à la politique sociale de plus en plus féroce du néolibéralisme pratiqué par Margaret Thatcher, les événements d'Orgreave sont la conséquence insurrectionnelle d'une fragilisation déjà bien avancée du monde ouvrier. Principale richesse britannique, le charbon et son traitement, qui incarnent les grandes avancées sociales et industrielles du XIX^e siècle, deviennent, au milieu des années 1980, un élément de cristallisation et de crispation politique. Soutenue par la NUM (National Union of Mineworkers) et son charismatique leader Arthur Scargill, l'industrie minière incarne l'ennemi à abattre. La bataille d'Orgreave, qui réunit à l'époque près de 15.000 personnes, et qui fut violemment réprimée, se lit aujourd'hui comme le chant du cygne d'une classe ouvrière sur le point de disparaître. La vague de chômage qui suivit l'abandon des sites miniers, l'état de déréliction sociale qui en fut l'immédiate conséquence attestent bien d'un renoncement avant tout politique dans des régions où rien ne remplaça jamais l'activité des usines.

Adolescent à l'époque des faits, Jeremy Deller assiste, devant sa télévision, à la

74. Bertolt Brecht, « Art et politique » (1933-1938), in *Ecrits sur la littérature et l'art 2. Sur le réalisme*, Paris, L'Arche, 1970, p.50.

75. Pour une chronologie des faits, on peut se reporter à : Jacques Leruez et Noëlle Burgi, « La grève des mineurs britanniques (mars 1984 - mars 1985) », in *Revue française de science politique*, 36^e année, n°5, 1986, pp. 646-671. On peut aussi lire : Noëlle Burgi, « La grève défaite », in *Vacarme*, n°29, Automne 2004. <http://www.vacarme.org/article1389.html> [consulté le 22 juillet 2010]

retransmission des événements. Il explique :

« La grève n'était rien d'autre qu'une lutte de survie d'une industrie et du mouvement syndical en général. Margaret Thatcher, Premier ministre à l'époque, avait une haine bien ancrée des syndicats – et de l'Union nationale des Mineurs en particulier – parce que c'était le plus puissant des syndicats et qu'il avait provoqué la défaite du gouvernement conservateur précédent. La grève devenait une bataille idéologique nationale entre le socialisme et la forme extrême du capitalisme défendu par M. Thatcher. Par conséquent, tous les moyens étaient mis en œuvre pour mettre fin à la grève : des services secrets et l'intervention possible de l'armée à l'interprétation partielle des bénéfices auxquels les mineurs et leurs familles avaient droit. En fait, la grève devenait une guerre civile. [...] »

De nombreuses raisons m'ont poussé à réaliser cette reconstruction, c'est en grande partie un travail personnel car la grève m'a beaucoup marqué quand j'étais adolescent. Je suis également intéressé par l'histoire britannique récente, particulièrement par ses parties non résolues et problématiques, et le cas s'applique certainement à la grève des mineurs. Je compare la performance et le film à une autopsie d'un corps à moitié enseveli ou bien à la reconstruction d'un crime pour une enquête publique. »⁷⁶

La reconstitution que l'artiste met en place en 2001 possède une double particularité. Pour la mener à bien, il engage une société spécialiste de la reconstitution de batailles historiques, ce que l'on nomme en Angleterre « *Battle re-enactment societies* », et qui lui apporte l'infrastructure nécessaire (accessoires, figurants, cascadeurs, personnel, maître de cérémonie, tacticiens) à son projet. Par ailleurs, Deller convie à la reconstitution d'anciens mineurs et policiers, ayant participé, de près ou de loin, à l'événement lui-même. Les familles de ces derniers figurent au premier rang des spectateurs conviés lors du *re-enactement* final. Aux professionnels du travail de reconstitution est ainsi associée la région toute entière, attachée « affectivement » à l'événement que représente Orgreave. Les répétitions ainsi que la performance finale sont filmées par le réalisateur anglais Mike Figgis qui livre un montage d'images, d'une soixantaine de minutes, comprenant également des images d'archives en noir et blanc, et des entretiens avec quelques vétérans de l'événement, mineurs, syndicalistes, journalistes, apportant leur témoignage et donnant une image plus linéaire de la bataille.

La bataille d'Orgreave, s'il fallait la comprendre comme un simple documentaire, serait rapidement considérée comme un film qui manquerait son objet. Les informations sont distillées à travers les séries d'entretiens en plan fixe et par ceux réalisés « sur le vif » durant les répétitions à ciel ouvert : elles permettent effectivement

76. Jeremy Deller, « La bataille d'Orgreave – notes », dépliant publié par l'Auditorium du Louvre, à l'occasion de la projection du film le 9 juin 2006.

de restituer l'événement mais manquent clairement de précision, de linéarité, leur organisation apparaît légèrement floue, voire brouillée. Le film réalisé par Mike Figgis et Jeremy Deller, qui sont tous deux crédités au générique comme réalisateurs, documente davantage le processus de la reconstitution que l'événement historique lui-même. Or, ce que le geste de la reconstitution permet indubitablement de mettre en lumière ne répond pas à une visée documentaire mais bien plutôt, comme le dit l'artiste, à un geste d'autopsie. Il s'agit effectivement de déblayer une partie de l'histoire britannique politiquement exclue de l'histoire sociale du pays, d'archéologiser un pan embarrassant de l'histoire récente. Si pour ce faire le geste de la documentation a toute sa place, et le travail réalisé en amont de ce projet par Jeremy Deller en témoigne⁷⁷, le film qui retrace la performance publique s'inscrit quant à lui dans un domaine moins fréquenté par les productions contemporaines récentes et pose directement la question d'une «pathétique» contemporaine. Parce que les voix qu'il s'agit de réunir ont été oubliées par l'histoire, parce que leur combat a été rayé des mémoires, ce que Jeremy Deller cherche à faire entendre relève en grande partie de l'affect et de l'émotion. En se concentrant sur le geste documentaire que produit l'artiste, il serait possible de mettre de côté cette valeur affective du film. Nous chercherons au contraire à comprendre sur quoi elle repose, et plutôt que de la congédier, nous en ferons le ressort premier du projet de reconstitution, au plus près de ce que Brecht énonçait sur la dramaturgie moderne :

« [...] les émotions, qui ne sont pas ordonnées par l'intelligence, doivent néanmoins être intégrées et utilisées telles quelles, à l'état désordonné, [...] par l'artiste. Certes, les intégrer et les utiliser, cela veut dire déjà que l'intelligence en fait toutes sortes de choses, du provisoire, de l'expérimental. »⁷⁸

Peinture d'histoire, panorama, tableau vivant: sources possibles de la reconstitution

En faisant d'un événement relativement récent un point de cristallisation qu'il travaille à remettre en scène, Jeremy Deller devient l'historien d'un épisode délaissé de l'histoire nationale. Tragédie ou épopee moderne, la bataille d'Orgreave et sa

77. Le film est « augmenté » de la publication d'un ouvrage : *The English Civil War part II. Personal accounts of the 1984-85 miners' strike*, Londres, Artangel, 2002. Le livre contient des photos, des témoignages, cartes, tracts, extraits de correspondance, coupures de presse... Il s'agit du travail documentaire réalisé par l'artiste comme pendant au film lui-même.

78. Bertolt Brecht, «Art et politique» (1933-1938), in *Ecrits sur la littérature et l'art 2. Sur le réalisme*, Paris, L'Arche, 1970, p.52. Cité par Georges Didi-Huberman, in *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, 1, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p.170.

reconstitution se rattachent à une vision de l'histoire qui les projette dans ce que le XIX^e siècle nous a légué⁷⁹. Cette double propriété – la prise en charge du récit historique à travers sa reconstitution – trouve un écho dans la production contemporaine, mais elle demeure l'apanage du siècle moderne qui aura, de différentes manières, exposé l'homme à l'événement dans une dimension qui peut ou non être héroïcisée. Le XIX^e siècle dans son entier semble fasciné par l'histoire, son étude, son analyse, la Révolution française apparaissant comme le point nodal permettant de délimiter un partage entre ancien et moderne⁸⁰. À la fois refuge face aux bouleversements contemporains, et espace infini d'interprétation, l'histoire s'offre comme un territoire sur lequel l'on enquête et qui fournit les outils pour mieux saisir le présent. La peinture du XIX^e, qui s'en empare, la met au travail selon deux coordonnées : la visée scientifique, associée à la notion de progrès, et une visée plus clairement fantasmatique. Par ailleurs, la dimension politique qu'acquièrent tout au long du siècle les productions artistiques, progressivement libérées du «joug» comme du récit monarchique, trouve dans l'histoire un espace de confrontation et d'expression relativement nouveau. Si la peinture d'histoire apparaît dans les hiérarchies canoniques comme le «grand genre» auquel se confronter, le XIX^e siècle est marqué par une contamination progressive du genre tout court, celui qu'apportent avec eux le roman et le mélodrame, et qui vient perturber les figures installées et académiquement répertoriées du héros épique, remplacé par le héros historique, parfois simple anonyme. Remettant en question sa dimension morale et les leçons universelles que la peinture d'histoire est censée dispenser, différents courants du début du XIX^e travaillent à rétablir des vérités documentaires, la force de l'anecdote et du mineur ou tout au contraire la narration dramatique à tendance psychologique. Les mouvements populaires qui caractérisent le XIX^e siècle posent fondamentalement la question d'un mode de représentation du collectif, capable de prendre en charge les masses, pas toujours victorieuses ni conquérantes. L'exigence de réalisme voisine

79. Dans *Les Mots et les choses*, à la toute fin de l'ouvrage, Michel Foucault consacre de nombreuses pages à la transition de l'âge classique vers le moderne, dont la représentation de l'histoire constitue le meilleur espace d'application : « C'est pourquoi la pensée moderne est vouée, de fond en comble, à la grande préoccupation du retour, au souci de recommencer, à cette étrange inquiétude sur place qui la met au devoir de répéter la répétition. », in *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p.345.

80. Sur ce sujet, on peut se reporter à différents catalogues d'exposition : *De la scène au tableau*, Marseille, Musée Cantini, 2009, *Triomphe et mort du héros : la peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*, Lyon, Musée des beaux-arts, 1988, *Jeanne d'Arc. Les tableaux de l'Histoire, 1820-1920*, Rouen, Musée des beaux-arts, 2003.

ainsi avec la conscience grandissante qu'il faut inscrire les événements de l'histoire récente dans les mémoires, de façon parfois spectaculaire. Il faut témoigner des choses vues et vécues : cette visée « résurrectionniste » travaille toute une partie de la peinture de la seconde moitié du XIX^e siècle. Mais il s'agit aussi de fabriquer, avec l'art, de l'histoire : qui mieux que Courbet en a conscience lorsqu'il peint en 1850 *L'Enterrement à Ornans* – dont le titre précis était *Tableau de figures humaines, historique d'un enterrement à Ornans* ? Les héros épiques ont définitivement disparu, la scène se concentre sur l'événement le plus banal des campagnes françaises, les visages expriment cette banalité et nous arrivent pourtant sous la forme la plus monumentale possible du grand format avec le défit formel et compositionnel que ce dernier a toujours incarné.

Panorama

Un genre en particulier permettra de formuler les caractéristiques de la reconstitution, si l'on voit donc dans le XIX^e siècle les prémisses possibles de ce que certains artistes contemporains élaborent aujourd'hui. Les panoramas, ces toiles peintes encerclant les spectateurs, officiellement nés à la toute fin du XVIII^e siècle⁸¹, prennent entre cette date et 1900, des formes très différentes : panoramas architecturaux ou scénographiques, ces rondes ou vues circulaires hautement mises en scène s'offrent immédiatement comme une passerelle possible entre attraction et didactisme historique. Selon les termes mêmes de l'Institut national des Sciences et des Arts :

« Le panorama n'est autre chose que la manière d'exposer un vaste tableau, en sorte que l'œil du spectateur, embrassant successivement tout son horizon et ne rencontrant partout que ce tableau, éprouve l'illusion la plus complète. [...] C'est donc en ôtant à l'œil tous les termes de *comparaison* que l'on parvient à le tromper au point de le faire hésiter entre la nature et l'art. »⁸²

Art populaire⁸³, le panorama trouve tout son sens au XIX^e siècle, comme s'il y avait là,

81. Le panorama naît en Angleterre en 1787, il est mis au point par le peintre Robert Barker (1739-1806). Sur le panorama, nous renvoyons au chapitre que lui a consacré Teresa Castro dans sa thèse : *Le cinéma et la vocation cartographique des images. Questions de culture visuelle*, sous la direction de Philippe Dubois, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle. La bibliographie qu'elle convoque à cette occasion nous a été d'une grande aide.

82. Institut National des Sciences et des Arts, Extrait des registres de la classe de littérature et beaux-arts, séance du 28 fructidor, l'an 8 de la République, *Moniteur Universel*, 8 vendémiaire an 9. Cité par François Robichon, « Le panorama, spectacle de l'histoire », in *Le Mouvement social*, n°131, L'Expression Plastique au XIX^e Siècle Regards d'Aujourd'hui (Avril-Juin 1985), p.65.

83. François Robichon cite cette phrase étonnante, publiée dans *Le Voltaire*, le 3 janvier 1881 : « Il y a trois ou quatre ans, Paris était pris de la fièvre du patinage à roulettes [...]. Maintenant nous entrons dans la Panorama-

entre cette version vernaculaire de l'enseignement de l'histoire et la quasi-industrialisation d'une pratique qui s'émancipe rapidement de la seule virtuosité picturale, une rencontre inédite avec un siècle que l'histoire, sa compréhension et son étude, passionne. Rencontre qui se fait sous les auspices, on vient de le voir, du plus complet trompe-l'œil. Exclu des Beaux-Arts car considéré comme trop vulgaire, arrimé à l'illusion, faisant la promotion de la seule « instruction par les yeux », ayant éliminé de son dispositif le principe même de cadrage⁸⁴ et défendant ainsi une immersion jugée dangereuse, le panorama gagne très lentement – pas avant 1880 – ses lettres de noblesses.

Développant le principe d'un spectateur actif, capable de déplacer son regard et son corps face à l'image de façon à mieux et progressivement l'appréhender, le panorama remet donc entre les mains de ce dernier la clé du dispositif. De la même façon que sans son consentement et sa participation, une grande partie du projet continuera d'échapper au visiteur, les histoires et les récits qui lui sont ainsi divulgués dépendent grandement de sa volonté à s'approprier et comprendre les images qui lui sont données à lire. Ainsi que l'explique François Robichon, deux thématiques centrales occupent l'espace des panoramas : les paysages et l'histoire. Le deuxième cas intéresse évidemment davantage cette étude et naît d'ailleurs du renversement des principes du traitement du paysage, qui implique une rupture ou une distance entre l'image et le spectateur. Dans le cas de la représentation historique au contraire, le spectateur est immergé dans l'image, de façon à devenir « juge et partie du spectacle »⁸⁵. Venant prolonger et augmenter l'image peinte, différents éléments ou accessoires permettent au regard de véritablement plonger dans le récit qui lui est offert. François Robichon le dit, la structure du panorama est essentiellement « émotionnelle » : pris par l'image qui vient attester de la réalité, le panorama promeut effectivement la fiction d'une évidence qui met de côté les contradictions pour mieux arrondir – à l'image de la boucle qui l'enserre – l'histoire. Épisodes, figures, séquences : ce que l'on présente au spectateur sont des espaces de projection qui

nie. Cette fois nous sommes en pleine épidémie [...]. Tout est, non pas à la joie, il n'y a pas encore de quoi, mais à cette interrogation brûlante : Pourvu que la capitale ait assez de panoramas pour satisfaire les appétits de ses habitants. », *Idem*, p.69.

84. Le panorama est un « tableau circulaire et sans bornes », selon les mots de l'ingénieur Robert Fulton au moment où il importe l'invention d'Angleterre vers la France, vers 1799.

85. M. de Nantousy, « Le panorama de la Compagnie Transatlantique : l'Exposition universelle de 1889 », in *Le Génie civil*, 10 novembre 1888, p. 19. Cité par François Robichon, *op.cit.*, p.83.

reposent sur la fictionnalisation et ses propres capacités d'immersion affective. Le panorama « met en scène une Histoire monumentale, donc nationale, qui est essentiellement *pathétique* et où un public démiurge voit surgir son propre imaginaire. »⁸⁶ C'est par le biais de la reconstitution historique qu'Alison Griffiths fait quant à elle du panorama l'ancêtre du cinéma. Lien avéré – le cinéma remplace et contribue à la disparition du panorama –, il permet de pointer, à travers l'idée de reconstitution, une permanence entre deux dispositifs de vision travaillés par une donnée fantomale. Panorama et cinéma des premiers temps jouent sur un seuil, pourrait-on dire, entre réalité et fiction, apparition et disparition, entre vie et mort. La reconstitution, en réinvestissant un épisode qui lui est temporellement distinct, travaille à élaborer les coordonnées, fluctuantes, de ce seuil symbolique :

« La reconstitution fait, au fond, état d'un paradoxe : d'une part, elle partage une étrange ressemblance avec la mort et, d'autre part, elle semble dotée du pouvoir de ramener la vie. [...] la mort se tourne [...] vers la reconstitution afin de se départir de son caractère définitif, la reconstitution étant en mesure de montrer tant ce qui échappe à la représentation que ce qui ne saurait être capté sur le vif. Le panorama peut de cette façon incarner la mort tout en la rejetant, puisqu'il se consacre à la construction d'un univers figé, agissant comme fac-similé d'un lieu ou d'un événement réel. »⁸⁷

Les paradoxes temporels propres au panorama amplifient cette impression de proximité avec l'au-delà. Dispositif scopique, fermé, il maintient ensemble plaisir du regardeur, récit d'histoire, et possible traversée des frontières spatiales ou temporelles.

Tableau vivant

Dans l'étude qu'il consacre au tableau vivant, qui comme la peinture d'histoire trouverait dans le projet de Deller une intelligente réactivation, Bernard Vouilloux propose d'en passer par la rhétorique antique. Né dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, inséré dans des pièces du théâtre public, le tableau vivant est une mise en action de tableaux existants, mise en action dont la spectacularité doit dépasser le didactisme :

« [...] parce qu'il demeure motivé par le matériau dans lequel il s'insère et auquel il est assujetti à la

86. *Idem.*, p.85.

87. Alison Griffiths, « Le panorama et les origines de la reconstitution cinématographique », in *Cinémas*, Vol. 14, n°1, Automne 2003, « Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps) ». <http://www.erudit.org/revue/cine/2003/v14/n1/008957ar.html> [consulté le 22 juillet 2010]

fois thématiquement et matériellement [...], il subordonne l'effet de reconnaissance dont il joue à la nécessité dramatique de l'action ; et parce qu'il suspend seulement celle-ci, plutôt qu'il ne l'interrompt, la référence picturale qu'il véhicule y forme moins une fin en soi (sur le mode de la devinette : c'est de qui ?) qu'un condiment destiné à relever la délectation (sur le mode de l'admiration : c'est beau !) d'un moment plastique, d'un 'instant prégnant' pittoresque, fait à peindre ou digne de l'être. Autant, sinon plus, que reconnaître le tableau de Greuze, ce qui comptait c'était de reconnaître un tableau dramatique. [...] le tableau vivant [...] ne pouvait qu'enrichir un tel effet d'un indéniable surcroît d'intensité. »⁸⁸

Variété du spectacle théâtral ou divertissement mondain, le tableau vivant pose des questions de dramaturgie, de jeu scénique, tout en prenant en charge la sensibilité d'un temps et d'une époque. L'amateurisme qui l'accompagne le tient éloigné des canons esthétiques et le cantonne à un public relativement élitaire (il connaît une diffusion plus large à partir de la seconde partie du XIX^e siècle) : il participe à une circulation des idées et des images assez flottante, peu organisée. Genre mineur, le tableau vivant désigne ce moment où le corps « *fait tableau* » tout en prenant en charge le mythe, l'histoire, le récit. Mise en abyme du processus même de la représentation, il allie relecture et figuration, interprétation et somatique. Pour mieux cerner cette alliance, Bernard Vouilloux se réfère à la rhétorique antique, celle qui s'intéresse à la façon dont la parole s'incarne et dont le corps manifeste de l'émotion. Selon Quintilien, prenant la suite de Cicéron, c'est ultimement l'action qui relie le discours et le corps et qui tient le sort des spectateurs entre ses mains. Dans le vaste corpus de la rhétorique antique, Vouilloux s'intéresse entre autres à la *peroratio*, grand moment théâtral dont Quintilien isole les exemples des procès criminels et des procès privés. Indices, accessoires, tenues spécifiques y sont requis pour accompagner le discours : « Ces moyens ont généralement une force considérable, car ils mettent en quelque sorte l'esprit des assistants en présence des faits. »⁸⁹ Quintilien prend pour exemple l'exhibition de la toge ensanglantée de César en tête de son cortège funèbre. Bernard Vouilloux commente cet épisode :

« [...] sa monstration a pour effet de faire du savoir un vécu. Car un savoir, une science, ce n'est jamais qu'un événement de pensée réduit à de l'information assimilée (César est mort assassiné) ; assimilée parce que rationalisée, quantifiée, abstraite ; et abstraite précisément de tout écho pulsionnel. La mise

88. Bernard Vouilloux, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2002, p.19.

89. Quintilien, *De institutiones oratoria*, éd. et trad. J.Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980, VI, 1, 30. Cité par Bernard Vouilloux, *Idem.*, p.121.

en présence avec la toge, à la manière d'une confrontation avec la personne, à la vertu de représenter imaginalement, par métonymie, et donc de présenter à nouveau, par métaphore, l'événement monstrueux, [...], si bien que celui-ci est bien ce qui défraie un savoir. »⁹⁰

Efficace et usage de l'image, force actualisante de ces représentations: par là, Quintilien esquisse, malgré ses réserves personnelles à l'encontre d'une telle hypothèse, une extension de la définition essentialiste de la rhétorique comme pouvoir de persuasion. Dépassant la « mise en crise » de la rhétorique qu'elle implique, cette « force pathique du voir » à laquelle il donne une certaine place, déploie une intensité expressive, celle du corps devenant parole et de la parole prenant corps⁹¹, exactement comme le pratiquera, bien plus tard, le tableau vivant.

Fonder des « images remarquables », édifiantes, capables de marquer les esprits : tel est l'objectif commun de la peinture d'histoire, du panorama ou du tableau vivant. Ces images ou ces dispositifs d'images, que le XIX^e produit en chaîne, sont des espaces de dialogue direct avec l'histoire, mais ne se contentent pas de la reprendre : ils la commentent en l'actionnant, l'interprètent en la mettant en scène, et ce geste de la reprise devient, par l'entremise de ces médiums, un spectacle que le public, saisi, vient contempler, spectateur d'un événement dans lequel il a potentiellement sa place comme citoyen et membre de la communauté nationale. La sidération que provoquent ces images relève de l'éloquence : éloquence des sujets traités, éloquence du traitement que les artistes leur réservent, mais surtout éloquence de l'alliance entre un récit et son incarnation.

Comme le cinéma à sa naissance, ces formes fossilisent et réactivent dans un même geste une réalité dont les preuves d'existence ont été égarées et qu'on estime nécessaire d'inscrire dans les mémoires. Cette réalité, cependant, sera prise en charge par la narration dont aucune ne se départit. Roland Barthes, dans un texte de 1967, revient sur le XIX^e siècle, moment privilégié où l'histoire se constitue en genre. Comment saisir le paradoxe qui s'y met en place d'une histoire narrative, « qui puise sa vérité dans le soin même de sa narration »⁹² ? Il ajoute :

90. *Idem.*, p.121.

91. Sur tous ces points, nous renvoyons aux développements de B.Vouilloux, *Idem.*, pp.85-90.

92. Roland Barthes, « Le discours de l'histoire » (1967), in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p.177.

« [...] la structure narrative, élaborée dans le creuset des fictions (à travers les mythes, et les premières épopées), devient à la fois signe et preuve de la réalité. »⁹³

Inversion des réflexes historicistes : parce qu'elle est discursive, œuvre dans la médiation, la fiction servirait ainsi de socle au réel. C'est très exactement ce que proposent, chacun à sa manière, peinture d'histoire, panorama et tableau vivant. Laissant une marge importante aux processus d'identification, d'affect, à l'expressivité, les uns et les autres offrent à l'histoire et sa représentation la possibilité d'échapper, d'une certaine manière, aux discours normalisés et conventionnels qu'impose le didactisme. Bien que travaillé lui-même par les conventions – sociales, commémoratives – le drame visuel qu'orchestrent chacune de ces formes trouve dans leur dimension pathétique un vecteur pour réorienter les lignes de forces académiques – ce que l'académie n'a de son côté pas manqué de noter. Le XIX^e siècle serait ainsi le siècle des « poétiques paradoxales »⁹⁴.

« Refuser la bonne distance »

En quoi le travail de Jeremy Deller dans sa reconstitution d'un événement de 1984 pourrait-il se rattacher à l'héritage historiographique du XIX^e siècle ? En quoi sa conception de la reconstitution relève-t-elle d'une vision fantomale de l'histoire, telle que le XIX^e siècle a pu la mettre en scène, dans les formes que l'on vient d'évoquer – la peinture d'histoire, le panorama ou le tableau vivant ? Les bribes d'une tradition réaliste qui ne congédierait pas la narrativité survit dans le projet de Deller : une conception de la répétition qui en passe par la riposte, la révolte, la remise en question. Une façon d'acter, aussi, de la nécessaire critique d'une temporalité homogène : la reconstitution selon Deller mesure des écarts, rouvre des plaies, accepte l'affliction comme moteur. La force du film qu'il réalise se loge à cet endroit où répétition, insurrection et travail de deuil délimitent sans les clore de véritables espaces

93. *Ibid.*

94. C'est l'expression de Jean-François Hamel : « Alors que la conception d'un durée homogène et continue se diffuse largement sous la poussée de l'industrialisation, que la découpe historiographique des époques se délest de sa subordination à la providence, que les mesures du temps s'affinent au contact des sciences expérimentales et des avancées technologiques, une narrativité ancienne refait donc surface, comme si elle était remontée des profondeurs immémoriales de l'histoire. La résurgence des poétiques de la répétition dessine ainsi un temps de la revenance par lequel une configuration du temps se manifeste après une longue période de latence. Or ces poétiques paradoxales [...] racontent des histoires de revenants qui viennent transgresser la ligne du temps et troubler le repos des morts. », in *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p.9-10.

d'expérience. Ces trois données recoupent bien certaines thématiques chères au XIX^e siècle, «laboratoire de temporalités»⁹⁵, mais aussi de leur représentation autant que de leur mise en acte. Passant par-dessus la modernité et ses interdits mnémotechniques⁹⁶, Deller se tourne vers le XIX^e siècle comme l'on regarde une réserve encore active : composer avec l'histoire, en discuter *plastiquement*, en disposer sans s'en affranchir.

En tenant au spectacle (recours à une entreprise spécialiste de la reconstitution), à sa mise en abyme (le film comprend les répétitions de la performance finale ou les entretiens documentaires qui lui auront été nécessaires), à la violence de ce qui est joué, à la présence des vétérans, aux décors, Deller a recours à une imagerie archaïque au regard des impératifs modernes par laquelle il souhaite toucher le nerf de son projet : saisir un épisode de l'histoire sociale que le développement économique et politique d'un pays a cherché à étouffer, faire resurgir des mots, des gestes, des réflexes oubliés qui ne peuvent être rattachés qu'à une seule réalité, celle née de la modernité industrielle elle-même : la classe ouvrière anglaise⁹⁷. C'est en repassant par ce réflexe historiciste qu'il incarne le processus même de la reconstitution, c'est-à-dire un mode de récit qui se veut mode de représentation autant que modèle destiné à rendre pensables les événements historiques choisis, que Deller peut faire revivre ce qui est en réalité contemporain des panoramas ou des tableaux vivants : l'époque où la classe ouvrière, adjuant nécessaire de la révolution industrielle, se représente, se met en scène, se découvre. Le XIX^e siècle incarne la rencontre entre ce temps des fantômes, celui de la répétition, qui fonde la méthodologie de Deller, et le temps de l'industrie encore triomphante, des usines en marche. Ce qui intéresse l'artiste se loge principalement dans ces portraits rapidement esquissés d'hommes dont la condition, le métier, les postures, les gestes, relèvent d'un temps révolu. En les mettant en scène à un moment de lutte, censée les protéger des futures mises à

95. L'expression est de Jean-François Hamel, *Idem.*, p.25.

96. Dans un texte sur le travail de James Coleman, «Leçons de mémoire et tableaux d'histoire : l'archéologie du spectacle de James Coleman», Benjamin H.D.Buchloh travaille justement à rappeler les spectres du modernisme : «le récit historique, la représentation de la figure, le jeu théâtral.», in *James Coleman*, Centre Georges Pompidou, 1996, p.44.

97. Vers la fin du film, un ancien mineur revient sur les slogans chantés au moment d'Orgreave, il raconte : «*The Miners, united, will never be defeated!* Je haïssais cette chanson. C'était une illusion totale. C'était une erreur que de chanter cette chanson et cela nous est prouvé, dix-sept ans plus tard, nous avons perdu. 'Les mineurs, tous unis, ont été vaincus'. Ce que nous aurions dû chanter c'est 'Les travailleurs, tous unis, ne seront jamais vaincus', car cela ne regardait pas seulement les mineurs mais toute la classe ouvrière.» Extrait de la bande-son. Traduction : Morad Montazami.

l'arrêt, fermeture, licenciements..., dont nous connaissons l'échec rétroactif, Deller joue sur un effet de masque ou de démasquage. L'expérience qu'il leur demande de revivre doit permettre de réarticuler masque et identité, conventions sociales et logique de transgression politique.

Dans son ouvrage sur le style documentaire en photographie, sur lequel nous sommes revenus à différentes reprises au cours de ce travail, Olivier Lugon consacre une page à une image d'Eugene Smith, réalisée en 1969 et représentant trois mineurs gallois le visage noirci de charbon et tourné vers l'appareil, avec au second plan, au fond de l'image, des habitations ouvrières. Walker Evans commente cette image pour un ouvrage publiant les œuvres de grands photographes: «Quelque chose dans l'image fait retour sur la notion d'artifice. Les mineurs sont maquillés; leur fard est de la poussière de charbon. Les hommes sont des acteurs; leur rôle est d'être eux-mêmes»⁹⁸. Toute une partie de la tradition du portrait documentaire serait, selon Olivier Lugon, théorisée ici:

« [...] il n'est pas question d'atteindre la réalité de la ‘personne vraie’ en prétendant percer le masque social que l'individu tend au monde mais, au contraire, en examinant le masque lui-même, tel que la personne accepte de le porter: il est l'individu. »⁹⁹

Ce travail d'examen du masque social correspond exactement à la proposition de Deller. Puisque l'échec d'Orgreave a forcé la plupart des ouvriers réunis par l'artiste à se défaire de leur identité ouvrière, l'artiste se concentrera sur la manière dont ce masque ancien peut encore être adopté, sur la façon dont les anciens réflexes ou expressions peuvent être remis en circulation. Traquant la reformation des mécanismes et des identifications, il pose sa caméra aux endroits où les effets spectraux, ou de ventriloquie, sont le plus à même de se donner à voir. La performance a une valeur de démonstration: parler de cet événement qu'a été Orgreave, convoquer ceux qui en furent les véritables acteurs, avant même de le rejouer à proprement parler, permet de mettre à jour la permanence du sens profond de l'événement, dissimulé mais toujours actif. C'est par le biais de la performance que la réalité de

98. Walker Evans, «Photography», in *Quality. Its Image in the Arts*, éd. Louis Kronenberger, Marshall Lee, Atheneum, New York, 1969. Cité par Olivier Lugon, in *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p.165.

99. *Idem.*, p.165.

la classe ouvrière, son improbable – quoi que souhaitée par Margaret Thatcher¹⁰⁰ – disparition, s'offre à nos regards. C'est en rejouant un épisode important de sa liquidation que paradoxalement sa force vive éclate.

Dans son ouvrage sur la représentation du Lumpenprolétariat dans le cinéma d'avant-garde, Nicole Brenez énonce avec clarté comment un cinéma non affilié à la pratique commerciale peut prendre en charge l'invisibilité sociale du pauvre. Ce cinéma

« refuse l'aveuglement, l'angle mort, il cherche le frontal, la confrontation, le corps à corps. [...] Il récuse les définitions et les découpages légués par l'ordre qu'il conteste. Il refuse une supposée 'bonne distance' avec son sujet, avec son problème. Il pulvérise les distinctions mutilantes entre rationalisation et émotion. »¹⁰¹

La performance imaginée puis filmée par Deller se place précisément dans cette filiation d'un cinéma qui ne se poserait plus la question d'un confort tant visuel que formel ou thématique. Au centre du projet se donne à voir la révolte sociale la plus profonde. Le sujet traité par l'artiste, sa manière de le rejouer en en confiant le récit et la remise en scène autant à des vétérans qu'à des professionnels mettent effectivement de côté la distinction entre rationalisation et émotion. Pour entreprendre l'archéologie de la liquidation politique de la classe ouvrière anglaise ces deux polarités sont également à tenir. « Ressusciter le corps social », selon l'expression de Morad Montazami¹⁰², par l'entremise d'une performance simulationniste dans laquelle les rôles et les masques se confondent, cette confusion permettant la résurgence des souvenirs et des rancœurs enfouies. Jeremy Deller ne réfuterait peut-être pas le terme de « psycho-histoire », tant l'enjeu de sa *Bataille d'Orgreave* se situe dans une mise en scène qui vise, par l'insurrection, à retrouver une dignité perdue.

100. On se souvient que c'est à l'occasion de ces grèves de 1984 que M. Thatcher évoqua, parlant des mineurs, « the enemy within », l'ennemi intérieur, bien plus difficile à battre et plus dangereux pour la liberté que les ennemis du dehors. Pour le gouvernement de l'époque, il s'agissait bien de mener une guerre civile. À propos du « populisme autoritaire » de M. Thatcher, on peut lire : Stuart Hall, *Le Populisme autoritaire. Puissance de la droite et impuissance de la gauche au temps du thatchérisme et du blairisme*, Paris, Amsterdam, 2008.

101. Nicole Brenez, *Traitements du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde*, Paris, Séguier, coll. Carré Ciné, 2006, p.24.

102. Morad Montazami, « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave* », in *Images re-vues*, n°5, 2008. http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=36 [consulté le 22 juillet 2010]

C'est en dernière instance cette « énergie de la confrontation »¹⁰³ pour reprendre les termes qu'utilise Didi-Huberman pour penser les *Pathosformeln* repérées par Aby Warburg tout au long de son existence qui retiendra l'attention. Considérer l'image sous l'angle des survivances, des configurations: l'objectif que poursuit Warburg revient à ne plus séparer la forme du contenu, à maintenir intriqués le symbole, la culture matérielle, les précipités anthropologiques, l'ornemental, l'expérience de vision, le psychique, les accessoires qui informent le donné des images. Nées du climat intellectuel qui a nourri Warburg, celui d'un XIX^e siècle qui investissait la charge anthropologique dans des domaines aussi différents que l'esthétique, les sciences, ou l'histoire, les « formules pathétiques » sont aussi le produit d'une époque, d'une exigence. Au centre de la position philosophique dont hérite et que discute Warburg, cette idée de « paradigme pathétique », qui traverse les disciplines, permet de formuler les multiples ramifications d'une recherche concentrée sur des questions de figuration :

« [...] l'être *pathètikos*, l'être à qui il peut arriver quelque chose, ne serait-il pas capable de transformer sa faiblesse (ouvrir, prêter le flanc) en puissance (ouvrir le champ du possible) ? Sa capacité à être affecté ne lui donnerait-il pas aussi un pouvoir d'agir en retour ? »¹⁰⁴

La résistance des mineurs d'Orgreave est de cet ordre-là : elle consiste à insister sur un devoir, non pas de mémoire, mais de figuration. C'est véritablement contre une invisibilité programmée politiquement que le projet de Deller se pose et c'est grâce aux armes réalistes de la reconstitution que le déclin devient progrès¹⁰⁵. Il n'est sans doute pas anodin que, pour mettre en scène la « pathétique contemporaine » que l'on a tenté de pointer, il ait fallu passer par-dessus l'histoire du modernisme afin de renouer avec des dispositifs de figuration et de spectacle que ce dernier avait tenté de supprimer. Le fil que Jeremy Deller retrouve est celui d'une conscience toute

103. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.199.

104. *Idem.*, p.203.

105. C'est la conclusion de Morad Montazami dans son texte : « Jeremy Deller, en réactivant le réseau des savoirs et des subjectivités dont l'événement Orgreave serait censé catalyser le déclin, montre que le « double » de cet événement, loin d'en tirer un simulacre d'histoire, transfigure le déclin en progrès; d'une perception statique qui stabilise les rapports de force historiques à la *force plastique* des corps dont les *résistances* franchissent, paradoxalement, les frontières de l'histoire et de la culture. », in « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave* », *op.cit.*

particulière accordée à une représentation de l'histoire dans laquelle les images sont utilisées pour « instruire », au sens d'un accès au savoir qui passerait par l'expérience. La conversion contemporaine qu'il propose de principes ou de dispositifs effectivement hérités du XIX^e siècle remet sur le devant de la scène la puissance cathartique du jeu. Entre invention, contrainte et remémoration, celui-ci modèle *La bataille d'Orgreave* selon des coordonnées (politiques, sociales, plastiques) qui s'affirment comme absolument contemporaines.

III. B. 2. PIERRE HUYGHE, STREAMSIDE DAY, 2003. LA THÉÂTRALITÉ DÉSINCARNÉE :

« PLEASURES AND TERRORS OF DOMESTIC COMFORT »¹⁰⁶

« On pourrait se demander s'il n'y a pas – pour toutes les créations de l'art humain – une tendance invincible à produire dans certaines conditions, au sein même de chaque art, une maquette réduite de sa structure ou un scénario de sa production. »¹⁰⁷

Avec *Streamside Day*, Pierre Huyghe se positionne dans une proximité avec le geste opéré par Jeremy Deller dans *La bataille d'Orgreave*. Tous les deux constituent ex-nihilo un processus commémoratif: mettre en place l'archive d'un événement. Dans *La bataille d'Orgreave*, on l'a vu, l'artiste opère comme un metteur en scène orchestrant la reconstitution d'un épisode marquant mais minoré de l'histoire anglaise récente. L'événement d'Orgreave a bien eu lieu en 1984, le rôle de l'artiste consistait cependant à le réinsérer dans un continuum historique dont il estimait qu'il avait disparu. Dans le cas de *Streamside Day*, Pierre Huyghe trace une autre voie: il s'agit pour lui de monter de toute pièce l'événement rituel qui accompagne l'installation d'une nouvelle communauté. Inventer, de façon entièrement artificielle, la commémoration d'un événement réel: Streamside est un lotissement construit dans les environs de New York et qui se voit investi par ses premiers habitants au moment où Pierre Huyghe décide de tourner son film. Comment constituer la mémoire de cette installation ? Comment constituer tout court de la mémoire, pourrait-on dire, puisque le geste de Huyghe élabore le programme d'un événement qui fera date, et qu'il s'agira, chaque année, de rejouer. Le terme d'« event creator » que s'attribue Jeremy Deller pour évoquer son rôle si singulier dans le « re-montage » de *La bataille d'Orgreave*, est donc extrêmement proche de celui que s'octroie Pierre Huyghe. Il sera le metteur en scène, le tacticien, le décorateur, le costumier: l'artisan de *Streamside Day*. Par le détour fictionnel, celui de la célébration et de son caractère rituel, l'artiste fabrique ainsi du réel, écrit l'histoire au sens propre.

106. « Pleasures and Terrors of Domestic Confort » est le titre d'une exposition de photographies qui s'est tenue au Moma à New York en 1991, dont le commissaire était Peter Galassi.

107. André Chastel, « Le tableau dans le tableau », in *Fable, forme, figure*, Paris, Flammarion, 1978, p.75.

Cependant, d'importantes nuances détournent le projet de Huyghe de celui de Deller, qui ont trait à la théâtralité, instigatrice de cette seconde partie de chapitre. Là où Deller entreprend un travail de réhabilitation historiographique, qui réagit à un processus d'effacement politique, faisant d'un vide un plein, Huyghe produit le mouvement inverse. À partir d'un plein – l'existence d'une communauté, d'une ville en construction – il produit du vide et travaille à éroder les principes théâtraux les plus psychologiques : identification, narration, effets de présence, etc. Le recours à la théâtralité est pour lui le moyen de questionner l'idée même d'incarnation et d'énonciation, là où Deller fait de la réincarnation le moteur de son propre projet. Beaucoup plus inquiétant de ce point de vue, car élaborant un rituel – temps ordinaire dédié aux corps et à la voix –, le film de Huyghe place au contraire en son centre la désincarnation. Interrogeant les effets de l'événementialité, il en démontre le vide et les procédures d'effacement. Là où la communauté naissante de *Streamsider* pourrait, à l'instar des anciens mineurs d'*Orgreave*, se réapproprier une parole, devenir sujet d'une énonciation commune, le projet de l'artiste expose une absence. Le rituel, la fiction, l'artifice qui guident le film ne produisent plus qu'une pure enveloppe formelle. La théâtralité fonctionne à vide. C'est ainsi un autre front qui s'ouvre, distinct de celui esquissé par Deller : au lieu du surplus de récits qu'elle pourrait délivrer, la théâtralité fait proprement écran, recouvre les repères historiques, temporels, individuels qu'elle a pu, en d'autres circonstances, dispenser. Comment fonctionne cet effet de « mise sous vide » ?

Scripting

Pierre Huyghe procède par suppression : entre autres celle des interlocuteurs potentiels de son projet. Si celui-ci a sans aucun doute nécessité différents intervenants, il ne reste rien de ces échanges dans le film. Relevant d'une pure décision de l'artiste, ce dernier est donc entièrement soumis aux procédures et au « scripting » que Huyghe a préalablement rédigé. Le langage de la programmation informatique apparaît sans surprise : *Streamsider Day* est un film sans auteur et sans sujet d'énonciation. Tous les marqueurs habituels en ont été supprimés, et pourtant rien n'est laissé au hasard. C'est sans doute là que l'on retrouve la donnée la plus expérimentale du projet : ne conviant à l'image aucune altérité, et, partant, aucun conflit potentiel, Huyghe produit un espace de programmation scénique, dans lequel tout est sous contrôle.

Un contrôle exercé sur une communauté pourtant bien existante. Prenant les

oriéaux de l'anthropologue, l'artiste choisit effectivement un terrain précis. Dans le champ social de l'Amérique contemporaine, Huyghe isole une partie de la classe moyenne bien repérée aujourd'hui, celle des « *gated communities* », terme désignant ces quartiers résidentiels dont l'accès est contrôlé et dans lesquels l'espace public est privatisé. Les images filmées par Huyghe sont claires à cet égard : les pavillons blancs de typologie victorienne, ordonnés le long de tracés artificiels, répondent à tous les stéréotypes relatifs à la banlieue américaine cumulés depuis une trentaine d'années. En filmant le moment où cette communauté prend possession de ses murs, Huyghe ne se situe pas dans un après-coup – il ne prend pas en charge le diagnostic visuel, psychologique ou social de ces « *gated communities* » – mais sur un terrain encore vierge. Les plans tournés par l'artiste se concentrent sur la description d'un décor en friche : les chantiers ne sont pas terminés, les jardins ne sont pas plantés, les infrastructures pas installées.

Que faire de cette page blanche ? Le geste de la programmation la capture. La virginité de l'espace répond à celle de la communauté à venir, de la colonie à construire. En transformant ce « temps zéro » en scène qu'il va remanier, Huyghe substitue au récit et à l'histoire un événement sans voix ni sujet, qu'il cherchera à qualifier par la seule entremise des images. Ou plutôt : formulant par ce biais un diagnostic lucide sur notre époque, il entreprend de qualifier ce vide originel, non pas par l'image, mais par ce qui s'apparente à une *imagerie*. Ce que l'artiste crée en terme d'atmosphère plastique unifie en effet une éventuelle hétérogénéité – celle qui proviendrait du réel – pour lui préférer une surface homogène, stylisée, dont il contrôle le moindre détail. *Streamside Day* est une entreprise plus formelle qu'historique. Par ailleurs, la célébration, la fête, intègrent volontairement un héritage populaire. À la différence de l'anthropologue qui se servirait de ce rituel pour observer des comportements, l'artiste choisit de faire de ce rituel l'origine abstraite du film, que rien ne motive. Celui-ci se déroule donc principalement sous le règne d'une « accessoirisation recouvrante ». Sans qu'aucune explication ou cadrage ne leur soient associés, les éléments de décors, les costumes, les figurants participent à une élaboration scénique rendue dès lors plus mutique et inquiétante que signifiante. Tout y est « accessoire » : enfants, adultes, boîtes en cartons, masques, marshmallows. Face à une relation verticale (explicative), l'artiste conçoit plutôt un espace horizontal dans lequel un ensemble de données, d'objets et d'événements symboliques vont être, pendant un temps, assemblés sans lien véritable. Dévitalisée, la visée anthropologique n'est donc

pas sérieusement considérée par Huyghe, qui préfère la mimer, façon pour lui d'en vider les attendus.

Le film pourrait être compris selon l'articulation entre nature et culture. En effet, Pierre Huyghe le divise en deux chapitres distincts : le premier fait le récit d'un état de nature, celui de la forêt qui entoure le site de Streamside, et de son progressif envahissement par les données proprement culturelles qui vont désormais le définir. Intitulé « *A Score* », ce premier chapitre établit donc les coordonnées de « programmation » qui ont été celles du projet : le décor choisi, les protagonistes privilégiés – les enfants, les animaux. Dans un second chapitre, « *A Celebration* », l'artiste filme le rituel lui-même et le passage vers un état de culture. L'un et l'autre chapitres sont saisies par un geste dévitalisant : aucune charge affective n'en affleure, aucune accroche. À la place : une forme de déhiscence théâtrale, réduite à la description lissée d'un univers sans débords.

A Score / Une partition

La première partie du film se déroule dans la forêt voisine du lotissement de Streamside. Intitulée « *A Score* » elle propose un ensemble de plans descriptifs qui donnent une tonalité décisive à l'ensemble du projet. Extrêmement construits, les plans travaillent sur une ambiguïté, qui se trouve au centre même du « scripting » de Huyghe : censés décrire un « état de nature », sauvage et ingouvernable, l'artiste enregistre ce « déjà là » comme relevant d'une imagerie collectivement partagée, reconnaissable. De la forêt, l'artiste retient un improbable scénario tiré du *Bambi* de Walt Disney : la rencontre entre un faon, une chouette et un lapin blanc que sa caméra suit le temps de quelques plans. Réalisé en 1942, *Bambi* est consacré à une vision pour le moins édénique de la vie sauvage dans une forêt. Idéal, harmonieux, parfaitement conservé, ce décor est tenu par Disney hors de la portée des hommes (qui en sont les prédateurs, mais cantonnés au hors-champ). Le film promeut une vision idyllique et pastorale de la forêt, dédiée aux roulements des cycles naturels et à la reproduction des espèces. Sans conflit intérieur, la communauté animale représentée n'est jamais heurtée ou mise en danger que par le dehors, menaçant. À l'image de la boucle qui vient le clore – rien ne peut perturber la marche de la nature –, le film montre une communauté certes soudée par un ennemi extérieur mais surtout pure, inaltérable. En rejouant la scène inaugurale de *Bambi* pour l'ouverture de son film, Huyghe choi-

sit de mettre en scène cet « état originel de la représentation »¹⁰⁸ que le film de Disney veut incarner à tout prix (jusqu'à supprimer de l'ordre de la représentation, puisqu'il est fondamentalement mauvais, le monde des hommes). Cependant, le faon filmé dans la forêt qui voisine Streamside déplace cet état originel vers une transparence qui serait à interroger. L'innocence de *Bambi*, le rapport euphorique à la nature que le film transmet, n'a jamais été et n'est plus de mise aujourd'hui. Par contre, l'*imagerie* Disney s'est rendue incontournable. Cette imagerie, semble dire Huyghe, est devenue le code médiateur entre nous et l'idée de nature : l'état de nature édénique ne peut échapper à l'imagerie fournie par Disney, parce qu'elle prend en charge l'enfance mais surtout parce que sa « plasticité » – les formes, les couleurs, le récit qu'elle inaugure – sont devenus une norme, possèdent une qualité générique. Le faon est un marqueur, un repère, il permet de qualifier immédiatement l'environnement plastique et visuel choisi par Huyghe. Il joue comme recouvrement d'une réalité, celle de la forêt et de son caractère sauvage. Le filtre que l'artiste décide d'apposer sur le décor tout à fait réel dont il s'empare détermine son projet. Sa valeur tient à la description d'une enveloppe formelle dont les ressorts scéniques font jouer les références à une culture mineure, collectivement partagée.

Dans la séquence qui suit celle de la forêt, le faon s'aventure maladroitement dans le site vide de Streamside. Il erre parmi les pavillons en travaux et finit par pénétrer dans l'un d'entre eux. L'image éminemment lisible, décryptable, ainsi produite propose une passerelle entre nature et culture. Pierre Huyghe l'explique : cette image, c'est la rencontre entre le *white cube* et le faon de *Bambi*, élevé au rang de concept : l'un et l'autre élément ayant vu leurs coordonnées revisitées. Le *white cube* (cette maison encore en travaux, dont seuls les murs blancs, les fenêtres et le sol sont visibles) s'expose désormais dans le giron même de la domesticité – la fausse maison victorienne d'un lotissement de banlieue. Quant à *Bambi*, personnage animal et fictionnel, il est absolument réel, vivant et s'introduit, fantomatiquement, dans les intérieurs de ceux qui en ont fait l'effigie mélancolique de leur enfance. L'altérité radicale ou ce qui a pu l'incarner – le *white cube* comme opposant nécessaire au

108. À la fin de son texte intitulé « Lucky Rabbit », consacré au lapin Oswalt imaginé par Walt Disney et Ub Iwerks entre 1927 et 1928, Philippe-Alain Michaud écrit : « Peut-être la figure animale a-t-elle envahi l'univers du dessin animé comme auparavant celui de la bande dessinée parce qu'elle était l'obscur agent d'une double anamnèse. Vers l'enfance, mais aussi vers un état originel de la représentation [...]. », in *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo, 2006, p.222.

confort domestique bourgeois et la figure dessinée par Disney comme adjvant fantomatique de l'enfance – s'en trouve bouleversée : le *white cube* s'abaisse au quotidien le plus banal ; quant au faon du dessin animé, il se met à exister pour de bon.

À cette première migration du faon que l'on suit de la forêt à la ville répond une seconde situation qui met en scène le chemin inverse : deux petites filles blondes, jumelles, dont on ne saurait dire si elles doivent évoquer une Alice au pays des merveilles dédoublée ou tout au contraire les jumelles s'imposant dans les visions hallucinatoires du petit Danny dans *Shining*, quittent leur ancienne maison pour s'installer dans Streamside. Nous assistons à l'empaquetage de leurs affaires, puis au voyage en voiture. Une fois arrivées, elles s'enfoncent dans la forêt que l'on a quittée précédemment. Le dernier plan de cette séquence filme les deux enfants de dos regardant devant elles une sorte d'arbre à la fois gigantesque et monstrueux, aux formes inquiétantes, recouvert d'un lierre grimpant. Rendues minuscules par le cadrage, les deux enfants sont comme englouties par la forêt, intégrées au conte initial, devenues à leur tour les figurines d'un scénario à venir. Tenue visuellement, plastiquement et au son par une contamination que l'on pourrait qualifier d'« hollywoodienne » – chaque plan peut être regardé comme la citation d'une scène de film de genre – cette séquence des fillettes est traversée par un flashback. Au moment où la voiture arrive dans Streamside et où l'on découvre avec les enfants ces maisons à moitié construites, une coupe franche a lieu et les mêmes personnages apparaissent devant l'immense maquette du lotissement, choisissant la maison qu'ils vont habiter. Cette maquette est intéressante à plus d'un titre, elle redouble l'enjeu et l'intérêt de tout ce prologue que Huyghe a intitulé « A Score », « une partition ». Comme la maquette qui produit l'image de ce que sera ce lotissement, qui permet aux futurs habitants de se donner un point d'ancrage, le prologue du film établit des coordonnées plastiques, des références et des sources. À l'image des fillettes pointant du doigt sur la maquette l'emplacement de leur future maison, la partition de Huyghe isole les éléments qui doivent retenir l'attention, et qu'il entend réunir sous le terme des « migrations » : celui de la forêt vers la ville et de la ville vers la forêt. Le modèle réduit de la maquette résume le projet de Huyghe : produire un scénario qui rendra pensable le jeu fictionnel de la projection.

Les deux migrations proposées par Huyghe rejouent la contamination millénaire entre fabuleux et réalité. Le travail de l'image se pose clairement du côté d'une fictionalisation savamment orchestrée et clairement référencée, dans un décor et avec

des personnages réels. Dans le scénario de Huyghe se rejouent les plaisirs de l'enfance, tels que Marcel Détienne les décrit :

« Mais si les histoires racontées dans la mythologie ‘gréco-romaine’ ne trouvent plus créance dans les civilisations relativement élevées, le fabuleux et l'incroyable qu'elles véhiculent restent encore tout proches des récits et de l'expérience des Primitifs. À mi-chemin entre la réalité mystique et la pure fiction. Et cette ambiguïté, nous la portons en nous, nous l'avons intériorisée jusque dans la capacité de faire revivre le souvenir d'une symbiose lointaine entre les animaux et les humains. Par delà et à travers notre langage naturel qui, pourtant, implique à lui seul, dans ses catégories, une ébauche de classification zoologique. Aristotéliciens et enfants de Linné, nous gardons en nous de quoi sympathiser avec d'anciennes histoires de loup-garou. »¹⁰⁹

Comment interpréter ce prologue, dont l'absence de conflictualité, problématique, semble effectivement rejouer la symbiose fantasmatique originelle mentionnée par Détienne ? La théâtralisation de cet état de nature, qui s'appuie sur des représentations stéréotypées, a pour effet de gommer la possible historicisation du projet de Huyghe. Flottant dans un espace temps qui ne peut plus être référé à du réel, celui-ci choisit clairement une orientation anhistorique. La seule origine qui semble subsister, et pouvoir être mise en image, est celle d'un pur décor entièrement façonné par l'artiste. La théâtralité est venue se substituer aux ambitions narratives ou historicistes. Avec elle s'installe un climat étrangement inquiétant, dans lequel l'enfance tient le double rôle d'actrice (les fillettes) mais aussi de spectatrice (c'est à elle que s'adresse le discours de Disney). Si Huyghe s'attache à représenter la symbiose qu'évoque Détienne entre animaux et humains, c'est cependant pour la vider de toute élaboration symbolique : pas de récit ni de mythologie au sens propre. Un effet mortifère accompagne ce prologue qui offre la vision d'une théâtralité désincarnée et désaffectée.

A Celebration

La seconde partie du film est dévolue à la cérémonie elle-même, coordonnée par l'artiste, et à laquelle un ensemble d'adjoints sont conviés : les habitants eux-mêmes, leurs enfants, un encadrement assuré par les pompiers et les policiers, les organisateurs de l'événement, le maire de Streamside. La cérémonie comprend une

109. Marcel Détienne, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981, p.205.

parade, un repas collectif, les discours de bienvenue, et un petit concert se produisant sur une estrade bricolée aux tentures argentées que domine une lune artificielle, suspendue dans le ciel. Enregistrés de façon non exhaustive, ces micro-événements sont rendus sans voix-off explicative. La célébration, au-delà de la précision et de la logistique qu'il a sans doute fallu maîtriser pour parvenir à une cohérence finale, est enregistrée selon une typologie standardisée. Ce qui intéresse l'artiste ne se loge pas dans le documentaire de l'événement qu'il crée – il aurait par exemple pu en filmer les négociations préalables, l'organisation elle-même – mais dans le résidu fictionnel qu'il parvient plastiquement à produire. Chaque image témoigne des conséquences d'un travail réalisé en amont : comment la mise en scène, rendue invisible à l'image, lorsqu'elle s'en retire, laisse à la fois les traces de sa présence et produit un espace fictionnel inédit ? Celui-ci, en effet, travaille à amplifier le réel : en partant de données existantes et de situations stéréotypées, Huyghe imagine la façon dont une tradition peut être créée. Les étapes de la célébration sont, comme dans les rites, extrêmement simples : il s'agit de parcourir un espace, de porter des masques, de partager un repas, de chanter et de danser. Un système de représentation qui se veut structurant la conduit, dont les ressorts visuels continuent d'appartenir à une imagerie générique, celle du dessin animé croisé aux éléments de la culture populaire américaine. La bande-son du film offre une clé importante à l'hypothèse d'une théâtralité désincarnée. Très « étouffé », le son de la célébration est rarement connecté à l'image. Un fonds indistinct de voix et de sons parcourt les plans, recouverts par quelques notes de musique, quelques cris d'enfants : une atmosphère de conte ou de fable volontairement assourdie. Escamotant tout discours (à l'exception du discours de bienvenue qui sert la mise en scène plus qu'un contenu), toute prise de parole, la célébration orchestrée par Huyghe évacue la possibilité pour le sens de circuler. L'artiste favorise au contraire la saturation de l'image, poussée à son plus haut degré d'artifice : recouvrante, bien que volontairement appauvrie, celle-ci oblitère tout mode de saisie discursif. L'artiste a effectivement besoin de cet effet de saturation : en empêchant le discours d'avvenir, il permet de conserver l'hésitation du film entre documentaire et fiction. S'il sert les intérêts de ce trouble visuel, le surinvestissement dans l'image et ses accessoires (décor, costumes, etc.) est coûteux : la théâtralité supprime paradoxalement l'ordre symbolique du récit ou de la parole.

Dans son texte intitulé « Une mise en signification de l'espace social : manifestation, cortège, défilé, procession », Louis Marin pointe la nécessité du défilé pour

l’instauration d’une communauté, qui, par ce biais, « prend corps », de façon à la fois symbolique et réelle. Son texte fait émerger un paradoxe : le procès collectif qui est celui du défilé, de la procession ou de la manifestation manipule un espace et une temporalité existante et engendre un espace et un temps qui lui sont spécifiques. Il s’agit donc à la fois de prolonger un état existant de manière à s’y inscrire collectivement et de produire performativement une brèche, une rupture de ce continuum qui marquera la singularité de l’événement en question. La narrativité produite par les différentes séquences qui scandent ce type d’événement est un moyen de fonder un système : « À ce titre, écrit Louis Marin, le défilé est bien une instance de légitimation sociale, politique ou religieuse [...]. »¹¹⁰

Toute l’ambiguïté du projet de Huyghe se loge en creux dans ces réflexions de Louis Marin. En effet : quel continuum interrompre quand les coordonnées géographiques et temporelles de l’événement ne sont pas transmises aux spectateurs ? Produire une brèche, mais dans quelle situation donnée ? Donner corps à une communauté par la prise en compte collective de l’espace, mais comment se saisir de ce dernier puisqu’il n’est qu’un décor ? Louis Marin le souligne, ces dispositifs cérémoniels lient, dans une même structure, répétition, remémoration et instauration. En produisant un rituel, voué à être répété, Huyghe instruit à la fois la constitution ex-nihilo d’un groupe et la mémoire dont ce groupe aura besoin pour se rappeler de ce moment de sa constitution. Il tient donc dans un même geste la projection vers l’avenir et l’hypothèse d’une historicisation commune. Huyghe crée du « possible ». Mais ce possible demeure abstrait. De la même façon que l’espace et le temps dans lequel cette cérémonie est censée se produire demeurent incertains, la mémoire et le contenu que l’événement est censé fabriquer sont inassimilables. Le rituel fonctionne à vide. N’en subsiste que l’enveloppe.

Selon une logique que l’on pourrait qualifier de spéculaire, et comme le note Louis Marin, le défilé, qui offre le socle ou le dispositif mémoriel nécessaire à la constitution d’un groupe, s’ordonne selon l’articulation dynamique du spectacle et de l’action. À la différence du théâtre où la distinction entre acteurs (professionnels) et spectateurs est clairement posée, dans le cas du défilé commémoratif, les rôles sont souvent destinés à être inversés, le projet lui-même exigeant l’implication des uns et

110. Louis Marin, « Une mise en signification de l'espace social : manifestation, cortège, défilé, procession », in *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994, p.55.

des autres. Le film de Huyghe est parlant à cet égard : il est difficile d'y différencier les acteurs des spectateurs. Ainsi que l'écrit Louis Marin,

« [...] le défilé a ainsi un effet d'entraînement ou de contagion dynamique par lequel non seulement les spectateurs immobiles et distanciés sont transformés en acteurs en mouvement et participants, mais encore où l'attitude cognitive ‘théorique’, quoique partielle, d'une situation ‘réelle’, est transformée en une attitude expressive ‘pratique’ d'une situation ‘symbolique’. »¹¹¹

À l'inverse de ce que décrit Marin, si Huyghe procède bien à l'unification des participants (acteurs/spectateurs), il en gomme les enjeux (« attitude cognitive » / « attitude expressive »), vidant l'événement de toute substance. Sa cérémonie offre certes un espace commun à différents rôles ou statuts, mais cette logique de concrétion, entièrement commandée de l'extérieur (par la mise en scène puis par le montage des images) et artificialisée, ne tient à aucune nécessité interne. L'accessoirisation scénique l'emporte sur une éventuelle production signifiante, et c'est une fois encore le vide qui semble circuler entre les différentes séquences. Autre paradoxe : la mise en scène, réglée et contrôlée – la présence des « forces de l'ordre » est ponctuellement soulignée – empêche la dimension subversive du carnaval ou de la fête de prendre place dans le dispositif. On sait que de nombreux commentateurs, à commencer par Bakhtine, ont accordé au carnaval cette capacité de faire sortir la vie de l'ordinaire journalière. Dans un laps de temps donné, on permettait ainsi aux habitudes d'être renversées, aux codes en vigueur d'être questionnés. L'aspect éphémère de la fête confère effectivement à la collectivité une force nouvelle, gage de réinvention, d'émancipation ou de perte. Le projet de Huyghe contredit cependant la « forme libre » qu'incarne le carnaval. Il édicte une organisation, construit les rails de la cérémonie, en pense les attributs plastiques mais ne pose jamais l'hypothèse d'une quelconque élaboration symbolique – que celle-ci se loge dans un débord du sens (subversion) ou dans une pérennisation du sens existant. L'artiste ne produit pas un espace dans lequel il étudierait la façon dont les excès de la fête offrent le terrain et le prétexte à une désorganisation sociale, ou au contraire la façon dont des traditions en s'instaurant cimentent un groupe. Ce qui l'intéresse se loge dans ce que permet, de façon très abstraite, l'imposition d'un cadre : non pas au sens où ce dernier peut

111. Louis Marin, « Une mise en signification de l'espace social: manifestation, cortège, défilé, procession », *op.cit.*, p.60.

être déplacé, travesti ou violenté, mais comme permettant, une fois posé, de le vider. Il ne s'agit donc pas de faire du script initial l'occasion d'un dérèglement. Le script produit un vide, une enveloppe formelle qui ne retient et n'enregistre que les codes les plus standards.

Il se trouve que la pensée du cadre et du cadrage, voire de l'enceinte, est au cœur du projet des lotissements privatifs. Ce cadre qui leur permet de se couper du reste du monde, et surtout de s'en protéger, s'inscrit dans une histoire. L'idée d'enceinte résidentielle trouve avec l'avènement de la ville industrielle une relance importante, dépendante d'une partition entre classes sociales clairement réparties dans l'espace urbain. Les «gated communities» se réclament d'une filiation transparente de ce point de vue : celle des «cités-jardins» de la fin du XIX^e siècle qu'Ebenezer Howard introduit en Angleterre. Journaliste, socialiste, Howard est marqué par les utopies urbaines imaginées par Ledoux et Fourier. Son ouvrage *Garden Cities of Tomorrow* (1902) est un mode d'emploi pour l'organisation planifiée d'une communauté. Dans les grandes lignes, une cité-jardin devait se situer en pleine campagne, loin de toute agglomération, pour pouvoir accueillir près de 30.000-50.000 habitants, dans une économie autosuffisante, une ceinture verte permettant de subvenir aux besoins alimentaires de la population. Au volet social venait répondre un volet économique et politique : on cherche ainsi à édifier une ville idéale – Howard prend en charge les questions technocratiques et de gestion –, et on formule du même coup un ensemble de critiques sur le fonctionnement de la ville moderne, son aspect chaotique. Les idées de Howard se sont rapidement diffusées en Europe et aux Etats-Unis¹¹² et ont globalement séduit ceux qui souhaitaient échapper au modèle de la mégapole, préférant à l'anonymat des grandes villes, le développement communautaire et restreint, voire «choisi».

112. Aux Etats-Unis, Lewis Mumford (1895-1990) a commenté les propositions d'Ebenezer Howard. Dans *La Cité à travers l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1964, il écrit : «Nous retrouvons, dans cette civilisation des grandes métropoles, une contradiction fondamentale, née de la double origine de la cité et de la perpétuelle ambivalence de ses objectifs. Dans l'ascendance du village se situe un milieu favorable au développement de la vie, rassurant et stable, fondé sur les relations des hommes avec d'autres organismes et d'autres groupements communautaires, ainsi que les idéaux et les procédures de la véritable démocratie, où chaque membre de la communauté remplit un rôle approprié à son âge et à ses capacités. En contrepartie, la constitution de la cité, et plus encore son agrandissement, procèdent de l'effort concerté de groupes sociaux, imposant leur hégémonie à d'autres groupements, et s'assurant, par l'emploi de la puissance collective, d'une domination effective de l'environnement.» Cité par Renaud Le Goix dans sa thèse de doctorat *Les «Gated Communities» aux Etats-Unis. Morceaux de villes ou territoires à part entière?*, dirigée par Thérèse Saint-Julien, Université Paris I, soutenue en 2003, p.72.

Nous retiendrons de cet héritage la façon dont Disney s'en ressaisit. Intitulé EPCOT, Experimental Prototype Community Of Tomorrow, le concept de ville modèle imaginé par Walt Disney à la fin de sa vie, vers 1965, est destiné à accueillir une population permanente de 20.000 personnes, une grande partie d'entre eux étant employée du Magic Kingdom de Walt Disney World. EPCOT était pensé comme une sorte de ville ouvrière futuriste. Le projet ne fut cependant jamais réalisé tel quel. Une survivance de ce que souhaitait Walt Disney subsiste dans un autre projet, construit celui-là, qui retiendra notre attention puisqu'il se nomme « Celebration », titre que Huyghe a donné à la seconde partie de son film. « Celebration » est inauguré en 1996 en Floride Centrale, près d'Orlando, sur un territoire appartenant à la compagnie Disney. Dans un article consacré à la figure de Disney urbaniste, Sophie Didier résume les principaux enjeux et modes d'organisation de l'espace spécifiques à « Celebration » : l'espace urbain est encerclée par une ceinture verte paysagée de 1900 hectares, le centre ville abrite commerces, restaurants et habitations. Le reste de la zone est occupée par un parc industriel, un hôpital et un centre de remise en forme destinés aux habitants. L'aménagement des espaces publics est une des priorités les plus sensibles (lac, marina). Par ailleurs, Disney a fait appel à des architectes renommés pour la conception de l'hôtel de ville (réalisation de Philip Johnson), du bureau de poste (Michael Graves) ou encore de la banque (Robert Venturi). Le néo-traditionalisme prôné par Disney dans le cadre de « Celebration » vante les mérites d'une communauté dont les références visuelles et culturelles proviennent du passé et dont la constitution repose sur un code urbanistique extrêmement strict. Selon Sophie Didier :

« Plus qu'une référence à une période historique précise, c'est une référence globale à un passé révolu, et singulièrement associé à l'enfance, qui vient à l'esprit à la lecture de la brochure de promotion : 'vivre à Celebration serait vivre dans: [...] un quartier où l'on joue à la marelle et au chat-perché, un quartier que l'on peut apprécier depuis la balancelle suspendue sous le porche de sa maison.' »¹¹³

Espace-refuge, scène de recréation d'un passé révolu, « antidote au mal urbain moderne »¹¹⁴, promoteur du fameux « Love your neighbour », « Celebration » se

113. Sophie Didier, « Disney urbaniste : la ville de Celebration en Floride », in *Cybergeo : European Journal of Geography* [En ligne], Dossiers, Colloque « Les problèmes culturels des grandes villes », 8-11 décembre 1997, p.6. <http://cybergeo.revues.org/index1147.html> [consulté le 09 juillet 2010].

114. *Ibid.*

défend de partager tous les attendus des « gated communities », mais ne convainc pas ses détracteurs : le métissage social y est impossible et son caractère isolationniste paraît évident à la lecture du plan. C'est donc l'expression de « communauté panoptique » que retient Sophie Didier lorsqu'elle conclut son étude sur cette « ville modèle ». Dislocation de l'espace public, affirmation d'un lien organique entre la ville et le parc d'attraction : « Celebration » est l'image d'un projet politique dont les origines sont à chercher du côté d'une « mise en image globale » du monde, telle que Disney la promeut.

Le fait que Huyghe choisisse de citer expressément la ville de « Celebration » dans son projet va dans le sens de ce que son prologue anticipait : de la même façon que notre rapport à la nature est aujourd'hui médié par un ensemble de représentations qui en filtrent l'accès (l'imagerie Disney), nos rapports sociaux se modèlent selon des coordonnées largement conformes et planifiées qui, elles aussi, définissent une image, une plastique globale. Le geste de Huyghe ne renverse pas le cadre pour le critiquer – réaliser par exemple un documentaire en caméra cachée sur les dessous de l'empire Disney – ; il étudie le cadre lui-même en le poussant à son paroxysme, c'est-à-dire en insistant sur ce que ce cadre de Disney porte en lui de façon quasi génétique : l'emprise fictionnelle mise au service d'une idéologie néolibérale. Or celle-ci masque un vide, que les attractions de Disney ont toujours eu pour charge d'occulter. Le ferment fictif des communautés telles que Streamside - la fiction de l'isolation totale, de la forêt sauvage, de la rencontre avec la nature, de la grande maison blanche victorienne – est travaillé par son envers : la peur du dehors et de l'extérieur, éléments refoulés par l'univers domestique idéal. L'usage que fait Huyghe de la théâtralité ne vise cependant pas à exposer ce refoulé, peut-être trop aisément à saisir. Il ajoute artificiellement une attraction traitée par la désincarnation, révélant par la surenchère le vide qui travaille souterrainement cette imagerie domestique et communautaire. En ce sens, le recours à la fiction et à l'artifice ne dispense aucune image réconciliatrice. L'illusion pure produite par le film, abstraite et sans secret, déroule un versant sombre que l'enfance, éminemment présente dans le film, mais à l'inverse de toute représentation convenue, renforce. Celle-ci participe certes a priori au paradigme de la pureté originelle, mais, accessoirisée et manœuvrée, elle révèle une part plus retorse, inquiétante.

Conclusion : la récitation

À de nombreuses reprises à propos de ce travail, Huyghe a expliqué vouloir « amplifier le réel », cette amplification conduisant à la fiction. Une fiction qui s’instaure selon la logique itérative du rituel dont la répétition devrait assurer la transmission. Le cas de Huyghe et de son « scripting » installent l’artifice à la place de l’affection, qui conduit habituellement le rite. C’est ainsi toute une acceptation de l’espace social qui se trouve ressaisie. Dans *L’Invention du quotidien*, Michel de Certeau consacre un passage à une critique de l’espace social, qu’il considère désormais saturé d’informations, de signes, de « réel raconté ». Il écrit :

« La vie sociale multiplie les gestes et les comportements *imprimés* par des modèles narratifs ; elle les reproduit et empile sans cesse les « copies » de récits. Notre société est devenue une société *récitée*, en un triple sens : elle est définie à la fois par des *récits* (les fables de nos publicités et de nos informations), par leurs *citations* et par leur interminable *récitation*. »¹¹⁵

À la lecture de ces lignes, l’opération de Huyghe apparaît comme le produit, la mise en application du constat formulé par le théoricien. Si la publicité ou l’information elles-mêmes ne sont effectivement pas les sphères choisies par l’artiste pour développer son projet, on peut néanmoins estimer que ce dernier en propose un déplacement intéressant mêlant fiction, urbanisme, rituel et remplaçant la publicité ou l’information par les codes figuratifs les plus archaïques, ceux relatifs à l’enfance, les « modèles narratifs » les plus standards. Les trois modalités envisagées par de Certeau – récit, citation et récitation – sont celles que Huyghe sapproprie. Le récit correspond à une étape dissimulée, celle du travail de scénarisation élaboré par l’artiste. La citation correspond à l’univers plastique déployé par l’image du film et sa bande-son, reprenant Hollywood et Disney, et faisant à l’envi dérailler l’un et l’autre code de représentation. Enfin l’idée de récitation recouvre chez Huyghe le rituel et ses procédures. Pour de Certeau, le recouvrement fictionnel qu’il pointe dans la société actuelle brouille les cartes entre visibilité et croyance, et ce brouillage est dangereux. Huyghe contourne la difficulté : son film est mis en scène et travaille avec les données les plus artificielles. Il s’agit bien plus de « reconnaître » cet artifice, au sens aristotélicien¹¹⁶, que de tromper un spectateur. Cette expérience de la

115. Michel de Certeau, *L’Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p.271.

116. Au chapitre 16 de *La Poétique*, Aristote isole quatre types de reconnaissance : par des signes extérieurs,

reconnaissance polarise l'inquiétante étrangeté qui parcourt le film : c'est parce qu'il y a reconnaissance, parce qu'il y a du familier, qu'il y a défamiliarisation, dépaysement, désorientation.

L'enjeu d'une théâtralité désincarnée se loge dans cette capacité de défamiliarisation. En favorisant la désaffection temporelle, spatiale ou historique, Pierre Huyghe déconstruit les attributs de l'événementialité pour en révéler le vide constitutif. En insistant sur les codes formels de l'enveloppe qu'il élabore, il dévitalise la charge affective normalement attachée à la ritualisation. Il permet ainsi d'inverser certains automatismes en vigueur : l'événementialité ne peut trouver dans la théâtralité un fondement ontologique. En retirant à sa cérémonie la possibilité de produire du sens, l'artiste travaille dans l'aporie. Ce qu'il expose et organise demeure procédural, n'accompagne aucune plus-value signifiante, offre une boucle qu'il s'agirait de réenclencher. Cette aporie est cependant signifiante en elle-même. Elle permet de travailler à partir d'une négativité comprise, entendue. L'inquiétante étrangeté du film n'est donc pas gratuite : elle est le produit de la dévitalisation visée par Huyghe et offre les clés de lecture d'une œuvre qui travaille moins la célébration que son envers.

par la volonté du poète (parole révélatrice voulue), par la mémoire du personnage ou du public, par la déduction du public. Pour Aristote, la reconnaissance est un type de changement qui mène de l'ignorance à la connaissance.