

WALDEN MEMORIES

Du 9 février au 31 mars 2013

**DOSSIER
PEDAGOGIQUE**



LE FRESNOY

STUDIO
NATIONAL

DES ARTS
CONTEMPORAINS

SOMMAIRE

Présentation

Biographies

Re : Walden

Note d'intention de Walden Memories

Matériau Thoreau

Walden Memories

Virtual Walden

Extraits de Walden ou la vie dans les bois de Thoreau

Pistes pédagogiques

Studiolo bucolique

Nature et technologie

Installation et théâtralité

Post-Thoreau

Glossaire

Textes théoriques

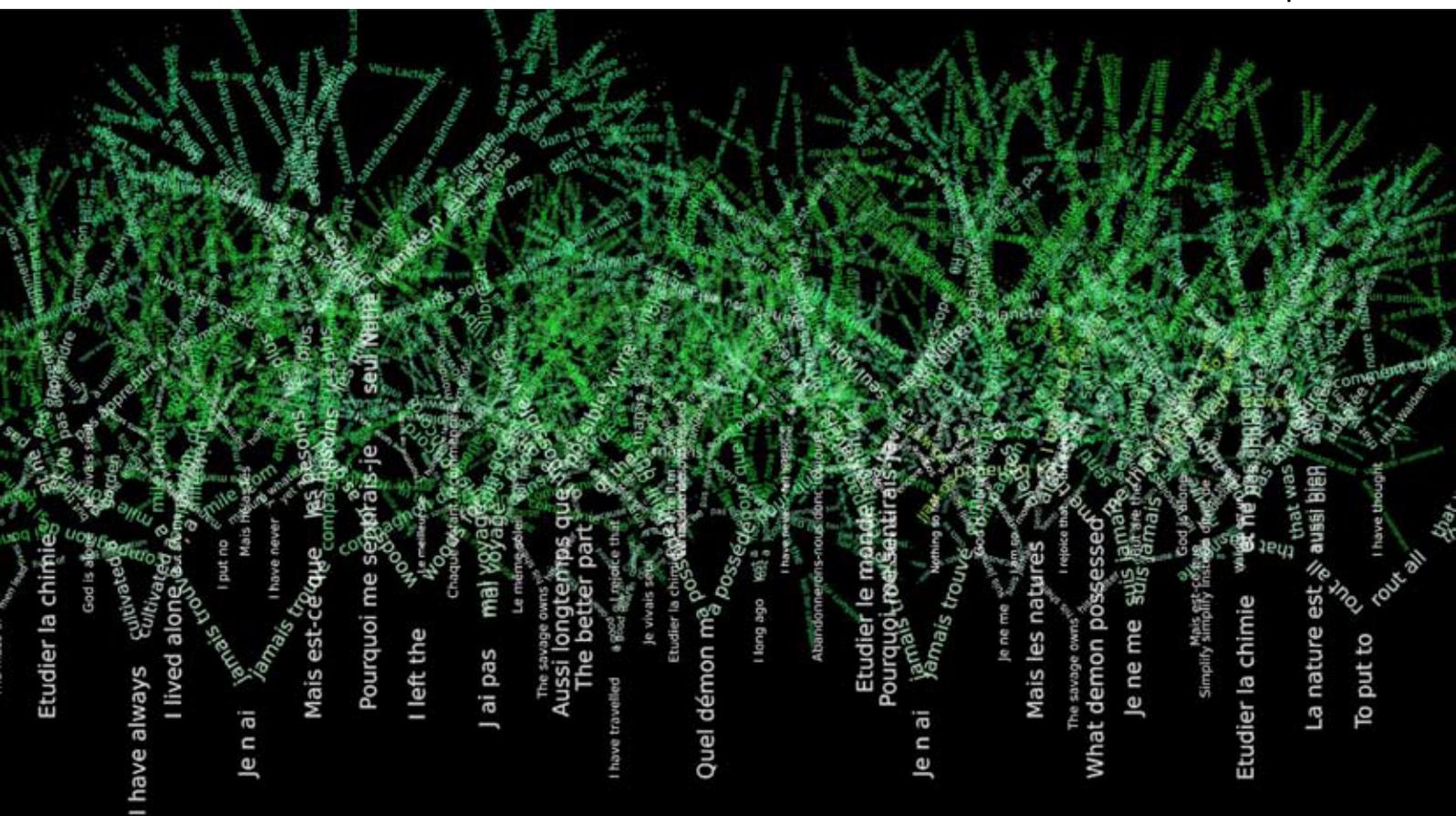
PRÉSENTATION

Du 9 février au 31 mars 2013

Jean-François Peyret aime faire dialoguer dans son théâtre, pensée, science et technique. Son théâtre convoque aussi la littérature. A preuve *Walden* de Henry-David Thoreau, ce chef d'oeuvre de la littérature américaine du XIXe siècle qui hante le metteur en scène depuis des décennies comme il a hanté presque toutes les générations depuis la mort de Thoreau, un auteur qui aura nourri la critique sociale de certains marxistes, inspiré Gandhi, guidé la Beat Generation, donné un alibi à un certain cinéma underground et que certains veulent voir aujourd'hui comme le père de l'écologie et l'apôtre de la décroissance.

Walden Memories est une création/installation à géométrie variable, une expérience immersive et sensorielle mêlant projections et ambiance sonore pour recréer une forêt numérique dans les espaces d'exposition du Fresnoy.

Pour ce projet, Jean-François Peyret a travaillé avec Pierre Nouvel, vidéaste et scénographe, le compositeur Alexandros Markeas et Thierry Coduys, magicien de la technique inventant ensemble une gigantesque installation dans la grande nef du Fresnoy, une navigation dans la mémoire dont un tel livre est plein mais aussi, grâce à Agnès de Cayeux, une invitation au voyage dans les mondes virtuels d'aujourd'hui.



JEAN FRANCOIS PEYRET

Jean François Peyret, né à Paris en 1945, est metteur en scène et universitaire (Institut d'études théâtrales de l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle jusqu'en 2008). De 1982 à 1994, il crée avec Jean Jourdeuil une quinzaine de spectacles (écriture, traduction, mise en scène), à partir de textes non dramatiques, de Montaigne à Lucrèce, faisant d'autre part connaître l'œuvre de Heiner Müller.

Il a animé avec Sophie Loucachevsky le Théâtre Feuilleton au Théâtre National de l'Odéon (1993-1994) ; il crée dans ce cadre plusieurs spectacles ayant Kafka comme matériau.

De 1995 à 2000, en résidence à la MC93 de Bobigny, il y présente un cycle de spectacles: la trilogie du *Traité des Passions*, puis *Un Faust-Histoire naturelle* (écrit avec Jean-Didier Vincent), et des spectacles autour d'Alan Turing (*Turing-machine, Histoire naturelle de l'esprit – suite&fin-*). Cette période s'achève avec *Projection privée/Théâtre public*, sur des poèmes d'Auden (Théâtre de la Bastille).

C'est ensuite *Le Traité des formes* (en collaboration avec Alain Prochiantz), une réflexion-rêverie autour du vivant et de l'artificiel, du corps et de la machine, variation sur le thème du destin technique de l'homme qui eut pour prétexte des œuvres d'Ovide et de Darwin. Cette recherche s'est poursuivie avec *Le cas de Sophie K* (créé en Avignon en 2005 et repris au Théâtre National de Chaillot en 2006), essai sur l'œuvre et du destin de la mathématicienne et écrivain(e) russe Sophie Kovalevskaja.

Son spectacle *Tournant autour de Galilée*, en collaboration avec Françoise Balibar et Alain Prochiantz, a été créé au Théâtre National de Strasbourg et joué du 28 février au 16 mars 2008, puis au Théâtre National de l'Odéon du 27 mars au 19 avril 2008. Faisant suite à ce spectacle sur Galilée, il crée avec Alain Prochiantz *Ex vivo/In vitro* qui a pour prétexte la procréation médicalement assistée et les troubles dans la filiation qu'elle engendre. (Théâtre national de la Colline, 17 novembre-17 décembre 2011) avec le soutien de la fondation Agalma (Genève, Suisse).

Re : *Walden* est un projet d'après Henry-David Thoreau avec le soutien de l'Empac (USA), le CECN (Belgique), le Théâtre Paris Villette (France). Le projet dans sa version installation interactive a été créé pour l'exposition Panorama au Fresnoy en juin 2010. La version performance musicale a été créé à l'Empac en 2010 et présentée en février 2012. La version théâtre a été présentée au Théâtre-Paris-Villette en 2010, et 2011 et sera reprise dans sa version définitive en mars/avril 2013. La version théâtre n°2, en collaboration avec Jean Nouvel sera créée au Théâtre national de la Colline et à la Criée (Marseille) dans la saison 2013-2014 et, éventuellement, au festival d'Avignon en 2013.

Publications récentes :

A côté d'un certain nombre d'articles ou d'entretiens, a publié, en collaboration avec Alain Prochiantz, *La Génisse et le pythagoricien* (Odile Jacob, 2002), *Les Variations Darwin* (Odile Jacob, 2005). Reprenant les textes et matériaux des deux derniers spectacles écrits par les auteurs et créés au Théâtre National de Chaillot en 2003 et en 2004, *Des Chimères en automne* et *Les Variations Darwin*, cet ouvrage est aussi l'occasion pour eux d'une confrontation autour de ce que le travail scientifique peut apporter à l'expérience théâtrale, de la nature de la science et de sa place dans la culture.

Activités pédagogiques: à l'école du TNS, au Cifas, à l'Erac, à l'Ensatt, au Cecn (Mons), et au Fresnoy, Studio national des arts contemporains à Tourcoing.

PIERRE NOUVEL

Après des études de cinéma et plusieurs expériences dans les domaines de la musique, du graphisme et du multimedia, Pierre Nouvel crée le collectif Factoid avec Valère Terrier. Ensemble, ils s'interrogent sur les rapports qu'entretiennent son et image. Ils réalisent des clips et se produisent en tant que VJs sur les scènes de musique électronique.

En 2005, Pierre Nouvel rencontre Jean-François Peyret avec lequel il réalise sa première création pour le cas de Sophie K, pièce créée lors du festival d'Avignon. Cette rencontre oriente désormais son travail vers le spectacle vivant et le conduit à renouveler cette première expérience avec d'autres metteurs en scène tels que Michel Deutsch, Hans Peter Cloos ou Jean-Louis Martinelli. Le théâtre est pour Pierre Nouvel l'occasion d'explorer la dialectique entre espace scénique, temps et image.

Parallèlement, il participe à des performances et se produit notamment avec Olivier Pasquet et Alexandros Markeas avec lesquels il forme le "Trio Kowalevski" ou encore les "Blouses Brothers." Ces performances sont des improvisations sonores qui font intervenir des traitements vidéo en temps réel. En 2007, il propose avec le compositeur Jérôme Combier "Noir Gris", installation sonore et vidéo autour du texte de Samuel Beckett "l'impromptu d'Ohio", présentée au Centre Georges Pompidou dans le cadre de la retrospective consacrée à l'auteur irlandais.

En 2008, Zabou Breitman lui confie la scénographie ainsi que le traitement de la lumière, du son et de la vidéo pour sa création "des gens" adaptée des documentaires de Raymond Depardon "urgences" et "faits divers" et créée au théâtre de Vidy à Lausanne. Il signe scénographie et vidéo pour l'opéra «Belshazzar», mis en scène par Philippe Calvario à l'occasion du festival Haendel de Halle en Allemagne.

Dans le cadre de l'exposition internationale de Saragosse, il réalise pour la région Aquitaine, une installation vidéo sur le territoire dans un dispositif original : une projection en 180° avec, en face, un théâtre d'optique.

ALEXANDROS MARKEAS

Compositeur et pianiste, Alexandros Markéas a étudié au Conservatoire National de Grèce et au Conservatoire National Supérieur de Paris (il y enseigne actuellement l'improvisation). Il s'intéresse aux langages des musiques traditionnelles et privilégie les rencontres avec des musiciens improvisateurs de cultures différentes. Il s'inspire également de différents domaines d'expression artistique, tels que sont l'architecture, le théâtre, et les arts plastiques (installations, événements, vidéo, web) pour chercher des alternatives au concert traditionnel et créer des situations d'écoute musicale particulières. Ses pièces sont marquées par un esprit théâtral et par l'utilisation de techniques multimédia.

1965 Naissance à Athènes

1970 Etudes de musique au Conservatoire National d'Athènes

1987 Etudes de piano au CNSMD de Paris

1992 Etudes de composition au CNSMD de Paris

1997 Cursus de composition et nouvelles technologies à l'IRCAM

1999 Académie de France à Rome

2001 Prix Hervé Dugardin de la SACEM

2001 - 2005 Le Traité des Formes de Jean-François Peyret

2003 Nommé professeur d'improvisation générative au CNSMD de Paris

2004 Dimotika, cd monographique

2005 - 2007 Résidence auprès des Musiques Inventives d'Annecy et du CNR des pays de Savoie

2006 Prix de la critique pour la musique de la pièce Le Cas de Sophie K

2008 Artiste associé au Quartz, scène nationale de Brest

2009 Prix nouveau talent musique de la SACD

2011 Artiste associé à la scène nationale d'Evreux

THIERRY CODUYS

Artiste polyvalent, musicien, créateur polymorphe à l'affût des nouvelles technologies, Thierry Coduys se spécialise dans des projets liant l'interactivité et l'art.

Depuis 1986, il collabore étroitement avec des compositeurs, il réalise de nombreuses créations et concerts avec l'avant-garde de la musique contemporaine où il élabore des dispositifs électroacoustiques et informatiques. Après un passage de quelques années à l'IRCAM, il devient l'assistant de Luciano Berio.

Ces différentes expériences le conduisent en 1999 à fonder La kitchen, plate-forme technologique, afin de proposer aux créateurs un lieu de recherche et de création artistique où la technologie et la recherche sont pensés et intégrés comme un unique paradigme. Lieu ouvert à tous les artistes, La kitchen s'est investie dans tous les champs de la création (la musique, la danse, le théâtre, la vidéo, le réseau, les arts plastiques).

Fort de cette expérience, il entame en 2007 une activité indépendante pour poursuivre ses travaux et projets sous un format nouveau (www.le-hub.org). Il est également l'assistant de Pascal Dusapin et d'Ivan Fedele depuis 2002 et 2000 respectivement. Parallèlement, il développe une nouvelle application graphique interactive, IanniX, logiciel inspiré de l'UPIIC, élaboré par Iannis Xenakis. Il dirige également la majeure scénographie sonore à l'École Louis Lumière.

AGNES DE CAYEUX

Auteur www, regarde ce territoire de l'Internet depuis x années, de manière compulsive parfois. Comme chacun de nous. Elle télécharge, elle capte, elle copie-colle, sauvegarde et se souvient méthodiquement de ces données, les oublie parfois. Du massacre de Virginia Tech à l'Enfant du lac, elle programme des écritures à distance.

Chambres érotiques et littéraires produites par Arte et déposées sur les fragments de corps de femmes auto-filmées - créature programmée, Alissa, figure charnelle et littéraire développée pour le Jeu de Paume, base de données réorganisée des Sex Offenders de Californie pour une collection POPUP du Centre National des Arts Plastiques, Agnès de Cayeux se moque bien du genre.

Auteur également de quelques bouquins de papier, elle se planque sous son écran connecté, revient du Groenland version techno fibre optique. C'est un engagement.

RE : WALDEN

En 2010, sur l'invitation de l'Experimental Media and Performing Arts Center à Troy, aux États-Unis, Jean-François Peyret s'empare de la figure d'Henry David Thoreau, comme d'un spectre qui hanterait notre monde technologique. À partir de *Walden ou la vie dans les bois*, il a proposé des workshops au Théâtre Paris-Villette en juin 2010, performances mêlant projections, mondes virtuels, acteurs et voix de synthèses, ainsi qu'une installation, *Re : Walden*, présentée en 2010 au Fresnoy - Studio national des arts contemporains, lors de l'exposition Panorama 12. Des lignes tracées au sol y figurent à échelle réelle la cabane de Thoreau, et sont accompagnées de projections et ambiance sonore.

Walden Memories est la suite de ce projet, fruit d'un travail d'équipe réunissant l'artiste Pierre Nouvel, le compositeur Thierry Coduys et l'artiste Agnès de Cayeux. La vision de la nature y est ici « reprojétée » par le biais de vidéoprojections sur différents supports ainsi que de compositions sonores. L'œuvre constitue une machine / environnement.



NOTE D'INTENTION

«Quand le 4 juillet 1845 (jour de l'Independence Day, comme par hasard), Henry-David Thoreau partit s'installer dans les bois près de Concord (Massachusetts) au bord de l'étang de Walden pour y construire de ses mains sa cabane et y vivre une vie réduite à ce qu'il croit le nécessaire (necessity of life), j'ignore s'il a déjà fixé la durée de l'expérience : deux ans, deux mois et deux jours (c'est presque trop beau) mais il était certain qu'ensuite il redeviendrait « l'hôte de la vie civilisée » (...)

En revanche, lorsque j'entrais pour la première fois dans Walden, il y a des décennies de cela, je savais que je n'étais pas près d'en sortir et que ce livre n'allait pas me lâcher. (...)

Alors une installation ? J'entends déjà des voix s'élever criant au sacrilège : laissez l'oeuvre en paix avec ses lecteurs profonds et recueillis ; ne touchez pas à l'esprit et à la lettre du Texte majuscule. Pourquoi lui faire subir le test (Benjamin dirait ça comme ça, non ?) des machines de torture numériques, briser sa logique, son économie, sa continuité, tout ce qui fait sa cohérence, littéraire justement, -7 ans de travail pour l'auteur-, bref, son unité pour le métamorphoser en monstre hybride, une chimère, un composite, pire, d'images, de notes, de sons, de bruits au milieu de quoi les pauvres mots de Thoreau tentent de survivre comme ils peuvent. Enfin voici son lecteur recueilli changé en visiteur distrait.

Eh bien, aimant sentir la corne du taureau (sic), ce risque, je le cours. D'abord pour des raisons personnelles : il y a belle lurette que le théâtre (un théâtre techniquement augmenté, n'en déplaise aux mollahs qui défendent la pureté du théâtre) me sert à transformer en bouteille à la mer la bouteille à l'encre que sont pour moi certains livres (une névrose littéraire de jeunesse) en refillant perversement la patate chaude aux comédiens, artistes, techniciens qui m'entourent et au bout de la chaîne au public pour qu'il s'en débrouille. La posture du pervers est plus jouissive que celle du névrosé.

Ensuite, je pense, comme Primo Levi quand il a découvert l'ordinateur, qu'on a sonné la diane dans la caserne, et qu'il vaut mieux vivre la révolution numérique que la subir (pauvre Gutenberg) et la vitupérer en geignant sur la fin de l'homme. La question n'est pas de savoir ce qu'il reste du livre au milieu des ordinateurs et face à Internet (on peut toujours les lire, les livres et faire des explications de texte) : il s'agit de savoir ce qu'on peut faire du livre, d'un texte qu'on ne pouvait faire avant, lui faire dire ce qu'il n'avait pas encore dit ni fait sentir. De cette manip, j'escompte de surcroît et facétieusement une espèce de PAO, de poésie assistée par ordinateur. A vous de dire. Visiteurs, encore un effort pour être profondément superficiels.»

Jean-François Peyret

Toute machine est une machine de la mémoire. La nôtre combinera aléatoirement (toute machine est aussi une combine) des souvenirs réels ou recombines, une vraie fausse mémoire commise en commun. Crime véniel. Des comédiens, un architecte, un musicien, un vidéaste, un magicien de la technique et un metteur en scène (le raton laveur de l'affaire) ont été vivre dans Walden comme Thoreau est allé vivre au bord de Walden. Expérience pour expérience. Ils ont construit cette cabane à visiter en marchant, hommage à l'auteur, le même, de L'Art de la marche.

J-F Peyret

Quelle cigogne a bien pu aller chercher Thoreau dans sa forêt pour le déposer sur le plateau de mon théâtre ? [...]

L'excursion en forêt avec Thoreau n'était (donc) pas au programme ; les aléas des programmations expliquent sans doute ce détour par « Walden », et ce retour, mais qui n'est assurément pas un recours aux forêts, la verdure n'étant pas mon fort. C'est que le Thoreau des années 60 n'était pas le prophète écologiste caricatural, l'apôtre malgré lui de la décroissance qu'on a fabriqué ces temps-ci, aïeul d'Al Gore, Yann Arthus-Bertrand et autres Nicolas Hulot, en vacances ou en classe verte. Le Thoreau de cette époque était plus politique ; le contestataire par excellence, l'inventeur de la désobéissance civile, l'abolitionniste entêté, le critique de la vie quotidienne, de la vie mutilée, le contempteur du travail aliénant (son précepte : gagner moins pour vivre mieux), le zéléateur d'une vie sabbatique qui, depuis sa cabane dans les bois, vitupérait l'époque et l'esprit commercial du libéralisme naissant (la main invisible prise dans le sac), dénonçait l'aliénation, et prônait une vie libre, déprise du mensonge sur soi et de la bêtise sociale. La nature, la forêt, la cabane, on s'en moquait un peu ; en fait, cette forêt n'était (à tort peut-être) qu'un point de vue critique sur la société, un lieu imaginaire d'où parler, presque une atopie.

Mais revenons à nos cigognes. C'étaient plutôt des oies sauvages, comme celles qui cacardaient au-dessus de l'étang de Walden, « l'esprit du brouillard » selon Thoreau, des animaux qui n'aiment pas les machines : ce jour-là de janvier 2009, elles s'étaient jetées dans les réacteurs d'un Airbus qui réussit pourtant à se poser sur l'Hudson, on s'en souvient. Et dans une autre machine, un chemin de fer, je me rendais à Troy sur l'invitation de l'Empac (Experimental Media and Performing Arts Center à New York), que l'intérêt de notre théâtre pour la science et la technologie avait incité à proposer une collaboration. J'hésitais encore sur ce que je voulais faire (je lisais un journal qui traitait des dossiers scientifiques qui attendaient Obama – c'était le temps de son « inauguration » – ; j'allais bien trouver là-dedans un beau sujet...). Pourtant face à mes interlocuteurs, je m'entendis prononcer, comme ventriloqué, le nom de Thoreau. Je m'entendais dire que je voulais travailler sur Thoreau et sa cabane.

Impossible de se démentir, ce qui ne m'empêchait pas de me demander in petto de quoi Thoreau était le nom, pour reprendre une formulation en vogue, ni d'argumenter : moi, qui m'intéresse à toutes les formes de réalité augmentée, qui me suis fait une spécialité d'augmenter mes comédiens, Thoreau, qui s'est délibérément « diminué » doit être un bon observatoire, etc. Je me dis alors qu'on peut l'évoquer comme un spectre qui hanterait notre monde technologique. Un spectre plutôt qu'un maître. Trouver la bonne distance pour lui conserver son originalité, c'est-à-dire son étrangeté. Il faut faire en sorte qu'il nous regarde (Thoreau nous regarde encore) mais à la bonne distance, j'allais dire : sans familiarité. Brecht expliquait à peu près que la distanciation, c'était de voir le spectre (ce n'est pas le mot qu'il emploie) de la Ford T dans toute voiture moderne. Tentons un exercice de distanciation, d'« étrangeté » donc, et voyons dans les tours de nos cités modernes le fantôme de la cabane de Thoreau, n'est-ce pas Jean (Nouvel) ? [...]

D'une expérience l'autre. Thoreau experimentalist. Car l'expérience, il la fait bel et bien, et à une expérience, il faut répondre par une expérience. La cabane est un livre ; elle est expérience de littérature. Écriture concentrée, lecture profonde. Imaginons que notre cabane-machine interroge l'expérience littéraire du XIXe siècle à partir de l'expérience que font nos cerveaux d'aujourd'hui, ce qui se formulerait, dans les termes de Nicholas G. Carr et de son fameux article, par la révolution numérique et les mutations qu'elle impose à nos cerveaux. Soit : Thoreau fait une expérience de vie (expérience de vie comme on parle d'expérience de pensée), aller vivre seul dans les bois autour d'un étang, et change cette expérience en mots. Si notre théâtre va vivre « dans » Thoreau (comme on dit vivre « dans » les bois) quelle expérience pouvons-nous inventer ? À la machine livre, on peut imaginer de répondre par une machine numérique. Input/output : on y entre « du » Thoreau, du matériau Thoreau qui augmentera notre machine ; il en ressort... quoi au juste ? Difficile à dire avant que l'expérience ne soit faite. La cabane comme moulin à paroles, boîte à images, boîte à musique... Quelle expérience pour les cerveaux des spectateurs ?

[...]

Une nouvelle technique dramaturgique ? Il nous plairait (style soutenu) que le théâtre permette de mieux pénétrer l'intimité des machines, et que notre dramaturgie invente une manière d'explorer cette nouvelle forme de dialogue, de l'analyser. Que le comédien se mette dans la machine (ça ne le changera pas tant que ça) et tâche de dialoguer comme fait la machine. Comment ? Les machines « parlent » bizarrement : la machine ne répond pas au sens de la proposition énoncée par son interlocuteur, le dialogue ne progresse pas linéairement et logiquement, n'échange pas d'arguments. Non, vous lui dites quelque chose, et elle est un peu indifférente à vos attentes des sens ; elle rêvasse, la machine, elle va chercher dans ses réserves, dans ses données un mot-clé à quoi ce que vous lui avez dit la fait penser, et elle « produit » un énoncé qui a du sens, certes, mais qui ne « répond » pas, qui n'est pas « ajusté » à l'énoncé de son interlocuteur. Cela ne tombe pas juste, mais cela ne tombe pas si loin, et c'est cela qui a des effets « poétiques ». Le dialogue au théâtre n'ayant pas besoin d'être mimétique du dialogue réel, nous faisons un pari : indépendamment des possibles retombées poétiques que je viens d'évoquer ou sur lesquelles je spéculer, ce dialogue artificiel doit ouvrir de nouvelles façons de penser (terra incognita, carrément), être porteur de transformations, mutations cérébrales à ce jour incalculables. Une petite révolution technique s'impose donc à l'acteur : s'il veut parler avec la cabane augmentée (car cette cabane, un spectateur peut, de sa place, écouter, voir ce qu'elle a à lui dire, montrer, faire entendre, mais les comédiens peuvent aussi interagir, dialoguer avec elle, on l'a compris), il faut qu'il invente un nouvel usage de sa mémoire : il faudra qu'il imite la machine, considère sa mémoire comme une base de données, dans laquelle il ira piocher, s'il a un peu le génie de l'association d'idées ou de mots, la réponse à apporter. Il n'y a plus qu'à le faire.

J-F Peyret
Poptronics

WALDEN MEMORIES

LUI : Nouvelles traductions de ses principaux textes, notamment de Walden par Brice Matthieussent, Thierry Gillyboeuf qui s'attaque au monumental Journal, biographie, articles de presse, émissions de radio, ... le moins qu'on puisse dire, c'est que Thoreau est d'actualité.

MOI : Je suis le premier étonné. On se croit seul à se promener dans un bois et on tombe sur un groupe de randonneurs.

LUI : On peut comprendre ce revival à un moment où l'humanité tente de réviser son rapport à la nature, et qu'on soit tenté de faire de Thoreau un des pères fondateurs de l'écologie.

MOI : D'accord, mais ramener la lecture de Walden à la nécessité de garder le contact avec la nature ou y voir une apologie par avance de la décroissance est un peu court. On n'a pas besoin de Walden pour cultiver ces lieux communs. Une oeuvre littéraire est irréductible à la prédication, fût-elle celle, bien comode, de la décroissance au service de la bonne pensée de la sauvegarde de la nature.

LUI : Peut-on pour autant faire l'impasse sur l'enseignement à tirer de la lecture de Thoreau : il s'identifie à Chantecler, veut alerter. C'est un penseur en état d'alerte. Il n'est pas indifférent ni incompréhensible qu'il trouve un écho actuellement, justement.

MOI : N'empêche que chez lui j'estime que l'écrivain excède le penseur, et parfois le met en difficulté ou le contredit.

LUI : Cela mériterait d'y revenir. Il y a vraiment un penseur chez lui, Walden est une oeuvre de pensée...

MOI : Je pense bien que la littérature pense, et la littérature ne pense pas comme la philosophie ou la théologie et qu'elle n'a pas vocation à répondre à nos questions d'actualité... Mais c'est une autre affaire. En fait je ne peux parler que de ma place, et que du charme dans lequel depuis des décennies ce livre me tient, un mystère pour moi. Et le curieux, c'est que ce livre ne me lâche pas, alors que je ne saurais m'identifier au personnage de Thoreau (il n'est pas très sympathique, voir le costume que lui taille Stevenson), qu'aller passer deux ans au bord d'un étang dans une cabane est une expérience qui ne me tente pas (je m'enquiquinerais vite) et que, comme nous le disions, je ne suis pas un militant de la verdure. Mon milieu, c'est plutôt la jungle des villes.

LUI : Et vous avez une explication à ce mystère?

MOI : Pas vraiment. L'amour de la littérature, probablement. Le charme, sens fort, carmen. De quoi Walden est-il le nom ? De la littérature, oui, assurément, même si je suis surpris d'aimer un livre dont, -comment dire ?- le propos m'est étranger... Mais après tout, Swann a été amoureux fou d'une femme qui n'était pas son genre.

LUI : Vous êtes en train de me dire qu'on peut aimer Moby Dick sans avoir envie d'aller pêcher la baleine.

MOI : Exactement. Je n'irais pas non plus stationner sur le paillason de la duchesse de Guermantes en attendant qu'on m'ouvre. Ce n'est pas en en parlant, ce n'est pas par le discours que j'irai plus loin pour percer le mystère : voilà pourquoi je me livre à mes petites manipulations théâtrales. Quand je suis ainsi dans l'embarras, quand je tombe sur un problème que je n'arrive pas à résoudre de cerveau, quand quelque chose me prend la tête, comme on dit joliment mais justement aussi, j'essaie de m'en sortir par le théâtre, en fabriquant un objet, en bricolant pour me tirer d'affaire.

LUI : Ce n'est pas le recours aux forêts mais au plateau.

MOI : Je sais que par le commentaire ou la réflexion critique, je n'apprendrai rien de neuf sur Walden ni sur le lien obscur qui me relie à lui. En demandant à un musicien, un vidéaste, un scénographe sonore, à une artiste qui travaille sur les mondes virtuels, en demandant à des comédiens de lire ou relire avec moi ce livre pour essayer d'en faire quelque chose, je fais le pari que j'apprendrai des choses sur ce livre qui auraient été hors de mes prises par d'autres moyens. Peut-être je refile ainsi la patate chaude pour me débarrasser du spectre ; je la refile à ceux avec qui je travaille et au bout du compte on la refile au spectateur.

LUI : Mais cette fois-ci c'est une installation que vous proposez, pas du théâtre... Pourquoi une installation, des performances et pas un spectacle de théâtre ?

MOI : Le projet a aussi sa déclinaison théâtrale, dont on verra une des versions, Re :Walden au prochain festival d'Avignon. Mais ce sont des circonstances particulières, des occasions qui nous ont permis de nous essayer à l'installation, et à faire l'installateur de profession : une proposition de l'Empac (Experimental Media and Performing Arts Center, Troy, NY, USA) et une première invitation au Fresnoy il y a deux ans (c'est que je suis récidiviste ici) m'ont incité à relever un défi très particulier pour moi : la confrontation avec un visiteur qui déambule dans un espace et non plus un spectateur recueilli (jusqu'au sommeil parfois), attaché dans le noir à son fauteuil, un visiteur qui est forcément moins concentré, plus distrait, différent, quoi. Il faut lui faire entendre, voir, sentir les choses autrement qu'au théâtre. Cela me paraît une expérience intéressante... Cette installation comme tentative d'approche du visiteur, quelque chose comme ça.

LUI : Quand on sait quel lecteur exigeant réclame Thoreau, quelle austérité, j'allais dire quel héroïsme doit être le sien, on se dit que l'idée même d'installation, à laquelle évidemment l'auteur de Walden n'a pu rêver même dans ses pires cauchemars, est déjà sacrilège.

MOI :Va pour le sacrilège.Va aussi pour la maltraitance. Mais on aura compris que nous ne prétendons pas servir le texte, lui être fidèle ou fournir une drogue de substitution à la lecture. Le chef d'oeuvre s'en remettra et nous survivra. Les opérations qu'on fait sur lui, avec lui, ces manipulations prétendent prendre en compte la conjoncture très particulière et exceptionnelle que nous vivons, et que je qualifierai simplement de révolution numérique. Cela permet de formuler un problème plus général que le problème personnel de tout à l'heure : qu'en est-il du livre (ici un livre singulier, ce livre-ci, monument de la littérature) à l'ère du numérique : qu'est-ce qu'il reste du livre si on le questionne (met à la question ?) avec nos machines, nos nouvelles technologies, nos nouveaux médias, comme on dit,...

LUI : Une façon cruelle de le passer à la moulinette, c'est vous qui le dites : moulin à paroles, boîte à images, boîte à musique.

MOI : Oui, c'est ça, mais, cruauté ou pas, la question est de savoir si inversement on peut dire, faire sentir quelque chose de neuf avec ces moyens-là. On peut quand même présumer que cette révolution (passage du livre à l'ordinateur, pour faire vite) produit un nouveau régime de l'imagination. Mais je concède que prendre Walden comme matériau implique une indifférence à son sens (comme dirait Stanley Cavell) ; ce serait cela l'irrespect. Un affranchissement, une manière d'oblitération de ce que vous avez appelé l'enseignement du livre. Mais je n'en sais rien, après tout.

LUI : Vous voulez dire que le visiteur de l'installation pourrait entièrement oublier la référence, le texte de départ ?

MOI : Non, reste présente et active une mémoire de Walden, comme inscrite dans le projet et que la machine ressasse sans cesse, en boucle. Cela doit bien produire des effets de sens liés au livre de départ.

LUI : D'où le titre Walden Memories ?

MOI : Oui. La mémoire est aussi dans cette affaire une question de méthode de travail et, partant, une dramaturgie. Cela tient d'abord aux conditions de production du projet. Voilà quatre ans que nous travaillons ce texte, qu'il nous travaille. Mais pas continûment, par petites étapes de quelques semaines à chaque fois. L'idée a été de toujours repartir de la mémoire des comédiens, de jouer avec le matériel que leur mémoire nous rapportait, de fixer grâce aux machines ces fragments de mémoire et de jouer du rapport de cette mémoire vivante, hésitante et lacunaire, avec la mémoire artificielle et invariable des machines. Car même si les comédiens sont absents de l'installation, celle-ci s'est aussi constituée des apports personnels des comédiens. Ce n'est pas la réflexion, une réflexion consciente, qui a sélectionné ce qui du texte pouvait être cité mais c'était la mémoire, donc aussi l'inconscient de sujets vivants et en situation qui décidait de ce qui pouvait venir à citation. Et la mémoire peut être intempestive et se moquer de la hiérarchie du sens, des effets d'actualité d'un texte, pour revenir à ce par quoi nous avons commencé.

LUI : Votre visiteur peut-il s'en rendre compte ?

MOI : Ce sera à lui de dire. Qu'est-ce que déambuler dans un paysage de mémoire, si cette expression a un sens ? Est-ce qu'on peut créer pour le visiteur quelque chose comme un souvenir du présent ou une fausse reconnaissance ? Une rêverie aussi. La rêverie plutôt que le choc. Voilà l'enjeu.

Jean-François Peyret

VIRTUAL WALDEN

Virtual Walden est le monde virtuel qui accompagne la création à géométrie variable du metteur en scène Jean-François Peyret. D'un plateau à une salle d'exposition, les comédiens et les visiteurs s'engouffrent dans l'écran de cet autre territoire, ce monde différent où marcheurs et rôdeurs - avatars persistants - disent, traduisent, ressassent le texte de Thoreau.

C'est un monde où il fait bon être seul et se laisser prendre par cette langue du XIXème, là, dans le corps digital de son avatar assis sur l'une des chaises de l'Étang et lisant à l'envi. C'est un monde accessible à tous.

Virtual Walden est un monde virtuel inspiré de Walden or Life in the Woods d'Henry David Thoreau. Il existerait un monde autre et si proche à la fois, un monde ailleurs, un monde empreint d'une mémoire précise, de ce qu'il se fabrique d'invention entre le rêve et la pensée. Disons qu'il s'agit de prendre le temps. Celui de devenir seul aux abords de ce grand territoire, celui de reposer son esprit du bout des doigts, là, effleurant les moindres recoins de zones modélisées, caressant les sols infinis d'images réelles. C'est un endroit démesuré, presque nu, où les formes et les corps se croisent comme si... comme si tout était enfin possible. C'est un lieu indéterminé à dessiner de peurs, de solitudes, de chagrins ou d'immortalité. C'est une place secrète et digitale, dont personne ne connaît la nature. C'est une zone abandonnée où les oiseaux disparaissent, où les rôdeurs naissent comme par enchantement, où les vents se dispersent d'est en ouest. C'est un monde à inventer simplement, un dépayé. Et sur ce monde, que chacun peut traverser, les uns et les autres ressassent le texte, celui de Thoreau, celui que la machine tente de traduire, d'interpréter, de dire.

Mon avatar est-il ce marcheur solitaire ? Et plus loin, est-il un penseur égaré de nihilisme? Existe-il d'ailleurs une forme de pensée que nous distribuons à ces corps digitaux ? Et quel est à présent notre sujet ? Ai-je la sensation exacte d'habiter ce corps dédoublé ? Est-ce un corps sans fatigue prenant mesure de sa demeure ? Est-il une vie tangible requise en échange ?

Conception, Agnès de Cayeux & Jean-François Peyret
Développement Virtual Walden & Opensimulator, Emmanuel Charton
Conception de l'Interprète, François Yvon
Développement de l'Interprète & Moses, Estelle Senay
Musique, Alexandros Markeas
Suivi de projet, Flora Vandenesch
Production, Cie tf2/Jean-François Peyret, Le Fresnoy@2013

WALDEN OU LA VIE DANS LES BOIS

Vous trouverez ci-dessous une sélection d'extraits de *Walden ou la vie dans les bois* de Henri David Thoreau. Ces extraits proviennent de l'édition *Le mot et le reste*, traduite par Brice Matthieussent.

Henri David Thoreau est né le 12 juillet 1817 dans le Massachusetts dans une famille pauvre. Après des études à Harvard, il revient à Concord, sa ville natale, comme maître d'école. Il se fait licencier pour refuser d'appliquer la règle des châtiments corporels. Son ouvrage *La désobéissance civile* est publié en 1849. A 28 ans, il s'installe dans une cabane qu'il a construit lui-même au bord du lac Walden et y vivra deux ans et deux mois. *Walden ou la vie dans les bois* paraîtra en 1854 et relate cette expérience. Il meurt de la tuberculose le 6 mai 1862.

Acte I : Un monde absurde

La plupart des hommes mènent une existence de désespoir tranquille. Ce qu'on appelle résignation est un désespoir absolu. Quittant la ville désespérée, vous rejoignez la campagne désespérée et vous n'avez plus qu'à vous consoler avec le courage des visons et des rats musqués. Un désespoir répétitif mais inconscient se cache même sous ce qu'on appelle les jeux et distractions de l'humanité. Venant après le travail, ils n'amusent guère. Mais un des traits de la sagesse veut qu'on ne commette pas d'acte désespéré.

Page 18

Le paysan essaie de résoudre le problème de son gagne-pain par une formule plus compliquée que le problème lui-même. (...) Lorsque le paysan possède enfin sa maison, il n'en sera peut-être pas plus riche, mais plus pauvre, et ce sera cette maison qui le possédera.

Page 42

[...]

Je vois des hommes jeunes, mes concitoyens, qui ont eu la malheur d'hériter de fermes, de maisons, de granges, de bétail et d'instruments agricoles, car on acquiert tout cela plus aisément qu'on ne s'en débarrasse. Il aurait mieux valu pour eux naître dans une prairie et être allaités par une louve ; ainsi, ils auraient pu voir plus clairement dans quel champ ils étaient appelés à travailler. Qui les a transformés en esclaves de la terre ? Pourquoi devraient-ils manger leurs soixante arpents, quand l'homme est condamné à ne manger qu'un peu de poussière ? Pourquoi, dès le jour de leur naissance, devraient-ils creuser leur tombe ?

Page 14/15



Acte II : La nature comme remède

Une seule et douce averse suffit à rendre l'herbe beaucoup plus verte. De même, nos espoirs grandissent sous l'influence de pensées meilleures. Ce serait pour nous une bénédiction, que de vivre toujours dans le présent et de tirer parti de chaque incident qui nous arrive, comme l'herbe qui avoue l'influence de la plus légère rosée qu'elle reçoit ; et de ne pas passer notre temps à expier notre négligence des occasions manquées, ce que nous appelons faire notre devoir. Nous nous attardons dans l'hiver alors que c'est déjà le printemps. Par une agréable journée printanière, tous les péchés de l'homme sont pardonnés.

Page 317

[...]

Après une nuit calme d'hiver, je m'éveillai avec l'impression qu'on m'avait posé une question, à laquelle j'avais tenté en vain de répondre dans mon sommeil, comme : Quoi ? Comment ? Quand ? Où ? Mais voilà qu'au point du jour la Nature, où vivent toutes les créatures, approchait de mes larges fenêtres son visage serein et satisfait, sans que ses lèvres n'énoncent aucune question. Je m'éveillai dans la Nature et la lumière, où toute interrogation trouve sa réponse. L'épaisse couche de neige mouchetée de jeunes pins et la pente même de la colline où ma maison se dresse, semblait dire : En avant ! La Nature ne pose nulle question et ne répond à aucune que nous autres mortels lui posons. Elle a pris sa résolution depuis longtemps. « Ô prince, nos yeux contemplent avec admiration et transmettent à l'âme le merveilleux spectacle bigarré de cet univers. La nuit voile sans nul doute une partie de cette glorieuse création ; mais le jour vient et nous révèle le grand œuvre qui s'étend de la terre jusque dans les plaines de l'éther.

Page 287

Qu'est donc l'homme, sinon une masse d'argile fondant ? Le bout du doigt d'un homme n'est qu'une goutte solidifiée. Les doigts et les orteils s'écoulent jusqu'à leur extrémité à partir de la masse corporelle qui fond. Qui sait comment se dilaterait et s'écoulerait le corps humain sous des cieux plus cléments ? La main n'est-elle pas une feuille palmée dotée de ses lobes et de ses veines ? Un regard malicieux verrait dans l'oreille un lichen, umbilicaria, fixé sur le côté de la tête, avec son lobe ou son excroissance suspendue. La lèvre – labium, de labor (?) – s'élève et vire devant la caverne de la bouche. Le nez est de toute évidence une goutte solidifiée ou une stalactite. Le menton est une goutte encore plus grosse, le confluent de tout ce qui ruisselle sur le visage. Les joues sont une glissade du front vers la vallée du visage, contrariée et déviée par les pommettes.

Page 310/311



Acte III : La lecture comme acte fondamental

Mon lieu de résidence était plus favorable, non seulement à la pensée, mais aux lectures sérieuses, qu'une université ; et bien que trop éloigné des bienfaits d'une bibliothèque ordinaire, j'étais plus que jamais sous l'influence de ces livres qui circulent autour du monde, dont les phrases furent d'abord écrites sur l'écorce, pour être désormais simplement copiées de temps à autre sur du papier de lin.

Page 107

[...]

Ne nous étonnons pas qu'Alexandre ait emporté l'Iliade avec lui dans un coffret précieux lors de ses expéditions. Un mot écrit est une relique incomparable. C'est une chose à la fois plus intime et plus universelle que toute autre œuvre d'art. C'est l'œuvre d'art la plus proche de la vie elle-même. On peut le traduire dans toutes les langues, on peut non seulement le lire, mais toutes les lèvres humaines peuvent l'exhaler ; on peut non seulement le représenter sur la toile ou dans le marbre, mais aussi le graver dans le souffle de la vie elle-même. Le symbole de la pensée d'un écrivain antique devient le discours d'un homme moderne.

Page 110

Lire bien, c'est-à-dire lire de vrais livres dans l'esprit adéquat, est un noble exercice, une activité qui exige davantage de peine du lecteur que n'importe quel autre exercice prisé par les coutumes du jour. Cela demande un entraînement semblable à celui que supportent les athlètes, la détermination inébranlable de presque toute une vie. Il faut lire les livres avec autant de soin et d'attention qu'on a mis à les écrire.

Page 108/109

[...]

Pour moi, une fois nos lettres apprises, nous devrions lire la meilleur de la littérature, au lieu d'ânonner nos b-a-ba et les mots d'une syllabe à l'école primaire avant de passer toute notre vie assis sur le banc le plus bas et le plus proche de l'estrade. La plupart des hommes se satisfont de savoir lire ou d'entendre quelqu'un lire ; peut-être ont-ils été sensibles à la sagesse d'un seul bon livre, la Bible, et durant le restant de leurs jours ils végètent et gâchent leurs facultés en lisant ce qu'on appelle des livres faciles.

Page 112

Acte IV : La poésie pour réinventer la vie :

Celui qui venait vraiment de très loin pour me voir, à travers la neige la plus épaisse et par les tempêtes les plus affreuses, était un poète. Un fermier, un chasseur, un soldat, un journaliste, voire un philosophe renonceraient sans doute ; mais rien ne peut dissuader un poète, car c'est l'amour pur qui le motive. Qui saurait prédire ses allées et venues ? A toute heure, ses activités l'appellent au dehors, même quand les médecins dorment. Nous avons fait résonner cette petite maison d'une gaieté tonitruante et du murmure d'entretiens beaucoup plus paisibles, consolant alors le vallon de Walden des longs silences qui jusque-là l'avaient oppressé. Broadway eût paru calme et désert en comparaison. A intervalles convenables, nos éclats de rire se répondaient, qu'on aurait pu associer indifféremment à la dernière plaisanterie en date ou à la suivante. Nous échafaudions une théorie de la vie « flambant neuve » tout en partageant un clair brouet, qui alliait les avantages de la convivialité à la lucidité qu'exige la philosophie.

Page 270/271

Acte V : La nature comme livre d'étude

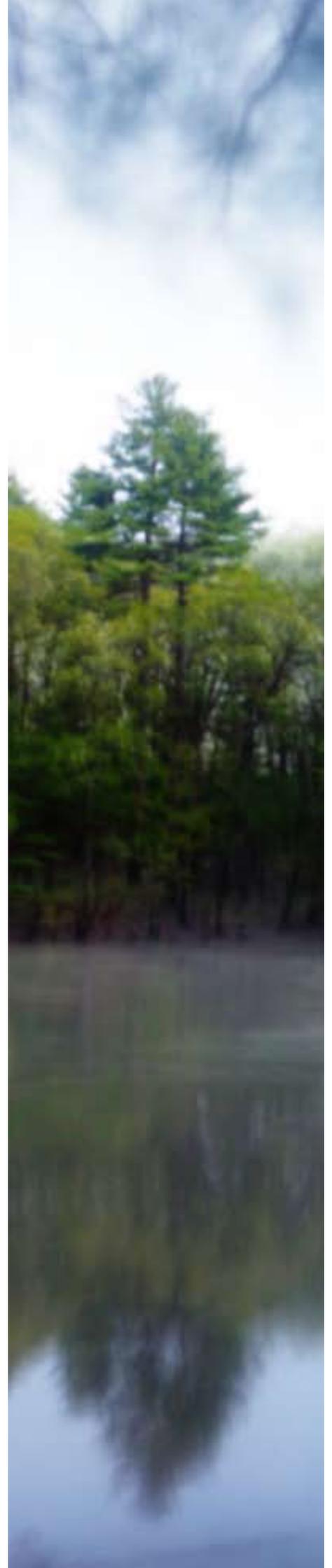
Comment des jeunes pourraient-ils mieux apprendre à vivre, sinon en se lançant d'emblée dans l'expérience de la vie ? Je crois que cela exercerait leur esprit autant que les mathématiques. Si, par exemple, je souhaitais qu'un garçon apprenne quelque chose des arts et des sciences, je ne me fierais pas au cursus habituel, qui consiste simplement à l'envoyer auprès de quelque professeur, où tout est professé et pratiqué, sauf l'art de vivre : observer le monde à travers un télescope ou un microscope, et jamais avec ses propres yeux ; étudier la chimie ou la mécanique, sans apprendre comment on fait le pain, ni comment on le gagne ; découvrir de nouveaux satellites de Neptune et ne pas être capable de voir la paille dans son œil, ni de quel vagabond il est lui-même le satellite ; ou encore être dévoré par les monstres qui grouillent autour de lui, tandis qu'ils étudient ceux qui infestent une goutte de vinaigre.

Page 59

Acte VI : La cabane comme étape

Je quittai les bois pour une aussi bonne raison que celle qui m'y avait attiré. Peut-être me sembla-t-il que j'avais plusieurs autres vies à vivre, et que je n'avais plus de temps à consacrer à celle-ci. Il est remarquable de constater comme nous suivons aisément, insensiblement, une route particulière, nous faisant pour nous-mêmes un sentier battu. Je n'habitais pas là depuis une semaine, que mes pas avaient déjà tracé un chemin entre ma porte et le bord du lac ; et bien que cinq ou six années se soient écoulées depuis que je l'ai emprunté, ce chemin est parfaitement visible. Je crains, il est vrai, que d'autres l'aient adopté et aient ainsi contribué à le garder ouvert. La surface de la terre est fragile et facilement marquée par les pieds des hommes ; il en va de même des chemins empruntés par l'esprit. Comme les grand-routes du monde doivent être usées et poussiéreuses, et profondes les ornières de la tradition et du conformisme ! Je ne voulais pas faire ce voyage dans une cabane, mais plutôt devant le mât et sur le pont du monde, car c'est de là que je pouvais le mieux voir le clair de lune au milieu des montagnes. Je ne souhaite pas descendre maintenant.

Page 326





Acte VII : Ecouter

Ecoutez bien ! Voici le train de bestiaux amenant les bêtes de mille collines, bergeries, étables et cours de ferme en altitude, les bouviers avec leur bâton, les jeunes bergers au milieu de leur troupeau, tout, sauf les pâturages de montagne, emporté dans un tourbillon comme les feuilles que les tempêtes de septembre font dégringoler des montagnes. L'air s'emplit du bêlement des moutons, du mugissement des veaux, des bousculades des boeufs, à croire que toute une vallée pastorale défile sous mes yeux. Quand le vieux sonnailler qui va en tête du troupeau agite sa cloche, les montagnes bondissent vraiment comme des béliers et les petites collines comme des agneaux. Tout un wagon de bouviers arrive aussi, au milieu du convoi, au même niveau que leurs bêtes maintenant, leur travail terminé, mais serrant toujours leur bâton désormais inutile, l'insigne de leur fonction. Et leurs chiens, où sont-ils donc ? Ils sont en proie à la panique ; ils sont déboussolés ; ils ont perdu la trace. Je crois les entendre aboyer derrière les collines de Peterborough, ou bien panteler en remontant le versant ouest des Green Mountains. Ils n'assisteront pas à l'abattage du troupeau. Leur travail, à eux aussi, est terminé. Leur fidélité et leur sagacité sont désormais dévaluées. Ils retourneront en disgrâce dans leurs chenils, à moins qu'ils ne s'enfuient, retrouvent l'état sauvage et se liguent avec le loup et le renard.

Maintenant que tous les wagons sont passés et que tout ce monde agité a disparu avec eux, maintenant que les poissons du lac ne perçoivent plus ce grondement sourd, je suis plus seul que jamais. Pendant le restant de ce long après-midi, peut-être que mes méditations seront seulement interrompues par le cliquetis étouffé d'une voiture ou d'un attelage sur la lointaine grand-route.

Page 129/130

Parfois, le dimanche, j'entendais des cloches, celles de Lincoln, d'Acton, de Bedford ou de Concord, quand le vent était favorable, une douce mélodie, tendre et pour ainsi dire naturelle, digne d'être importée dans le monde sauvage. Lorsqu'on l'entend d'assez loin à travers ce bois, ce son acquiert une sorte de bourdonnement vibratoire, comme si les aiguilles de pin à l'horizon étaient les cordes d'une harpe dont il jouerait. Tous les sons entendus le plus loin possible de leur source produisent invariablement le même effet, une vibration de la lyre universelle, tout comme l'atmosphère rend intéressante pour l'œil humain la crête d'une montagne lointaine teintée d'azur. Dans le cas présent, m'arrivait une mélodie que l'air avait déformée, et qui avait conservé avec toutes les feuilles et toutes les aiguilles de pin des forêts, cette partie du son dont les éléments venaient de s'emparer pour les moduler et les répercuter de vallée en vallée. L'écho est, dans une certaine mesure, un son original, ce qui explique sa magie et son charme. Ce n'est pas simplement la répétition de ce qui méritait d'être répété dans la cloche, mais en partie la voix des bois ; ces mêmes paroles et notes banales, chantées par une nymphe sylvestre.

Page 130/131

Quand les autres oiseaux se taisent, les chouettes effraies entament leur mélodées, telles des femmes endeuillées leur antique ou-loulou. Leur cri lugubre est vraiment Ben Jonsonien. Sages sorcières de minuit ! Ce n'est pas l'honnête et rude tou-wit tou-wou des poètes, mais, toute plaisanterie mise à part, un très solennel refrain de cimetière, les consolations mutuelles d'amants suicidés se remémorant les affres et les délices d'un amour surnaturel dans les bosquets infernaux. J'aime pourtant entendre leur plainte, leurs répons attristés, trillés à la lisière des bois ; me rappelant parfois la musique des oiseaux chanteurs ; comme s'il s'agissait là du côté sombre et déchirant de la musique, de regrets et de soupirs en quête d'une voix. Ce sont les esprits, les esprits chagrins et les prémonitions mélancoliques, d'âmes déchues qui jadis sous forme humaine parcouraient la terre enténébrée et accomplissaient leurs actes obscurs, pour expier maintenant leurs péchés avec leurs cantiques et leurs lamentations affligées, dans le décor même de leurs transgressions. Elles incarnent à mes yeux un aspect inédit de la variété et de la vigueur de cette nature où nous demeurons tous. Ooooooh pourquoi suis-je nééééé ! soupire l'une d'elles de ce côté-ci du lac, avant de décrire des cercles inquiets et désespérés, puis de trouver un nouveau perchoir sur les chênes gris. Ensuite, pourquoi donc suis-je nééééé ! répond une autre, sur la rive opposée du lac, avec une sincérité vibrante et – nééééé ! m'arrive faiblement du fin fond des bois de Lincoln.

Page 131/132

J'avais aussi droit aux sérénades d'un grand-duc. Si vous l'entendez de près, vous imaginez aisément qu'il s'agit du son le plus mélancolique de la Nature, comme si par son chant le grand-duc voulait illustrer et répéter sans cesse les gémissements d'un être humain à l'agonie -, quelque pauvre et faible dépouille mortelle qui a renoncé à tout espoir, qui hurle comme un animal et pousse néanmoins des sanglots humains au moment d'entrer dans la vallée de la mort, rendus encore plus affreux par une espèce de glouglou mélodieux – je m'aperçois que je commence par les lettres gl dès que j'essaie de l'imiter-, révélateur d'un esprit qui a atteint le stade gélatineux et moisi dans la mortification de toute pensée saine et courageuse. Ces cris me rappelaient les hurlements de goules, des idiots et des fous. Mais voici qu'un autre répond depuis un bois lointain et avec des accents que la distance rend vraiment mélodieux – Hou hou hou, heureur hou ; et l'essentiel de cet appel suggérerait seulement des associations plaisantes, qu'on l'entendit de jour ou de nuit, en été ou en hiver.

Page 132/133



Après que vous vous soyez arrêtés à Walden /Peyret, quatre pistes vous sont proposées pour rentrer dans la création de Jean-François Peyret :

- 1- **Studiolo Bucolique** ou comment la cabane de Thoreau et de Peyret peuvent être des abris pour mieux étudier. Petit parcours du Studiolo.
- 2- **Nature et technologie** ou comment la nature entretient des relations étroites avec les nouvelles technologies dans la création artistique.
- 3- **Installation et théâtralité.** ou comment l'installation est une extension d'une forme de théâtre.
- 4- **Post-thoreau** ou Comment Thoreau est toujours vivant dans certaines pratiques artistiques.

Un inventaire des pistes pédagogiques pour les classes du secondaire est fourni pour baliser les pistes.

Rappel : ces pistes sont des marches vers Walden Memories, mais elles ne sont pas les seules possibles. Constituées de renvois à des oeuvres et des artistes, elles sont jetées comme les cailloux du petit poucet dans les bois de Walden.

Pour ces quatre planches, un travail préparatoire en salle pupitre est idéal : les élèves (constitués en groupes) cherchent sur une notion précise, par exemple le Studiolo, et en particulier le Carré Rouge, ou l'installation, et en particulier Dumb Type. Puis en milieu de séance, il peut y avoir un échange des informations, reformalisées par l'enseignant lors de la séance suivante. Ces planches ont été constituées pour amener à réfléchir sur des notions mises en jeu dans l'exposition et appartenant au programme.

6ème : L'objet et son environnement/**Studiolo bucolique** : Qu'est-ce qu'une cabane ? Un studiolo ? Où commence l'œuvre de Peyret ? Où est le centre ? Combien y-a-t-il d'objets (sujets) ?

5ème : L'image et son référent / **Studiolo Bucolique & Nature et technologie** : D'où vient l'image ? Le son ? Comment est figurée la cabane ? L'étang ? La forêt ? La nature ? Comment se construit l'histoire ? Qui est Thoreau ? Que représente-t-il pour vous ? Pour Peyret ?

4ème : Les images et leurs relations au réel / Les images et leurs relations au temps et à l'espace. **Studiolo Bucolique & Nature et technologie.** Où sommes nous ? Quand ? Quels sont les indices de l'espace ? Du temps ?

3ème : La prise en compte et la compréhension de l'espace de l'œuvre / L'expérience sensible de l'espace. **Installation et théâtralité & Studiolo bucolique.** Quel est l'espace de présentation de l'œuvre : rapport entre l'échelle de l'œuvre et l'échelle du lieu, accrochage, mise en scène, éclairage ; l'espace scénique et ses composants : cube scénique de la représentation picturale et théâtrale, scénographie, profondeur, corps, lumière, son ? Quel est le point de vue (fixe et mobile), les différents rapports entre le corps du spectateur et la scène (être devant, dedans, déambuler, interagir). Qu'y a-t-il du théâtre à l'installation ici ?

2nde : La transversalité : **Installation et théâtralité** : Installation/environnement /Théâtre : échanges et glissements

Arts du son : Comment est élaborée la composition sonore ? Bruits ? Voix ? Musique ? Comment jouent-ils avec l'image ? Les sources sont-elles bien audibles ? Comment sont les contours ? Etc

1ère : Figuration et temps conjugués : **Installation et théâtralité** : temps réel, temps exprimé, temps symbolisé, temps suggéré, temps de réalisation, temps de lecture, temps figuré, temps du dévoilement, temps juxtaposé :

Terminale : Œuvre, filiation et ruptures / Le chemin de l'œuvre l'œuvre, le monde : **Studiolo bucolique & Installation et théâtralité & Post-thoreau.** Environnement en rupture ou dans une tradition ? Pourquoi convoquer Thoreau ? Quel est le rapport avec la notion de désobéissance civile ? Comment retrouve-t-on l'esprit littéraire de Thoreau ?

STUDIOLO BUCOLIQUE

OBJET ET ENVIRONNEMENT / IMAGE ET
RÉFÉRENT / IMAGE ET RELATION AU RÉEL

/ EXPÉRIENCE SENSIBLE DE L'ESPACE /

CHEMIN DE L'OEUVRE / OEUVRE ET MONDE



Paul Bril, Paysage avec ermite lisant, 1600



Réplique de la cabane de Henry David Thoreau



Van Eyck, Saint Jérôme, 1442



M.Abramovic, Spirit House,
Gorges du Verger, 2001



Gloria Friedmann, Le carré rouge, Villars-Montroyer, 1999



Thierry De Cordier, *La chapelle du Rien*, Duffel, 2007

Thierry De Cordier, *La chapelle du Rien*, Duffel, 2007



Cabinet Saunders, *Bridge Studio*, Fogo Island, 2011



Chris Dury, *Wave Chamber*, Kielder Water & Forest Park, 1996



François de Montville, *Folie du Désert de Retz*, fin 18ème

«Pour être rempli, il faut trouver le vide.» Bernard de Clairvaux.

Lorsque Henry David Thoreau décide de s'isoler à Walden (Concord, Massachussets), il le fait pour fuir certaines autorités civiles (la forêt est une belle cache) ainsi que certains mécanismes d'un quotidien astreignant. Il va trouver un équilibre qui lui permettra de philosopher, de se consacrer à la méditation ainsi que de survivre de la manière la plus simple et astucieuse. La solitude sera vécue comme un propulseur d'imaginaire. Dans *Walden*, le livre qu'il écrira sur son expérience, le chapitre sur « Les bruits » est en soi une ode à la musicalité naturelle et au vivant invisible (mais aussi au mécanique invisible, par le biais du chemin de fer). Thoreau peut être perçu comme un ermite mais aussi comme un individu étudiant le spectacle de la nature, se permettant de lire à sa guise. Sa cabane peut être vue sous l'angle de l'ermitage mais aussi du **studiolo**. Pour Peyret, la cabane de Thoreau est une machine, en particulier, une machine à écrire. L'espace du Fresnoy revisité via son installation *Walden Memories* peut ouvrir sur une double lecture : l'œuvre est comme un espace de retrait, de réflexion - le promeneur peut flâner et penser - mais le Fresnoy peut être perçu comme un grand studiolo/ermitage, lieu de pensée et de création.

Un dessin de **Paul Bril** évoque une longue tradition plastique où l'on peut « chercher » dans l'image l'ermite tant il est confondu dans le paysage. L'histoire de l'**ermitage** est dense, allant de l'anachorète aux fantaisies des citadins dépassés par l'ivresse des villes, pas toujours magiques. Celle du studiolo, cabinet inventé pour se retirer et étudier au sein de la société, est aussi dense, allant du studiolo renaissant au bureau ou bibliothèque. Le *Saint Jérôme* de Van Eyck illustre bien l'aspect « isoloir » du studiolo : l'ermitage comme le studiolo permettent de s'isoler du monde afin de re-crée, dans le silence, ses bruits intérieurs et de se consacrer à l'étude philosophique, religieuse, artistique ou autre.

L'abri le plus minimaliste proposé est celui de **Marina Abramovic**. Ses trois maisons spirituelles sont un mélange entre la chaise et la cabane, conception de l'habitable comme un double crâne extérieur. Elles sont installées en pleine nature et constituent des lieux d'observations, de déduction et de méditation. Le promeneur est invité à s'enfermer mentalement pour mieux se concentrer : aucune porte à la maison.

Si le studiolo et l'ermitage ont été conçus comme lieux de retrait du monde, les « déserts », architectures insolites dans la nature, proposent une alternative assez paradoxale. Celui de Retz fut créé à la fin du XVIIIe siècle par un aristocrate, **François Nicolas Henri Racine de Montville**. Établi dans un domaine de 40 hectares situé en bordure de la forêt de Retz, dans la commune de Chambourcy, le Désert de Retz tirait son originalité de ses dix-sept fabriques et de ses essences rares importées des quatre coins du monde. S'étendant aujourd'hui sur une vingtaine d'hectares, il est l'un des rares spécimens de « Désert », cet endroit solitaire où l'on aimait se retirer et recevoir sans étiquette aux XVIIe et XVIIIe siècles, à avoir subsisté dans une forme proche de sa création d'origine. Sept folies ou fabriques sont encore présentes sur 17. Le décalage de l'architecture perdue dans la nature, voire même la forêt, était très prisée par les aristocrates.

Le Carré Rouge est la commande tout à la fois d'une sculpture et d'un gîte initiée par la Fondation de France. Sa réalisation en a été confiée à l'artiste **Gloria Friedmann**. Le commanditaire, Hubert Guénin, a mis à disposition son terrain. L'architecte Adelfo Scaranello a quant à lui, assuré le suivi de construction. La commande a d'abord consisté à proposer un contexte où inscrire la proposition plastique et sociale imaginée par l'artiste : le choix s'est porté sur un site à l'environnement privilégié (en bordure d'un étang) afin de permettre aux utilisateurs du gîte un contact maximum avec la nature. Le caractère volontairement spartiate du confort (sans eau courante, ni électricité...), le recours à des matériaux comme la terre battue ou la brique pour les parements intérieurs et le bois pour le mobilier, le parti pris de transparence de la façade ouverte sur le paysage, agissent comme autant de facteurs propices à l'établissement d'une relation vraie avec le milieu et l'environnement. A l'inverse, le projet même de cette œuvre ne vise pas l'intégration au sens le plus communément admis : l'architecture cubique, l'emploi de béton, la face rouge telle un signal, affirment ainsi avec force une réalité contemporaine.

La Shorefast Foundation et The Fogo Island Arts Corporation, ont voulu un lieu dédié aux artistes. Ils ont donc demandé au cabinet **Saunders Architects** de créer un volume en immergé dans la nature. Quoi de plus reposant et inspirant qu'un endroit isolé, près d'un étang, sur une petite île perdue ? Accéder à cette retraite relève du parcours du combattant : plus de vingt minutes à pieds sur un chemin semé d'embuches. La construction est conçue comme un parallélépipède suspendu dans les airs autant qu'une fenêtre sur le paysage. L'architecte s'est inspiré des cabanes de pêcheurs traditionnelles. Cette démarche de studiolo/ermitage devient une réelle demande, que ce soit pour les artistes comme pour les citadins : une fenêtre ouverte sur un monde.

La chapelle du Rien de **Thierry de Cordier** a été construite dans le parc d'un hôpital psychiatrique tenu par des religieuses. Ses dimensions répondent aux règles du **nombre d'or** (10 m de long, 4 m de large et 7 m de haut). De l'extérieur, elle a l'aspect d'une «boîte noire», recouverte d'une double épaisseur de **roofing** sur lequel la pluie trace parfois des dessins aléatoires. On y entre par une lourde porte (200 kg) qui, en claquant, fait mystérieusement résonner le lieu. A l'intérieur, tout est blanc, ou presque. Contre le mur du fond, un banc. De l'autre côté, un grand mur blanc, immaculé, qui dépasse du plafond grâce à l'ouverture laissée dans le toit. La pluie, le vent, les feuilles mortes peuvent entrer par cette ouverture qui permet aussi d'apercevoir les nuages et le ciel. Le mur du fond est repeint chaque année pour garder la transparence voulue. Les autres murs sont laissés comme ils sont, verdissant avec la mousse du temps et l'humidité. Face au mur blanc de l'infini, un piquet noir vertical, ultime repère dans le lieu, absent de connotations religieuses. Il est recouvert d'une toile noire comme un **catafalque**. La porosité entre la construction et la nature environnante propose un dialogue en constante évolution.

La chambre de **Chris Dury** est une chambre noire construite avec les matériaux « **in situ** ». Cette pièce pourvue d'une ouverture semblable à celle d'un **sténopé** projette au sol l'image inversée de la surface de l'étang et provoque une vague sur le sol. Le promeneur se trouve déstabilisé : il marche sur l'eau. Le dispositif, au lieu d'isoler, ouvre sur l'extérieur. Toutes les cabanes ou chambres de cet artiste proposent une perception de l'environnement arrangée, augmentée.

NATURE ET TECHNOLOGIE

IMAGE ET RÉFÉRENT / RELATION AU RÉEL / TEMPS &
ESPACE / ESPACE DE L'ŒUVRE / EXPÉRIENCE SENSIBLE
DE L'ESPACE / FIGURATION ET TEMPS CONJUGUÉS



25 Mai - 19 heures

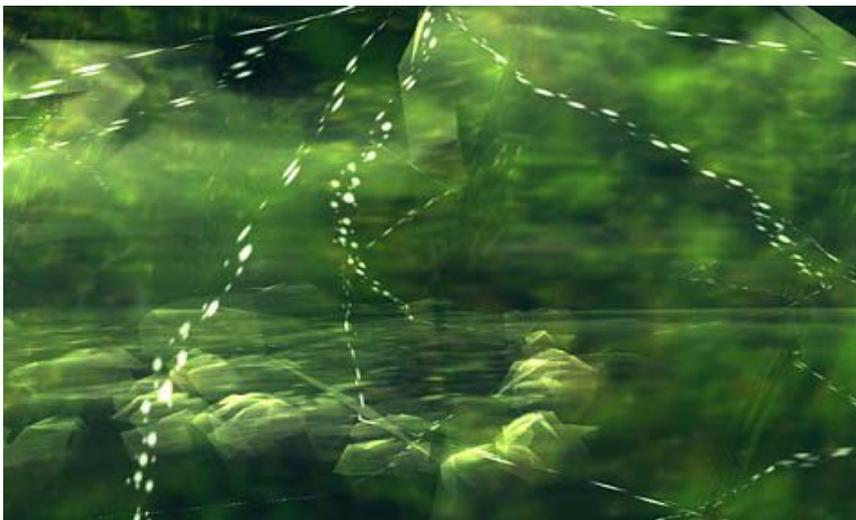
S. Barron, *Les plantes de mon jardin*, 1991



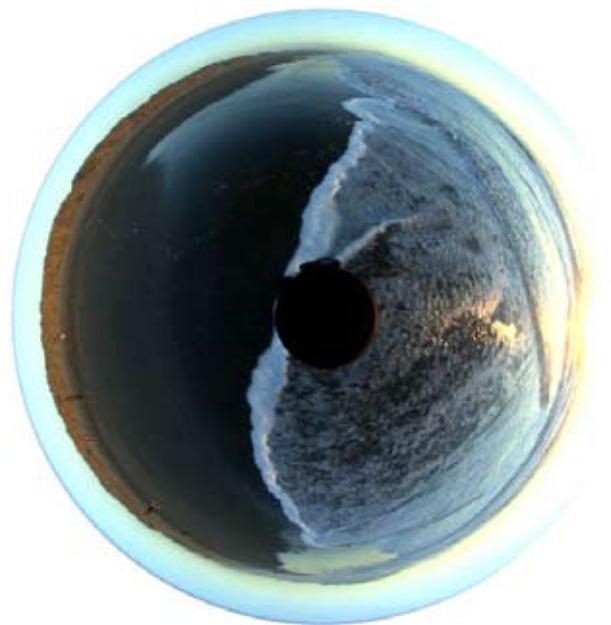
Bill Viola, *The reflecting pool*, 1979



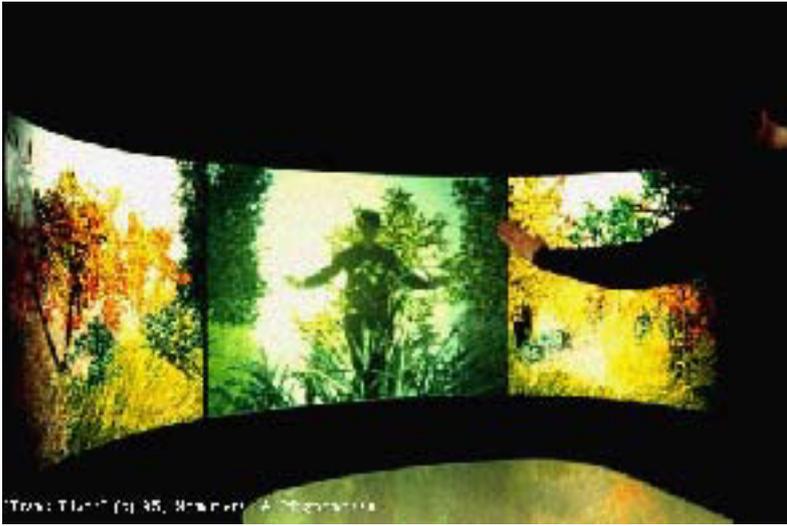
S. Collins, *Glenlandia*, 2005-2007



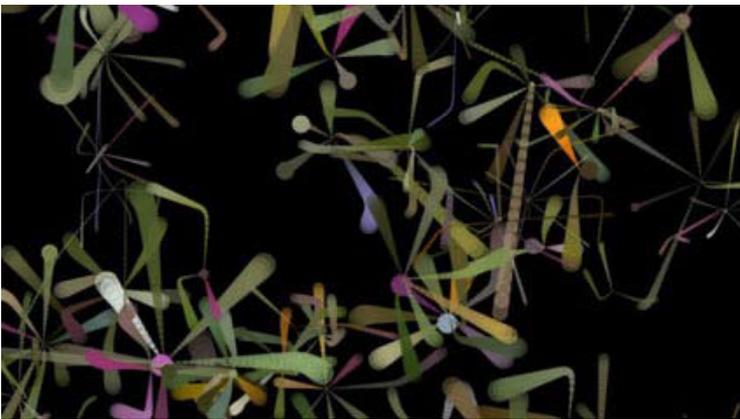
Charlotte Davies, *Osmose*, 1995



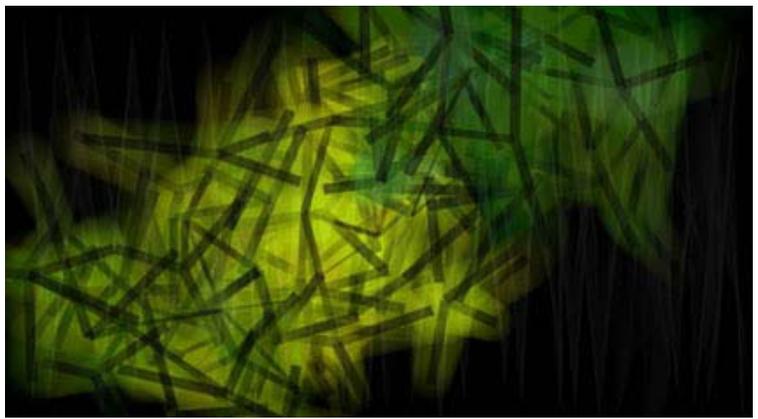
Luc Couchesnes, *Immersion, Soleil couchant*, 2010



Christa Sommerer & Laurent Mignonneau, *Interactive Plant Growing*, 1995.



John Maeda, *Nature*, 2005



John Maeda, *Nature*, 2005



Ryoichi Kurokawa, *Rheo, 5 horizons*, 2010

Les artistes de cette planche proposent une relecture de la notion de nature et de paysage, par le biais des nouvelles technologies. Ces opérations de reformatage du paysage opèrent une redistribution des rapports entre le corps, l'espace et le temps à travers des éléments de la nature simulés ou réels. Il s'agit là d'un changement important de paradigme : avec la **camera obscura**, le paysage était fondé sur une représentation statique de l'espace et du territoire.

Au XIXe siècle, il s'incarne dans un corps et, surtout, dans un appareil de vision perçu comme en mouvement. Les projets artistiques contemporains qui recourent aux nouvelles technologies envisagent la construction de « paysages » dans leur relation avec le temps, en tenant compte non seulement du corps et de l'appareil de vision humain, mouvant et bifocal, mais aussi de l'objet lui-même, de la nature vécue dans son rapport au temps. Celle-ci s'expérimente à travers des réseaux décentrés et se définit davantage en termes de relations et de comportements qu'en territoires géographiquement, politiquement et économiquement circonscrits.

Le « paysage » s'en trouve déterritorialisé et, du coup, libéré de son ancrage dans un topos. Sans bornes ni contours, il est irréductible à sa seule dimension géographique. Dans une perspective heuristique, ces projets ont certainement le mérite de contribuer à une connaissance plus approfondie de notre rapport au monde ; pour reprendre les mots d'Anne Cauquelin, ils agissent comme une « **interface** » entre le monde numérique et le monde réel. Mais encore, d'une manière un peu surprenante, ils contribuent à recadrer la subjectivité par rapport à l'idée de nature et à envisager le paysage comme une « nature vécue » qui atteint l'homme dans son être-ensemble. Trois incitations sont proposées par le biais de la notion de reproduction artificielle de la nature : le transfert, l'**immersion** et la récréation.

I- La technologie pour transférer l'invisible de la nature en image

Dans son œuvre, *Les plantes de mon jardin*, **Stéphan Barron** envoie chaque jour par télécopie de Hérouville (France), à Prague des images sur les plantes de son minuscule jardin. Microcosme du jardin qui s'éveille de l'hiver, et macrocosme de Prague qui goûte sa liberté retrouvée après la chute du communisme. Stéphan Barron ne donne pas la taille réelle du jardin à ses destinataires, jouant ainsi sur la manipulation et sur l'aveuglement. Il développe un concept spécifique : le technoromantisme. Son concept d'Art planétaire induit une relation forte entre la nature et les nouvelles technologies.

« Le technoromantisme peut recouvrir plusieurs aspects, et peut être interprété par chacun de plusieurs façons. Une approche possible de cette idée, est de mettre en doute la fascination pour la technologie telle qu'elle s'exprime chez de nombreux artistes, mais aussi dans tout le corps social. Une autre approche est de critiquer la confusion entre art et technique qui est une façon commode d'escamoter à la fois la dimension spirituelle de l'homme, mais aussi sa liberté de vivre et de penser. » Stéphan Barron



Bill Viola : The reflecting pool, 1979

Dans son projet *Glenlandia*, **Susan Collins** a filmé le secteur de Loch Faskally, Perthshire, en Écosse. Loch Faskally est reconnu pour incarner la beauté du paysage écossais dans toute sa quintessence, dans toute son immutabilité. Le site fut pourtant entièrement remodelé par le temps, sa configuration actuelle étant le résultat d'une accumulation de changements dus à la construction des barrages hydroélectriques de Pitlochry entre 1947 et 1950. Pour traduire cette idée de transformation continue du paysage, Collins a installé une webcam à l'extérieur, sur le site des laboratoires de la Fisheries Research Services ; la caméra est demeurée en place pendant deux ans. Du 10 septembre 2005 au 10 septembre 2006, les images de *Glenlandia* furent diffusées en direct à la Threshold Artspace et elles demeurèrent disponibles sur le web jusqu'en 2007.

Cependant, les données captées par la webcam étaient transmises à un écran plasma à raison d'un pixel par seconde. À ce rythme, la complétion d'une seule image demandait 76,800 secondes, soit 21,33 heures. La lenteur de l'archivage provoqua ainsi l'apparition de taches, de scories et d'autres éléments de surprise, autant de contaminations de l'image qui résultaient en fait de mouvements aléatoires et des changements climatiques enregistrés (vols d'oiseaux, déplacements des nuages, fluctuations de luminosité, etc.).

La lenteur de la transmission des mouvements a donc eu pour effet d'amenuiser la lisibilité de l'image tout en révélant la complexité des interactions de l'environnement et en rendant tangibles des données environnementales habituellement impalpables. La captation d'éléments dynamiques et météorologiques sur laquelle repose ce type de dispositif s'inscrit dans le prolongement de la grande tradition du paysage atmosphérique : on pense aux paysagistes modernes anglais de Ruskin à Turner.

Dans le contexte plus large de l'histoire du paysage de la Renaissance aux modernes, ces éléments jouent un rôle central sur l'imagination, révélant et dissimulant tout à la fois l'irreprésentable. Cette nouvelle conjoncture implique un autre régime de sensibilité qui tient compte du mouvement et du temps ainsi que de l'expérience que l'on en fait.

Dans son oeuvre vidéo *Reflecting Pool*, **Bill Viola** sort de la forêt, saute dans une piscine mais reste figé et suspendu dans son saut : il s'effacera doucement alors que des reflets d'anciens promeneurs apparaîtront à la surface de l'eau. Il surgira plus tard de l'eau, nu. Plusieurs temps sont combinés en un par le biais de l'**incrustation vidéo**. Le baptême apparent dans l'eau, l'est surtout dans le « pixel » de l'image.

Ces trois oeuvres se caractérisent par un travail sur le temps; une traduction lente, et non spectaculaire, par la technologie de la nature.

II- La technologie pour s'immerger dans une autre nature / expérimenter avec le corps autrement

Monet avait proposé avec ses « Nymphéas » un environnement à 360°, immergeant le regardeur ; son tableau *Impression, soleil levant* (1872) traduisait l'éclatante lumière filtrant au travers des brumes matinales et de la pollution au port du Havre en France ; l'installation *Immersion, soleil couchant* de **Luc Courchesne** invite à se « mettre les pieds à l'eau ». Entre les deux explorations artistiques séparées de 138 ans, le spectateur est devenu visiteur et acteur : en franchissant le cadre du tableau, il est entré dans le domaine de l'expérience et a mis le pied dans un nouveau pli du réel. Luc Courchesne est conscient qu'à l'époque de Monet les **Panoramas** mettaient mal à l'aise les peintres et initiaient le malaise contemporain envers les représentations artistiques et les nouvelles technologies.

« Il semble que nous soyons aujourd'hui absorbés tout entier dans un réel amélioré, enrichi et augmenté au point de se poser en rupture par rapport au monde premier qui a servi de cadre à l'évolution biologique de l'espèce humaine et à l'apparition de sa conscience du monde et de sa propre existence. S'agit il bien d'une rupture ou doit on plutôt parler de continuité avec par exemple Jean Jacques Rousseau qui, à la fin du 17e siècle, cherchait en lui et autour de lui sa vérité désormais légitimement subjective ? » Edith-Anne Pageot

Les travaux de **Christa Sommerer et Laurent Mignonneau** font appel à l'utilisation « d'interfaces naturelles ». Ils utilisent comme langage la vie artificielle et les processus d'images en évolution. *Interactive Plant Growing* (Développement de plantes interactif) est une installation **interactive** sur ordinateur créée en 1993, exposée au ZKM de Karlsruhe. Les visiteurs peuvent interagir avec des plantes artificielles. En s'approchant ou en touchant les vraies plantes, le visiteur peut initialiser et contrôler la pousse de plantes de synthèse projetées sur un grand écran. En produisant une interaction sensible avec les plantes réelles, le visiteur fera partie intégrante de **l'installation**. Il peut voir sur l'écran vidéoprojeté l'influence de ses gestes, en observant la pousse de ces plantes synthétiques. La structure de ces plantes de synthèse est programmée à l'aide d'algorithmes, elles peuvent pousser en trois dimensions par une série de rotations, de variations de tailles et de couleurs. En d'autres termes, la pousse artificielle se déroule en temps réel dans l'espace tridimensionnel de l'ordinateur.

L'oeuvre *Osmose* de la Canadienne **Charlotte Davies** propose une expérience d'immersion dans la réalité virtuelle. Inspiré de moments passés dans la solitude et la tranquillité des territoires ruraux du sud du Québec, où l'artiste possède une propriété, son **dispositif** a été conçu dans le but de faire vivre à l'utilisateur une expérience cinématique d'immersion à travers laquelle ce dernier est invité à entrer en symbiose avec une nature simulée. L'utilisateur est isolé dans une petite pièce où il enfle un casque de vision stéréoscopique, un appareil d'écoute et une veste pourvue de senseurs qui lui permettent d'accéder au « paysage » virtuel conçu par Davies. La structure spatiale du paysage virtuel intègre divers éléments visuels et sonores : une clairière, une forêt, un étang, des nuages, des feuilles, un univers sous-marin, un abysse, mais aussi une grille, du texte et des codes, ainsi que des échantillons de voix humaines, féminines et masculines. Les éléments sonores sont ici conçus pour faire écho aux éléments visuels. L'utilisateur est convié à « voyager » dans un univers où se déploie un paysage archétypal. **Charlotte Davies** cherche à créer une « *expérience d'ordre mythique, une quête de réconciliation.* »

Ces trois artistes proposent une expérience corporelle très active : le regardeur doit être « envahi » par une représentation d'une autre nature.

III- La technologie pour reproduire le rythme de la nature / créer une nature artificielle « vivante »

Il y a une aptitude toute japonaise à proposer pour célébrer la nature les dispositifs les plus innovants, les installations les plus gourmandes en écrans géants et effets de spatialisation sonore. Malgré les catastrophes en série que subit l'archipel depuis le tremblement de terre du 10 mars, cette alchimie entre les Japonais et les fleurs, les plantes, les arbres et le ciel n'est pas près de céder. Tout comme nous fascine leur fatalisme face à l'adversité, le naturalisme technologique nippon est tout ce qu'il y a de plus envoûtant.

Américain mais d'origine japonaise, **John Maeda**, précurseur du webdesign et d'un certain art du code, avait ouvert la voie avec *Nature*, son exposition de « motion paintings » (des paysages numériques en mouvement), à la Fondation Cartier en 2005. La série *Nature* se compose de sept « motion paintings », formes abstraites mouvantes inspirées d'éléments naturels. Chacune d'entre elles, d'une durée de trois à six minutes, se compose de plusieurs courtes séquences représentant des formes et des motifs abstraits aux couleurs vives qui ne cessent de se transformer, de se métamorphoser.

Évoquant des phénomènes naturels comme la pluie qui tombe ou l'herbe qui pousse, John Maeda donne à voir l'espace numérique comme une peinture de paysage. Projetés sur des écrans translucides suspendus, ces paysages numériques sont générés par un nouveau programme conçu par l'artiste pour « peindre dans l'espace et dans le temps ».

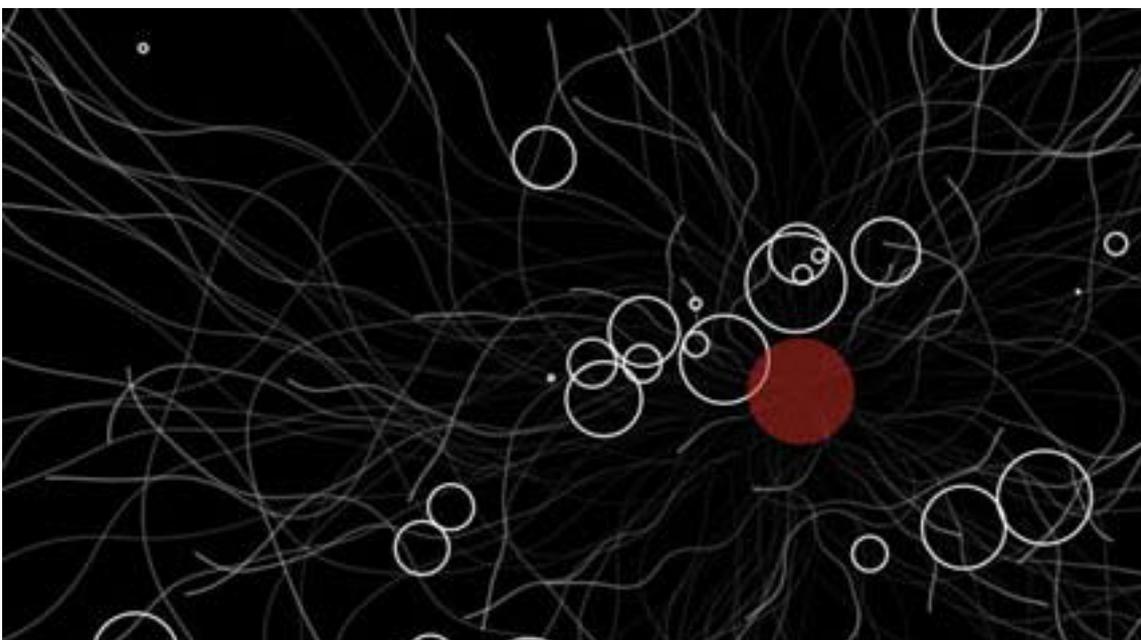
Inspiré par le dynamisme de l'**expressionnisme abstrait**, John Maeda voulait pouvoir «peindre» des images animées sur l'ordinateur d'une façon simple et gestuelle. Dans la lignée de peintres abstraits comme Paul Klee, Mark Rothko ou Barnett Newman, il a recours à de subtils changements de forme, de couleur et de motifs, créant des œuvres aussi étonnantes que séduisantes. Par la beauté hypnotique et la sensualité de ces images, John Maeda tend à nous rapprocher de l'ordinateur et nous aide à mieux comprendre sa nature intérieure. John Maeda est l'un des premiers à avoir compris le potentiel visuel et artistique que pouvait avoir un ordinateur. Avec beaucoup de sensibilité et d'humour, il développe depuis une vingtaine d'années une approche nouvelle de l'informatique.

En tant qu'artiste et professeur au **MIT** (Massachusetts Institute of Technology), il est à l'origine d'une conception «humaniste» de l'outil informatique, favorisant une technologie plus simple d'utilisation et plus proche de l'être humain et de ses sensations : l'invention du « less-tech » – alternative originale proposée au **high-tech** et au **low-tech**, s'oppose à l'hermétisme intimidant des logiciels d'aujourd'hui.

L'artiste japonais **Ryoichi Kurokawa**, né en 1978 à Osaka, appartient à la génération post-Maeda, mais il a lui aussi cette patte graphique qui articule la beauté plastique des images en mouvement. Il y ajoute le son et une dimension live -performances/concerts audiovisuels- qui rajoutent à la dimension immersive. Le son devient image et les images résonnent. Ambiance sonore et composition plastique s'imbriquent. Dans *Rheo : 5 horizons*, Kurokawa utilise cinq pistes sons et cinq grands moniteurs pour créer une sculpture spatiale/temporelle.

Ces deux artistes créent des environnements où les œuvres restent à leur place dans des écrans afin de mieux souligner leur beauté graphique.

Le numérique, la biotechnologie et la **réalité virtuelle** questionnent à différents degrés le rapport du sujet au corps et au temps en inventant une nouvelle conception de l'image que l'on comprend dorénavant comme un espace poly-sensoriel et une expérience interactive possédant une dimension temporelle. Ces dispositifs font exister d'autres possibles et forcent des changements dans nos habitudes perceptives. De toute évidence, et de façon générale, il est clair que ces nouvelles technologies mettent en place de nouveaux agencements perceptifs et de nouvelles **images mentales**.



Nature, John Maeda, 2005

INSTALLATION ET THÉÂTRALITÉ

TRANSVERSALITÉ/ EXPÉRIENCE DE L'ESPACE / CHEMINS DE L'OEUVRE



antique

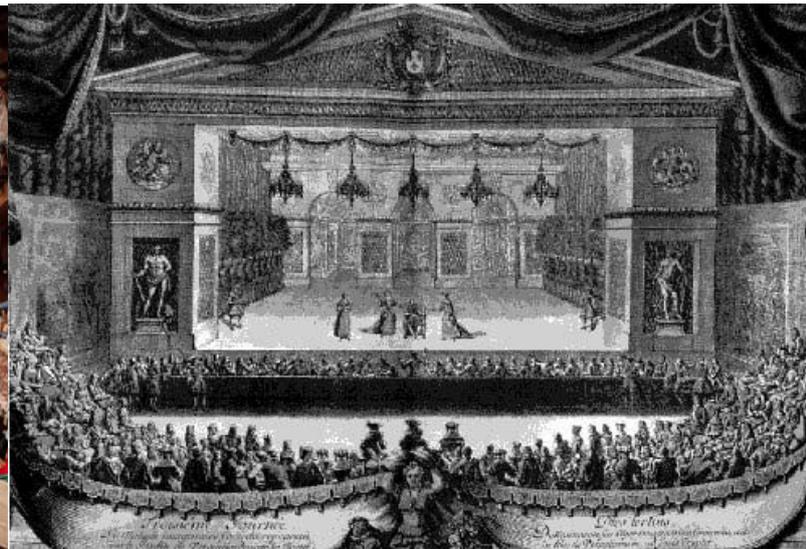


médiéval



Photo Credit: Tom Green

élisabéthain



Gravure du XVIII^e siècle, Une représentation théâtrale à Versailles, Paris, Bibliothèque Nationale.

à l'italienne



Living theater, Paradise now, 1969



Théâtre du soleil, Cartoucherie de Vincennes, 1970



Lepage/Ex Machina, Elseneur, 1995.



Ilya Kabakov, L'homme qui s'est..., 1979



Dumb Type, Lovers, 1995



J-F Peyret, Re : Walden, 2011

I -Les différentes scènes théâtrales

Théâtre antique : La Scène est la partie du théâtre — considéré en tant que bâtiment — où se passe l'action. Le mot français, rare avant le XVIII^e siècle, vient du grec *skênê* par le latin *scaena*. En grec, l'équivalent de la scène est le *logeion*, sorte de plateforme en bois surélevée par rapport à l'*orchestra*, où évolue le chœur. À l'origine, la *skênê* est une petite baraque en bois, généralement cachée par un panneau peint, qui permettait aux acteurs de changer de masque et de costume. Vers le V^e siècle, cette baraque devient un imposant bâtiment, en pierre, rectangulaire et très allongé, parfois formé de plusieurs pièces communiquant entre elles. La représentation se fait à ciel ouvert, le public est isolé et peut surplomber la scène.

Théâtre médiéval : Le moyen-âge connaît trois formes principales de scènes. En Angleterre et en Espagne, on utilise souvent des cortèges de charrettes. L'ancienne **mansion** devient une scène ambulante (l'équivalent des actuels chars de carnaval), qui peut aller de place en place dans la ville, et autour de laquelle les spectateurs se rassemblent. Les acteurs jouent sur ces charrettes dans la rue, ou parfois sur une plate-forme adjacente. En France, on met au point une mise en scène simultanée : plusieurs mansions sont installées côte à côte sur une longue plate-forme, face au public. Ce système est amélioré en Angleterre, à travers des représentations « en rond », au sein d'une zone circulaire entourée de mansions où le public prend place. La représentation est souvent faite à ciel ouvert (sauf théâtre religieux dans l'église) et le public, proche des acteurs, lève le regard vers les acteurs.

Théâtre Elisabéthain : Construit en 1599 et utilisé jusqu'en 1642, le Globe Théâtre, l'exemple le plus célèbre, est un hexagone doté de trois étages de galeries dans lesquelles s'asseyaient les spectateurs, d'autant plus aisés qu'ils siégeaient plus haut. L'acteur joue à la fois sur le balcon qui se trouve au-dessus de la scène et où se trouvent les musiciens (cette galerie peut symboliser un rempart, une tour, ou le célèbre balcon de Roméo et Juliette). La scène avancée permet à l'acteur d'établir un lien direct avec le public qui l'entoure de trois côtés : la proximité fait que l'action dramatique se déroule presque au milieu des spectateurs. Les pauvres n'étaient pas exclus pour autant du spectacle, puisque le parterre leur était réservé, pour un penny seulement. De ce fait, le peuple était quasiment au contact des acteurs, ce qui donnait lieu à des échanges parfois vifs. Les plus privilégiés des spectateurs, parfois même la reine en personne, bénéficiaient d'une place au-dessus de la scène. La vision de la pièce n'était pas excellente, mais au moins, on était sûr d'être vu de tous.

*« Le monde entier est un théâtre,
Et tous les hommes et les femmes
seulement des acteurs;
Ils ont leurs entrées et leurs sor-
ties,
Et un homme dans le cours de sa
vie joue différents rôles...»*

**William Shakespeare, As You
Like It, acte II, scène 7**

Théâtre à l'italienne : Ce type de construction est né au début du XVII^e siècle dans les palais princiers italiens pour des représentations privées. Plus tard, le théâtre à l'italienne émergea dans des bâtiments conçus pour être ouverts au public, moyennant une place payante. Le premier d'entre eux, le Teatro San Cassiano, fut édifié à Venise en 1637. Le théâtre à l'italienne se distingue des imposantes structures antiques par ses dimensions plus modestes qui permettent aux spectateurs de percevoir plus en détail le jeu des comédiens. Une proximité entre artistes et public qui est également appréciée lors des représentations musicales. Ce type de salle a été pensé pour optimiser les conditions du spectacle et permettre aux spectateurs de se voir entre eux. La structure d'un théâtre à l'italienne répond à plusieurs principes : la salle en forme de fer à cheval, les balcons divisés en loges, le plafond en coupole orné d'un lustre, la présence de coulisses.

La scène à l'italienne comporte une partie invisible du public qui abrite la cage de scène où est aménagée une machinerie. Elle permet de produire des effets spéciaux et des changements de décors. Le théâtre français adopte progressivement la scène « à l'italienne », ainsi nommée parce qu'elle exploite les ressources de la perspective. Située à la hauteur du visage des spectateurs du parterre, la scène est fermée sur trois côtés par des toiles peintes. Le plancher de la scène, légèrement incliné vers les spectateurs, est souvent peint en damier pour donner une impression de profondeur. Le spectateur fait donc face à un espace nettement délimité, ouvert sur un seul pan et propice à l'installation d'un décor. Séparant spectateurs et acteurs, ce dispositif joue sur l'illusion théâtrale. La frontière est clairement définie entre l'acteur et le public. Le visuel joue un rôle prépondérant. Le public regarde, écoute, immobile...comme au cinéma.

II-Théâtre contemporain

Hors des théâtres :

La volonté de sortir les représentations des salles de spectacle se manifeste en Europe dès le début du XXe siècle. Le lieu théâtral fermé apparaît coupé de la société, racine qui lui donne vie. Le metteur en scène allemand Max Reinhardt joue dès 1910 dans des cirques ou dans des salles d'exposition afin de représenter la tragédie antique devant des milliers de spectateurs.

Le phénomène s'intensifie dans la Russie post-révolutionnaire des années 1920. En France, Antonin Artaud condamne dès les années 1930 le lieu théâtral institutionnalisé où le spectateur ne peut se sentir impliqué dans le drame. Le seul moyen, selon lui, de redonner au théâtre sa dimension cérémonielle est d'aménager des hangars, des granges sur le modèle de certaines églises ou de certains sanctuaires du Tibet.

Débutant au théâtre en Pologne pendant la guerre, dans la clandestinité, Tadeusz Kantor procède ainsi, tant par choix esthétique que par nécessité : « [...] le théâtre, en tant que domaine rendu indifférent et neutralisé par des pratiques séculaires, est l'endroit le moins propice à la réalisation du drame. »

Après la guerre, à partir de 1960 surtout, certains metteurs en scène comme Julian Beck qui dirige le **Living Theatre** portent le théâtre dans la rue. **Ariane Mouchkine et le Théâtre du soleil** squattent une ancienne cartoucherie à Vincennes, multipliant les scènes autour du public.

Avec le développement de la télévision, des salles polyvalentes verront le jour : à la fois studio d'enregistrement pour une émission ou un débat autant que lieu de spectacle et performances, d'où la polyvalence des espaces aux sièges escamotables et à la scène au niveau du public (type La Rose des Vents à Villeneuve d'Ascq).

Jean-Jacques Rousseau condamnait déjà dans sa Lettre à d'Alembert (1757) le lieu théâtral qui enferme « tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur » où ils demeurent « craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction ». À ces mornes spectacles il voulait substituer la fête qui rassemblerait les peuples heureux : « C'est en plein air, c'est sous le ciel qu'il faut vous rassembler. Que le soleil éclaire vos innocents spectacles. [...] Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore, donnez les spectateurs en spectacle, rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres. »

Dans les nouvelles technologies :

En 1958, Jacques Polieri éditait un extraordinaire ouvrage, *Théâtre, cinéma, télévision* qui en s'appuyant sur les expériences des avant-gardes, montrait qu'il y avait une circulation incessante des technologies d'un domaine à l'autre. Prenant le contre-pied de cette tendance, Grotowski affirmait que le théâtre « ne peut exister sans la relation acteur/spectateur, sans la communion de perception directe, vivante » alors qu'il recherchait ce qui appartenait en propre au théâtre. La revendication d'un théâtre pauvre s'accompagnait logiquement d'une condamnation du **théâtre riche**. *Elseneur* de **Robert Lepage et Ex Machina** est un véritable manifeste du théâtre riche : le cœur de la scène était occupé par une sorte de « boîte noire », dans laquelle un dispositif permettait d'orienter une ouverture tantôt à la verticale (une porte, un portail, un couloir, une fenêtre...), tantôt à l'horizontale (une fenêtre, une pièce, un tombeau...). Robert Lepage incarnait tour à tour tous les personnages.

Des jeux d'apparitions-disparitions derrière la boîte noire, ainsi qu'une présence soutenue de séquences vidéo permettaient à l'acteur de créer des « rencontres virtuelles », si on peut dire, incluant même un combat à l'épée entre un personnage filmé (joué par Lepage) et Lepage lui-même dans la peau d'un autre personnage.

Dans l'installation, des invitations à un théâtre « personnel » :

La notion d'**installation** apparue avec Marcel Duchamp, en déplaçant les objets de leurs contextes et relations, crée des mises en scène. *Un homme s'est envolé dans l'espace de son appartement* d'**Ilya Kabakov** invite le promeneur à entrer dans le décor de l'action. Ce type d'installation, voire **environnement**, nourrie de fiction, est directement issue du théâtre.

Impossible de ne pas établir de rapport entre le déplacement de la scène théâtrale et l'émergence des nouvelles technologies, capables de « reproduire » une image du réel. Architectes, danseurs, plasticiens, vidéastes et informaticiens composent le collectif **Dumb Type**. Au fil des **performances**, les frontières entre le spectacle vivant, l'installation vidéo et les arts graphiques s'estompent. L'installation *Lovers*, se présente sous la forme d'une pièce carrée, équipée d'un procédé de projection interactif. En pénétrant dans cet espace sombre, on découvre peu à peu sur les parois l'image de corps nus féminins et masculins qui marchent, courent et s'enlacent. En s'approchant des cloisons pour mieux saisir le fonctionnement, un cercle de mots projetés sur le sol entoure le curieux et affiche la phrase « *Do not Cross the Line or Jump Over* » (Ne traversez pas la ligne ou bien sautez par-dessus). Une nouvelle silhouette a fait son apparition et s'approche lentement. Elle s'arrête, ouvre les bras comme pour mieux vous accueillir mais au moindre geste de réponse de notre part, elle disparaît lentement à la renverse, s'enlaçant elle-même.

La mise en scène de Peyret convoque la notion d'installation/environnement ainsi que les nouvelles technologies. Le promeneur, immergé dans les images et les sons, peut créer son propre parcours et retrouver ses propres points d'ancrage.

POST-THOREAU

OEUVRE, FILIATIONS, RUPTURES / LES CHEMINS

DE L'OEUVRE / ART & POLITIQUE



Kaczynski, 2008



Jonas Mekas, Walden, 1964-1968



James Benning, Two Cabins: Thoreau



Janett Cardiff & George Bures Miller, The house of books ..., 2008



Laurent Tixador, Village dans le bosquet, 2012



Pierre Schoeller, Versailles, 2008.



Victoria Klotz, La dissolution de l'Eden, 2012

Jonas Mekas réalise de 64 à 68 un film annoncé à la manière de Vertov, en 6 bobines. Il le réalise comme un artiste de "A à Z" et non comme un artisan hollywoodien. Il est dédié à l'ouvrage de Thoreau, *Walden*, qu'il cite régulièrement dans le film. Il filme des personnalités importantes de la scène artistique new-yorkaise des années 60, une communauté de « résistants » à la course à l'American way of life. Thoreau y est convoqué comme la référence à une forme de résistance poétique et existentialiste.

Le livre de Thoreau fournit à Mekas le titre ainsi que la métaphore centrale de son film (le nom de Walden est juxtaposé trois fois avec les images du lac de Central park).

« La relation entre Mekas et Thoreau est plus profonde encore. Les deux auteurs attirent l'attention sur eux-mêmes en tant qu'auteurs. Les expériences personnelles de Thoreau à l'étang de Walden sont décrites dès le départ sur un ton personnel de défi : « Dans la plupart des livres, il est fait omission du «Je», ou première personne ; en celui-ci, le «Je» sera retenu ; c'est, au regard de l'égotisme, tout ce qui fait la différence. »

Mekas filme entièrement à la première personne tout comme Thoreau écrit. Un choix qui pour Mekas était au moins autant un défi envers les habitudes et les usages contemporains que fut un défi le «Je» de Thoreau. Le second défi est de s'en tenir au lieu précis. Il se peut, qu'à l'instar de Thoreau, Mekas ait été «walled-in», emmuré dans Manhattan : *Une vieille squaw du nom de Walden, de qui l'étang tient son nom (...). J'observe que les collines environnantes ont étonnamment remplies de pierres qu'il a fallu empiler en murailles des deux côtés de la tranchée de chemin de fer la plus voisine de l'étang ; (...) si le nom ne dérivait pas de celui de quelque localité anglaise, (Saffron Walden, par exemple, on pourrait supposer qu'à l'origine on l'appela l'étang Walled-In, emmuré). Henry David Thoreau, 1854. »*

Jean Luc Lacuve, Cinéclubdecaen

James Benning a quant à lui construit dans sa propriété de la Sierra Nevada des répliques des cabanes («cabins») de deux Américains admirés : celle où Henry David Thoreau a écrit *Walden*, et celle du mathématicien et «terroriste» **Ted Kaczynski**, alias **Unabomber**. De 1970 à 1996, année où il fut arrêté, **Theodore Kaczynski** a vécu dans la montagne, dans une cabane qu'il avait fabriqué lui-même, sans électricité et sans eau courante, d'une surface de 3 mètres sur 3 mètres 65. Artiste autodidacte, réalisateur indépendant, Benning se réclame de Thoreau pour sa dimension poétique mais aussi politique. La cabane de Kaczynski confirme cette dimension politique mais ici extrémiste. Les bois sont vus comme une cache idéale pour philosopher mais aussi pour déjouer un système. Pour combien de temps ?

Janet Cardiff & Georges Bures Miller ont réalisé l'installation *The House of Books Has No Windows*, petite cabane sans fenêtre, sorte d'incarnation de celle de Thoreau dans sa dimension de Studiolo. Cependant, elle n'est pas réaliste mais purement métaphorique : la lecture ici nous construit un toit, un abri, un repère.

Le travail que **Victoria Klotz** mène depuis 1997 apporte justement un nouvel éclairage sur cette question en interrogeant, sans nostalgie, le fragile équilibre qui existe entre l'homme et le monde qui l'habite, questionnant en particulier nos relations à la nature ou l'animalité qu'elle fut sauvage ou domestiquée. Consciente que l'humanité doit revenir à une utilisation plus équitable du monde, mais refusant de s'asservir aux morales qui gouvernent l'air du temps, Victoria Klotz n'hésite pas à fonder son travail sur une relation intime avec la part sauvage qui nous habite en réhabilitant par exemple les usages d'une ruralité surannée. Chasseresse, Victoria Klotz élève donc, sans complexes, les stratégies du pistage et de l'affût au rang du sublime et remet au goût du jour des réalités oubliées qui pour certaines sont considérées comme honteuses : Ainsi le plaisir d'une pêche, l'observation patiente d'une scène animalière ou les traditionnels repas d'après chasse, sont autant de sujets qu'elle traite comme de véritables puissances de transformation d'un réel apparemment dépassé. (...) Magalie Gentet

En Septembre 2012, pendant trois semaines, quinze personnes recrutées sur internet se retrouvent à Lormont, près de Bordeaux. Avec l'artiste **Laurent Tixador**, ils utiliseront les ressources locales de cet ancien lieu industriel afin de se construire des abris de fortune.

Rapidement, le village s'organise, récupérant les objets abandonnés de cet ancien site industriel, envahi par une végétation dense. Laurent Tixador, lecteur de Thoreau, ne développe pas de concepts écologiques, mode à laquelle Thoreau est adapté actuellement mais des concepts d'astuce, d'imagination postindustrielle, voire post-catastrophe.

<http://villagedanslebosquet.tumblr.com/>

Thoreau par défaut....

Dans le film de **Pierre Schoeller**, *Versailles*, Damien (Guillaume Depardieu) vit dans une cabane, dans les bois avec d'autres rejetés de la société. Ce mode de vie minimaliste nous interroge sur la capacité qu'a une société de rejeter, paradoxalement ses propres membres. Cette interrogation peut se poursuivre dans l'observation des abris précaires au seuil des villes, dans les zones « no man's land » de notre quotidien du 21^{ème} siècle.



Les bêtes, les hommes, les petits d'hommes et toutes choses pour grandir ensemble... ,Victoria Klotz, 2008

GLOSSAIRE

I. STUDIOLO BUCOLIQUE

Catafalque : Le catafalque désigne une estrade funéraire, supportant le cercueil, érigée provisoirement ou définitivement dans une église. Le terme provient de l'italien *catafalco*, signifiant échafaudage.

Ermitage : Lieu isolé dans la nature. Studiolo et ermitage permettent de s'isoler du monde extérieur. L'isolation qu'ils offrent est propice à une réflexion philosophique, religieuse ou artistique sur le monde.

Nombre d'or : Dénomination qui désigne un rapport arithmétique. Il n'est ni une mesure, ni une dimension, c'est un rapport entre deux grandeurs homogènes. Il caractérise la proportion qui existe entre deux dimensions, par exemple entre la largeur et la longueur d'un rectangle appelé «Rectangle d'or». (exemple : La « chapelle du rien » de Thierry de Cordier : 10 m de long, 4 m de large et 7 m de haut)

In situ : Se dit d'une œuvre réalisée en fonction d'un lieu auquel elle est destinée et sur lequel elle réagit (expression proposée par Buren : « en situation »). Depuis les années 1960, les artistes de l'Art Minimal, du Land Art, de l'art Néo conceptuel, les vidéastes, les installateurs, etc. ont particulièrement développé la création in situ (exposition Monumenta 2008 de Serra au Grand Palais).

Roofing : Revêtement imperméable utilisé pour couvrir les toits et terrasses.

Sténopé : Un sténopé est un dispositif optique très simple. Il s'agit d'une boîte dotée d'un trou de très faible diamètre laissant entrer la lumière et donc, l'image. Sur la surface opposée à cette ouverture vient se former l'image inversée de la réalité extérieure, que l'on peut capturer sur un support photosensible. Comme l'œil, le sténopé capture des images inversées du visible.

Studiolo : Petit cabinet de méditation et de travail, dans l'Italie de la Renaissance. Celui de F. da Montefeltro au palais d'Urbino est célèbre pour sa décoration.

3. NATURE ET TECHNOLOGIE

Algorithme : Énoncé codé d'une suite d'opérations pour résoudre un problème par le calcul, destiné à être transmis à quelqu'un ou à une machine calculatrice.

Biotechnologie : résulte d'un mariage entre la science des êtres vivants – la biologie – et un ensemble de techniques nouvelles issues d'autres disciplines telles que la microbiologie, la biochimie, la biophysique, la génétique, la biologie moléculaire, l'informatique...

Camera obscura : Une chambre noire (en latin « camera obscura ») est un instrument optique objectif qui permet d'obtenir une projection de la lumière sur une surface plane, c'est-à-dire d'obtenir une vue en deux dimensions très proche de la vision humaine. Elle servait aux peintres avant que la découverte des procédés de fixation de l'image conduise à l'invention de la photographie.

Expressionnisme : Tendance artistique valorisant l'intensité de l'expression jusqu'à la déformation du sujet représenté (formes éclatées, couleurs contrastées, violence de la touche). Il existe un expressionnisme abstrait à partir de l'après-guerre en France et aux États-Unis (Pollock). L'importance est donnée à l'acte de peindre et à l'ouverture du champ pictural qui ne possède plus de centre.

High-tech : Relatif à la haute technologie

Images mentales : la représentation cérébrale mémorisée ou imaginée d'un objet physique, d'un concept, d'une idée, ou d'une situation.

Image numérique : toute image (dessin, icône, photographie...) acquise, créée, traitée et stockée sous forme binaire.

Immersion : État dans lequel un sujet cesse de se rendre compte de son propre état physique, fréquemment accompagné d'une intense concentration et de la perturbation des notions de temps et de réalité. Terme largement répandu dans le domaine du numérique, de la virtualité et des jeux vidéo.

Incrustation vidéo : procédé qui permet d'intégrer un fragment d'image à une autre image

Interface : Ce qui permet à deux entités d'échanger. En informatique, l'interface utilisateur permet l'interaction entre l'homme et la machine, avec une partie matérielle (souris) et une partie logicielle (boutons).

Interactif : Qui suppose la participation active des utilisateurs (une œuvre interactive)

Low-tech : Créer des technologies matérielles ou sociales soucieuses d'une influence positive et durable sur l'environnement

MIT (Massachusetts Institute of Technology): La mission du MIT est de faire progresser les connaissances et sensibiliser les élèves à la science, la technologie.

Réalité virtuelle : Simulation informatique interactive, immersive et sensorielle, d'environnements réels ou imaginaires. « Réalité » ne s'opposant pas à « virtuel » mais à « fiction », l'expression n'est pas un oxymore. Composante de la réalité, le virtuel est, selon Maurice Benayoun, « le réel avant qu'il ne passe à l'acte ».

Panorama : Né en 1787. C'est un écossais, Robert Barker, qui est à l'origine de cette invention. Le panorama est un dispositif où le spectateur visionne une image topographique peinte sur une toile gigantesque. Il fallut construire des bâtiments spéciaux, les « rotondes », pour les abriter. Au départ appelé « nature à coup d'oeil », le mot panorama qui signifie étymologiquement « vue qui embrasse tout » sera employé pour la première fois en 1792.

4. INSTALLATION ET THÉÂTRALITÉ

Avant-garde : Terme emprunté au vocabulaire militaire pour désigner ce qui opère une rupture avec le langage du temps présent, ce qui est en avance sur son temps: mouvement artistique d'avant-garde (concept né au XX^e siècle; par exemple le cubisme, Dada, le nouveau réalisme).

Dispositif : Ensemble de pièces constituant un mécanisme, un appareil quelconque. Le dispositif est souvent œuvre et favorise une réflexion sur la fabrication de l'image parce qu'il en expose son processus de production.

Environnement : D'origine anglaise et rapporté à l'art, ce terme désigne toute forme d'art constitué par la combinaison de matériaux, d'objets et d'éléments tirés du monde quotidien, répartis dans un espace que l'on peut parcourir et demandant au spectateur une pratique active.

Installation : Disposition de matériaux et d'éléments divers dans un espace. Œuvre ainsi obtenue. Mode d'expression artistique apparue au troisième tiers du XX^e siècle.

Mansion : La mansion est une petite structure scénique (généralement une tente), symbolisant un lieu particulier (le jardin d'Éden, Jérusalem, etc.), et la platee zone neutre, utilisée par les interprètes pour jouer autour de la mansion.

Performance : Ensemble des activités artistiques fondées sur les attitudes, les mises en scène devant un public et pouvant faire intervenir notamment le corps de l'artiste, le son, la danse et la vidéo. De durées variables, souvent éphémères, elles sont toutefois connues grâce à des traces qui en témoignent telles que photographies, films, vidéo, voire vestiges des performances (Gina Pane).

Perspective : Ensemble des règles conventionnelles et codifiées qui permettent de représenter un espace tridimensionnel ou des parties de cet espace sur un espace bidimensionnel perpendiculaire à l'axe du regard. Subjectives, ces règles sont variables dans le temps, l'espace, et selon les fonctions des représentations.

Théâtre Riche : *«Le théâtre Riche dépend de la cleptomane artistique, puisant à d'autres disciplines, édifiant des spectacles hybrides, des conglomerats sans caractère ni intégrité, présentés maintenant comme un ouvrage d'art total. En multipliant les éléments assimilés, le théâtre Riche essaie d'échapper au piège que lui tendent le film et la télévision. Depuis que le film et la télévision excellent dans le domaine des fonctions mécaniques, le théâtre Riche a lancé un appel pompeux et compensatoire pour le «théâtre total» Grotowski*

4. POST-THOREAU

Ted Kaczynski : Theodore (dit Ted) Kaczynski surnommé « Unabomber » (né le 22 mai 1942 à Chicago dans l'Illinois), est un terroriste américain, mathématicien de formation, militant écologiste et néo-luddite. Il a fait l'objet de la chasse à l'homme la plus coûteuse de l'histoire du FBI. Auteur de plusieurs textes et ouvrages, il est également philosophe.

TEXTES THÉORIQUES

Le Tournant de la cabane (*Re-Walden*): du dispositif et de l'installation chez Jean-François Peyret

Julie Valéro

Docteur en études théâtrales, chargée de cours à l'IET de la Sorbonne Paris III

Le travail que Jean-François Peyret a entrepris depuis l'automne 2009 autour du penseur américain Henry David Thoreau et de son ouvrage, *Walden ou la vie dans les bois*, marque un tournant dans l'œuvre théâtrale de ce metteur en scène¹. Reprenant un « faire » dont son théâtre est coutumier : lancer sur un plateau une œuvre non dramatique, il s'est cependant acheminé progressivement vers une forme inédite pour lui, celle de l'installation.

L'adoption de cette forme peut sans doute être considérée comme l'une des conséquences de la présence, au sein de la production, de partenaires comme le Studio National des Arts Contemporains du Fresnoy, mais l'on peut aussi s'interroger sur le tournant que constitue ce cheminement hors du théâtre. C'est-à-dire, avant tout, hors de l'espace traditionnel du plateau. Cet espace, c'était jusqu'alors, aux yeux du metteur en scène, ce qui garantissait à son travail sa théâtralité, souvent remise en question par divers observateurs et commentateurs.

L'échappée vers cet ailleurs que constitue l'installation n'est sans doute pas anodine, tant aussi l'histoire de cette forme dans l'art contemporain est en partie marquée par ses emprunts à l'art théâtral, comme le rappelle Anne-Marie Duguet : « Dans un grand nombre d'installations qui mettent en scène la représentation, le théâtral va se révéler comme une catégorie centrale, à la fois principe critique et mode d'existence de l'œuvre² ».

Je ne tenterai pas de faire du projet *Re-Walden* un cas exemplaire d'installation ni de comprendre dans quelle mesure la pratique théâtrale de son auteur est susceptible d'enrichir une forme qui domine aujourd'hui largement la production artistique contemporaine. Je voudrais plutôt saisir ce qui motive cette échappée en posant la question de sa situation vis-à-vis du théâtre : où s'inscrit l'installation chez Jean-François Peyret ? Comment se *positionne-t-elle* ? Si j'insiste sur ce verbe – alors que le metteur en scène lui-même s'emploie à l'éviter tant il déteste ce qui relève des positions, et donc d'une certaine stratégie – c'est que le vocabulaire de l'art contemporain, et particulièrement celui développé autour des objets labellisés « Nouvelles Technologies », a fait sien une notion à la fois féconde et galvaudée, celle de « dispositif ».

C'est par la définition de cette notion, dans le contexte théâtral, que j'envisagerai d'abord le travail de Jean-François Peyret et de son équipe autour de Thoreau. On verra que l'histoire du terme, dans le vocabulaire théâtral, n'est pas tout à fait anodine et que son utilisation dans certaines formes d'art liées aux avancées de la technique dès la seconde partie du XX^e siècle, et notamment dans l'art vidéo, a considérablement enrichi la notion tout en contribuant à la définir, de plus en plus fermement.

¹ Il s'agit du projet *Re-Walden* dont différentes étapes ont été présentées au Théâtre Paris-Villette et au Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains en juin 2010 (avec Clara Chaballier, Helga Davis, Jos Houben, Victor Lenoble et Lyn Thibault).

² *Déjouer l'image, Créations électroniques et numériques*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, p. 13.

Dès lors, on pourra mesurer l'échappée que constitue l'adoption d'une forme comme l'installation, dont le dispositif est un type courant, et j'aurai alors l'occasion de revenir sur la valeur tournant que j'accorde à cette expérience « Cabane ».

Enfin, on verra comment la valeur de dispositif, associée à l'adoption de l'installation, peut constituer la remise en question d'une forme théâtrale que Jean-François Peyret a toujours bousculée.



Dispositif(s)

Terme médical puis juridique, « dispositif » a toujours appartenu à des vocabulaires spécialisés et techniques. Si son usage se généralise à partir du XVIII^e, s'élargissant à des domaines tels que l'art militaire ou le génie civil, il désigne encore aujourd'hui un ensemble de moyens mis en œuvre dans un but précis, qu'il s'agisse de dispositifs de santé ou de surveillance. On connaît la fortune du mot en philosophie, après notamment que Michel Foucault l'a employé abondamment dans *Histoire de la sexualité*, puis commenté au cours d'une discussion, reprise dans les *Dits et écrits*³. À sa suite, Gilles Deleuze y consacra une conférence, simplement intitulée « Qu'est-ce qu'un dispositif⁴ ? ».

Au théâtre, le terme est utilisé dès le début du XX^e siècle. Jacques Copeau l'emploie tout à fait couramment dans ses correspondances avec Antonin Raymond et Louis Jouvet, au moment des travaux au Garrick Theater de New York⁵. On en trouve une occurrence chez André Antoine en juin 1928, « L'aspect général du dispositif scénique à l'instant où commence *Turandot* est apparemment singulièrement significatif⁶ ».

S'il peut être considéré, dans certains cas, comme un synonyme commode de « décor » ou de « scénographie », il faut être attentif à la façon dont il s'en démarque. Car, sous la plume de Copeau, l'utilisation du terme dénote une réforme théâtrale radicale⁷, fondée sur la sortie de l'espace traditionnel (même si cette sortie est aussi un retour : au tréteau de la farce, à la scène élisabéthaine), l'abolition de la rupture entre scène et salle et l'inscription du mouvement corporel dans l'espace.

Il est intéressant de noter que ce n'est qu'au fur et à mesure de la conceptualisation puis de la réalisation de ce nouvel espace que le terme va s'imposer dans la correspondance entre Copeau et Jouvet. Dans une lettre datée de 1915, alors qu'ils envisagent ensemble les prémices de cette refonte, Copeau, répondant à son régisseur général, emploie encore le mot « décor⁸ ». Le terme « dispositif » n'apparaît de façon récurrente qu'après l'expérience new-yorkaise, en 1917.

L'idée qui anime les deux hommes est celle d'un décor à la fois fixe et modulable, qu'ils vont nommer « dispositif fixe », dans un geste presque oxymorique, associant au terme un adjectif qui semble d'abord bien mal le définir. De quoi s'agit-il exactement ? Cette nouvelle scène repose sur une simplification extrême d'éléments modulables, permettant une certaine fluidité et une grande adaptabilité à différents projets de mise en scène.

3 « Le Jeu de Michel Foucault », *Dits et écrits III*, Paris, Gallimard, 1994, p. 298-329.

4 « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », *Michel Foucault philosophe, Rencontre Internationale*, Paris, Des Travaux, Seuil, 1989, p. 185-195. On peut également citer les ouvrages de Jean-François Lyotard, *Des Dispositifs pulsionnels* (Paris, Union Générale d'Éditions, 1973) et de Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (Paris, Payot et Rivages, 2007).

5 Voir par exemple, *Registres IV*, Paris, Gallimard, 1984, p. 123.

6 *Le Théâtre*, cité par Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Le Robert, 2002.

7 Danièle Pauly note : « [Cette structure permanente constitue désormais l'essentiel du [décor] ; d'ailleurs, on parlera plutôt de [dispositif] que de décor, terme qui, en regard de cette réforme scénique, prend une coloration quelque peu passéiste. L'aménagement conçu par Copeau et Jouvet s'avère l'un des tous premiers exemples de [scène architecturée] dans l'histoire du lieu théâtral moderne et forme le noyau d'une réflexion pour une nouvelle architecture du théâtre. » (*La Renovation scénique en France, Théâtre années 20*, Paris, Norma, 1995, p. 104).

8 « Je ne peux guère te bien dire ce que je rêve pour *La Célestine*, car à la vérité je n'en sais rien. C'est un décor d'un seul bloc. [...] Il faut donc trouver un décor qui permette de représenter simultanément 6 ou 8 endroits, sans changements ni interposition de rideaux. J'avais donc pensé (mais je ne peux absolument pas te le dessiner) à un décor en étages » (Lettre de Copeau à Jouvet, 25 juillet 1915, *Registres IV*, Paris, Gallimard, 1984, p. 422-423).

Le dispositif devient alors le lieu de différents agencements. Si l'architecture scénique est statique, les jeux de lumières, l'ajout de quelques blocs ou rideaux dévoilent des possibilités infinies.

Ce qui se joue dans ce passage du décor au dispositif, dont l'histoire du Vieux-Colombier est tout à fait emblématique⁹, c'est le passage à un enrichissement des relations qu'entretiennent entre eux les différents éléments de la représentation. Les réactions de différents spectateurs, que cite Danièle Pauly, en sont la preuve suffisante. Tous relèvent le sentiment de complétude, dû à l'agencement d'éléments divers, qu'ils ont éprouvé face à ces mises en scène, « le plaisir complet que distribuent cet équilibre savant de couleurs jouant dans la lumière des rhéostats, cet art d'ordonner les éléments, de faire que l'accessoire concoure à l'essentiel et de ployer la beauté au service de la vérité¹⁰ ».

Le terme connaît évidemment une belle fortune dans les études cinématographiques¹¹, même si, là encore, il est associé à une certaine fixité, à l'exception des recherches menées dans le domaine du cinéma expérimental. C'est ainsi plus sûrement du côté des débuts de l'art vidéo que l'on trouvera quelques enrichissements, développements et évolutions susceptibles d'éclairer un faire théâtral contemporain.

En effet, l'importance centrale du dispositif électronique, dans les installations relevant de cette nouvelle forme, encourage les critiques à repenser les éléments fondamentaux de l'œuvre d'art. La critique de Robert Morris vis-à-vis de la nouvelle esthétique que suggère le développement de l'installation (et en son sein du dispositif) est tout à fait révélatrice :

L'objet n'est plus qu'un des termes dans la nouvelle esthétique. D'une certaine manière elle est plus réflexive, parce que l'on a davantage conscience du fait que l'on existe dans le même espace que l'œuvre, qu'on ne l'avait en face d'œuvres précédentes avec leurs multiples relations internes. On se rend mieux compte qu'auparavant que l'on est soi-même en train d'établir des relations, pendant qu'on appréhende l'objet à partir de positions différentes et sous certaines conditions variables de lumière et d'espace¹².

Anne-Marie Duguet rapproche les paramètres de la nouvelle œuvre évoquée par Morris, c'est-à-dire objet, lumière, espace, corps humain, des recherches théâtrales d'Appia dont les éléments sont : acteur, espace, lumière, peinture. Dès lors, l'expérience théâtrale constituera un élément central de l'installation.

L'écart que l'on mesure entre le dispositif théâtral tel qu'il est envisagé par les metteurs en scène et scénographes du début du siècle et le dispositif au sein de l'installation, et tel qu'il est pratiqué par les artistes vidéo dès les années 60, n'est sans doute pas étranger à la dimension de pouvoir que lui prêtent les travaux de Foucault.

Pour lui, le dispositif s'apparente à un ensemble hétérogène d'éléments discursifs formulés ou non, « du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif¹³ », précise-t-il. Deux points viennent encore compléter la définition du terme : celui-ci peut aussi bien caractériser la nature des relations qui s'établit entre les différents éléments de l'ensemble

⁹ Car, après leur expérience new-yorkaise, les deux hommes vont rénover le Vieux-Colombier en ce sens.

¹⁰ D. Pauly, *op. cit.*, p. 109.

¹¹ Contentons-nous de citer les travaux de C. Metz et J.-L. Baudry (cf. *Communications*, 23, Paris, Seuil, 1975).

¹² Cité par A.-M. Duguet, *op. cit.*, p. 17-18.

¹³ M. Foucault, *op. cit.*, p. 299.

14 *Id.*

15 G. Deleuze, *op. cit.*, p. 185.

16 A.-M. Duguet, *op. cit.*, p. 21.

17 *Un Pays supplémentaire, La création contemporaine dans l'architecture des médias*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2010, p. 171.

que l'ensemble lui-même. Enfin, cet ensemble est toujours formé pour répondre à un impératif, il « a donc une fonction stratégique dominante¹⁴ ».

Reprenant les conclusions de Foucault, Deleuze insiste sur la valeur relationnelle du dispositif; pour lui, il est surtout et avant tout constitué de lignes infinies et non closes qui « tracent des processus toujours en déséquilibre¹⁵ ». Le dispositif deleuzien met en jeu du dire *et* du voir, des « courbes de visibilité » aussi bien que d'énonciation. Les lignes, courbes et directions à l'œuvre au sein du dispositif en font un motif géographique, encore enrichi par un vocabulaire spatial assez marqué: s'éloigner, se rapprocher, arpenter des terres, est, ouest, etc. Enfin, comme Foucault, il accorde au dispositif une dimension de pouvoir importante et relève sa naturelle variabilité.

Replaçant cette définition dans le contexte artistique, Anne-Marie Duguet en souligne la valeur machinique et génératrice d'effets:

À la fois machine et machination (au sens de la *méchanè* grecque) tout dispositif vise à produire des effets spécifiques. Cet « agencement des pièces d'un mécanisme » est d'emblée un système générateur, qui structure l'expérience sensible chaque fois de manière spécifique. Plus qu'une simple organisation technique, le dispositif met en jeu différentes instances énonciatrices ou figuratives, engage des situations institutionnelles comme des procès de perception¹⁶.

Dans un mouvement inverse, la richesse des études théoriques autour du dispositif dans l'art contemporain peut aider à faire retour vers sa pertinence dans l'espace théâtral. On a vu que pour les hommes de théâtre du début du siècle dernier, l'emploi du terme est le symptôme d'une refonte plus profonde des éléments fondamentaux de l'acte théâtral: sortie de l'espace scénique traditionnel, innovation dans les relations scène-salle et inscription du corps dans l'espace.

L'enrichissement que connaît le terme dans la seconde partie du siècle tient à la prédominance des contraintes que ce « système » semble imposer: le dispositif est nécessairement producteur d'effets et de positions; on retrouve la fonction « stratégique » qu'évoque Michel Foucault. Mais c'est à un retournement de cette fonction qu'invite l'artiste dans ses dispositifs. C'est ce que semble confirmer Pascale Cassagnau, dans une étude récente consacrée à la télévision, au cinéma et à la vidéo:

Tout dispositif désigne un appareillage technologique, une position du spectateur au sens propre et métaphorique du terme, une culture visuelle et un cadre institutionnel d'écriture dans lequel s'inscrit le dispositif, pour l'accompagner ou le contrarier¹⁷.

Le dispositif se met à fonctionner comme une prise de recul critique sur les formes de l'art et leurs processus et, plus précisément, sur l'histoire de la représentation. Il acquiert une fonction méta-critique étrangère aux dispositifs scénographiques du début du XX^e siècle, parce que s'exposant, il fait la critique des processus qui le sous-tendent, « La vidéo apparaît

alors comme un instrument privilégié de tels questionnements. Elle peut n'être que processus, pure virtualité d'images. Et plutôt qu'un objet c'est un système de représentation qui s'expose dans les installations¹⁸ ».

De l'histoire de ce terme, de son appartenance à différents champs disciplinaires, on retiendra donc qu'il est un ensemble hétérogène dont les éléments peuvent varier, qu'il est producteur d'effets et de sens, notamment par les relations qu'il invente entre ces différents éléments, qu'il a une dimension politique et/ou méta-critique dominante, en fonction des domaines dans lesquels il s'exerce. Enfin, qu'il est un système ouvert et mobile, dont l'architecture même tient à ce que chacun y investit.

La description du dispositif de *Re-Walden* est rendue difficile par le statut du projet ; toujours en cours, celui-ci semble en effet peu saisissable pour l'instant. Malgré tout, on entendra une archéologie.

Les éléments matériels sont assez peu nombreux : un ou trois écrans, selon les différents états d'avancement de la création, un carré de ruban adhésif blanc disposé au sol, légèrement décentré vers la cour, quelques chaises parfois. Les éléments immatériels, eux, abondent : les images ne sont pas projetées que sur les écrans mais également à l'intérieur de l'espace dessiné par le carré blanc. Il peut s'agir de visages, de paysages ou de textes. Le son est spatialisé sur l'ensemble du plateau ainsi qu'à l'intérieur du carré de ruban adhésif blanc, à l'aide de quatre haut-parleurs disposés à chacun des angles.

Ici l'usage du terme « dispositif » marque de manière évidente la mobilité de la scène. Celle-ci accueille un ensemble d'éléments divers, matériels ou immatériels (mobilier, accessoires, écrans, mais aussi images ou sons) qui confère à l'espace un traitement particulier. Le dispositif scénique désigne ainsi un espace délimité dont on a pensé l'agencement tout en lui conférant une certaine autonomie ; contrairement au décor qui ne prend vie que lorsque les comédiens s'en emparent, le dispositif est un ensemble vivant à l'intérieur duquel les acteurs évoluent et avec lequel ils sont susceptibles d'interagir.

Il s'organise selon plusieurs pôles, relevant chacun de positions différentes : le pôle jeu, le pôle image et le pôle son (qui regroupe à la fois la musique et les traitements sonores). Entre chacun de ces trois pôles s'opèrent des va-et-vient, s'instaurent des relations de jeu (les acteurs peuvent considérer la projection de certaines images comme un accessoire de jeu), des rapports de force (l'ingénieur son peut décider à tout moment de brouiller l'intelligibilité de la voix d'un des comédiens ou de parasiter la lecture d'un texte projeté), des liens de nécessité (pour afficher convenablement le résultat d'un logiciel de traduction automatique, l'ingénieur son a besoin des compétences du créateur vidéo).

Les principaux processus techniques mis en place sont les suivants :

- traitement automatique de la langue / de l'écriture : traduction automatique et voix de synthèse,
- traitement visuel des visages des acteurs : projections de gros plans permettant des opérations de morphing et de mise en relation automatique entre mouvements des lèvres du visage projeté et voix de l'acteur sur le plateau (en temps réel),
- élargissement vers le monde virtuel : immersion dans *Second Life*.

18 A.-M. Duguet, *op. cit.*, p. 20.

- 19 Ces voix ont été réalisées par le laboratoire de l'Université Polytechnique de Mons (Belgique).
- 20 J.-F. Peyret, « Où la cigogne va chercher les enfants », *Patch*, 2010, Cecn, Mons, p. 11. Le texte est également disponible à l'adresse suivante : <http://www.poptronics.fr/Mo-cabane-Walden-par-Jean-Francois>
- 21 « L'homme qui ne prenait pas Franz Kafka pour un chapeau melon », *Théâtre/Public*, 1996, n° 128, p. 34-40, Théâtre de Gennevilliers, p. 37-38.
- 22 L'EMPAC (Experimental Media and Performing Arts Center) est situé à Troy, dans l'état de New-York, et a pour vocation de promouvoir les objets et recherches artistiques en lien avec la science. Ce lieu offre aux artistes, chercheurs et ingénieurs des résidences de création et met à leur disposition un matériel technique à la pointe des dernières innovations. Il accueille également spectacles et installations; l'année dernière, l'EMPAC a accueilli la première installation du Wooster Group (<http://empac.rpi.edu/events/2010/fall/>).
- 23 J.-F. Peyret, « Où la cigogne va chercher les enfants », *op. cit.*, p. 11.

Le premier élément mis en jeu par le dispositif est la nature de la présence du comédien, par son augmentation technique : son corps et sa voix sont le plus souvent dédoublés, certains de ses traits identitaires, tels que son visage ou sa voix, sont artificialisés par l'opération de morphing réalisée sur les écrans ou la diffusion de sa voix de synthèse¹⁹.

Avec l'introduction de *Second Life*, lors d'une étape de création au Théâtre Paris-Villette, sur l'invitation du programme *x-reseau*, puis avec le mouvement vers l'installation, ce sont à la fois l'espace et le lieu de la représentation qui sont alors bousculés.



L'échappée : un détour ?

Comme souvent, Jean-François Peyret explique son intérêt pour Thoreau par la qualité littéraire de son œuvre : « Il était surtout un écrivain, une voix singulière offrant une œuvre complexe, contradictoire, irréductible à une prédication »²⁰. Comme souvent, c'est donc avant tout le rapport au livre qui s'impose :

De manière générale, j'aimerais que le théâtre me délivre de tous mes livres, me délivre du Livre, qu'il me permette de dé-lire pour me délier, déménager ma bibliothèque sur le plateau pour y faire ces petits feux de paille que sont les spectacles et qu'ensuite ma tête ait le charme triste des plateaux de théâtre après le spectacle²¹.

Aussi y a-t-il deux chemins qui mènent à la cabane. Le premier découle des envies qui surgissent, avant l'entrée en création, du choix des différents collaborateurs et de leurs propositions, puis de la direction que prend le travail au cours des répétitions. Le second trace un sillon plus profond et intime dans le parcours du metteur en scène et fait de l'échappée un nouveau détour. Ce sont ces deux chemins que je me propose à présent d'arpenter.

L'entrée dans la cabane de Thoreau est avant tout un concours de circonstances, de ceux qui font souvent les spectacles. Reçu à l'EMPAC, aux États-Unis²², le metteur en scène s'entend proposer, « comme ventriloqué », écrit-il lui-même, à ses futurs collaborateurs un travail sur Thoreau et sa cabane, « comme un spectre qui hanterait notre monde technologique »²³.

Rappelons ici qu'Henry David Thoreau vécut au XIX^e siècle, dans la petite ville de Concord (Massachusetts) ; qu'il fut un ardent défenseur de la « désobéissance civile », qu'il écrivit dans la revue transcendentaliste, *Dial*, fondée par Emerson dont il fut le disciple et l'ami, qu'il prononça diverses conférences telles que « L'esclavage au Massachusetts » (1854) ou « Plaidoyer pour le capitaine John Brown » (1859), et se retira deux années dans les bois de Walden où il construisit une cabane sommaire et vécut des fruits de la nature. C'est cette expérience qu'il rapporte dans son livre, *Walden ou la vie dans les bois*, publié en 1854. Aujourd'hui, Thoreau apparaît comme le précurseur d'un mode de vie plus proche de la nature. Un écologiste avant l'heure, en somme.

Cette lecture actuelle de *Walden* s'éloigne de celle que Jean-François Peyret envisage de faire, voyant plutôt dans Thoreau un homme pétri de contradictions, horrifié par ses instincts sauvages et dévoré par sa misanthropie, mais aussi un critique politique violent, défenseur de l'abolition de l'esclavage, commentateur virulent de l'esprit libéral naissant, du travail et de toute forme d'aliénation.

L'idée d'une collaboration avec l'architecte Jean Nouvel achève de faire de la cabane le motif central du travail. Le propos n'est pas, bien sûr, de tendre à une reproduction de l'habitation rudimentaire dans laquelle Thoreau vécut deux années, ni même d'en imaginer la version contemporaine :

je ne la vois pas comme une chose posée au milieu du plateau, dans laquelle les comédiens pourraient entrer, d'où ils pourraient sortir, une espèce de coulisse à vue...C'est surtout une idée, cosa mentale. Ou plutôt une machine. La cabane, la vraie, celle de Thoreau, n'était-ce pas d'abord une machine et une machine à écrire (une métaphore, je l'accorde)²⁴ ?

Aux côtés de Thierry Coduys, Alexandros Markeas et Pierre Nouvel, trois de ses collaborateurs habituels, respectivement en charge du son, de la musique et de l'image, Jean-François Peyret imagine une cabane virtuelle peuplée de matériaux sonores, musicaux et visuels. Matérialisée sur le plateau par les simples bandes de ruban adhésif blanc déjà évoquées, la cabane est une scène à l'intérieur de la scène, mais dont les réactions physiques sont moins « stables » ; lorsque les comédiens y entrent, plusieurs événements sonores, musicaux ou visuels se déclenchent. Un milieu où les lois physiques diffèrent légèrement du monde réel.

Le travail se décline alors en deux formes distinctes : l'une avec comédiens, mise en place au Théâtre Paris-Villette au mois de juin dernier, l'autre sans comédiens, présentée à la même période au Fresnoy-Studio National des Arts Contemporains, à Tourcoing.

Posons d'emblée que c'est cette absence même de comédiens qui justifie l'emploi du vocable « installation » pour désigner la seconde forme. Précisons également qu'aucune de ces deux formes n'a pour l'instant trouvé son aboutissement. La forme avec comédiens, que l'on pourra nommer « théâtrale », devrait être à nouveau mise en chantier début 2011 pour une présentation au mois de juin, toujours au Théâtre Paris-Villette. L'installation montrée au Fresnoy doit encore être « augmentée », et sera notamment présentée en mars 2011 au Théâtre National de Chaillot.

Ni critique radicale, ni échappée, le recours à l'installation s'envisage comme un détour. Qu'on me permette ici une hypothèse biographique : ce détour, en effet, me semble d'autant plus significatif de la part d'un homme qui confie avoir fait du théâtre pour échapper, dans une certaine mesure, à la littérature. Chronologiquement, l'entrée en théâtre de Jean-François Peyret (en 1982, avec le spectacle *Le Rocher, la lande, la librairie*) suit le renoncement à l'écriture. De ce premier spectacle, construit à l'origine autour

²⁴ J.-F. Peyret, « Où la cigogne va chercher les enfants », *op. cit.*, p. 12.

personnels, manuscrits d'ouvrages à paraître emplissent le disque dur de son ordinateur. Mais il bute sur l'achèvement, sur l'idée qu'un texte puisse ne plus se réécrire. Le théâtre, sans trace, re-joué soir après soir, pouvait sans doute constituer un *ersatz* suffisant. Pourtant, je le disais plus haut, la forme théâtrale n'est pas moins figée qu'un livre publié et mis en vente dans les rayons d'une librairie : Jean-François Peyret n'assiste jamais aux représentations de ses spectacles, il les écoute attentivement d'une loge en coulisse, persuadé qu'une fois le public entré, l'objet ne lui appartient plus, qu'il n'a plus sur lui aucun pouvoir.

Dans son parcours, l'installation apparaît donc comme une idéalisation de la forme théâtrale. C'est-à-dire comme le possible modèle de ce que pourrait être l'acte théâtral ; sortie de son espace naturel, *hors scène* littéralement, elle sort aussi du temps de la représentation qui est ressenti comme paralysant. Le spectateur en mouvement peut s'y perdre ou ne faire que la traverser, s'immobiliser devant elle ou l'arpenter de tous côtés. Plus qu'assis dans son fauteuil, il peut s'en faire l'idée qu'il souhaite. Chaque visiteur aura vu, entendu, appréhendé un objet très différent, un objet sans forme, sans temps qui n'existe que par le désir de celui qui s'en empare.

Mais on mesure également ici les limites d'une telle installation : pensée comme un ailleurs du théâtre, cette forme ne se réalise pas complètement. Elle existe comme une coulisse, une antichambre du projet en cours. Une sorte de prolongement utopique, comme la forêt de Walden qui n'était aussi qu'« un lieu d'où parler, presque, une atopie³⁰ ». Un lieu manquant ?

Perception, technologie, imagination et paysage

Bill Viola

1991

Le paysage et l'imagination nous semblent être à l'opposé. Je pense à la différence entre le *soft* et le *hard*, le mental et le physique, entre une pensée et un rocher. Mais je pense aussi à leur équivalence, à la transformation de l'un en l'autre. Par exemple, une pensée peut mouvoir un roc. Une montagne peut inspirer une pensée.

Je pense aux infinis et aux limites. L'imagination est infinie ; le paysage est limité. Comme l'a dit le poète anglais William Blake : « Tout ce qu'on croit est une image de la vérité. » Aujourd'hui, pourtant, les satellites ont dessiné la carte de toute la surface de la terre, le paysage en entier, jusqu'à une précision de dix mètres, voire moins.

Mais aussi, le paysage est infini et l'imagination limitée. Je vois une plaine sans fin sous un ciel bleu en pensant à tous les endroits de la terre inaccessibles en l'espace d'une seule vie. Et, malgré tous mes efforts, je ne peux me représenter l'instant de ma mort.

Le territoire inconnu est un aspect traditionnel important de notre environnement, une part vitale de notre structure mentale. L'inconnu qui se trouve de l'autre côté de la montagne, de l'autre côté de la mer, au coin de la rue... inconnu parce que les sens n'y pénètrent pas.

Je repense à ce moment, j'étais enfant, allongé sur le lit, je fixais le plafond sombre, pris de terreur, essayant d'imaginer ce qu'ils entendaient par : « L'univers est infini en espace et en temps. » Je me rendais compte que ma compréhension avait des limites.

Puis j'essaie de capter toutes les pensées que j'ai eues depuis. Toutes les directions où mon travail m'a conduit, l'interminable flot des possibilités qui coule à mes pieds. Je m'assois pour écrire ce que j'écris, et j'ai conscience du moi qui pense au moi qui écrit ceci, tout en pensant au moi qui écrit tout en pensant au moi qui...

La perception du temps transforme le paysage en histoire

Les Bochimans du désert de Kalahari en Afrique ont une tradition de récits où les événements des temps mythiques comme des temps mémoriaux se superposent au paysage. Certains lieux naturels déjà chargés d'événements anciens se trouvent réactivés quand on les parcourt en contant leur histoire. Nombre de cultures tribales anciennes partagent cette tradition, en particulier les grands maîtres des sociétés anciennes, les Aborigènes d'Australie, chez qui le degré de sophistication est extrême. C'est probablement la culture la plus ancienne, elle possède des traditions qui remontent à 40 000 ans et qui sont en perpétuelle évolution.

Le concept du Temps du Rêve et ses chants forment un système extraordinairement beau et complexe. Le paysage est traité comme un être vivant et les caractéristiques naturelles sont révélées en tant que lieux où les êtres totémiques d'un temps mythique appelé « Temps du Rêve » émergeaient, entraînent et/ou transformaient la surface de la terre. Le paysage lui-même est une empreinte, l'incarnation vivante d'un temps mythique encore accessible aux êtres d'aujourd'hui. Marcher dans ce paysage, c'est redire ces histoires ou plutôt les chanter. Le continent de l'Australie est tout entier traversé de traces représentant les versets d'un chant qui lie les individus de chaque groupe aux temps anciens de la création. En 40 000 ans, la terre est devenue histoire.

Les anthropologues ont aussi répertorié des exemples de perception extrasensorielle ou de communication à distance, chez les Aborigènes, conséquence apparemment naturelle d'une présence sociale continue au cours des millénaires dans cette immensité. De même qu'au cours du temps géologique, le vent et la pluie impriment leur forme au paysage, les effets à long terme de la perception y impriment leur esprit. Le paysage physique se superpose au paysage mental.

Au Japon, qui est moins ancien, la fusion de l'espace intérieur et de l'espace extérieur est également en train de se faire. Que l'on pense à la signification particulière qu'évoquent des noms comme le Mont Fuji, Ise ou le lac Biwa. Lorsqu'il y a présence continue de l'homme sur de longues périodes de temps, les traits géographiques deviennent les points historiques d'un paysage mental.

La raison de la fascination des étrangers pour la culture américaine est également sa difficulté. La présence des Européens, récemment arrivés, n'est pas assez ancienne pour construire vraiment une histoire. Les gens flottent sur la terre, comme des bateaux sur une mer opaque. Le passé le plus fondamental de l'Amérique est d'abord celui de « l'autre », une race séparée de gens dépossédés, rejetés ; et puis il n'est que géographique : la terre nue du Grand Canyon, la Vallée des Dix Mille Fumées... L'idée faussée d'un paysage naturel mort provient du fait de vivre sur une terre sans histoire.

Les images disent des mensonges

La perception est notre façon d'entrer en contact avec le monde, c'est le langage de l'être, pourtant les sens ont traditionnellement été considérés comme source d'illusion.

On parlait avant, à propos de technique d'enregistrement sonore, de fidélité : la fidélité d'un enregistrement. On parle de haute fidélité, de basse fidélité. La vraie question est, bien sûr, fidélité à quoi : à l'objet, la réalité *hard*, ou à l'image, la réalité *soft* ?

En télévision, la fidélité a toujours concerné l'image visuelle, pas la réalité, et rarement l'image rétinienne, même si la caméra peut être considérée comme un modèle très grossier de l'œil humain. L'image visuelle humaine, binoculaire, contient des zones de chevauchement, des images doubles, des recoins indistincts, et seule une très petite partie du centre appelée tache jaune (*fovea*), peut montrer une foule de détails. Mais le logiciel humain, l'esprit, y intègre les informations venues des autres sens, ce qui aplanit tous les problèmes.

Les images artificielles ne représentent pas la réalité avec précision, elles visent l'image et non l'objet, la perception visuelle et non le champ de l'expérience mentale. Par exemple, elles ne montrent pas tous les côtés d'un objet même si nous savons, par expérience, qu'ils existent. La caméra ne voit que trois côtés dans un cube, pourtant nos mains nous disent que les trois autres existent aussi.

La représentation « réaliste », montrer tous les côtés d'un cube comme objet de l'image visuelle, et plus particulièrement de la peinture, s'est estompée en Europe à la fin du Moyen Âge, pour finalement disparaître avec l'apparition du

point de fuite dans la perspective. La tradition « photo-réaliste », si l'on peut dire, s'est développée à partir de la Renaissance. Le dos de l'objet a disparu. La raison du succès des images artificielles est qu'elles reposent essentiellement sur la connaissance première du spectateur : par exemple, tous les côtés des objets existent bien. En d'autres termes, elles incluent la connaissance de base qu'a le spectateur de leur fonctionnement.

Les êtres humains, par conséquent, ont toujours fait intégralement partie de la technologie des images. La perception est le canal d'accès à l'esprit, et dans les nouvelles technologies, on s'adresse d'abord au corps, l'esprit suit. Ainsi parle-t-on d'« usage facile », de la facilité de l'interface homme/machine, du confort d'utilisation, de l'exactitude de la perception humaine. Pour augmenter la concentration et l'implication, le cinéma a recours à la salle noire, aux sièges confortables et à un écran large qui occupe pleinement le champ sensoriel. Wilhelm Reich, le psychologue autrichien emprisonné dans son pays à cause de ses travaux (trop précis et trop dérangeants pour l'establishment), s'était rendu compte que dans les sociétés industrielles fragmentées, on négligeait le corps. Sa thérapie se fondait sur la guérison du corps par le toucher pour parvenir à l'esprit. « Quand je pose les mains sur le corps, disait-il, je pose les mains sur l'inconscient. »

La terre est le système de haute définition ultime

La haute définition signifie une précision plus grande. C'est la station suivante dans un long parcours. Allons jusqu'à la dernière ; quelle est la précision maximale ? Il faut d'abord se rendre compte que la réalité même n'a pas de précision. La précision est une caractéristique de l'image. Cela dépend de celui qui regarde ou de ce avec quoi il regarde, pas de ce qui est vu.

La réalité même est « précisable » à l'infini. La précision ultime a donc un rapport avec l'échelle. Si vous grossissez la réalité, vous traversez divers plans de signification : d'abord le monde familier ; puis le macroscopique, la vision des fourmis ; puis le microscopique ; le moléculaire ; l'atomique... C'est l'approche physique. Son histoire est longue, dans la

culture occidentale. D'une certaine façon, on peut considérer l'histoire des sciences comme un voyage à travers des échelles de réalité de plus en plus raffinées, l'espace augmente à mesure que la connaissance augmente. Les limites de l'approche physique apparaissent peu à peu, quand on avance vers la fin de l'ère mécanique. Hollis Frampton, le grand cinéaste américain d'avant-garde, appelait le cinéma « la dernière machine ». Il disait que c'était « aussi près du *software* que l'ère de la machine a pu l'être ». À l'ère du *software*, on transforme l'échelle en information, en langage. On pénètre dans l'énorme gros plan d'une chevelure humaine et, en nous approchant des images de molécules en action, on rencontre un brin d'ADN – la forme du code, la configuration de l'information – et une nouvelle profondeur peut se créer.

À l'ère du *software*, on commence à se modeler sur le processus de l'information et non sur celui de la construction de la machine. Les limitations sont surtout des frontières locales définies par l'absence de translations et de transformations adéquates. Et, comme la présence de l'homme à un endroit donné, sur une longue période de temps, crée une histoire, le paysage de l'image électronique commence à créer une couche d'archéologie mentale. Voilà le monde que nous apprenons à habiter à mesure que les images deviennent des outils.

« Hardware » égale « software »

L'une des sources originales de toute philosophie est le paradoxe du *hard* et du *soft* : le corps et l'âme, le monde physique extérieur et le monde des pensées et des images intérieures. L'un des grands mystères de la vie et l'avantage des mystères, au sens classique du terme, c'est qu'ils n'ont pas besoin d'être résolus mais seulement vécus. Les grands mystiques de l'histoire baignaient dans le mystère. Leur but était de traduire des expériences et non des images ou des descriptions.

La technologie, en particulier la technologie de l'image, se trouve à la frontière de ces mondes. Un téléviseur débranché n'est pas la télévision. Les temps sont révolus où nous pouvions dissocier le *software* du *hardware*. Attitude irresponsable et impraticable. Il s'agit d'un système de vie total.

Le *software* et le *hardware* ont toujours été liés, depuis le jour où nos ancêtres les singes ont pris le premier outil pour modeler la nature. Le *hardware* a toujours pour origine une pensée, un désir ou un besoin. La chaise : être assis en hauteur et confortablement. Le télégraphe : parler à distance. Tout vient de l'interaction entre l'esprit et la nature. Autre exemple : le paysage urbain contemporain est modelé par l'argent. Le désir de gagner de l'argent crée la forme. Suzuki Shunryu Roshi, le maître zen qui a fondé le centre zen de San Francisco, disait à propos de la peinture : « Quand on prend le pinceau, on connaît déjà l'aboutissement de la peinture sinon on ne peindrait pas. »

L'avenir de la technologie est l'avenir de ce qui est réel

Chaque pas de l'évolution technologique nous rapproche de notre idéal d'une qualité de plus en plus grande, cela signifie créer des choses qui ressemblent de plus en plus à la nature. La proportion de bruit de fond dans le signal se rapporte à la pureté du signal et désigne en termes techniques la mesure de la puissance d'un bruit chaotique dans une zone désorganisée. On pourrait aussi parler de la « proportion de bruit de fond dans la vie ». Jusqu'à quel point peut-on se rapprocher de la véritable nature des choses ? Le but implicite de nombre de nos efforts, y compris le développement technologique, est l'éradication de la proportion de bruit de fond dans le signal, c'est-à-dire finalement l'état d'ultime transparence où on ne perçoit pas de différence entre la simulation et la réalité, entre nous et l'autre. On peut penser à deux amants liés dans l'extase de l'étreinte. On peut penser aux évocations futuristes de la stimulation directe du cerveau pour susciter les expériences et les souvenirs. On peut penser aux expériences de drogue – le LSD comme projection de film interne. Grâce au progrès des recherches sur le cerveau, il sera possible d'avoir accès aux images intérieures, mais l'expérience pure, transparente, restera sans doute une visée inaccessible, implicite, la mesure du connaisseur et l'impulsion pour aller plus loin dans le raffinement.

En tant qu'êtres humains, nous avons besoin de limites et de frontières qui fonctionnent. Notre système nerveux enregistre les différences. Les frontières créent des frictions, et

donc de l'énergie. Les limites existent en tant que défis qui provoquent les moyens de les transcender, les moyens de nous propulser en avant, de nouvelles limites apparaissent une fois qu'on est arrivé – comme le mirage qui ne cesse de reculer devant nous sur la route en été.

La technologie nous pousse constamment à nous demander ce qui est réel. La télévision est-elle réelle ? Certains répondent non, pourtant elle a plus d'effet sur les gens aujourd'hui que le paysage naturel.

Quand on leur demande ce qui est réel, la plupart des gens se tournent vers le dedans, l'expérience individuelle. Ils pensent au jour où ils se sont cogné la tête contre un rocher, au visage de leur mère ou à la perte de leur travail. Ils ne pensent pas nécessairement à eux-mêmes tels qu'ils sont au moment où la question leur est posée. Ce dont ils parlent fait partie de la mémoire, des images mentales. La mémoire est le lieu de résidence de l'expérience de la vie, l'assemblage qui révèle et/ou fabrique de l'ordre et du sens. Ce qui est réel, donc, c'est ce qui a une signification psychologique. Autrefois, le mythique et le symbolique étaient réels. Aujourd'hui, influencés par la science physique, nous croyons que les objets du monde physique sont réels. Pourtant, nous sommes entourés d'images électroniques et d'informations transmises. Hollis appelait le mouvement des images « mouvement de la conscience humaine. Les images poursuivent notre vie mentale, disait-il, que nous le voulions ou non ».

Nous sommes déjà, et nous avons toujours été, dans un paysage de perception imaginaire.



LE FRESNOY

STUDIO DES ARTS
NATIONAL CONTEMPORAINS

Tarifs et modalités de réservation :

Visite guidée : 35€/ groupe (30 personnes max)

Promenade pour tout-petits : 35€/groupe (10 personnes max)

Ateliers : 50€ (20 personnes limite conseillée)

Tous les jours de la semaine, de préférence du mercredi au vendredi.

Voir le document Groupes et Scolaires pour plus d'informations.

Réservations, informations :

Lucie Ménard

Responsable du service éducatif

T. 03.20.28.38.04 / 00

Email : lmenard@lefresnoy.net

Pour toute réservation, merci d'indiquer votre nom, le nom de votre établissement, un numéro de téléphone, la classe ou l'âge des participants, ainsi que le nombre de personnes.

Les groupes seront accueillis 10 minutes avant le début de la visite guidée, de l'atelier ou de la projection du film.

Toute réservation annulée moins de 24h à l'avance sera facturée.

Visites enseignants et professionnels des secteurs socio-éducatifs

Visite guidée de *Walden Memories* et présentation des propositions pédagogiques en relation avec l'exposition (ateliers, films, présentation du dossier pédagogique...).

- **Samedi 9 février à 14h30**

- **Mercredi 13 février à 14h30**

Réservation par mail : lmenard@lefresnoy.net

Merci d'indiquer votre établissement scolaire et la matière enseignée ou votre structure