Séminaire de l'Observatoire des mutations esthétiques : Frontières et définitions de l'humain dans les arts du XXIe siècle

Déroulement du séminaire du 12 avril 2024

Frontières et définitions de l'humain dans les arts du XXIe siècle

Les arts du XXIe siècle ne cessent de poser des questions sur les frontières et le devenir de l'humain, véritable sujet des œuvres contemporaines. Comme l'écrivent Elaine Desprès et Hélène Machinal, « des mutants au cyborgs, en passant par les intelligences artificielles, les manipulations génétiques, la numérisation de l'esprit et le cyberespace, c'est le rapport entre le corps, l'esprit, l'environnement et la société qui est à repenser, sans pour autant oublier ce que nous enseignent les histoires et les mythes » (2014, p.9). Comment les formes esthétiques sont-elles le réceptacle, mais aussi l'agent de ces mutations fondamentales ? Quelles « esthétiques de la limite dépassée » (Ardenne, 2006) peut-on observer dans les arts contemporains ? Comment participent-elles à construire un discours sur les limites de l'humanité pour mieux en envisager les figures et les contours à l'ère contemporaine ? Quelles images du corps sont-elles ainsi produites, et dans quels systèmes de représentation ?

Matinée : Grands témoins

Présentation générale du séminaire / Sophie Lucet, co-directrice Unité de Recherche Arts : pratiques et poétiques.

Transcription

Merci pour cette invitation. Je suis désolé, réellement on ne vous voit pas, on n'a pas l'écran des États-Unis malheureusement. J'ai un peu changé le cours de la présentation parce qu'en fait je souhaitais ne parler que du XXIe siècle. On s'était mis d'accord sur cette question, c'était l'an passé — vous savez que cela a été retardé d'un an du fait des mouvements de mobilisation contre la retraite à 64 ans. Du coup, l'année dernière j'avais compris que je n'avais que 40 minutes, mais on me dit que j'ai une heure. J'ai un peu enrichi le propos ce matin à très grande vitesse de manière à abonder un peu le commentaire. Je remercie les personnes qui m'ont invité, c'est toujours un plaisir de venir à Rennes. On y vient de temps en temps, pas toujours chez vous à Rennes 2.

C'est toujours très intéressant de voir qu'ici se passent des choses sur le plan intellectuel qui finalement montrent une parfaite corrélation avec le présent. Alors on va parler du corps. La question du corps, notamment du corps au XXIe siècle, puisque au début c'était ça, mais du coup j'ai décidé de refaire un travail rapide sur les représentations du corps puisque je ne vais parler que de ma spécialité et je ne vais pas me permettre de penser au-delà. Sur justement ce concept un peu d'image-corps, bon, c'est un concept un peu facile. Moi j'ai aussi parlé de corpopoétique, les poétiques du corps. Par exemple, je me fondais quand j'ai écrit cet ouvrage — qui a été cité tout à l'heure par ma collègue —, je l'ai écrit il y a près de 30 ans maintenant, il a été publié il y a 25 ans. L'image-corps, je me fondais un peu sur les réflexions d'un philosophe qui m'émotionnait beaucoup pour moi à l'époque, et encore que Gilles Deleuze, et notamment Gilles Deleuze réfléchissant à la question du cinéma, avait donc écrit un ouvrage intéressant sur *L'Image-mouvement*, *L'Image-temps* également. Et du coup, bon, je ne me permets pas de dire qu'il manquait un élément, jamais je ne me permettrais — très grand penseur —, mais je me disais qu'on pourrait aussi faire ce travail pour les représentations du corps humain, notamment à partir de la modernité, puisque c'est là que finalement les modèles, on va dire les modèles les plus constants de représentation du corps, qui sont les modèles néoclassiques, qui viennent du classicisme, de la Renaissance notamment, sont des modèles qui vont être vraiment remis en cause très, très fortement, très, très rapidement, avec une très, très grande intensité. Et cette remise en cause évidemment a une corrélation avec les mutations mêmes de la condition humaine, de la manière dont elle est perçue, dont la civilisation des humains évolue.

Voilà donc ce concept d'image-corps. L'image représente, rend de nouveau présent le monde tel qu'on le comprend, construit sous l'espèce de figure signalétique de signes visuels qui recycle un point de vue sur l'époque. Bon, je ne vais pas relire tout ce qui est écrit là, et encore moins tout ce qui est écrit là, c'est juste une manière de dire qu'il y a vraiment un continuum concernant l'humain, c'est le continuum biologique — encore que, avec les mutations, les manipulations, ce n'est pas forcément quelque chose appelé à durer, mais en tout cas ce qui n'est pas de l'ordre du continuum, ce sont ces représentations, au regard notamment de l'émancipation culturelle que la modernité va instituer comme vous le savez, bon, sur un fond de désacralisation, bien sûr, encore que, bon, ça dépend des civilisations, en tout cas en Occident c'est le cas —, donc la question de l'investigation scientifique aussi, la question du dévoilement psychologique, on voit ça avec la psychologie moderne bien sûr, et toujours cette désacralisation que j'évoquais à l'instant.

Voilà donc en fait, c'est assez intéressant, c'est une historienne de l'art très brillante qui est Nadège Laneyrie-Dagen, qui avait écrit à peu près au moment où moi je rédigeais ce livre un ouvrage qui s'appelait *L'Invention du corps : La représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XXe siècle*, vraiment un ouvrage intéressant. Et ce concept d'invention du corps, c'est-à-dire que, bon, le corps était toujours là, il était très connu dès l'Antiquité — bon, vous savez, de très grands médecins, anatomistes comme Galien et d'autres —, mais en tout cas le sens qui était donné à ce qu'il est s'est fortement, s'est fortement modifié, notamment à partir du bas Moyen Âge et de la Renaissance plus encore, puis de la modernité. Et alors l'idée au fond était la suivante : c'est que le travail que l'art, les représentations exercent sur le corps n'est pas annexe, au contraire c'est une indication par la figure d'une mutation des savoirs et du point de vue. Je veux dire par là que, bon, on ne représente jamais sans raison le corps humain de telle ou telle façon, il y a toujours bien sûr des mobiles, c'est une banalité de dire ça, mais de fait, bon, il y a une sorte, pour la modernité, de synchronisme entre l'émancipation du corps — puisque c'est le projet moderne, un projet émancipateur — et donc l'inflexion à sa libre représentation. Le fait qu'on va libérer la représentation elle-même, on va la sortir corsetée notamment du classicisme avec évidemment son extraordinaire dictionnaire de règles constamment réitéré de la Renaissance jusqu'à des gens comme Roger de Piles, Winckelmann, tous les théoriciens du néoclassicisme, enfin, bon, qui sans arrêt disaient : « Ne modifiez pas les représentations du corps. » Donc l'idée, c'est que la libération de la forme accompagne comme une sorte de double symbolique celle de la matière corporelle.

Alors, je vais faire un petit peu du XXe siècle, mais rapidement, en me refocalisant sur le XXIe, parce que c'est ça notre projet, mais ça va nous permettre de faire un petit rappel, un petit peu des façons dont, fin XIXe, XIXe, surtout XXe, il y a une évolution du traitement artistique du corps. Alors, comme je le dis là sur cette... dans la première phrase, le traitement artistique du corps propre au XXe siècle se révèle concordant aux accidents symboliques majeurs enregistrés par l'histoire. Alors, on a un abandon quasi définitif, c'est la représentation du corpus des scènes divines, c'est-à-dire le modèle... le modèle du Christ, le modèle religieux, le modèle iconique, donc qui peu à peu s'efface. Une croissance du matérialisme en second point, qui va élargir la voie aux théories de l'homme-machine. Les théories de la machine à partir du XVIIIe siècle, mais même avant, l'atomisme, le matérialisme, etc. Bon, et c'est la base d'une relation qui change à l'égard du corps, puisqu'on rentre dans une relation beaucoup plus technique au corps humain, comme au fond un objet mécanique, une sorte d'automate aussi. Et enfin, la donnée qui s'affirme de plus en plus, puis on le paye réellement au prix fort, c'est la crise de l'humanisme, une crise profonde, sans doute irréversible. Évidemment que les tragédies de l'histoire ont d'une certaine manière, hélas, solidifié, précipité au XXe siècle — bon, je mets à commencer par la solution finale, la mise en place par les nazis d'une industrie de la mort planifiée, mais ce n'était que le continuum d'une histoire qui avait commencé, un an avant, Pache et le génocide arménien. On peut continuer, il y a 30 ans encore le Rwanda, on voit que tout ça, peut-être aujourd'hui Gaza. Cette notion de génocide israélien à Gaza, évidemment à nuancer, peut sans doute l'être. Bref, je ne prends pas de position, je dis justement hélas ce n'est pas quelque chose qui...

Alors, la représentation du corps — on revient à la représentation du corps, moi je reviens à mon domaine — décalque cette évolution et avait adopté non pas une forme fixe, ce qui était traditionnellement la caractéristique du classicisme, c'était de réitérer toujours un modèle formel comme ça sans le contester, en jouant parfois un peu avec, en s'autorisant une certaine licence —, mais au contraire, on rentre dans un schéma de devenir et souvent brutal, qui peut aller jusqu'à des formes de déshumanisation, quitte à parfois radier l'objet même, on le verra. Et si on parle du corps esthétisé, l'esthétisation de nos corps, et bien c'est plus une proposition justement problématique maintenant qu'une incarnation de l'être, ce qu'on appelle l'être au sens ontologique. Et alors, je lis : ne détenant plus de signification finie, le corps [...] Tel qu'on le représente, il cesse de revêtir une apparence unique et on rentre dans le cycle de la fin des représentations génériques et dans le cycle d'une dispersion, d'une figure appelée bientôt à être mise en cause de manière continue : entre le corps fragmenté

du cubisme, par exemple — bon, c'est les années zéros du XXe siècle —, le corps désertant le tableau des actionnistes — c'est-à-dire la performance, le fait que le corps sorte au fond du monde de la représentation et rentre dans celui de la présentation des années 1960 —, et puis le corps synthétique et dématérialisé de l'âge virtuel des années 90, de la fin donc du XXe siècle, le post-humain dont je dirais un mot évidemment tout à l'heure.

Alors il y a aussi cette donnée qui m'a beaucoup intéressé parce que c'est quelque chose quand même dans l'histoire de la civilisation humaine qui mérite d'être mis en avant, c'est le principe, un certain principe d'extrémisme, donc ça m'a amené il y a une vingtaine d'années... Le XXe siècle est extrêmement intéressant dans le domaine des représentations du corps parce que si le XIXe siècle avait ouvert, vous voyez, les logiques de l'émancipation figurative, donc dans les arts plastiques mais aussi en littérature — évidemment Balzac, Flaubert, et puis Émile Zola, très grand écrivain même s'il a été un peu considéré comme un écrivain peu important, un peu trop réaliste, naturaliste comme on dit, on trouve ça dans toutes les formes de représentation —, mais c'est le XXe siècle vraiment qui va concrétiser ces avancées. Et entre autres avancées, il y a cette question du sublime inversé qui traverse aussi tout le XXe siècle. On pourrait dire à l'aune des souffrances qu'enregistre notre période : les guerres, évidemment, la violence de la crise, la crise économique, bien sûr la question génocidaire... Bon, la question de l'avancement de l'économie, de l'atome, de l'entrée dans l'âge atomique, de la possibilité de la destruction donc avérée de l'humanité, etc., puis la crise écologique, mais ça sera plutôt pour le XXIe siècle.

Et donc on a un retour en force de ce qu'on appelle l'homme de douleurs, le *Schmerzensmann*, qui était traditionnellement le Christ, l'homme de douleurs, le Christ crucifié à la fin du Moyen Âge, qui est une véritable icône dominante. On le trouve partout, cette image de la souffrance, on la trouve chez... vous voyez, je vais vous montrer des gens comme Georges Rouault, vous avez même un artiste qui a été important en France, qui s'appelait Bernard Buffet. Vous avez cette... je le dis sans ironie du tout, c'est vraiment ce courant qu'on appelait le « misérabilisme », c'est vraiment le nom qu'on lui donnait, avec Gruber, avec d'autres. Bon, Ossip Zadkine, par exemple... Le XXe siècle est traversé par ces images de l'homme de douleurs, c'est quelque chose comme ça de très banalisé. Bon, on a Wilhelm Lehmbruck, vous voyez, en haut à gauche, en 1915, *L'Homme foudroyé*, sa Première Guerre mondiale. Lehmbruck, qui se suicidera d'ailleurs peu de temps après. Rouault, *Le Pendu*. Je sais pas si vous pouvez mettre ça dans votre salon, je sais pas si vous achetez ça, si vous mettez ça dans le salon ! J'ai un Georges Rouault chez moi, je vous invite à venir le voir, on pourra finir la soirée par une *suicide party* si vous voulez, tous ensemble.

Bon, puis alors, les images des camps, évidemment, Boris Taslitsky et quelques autres. Alors, je suis toujours évidemment fondé de montrer cette œuvre d'Antonin Arthaud, le dernier Antonin Arthaud, des cahiers de Rodez, sur lequel a écrit Jacques Derrida, le philosophe, comme vous savez. Il perd la tête, il a beaucoup de problèmes psychiques, psychiatriques, et il fait ce fameux dessin, *La Maladresse sexuelle de Dieu*. Voilà, ce qui est quelque chose de curieux. Bon, Dieu, si Dieu est maladroit sexuellement, il est maladroit sans doute pour la reproduction, et les figures qu'il produit sont des figures de faillite, et ça c'est bien représenté par ce dessin, au fond, du corps morcelé, la notion du morcelé. Vous savez, en termes psychiatriques, on voit la schizophrénie, c'est-à-dire une maladie absolument terrible qui évidemment nous fait pleurer sur le sort de ceux qui en sont atteints.

Alors voyez, ce XXe siècle est compliqué, j'arrive vers le XXIe, rassurez-vous. Mais c'est bien peut-être de repasser par les différents points d'émancipation et notamment quelque chose, voilà, qui n'avait pas eu l'heur d'être exalté précédemment : c'est l'éros, l'amour, mais au sens érotique, la révolution de l'impudeur. Alors non pas que l'éros impudique n'était pas représenté, mais les représentations étaient toujours cantonnées. Elles étaient cantonnées notamment dans le glossaire des représentations pornographiques, des images cachées. Voilà, donc ce n'est pas quelque chose qui s'exposait. Bon, Courbet, Manet, Rodin, Schiele, hein, bon, vous voyez tout ça, avec la gloire sexuelle, des images qu'on ne pourrait plus produire aujourd'hui, parce que bon, c'est un exemple bien connu, une sorte de fantasmatique comme ça de la relation des corps masculin-féminin dans un monde particulièrement genré, comme on dirait aujourd'hui, avec des assignations de genre qui sont indiscutables, c'est-à-dire l'homme... pour Newton, n'est qu'un accessoire, hein, c'est ce qu'il disait : les hommes sont des accessoires, les femmes sont des déesses. Bon, le fait est que dans la réalité, ce n'est peut-être pas tout à fait aussi simple.

Voilà, donc moi j'ai récemment publié un livre sur Helmut Newton, je l'ai appelé *Le Masculin photographique*, hein, pour, voilà, signifier tout ce que ce grand photographe avait de, on pourrait dire, fait de choix radicaux, simplificateurs et au fond tactiques, en disant : « Jamais je ne ferai varier la manière dont je représente les corps les uns par rapport aux autres, notamment le masculin-féminin. Jamais je ne varierai. » Et c'est très intéressant parce que c'est quelqu'un qui a commencé à travailler et qui était allemand, berlinois. C'est quelqu'un qui a quitté l'Allemagne dans les années 30 parce qu'il était juif, donc condition très difficile, hein — il s'appelait pas Newton, il s'appelait Neustädter, ce qui veut dire « ville neuve », Newton. Donc il est parti chez les Anglais, puis Singapour, il a été pris par les Japonais, après il est parti en Australie, il a changé son nom, il est revenu en Europe.

Alors j'insiste sur ce point parce que c'est quelqu'un qui a vécu de l'intérieur un véritable traumatisme, qui a fait que quand il a quitté l'Allemagne, il n'a plus jamais revu ses parents. Son père est mort en quittant l'Allemagne aussi en allant en Amérique latine. Des tragédies familiales que vous pouvez imaginer — j'espère seulement, vous, sans les vivre. Et c'est quelqu'un qui va complètement gommer tout le mouvement de l'histoire, c'est-à-dire qu'il produit une représentation intemporelle du corps humain, des relations entre les corps, comme si l'histoire, d'une certaine manière, n'existait pas. Voilà. Et c'est curieux parce qu'il travaille entre les années... comme grand photographe de mode, les années 50-60, et donc les années 2000 jusqu'à sa mort, à plus de 80 ans. Et en fait, tout ce qui caractérise...

On va pouvoir donner cours, comme le fait Andres Serrano, à des représentations libres de la sexualité, la sortir un peu de ses cadres conventionnels normés, avec parfois beaucoup d'humour, comme Annie Sprinkle. Entre rigueur documentaire et ce que j'ai appelé un ludisme sexuel autodérisoire d'Annie Sprinkle, qui expose par exemple ses organes génitaux, elle fait défiler les spectateurs devant son sexe — un artiste qui est à la fois une travailleuse du sexe et une artiste visuelle —, c'est assez intéressant.

Alors ça me fait glisser vers le sexe de l'autre côté, si vous voulez : toute la question de la représentation du non-genré, comme on dirait maintenant. Alors c'est quelque chose qui va vraiment apparaître au grand jour à partir des années 1970 — les années 70 sont importantes —, et qui va connaître une amplification avec l'apparition du sida. Les phénomènes de *coming out* des années 80 sont vraiment les années où tout d'un coup se révèle une forme de représentation du corps qui assume de ne pas être le corps, on va dire, conventionnel, normé, voilà, bon, on va dire masculin ou féminin. Donc Michel Journiac a un rôle très important, le travestissement bien sûr, les artistes du travestissement vont littéralement exploser sur la scène de l'art dans les années 80 notamment, la plupart sont homosexuels, surtout les hommes d'abord. C'est vraiment un art gay et un art homosexuel qui se fait jour au point de donner lieu à des expositions spécifiques — j'en ai vu beaucoup —, masculin, on va dire entre guillemets, le féminin va rester invisibilisé beaucoup plus longtemps, incontestablement. Voilà, le *gay art*, c'est...

Des artistes comme Felix Gonzalez-Torres, des œuvres souvent touchantes parce qu'évidemment, cette communauté homosexuelle très largement est littéralement décimée par le sida avec une violence, une cruauté qu'on ne peut plus imaginer aujourd'hui, puis un mépris social, une homophobie vraiment monstrueuse — quand on voit les États-Unis, les homosexuels étaient accusés d'être responsables finalement du déclin de la civilisation, enfin, des conneries, des stupidités absolues, mais enfin c'était comme ça. Et alors on verra apparaître un art lesbien, mais ce n'est pas que je veux rétablir l'équilibre, mais de fait c'est plus difficile à voir s'exprimer, non, peut-être pas tant s'exprimer mais à voir représenter officiellement, vous voyez, dans le cadre d'exposition, voilà, où on montre qu'il y a aussi un amour donc très particulier, lesbien, qui a sa représentation — alors voilà, j'ai pris deux œuvres, Julie Pamart, Magdalene Oduye, mais il y en a une infinité d'autres, évidemment, ça va de soi.

Alors ça nous amène vers un territoire au fond qui avait souvent été laissé de côté et que le XXe siècle à la fin va particulièrement mettre en valeur : c'est l'intime, le territoire de l'intime. Et ça, c'est les années 1990 : il faut attendre longtemps et tout d'un coup on a un resserment sur la vie privée, la scène privée, ce que Hal Foster avait appelé — c'est un grand théoricien de l'art —, *Le Retour du réel* (*The Return of the Real*), il avait fait un livre il y a une trentaine d'années qui montrait tout d'un coup le retour du réel dans ce qu'il a de plus immédiat. Vous voyez, la vie toute simple, les gens chez eux, même dans leur salle de bain, en train de faire la cuisine. Vous avez énormément d'artistes qui ont travaillé, alors en particulier en photographie — la photographie plasticienne —, et le cinéma, donc Chantal Akerman par exemple, bon, voilà, il y a eu... et bien sûr en littérature, Annie Ernaux, par exemple, Annie Ernaux, Normandie... Yvetot, pas très loin, Yvetot. On se demande comment à partir d'Yvetot on peut faire un prix Nobel de littérature, mais bon... mais Faulkner c'était la même chose pour le Sud américain d'une certaine façon. C'est vraiment des trous, quoi, mais c'est des trous où finalement la vie peut être formidablement intense parce qu'on n'a pas d'autre choix que de la vivre pour soi. On n'est pas dans le domaine justement des possibilités d'échappatoire comme ça qu'offrent les grandes villes, tout l'univers du divertissement qui permet de se détourner de soi-même, parce que c'est toujours une bonne chose.

Voilà, alors bon, ça peut donner donc lieu à des chroniques comme celle de Nan Goldin par exemple, *La Ballade de la dépendance sexuelle*, la vie des gens un

peu à la marge à New York, ou alors *Mon quartier*, Didier Eribon, *Mon quartier vue de ma fenêtre*. Vous voyez, tout ça est très très curieux, bien évidemment. n voit aussi au XXe siècle — je vais plus vite maintenant parce que plus on va vers aujourd'hui plus c'est connu —, évidemment, la mise en scène de la performance, le corps comme objet d'art bien sûr. Alors là, la mise en scène directe du corps qui va bientôt passer par la recherche du hors-limite, de l'extrême, l'actionnisme, les performances brutales, voilà, les scènes de dégradation publique, la souillure exposée, etc. Bon, des gens qui défaquent en public, qui font l'amour en public, qui se masturbent en public... Bon, vous voyez, on pousse un peu les limites comme ça, on se fait même tirer dessus comme Chris Burden à la carabine. Voilà, donc avec cette question qui renvoie à Spinoza : « Que peut un corps ? » Un peu tout, même comme un Michel Journiac, se prendre pour Dieu — vous connaissez en 1969 cette fameuse *Messe pour un corps* où l'artiste se fait retirer du sang, il fabrique du boudin avec et il fait communier les gens avec des rondelles de boudin, si vous voulez, comme ça. Bon, voilà, certains ont crié au scandale, bien sûr, c'était le but du jeu. Alors voyez, on avance, hein.

On arrive vers notre XXIe siècle et effectivement, on parlait du post-humain tout à l'heure, c'est l'entrée dans une considération intense pour le corps technologique. Avec des artistes comme Stelarc, par exemple, un Australien très connu qui va être celui qui va essayer de créer une troisième main, une oreille complémentaire, insérer le corps dans des énormes machines technologiques. Lui et beaucoup d'autres — on a parlé du corps bionique, c'est vraiment la mode des années 90, beaucoup d'artistes travaillent là-dessus. Il y a la grande exposition *Post Human* de Jeffrey Deitch en 1992, qui reste une référence, avec de plus en plus un brouillage entre l'humain et le non-humain, l'humain et le post-humain, un brouillage généralisé, la fascination pour le monstre, c'est quelque chose qui va travailler beaucoup d'artistes du corps : l'autocréation du corps, Orlan qui crée son propre corps ou se monstruise, se fait monstre ; Douglas Gordon, voilà, il se photographie puis après il met des scotchs, il défait son visage et voilà, vous devenez un monstre ; Jenny Saville, même chose et les déformations du corps ; ou peut-être un choc culturel qui a été *The Cremaster Cycle*. Alors là, dans le domaine du cinéma, des arts visuels, *The Cremaster Cycle* de Matthew Barney dans les années 1990, c'est quatre films comme ça sur l'irruption d'une humanité monstre qui au fond fait que celui qui n'existe plus, celle qui n'existe plus, ce sont les humains ordinaires, ils ont cessé d'exister. Voilà, ni plus ni moins, où sont-ils passés ?

Alors, trop de corps au XXe siècle peut-être ? Certains artistes mettent en scène la disparition, on expose comme Pistoletto des miroirs sans rien, vous voyez, des miroirs ou des scènes comme ça où toute forme d'humanité, l'installation a disparu, comme un musée qu'on vide, donc voilà, des choses très, très curieuses, on fait disparaître le corps. Il y a toute une esthétique de la disparition qui est extrêmement forte, on la sent dans le cinéma, par exemple, beaucoup dans la littérature. Mais dans le cinéma, je pense à Antonioni — Michelangelo Antonioni, il y a une rétrospective à la Cinémathèque en ce moment, c'est intéressant —, mais vous voyez, tout le cinéma d'Antonioni, plus on avance dans le cinéma, ça va de l'identification à la disparition. On a *La Nuit*, par exemple, bon, ces gens qui s'ennuient et qui s'essayent encore à vivre comme ça, d'exister, de trouver un sens à leur vie, ces grands bourgeois italiens, matérialistes, etc., désacralisés. Et puis, après, *L'Identification d'une femme* — vous connaissez ce film, qui n'est pas une très grande réussite, mais bon, qui est intéressant par l'intention. Et puis *Profession : reporter*, cet individu qui disparaît, il orchestre en fait sa disparition totale, c'est-à-dire de manière à ne plus exister du tout. Voilà, il a disparu, il n'y a plus de corps, il n'y a plus rien, il n'y a plus de traces, c'est terminé. Donc, cette question de la disparition taraude la fin du XXe siècle dans le champ de la civilisation. Et du coup, elle nous amène au XXIe.

Et là, j'aborde, voilà, après ce détour, en ayant un œil sur l'heure, j'aborde la question du XXIe siècle, qui est la nôtre, en pointant une crise de l'identification par l'image. Alors, qu'est-ce qu'on pourrait dire par là ? Je reprends : le XXe siècle, au gré de la représentation de l'humain, a écrit une histoire qui va de la libération de la figure à l'expression multipliée, bientôt envahissante de ce qu'on peut appeler la figure incertaine. Et bien, pourquoi la figure incertaine ? On voit bien que plus vous multipliez les figures dans la différence, moins vous homogénéisez et plus vous dispersez, en quelque sorte, le sens donné à l'humain lui-même. Alors, il y a une donnée qui est l'incertitude figurative, qui devient fondatrice, structurelle même, au-delà de la conjoncture, systémique, comme on dirait maintenant. Voilà, en même temps qu'il a gagné de se représenter libre, le corps humain a perdu sa figure.

J'ai pris un exemple intéressant qui est celui du tatouage. À grande échelle, le tatouage est généralement marginal dans les sociétés, il était bien souvent lié à des dispositifs cliniques, c'est-à-dire se reconnaître entre certaines personnes avec certains signes. Il se démocratise à l'infini à partir des années 1990. Ça m'avait beaucoup frappé quand c'est arrivé et c'est la preuve peut-être d'une tentative désespérée de l'individu de reprendre la main sur sa figure en l'esthétisant lui-même, étant le propre producteur de son image-corps. J'ai envie de dire au risque du kitsch pour l'essentiel. J'ai vu... je l'ai vu ce matin, vous avez le salon du tatouage du 27 au 29 avril, j'en profite — je ne plaisante pas ! Mais quand on parle du kitsch, par exemple du tatouage, je le dis sans mépris, je ne suis pas du tout l'arbitre des élégances en matière figurative, pas du tout. Mais voilà, on voit vraiment ici le kitsch total : on a une sorte de recyclage de Mucha. L'artiste, comme vous savez, donc Mucha... bref. Voilà, donc quelque chose qui évoque quand même des formes d'art très conventionnel ici recyclé avec une certaine facilité. Mais bon, l'idée, c'est peut-être que être, c'est être tatoué, c'est peut-être ça l'idée, voilà, c'est-à-dire à défaut de pouvoir produire une figure au fond ou de voir se produire une figure de soi, de l'humain, et bien créer sa propre figure.

Bon alors évidemment, ce n'est pas forcément très original : une petite fleur sur le bras, des ailes dans le dos, des ailes d'ange sur les omoplates... Il vaut mieux peut-être être comme Jean-Luc Verna, c'est-à-dire carrément construire son propre corps justement en marquant la peau, en en faisant un espace de décor spécifique. Voilà, donc, bon... Douglas Gordon, évoqué tout à l'heure, *Tattoo for Reflection*, voyez, c'est une œuvre qui a déjà bientôt 30 ans, le mot « coupable » tatoué sur le dos de l'écrivain Oscar van den Bogaert et lisible uniquement dans un miroir.

Alors, voyez, ça nous amène au XXIe siècle, il y a cette notion — ben voilà — des corps cernés. Les corps cernés, avec une sorte de concurrence, des injonctions. Pourquoi ? Parce que quand on a fait le tour de toutes les représentations possibles, ce qu'on voit, c'est que le choix, au fond, est permis. C'est-à-dire qu'on dit : « Ben voilà, maintenant, comment est-ce qu'on va se représenter ? » On a toutes les possibilités, elles ont toutes été mises en avant. Alors, je dis, la modernité avait intronisé et imposé le modèle du corps émancipé, dans le monde occidental surtout. Le XXIe siècle, à contrario, fait peser sur notre corporéité une somme d'injonctions bien plus diverse et lourde. Alors, on le voit aujourd'hui, la signature de genre, de race, d'appartenance identitaire, la date d'avatarisation, la présence aux réseaux sociaux pèsent sur la construction de l'identité, incitant à... corseter celle-ci à nouveau. L'image-corps, donc les représentations de nos postures, évoluent : il est dorénavant moins question de dépasser nos limites que de les fixer.

Ça, c'est assez intéressant : c'est que tout ça continue, les représentations artistiques du corps humain. Ça décalque les mutations de la société : individualisme, corps social, libération politique et sexuelle, culte du corps, transhumanisme, décolonialisme, transgenrisme, esthétique immatérielle, artificielle, avatarisation... J'ai mis trois petits points parce que la liste est infinie, et en fait, ça résonne d'un résultat plastique : l'image-corps est devenue très dynamique, non figée, mais elle est totalement instable. Et là, évidemment, le défaut, c'est de rendre l'identification moins assurée et l'adhésion plus incertaine que fluctuante.

Alors, si justement on parlait de l'image-corps au XXIe siècle — et on va rentrer, je vais donner des exemples —, eh bien, elle est difficile à cerner, très difficile. Déjà parce que penser la notion contemporaine est quelque chose de très, très complexe, plus que jamais : le contemporain, vous avez vu, est traversé à la fois par des choses qui, on pourrait presque dire, viennent du futur — qui ne sont pas encore réalisées mais qui s'annoncent avec force —, et énormément de choses qui viennent du passé aussi. Quand on voit par exemple le retour de la sacralisation dans certaines cultures, enfin, bon, on se dit : « Mais qu'est-ce que c'est que ça ? D'où est-ce que ça vient ? » Donc, c'est difficile d'avoir un point de vue — vous voyez, le problème du point de vue —, qui plus est quand on nous demande d'avoir un point de vue personnel, une doxa, une subjectivité qu'on ne peut jamais objectiver suffisamment, avec cette conséquence : la faillibilité probable de l'énoncé. Alors, qui parle en nous ? C'est la question. Qu'est-ce qui parle en nous ? Effet d'incertitude : la position du locuteur est culturellement orientée. Donc il faut être extrêmement prudent, et je le dis pour moi-même, le grand témoin... enfin présumé, un petit témoin en l'occurrence ici.

Alors, au XXIe siècle, si vous voulez, l'idée, c'est — on va le prendre avec des exemples —, mais le sentiment qu'on peut former d'ores et déjà, c'est que c'est une représentation erratique du corps humain — erratique, c'est ça —, bon, énormément problématique. La question du sujet : qu'est-ce que c'est aujourd'hui qu'un sujet ? Est-ce qu'on n'est pas plutôt un objet, le jouet d'un système de conditionnement des médias, etc. ? Il y a la question du déterminisme aussi. La biologie, par exemple : est-ce qu'elle ne nous détermine pas plus que la volonté, que l'éducation, que le milieu, l'idéologie, etc. ? Beaucoup de biologie sur ce point, absolument aucun doute, on est de ce point de vue-là des animaux, rien d'autre que ça. Et les modèles hérités du XXe siècle à la fois se pérennisent — je pense au modèle libertaire —, mais ils se diffractent aussi : le modèle identitaire qui vous enferme dans une catégorie, le mouvement aussi remplace le solide, nos convictions fluctuent, le fragment peine à se totaliser.

Alors, bref, je mets ça, mais c'est proposé. Voilà, c'est ce qu'on va voir. Cette espèce de... Voilà, quelques images-corps de notre temps. J'ai pris un exemple d'un artiste, un peintre qui s'appelle Thomas Lévy-Lasne, il travaille aujourd'hui. Voilà, donc il représente des scènes de la vie courante, de nos vies. Voilà, donc nos vies, c'est urbain, tertiaire, ici, vous voyez, blanc, petit-bourgeois planétaire, donc le standard MacBook, cultivé, le livre, pas la télé, mais l'ordinateur — ce qui

revient au même —, décontracté en apparence, quartier bourgeois, alors plafond à moulure, vous avez remarqué ça ! Je ne vis pas n'importe où. Mobilier semi-récup, caution écologique, pas d'interrogation. « Moi, ma vie, moi, moi, moi... » Vous vous rappelez, c'est peut-être Philippe Muray, l'horrible Philippe Muray ! Il avait tous les défauts, même celui d'être de droite.

Donc franchement, ça, c'est impardonnable, je pense. Mais enfin... Moi, moi, moi. À part moi, mon corps et mon royaume. Bah très bien. Vacances, lieu élu, y être pour ne pas y être — alors évidemment, avec mon smartphone, quand même. L'ennui, l'interrogation. Seul, seule... vous pouvez l'écrire de deux façons, en inclusif. Vous avez adopté l'inclusif ici à Rennes, j'imagine ? Non, je demande, je ne sais pas. Moitié-moitié, ben voilà. Vous voyez, dans le moitié-moitié... Bon, j'ai mis moitié-moitié. Seul, seule, même après l'amour. Potentiel dépressif. Le corps comme isolat. Alors ce n'est pas facile. Crever solitaire ? Pas d'interrogation. Autonome et libre, mais solitaire. Le monde ne m'aime pas. Divorce affectif. Filiation de soi, du moi, du nous. Mon devenir ? Pas d'interrogation.

Alors, ce sont des images. Comment est-ce qu'un plasticien en arrive à choisir ce type d'images pour faire des tableaux ? S'occuper le temps, la coolitude, est-ce que c'est vrai ou faux ? Se reproduire, les enfants ? De moins en moins, hein. Va pour le groupe, mettre ma place en ce monde. Les images sont violentes, hein, c'est très violent ça, hein. Jeunesse, beauté, séduction. Porter le morceau, choper, fixer, cosmétisation. Sauf que la cosmétisation, c'est le faux, le fait que j'ai le bon corps, l'attractivité conditionnelle. Et dans 20 ans ? Pas d'interrogation. Ça sera perdu, hein, dans 20 ans, clairement. Bon, mais on sera peut-être tous morts ! Bon, donc du coup...

Alors, on peut, on voit, je prends un exemple. On voit comment beaucoup de créateurs aujourd'hui, quand ils représentent le contemporain... Bon, on n'est plus dans le triomphe, on n'est plus dans la perte totale, on est dans un entre-deux tout le temps. C'est-à-dire qu'on a des images comme une sorte de réussite finalement existentielle : voilà, on est riche, on habite dans de beaux lieux, etc., on a de beaux ordinateurs, des smartphones, on prend des vacances dans des pays tropicaux, tout ça, on voyage, on est des gens fabuleusement intéressants, on se fait beau pour sortir ça, mais au bout du compte, rien de tout ça ne semble... d'où fragilité statutaire, précarité identitaire.

Comment définir l'humain et, par extension, comment le représenter ? Alors, je me suis intéressé à Serrano — on avait vu tout à l'heure Serrano qui a fait cette série *The History of Sex*, une histoire du sexe, ah oui, montrer que le sexe n'est pas forcément les relations hétérosexuelles conventionnelles, bien évidemment —, mais là, il va définir l'humain en faisant un détour par la machine inhumaine, le robot. Il va faire cette série de robots récemment, en 2022 : la délégation comme symptôme, quand l'autre me définit. Alors l'autre radical, évidemment ici, l'autre radical, c'est le robot, et notamment les jouets-robots qui sont symptomatiquement quelque chose de tout à fait intéressant, puisque dans le jouet-robot, évidemment, on représente une forme évidemment d'absolu identitaire humain, comme vous pouvez le remarquer ici.

Alors, c'est le problème que constitue cette définition en creux : cibler le non-humain pour qualifier l'humain et assumer ce faisant une méconnaissance de soi et, par rebond, l'impossibilité de produire une image de sujet. Voilà, donc c'est bien ça les limites du glissement, pas de quoi fixer la définition. Alors ça n'empêche pas qu'il y a des clichés — un des pires clichés, vraiment, c'est épouvantable —, un photographe qui s'appelle Philip Chanteloube, ou que sais-je, mais c'est peut-être le cliché parce que c'est rassurant, tout est à sa place, tout se passe comme s'il n'y avait pas de crise. Voilà, c'est un photographe... et ça, c'est un peu comme ça, c'est un peu la déjante, les images, la déjante : tu vas bien, on est libre, on déjante, on est beau, on est le modèle, on est au top ! Bon, qui a dit qu'il y avait une crise dans nos représentations ? Oui, voilà, présenter ça comme ça, c'est très bien, ici ils sont tous extraordinaires, ils sont beaux, ils ont saisi sur eux-mêmes, ils se mettent en scène. Oui, la frontalité toujours, hein ! C'est incroyable, cette obsession de la frontalité, comme si on n'avait pas de dos — le dos n'existe pas, ça n'existe pas, ça ! L'image facile qui ne pense pas, mais se produit comme scène. Voilà, le spectacle... cotique puissant, hein, comme disait Debord. Vous voyez, bon, voilà, la liberté féminine mise en scène. Puis le super-man qui, bon, prend quand même de la cocaïne, hein... enfin c'est bien, il est, bon, il est totalement *in*, bien sûr. Bon, tout ça est absolument ridicule, il faut bien le dire, on est dans le stupide absolu... Je crois qu'on a affaire à un des plus mauvais photographes de l'histoire contemporaine, ici. Mais peu importe, ça marche pour lui, et au fond, c'est tellement cliché que... on finit par se demander si c'est même plus du deuxième degré, mais du quatrième degré du troisième degré, alors du coup, on le montre dans les universités ! Voilà, ça finit comme ça.

Tout ça sont des signes, vous voyez, de la crise du corps, et j'en ai repéré d'autres, je me suis permis, mais en particulier le selfisme, qui est quelque chose qui n'est pas nouveau, mais qui continue, hein, comme vous le savez. Les ambitions, en général, déçues, les dérives maximalistes. Et notamment cette dérive qu'on appelle le piège à soif, le *thirst trap*. Alors pourquoi j'en parle ? Parce que c'est une... comment dire ? C'est un ordinaire des réseaux sociaux et de la représentation du corps contemporain, le corps livré à l'évaluation bouchère, on pourrait dire, hein ? « Bah, 7 sur 10, 3 sur 10... » Voilà, alors apothéose et dégringolade de la viande, hein, évidemment. Ce genre de photos absolument ridicules... Je sais pas, bon, il est très bien, je ne suis pas jaloux, hein, je ne peux pas lutter, hein, je le dis franchement, hein, je ne cherche pas à lutter, mais voilà, bon. Narcisse s'illusionne-t-il lui-même ? Il ne doute jamais — le doute est la mort. Bon, mais... bien évidemment, le problème, c'est qu'on doute peut-être plus que l'on triomphe. L'image flatteuse suffit-elle ? Si elle est naturelle, sans doute, oui, mais là, elle est à la construction, et toute image construite... Bon alors, voyez, j'ai trouvé une image, les gens disent que... voilà, je passe de 5 à 10 quand je mets un bikini, est-ce que c'est vrai ? Voilà, donc, vous avez le genre de questions identitaires que les réseaux sociaux véhiculent, hein, c'est comme ça, tout ça ne peut que exister.

Alors ça va beaucoup plus loin puisque on a l'assomption du mensonge, qui est permise notamment par l'intelligence artificielle et sa création d'images, notamment ce qu'on appelle l'avatarisation numérique. J'ai pris un exemple intéressant, c'est celui d'une comédienne américaine qui est Megan Fox. Megan Fox a décidé de ne plus montrer son portrait réel, mais uniquement ce que des IA font de son image. Vous voyez donc qu'elle fait fabriquer comme ça... le moins parfait, j'aurais connu le moins parfait, grâce à l'avatarisation. Alors on voit au passage comment le sujet disparaît, bien sûr, dans cette affaire. Alors moi, j'ai fait... en février 2023 dernier, j'ai fait travailler Midjourney sur les notions de beauté, de sublime notamment. Bon, enfin, j'ai publié cette question mais je ne vais pas en parler là. Voilà par exemple, si vous demandez à Midjourney — alors c'était en février 2023, parce que l'année dernière ça a été repoussé, aujourd'hui ce ne serait plus pareil —, mais si vous tapez dans la ligne de prompt : *Imagine, beauty art, artificial beauty*, et voilà ce que ça vous donne, temps de composition 17 secondes, voilà, la beauté artificielle, c'est ça. Alors chromo, kitsch, synthèse, des représentations consensuelles, je crois que là-dessus on est bien d'accord, on n'est pas très avancé du point de vue identitaire.

Alors vous voyez, on repasse de nouveau maintenant par ces gens qui vont essayer de reconstruire le corps puisque il n'y a pas de possibilité de s'inscrire dans une représentation qui nous satisfasse, et bien on va essayer de construire un corps rêvé, où on va discuter de la possibilité de la construction d'un corps avec toujours cette question de l'altérité. C'est une donnée essentielle : aujourd'hui le plus difficile, c'est de rester — si ça existe encore — soi-même. Ça, c'est quelque chose de quasiment impossible, c'est *Mission Impossible*. Par contre, on est dans la reconstruction complète, on rentre du coup dans une guerre des représentations du corps et l'entrée dans l'ère du fluide et l'exigence d'une équité maximale. Alors ça, ça se voit très bien par contre avec toute la question du *wokeism*. Alors là, je ne prends pas de position ni pour ni contre, je regarde en tant que spectateur, le fait que, bon ben voilà, par exemple, chacun est libre d'inventer une altérité radicale, faire jouer le rôle d'Obama par un acteur blanc par exemple, etc., ou devenir donc une fille de 6 ans quand on a, je ne sais pas, 40 ans et qu'on est de sexe masculin, par exemple, ou bien donc Bilal Hassani, voilà, le transgenre devient une sorte de modèle comme ça, on pourrait dire de l'assomption impossible des genres. C'est bien ça, bon, c'est-à-dire qu'au fond, si on ne peut ni assumer l'un ni l'autre, alors autant être au milieu ! C'est une façon parce que l'on est l'un et l'autre sans les aides d'ailleurs.

Et puis, on a l'Université de Rennes — vous vous rappelez peut-être l'affaire de l'escalier, non ? C'est bien chez vous quand même ? Ah oui, hein ! Rennes 2, l'escalier arc-en-ciel vandalisé puis repeint en mars-avril 2023. Oui, ils sont toujours là ou pas ? Oui. Je prends position, je dis voilà, c'est des choses, ça montre bien quand même la question, c'est-à-dire : qui est-on exactement ? Où est-on ? Où est-ce qu'on le représente ? Quel corps doit-on accepter ? Quel est le corps qui est inacceptable ? On voit bien, il y a en a qui disent : « Le corps arc-en-ciel, il faut l'accepter », d'autres qui disent : « Non, le corps arc-en-ciel est inacceptable, on peint, on dépeint », enfin bon, voilà, etc.

Alors, j'ai fait aussi travailler Midjourney — voyez, si je demande à Midjourney il y a un an de me faire un *no-gender human beautiful body* —, voilà, il me fait ces quatre propositions. Vous remarquez qu'elles sont très masculines quand même, bon, Midjourney reste encore assez viriliste comme on dirait maintenant, bon, voilà. Alors Midjourney, par contre, refuse de représenter un beau corps blanc ou noir, mais livre des images du beau corps transgenre, voilà, donc de l'assujettissement du champ de la création d'images commerciales ou sur demande d'opposition culturelle en situation de force. Le *wokeism* et la culture contemporaine, ce n'est pas une question de polémique, c'est une question de précaution, on voit qu'il y a un principe de précaution aujourd'hui dans les représentations mécaniques de l'humain. Un seuil permis par rapport à des machines : Midjourney, vous dites « Ah non, non, non ! Blanc, non. Non, non, non !

Noir, ah non, non, non ! Pas question, vous n'avez pas d'histoire comme ça. » Par contre, transgenre, c'est bon. Si c'est imaginaire, c'est bon.

Alors, c'est la grande question au début du XXe siècle, du XXIe, pardon... Le *wokeism* et le dévolu jeté sur la représentation du corps : est-ce que c'est acceptable, inacceptable ? Est-ce que c'est un phénomène transitoire, signe que le temps est venu en tout cas pour certains de rétablir une parité stricte ? Alors on voyait ça dans certaines expositions, pensez à *Ubuntu* donc au Palais de Tokyo récemment, donc c'était une exposition sur l'Ubuntu, on vous dit symbolise le lien tissé entre tous les hommes, a été employé et largement popularisé par Nelson Mandela pour dépeindre une idéologie opposée à la ségrégation durant l'apartheid puis pour promouvoir la réconciliation nationale en Afrique du Sud. Parce que l'exposition — je l'ai prise, elle était symptomatique, pas inintéressante — c'est qu'au nom de la réconciliation, c'était ni plus ni moins une exposition inclusive par la volonté mais totalement exclusive dans les faits, c'est-à-dire où finalement, vous rentriez dans un zoo d'exclusion, c'est-à-dire tout ce qui était noir était acceptable — en schématisant —, tout ce qui était blanc était inaccessible. Voilà, je ne prends pas position, j'y suis, en tout cas je note cette panique identitaire analysée par Isabelle Barbéris, très intéressante concernant l'aujourd'hui, alors avec une position particulière bien sûr, je ne l'ai pas mise parce que je partagerai sa position, mais parce que la réflexion me paraît bien amenée dans ce type d'ouvrages.

Alors du coup, vous voyez, on a des modélisations identitaires contemporaines dans le champ de l'art, des fondations saturées du corps et de l'humain social. Ça veut dire quoi ? C'est-à-dire que l'image est si forte, si pleine, si englobante, si hégémonique qu'elle interdit de flotter dans sa représentation, au moins idéalement. Et on va rentrer dans les représentations comme ça, on va dire fortes, totales, d'une certaine façon, qui ne laissent plus d'ouverture à une autre possibilité, c'est comme ça. Bon, par exemple dans le cadre du néo-féminisme — je montrerai des images de Corinne Silva, mais il y a tant d'autres artistes —, l'idée de mettre le féminin à parité et en même temps de disqualifier la force prétendue du masculin. Donc voilà, l'artiste se met en scène d'une manière très viriliste, masculiniste comme on dirait maintenant, le « Je suis femme combattante » comme modélisation de l'image-corps, l'exemple des Femen par exemple, qui est un exemple tout à fait intéressant mais qui peut-être est une hypothèse sans issue, c'est-à-dire déféminiser le féminin maximal, bloqué dans une identité.

Question : un art-femme contemporain aujourd'hui, pourquoi pas ? Il y a bien eu longtemps un art-homme dominant, donc pourquoi pas ? Alors est-ce que c'est quelque chose qui peut s'incarner, se solidifier, se crédibiliser, s'accepter ? Moi, je mets beaucoup de points d'interrogation. Est-ce que ce n'est pas un ordre contre un autre, contre d'autres, comme Déborah de Robertis, ou cette fameuse action qui a été faite il y a quelques années, en octobre 2021, qui s'appelle *Le Viol du pouvoir* ? Donc ici, une statue à l'époque, au moment du déboulonnage, contre Gallieni, la colonisation, évidemment le rôle du héros masculin colonisateur, etc. Donc, vous voyez, on sent quand même ça, ce sont des images d'aujourd'hui, on ne peut pas faire autrement, on est bien obligé de s'en saisir.

Alors du coup, derrière tout ça, on sent peut-être qu'il y a une sorte de souffrance, en tout cas, il y a un « je suis mal », et en particulier à travers les représentations du corps Anthropocène — donc je vais dire très, très peu ici, très rapidement, mais bon, voilà —, vous voyez, être dans, comme John Akomfrah le représente, on est mal sur cette planète qui est la nôtre. Voilà, on est mal là où on est déjà, c'est-à-dire le lieu où l'on est n'est pas accueillant, soit parce que ce n'est pas conforme à ce que nous voulions, soit parce que nous l'avons détruit. Il y a très peu d'humour. Bon, Alexia Brunet est une des rares plasticiennes photographes qui avait fait cette série qui s'appelait *Dystopia*, qui montrait comme ici, vous voyez, le sort qui nous attendait sur le plan ne serait-ce qu'agricole, sur la raréfaction de l'humain, si rares qu'ils deviennent des objets de convoitise financière, voilà, l'hyper-pollution, etc.

Ça, c'est les images de souffrance viennent aussi de l'espèce de question qui est posée et qui consiste à se demander si on ne doit pas se requalifier radicalement. Voilà, Tom Pujelt a fait un chien dalmatien, voilà, un point. Qu'est-ce que faire ? Beaucoup d'artistes, c'est un devenir-animal qui nous permet de développer ce que moi j'appelle une anthropophobie, c'est-à-dire une haine de l'humain, ni plus ni moins : plutôt animal qu'humain ! Bien évidemment, Berit Nessim apprend à négocier avec le loup pour sortir du conflit, vous voyez, comme ça — peut-être qu'on pourrait faire une séance loup à la fin de cette rencontre, voilà, on a aussi des séances loup, araignées, on a plusieurs choses comme ça. *Let the Horse Live with Me* de Art Orienté Objet : se perfuser le sang avec du sang de cheval pour devenir un cheval, peut-être, vous voyez, comme ça. Se végétaliser, devenir plante : le corps est un jardin. Vous voyez, il y a toujours cette idée qu'on ne peut pas être soi-même d'une certaine façon, il y a une espèce d'aspiration par l'altérité.

Ces deux artistes, Marielle et Émile, font de très, très belles œuvres dans la nature : ils demandent aux gens de se recouvrir avec des... de choisir des végétaux, vous voyez, et puis de se faire des masques, ils se photographient nus dans le paysage, et puis le masque après est rejeté dans la nature, il redispataît... Bon, tout ça est très beau, mais au fond, vous dites : « Mais pourquoi faut-il qu'on se végétalise ? Est-ce qu'on est obligé de se végétaliser comme ça pour avoir une représentation de nous-mêmes ? » Ou est-ce que, comme Linda Molenaar, on est obligé de devenir un arbre, vous voyez, de faire des performances habillés avec des écorces comme ça d'arbres ?

Voilà, bon, alors, je m'achemine vers la fin de... Je m'achemine vers la fin de cette rencontre que je vois là, j'ai quelques minutes encore et je vais aller vers la conclusion. À défaut, quoi ? Vous voyez, c'est ça : quelle image-corps de soi, de nous ? On va me désidentifier en me suridentifiant, le corps individuel coparticipe. Et puis, la question du stéréotype majeur : adopter l'image-corps de l'autre à condition qu'elle soit glorieuse. Ce que fait Aurélie Dubois, vous voyez, des artistes qui font des autoportraits mais en se représentant grâce au numérique dans des figures comme ça du passé, une sorte de volonté d'affirmer un paraître absolu, indiscutable, non négociable. Par exemple, Heather Cassils, c'est intéressant, voilà, c'est une transgenre — c'est une femme au départ, mais qui fait toute une série *Becoming an Image*, devenir une image, un corps-image et non plus une image-corps —, donc ici en travaillant sur l'inversion radicale du corps même au signifiant du corps, vous voyez, en adoptant toutes les figures de la virilité, de la force, vous voyez, comme ça, en se surmasculinisant ici, tout ça est très, très, très, très troublant, bien sûr.

Alors, la question, c'est : quel modèle identitaire ? Alors, il y a une tentation aujourd'hui, c'est la tentation du retour au point d'origine, c'est progressive. Alors est-ce que ce n'est pas une tentation coupable ? Et on la sent chez quelqu'un comme par exemple Sebastião Salgado, *Genesis*, vous voyez, cette espèce de fantasme du retour à l'origine qui est très, très, très fort, le fantasme du retour au point zéro. C'est quelque chose qu'on voit très, très fortement aujourd'hui. Bon, le corps impossible comme seul corps possible, c'est comme ça, c'est vraiment la question.

Alors certains artistes — et là je m'achemine vraiment vers la fin —, donc ils disent : « On va faire autrement, on va retrouver par exemple des pratiques, ce sont nos pratiques qui vont définir de nouvelles identifications de nous-mêmes, et non plus nos images. » Par exemple le soin, le *care* — vous voyez, les artistes du soin, comme vous avez ici Sarah Rosalena, qui peut... pour faire pratiquer des exercices de bienfaits mis en commun comme le faisait Lygia Clark autrefois, vous voyez, mettre les gens dans des situations comme ça d'échange interpersonnel —, ou encore le néo-chamanisme si on voit ça, Béatrice Bissara et beaucoup d'autres, des artistes dont les œuvres ont uniquement une vocation — vous voyez, *Horizon*, *Skin Earth*, *Skin Sea* —, uniquement une vocation à oublier nos corps, donc nos images. Vous voyez, des œuvres hypnotiques, par exemple, on fait du *brain training* en même temps, c'est très curieux ! Donc c'est plus l'image qui importe, c'est comment l'image peut nous soigner, c'est comme ça. Et en particulier, comment l'image peut nous soigner de notre désir d'image ou de notre impossibilité de l'image. Parce que le corps d'incertitude continue : « Mon nom est-il tous les noms ? » C'est comme ça. « Mon nom est peut-être tous les noms » — j'ai mis des tirets —, et « ce tous les noms n'en est sans doute aucun », absolument.

Alors, l'idéal corpopoétique : élaborer soi-même son propre corps de son mieux — bon alors je reprends le modèle Verna par exemple, qu'on a vu tout à l'heure. Finalement, est-ce qu'il faut faire pression pour imposer certaines images perdues ou déficitaires du corps contemporain ? Parce que ça, c'est aussi une donnée : vous avez remarqué que s'il y a beaucoup d'images qui sont fortes de la compensation du corps, il y en a d'autres en revanche qui sont des images perdues pour le champ culturel, notamment les images de la résistance sociale, par exemple. Il y en a de moins en moins, ça intéresse de moins en moins les gens, c'est quelque chose qui me représenterait, moi militant, militante. Quels artistes ont dit la crise des Gilets jaunes, par exemple ? Il y en a très, très peu. C'est un mouvement essentiel qui parle d'un corps — il y a un corps du gilet jaune, qui est un corps du vaincu social, mais qui résiste. Il y a les images ? Il n'y en a pas. Le corps migrant ? À part des caricatures, il n'y en a pas. À part l'art compassionnel, il n'y en a pas, c'est-à-dire... Je me souviens en 2008, à l'afflux de réfugiés post-printemps arabes, guerre syrienne, l'art occidental se charge de représentations de migrants avant que passe la mode compassionnelle, c'est-à-dire tout le monde dessinait des migrants, des gens dans des bateaux, des gens qui n'ont jamais eu mille pieds d'ailleurs sur un bateau, qui vivent dans des appartements bourgeois, enfin tout ça était choquant ! Moi, je trouve ça absolument choquant, mais évidemment, pour la bonne cause, c'est bien, on est solidaires, c'est formidable. Le corps des banlieues, trop loin du centre ? À part le cliché du rap, quoi d'autre ? Ça, c'est aussi quelque chose qui manque. Normalement, il y a pas mal d'artistes qui travaillent ces questions, mais ce serait très difficile de faire exister le corps de banlieue, appelons-le comme ça.

Par défaut, je finis. J'ai trouvé cette figure intermédiaire par défaut, mais est-elle recevable ? C'est le travail d'un artiste américain qui s'appelle Florian Kremer. Donc, la synthèse des images-corps est-elle la solution ? C'est très curieux, lui il intègre tout, il intègre tout : le banal, l'extraordinaire, le fantastique, le conventionnel, le féminin, le masculin, le transgenre, le gay, le lesbien, le quelconque... Vous voyez, l'amour, la chute, le banal, enfin bon, vous mélangez tout, et

finalement à l'arrivée, il y aura peut-être quelque chose de nous qui sera dit ? Trouver dans le moi, trouver dans l'image de moi, trouver dans la mise en image du moi... Un corps sans image assurée de lui-même peut-il résister à ce déficit symbolique ? Bon, ça, c'est quand même une question importante. Séquence : la perte de soi au bout du chemin est fait miroir de la faillite de l'auto-représentation. Et je finis par un point d'interrogation.

Voilà, je vous remercie. Merci beaucoup.

Paul Ardenne, « Des corps cernés (la concurrence des injonctions) » La modernité avait intronisé et imposé le modèle du corps émancipé, selon un standard majoritairement occidentalisé. Le XXIe siècle, a contrario, fait peser sur nos corporéités une somme d'injonctions bien plus diverses, et lourdes. L'assignation de genre, de race, d'appartenance identitaire, d'avatarisation, de présence aux réseaux sociaux pèse sur la construction de l'identité et tend à corseter celle-ci, à la clore. L' «image corps » (les représentations de nos postures) évolue, il est dorénavant moins question de « dépasser » nos limites que de les fixer.

Transcription

Philippe Le Guern qui va commencer à parler avec Paul Fleury qui sera en zoom parce qu'il est malade aujourd'hui. Donc Philippe et tous les deux vont parler de la thématique suivante : « La musique peut-elle se passer d'humain ? ». Philippe Le Guern est professeur en théorie des arts et anthropologie des mondes contemporains. Il est avec Marie-Noël Semet — qui est à côté de moi — co-directeur de PTAC (Pratique et Théorie des Arts Contemporains) et cofondateur donc de ce séminaire que nous vivons aujourd'hui. Nous sommes ensemble à l'origine de l'Observatoire des mutations esthétiques. Et tu es, Philippe, chercheur associé au Centre de recherche sur les arts et le langage, le Cral - EHESS, et à l'Université de Montréal. Et tes travaux portent actuellement notamment sur les interactions entre humains et non-humains. Et je vous présente tout d'abord...

Et tout de suite aussi Paul Fleury, qui interviendra comme par miracle en zoom tout de suite après Philippe. Donc Paul Fleury est chercheur et musicien, doctorant à Rennes 2, formé à l'EHESS, et sa thèse — que tu diriges, je crois — porte sur les usages de l'intelligence artificielle dans les musiques populaires avec une approche multidisciplinaire ancrée dans les sciences humaines et sociales.

Alors, ça passe au *live* sur scène et on voit tout le côté... mais c'est... je sais pas comment le dire, mais c'est Hatsune Miku qui, voyez... cette espèce de diva pop japonaise qui apparaît sur scène, vous voyez qu'il y a un public, il y a un public massif. Donc on a un corps hologrammatique et on a un public en chair et en os, et on peut même voir... Il y a des musiciens, où on les voit à l'intérieur.

Bien sûr, il y a des musiciens, des débatteurs, etc. Bon, je passe là-dessus. Vous avez vu les images. C'est bon, ça suffit. C'est le préambule de ma communication. Et puis, Paul prendra la suite et il parlera d'intelligence artificielle. Moi, je repars d'un texte, en fait, que vous pouvez trouver, parce que c'est un texte qui avait déjà donné lieu à une publication, mais je pense qu'il était parfaitement dans le sujet. Et donc, c'est de ça dont je vais parler. C'est à propos des hologrammes en général et du cas d'Hatsune Miku en particulier. Et vous voyez qu'on est au carrefour de la musique et des arts visuels. Et voici l'histoire telle que je peux la résumer. En 2007, a été élaborée et diffusée pour promouvoir la seconde version du logiciel Vocaloid Hatsune Miku. Donc, vous avez vu cette espèce de diva hologrammatique sur scène qui est rapidement devenue un phénomène protéiforme, qui articule la présence insaisissable d'un hologramme starifié et un système...

Complexe d'écoute, d'échange et de participation avec des fans-créateurs. C'est à la fois une synthèse vocale dont le spectateur-auditeur peut s'emparer pour créer puis diffuser ses propres compositions. C'est une star holographique qui se produit sur scène dans des concerts relativement rares et recherchés. C'est également une héroïne de jeux vidéo dans la série *Project Diva* où elle interprète quelques-uns de ses tubes. C'est également le personnage central de nombreuses *fan-fictions* dont les éléments narratifs deviennent souvent le support de clips mettant en scène les intrigues relationnelles d'Hatsune Miku et de ses amis vocaloïdes. Et même depuis 2013, c'est l'interprète principale d'un opéra qui a été donné par exemple à Paris. Le succès d'Hatsune Miku, dont le nombre de fans sur les réseaux sociaux dépasse les millions de personnes, a transformé l'outil marketing en histoire d'un type particulier qui demande à Crypton Future Media, l'entreprise à l'origine du logiciel et du personnage, d'associer constamment...

Dans leur communication, la promesse démocratique de la création collaborative que permet le logiciel de synthèse à la préciosité événementielle de certains shows qui consolident la communauté des fans. De manière générale — ça, c'est pour le cadre technique et technocommercial qui permettent de comprendre la situation d'Hatsune Miku —, de manière générale, le cas d'Hatsune Miku peut être analysé sous l'angle de la promesse sociotechnique inédite qu'il prétend offrir au public et dont l'extension à d'autres stars, soit décédées (Michael Jackson), vivantes (pour le moment, ou Mariah Carey, par exemple), ou fictives (Gorillaz), s'appuie sur les potentialités résurrectionnelles et ubiquistes de l'hologramme, réactivant dans son principe même certaines de nos interrogations sur la signification de notre rapport à la musique et à ses vedettes.

Alors si les principaux efforts en matière d'innovation musicale ont porté sur l'amélioration des dispositifs acoustiques permettant la résurrection, la restitution d'un signal sonore, l'holographie renouvelle la dimension spectaculaire du spectacle en brouillant les frontières du réel et de l'illusion. Elle radicalise également la problématique de l'attachement du fan pour l'œuvre et son auteur, puisque cet attachement, vous l'avez vu, ne porte plus dans le cas des hologrammes sur un être de chair et d'os, voire éventuellement de talent et d'inspiration, mais sur une présence absente ou une absence présente, c'est comme bon vous semble.

À la convergence de la technique, de l'industrie culturelle et de nouveaux modèles économiques de la culture fan et des publics créateurs, le développement de l'hologramme dans le champ musical et de la culture visuelle ne se limite donc pas à une transformation significative de l'expérience sensorielle, mais crée, par une mise en abîme rendue sensible pour le spectateur, les conditions d'un déplacement réflexif de l'expérience esthétique elle-même, ce qui est exactement le sujet du jour, c'est ce déplacement...

Qui rend, selon moi, particulièrement nécessaire une analyse des fonctionnements et des potentialités de l'holographie en art. Et donc je vais proposer une typologie des hologrammes, puis je vais décrire quelques spécificités de l'hologramme de création starifiée pour voir comment le dispositif de production, de diffusion et de réception d'Hatsune Miku, en capitalisant sur les moyens de création qui font la popularité de la chanteuse et en mettant en scène, par un système pyramidal de recommandation et d'évaluation, l'influence des auditeurs sur le devenir du personnage, exacerbe en même temps la logique autoconstitutive qui fait des moyens de diffusion dans le même temps une consommation et un renforcement de la célébrité. Cette logique s'affirme d'ailleurs, nous le verrons dans le cas d'Hatsune Miku, comme la condition même de l'existence de la star, dont la fragilité existentielle constitue en réalité un puissant ressort commercial.

Ça va ? Vous me suivez ? Alors, tout d'abord, posons une typologie des hologrammes à usage artistique en cours d'affaires.

Le principe technique de l'holographie consiste à représenter une image en trois dimensions dans l'espace réel. Ça a été inventé en 1858 par Henry Dircks puis adapté en 1862 au théâtre par John Pepper. Il y a de très belles archives là-dessus, si vous les cherchez, vous les verrez. La première matrice de l'effet holographique consistait en un jeu de projection sur une surface inclinée à 45°, en toile transparente ou en verre, qui était invisible aux yeux du public, mais qui donnait à voir non pas directement l'image, mais l'image de l'image projetée. Il en résultait une forme d'illusion optique saisissante pour l'époque, à base de présence fantomatique qui semblait flotter sur la scène du théâtre où elle surgissait puis disparaissait. Ce dispositif, qui s'accordait bien au goût de l'époque victorienne, fascinée par l'au-delà, la métempsychose et les revenants, continua d'être exploité jusque dans les années 60 dans les parcs à thèmes et les spectacles sur scène. On s'en tenait pourtant jusqu'alors à un dispositif en deux dimensions,

différent en réalité de l'image holographique au sens strict, puisque l'image holographique repose sur l'enregistrement et la reconstruction, par la combinaison d'un laser et du rayonnement diffracté, de toutes les informations lumineuses provenant d'un objet, suscitant ainsi la sensation de sa présence quel que soit l'angle à partir duquel l'image est observée. Je pense à Mélenchon — j'ai une pensée émue pour Mélenchon sans faire de politique —, qui n'a pas pu, je crois, venir à Rennes 2. S'il avait envoyé son hologramme, peut-être qu'il aurait pu faire sa communication pour les élections à Rennes 2. Et d'ailleurs moi-même, en tant qu'enseignant, ça fait des années que je milite pour que mon hologramme puisse venir faire mes cours à ma place. Au fond, il dirait les mêmes choses, ce ne serait pas plus absurde que ce que je vous raconte. Et il y aurait une sorte de présence comme ça, avec laquelle vous pourriez interagir. À la fin de ma communication, vous allez voir que ce n'est pas moi, mais c'est mon hologramme... S'il est possible de classer ces dispositifs selon le type de technologie qu'ils utilisent,

un second principe typologique renvoie à la nature même des présences mises en scène et au type de rapport que chaque manifestation est susceptible d'induire avec le public. Il n'est pas étonnant à cet égard que plusieurs théoriciens connus pour leur analyse des liens entre technique et modernité — Toffler, Eco, Baudrillard, etc. — aient accordé une place particulière à l'hologramme. Baudrillard, par exemple, considère l'hologramme moins comme une copie ou une image du réel que comme un double de son référent, une forme à la fois hyperréaliste et hyperartificielle, en somme, un simulacre. Je passe sur ce que raconte Baudrillard à ce propos, je n'aurai pas le temps de développer, mais ce n'est pas important. Le pouvoir de l'hologramme repose au premier chef, donc, sur le caractère spectaculaire d'un artifice technique. Un corps surgit, se déplace, interagit avec d'autres corps, parfois physiquement incarnés, comme ce fut le cas en 2012 lors du festival Coachella où le rappeur Tupac, pourtant décédé 16 ans plus tôt, chante et danse avec Dr. Dre et Snoop Dogg. Ce qui frappe alors le spectateur, à l'instar d'un tour de magie réussi, c'est tout d'abord la scientificité —

ce qu'il doit y avoir : un truc —, c'est l'efficience de l'artifice employé. Plus l'illusion holographique est réaliste et plus son pouvoir de fascination, évidemment, s'impose à nous, mais l'impact de l'hologramme ne se réduit pas à la conscience de l'artifice et de son degré de sophistication. L'hologramme re-présente littéralement des questions relatives à la commensurabilité des êtres, à leur vulnérabilité, au statut des apparences, à la finitude et à l'altérité. Alors je passe sur le cas Tupac, je n'aurai pas le temps d'en parler là.

Il me semble que, d'autre part, le pouvoir de fascination des hologrammes tient à ce qu'ils paraissent, comme je l'ai dit, à la fois réalistes et désincarnés, qu'ils nous interrogent sur le type de considération que nous pouvons leur porter. Comme on va le voir avec le cas d'Hatsune Miku, l'attachement, la projection émotionnelle et le désir envers l'image holographique se portent vers une forme d'existence par définition fuyante, insaisissable. Et cette déconnexion entre l'attention et le désir — désir pour une surface projective — et l'impossibilité d'interagir avec l'objet même de cette attention questionne à la fois sur la nature de l'attachement qui porte le public à la star holographique, et sur la coexistence de deux régimes de présence qui se côtoient sans jamais pouvoir se rencontrer réellement. Et c'est ici qu'intervient la dimension proprement spectrale de l'hologramme, qui trouve son principe dans la coexistence d'êtres hétérogènes — disjonction d'ailleurs dont la littérature, par exemple, a parlé. Le roman très classique d'Adolfo Bioy Casares, *L'Invention de Morel*,

ou bien encore récemment au cinéma, le film de Robert Zemeckis *Qui veut la peau de Roger Rabbit ?* en 88, en ont fait de certaine manière la matière de leur récit. Alors je passe aussi, si j'avais eu le temps, je vous aurais parlé de l'apparition de Michael Jackson aux Billboard Music Awards en 2014, mais je ne vais pas sur ce cas. Et... euh...

Très rapidement, ce qu'on peut dire sur Michael Jackson qui apparaît comme hologramme, c'est que si la mort de la star clôt habituellement une existence dont les biographes se devaient de révéler les plis et les non-dits — ainsi la mort de Michael Jackson nous a permis d'accéder à toute une série de révélations éclairant l'intériorité psychique du personnage —, le prolongement ontologique de son existence sous forme holographique pose la question du statut (illusion, sosie, reproduction, création renouvelée) de cette présence qui prolonge dans l'espace réel le chant et les danses d'un corps disparu. Qu'en est-il alors lorsque cette présence holographique n'est plus ni un prolongement résurrectionnel, ni une démultiplication ubiquitaire, mais une pure invention dont le devenir, à la fois tracé et mis en scène par l'entreprise créatrice de l'hologramme et laissé aux mains des fans, est une fiction ? Et là c'est autre chose puisque c'est le cas effectivement d'Hatsune Miku. Et oh...

Comment dire...

Hatsune Miku, c'est un pur hologramme de création qui se définit par son absence de référent corporel, du moins absence de référent corporel antérieur à l'image holographique. Celle-ci ne reproduit pas un corps vivant, comme ce qui pourrait être l'original auquel renverrait l'hologramme en tant que copie. Elle forme en elle-même le référent qu'elle crée en même temps qu'elle le diffuse. Cette différence de taille ouvre en particulier toute une dimension fictionnelle, plaçant Hatsune Miku à mi-chemin du personnage de fiction et de la popstar. Elle change également le rapport de l'hologramme à la spectralité de l'enregistrement, c'est-à-dire l'idée selon laquelle, comme l'expliquait Derrida dans *Échographies de la télévision*, le dédoublement de la captation fait immédiatement du corps enregistré un spectre pensé comme une trace — je cite Derrida — « une trace qui marque d'avance le présent de son absence ». Car, si les hologrammes de reproduction poussent à l'extrême les processus de dédoublement, ils en conservent la dialectique de base, appuyée sur le rapport entre le corps physique de la star et ses reproductions,

alors que les hologrammes de création — Hatsune Miku par exemple —, en séparant la star de toute vie hors représentation, repensent le lien classique entre la présence débordante des images et l'inaccessibilité de la star. Et donc, à la fois synthèse vocale et animation 3D comme je l'avais dit, Hatsune Miku se présente donc d'un côté comme une image ou une représentation vide d'intention, prête à interpréter dans les limites techniques du logiciel tout ce que l'internaute souhaite lui faire chanter, mais d'un autre côté, elle est aussi une star lointaine qui reprend son autonomie et s'impose, lors des grands concerts notamment, dans sa singularité face à la foule anonyme du public. Et donc, on pourrait dire que le succès d'Hatsune Miku s'appuie sur cette tension, puisque celle-ci permet de conserver la fascination du fan envers la star qui reste intouchable, en même temps qu'elle mobilise l'implication active de l'auditeur à qui il revient de faire vivre — entre guillemets — la chanteuse puisque, vous avez compris, la participation du fan et l'expression de l'auditeur,

elle est extrêmement active dans la production chantée d'Hatsune Miku. Et donc, le dispositif, assez habile à mon sens, préserve à la fois l'illusion de proximité, mais en même temps l'asymétrie du rapport — c'est très dialectique. Le fan peut s'inscrire personnellement dans la production d'Hatsune Miku, il peut la faire chanter, la faire danser, mais celle-ci reste à la lettre insaisissable. Hatsune Miku est donc à la fois inaccessible, reproductible et manipulable. Vous voyez, c'est un bon concentré, une belle synthèse de caractéristiques dialectiquement conciliables, tout en étant exactement inconciliables. Et donc, Crypton Future Media, la société qui produit Hatsune Miku, met en scène ce paradoxe, en insistant simultanément sur la disponibilité d'Hatsune Miku, dont la voix et le corps modélisés sont vendus sur le site qui lui est dédié pour un peu plus de 100 euros, et en même temps sur la rareté des concerts... Eh bien, je n'aurai plus que 5 minutes, parce que comme avec ces histoires de temps raccourci, de sons qui marchent pas, tout ça, je suis complètement... —

Et donc, il est dans cette perspective frappant que l'hologramme chantant et dansant sur scène, dont je vous ai montré un extrait, soit affirmé, vécu, comme le modèle dont seront issues toutes les autres images. Voir Hatsune Miku en concert, voir l'hologramme d'Hatsune Miku sur scène prend une valeur spécifique, comparable à celle que peuvent avoir les concerts des groupes classiques de rock ou de pop. Cette construction de la singularité du *live* a pour effet d'élever une image hologrammatique au statut de modèle. Donc, tout est fait pendant les concerts pour accentuer la présence fragile d'Hatsune Miku, soit en dramatisant — là, il y a vraiment un travail, si vous voulez, de mise en scène —, soit en dramatisant la fugacité, soit en simulant un vécu émotionnel partagé entre le personnage et ses fans. Ce fut le cas en 2011, par exemple, lors d'un grand concert au Japon durant lequel Hatsune Miku a débuté une chanson douce et triste, *When the First Love Ends*. Puis la voix tremblante, comme si elle était absolument vivante et sensible, s'est arrêtée.

Au bout de quelques secondes, elle a essuyé une larme sur sa joue avant de recommencer à chanter. L'hologramme apparaît et disparaît, souvent par effacement ou désintégration subite, dans un nuage de pixels étincelants. C'est ce que je vous ferai à la fin de ma présentation. Ces effets rappellent à chaque transition la discontinuité de la présence holographique face à la présence continue des spectateurs. La dimension incorporée d'Hatsune Miku est elle-même exposée comme la possibilité d'incarnation paradoxale de la créativité collective. Les concerts filmés et diffusés sur Internet conservent une trace du regroupement physique de la communauté et se solidarisent par des attitudes et des accessoires comme les bâtons lumineux symbolisant en même temps Hatsune Miku. Par définition absente de l'image holographique, toutes les inscriptions spatio-temporelles du corps, comme l'unicité de lieu et de temps, le vieillissement, les accidents, les variations et le flottement expressif, se trouvent dans ce cas actualisées.

Soit artificiellement exacerbée lors des représentations afin de tenter de renforcer le sentiment d'incarnation de l'hologramme, soit explicitement déjouée. Et en pas mal d'années d'existence, Hatsune Miku n'a pas pris une ride, demeurant, depuis ses premières apparitions, l'adolescente de 16 ans dont les modifications d'apparence sont davantage dues à des enjeux commerciaux, comme la présentation de créations originales signées Vuitton, qu'à des transformations corporelles. Hatsune Miku fige ainsi un éphémère infiniment reproductible, qui tient ensemble une inaltérabilité de principe et une position d'évanescence, pour reprendre la formule de Roland Barthes à propos de l'acteur d'art. Alors je passe, je vais essayer d'en venir à quelques éléments de conclusion. Il me reste combien de temps ? 10 minutes ? Ouais mais bon, vous savez bien ce que c'est... Je passe sur les...

les effets esthétiques mis en scène musicalement lors des concerts d'Hatsune Miku, mais... Sur les commentaires donnés aussi par les spectateurs, peut-être ce que je voudrais dire c'est que... Il n'y a pas à proprement parler de pipolisation puisqu'il n'y a pas de vie intime de l'instant. Il ne peut pas coucher avec son public — et ce n'est pas l'envie qui manque d'ailleurs, c'est assez étonnant, je vais passer sur les commentaires que je peux observer sur le net —, mais évidemment il y

a un certain nombre de fans qui poussent le désir porté à Hatsune Miku jusqu'à engager des tentatives de... conversations amoureuses, enfin... de séduction, évidemment ça ne peut pas fonctionner. Et donc il n'y a pas à proprement parler de pipolisation, il n'y a pas de vie intime de l'instant, mais il existe en revanche, allant des anecdotes d'enfance à la vie affective et sentimentale, une existence fictionnelle très riche d'Hatsune Miku, en grande partie élaborée par les fans eux-mêmes dans les *light novels*, les chansons et les clips. Et loin de former un tout cohérent et stable...

s'ils construisent plutôt des séries de mondes parallèles qui se modulent en permanence. Lorsqu'on s'intéresse à Hatsune Miku, on est ainsi confronté à une pluralité de constructions biographiques qui divergent les unes des autres. Cette part de fiction, et même de *fan-fiction*, marque fortement l'écoute parce qu'elle focalise l'attention sur la narration, sur la construction ouverte du personnage, et donne lieu à de nombreuses controverses herméneutiques, telles que les spéculations et débats qui s'élaborent par exemple sur la relation amoureuse entre Hatsune Miku et Kaito, qui était le premier vocaloïde masculin. Relation dont le flou laisse le champ libre aux rumeurs et projections en tout genre. De sorte que si dans un clip on aperçoit un poster de Len, autre vocaloïde également créé en 2007, sur un des murs de la chambre de Kaito, comme c'est le cas dans *Randonnée Girl* ou *Grotesque Romance*, l'enjeu est de déterminer si cet indice est bien la preuve que Len et Kaito entretiennent une liaison. Voilà un peu l'histoire. Une part de l'attention peut ainsi se fixer sur ce genre de détails visuels des vidéos.

And then, the story of the characters... Il donne lieu parfois à des confidences intimes et à des prescriptions entre fans sur telle ou telle situation de vie. Cette addition de la surface projective, de la dialectique, de l'inaccessibilité et de la création, de la construction fictionnelle ramifiée et fragmentaire d'Hatsune Miku, ainsi que du caractère collaboratif de sa production et de sa réception, construit donc une star à mi-chemin du personnage de manga et de la chanteuse, et provoque dans cet entremêlement de puissants effets d'identification chez les fans, dont la réception articule jugements esthétiques et moraux, appréciations techniques, interprétations narratives et considérations générales sur les prouesses technologiques ou le sentiment d'appartenance à un mouvement original. C'est sur cette interface entre la fiction et la starification que l'évolution du personnage se déploie depuis un certain nombre d'années maintenant, développant petit à petit, à l'opposé de sa première image très joyeuse, colorée et *kawaii* —

qui signifie, je vais me tourner vers le spécialiste, Karim, « mignon » en japonais —, une orientation plutôt beaucoup plus sombre qui confronte Hatsune Miku à la violence, à des formes de perversité ou à la destruction. Là vous voyez qu'il y a une évolution du personnage. L'opéra de Keiichiro Shibuya, intitulé *The End*, qui a été monté au Châtelet en novembre 2013 par exemple, et qui participe à ce mouvement d'assombrissement du personnage, met précisément en scène ce point noueux sur lequel se déploie la célébrité d'Hatsune Miku, puisque le livret décrit la prise de conscience par la star — ça c'est génial le livret — décrit la prise de conscience par la star de sa condition d'hologramme. Et dès la première scène de l'opéra, Hatsune Miku est accompagnée d'un compagnon qui forme pour elle comme une prothèse sensible et qui commente tout ce qui a lieu. Rapidement, un inquiétant double humain d'Hatsune Miku se présente à elle et révèle à l'hologramme sa finitude existentielle. Contrairement aux motifs assez classiques dans la science-fiction d'asservissement des humanoïdes,

ce n'est pas ici la capacité surhumaine ou l'écoute de l'hologramme qui est déployée, mais au contraire, une forme de tragédie qui s'appuie sur l'idée sous-jacente que l'interprète unique de l'œuvre ne peut l'entendre. Et Hatsune Miku finira par mourir de la prise de conscience dans l'opéra de sa condition, lors d'une dernière chanson où elle répète dans une phrase continue : « Je ne peux pas toucher, ni parler, ni entendre, ni voir, ni tourner, ni arrêter, ni saisir ». Comme si le personnage vivait, dans l'opéra, l'effondrement de la part de croyance sur laquelle repose dans le réel toute la construction des systèmes d'écoute hiérarchisée qui lui donnent forme. Si j'ai quatre minutes, je vais donner ma conclusion. Le trouble que pouvait provoquer l'hologramme de Michael Jackson, amenant les fans à questionner la nature des différentes présences en interaction, se retrouve également dans les nombreux commentaires que *The End* a suscités depuis sa création, certains spectateurs allant jusqu'à effacer explicitement dans l'interrogation...

la frontière entre fiction et réalité. Je cite : « La peur de mourir d'un sujet virtuel suite à sa prise de conscience de son existence, tu admettras qu'on ne voit pas ça tous les jours. Surtout dans ce cas précis où le sujet virtuel réexiste à l'intrigue. Après tout, Miku pourrait très bien prendre conscience de son existence dans notre monde. Et qui te dit que ce n'est pas le cas ? » Un dialogue entre fans : « Hatsune Miku existe dans notre monde ! » Et c'est souligné : « dans notre monde ». Ce n'est plus tout à fait un personnage de fiction. Ainsi, que ce soit avec les hologrammes de création, de reproduction ou de représentation, l'image holographique nous confronte, sous des modalités différentes selon chacun de ces types, à la spécificité d'un attachement pour une présence évanescente qui renvoie tout autant à l'asymétrie généralisée des relations des fans à leur star, qu'à l'hétérogénéité incompressible des modes d'existence, à leur décalage et polyrythmie. Et c'est précisément cette disparité inaliénable que révèle aussi,

lors du spectacle, la focalisation particulière sur la disparition de l'hologramme, puisqu'elle ramène en réalité celles et ceux qui restent devant la scène vide à la complexité de leur propre inscription spatio-temporelle. Et c'est là-dessus que je finis et que je disparais.

Donc, comme vous m'avez présenté, je suis Paul Fleury, je suis doctorant sous la direction de Philippe Le Guern, et je travaille sur les différents enjeux engendrés par l'utilisation de l'intelligence artificielle dans les musiques populaires, dans la production musicale.

Donc pendant cette communication, je vais montrer quelques exemples pour illustrer différents usages, surtout récents, de l'intelligence artificielle en musique, surtout depuis cette année, ou enfin depuis 2023 où on a eu... je pense que beaucoup d'entre vous ont été témoins de tous ces *fakes* et autres *AI-pop stars*. Et pour ceux qui ne voient pas, c'est ce phénomène internet où les voix de personnalités connues, musiciennes ou non, stars, sont imitées grâce à l'intelligence artificielle pour leur faire chanter ou leur faire dire des choses plus ou moins insolites. Par exemple, Johnny Hallyday qui chante le générique de Pokémon, que je vais vous épargner. Mais j'ai un autre exemple, c'est un morceau qui s'appelle *Heart on My Sleeve*.

C'est un morceau, comme j'ai eu dans mes slides, sur lequel on peut entendre, donc, les rappeurs Drake et The Weeknd, sans qu'aucun des deux n'ait enregistré, évidemment, puisqu'il s'agit de clones vocaux, donc d'un *deepfake*. Je vais vous montrer quelques secondes de ce morceau.

Bon, là on a entendu juste un extrait, mais pour ceux et celles qui l'écoutent, il y a quand même un effet très, très, très fort d'illusion, c'est vraiment à s'y méprendre, c'est vraiment leur voix qu'on entend. Donc c'est un morceau qui a fait le buzz, comme on dit, et qui n'a pas tardé à être retiré des plateformes juste après, mais qui est encore disponible par d'autres moyens d'écoute. Par rapport à ce phénomène, on peut voir un signe avant-coureur des problèmes soulevés quand une innovation technique se développe de manière erratique sans que le droit nécessaire pour réglementer son usage soit tout à fait mis en place. Et on peut aussi percevoir le début d'une transformation totale de tous les aspects du fait musical, donc sa pratique, sa production, sa consommation, son économie, ses univers sociaux et son esthétique.

Donc un petit retour très, très rapide historique. Historiquement, l'intelligence artificielle en musique, ça commence à partir du développement des premiers ordinateurs au milieu du siècle dernier. Donc elle est issue de la recherche en informatique musicale, discipline qui croise les sciences informatiques et la musique électronique. C'est une discipline qui est née dans des laboratoires et dans des universités ou dans des institutions comme l'Ircam en France. Avance rapide jusqu'à 2010 où on a des start-ups qui développent des outils d'intelligence artificielle pour la composition, la génération automatique de musique. Et on a aussi pas que des start-ups, il y a aussi les GAFAM qui s'y mettent, notamment Google qui développe une suite d'outils qui s'appelle Magenta.

Puis aujourd'hui, il est censé décrire le résultat qu'on souhaite obtenir et on a ensuite en sortie un outil qui est de la même qualité que... On a donc une suite d'outils qui sont de la même qualité. Ces outils rendent la production musicale beaucoup plus accessible à tous et toutes. Mais le problème, c'est que le fonctionnement de ces outils reste encore un mystère pour la majorité des gens. C'est l'effet boîte noire bien connu en intelligence artificielle, c'est-à-dire qu'on n'arrive pas à refaire le chemin inverse des fonctionnements de ces outils. Ils sont très faciles d'utilisation, mais on ne comprend pas comment ils fonctionnent. Voilà, c'est ce que le philosophe Bernard Stiegler appelait la prolétarisation des savoirs numériques, c'est-à-dire qu'on a des outils qui sont mis dans nos mains et on ne sait pas comment ils fonctionnent, et leur fonctionnement est réservé à une élite éducative. Et du kit. Merci.

D'un point de vue purement technique, il y a deux manières de générer de la musique par intelligence artificielle. Rapidement, juste la génération de notes, c'est-à-dire de partitions écrites, ou bien la génération d'audio directement, c'est-à-dire de fichiers audio MP3 ou WAV. Et l'application de la génération audio, c'est notamment de texte à audio, d'outils où on écrit des *prompts* et on a de l'audio en sortie. Mais pas que, il y a aussi la synthèse vocale comme je vous ai montré avec le morceau d'introduction, ou bien la restauration d'enregistrements, ou la séparation de pistes — notamment cette technologie-là qui est utilisée pour les Beatles pour... on est encore dans le même thème de cette résurrection dont a parlé Philippe, de faire réutiliser le dernier enregistrement de John Lennon avant qu'il meure. Il avait enregistré une petite maquette sur un magnétophone. L'enregistrement était de super mauvaise qualité, mais c'était le dernier

enregistrement de John Lennon, et les Beatles ont vraiment, pendant des années et des années, des décennies, essayé d'exploiter cet enregistrement pour en faire une dernière chanson.

Que ces dernières années, il y a un ou deux ans, grâce notamment à l'intelligence artificielle qui a pu séparer juste la voix de John Lennon sans tous les bruits parasites de l'enregistrement... Donc voilà, on a une fabrication automatisée sur mesure de musique, et on peut se demander si la place des musiciens est menacée, parce qu'en effet il est de plus en plus facile de produire de la musique de qualité professionnelle. On a aujourd'hui des outils qui, en sélectionnant quelques paramètres, on arrive à des morceaux quasiment finis et de qualité professionnelle, de qualité radiophonique. On pense notamment à l'application Boomy, ou à BandLab, ou à Suno AI qui vient juste de sortir au début de 2024 et qui est pour moi vraiment révolutionnaire dans le sens où, en écrivant un *prompt*, on a une chanson qui ressemble à un standard actuel de radio, avec des voix qui chantent, avec des paroles, et c'est assez déconcertant.

Cette composition automatisée et facilitée par l'intelligence artificielle va engendrer un afflux massif de musique assez rapidement, et c'est ce qui inquiète les professionnels de la musique, notamment par rapport à la dilution des parts de marché et des revenus liés au streaming. De l'autre côté, on a cette synthèse vocale qui était presque déjà utilisée dans l'industrie de la musique, et c'était une pratique qui était déjà connue de faire chanter par d'autres chanteurs. Par exemple, des producteurs de musique veulent vendre une chanson à Justin Bieber pour faire un tube, et ils vont demander à un sosie vocal de Justin Bieber de chanter la chanson pour faire écouter à Justin Bieber sa chanson avec sa voix. Et aujourd'hui, ils peuvent le faire avec l'intelligence artificielle. C'était une pratique vraiment de vente de tubes qui aujourd'hui est de plus en plus facilitée par l'intelligence artificielle. Et cette chanson que j'ai montrée en préambule était destinée à ça au départ. C'était une chanson qui devait être vendue à Drake et The Weeknd pour qu'ils la sortent eux-mêmes et qu'ils chantent eux-mêmes dessus, et on a imité leur voix pour leur montrer, quoi.

Et enfin, la séparation des sources, c'est-à-dire le fait de pouvoir séparer avec l'intelligence artificielle plusieurs morceaux en plusieurs pistes, ça permettrait donc aux maisons de disques aussi de pouvoir vendre ces pistes individuellement à des publicitaires ou au cinéma, par exemple.

Pour ce qui est des questions de propriété intellectuelle, par rapport au droit, la question du droit d'auteur relatif à l'intelligence artificielle se joue sur deux niveaux. On a des bases de données qui servent à nourrir nos algorithmes : est-ce qu'elles peuvent être protégées par le droit d'auteur, et est-ce qu'on peut considérer le résultat obtenu comme une œuvre de l'esprit ? Et les juristes ont répondu que le droit à la propriété intellectuelle protège des réalisations de formes et pas un style ou une manière de créer. Donc l'intelligence artificielle se contente d'emprunter le style, d'extraire des tendances et de les reconstruire. Il y a eu un fait marquant en 2019, c'est la SACEM qui a... enfin... qui a reconnu officiellement une intelligence artificielle comme compositrice d'un album, *Genesis*, et cette intelligence artificielle s'appelle Aiva. D'autres affaires de droit universel, un artiste qui poursuit une société qui a utilisé les paroles de ces chansons pour en faire... pour nourrir des algorithmes. Donc là, à la suite du procès, on va avoir vraiment une jurisprudence qui pourra faire advenir vraiment des outils du droit pour réguler l'utilisation de l'intelligence artificielle en musique.

On a aussi un projet de loi au Sénat américain qui a été déposé pour empêcher la création de répliques numériques. On a aussi la plateforme YouTube qui se met à censurer, à empêcher les créateurs de contenu en *AI covers* ou *deepfakes* vocaux de pouvoir poster leurs vidéos. Mais dans le même temps, YouTube — donc Google — lance une application d'intelligence artificielle musicale avec des artistes partenaires pour permettre aux utilisateurs de faire chanter ces artistes partenaires avec des voix qui ont été clonées. Donc, on a vraiment une volonté de réguler le plus possible la pratique pour la faire rentrer dans des cadres qui sont légaux et surtout lucratifs pour les grandes entreprises.

Je vais tout de suite arriver sur les considérations plus esthétiques par rapport à l'usage de l'intelligence artificielle en musique : quelles valeurs esthétiques on peut accorder à la musique créée par l'intelligence artificielle ? On peut d'abord observer que ces œuvres musicales sont le fruit et sont les témoins de l'usage de techniques d'apprentissage automatique qui fonctionnent par l'exploitation de volumes importants de données, et on ne peut pas les défaire de ces données. Elles sont vraiment indissociables, et il faut donc considérer que ces œuvres ont une dimension réinterprétative, réadaptative, voire même imitative de la musique qu'elles empruntent dans la lignée de la citation, de l'emprunt ou du *sampling*. On peut rattacher ça, comme tu le montrais aussi Philippe, à la rétromanie qui est développée par Simon Reynolds, qui est le fait de réinterpréter le passé dans le présent. Et là, on a une réinterprétation des codes de la musique du passé dans la production contemporaine, comme par exemple avec cette chanson des Beatles qui fait ressurgir d'entre les morts la voix de John Lennon.

On peut se demander si une œuvre qui est fabriquée par un outil qui reproduit, qui imite, est une œuvre originale ou si elle se contente que d'imiter. Je pense que là, on doit remettre en question les notions d'originalité, d'expressivité musicale, et il s'agit de placer le curseur de l'originalité ailleurs dans le processus musical. On a des artistes de musique électronique aujourd'hui qui s'emparent de ces outils de manière intelligente, de manière originale, comme de vrais moyens de servir leur subjectivité pour proposer des œuvres qui sont singulières. Je pense notamment à l'Américaine Holly Herndon qui a sorti plusieurs albums avec l'intelligence artificielle qu'elle a développée elle-même, et qui aujourd'hui travaille à développer des outils autour du consentement et de l'intelligence artificielle, c'est-à-dire qu'elle va mettre un clone de sa voix à disposition du public pour que le public utilise sa voix et la fasse chanter à sa place. Et je pense aussi à d'autres artistes comme Exoclear, Dadabots ou à Not Not Fun records qui utilisent ces outils vraiment avec une réflexion qui derrière est très originale. Je n'ai pas le temps de vous montrer des exemples, mais je vous invite à aller voir si ça vous intéresse.

Donc, un dernier point que je veux développer par rapport aux considérations esthétiques amenées par l'intelligence artificielle : d'après Elie During, le philosophe, c'est par la technologie que l'art est voué à disparaître dans les formes que nous connaissons aujourd'hui. Ça rejoint l'idée selon laquelle la technique et l'innovation technique sont un vecteur de transformation des pratiques avec tout ce que ça peut représenter de menaçant pour les canons de la création artistique. Dès lors que la notion d'authenticité de l'art créatif est remise en question, les réactions du public peuvent être violentes. Et ça, on le voit dans toute l'histoire de la musique et de l'art. Notamment, je pense à la polémique qui a été suscitée par l'usage des *samples* dans les années 80, ou même dans les années 60 avec le passage à la guitare électrique de Bob Dylan.

En ce qui concerne l'intelligence artificielle, on voit le même motif se répéter, des opinions relayées par les médias de masse qui ramènent à l'idée que l'authenticité est remise en question par l'intelligence artificielle — la musique qui est faite par une machine n'est pas une vraie musique —, ou bien cette peur du remplacement, de la singularité, avec des discours du type « les musiciens vont être remplacés par les robots ». Ce qui se cache derrière ce mythe de la singularité, ça a été montré par Jean-Gabriel Ganassia, c'est la croyance en la toute-puissance de la technique. Avec un texte qui s'appelle *L'Intelligence artificielle ou la fin de la technique*, un auteur qui s'appelle Gabriel Assayas met en évidence l'effet de miroir sur lequel se construit l'intelligence artificielle, qui finit plus comme une tendance technologique qu'un outil, qui poursuit le but de traduire, de transposer, de falsifier l'intelligence humaine en un langage informatique. Il faut comprendre ici que l'intelligence artificielle n'est pas seulement un outil, mais que ça représente cette tendance à la réduction informatique de l'intelligence humaine en un ensemble de données objectives et manipulables.

Quand on prolonge cette réflexion dans le domaine musical, on voit que l'IA nous révèle cette réduction de la création musicale en une forme d'objectivation numérique totale des procédés musicaux. La composition musicale, c'est une opération qui est désormais systématisée, chiffrable et réifiée. Les techniques actuelles de l'intelligence artificielle rendent tout son, tout procédé musical potentiellement reproductible à l'identique. Et à travers cette musique générée par IA, on voit un reflet, une projection objectivée des conditions d'existence de la musique dans le régime numérique, c'est-à-dire qu'on a vraiment l'accomplissement, la transformation numérique totale de la pratique musicale. Et c'est quelque chose qui était déjà à l'œuvre dans la consommation de la musique. Je pense notamment aux plateformes de streaming où aujourd'hui, c'est très difficile pour des personnes de ma génération, et même beaucoup plus jeunes, d'écouter de la musique ailleurs que sur les plateformes de streaming. Ça va ensemble : si on est un artiste de musique, on doit avoir sa musique sur les plateformes de streaming. Et donc avec ça, on a des pratiques d'écoute qui se transforment, notamment l'album qui disparaît au profit de la *playlist*. On a des morceaux qui se raccourcissent pour avoir une chance d'être écoutés jusqu'au bout. Et on a vraiment cette transformation qui va encore plus loin, même quand on voit ce scandale de Spotify qui publie sur sa propre plateforme des morceaux générés au mètre, des morceaux générés artificiellement. Et donc quand on ajoute ça au fait qu'il y a ce phénomène aussi d'écoute factice sur les plateformes, c'est-à-dire que les gens emploient des robots pour écouter la musique pour augmenter leurs statistiques, là on a vraiment un point très critique où il n'est plus possible de différencier un morceau généré artificiellement d'un morceau généré à la main. Il y a des morceaux qui passent le test de Turing. Donc on se retrouve vraiment à un moment critique où on a des robots qui écoutent des robots.

Pour conclure, ce que l'IA musicale nous confirme, c'est que la transition numérique de la pratique musicale, elle est aujourd'hui accomplie. Les outils de génération musicale par intelligence artificielle ne font que révéler des pratiques de composition qui étaient déjà assistées et déjà en partie robotisées — je pense

notamment à l'utilisation des *presets*, des synthétiseurs, des arpégiateurs ou bien de l'Autotune. Et pour conclure, je pense qu'on a, d'un point de vue plus philosophique, plus métaphysique, une rupture qui est double. Pour moi, on a déjà une rupture d'un ordre épistémologique où il est nécessaire de renouer nos manières de comprendre et d'analyser le phénomène musical à l'aune de ce nouveau bouleversement technologique. Et sur le plan ontologique, on a cette rupture où les conditions d'existence du phénomène musical sont transformées par la numérisation totale des pratiques d'écoute et de création. Merci.

[Interventions du public]

Philippe Le Guern : Peut-être une remarque, une réponse à Paul, avec quelqu'un... Nous sommes très en retard, Paul, comme vous l'avez vu. Vous avez remarqué que quelqu'un m'a joué... Oh, pardon. Non, non, non... Une simple question sur... Vous avez évoqué l'originalité. Mais est-ce que ces créations de musique peuvent être réellement originales ? Et là, je fais référence à un article du *Monde* qui vient de parler de Sélim Nassib, qui a interrogé plusieurs spécialistes, un peu moins de l'intelligence artificielle pour les images. Et effectivement, dont je faisais partie des personnes interrogées — peu importe que ce soit moi ou d'autres, mais la question c'était est-ce qu'au fond, ça peut créer quelque chose de nouveau ? Et dans le domaine des images, je ne parle que de celui des images, je connais.

En fait, jusqu'à nouvel ordre — c'est-à-dire en fait, c'est un art de la combinatoire merveilleux qui évolue tous les jours. Évidemment, dans 5 ans, ce sera extraordinaire. Je pense que les intelligences artificielles vont pouvoir aussi créer des ruptures. Des ruptures esthétiques. Mais ça va venir, c'est une évidence. Mais en musique, qu'en est-il ? Est-ce que l'on est dans la répétition, finalement, la combinatoire, ou est-ce que vraiment il y a une inventivité ? Voilà. Répondre vite. Parce qu'il y avait une autre question et j'ai volé la question à quelqu'un et ça ne me plaît pas. Allez-y Emmanuel, je prie de m'excuser... de la fin.

Emmanuel : Bonjour, c'est simplement votre conclusion quand vous parlez de rupture, peut-être que je ne vous ai pas compris, mais avant vous avez dit que l'angoisse par rapport à la technique finalement ne reconduit qu'une croyance dans la toute-puissance de la technique, et je me demandais comment votre conclusion se départait de cette croyance dans la toute-puissance de la technique quand vous actez le fait que, si je vous ai bien compris, la révolution IA constitue une rupture d'un point de vue esthétique ? Puis deuxièmement, je suis admiratif du fait que vous faites votre thèse sur des logiciels qui sortent en même temps que votre thèse. Comme vous êtes dans le domaine des cultures populaires, est-ce qu'il y a une partie qui ne vous échapperait pas forcément sur les usages ? Commenter l'usage de la TR-808 en 1981, c'était sans doute un peu trop tôt quand on disait que les boîtes à rythmes... [inaudible]

Paul Fleury : C'est un truc que je n'ai pas tout entendu, mais je crois avoir cerné quelques mots par rapport à la question de l'originalité. Je pense qu'on est très proche de ce qu'il se passe en images et en musique. Moi, ce que je dirais et ce-que j'ai observé dans mes travaux, c'est que... on a des outils qui sont diffusés sur internet, qui sont libres d'accès, qui sont gratuits, qui sont assez faciles d'utilisation, mais qui génèrent des choses très standardisées, des morceaux de musique qui correspondent à des critères esthétiques très normés. Et en fait, on tape un *prompt* de musique rock, on aura de la musique rock, mais ce n'est pas très intéressant. La question de l'originalité, je pense que si on veut avoir un usage original de ces outils-là, je pense qu'il faut justement les pousser dans leurs retranchements et leur demander des choses qu'ils ne sont pas capables de générer. J'ai fait cette expérience avec un *workshop* que j'ai donné en école d'art où avec les étudiants et étudiantes, on a cherché justement à pousser dans leurs retranchements ces outils en tapant des *prompts* impossibles ou en demandant des choses qui sortent du domaine de compétence des outils, de ce pour quoi ils ont été développés. Et c'est là qu'on entend des choses qui sont plus ou moins originales.

Après, ça, c'est des outils qui sont développés et qui sont diffusés sur des réseaux très vastes et vers le grand public, mais on a des artistes qui développent eux-mêmes leurs propres outils et qui s'en servent pour servir des discours qui sont les leurs, et avec des jeux de données qui sont les leurs. C'est ça qui est très important, c'est ce que je disais par rapport à ces outils-là : on ne peut pas dissocier les outils génératifs des données sur lesquelles ils sont entraînés. Donc, d'une certaine manière, si on utilise ses propres données, si on utilise sa propre matière, ses propres ressources, là, on tend vers quelque chose qui est plus original. Et je vous remercie.

Par rapport au mythe de la singularité et de la peur, tout ça, je n'ai pas tout à fait compris la question, mais ce que je peux dire par rapport à ça, c'est que c'est des opinions qui sont relayées en masse par les médias, ce n'est pas des opinions qui sont partagées par tout le monde, évidemment. Il y a plusieurs manières de penser, il y a aussi la pensée transhumaniste qui voit ça d'un très bon œil, mais disons que c'est un peu les deux faces d'une même pièce. Donc la peur de la singularité alimente aussi les espérances transhumanistes par équilibre, pourquoi ?

Et ensuite, par rapport à ma thèse, effectivement, ça fait quelques années que je fais ma thèse, et en fait, au tout début, il ne se passait pas grand-chose sur quoi je travaillais, mais là, en fait, depuis 2022-2023, il y a quand même énormément de choses. Et donc, de suivre toute cette évolution, eh bien forcément, quand la thèse sortira, on sera déjà ailleurs, je pense, et ça, c'est quelque chose qu'il faut que j'accepte, voilà.

Par rapport à l'usage des tournées... je vais parler de la TR-808 ou la TR-303 qui a donné naissance à la techno, oui, je pense que des usages, des tournées, des outils génératifs de musique vont donner forcément des nouvelles esthétiques et forcément des nouveaux courants musicaux complètement inouïs, et qui vont se construire autour d'un usage détourné d'outils qui sont très, très standard, c'est...

J'ai répondu à votre question ?

Transcription

Bonjour à toutes et tous, ou rebonjour. Nous allons pouvoir reprendre un petit peu le fil de ces réflexions autour des frontières de l'humain dans les arts du XXIe siècle. L'idée pour ce début d'après-midi, c'est d'aller du côté du cinéma, mais pas que. Du côté du cinéma, mais en lien également avec les arts scéniques, avec les arts du spectacle de manière beaucoup plus globale, puisque nous allons parler notamment de marionnette au travers d'un film qui est le film Annette de Leos Carax, sorti en 2021.

Et nous allons procéder de manière un petit peu surprenante pour commencer, c'est qu'avant toute chose et avant d'introduire un peu notre sujet, de présenter nos deux invités, nous serons ravis d'accueillir... On va commencer par vous montrer un extrait du film tout simplement, puisque cet extrait est en fait très révélateur des questions que l'on va pouvoir se poser sur la façon de représenter une marionnette à l'époque du numérique. Alors je ne sais pas si vous avez tous... c'est pas grave, même si vous ne l'avez pas eu, c'est peut-être encore mieux, puisque la surprise que cette séquence recèle est un facteur de la sidération qu'elle peut apporter. Je vous propose tout de suite de découvrir cette performance, qui est la première performance associée au personnage d'Annette dans le film. J'espère qu'on va voir quelque chose, parce que... Je ne sais pas si c'est possible. De ce côté, il y a un bouton ? Oui.

Il faut y aller avec les boutons. Juste... Ah non. Après, c'est bon. C'est bon. C'est bon. On passe au milieu de la place. Oui, je ne sais pas pourquoi faire... Je pense qu'il y a un décalage où on ne peut... Un décalage ? Oui. Là, on a entendu essuyer... C'est vraiment aléatoire. Merci. En espérant qu'il n'y a pas de décalage. Ça va, vous voyez à peu près ? Allez-y, on essuie.

[Extrait du film]
Une fois que l'on a fait la même chose... Le corps de l'homme est en train de se débrouiller, et il est en train de se débrouiller. C'est un peu comme si l'homme était un petit garçon, il se débrouille, et il s'en va.Annette est un miracle.Les miracles existent. Sans plus attendre, je vous présente... Baby Annette ! Baby Annette !Les miracles existent. Les miracles existent...

Voilà pour cette séquence importante dans le récit, qui est le début de l'exploitation de ce personnage de baby Annette par son propre père, interprété par Adam Driver. Alors, évidemment, on va beaucoup parler de cette fameuse Annette qui est présentée par la Compagnie La Pendue, qui en est à l'origine. Nous avons les deux fondateurs ici, Estelle Charlier et Romuald Colinet.

Annette est présentée comme une actrice non humaine. Cette dénomination est assez intéressante, c'est à se demander ce que pourrait être une actrice non humaine, notamment à l'ère du numérique. Ça pose question, et en particulier dans le cadre du travail d'un personnage qui a une matérialité, qui est un personnage concret et qui ne repose absolument pas sur des truquages d'ordre numérique — en tout cas, qui pourrait renvoyer à l'utilisation de l'image de

synthèse, par exemple, qui est effectivement absente dans le film, en tout cas pour modéliser ce personnage —, alors même que le contexte technologique dans lequel le film est produit est un contexte qui, au contraire, fait la part belle aux technologies numériques pour justement animer ce type de personnage non humain, ou en tout cas qui se trouve aux frontières de l'humain.

Donc, ce choix de la marionnette à l'ère du numérique, il interroge, il permet de se poser des questions, de se demander effectivement les raisons qui amènent un cinéaste et une équipe technique à utiliser des procédés qui ne sont pas forcément les plus simples, alors que certains procédés pourraient largement simplifier les choses. En réalité, c'est une des questions qu'on va se demander de se poser ensemble, c'est qu'il me semble qu'il n'y a pas de dimension technophobe derrière, ce n'est pas l'idée de refuser la technologie, c'est un choix qui a du sens par rapport aux enjeux d'un récit, d'autant plus que la technologie est bel et bien utilisée sur le film. Il y a un travail avec des outils numériques, mais qui ne sont pas forcément ceux auxquels on s'attend.

En l'occurrence, il y a quand même une vingtaine d'années, il y a eu un colloque international qui a été consacré au rapport entre cinéma et marionnettes à l'Université Paris 10, et qui avait formulé l'hypothèse selon laquelle la présence de ces marionnettes à l'écran se faisait l'écho des crises De la représentation et d'un renouvellement des conceptions de l'acteur sur l'acteur. 20 ans plus tard, on pourrait se demander quel regard porter sur cette hypothèse à partir d'un exemple comme Annette, dans un contexte de mutations technologiques que nous connaissons depuis quelques années et qui nous montre et qui permet d'interroger la façon dont la marionnette révèle plusieurs facettes et des spectres du visage humain ou du corps humain d'une manière détournée pour en révéler quelque chose de sous-jacent. Pour ce faire, pour réfléchir à tout cela, nous avons deux invités de marque, et je vais laisser à Élisa Carpentin le soin de les présenter.

Oui donc, Estelle Charlier, qui est en bout de table. Elle est marionnettiste, comédienne, plasticienne. Elle est initiée très jeune aux arts du théâtre et aux contes incarnés. Elle a déjà joué cent personnages lorsqu'elle entreprend le Conservatoire d'art dramatique. Mais c'est sous le coup du hasard qu'elle découvre la forme artistique qui résume et accomplit tout ce qui l'avait jusqu'ici passionné : la marionnette. Afin de s'y vouer pleinement, elle entre alors à l'ESNAM de Charleville-Mézières, où elle rencontre Romuald Colinet et fonde avec lui la compagnie La Pendue. Révérant le mystère de son art, elle aime engendrer des êtres artificiels et défier l'abîme avec ce théâtre de fortune apte à provoquer des délices.

Romuald Colinet, qui est entre nous, est metteur en scène, marionnettiste. Il était initié très jeune aux arts de la rue et à la bohème la plus aventureuse. Il crée, encore adolescent, des spectacles de marionnettes dont les représentations rempliront son chapeau pendant une dizaine d'années. Et s'il entreprend l'ESNAM, il quitte l'école de Charleville-Mézières avant terme afin d'être pleinement initié aux arcanes de Polichinelle et pouvoir faire naître le sien dans le vacarme des rues de Naples. C'est galvanisé par cette tradition populaire qu'il vient retrouver Estelle Charlier pour œuvrer au sein de La Pendue à de nouvelles versions de la Veuve d'être napolitaine, comme à des recherches plus contemporaines et des réalisations qui sont à la frontière du spectacle vivant et de l'audiovisuel. Utilisant la marionnette comme une voie d'ascension, il cherche à affranchir son esprit par la création et la manipulation de corps artificiels.

Pour revenir brièvement sur leur compagnie, La Pendue a été créée en 2003 à Grenoble. Et sur votre site, vous avez l'habitude d'expliquer que votre compagnie s'oriente en fonction de deux axes, donc je peux les rappeler très brièvement : il y a un axe traditionnel d'abord, qui est centré sur la marionnette à gaine, selon lequel les marionnettistes se réapproprient le personnage quatre fois centenaire de Polichinelle pour le spectacle Poli dégaine ; et il y a un autre axe contemporain qui recourt à de nombreuses techniques — donc marionnette à fil, portée, ombre, et puis d'autres qui ne sont pas forcément répertoriées —, pour le spectacle Tria Fata qui est présenté comme une grande évasion poétique, ainsi que pour Pelleas et Melisande qui est une réinterprétation burlesque et psychédélique d'un conte médiéval. Et c'est quelque chose qui a attiré notre attention, ces deux axes, vous l'indiquez, partent du même désir de dévoiler l'humain originel au moyen de sa réification, ce qui est en lien avec nos raisons d'être ici cet après-midi.

Merci, Élisa. On va commencer avec une première question qui est peut-être la plus évidente, mais en même temps importante à poser : qu'est-ce qui a pu justifier le choix de Leos Carax d'opter pour une marionnette réelle, concrète, alors qu'il a tous les outils numériques à sa disposition, évidemment, pour produire un personnage en images de synthèse, par exemple ? Qu'est-ce qui l'a amené vers ce choix ? Qu'est-ce qui l'a amené à votre rencontre ? Comment cette aventure a commencé par rapport à ce personnage d'Annette ?

Estelle Charlier : Le choix d'une marionnette pour... On a vu juste au moment où il nous a contactés pour fabriquer une marionnette, mais avant, c'est juste qu'ils ont recherché dans les images de synthèse, ils ont recherché dans le stop-motion. Ils ont fait plusieurs recherches, mais ça ne correspondait pas. Après, ça ne correspondait pas par rapport à la poésie qu'il aurait souhaitée, l'animation en direct. Et après, il y avait aussi des problèmes de scénario où au départ, le scénario était écrit pour une petite fille. Ils n'ont jamais imaginé un personnage autre qu'un enfant, en fait. Et c'était compliqué pour...

[...]

Romuald Colinet : Déjà, on peut commencer par dire que la marionnette a donc plusieurs âges et que chaque âge différencie ses expressions. Donc en fait, c'est des sortes de demi-masques qui représentent des expressions comme par exemple le chant, le rire, le sourire, un plus grand chant, les yeux fermés, etc., et qu'on va changer en fonction des scènes. Il nous est même arrivé de changer, en un plan, de changer de masque pendant un moment où on ne voyait pas la marionnette. Donc tout ça, c'est une marionnette, c'est toute une recherche technique sur ces masques. En fait, c'est avec Leos, en décortiquant le scénario et en étudiant chaque scène, qu'on a décidé ensemble quelles expressions on devait faire et combien d'expressions on devait faire.

Estelle Charlier : Est-ce que c'est comme s'il y avait une expression dominante ? À chaque fois, on est parti en fait d'une expression que nous, entre nous, on appelait « expression neutre ». Au début, il y a eu toute une longue recherche pour créer le visage d'Annette. Et en fait, on a commencé par justement l'extrait qu'on a vu, cet âge-là. Peut-être c'était la plus importante des Annettes, donc c'est l'âge de la first performance, et du coup on a commencé, moi j'ai commencé à sculpter la marionnette, l'expression neutre. Et c'est de celle-là qu'après vont être déclinées toutes les autres expressions, et c'est à partir de celle-là aussi qu'on a créé aussi toutes les petites Annettes qui sont devenues de plus en plus jeunes. Et après, on a dû attendre pendant le tournage le choix de l'actrice finale pour sculpter le dernier visage qui, du coup, allait faire une continuité par rapport à toutes les Annettes.

Il fallait qu'elle ressemble à cette petite actrice, Devyn McDowell, qui n'était pas encore choisie au début du tournage.

Élisa Carpentin : Simplement pour commenter très brièvement, cela, je trouve ça super intéressant, cette idée d'expression neutre. Ça me rappelle un moment où toi, Estelle, justement, je crois, dans le documentaire, tu dis que tout le monde y va de sa propre projection dans le personnage. Et je trouve qu'il y a un petit peu de ça aussi dans l'intérêt d'avoir recours à la marionnette et à cette expressivité qui est vraiment particulière quand même. En fait, on a cette projection qui entre en jeu. Je voulais juste simplement ajouter cet élément. Il y a quelque chose aussi sur cet usage du masque, qui est aussi un héritage de la marionnette classique en réalité, puisqu'une marionnette n'est pas censée... Quand on fait un spectacle, j'imagine avec une marionnette, le visage n'est pas censé changer en temps réel. Évidemment, c'est très compliqué, voire impossible. Et du coup, il y a quand même une tradition de l'impassibilité ou en tout cas du masque neutre pour le coup. Et ça, le fait de parler de masques est quand même assez intéressant. Ça renvoie bien sûr à un cinéaste comme Buster Keaton, par exemple.

On n'a pas d'autre choix que d'exprimer son travail de gestuelle des marionnettes pour produire l'expressivité. Et pour rebondir sur la question d'Élisa, est-ce que pour vous le plus important, c'était quand même l'expressivité corporelle, la manipulation du corps ? Ou est-ce que c'était la variabilité des visages ou des expressions que vous alliez pouvoir changer d'un plan à l'autre, puisqu'avec les cuts, il y a la possibilité de changer de visage ? Et est-ce que pour vous, c'était plus important quand même la manipulation du corps, c'est-à-dire vraiment là où votre art de marionnettiste entre en jeu ? Plus important entre le visage et le corps, de votre point de vue.

Estelle Charlier : Oui, moi je dirais qu'on a passé beaucoup de temps sur la manipulation du corps. C'est là aussi où vous pouvez y mettre toute la personnalité d'Annette. Voilà, on a essayé de la faire vivre, surtout grâce à ça. L'expression, je dirais que c'est comme un plus. Mais justement, cette expression neutre, elle pouvait aussi être là dans les scènes où elle était plus triste. Une expression joyeuse, on pouvait la mettre un peu où on voulait. Et après, c'était le corps qui allait orienter plus ou moins vers telle émotion. Et nous, on a beaucoup répété la manipulation. Dans le film, on manipule soit tout seul, soit à deux, soit à trois, même à un moment à quatre. Et c'était des longues scènes... Oui, l'expression, c'est un plus, parce qu'on est au cinéma et parce que lui ne veut pas avoir toujours le même visage. Parce qu'en fait, on a des plans qui sont énormes, en 12 mètres. Donc on travaille aussi à ce qu'il y ait le moins d'expression possible, quand même. Et l'expressivité du corps va quand même avec l'expression du visage. On ne peut pas faire l'un sans l'autre.

Romuald Colinet : Tu vois, attacher une tête sur un corps... Un centimètre de différence, cinq millimètres d'avancée, le cou reculé... Le cou, ça ne marche plus en fait. Tout dépend toujours de son visage. Après, vous connaissez, vous... Moi, j'ai découvert ça en travaillant ici, pas dans ce film : on fait couler de source et en fait, je me suis rendu compte qu'on travaillait là-dessus sans le savoir, nous. Et que finalement, au théâtre, on fait ça. C'est-à-dire qu'il y a l'expression d'un visage neutre et, en fonction de ce qu'il y a avant et de ce qu'il y a après, en fonction du jeu des acteurs, en fonction des tensions qu'il y a autour, on va voir sur le visage imprégné une expression qu'on va lui prêter. Et sur un même visage, on va pouvoir sentir qu'il est apaisé ou qu'il va être en tension.

Estelle Charlier : Ce personnage, cette marionnette... Et ça, c'est super important pour nous, parce qu'effectivement vous parlez du numérique, mais on aurait pu faire énormément d'expressions. Or, là, on fait travailler le spectateur et c'est à lui de faire le voyage vers le personnage, et c'est ça qui rend aussi une émotion fortement présente. On a tout de suite le sujet, mais ça, c'est très, très important de garder une expression neutre pour qu'on y ait le plus neutre possible. Parce que même finalement, une expression triste...

on ne peut pas dire qu'elle est neutre parce qu'on l'a faite triste, elle a quelque chose de neutre. Elle a quelque chose où cette tristesse, elle peut, en fonction de notre projection, être amplifiée ou pas, et donc accentuée ou pas. On n'a pas cherché à faire une expression qui va dire, voilà, c'est exactement ça qui est en train de se passer. Tu dois faire l'effort aussi, pour le spectateur, de l'impliquer. En général, plus les expressions étaient très marquées, moins elles marchaient longtemps. Et du coup, c'est tout autour du neutre. Même l'inquiète, elle peut fonctionner pour différentes choses, etc. Par exemple, on a fait de très grands chants ou des sourires extatiques. C'est quelque chose qu'on peut voir comme ça en mouvement pendant même pas une seconde. Mais ça ne tient pas plus que ce temps-là.

Intervenant / Modérateur : Merci pour ces réflexions sur l'idée que le spectateur doit aller vers la marionnette plutôt qu'on n'essaie de chercher un réalisme complètement vraiment exacerbé. Dans quelle mesure, lors de la préparation, de la conception de la marionnette et lors du tournage également, s'est posée la question de la vallée dérangeante dans vos discussions avec Leos Carax et même peut-être les acteurs ? Dans quelle mesure cette question s'est posée ?

Romuald Colinet : Dès le départ, on a parlé de la vallée de l'étrange, dès le départ, ouais, c'était vraiment le départ. Et après, c'était surtout tout ce qui était la recherche de la peau d'Annette, en fait. Ça, c'était sur ça qu'il fallait trouver un juste degré de réalisme pour sa peau. Parce qu'à la fois... ce que Leos avait aimé dans notre travail, c'est que nous, au théâtre, on utilise beaucoup de grains, et c'était ça qui faisait l'émotion, quoi : la matière de la peau, etc. Donc lui, il avait envie de retrouver cette émotion qu'on trouvait dans ce grain-là. Mais ça ne pouvait pas fonctionner au cinéma comme ça fonctionne très bien au théâtre. Là, au cinéma, il fallait que ce soit raccord entre les différentes expressions : si à un moment il y avait une grosse tache, il fallait qu'on la retrouve partout, et pas... du coup voilà, tout le travail a été de trouver la juste peau d'Annette.

Et du coup, on a aussi fait des recherches et on est aussi allé dans l'ultra-réalisme avec des sortes de films... le flocage, une peinture qui ressemble vraiment à la peau humaine. Mais on a quand même essayé ça et, finalement, Leos aussi, comme nous, on était vraiment d'accord sur ce point que ça ne fonctionnait pas et que ce n'était pas du tout ce qu'il voulait. Donc en fait, on est resté avec nos procédés du théâtre, c'est-à-dire une peau en papier, mais voilà qu'on a affinée, et on est allé dans d'autres recherches.

Et ça a été très précis : on a fait aussi tout un travail de lumière avec Caroline Champetier, où moi j'ai fait énormément de propositions de peau, ils les ont éclairées, etc., jusqu'à en choisir une qui après deviendra la peau d'Annette. Et c'était quelque chose de très fragile, parce que sans arrêt pendant le tournage, on devait la remaquiller comme vraiment une actrice, quoi, c'était très... Avant chaque scène, on la repoudrait et c'était un maquillage, puis soit avec des peintures de beaux-arts, mais c'était un peu pareil.

Comme pour le corps, c'était l'idée : est-ce qu'on rend visibles les articulations ou pas ? Et du coup, ne pas rendre visibles les articulations, c'est utiliser des matériaux plastiques et élastiques comme le silicone, comme le latex, qui sont difficiles à peindre, à maquiller, et qui sortaient de l'esthétique justement de papier qu'Estelle maîtrise et, en tout cas, était en train d'essayer de maîtriser. Et puis, du coup, on a décidé que les articulations soient visibles, et ça, ça donne aussi un effet poupée à la marionnette, parce que c'est-à-dire que la poupée, ça, il le désirait finalement. Et ça, c'est petit à petit qu'on s'est dit : « OK, on va construire sur le fait que c'est une poupée, que finalement elle est manipulée comme une poupée ». Et donc l'écriture s'est faite aussi avec la construction de la marionnette, et la construction de la marionnette s'est faite avec l'écriture du scénario... que le scénariste...

Intervenant / Modérateur : Oui, puis c'est vrai que finalement, ce fait d'assumer la dimension matérielle de cette marionnette, c'était aussi une manière de l'accepter plus tacitement. Puisqu'effectivement — on ne l'a pas trop rappelé —, la vallée dérangeante, la vallée de l'étrange, c'est ce moment de trouble spectatoriel quand on est face à un corps d'apparence humaine qui ressemble vraiment à un corps humain, mais dont les moindres imperfections vont nous paraître proportionnellement extrêmement monstrueuses, parce que justement il y a quelque chose qui fait qu'on voit que ce n'est pas totalement humain. Mais en assumant le fait que c'est bel et bien une marionnette, c'est ce qui fait qu'on l'accepte très rapidement en fait, alors même que le personnage apparaît très tardivement — c'est au bout de 40 minutes de film en réalité que l'Annette apparaît —, ce qui pourrait briser la suspension d'incrédulité. Et pourtant, justement par le fait d'assumer pleinement cet aspect de la marionnette, on l'accepte vraiment bien.

Alors, c'est vrai que tu parlais de l'effet coulé de source, alors je trouve intéressant aussi la façon... On a beaucoup parlé effectivement de la manière dont la marionnette est constituée, construite, pensée. Ce qui est aussi intéressant, c'est que là on est dans le domaine du cinéma bien sûr, donc avec des plans qui... Pour visualiser ces marionnettes, ce n'est pas la même méthode bien sûr d'acceptation, de croire vraiment dans ces personnages. On parle de l'effet coulé de source... Il y a aussi... l'effet coulé de source est un effet de montage, et c'est vrai que c'est aussi dans les cuts, dans les coupures, qu'il peut se passer des choses où l'on peut projeter un imaginaire, une personnalité sur un personnage. On a évoqué effectivement ces changements d'expression, même si vous restez quand même du côté de la neutralité. Mais le cut amène aussi l'idée d'animation, puisque l'animation se fait bien sûr dans l'interimage, dans le raccord. Là, on n'est pas dans le cadre de l'animation au sens cinématographique du terme. D'ailleurs, la marionnette est un espace problématique pour l'animation, puisque en général la marionnette est vraiment mue par les marionnettistes, et du même coup il n'y a pas d'image par image, donc on pourrait se demander si ça s'inscrit dans le registre de l'animation cinématographique. Ici, ces quelques cuts pourraient amener à ça, une sorte de semi-animation où le visage change comme ça dans l'interstice des plans.

Mais il y a quand même des moments où Leos Carax vous a demandé des choses auxquelles vous ne vous attendiez pas forcément d'ailleurs, notamment ce passage où le personnage d'Annette est censé fermer les yeux pendant le plan, c'est-à-dire sans montage pour le coup. Vous deviez changer l'expression en cours de plan. Est-ce que vous pouvez nous en dire un peu plus peut-être sur ce moment qui a été un peu particulier, parce que c'était une demande qui n'était pas prévue, il me semble, à la base pour vous, qu'on peut montrer dans l'extrait ? Expliquez-nous peut-être comment vous avez abouti à l'idée.

Estelle Charlier : En fait, les propositions de Leos, il savait aussi à qui il les faisait, et nous, on en faisait autant de notre côté, des propositions nouvelles. Pour le... c'est-à-dire, nous, on était excités par évidemment ce projet et faire en sorte que la marionnette ait le plus de secondes possibles à l'image pour qu'elle ait plus de vie. On ne cherchait pas à ce qu'elle gagne 20 minutes, mais chaque seconde permettait de donner aux spectateurs des sentiments pour la marionnette. Après, lui aussi s'amusait à ça, et à un moment donné, il se dit qu'elle pourrait faire ce que... elle fait ça et là, elle ferme les yeux et tout ça. C'est donc un peu une provocation aussi, en disant « elle ferme les yeux », et on dit « ah, elle ferme les yeux, OK, on y va ». Alors on peut regarder le plan en question et puis après, on peut le commenter un peu.

Intervenant / Modérateur : Voilà, alors on va vous laisser peut-être commenter la façon dont vous avez fabriqué cet effet spécial en réalité. On pourra montrer des images, puisque on a aussi le passage du documentaire Baby Annette à l'impossible, et il s'en tenait... On peut montrer les images en parallèle, mais peut-être nous expliquer un peu comment vous avez appréhendé ce principe.

Romuald Colinet : Déjà techniquement, on pourrait se dire que c'est facile : tu mets des paupières et puis il y a un système dans la tête qui fait que ça se ferme. Sauf qu'en fait, là, on a des marionnettes qu'on appelle marionnettes bunraku, c'est un terme japonais. Ce sont des marionnettes japonaises qui ont 300 ans d'existence ou plus, c'est une poignée dans la poitrine. On fabrique... il y a plusieurs systèmes d'articulation qui font que ça va bouger, avec dedans une possibilité d'articulation des yeux qui là, pour cette marionnette, sont en animatronique, c'est-à-dire gauche-droite avec une manette électronique. Donc dedans, c'est de l'électronique et normalement, on pourrait se dire qu'on fait un système de paupières, pouf, ça se ferme, ça s'arrête, et puis basta, on n'en parle plus.

Sauf que la tête est en résine et recouverte de papier, et on ne peut pas faire un volet qui va comme une paupière, ce serait un volet qui va derrière la pupille et

qui va... Au théâtre, on pourrait, vu la distance des spectateurs — 5 à 15 mètres —, on pourrait rentrer, fermer, ça pourrait marcher. Au cinéma, c'est juste impossible, parce qu'en fait, il y a plein de paramètres dans l'œil qui font que d'un coup, ça va être étrange, ça va faire une poupée chucky qui va fermer les yeux, ouvrir les yeux. On voit toujours la fente.

En fait, après, on ne peut pas rajouter des paupières et du coup, c'est : comment rajouter ? Mais après, c'est très simple à la fin, on rajoute... C'est elle qui fait cette manip. On colle des paupières, en fait, finalement on l'a fait très simple, alors qu'on est passé par...

Estelle Charlier : Commenter en parallèle ? Vous avez fait simple finalement alors que... La poignée de la marionnette qui est dans son dos... J'ai un moniteur, en fait, comme je peux, ils ouvrent le champ assez grand, je n'ai pas d'autre possibilité que d'être couchée comme ça, et donc j'ai un moniteur pour ce qui se passe en caméra, d'image.

On a chaque fois deux moniteurs — déjà petite précision, on a un moniteur de l'image du film, l'image artistique, et un moniteur, je dirais, marionnettiste, un moniteur de caméra d'axe. Parce qu'en fait, on est... si on est déporté, si on n'est pas dans l'axe de la marionnette, on ne voit pas l'axe. Et en fait, le moindre écart d'un millimètre, au théâtre ça ne se voit pas, mais au cinéma, elle ne vit plus. Et là, l'idée c'était — je crois qu'on va le voir là —, c'est qu'Estelle glisse des paupières. On le voit là, on voit le moniteur. Donc là, moi j'attends de voir.

Intervenant / Modérateur : ...sur la caméra, quoi. Et du coup, je peux lui coller les paupières... et je peux lui coller les paupières... Et ça, dans votre travail, avec les retours vidéo comme ça, c'est quelque chose qui nous interpellait... Comment vous avez vécu ça dans votre pratique, ce rapport ? D'un côté, la déconnexion vis-à-vis de la marionnette, dans la mesure où vous tournez, où vous êtes dans une contorsion — je ne sais pas si c'est quelque chose que vous vivez parfois sur scène aussi. Donc, d'un côté, il y a cet aspect un peu déconnexion en quelque sorte, mais surtout reconnexion par le retour vidéo aussi à ce que vous voyez et à ce que vous touchez aussi sans forcément le voir de vos propres yeux. Comment vous l'avez vécu dans votre pratique aussi de marionnettiste ?

Estelle Charlier : Bah déjà, nous, quand on donne des cours de manipulation, c'est un peu notre truc quand même, la manip... et on travaille vraiment sur enlever les tensions inutiles. On ne travaille pas sur rajouter de la matière, de l'expression sur notre marionnette. On travaille à enlever les tensions inutiles et que là va apparaître le personnage. Donc en fait, nous, quand on est en tension — plus on est en tension, plus ça va se transmettre à la marionnette. Y en a qui manipulent ce micro comme ça, et j'ai ça, ça ne sert à rien en fait, donc j'ai besoin de détendre ça, j'ai besoin de détendre ça. Paul Ardenne tout à l'heure parlait du « moi », nous ça nous parle énormément parce qu'en fait on est obligé de s'éteindre, en tout cas de travailler sur ce « moi-moi » pour justement le retransférer. Alors plus on est en tension, plus c'est compliqué.

Mais là on se retrouve d'une façon... ça c'est la théorie, en pratique au spectacle, dans un castelet traditionnel ou contemporain, de toute façon on doit laisser place à l'image. Donc on se retrouve dans des postures incroyables, même si on est trois sur une marionnette — évidemment le coude dans l'œil de l'autre, on se passe sur les bras, etc. Donc, évidemment, on est tout le temps dans des postures hallucinantes. Et là, notamment pour la première fois nous avec les retours, pour cette question-là, alors pour nous c'était extraordinaire, parce qu'un d'coup on voyait ce qu'on faisait. Que nous, on n'a jamais pensé ce point avec des miroirs, on n'a jamais utilisé les moyens de caméra pour se filmer...

On n'a jamais utilisé les moyens qui ne sont pas très chers non plus, et du coup ce qui m'intéressait, c'est que par exemple on répète peu... enfin on répète beaucoup en fait, mais en gros on répète trop peu par rapport à ce qu'on devrait faire, c'est difficile. Et des fois je me dis : pourquoi les musiciens, ils répètent tout le temps, ils peuvent jouer des heures ? Moi aussi, je prends une batterie, je vais jouer des heures, même si je n'ai pas joué. Mais c'est parce qu'en fait on s'entend et il y a un retour direct. Que quand vous mettez une marionnette, il n'y a pas de retour. Et là, d'un coup, on a des retours directs et là c'est passionnant, parce que là on peut passer une journée à peaufiner à la fois la marionnette, mais aussi le travail du cadre. C'est-à-dire qu'à un moment donné, ça ne se fait pas sans aussi le travail de l'image avec justement le panoramique, l'avancée, le tourner, etc., ça se passe avec. Nous, c'était assez extraordinaire.

Quand vous aviez trouvé techniquement la manière d'inverser l'image, tout d'un coup vous voyez dans le bon sens ce qu'on faisait. En vidéo, on voit inversé : si on se regarde, je vais faire ça, sur mon écran ça va faire ça — tout le monde comprend ça. Si je fais ça, vous allez voir ça. Mais moi dans l'écran, je vais voir... ça va faire ça. Donc en fait, c'est un peu... si je dois la pencher, je dois la remettre, elle va dans l'autre sens. Or on avait trouvé, c'est très simple, juste un petit boîtier qui a réinversé l'image dans nos moyens. Mais après, maintenant dans des moniteurs, il y a une manip quoi, et on peut inverser l'image. Donc du coup, on est... ce n'est pas un miroir, c'est comme si c'était filmé de dos. Du coup, c'est tellement chouette de travailler comme ça... des fois c'était juste parce qu'on était sous un lit et qu'on voyait rien dedans.

Intervenant / Modérateur : Et vous n'êtes obligé d'avoir... On vous voit souvent sous le plancher même...

Romuald Colinet : Sous la scène où il y a la plage, donc là c'est vraiment sous 40 centimètres de polystyrène, 40 degrés, et on ne sait pas ce qui se passe. Donc là, il y a vraiment deux caméras : l'axe et puis la caméra artistique pour essayer de dégager une émotion, et la caméra d'axe pour toujours vérifier... Donc les deux moniteurs sont indispensables. Mais ça, on l'a inventé sur place, on ne savait pas tout ça. La caméra d'axe pour toujours vérifier qu'elle fonctionne... Là, je vois l'extrait de la first performance, c'est irritant parce que je vois que ce n'est pas bon, voilà, ça peut être... on aurait pu plein de fois faire mieux.

Intervenant / Modérateur : En fait, c'est marrant parce que ça montre aussi dans quelle mesure l'outil numérique et donc cette façon de... cela permet justement à ce personnage d'exister alors même que ce n'est pas du tout un personnage numérique par ailleurs, et c'est la séquence de... qu'on a montré en ouverture, elle est assez représentative de ça, il me semble. Alors c'est la première scène qui est tournée, donc j'imagine que ça a encore été un moment de tâtonnement en train de trouver les méthodes pour animer ce personnage. Et puis même la séquence en elle-même, ce qu'elle dit quand même, c'est qu'on a au début cette dimension très scénique, où on filme la scène, et puis petit à petit on va se dépasser, se déporter vers les écrans, c'est-à-dire qu'à plusieurs reprises on va avoir le personnage dans les plans, des plans au travers des écrans de téléphone, les smartphones, les tablettes, etc. Comme pour montrer que le personnage finalement, il se déplace, il est concret, il est réel, il est face aux personnes, et puis simultanément c'est un personnage qui existe aussi via les écrans numériques, grâce à tout cela. Juste la question du cadre que tu évoquais, je me suis posé la question toute bête : est-ce que ça vous arrivait parfois de faire des propositions à Leos Carax de mouvements de caméra pour faciliter une manipulation de la marionnette, ou ça... ou les mouvements de caméra vous étaient imposés par Leos Carax et vous deviez trouver des méthodes pour aller dans son sens ?

Estelle Charlier : Nous, on a un scénario, on reçoit des séquences d'Annette, et à partir de ces séquences-là, on avait créé un studio spécialement dédié à la marionnette. Donc on construit, et après on va dans le studio — c'est une grande boîte noire — et on filmait la proposition comme on la voyait dans le scénario. Et donc avec nos petits moyens, j'ai une caméra qui vaut 300 balles, et juste avec ça, à 300 millimètres, on arrive à ce qu'il demandait, et lui, il pouvait voir, et Caroline Champetier aussi, voir les mouvements de caméra qu'on mettait, ou que des fois on est hors cadre exprès pour pouvoir se cacher, mais juste parce qu'on est hors cadre, et après on rezoome pour pouvoir à un moment donné nous disparaître, et puis après, redisparaître.

Nous, on a décidé de revenir en arrière pour faire... pour qu'on puisse voir plus ce qu'on voulait mettre en valeur, mais effectivement on propose, et après on fait ce qu'il veut, évidemment.

Romuald Colinet : Nous après, on devait préparer toutes les séquences de toute façon, donc on le faisait de cette manière, et on devait aussi préparer toutes les séquences avec des acteurs qui vont manipuler la marionnette. On faisait de même le rôle des acteurs, on se filmait nous-mêmes pour après montrer la scène à Leos, ce qui validait ou pas, et après montrer la scène même aux acteurs qui après devaient la reproduire.

Intervenant / Modérateur : C'est vrai qu'on ne l'a pas trop dit, mais effectivement — on se dirige vers la fin, ça passe très vite —, on n'a pas trop dit effectivement que c'était souvent les acteurs qui manipulaient les marionnettes, vous leur montriez comment faire. Il y a aussi des passages — où je rebondis, on pourra peut-être terminer sur cette question-là —, sur la question de votre propre invisibilisation, en tant que marionnettiste. Effectivement, sur scène, quand vous manipulez les marionnettes, vous êtes cachés par le petit théâtre, effectivement, les rideaux, les choses comme ça. Là, effectivement, pour vous invisibiliser, il y a plein de méthodes très différentes : des fonds verts, il y a l'effacement des fils des marionnettes, le fait que parfois vous êtes derrière la marionnette, mais vous êtes habillé vous-même en vert pour être effacé en post-production. Juste peut-être en quelques mots, comment ça s'est passé justement au niveau de l'adoption de cette technique numérique ? Comment est-ce que vous avez travaillé avec les techniciens ? Vous aviez des effets spéciaux qui étaient, j'imagine, sur place pour travailler avec vous ? Comment ça s'est déroulé ? Je ne sais pas s'il faut faire un petit mot pour finir.

Estelle Charlier : Il y avait toujours des Japonais qui étaient là pour une histoire de production et qui étaient là avec nous pour rajouter des choses qui sont importantes pour eux : une croix bleue, un repère de distance, etc. Et puis, nous qui découvrons effectivement ce procédé pour rajouter... Alors ça, c'est très peu, il y a très peu finalement d'images [de synthèse].

Après, en fond, il y a aussi des images en animatronique. La marionnette est un robot qu'on a fabriqué aussi, juste pour deux ou dix secondes. Mais ces procédés d'effets spéciaux, c'est des procédés qui existent depuis très longtemps. Ce qui est important à dire aussi, c'est que là, on a voulu faire un procédé technique qui aurait pu se faire en analogique, c'est-à-dire dans les années 70, Jim Henson qui a fait Dark Crystal, Labyrinth. Labyrinth, c'est un film où on a beaucoup appris la marionnette avec ce film. C'est des procédés qu'on peut faire avec l'analogique. Ça, c'est vachement important pour nous de travailler avec des anciens procédés. Et parce qu'on pense sincèrement que la poésie est bien plus forte parce qu'on sait que c'est impossible en fait. En fait, on sait que nous, on a des limites tout le temps, on travaille avec nos limites. Le numérique, l'image, ce que vous voyez... l'animation, je dirais que c'est « impossible, faisons-le ». C'est compliqué, il n'y a pas de limite : le personnage peut faire quatre tours sur lui-même, mais on ne peut pas faire quatre tours sur nous-mêmes, il faut lâcher la marionnette. Comme un jongleur, on va le filmer, lui, c'est limité le jongleur, on va être ému par un jongleur. Mais si le jongleur, on lui met des effets numériques avec ses balles, qu'elles volent et qu'elles reviennent tout doucement en ralenti, on est moins ému. Ça, c'est beau, on peut dire que c'est mince, mais il y a quelque chose qui est différent. On veut absolument travailler ce procédé. Il y a eu des tentatives aussi avec Annette, par exemple, de remettre des paupières, ou une expression à un moment donné... Il y a eu, je ne sais pas si c'est des tentatives de Kuka ? On a vu des images, peut-être des effets spéciaux, qui avaient à un moment donné essayé de faire sourire et tout. Tout de suite, c'était éliminé, ça ne marchait pas.

Intervenant / Modérateur : Ouais, je pense qu'il faut qu'on arrête. En revanche, Estelle va rester un tout petit peu avec nous, ce qui fait qu'après le deuxième entretien, on aura un temps d'échange normalement. Vers quelle heure est-ce ? Moi, je vais devoir y aller vers 5 heures. 5 heures, ça devrait être bon pour avoir quelques questions. À tout à l'heure, merci, merci encore, à plus vite. Merci !

Transcription

Bonjour. Je suis Clarisse Bardiot, je suis professeur en études théâtrales à Rennes 2. J'ai le grand plaisir de faire cette conversation avec Kitsou Dubois, qui va juste dire quelques petits mots en introduction, avant de lui laisser la parole, pour présenter un certain nombre d'éléments de sa démarche. Et puis ensuite, on échangera un petit peu toutes les deux, avant de passer à effectivement un échange avec vous.

Commençons peut-être par une citation qui est issue de cet ouvrage : de Kitsou Dubois, Dansez la pesanteur, qui a été publié chez Alternatives Théâtrales en 2021. Donc, une citation de Kitsou Dubois qui dit ceci : « Je suis une artiste avec une âme de poète qui rêve d'envol et qui, fascinée par les découvertes scientifiques et technologiques, se sent libre d'explorer le vertige de l'intérieur comme de l'extérieur. »

Donc, Kitsou Dubois est chorégraphe, son travail est basé sur ces expériences de danse en absence de gravité à bord de vols paraboliques, et ce, depuis 1990. Ce travail fait directement écho au dépassement des limites du corps, qui a été évoqué ce matin par Paul Ardenne. Et Kitsou Dubois a donc collaboré avec plusieurs laboratoires scientifiques, dont le CNES, pour explorer ce que fait l'apesanteur au corps, et en particulier au corps du danseur. Elle développe donc, au retour sur terre, des processus, des protocoles qui lui permettent de continuer à explorer cette notion d'apesanteur. Les recherches servent ensuite de fondement à son écriture chorégraphique, et celle-ci se déploie dans des spectacles, des installations, ainsi que des films.

Voilà, donc je vais lui laisser la parole... Si... Si... Si... Voilà. Ouais, non, c'est bon, vous m'entendez là ?

Bonjour tout le monde. Donc effectivement, merci Clarisse de cette présentation. Je suis chorégraphe et chercheuse en danse, et je revisite en fait les gestes fondamentaux de la danse à partir de cette expérience de l'absence de gravité, qui est une expérience d'un autre espace-temps. C'est assez bien ?

Alors, en effet, le corps du danseur en microgravité, c'est une formidable métaphore du corps contemporain. Ce corps où nous sommes immergés dans des réseaux d'information, on est comme traversé, suspendu. Notre corps est traversé par tous ces réseaux. Et en fait, on est comme en apesanteur et comme soulevé, suspendu à ce monde qui nous entoure, qui devient fluide, voire liquide, et nous échappe. Et les appuis deviennent virtuels dans ce monde où la technique nous donne l'illusion d'être partout. Donc l'expérience de la microgravité crée à la fois une sensation d'immersion contenante — comme être dans la matrice —, tout en étant un désordre environnemental dû à la perte de repères.

Je vais vous expliquer rapidement ce qui se fait au niveau des sensations, le fait d'expérimenter réellement la microgravité à bord des vols paraboliques. Les vols paraboliques, ce sont des avions qui font des paraboles dans le ciel, comme ça. L'avion de ligne, il fait ça, ça et ça. Là, l'avion monte très fort, on est en gravité 2, deux fois son poids. Et le pilote annonce en trois secondes le passage en gravité zéro. Ça veut dire que les forces qui s'exercent sur l'avion sont contraires à la verticale de la gravité, donc ce qui est à l'intérieur de l'avion est en microgravité parce que ce n'est pas parfait, mais c'est 0,0,0... je ne sais pas combien. Et ensuite, ça dure 25 secondes maximum. Et ensuite, pour ne pas tomber, l'avion arrête les moteurs — et le temps d'arrêter les moteurs, ça fait un peu ça —, et avant qu'il tombe complètement, il reprend plein gaz. Donc on est en 2G, gravité 2. Et ensuite, il y a un palier de gravité 1. Ça veut dire qu'on passe lors de ces vols paraboliques de gravité 2 — deux fois son poids —, à gravité 0 pendant 25 secondes, puis à gravité 2 quand on revient, et un petit passage à gravité 1 comme sur terre. Ce n'est pas d'être en orbite, mais c'est quand même la seule façon de pouvoir expérimenter...

L'absence de gravité, ça modifie complètement la sensation du corps. Donc, je me disais tout à l'heure, les appuis deviennent virtuels, le corps se dilate, on est l'espace. La première sensation, c'est ce sentiment d'être des yeux et de n'avoir plus de corps. Et on ne sent plus du tout les limites du corps. Sur terre, on le sent parce que le corps pèse. Là, d'un seul coup, il n'a plus de poids. Donc, c'est vraiment cette impression de n'être plus que des yeux, et le sentiment aussi que le corps se dilate. À chaque fois que vous vous déplacez, dans tous les mouvements que vous faites, vous avez plein d'organes qui vous accompagnent — on les oublie un peu, ceux-là ! —, et d'un coup, en absence de gravité, ces organes ne sont plus attirés vers le bas par la gravité. Il y a une petite sensation de dilatation, c'est-à-dire que c'est presque rien, mais ils sont beaucoup moins pesants. Et donc vous avez l'impression que, comme si ces organes sortaient du corps.

Donc ça peut être anxiogène ou pas, ça dépend comment on se sent ce jour-là, et qu'est-ce qu'on a mangé la veille ! Parce que finalement, c'est très physiologique. Et donc voilà, ça, c'est aussi la deuxième sensation : des yeux, on a le corps qui se dilate. Et surtout, on n'a plus la gravité, donc on a l'impression que c'est le vide, ce qui n'est absolument pas le vide, mais c'est parce qu'on a perdu l'appui fondamental sur lequel on se développe depuis des générations et des générations et des siècles. C'est pour ça que... on peut dire que les appuis sont totalement virtuels. Et ça, je vais vous le développer un peu après, mais c'est très particulier.

Et la dernière chose, c'est aussi ce sentiment que tout bouge. C'est-à-dire que ce qui est compliqué en absence de gravité, c'est d'arrêter le mouvement, ce qui est un peu l'inverse de sur terre où nous, on passe notre temps à pousser pour avancer, pour pouvoir avoir cette qualité de mouvement. Je dirais que l'expérience de la microgravité, c'est un corps modifié et aussi il y a une extrême sensibilité.
Une perte de sensibilité. Donc il surgit alors des sensations tout à fait paradoxales entre le vide et le plein, entre l'absence et la présence, entre la perte et l'ancrage, entre le plaisir et la peur, la rapidité et la lenteur. C'est-à-dire que ce n'est pas ce rêve un peu « c'est génial, je ne pèse plus, je vais voler » ; c'est très paradoxal. Cette expérience-là, elle est paradoxale parce qu'elle met en jeu toute la question de l'intériorité. En apesanteur, on pourrait dire déjà que la verticalité devient une notion très abstraite. Elle est essentiellement définie par notre capacité à sentir les connexions entre notre tête et nos pieds.

La chute, elle n'existe pas. Comme je disais tout à l'heure, elle est vécue comme une sensation de vide parce qu'il n'y a plus le repère principal. Les appuis, eux, deviennent virtuels, abstraits. Percevoir un appui en microgravité, ce serait plutôt localiser des espaces, des endroits du corps à partir desquels on va démarrer le mouvement — pas du tout la même chose : nous, on est tout le temps sur le fait d'être sur une surface et de se pousser de cette surface. Là, ce n'est plus la même chose. Les directions, l'espace devient expansif, il n'y a plus de haut et de bas, on peut bouger dans toutes les directions. C'est dans ce sens-là que l'espace devient expansif, ce n'est pas qu'il est plus grand, mais voilà.

La notion aussi extrêmement intéressante d'inertie devient une évidence. L'inertie, c'est la quantité de mouvement contenue dans un corps. Et sur terre, ce mot « inertie » a une connotation assez négative : l'inertie, c'est quelqu'un qui ne bouge pas, ou ça ne bouge pas, ça n'avance pas. Or, là, vous êtes tous assis. Eh bien,

à l'intérieur de votre corps, ça n'arrête pas de bouger ! Vous ne le sentez pas obligatoirement parce que la gravité camoufle les sensations là, mais par contre, ça bouge tout le temps. Quand on est en apesanteur, ça, c'est une claque, parce qu'on sent qu'on n'est que mouvement à l'intérieur. Et c'est donc une quantité d'informations absolument vertigineuse, qui est tout à fait troublante et qui peut être déstabilisante. La continuité, la fluidité du mouvement... les mouvements deviennent... l'histoire de la continuité, ça devient un état de corps. Donc, comme c'est difficile d'arrêter le mouvement, je dirais qu'on est dans un état de corps qui n'est pas le même.

La perception des distances, aussi, c'est compliqué, puisqu'il n'y a pas cette notion d'appui — et donc, enfin en tout cas, je vais vous parler des sensations qui sont quand même personnelles, enfin échangées aussi avec les danseurs que j'ai emmenés en apesanteur, mais on peut dire que le corps devient l'étalon de mesure pour la perception des distances. C'est-à-dire que je vous disais tout à l'heure qu'on n'est que des yeux, mais si on n'est que des yeux, il n'y a plus de dedans et de dehors, on est l'espace ! Donc c'est jouissif ou anxiogène, ça dépend de soi, de son histoire, de tout ça. Mais à partir du moment où on est l'espace, il n'y a plus de limites et il n'y a plus d'échanges entre le dedans et le dehors. Ce qui a été extrêmement, entre guillemets, jouissif pour moi en tant que chorégraphe et danseuse, c'est que j'avais besoin de mon corps pour rétablir des limites, pour faire des connexions en interne, pour rétablir des limites et un état de corps interne.

Alors on a besoin de l'intérieur pour avoir justement cette notion d'intérieur et d'extérieur. C'est en ce sens que sur la conscience des distances, le corps devient vraiment une unité de mesure. Une autre notion assez troublante aussi, c'est la notion d'équilibre, de point d'équilibre : il n'y en a pas comme sur terre, puisqu'il n'y a pas de chute possible. Donc je dirais que la notion de l'équilibre devient plutôt un point critique qui détermine le passage d'un état de corps à un autre. Alors c'est assez intéressant aussi, puisque sur terre finalement l'équilibre, c'est un déséquilibre entretenu ! Il n'y a pas d'état d'équilibre formel qu'on pourrait obtenir comme ça, ce ne sont que des déséquilibres entretenus. Mais nous, dans notre perception, on a la sensation qu'on peut tenir debout, manche à balais, pas de problème. Or la réalité physique et physiologique n'est pas cela. Mais quand on est en apesanteur, effectivement, là c'est vraiment un point critique.

La dernière notion très forte aussi, c'est la notion de toucher. Pour rester près d'un objet, près d'un mur, près d'un corps, il faut s'accrocher ! Puisque dès qu'on touche quelque chose, on est repoussé. Donc ce n'est aussi plus du tout le même type de relation qu'on va entretenir avec les autres, avec le milieu, avec ce qui nous entoure : on est dans une sorte de délicatesse pour, en fait, dès qu'on touche quelque chose, ne pas être repoussé tout de suite. Je vous parle de l'expérience de l'avion, on n'est pas en extravéhiculaire pour pouvoir se déplacer.

Ça vous donne un petit peu un alphabet des sensations qu'on peut voir. Et là, on peut regarder des images en apesanteur. Donc j'ai eu la chance, moi, d'avoir un espace dans l'avion. Là, je suis avec la recherche aérospatiale française, l'CNES, et l'Agence spatiale italienne. Donc là, c'est à bord de l'Airbus A300, où on a un espace, c'est... c'est comme un espace pour le laboratoire pour les recherches.

Moi, j'ai emmené actuellement entre-temps des chercheurs et des danseurs qui ont fait après... Donc c'est ça, par exemple là, il y avait un... projet de spectacle...

... Et pour ceux qui la connaissent, vous avez peut-être reconnu Chloé Moglia ? [...]

L'espace scénique aussi, la question du son, puisqu'on est vraiment en apesanteur en immersion, est complètement connecté au milieu. Comment on recrée ça sur le plateau ? Et la relation à l'autre, qui est effectivement une notion de distance, de déséquilibre interne dont je vous parlais tout à l'heure. Et aussi le glissement des formes artistiques, c'est-à-dire je suis passée de la danse au cirque, en passant par des installations vidéo, des installations plastiques, c'est-à-dire comme si j'avais besoin de plusieurs techniques, de plusieurs disciplines pour cerner un peu cette expérimentation, et comment je pouvais la transmettre au public sur terre.

Sous l'eau — je vous parlais de l'eau —, on pourrait dire que le premier milieu qui est analogue, c'est l'eau. On peut dire que l'apesanteur, ce serait comme être dans l'eau sans l'eau. Et donc sous l'eau, par contre, il faut travailler différemment, puisque nous, tous nos principes de déplacement, c'est un principe de pousser pour avancer. Donc toute l'idée, c'est de déplacer ça : il ne s'agit plus de pousser, mais de s'immerger dans le milieu, de se servir des dynamiques et des mouvements du milieu et de les intégrer dans son propre corps. Sous l'eau, évidemment, il s'agit avant tout de changer la densité du corps, pour poser un maximum de surface de corps sur l'eau pour pouvoir changer cette densité, et ensuite intégrer le mouvement de l'eau et le faire passer dans son propre mouvement. Donc voilà, pour le coup, dans l'eau, c'est analogue, mais on est soumis à des contraintes de volume, de respiration, donc voilà, c'est différent mais c'est analogue.

Les agrès de cirque, c'est comme ça que j'ai en fait développé tout un travail avec le Jeune Cirque à l'époque, c'est-à-dire que le cirque, je ne voulais pas l'utiliser comme je vous disais tout à l'heure pour les suspendre et tout, et finalement les agrès me dérangeaient un peu parce que je ne voulais pas les voir. Et donc, tout le travail a été de bosser avec les circassiens sur toute leur qualité interne, de façon à ce que le public, le regard du public soit vraiment sur le mouvement du corps du circassien et non pas sur l'agrès. Et souvent — maintenant ça a beaucoup bougé, j'imagine que vous en voyez ici, maintenant c'est passé dans les pratiques, mais à l'époque c'était très nouveau —, parce que les circassiens étaient souvent très accrochés à leur agrès, et leur espace de jeu finalement était très connecté à l'agrès, trop connecté à l'agrès, je dirais. Alors, c'est pareil, c'est comment on déplace les limites, et comment on va aller vers... et ils sont en train de créer des limites de plus en plus incroyables avec leur agrès. Et moi, l'agrès m'intéressait, puisqu'en fait j'étais embêtée avec la danse, parce que la danse, c'est sur le plateau, et donc j'avais besoin d'utiliser le volume du plateau pour donner la sensation, par empathie au public, cette sensation d'être dans un volume, quoi. Donc, voilà.

Et ensuite, il y a effectivement la question des capteurs sensoriels, c'est-à-dire cette idée de dilater l'écoute. Finalement, cette expérience en apesanteur, c'est une expérience sur un nouvel espace, mais qui m'a ouvert la question de l'espace-temps. C'est-à-dire que même pendant ces 25 secondes, si on commençait à maîtriser la façon de pouvoir bouger dans toutes les directions, le temps se dilatait aussi, c'est-à-dire qu'on avait une sensation du temps qui s'ouvrait. Et c'est cette idée de dilater l'écoute : ne serait-ce que pour rendre compte de... pour avoir la sensation sur terre de ce qui se passe à l'intérieur de toutes ces sensations internes, il faut prendre le temps. Si je vais trop vite — je vous le disais tout à l'heure, on pousse pour avancer —, si je vais trop vite et que je vais toujours dans la phrase suivante de mon expérience, de ma phrase chorégraphique à réaliser, je n'ai pas le temps de comprendre, moi-même danseuse, comment ça se développe et comment je vais partir de ma préparation interne d'un mouvement à un autre. Et c'est en travaillant ça que l'on peut aussi communiquer au public toute cette ouverture des possibles : ce corps qui peut devenir un corps immense, parce qu'on va travailler tout ce qui s'y passe à l'intérieur.

Donc j'ai commencé à travailler avec les capteurs sensoriels pour dilater l'écoute, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas que le danseur soit l'instrument qui fait « zing-dang-dong », mais on va travailler sur des spatialisations du son, donc les mouvements des danseurs vont permettre parfois de changer la rotation du son, ou de raréfier le son. Donc c'est quelque chose de complexe, mais où en fait le danseur provoque le milieu sonore et à la fois écoute ce que ce milieu sonore a changé et réagit à ça. Et donc c'est comme ça qu'en temps présent, il y a une écriture chorégraphique, mais à l'intérieur de cette écriture, il y a un temps du danseur qui est son temps pour ce temps de l'écoute. Quand je dis « danseur », c'est danseur, circassien, c'est... voilà. Donc là, peut-être, on peut montrer une petite... une personne... ce que l'on joue encore, tout le temps, de la chaise et qui montre bien la qualité de travail, voilà, sur cette dilatation du temps, c'est vraiment une belle présentation. Donc c'est une chose qui est juste posée sur une petite plateforme de deux mètres sur deux là, et là c'était au milieu des spectateurs et...

Et le son là, c'est un algorithme qui est connu, le son est un son qui monte, tout le monde... La chaise n'est pas attachée au sol, hein... Nous travaillons... C'est totalement approprié, ce sujet... Avec, je vous disais, ce fait que c'est possible. Si c'est possible, on peut le faire... C'est un vrai rapport de centre de gravité du corps et de centre de gravité de la chaise, et de prise en compte de toute la circulation d'un corps global... Finalement, le public est accroché à son corps plutôt qu'à la compréhension de ses appuis...

Voilà. Pour finir, je dirais que mon écriture chorégraphique a été transformée. Elle privilégie surtout le pré-mouvement, juste avant le démarrage du mouvement. L'importance est donnée à cette qualité-là, dans l'art. Ensuite, préciser l'espace du corps où il y a une prise d'appui à l'intérieur — bon, ça, c'est très interne au danseur. Puis, privilégier la circulation à l'intérieur du corps. Et ensuite aussi prendre en compte la conscience de l'environnement dans lequel on est, comme un environnement contenant qui situe où se situe la projection du mouvement, donc la direction du mouvement.

J'ai eu envie de mettre les deux acrobates danseurs : l'un qui est plus aérien, l'autre plus terrien, mais à l'intérieur d'un dispositif immersif qui convoque à la fois le son, la lumière et l'image... C'est vraiment pour les porter sur la question de l'écoute, sur la question d'un volume, ils sont à l'intérieur d'un volume. C'est aussi l'expérience d'une multitude d'informations qu'on ne perçoit pas sur terre, que la gravité camoufle. Et grâce à tout ce dispositif où les technologies numériques

traversent l'écriture chorégraphique, on a une perception plus fine de tous les éléments qui sont en jeu sur le plateau. Et l'idée, c'est de pouvoir échanger ensemble sur cette question du regard et sur cette question de la perception, bon...

Bon... Je vais peut-être te poser une ou deux questions, et puis ensuite je pense qu'on a un temps d'échange... Au niveau des deux premières questions, mais ce qui... Peut-être revenir justement sur cette question de la collaboration avec le CNES, parce que c'est quand même pas banal d'avoir un organisme tel que le CNES qui d'un seul coup laisse la possibilité, dans le contexte de la recherche spatiale, d'embarquer des artistes pour faire des vols en apesanteur. Et je ne sais pas si tu peux revenir sur la manière dont cette collaboration a commencé, et ensuite comment elle s'est poursuivie sur quasiment trente ans, avec une série de vols où pour toi c'était aussi absolument essentiel que les danseurs fassent cette expérience. Et donc tu t'es vraiment à chaque fois battue pour les emmener et pour qu'ils fassent cette expérience de...

Alors en fait, ça a commencé... mon premier vol, c'était en 1990, donc c'était pas du tout ouvert à l'artistique dans le milieu de la recherche spatiale. Et j'ai en fait proposé un entraînement des astronautes à partir des techniques de danse, puisqu'en fait les astronautes, à un moment du vol... il y a tous les astronautes à un moment du vol qui ne savent plus très bien où sont leurs têtes et leurs pieds — après ça va très vite parce qu'on est très plastiques et ils s'adaptent, mais il y a un petit moment comme ça. Et je me suis dit que nous, danseurs, on savait assez bien repérer une phrase gestuelle, parce que je faisais des spectacles sur les façades d'immeubles, dans des usines, dans des trucs... et voilà. Donc j'ai eu la bourse de la Ville à l'époque sur les murs et j'ai obtenu la NASA, et le CNES m'a soutenue. Donc à la NASA, je peux vous dire qu'à l'époque, femme, française et danseuse, ils n'ont pas déroulé le tapis rouge ! Mais par contre, ce sont les scientifiques qui m'ont ouvert la porte, qui m'ont permis de faire plein d'expérimentations sur ces questions de verticalité, verticale subjective, et tout.

Et quand je suis rentrée en France, finalement j'ai contacté le CNRS, c'est le laboratoire d'Alain Berthoz qui faisait des expérimentations, les premières expérimentations physiologiques lors des vols scientifiques avec le CNES. Et on m'a laissé une petite place pour pouvoir faire des expérimentations. Bon après, les projets... quand je vous disais quatre ans pour obtenir un vol, c'est-à-dire que ce sont des campagnes de vols scientifiques où il y a un petit espace qui était gardé à l'époque pour des choses un peu imprévues. Donc moi, petit à petit, c'était sur l'entraînement, et puis petit à petit ça s'est ouvert et est arrivé la question de l'artistique possible. Là, un département du CNES s'est ouvert, qui s'appelle l'Observatoire de l'Espace du CNES, et de dire que l'espace, toutes les recherches dans le milieu spatial, finalement ouvrent l'esprit, ouvrent la question de la création et de la culture sur d'autres domaines et qu'il est important que ça existe. Et ça, c'était vraiment important.

Et après, l'Observatoire de l'espace m'a permis... j'étais une sorte de... j'étais en résidence, qui continue toujours d'ailleurs, ils font encore ça, j'étais en résidence pour obtenir des vols. Et à cette époque, j'ai obtenu plusieurs résidences avec l'Observatoire de l'Espace du CNES, je vous dis, c'est toujours sur des espaces de quatre années de négociation, voilà, moi j'ai... voilà. Et donc entre-temps, c'est pour ça que c'était si important d'avoir l'eau, les capteurs, enfin d'avoir des milieux analogues pour travailler. Et actuellement, s'il y en a qui sont intéressés, vous pouvez encore faire des vols, il y a des offres de résidence, mais c'est pour une personne toute seule, voilà, c'est pas les mêmes dispositifs.

Alors tu as bien décrit en fait... qu'est-ce que ça faisait au corps du danseur ? Et je me demandais justement comment... En fait, comment ça continue aussi pour les danseurs qui ont fait ces vols avec toi, qui ont fait toutes ces expérimentations, notamment dans les piscines, enfin voilà... Il y a eu toutes ces expérimentations pour essayer de retrouver ces états-là. Et ensuite, est-ce que ça les a marqués vraiment durablement ? Et est-ce que c'est des choses qui continuent à transparaître dans leur propre pratique de danseur ? Ou est-ce que c'est un projet, et puis après on passe à autre chose ?

Bon après, c'est toujours des rencontres humaines. C'est-à-dire que ce n'est pas n'importe quel circassien ou danseur qui a envie de faire des recherches de ce genre. Donc déjà, il y a une volonté. Il fallait aussi trouver des professionnels assez top, parce qu'ils allaient perdre tous leurs repères quand même ! Quand quelqu'un est arrivé à un niveau professionnel assez important et qu'il accède... il ou elle accepte de perdre ses repères, c'est aussi une mentalité particulière. Donc c'est pour ça que je dis que c'est des rencontres fortes avec des gens qui ont des... Il y en a qui sont restés interprètes, et puis il y en a qui ont vraiment monté leur projet. On pourrait voir Jörg Müller — vous ne l'avez pas vu dans ce vol —, qui est un jongleur, qui faisait un numéro absolument extraordinaire qui me faisait penser à l'apesanteur. Donc c'est une rencontre avec lui, et lui, par exemple, il s'est révélé dans l'eau. Le vol, ça lui a fait un peu peur, parce que les jongleurs sont quand même très branchés sur la verticalité, donc c'était un peu dur. Mais par contre, les expériences dans l'eau, il s'est révélé ! Il fait maintenant un parcours extrêmement intéressant avec un grand tube dans l'eau — vous l'avez peut-être vu ici, parce qu'il passe partout, et il fait vraiment des choses très, très belles. Donc lui, il s'est emparé de cette expérience.

Il y a Chloé Moglia, qui est une trapéziste à l'époque, elle a fait plusieurs vols et plusieurs spectacles avec moi, et je pense que pour elle, qui tenait le trapèze, qui fait les suspens... donc en force, le premier vol a été une émotion absolument gigantesque, trop forte, parce qu'd'un seul coup elle n'avait même plus besoin de sa force pour faire ça. Et petit à petit, avec sa qualité, elle a développé un travail tout à fait spécifique qu'elle s'appropriait. Mais ça veut dire qu'en fait, on peut, à partir de cette expérience, vivre et développer des processus d'écriture chorégraphique ou circassienne qui vont être le fruit de cette rencontre aussi, de la personne, de son histoire. Et voilà, mais du coup c'est vraiment ça le projet, et c'est pour ça que j'ai écrit le livre aussi, c'est de la question de la transmission, parce que j'ai eu un peu de mal à avoir des disciples, dans le sens où il faut vraiment se battre beaucoup avec la recherche spatiale pour arriver à obtenir des vols, il faut être très tenace et ce n'est pas évident pour tout le monde, quoi.

Peut-être juste une toute dernière question en déjeunant ce midi : tu me racontais des expérimentations que tu fais, puisque tu travailles en milieu hospitalier aussi, enfin voilà, avec toute une série de personnes très différentes. Et je me demandais justement dans quelle mesure cette question du rapport à la verticalité, au rapport entre l'extérieur et l'intérieur, étaient des notions qui, toi, te permettaient aussi d'aborder ce public qui est très spécifique.

Oui, c'est... merci de la question. Je suis engagée depuis très longtemps dans des ateliers de danse avec des patients psychiatriques adultes. Et en fait, je pense que si ça a continué, c'est parce qu'il y a une cohérence qui s'est installée entre mes expériences artistiques, mon travail artistique et ces ateliers. Et je peux dire que, par exemple, le fait de sentir qu'on a des yeux et qu'on n'a plus de corps, ça me parle ! Et à la fois, le corps, il est là quand même, il faut juste le restituer, lui faire vivre, le rendre vivant. Et le rendre vivant, c'est créer cette notion entre l'intérieur et l'extérieur, la relation à l'autre. Et en fait, dans la maladie, il y a beaucoup de choses de cet ordre-là qui sont là et qui sont pour moi... Je crois que j'ai beaucoup d'aisance dans ce travail avec eux, parce que c'est tout, il suffit juste d'affirmer cette sensation du corps particulière que peuvent avoir certaines personnes, mais de se l'approprier et de se dire qu'on peut quand même communiquer même si on est un peu différent et si on sent les choses un peu différemment.

Et donc tout mon travail avec eux consiste à mettre en scène un atelier sur un temps contenant, donc on recrée quelque chose d'un peu immersif où chaque identité, finalement, peut communiquer avec les autres, avec sa propre gestuelle, sa propre manière de bouger. Et je crois que mon expérience m'a donné cette ouverture en fait, cette ouverture très grande sur la différence et les autres possibles.

Merci. On va peut-être... je ne sais pas, peut-être que l'équipe précédente peut nous rejoindre, et puis on va voir s'il y a des questions du public ?

— Oui. Bonjour, j'ai une question concernant le tournage d'Annette, et particulièrement la séquence qu'on a vue au début. Je voulais savoir si pendant la scène de spectacle, pendant le tournage de cette scène, vous entendiez la voix chanter, il y avait une voix ? Est-ce que c'était celle qu'on entend dans le film fini ? Est-ce qu'elle a été prévue après ? Comment vous avez calé les gestes par rapport à ce qui était peut-être diffusé sur le plan sonore ?

— Oui, nous, on avait tout le temps des maquettes qui n'étaient pas les maquettes que l'on retrouve dans le film, c'était des maquettes qui avaient été faites par les Sparks, le groupe de musique qui a composé la musique d'Annette. Nous, la voix d'Annette, on l'a entendue qu'une fois que le film était terminé, quand on a vu la projection, et c'est là qu'on l'a découverte. Mais avant, en fait, on travaillait avec une soprano, des maquettes des Sparks qui chantaient l'aria d'Annette. Donc oui, on l'entendait. Sur certaines scènes, on a eu des oreillettes pour se caler, et d'autres scènes, on la passait dans toute la salle.

Sinon, on peut aussi en profiter pour prendre un peu l'air, profiter du très beau soleil... Ça, c'est toujours... Alors sinon, il y a une autre façon de faire, qui veut dire que vous ne sortirez à la pause-café que quand j'aurai eu deux questions ! Non, non, d'accord, pas une bonne pratique pédagogique !

Donc très bien, bah écoutez, merci beaucoup, pause-café ! Et si vous avez envie de poser des questions aux intervenants, ils sont à votre disposition. Merci.

Transcription

Merci beaucoup Sophie, merci encore pour l'organisation de cette journée, très stimulante. Effectivement, mon titre, "La figure du zombie comme parao-humain dans le dancehall gothique de Tommy Lee Sparta", je vais parler un peu de tout ça, sachant que la question du zombie, c'est très bien parce que ensuite avec Karim on va en parler également. Chez moi, elle ne sera pas le zombie au sens strict du terme, c'est un peu une porte d'entrée dans le monde du déviant, du démoniaque, du mort-vivant dans les Antilles et dans les cultures populaires. En fait, pour moi, c'est une manière de parler de la violence dans les cultures populaires, postcoloniales, des diasporas africaines, dans les Antilles, dans la Caraïbe. Et effectivement, cette figure du zombie, tout le monde le sait, le mort-vivant a émergé dans le contexte de la plantation esclavagiste en Haïti.

Dans les Antilles, a contaminé la culture pop contemporaine aux quatre coins du monde, et au point de départ, ce sera de remarquer qu'en retour, elle a aussi contaminé au début du XXIe siècle la culture populaire antillaise, en particulier en Jamaïque, comme semble l'attester mon étude de cas pour aujourd'hui, qui est autour de la figure de Tommy Lee Sparta, un artiste de dancehall qui a développé autour de 2010 une persona de démon revenu visiter les vivants, sous le nom de Uncle Demon. Tommy Lee Sparta ne met pas en scène un zombie à proprement parler, mais un imaginaire morbide qui brouille la séparation entre les morts et les vivants, les démons et les humains, en ce sens que je vais essayer d'adresser la question des frontières de l'humanité dans cet imaginaire particulier. Donc je vous propose de regarder un extrait de l'un de ses clips...

Je le situe, c'est l'un de ses albums le plus célèbre de 2012, le morceau s'appelle Shook & Cold Demon, donc on va vraiment bien voir ça. Là, c'est un personnage, on est à la fois dans une forme de grotesque, de grand-guignolesque. Mais je fais quand même un trigger warning dans le sens où, dans la culture dancehall, cela peut être assez violent, voire confiner — pas vraiment à la pornographie, mais il y a des nus, des femmes nues, dans des postures lascives de stupre. Je le signale avant de lancer l'extrait. Shook & Cold Demon.

Voilà pour cet extrait. Donc évidemment, la chanson dans le dancehall est systématiquement, quasiment systématiquement chantée en patois. Les paroles ne sont pas toujours faciles à comprendre quand on les écoute, c'est plus facile quand elles sont écrites. Voilà : « Brûler leurs âmes pour la légion » — la légion, c'est l'assemblée des démons — jusqu'à une forme de perfection, il faut laisser l'endroit dans la désolation et ignorer les émotions des gens. Voilà, évidemment, une agressivité, une violence performée par cet Uncle Demon.

Je vais procéder en deux temps. Je voudrais d'abord analyser d'une certaine manière la performance, le clip, et puis dans un deuxième temps monter un peu en généralité sur mon propos et sur la question en fait d'ontologie.

Pour le clip, il y a quelques éléments d'interprétation : la question de la slackness dans le dancehall jamaïcain, la question de l'influence hollywoodienne dans le type de représentation mobilisée, et la question du folklore caribéen, qu'on ne peut pas négliger si ce n'est pas familier du dancehall jamaïcain. C'est une culture qui a remplacé d'une certaine manière ce qu'on connaît comme formes de reggae roots. Le biopic sur Bob Marley nous a rappelé à nos bons souvenirs ce grand moment du reggae, du rastafarisme, dans les années 70, qui était très populaire en Europe. Mais si vous voulez, au moment où Bob Marley devient une star internationale, cette musique ne fait de moins en moins sens en Jamaïque, et le dancehall remplace un peu la culture de ce reggae roots.

Le rastafarisme est connu pour en fait sa célébration de valeurs panafricaines, d'un idéal, d'une... oui, une forme de mysticisme et de célébration de la fierté de l'identité africaine et noire. La slackness est totalement opposée : c'est une glorification de la déviance, des armes, de la sexualité, de la drogue, une sorte d'anti-morale victorienne absolue. Alors, le rastafarisme était aussi une anti-morale victorienne, mais là, on tombe dans des dimensions tout à fait amorales pour le coup, avec les fameux sigles de la culture du dancehall : G.U.N.G.A.I. (gun, gal, ghetto, ganja, god), auxquels il faut ajouter le bling-bling. Alors voilà une petite citation : la persona de Tommy Lee Sparta peut être lue comme un rejet du rastafarisme — qui est plus populaire à l'étranger qu'ici en Jamaïque, en Jamaïque, pardon, au moment où est écrit cet article, c'est-à-dire en 2015. Donc c'est important de le comprendre, parce qu'évidemment, on peut projeter sur la Jamaïque la culture rastafari, mais la culture slackness, dont on a vu un bon exemple avec cette vidéo, y est très présente.

Deuxièmement, effectivement, la question d'Hollywood, voilà, avec le masque de Scream, voilà, c'est un imaginaire aussi qui est très américain. Voilà, donc c'est ça qui est intéressant aussi puisqu'on est dans les Antilles, voilà, on est loin du centre américain, mais l'imaginaire est marqué par cette culture internationale mainstream, industrielle. Toujours dans cet article de Robin Clarke sur Tommy Lee Sparta, sur le personnage Uncle Demon, voilà, on apprend qu'en Jamaïque, la saga Twilight, et son imaginaire un peu sombre, gothique, a eu un énorme succès sur place, et que précisément Tommy Lee Sparta a, lui aussi, connu un succès avec cette figure, à des moments où Hollywood promouvait de mais en plus cet imaginaire, soit des morts-vivants, soit d'une forme de gothique. Et c'est à tel point qu'officiellement, Tommy Lee Sparta a désigné son propre style dans le dancehall américain avec cette idée de gothic dancehall, et il n'est pas le seul, puisque d'autres artistes ont un peu emboîté le pas à ce moment-là. C'est vrai que c'est un peu contre-intuitif cette idée de dancehall — les tropiques, la Caraïbe, le soleil et les plages — et cette dimension gothique qu'on associe plutôt à l'Angleterre, par exemple, mais ici, ça fait très bon ménage.

Alors, la question du zombie, elle n'est pas centrale — Uncle Demon n'est pas un zombie —, mais on a bien vu dans le clip que la figure du zombie est présente. Je vous remonte juste ce petit extrait, c'est quelques secondes : « Legion » donc c'est l'assemblée des démons, Sparta, « dig up every skeleton in the dat », ça veut dire voilà, Sparta va creuser — alors Sparta, c'est le spartiate, c'est le soldat spartiate dans son surnom —, il faut creuser pour retrouver les squelettes enfouis sous terre. Voilà, juste ce petit passage, mais on voit que donc, le zombie est là, mais au milieu de toute une série de représentations qui, comme le masque de Scream ou d'autres, peuvent être issues de cet imaginaire hollywoodien.

Alors, il faut aussi mentionner l'importance du folklore caribéen dans cet imaginaire du mort-vivant. En Jamaïque, on peut mentionner le Jonkonnu, ce sont des parades carnavalesques en fait, et il y a un continuum dans les Antilles, soit en Haïti, à Cuba, et aussi à la Nouvelle-Orléans, où les Skull and Bone Gangs sont des parades au mois de mars pendant le carnaval... Donc voilà, on a cette alliance entre Hollywood et cet imaginaire caribéen beaucoup plus ancien. À droite, c'est donc une capture d'écran du clip où on voit bien que c'est des choses carnavalesques qui sont aussi assez locales.

Alors, je voudrais citer ici un ouvrage qui est important, je pense, dans les études théâtrales, c'est Cities of the Dead de Joseph Roach, sur les performances théâtrales dans l'espace colonial atlantique, dont deux chapitres sont consacrés au carnaval des Black Indians, des Masking Indians à la Nouvelle-Orléans, qui me rappelle un peu ça. C'est-à-dire, c'est pas parce que une forme culturelle locale antillaise emprunte un imaginaire industriel — bon, bah, ici, hollywoodien —, mais dans les Black Indians — si vous connaissez les Mardi Gras Indians à la Nouvelle-Orléans —, les Mardi Gras Indians sont des Noirs qui se déguisent en Indiens, mais pas du tout en Indiens locaux, mais plutôt ils se déguisent en Sioux, en quelque sorte, et ça a commencé à la fin du XIXe [siècle], leur costume comme ça, au moment où Buffalo Bill et son Wild West Show étaient en tournée à la Nouvelle-Orléans. Donc c'était aussi une contamination par un imaginaire mainstream, industriel, hein, parce que Buffalo Bill Cody, c'est les premiers grands spectacles industriels de théâtre de l'ère moderne. Et bien, influence des pratiques afro-américaines, mais Joseph Roach, au travers du concept de surrogation, montre bien que, voilà, cette influence de l'imaginaire industriel n'est pas simplement quelque chose de vécu passivement, mais peut être réapproprié. Et c'est le propre, en fait, des cultures diasporiques, afro-américaines, notamment antillaises, de... peu importe le contenu, la question est justement l'action performée au travers du masque.

Donc, à l'issue de ce premier temps d'analyse, on peut dire que, voilà, pour croiser un imaginaire à la fois hollywoodien, folklorique antillais et un intérêt renouvelé pour ce qu'on appelle parfois le romantisme noir dans les cultures populaires occidentales — mais je pense à la new wave britannique, au courant gothique britannique, et qui a eu aussi beaucoup d'émules aux États-Unis, on peut penser à Marilyn Manson ou aux groupes de heavy metal, à une dimension très spectaculaire, et puis le black metal aussi a contribué à développer ça. Et c'est vrai qu'on n'associe pas vraiment les cultures de metal extrême avec les cultures noires, pourtant c'est très présent aussi, des groupes de metal afro-américains aux États-Unis notamment.

Alors, en fait, je pense qu'il faut prendre un peu de recul par rapport à ces personas de démons chez Tommy Lee Sparta, et mentionner un autre personnage très important dans la culture du dancehall jamaïcain, qui est Vybz Kartel. Vybz Kartel a été le mentor, en fait, de Tommy Lee Sparta, et Vybz Kartel a créé une sorte d'empire, le Portmore Empire. Il se définit lui-même comme voilà, un artiste héros du dancehall, vous pouvez le voir à l'écran. Et bon, Vybz Kartel a dominé la scène dancehall de 2005 à 2015. Alors, aujourd'hui, il est en prison à vie pour des histoires de meurtre, donc ça défraye la chronique jamaïcaine très régulièrement. Mais il vient d'un quartier pauvre de Kingston qui s'appelle Border Lane, et qu'il a lui-même renommé Gaza. C'est intéressant aussi par rapport à cette histoire du rastafarisme, de Babylone, de l'imaginaire hébreu israélite qui était mobilisé par les descendants d'esclaves dans la culture rasta. Et là, cette

fois-ci, c'est justement l'antithèse, Gaza, qui est héros d'une rébellion, du camp des opprimés d'une certaine manière.

Et ce que je voudrais affirmer ici, c'est que finalement, peut-être que le personnage d' Uncle Demon n'est qu'une radicalisation d'une figure déjà développée par... qui est commune dans le dancehall, c'est la figure du don, du shooter, le shooter étant le tueur, le destructeur de corps. Et ça, c'est une persona que Vybz Kartel a incarnée à la perfection, il l'a même radicalisée dans les années 2000. Et finalement, on pourrait dire que Tommy Lee Sparta produit cette figure du badman au carré.

Alors, je vous montre juste un exemple d'un clip de Vybz Kartel qui réutilise justement encore une fois cet imaginaire hollywoodien de la violence pure. C'est un diss track, c'est-à-dire une chanson d'agression, de défiance et rivale, face à Mavado du quartier Gully de Kingston.

Qu'est-ce qui se passe ? ...Mais on va faire des articles et on va comprendre comment c'est pas mal. Cette génération est à la fois... ...Mais combien d'articles vous avez regardé, les bons ? Donc nous avons été des gens très négatifs. Vybz Kartel lui-même a fait beaucoup de bonnes choses dans la vie, je dois dire. Il y a juste que nous tournons vers les négatifs à chaque fois. Tout le temps. Comme ce que vous avez de nouveau, c'est que je veux les bons. Et nous allons les appeler. Et nous allons payer les gens pour les bons. Gangsterism. Cannibalism. Cartel overtime turn a cannibal. Où la musique est... very cannibalistic. It became so pleasant to the human. There's a thing within us, thrives... chopping of people and... heading people and... cutting out a man inside. Just like there's something within us that loves that. Quand ils voient le public réagir à une chanson qui dit : « Go and kill everybody, kill them all and done ».

Je trouve que c'est un passage vraiment très intéressant, justement sur la fascination ambiguë et macabre des jeunes Jamaïquains pour la violence pure. Donc ça va être la question de ma recherche, et je n'en ai pas moins parlé que Florian qui est ici — Florian Constant-Sic, en master création numérique, qui connaît très bien les cultures antillaises aussi —, et il m'a discuté effectivement, la figure du zombie n'est pas tellement présente comme ça dans le dancehall. Mais très souvent dans les clips, vous m'en avez montré plusieurs comme ça, on voit le deejay avoir les yeux qui deviennent blancs, simplement comme celui qui est revenu d'entre les morts ou qui a vu la mort, quoi. Donc voilà, cette figure du zombie est, ou de l' Uncle Demon, est liée à cette question de la violence pure, de la destruction des corps.

Alors, pour comprendre ça, je voudrais me tourner vers justement le passé et comprendre que la question du dépassement de la figure de l'humain dont on parle, c'est ce matin ! Attaché, comme tu l'as dit, Sophie, il y avait une définition stable de l'humain issue de la tradition chrétienne, et finalement dans laquelle la personne humaine correspond au corps humain, et quand le corps se désagrège, la personne disparaît avec lui. Ça correspond à une vision aussi qui s'est stabilisée au XVIIIe siècle en Occident, avec la philosophie des Lumières, avec les théories par exemple du philosophe John Locke, qui est une entité finie. Et ce qui est intéressant, c'est que la violence pure dont on a parlé à propos du dancehall, elle est très présente dans la littérature orale du XVIIIe et XIXe siècle dans les Antilles. La littérature orale antillaise regorge de cette thématique des corps démembrés et des têtes coupées.

J'en fais quelques exemples : la légende de Three-Fingered Jack, l'esclave rebelle qui sévissait autour de lui et qui n'avait que trois doigts parce que justement, il avait subi une forme de violence. Le rebelle haïtien marron François Mackandal a été pendu sur la place publique à Port-au-Prince, mais il avait un bras coupé parce que son bras avait été arraché par un moulin de canne à sucre, et ensuite il était devenu marron, et il semait la terreur, la destruction en tuant des Blancs autour de lui. Il a fini par être attrapé, et lors de sa pendaison, il s'est, selon la légende, transformé en mouche pour échapper à son supplice.

Je cite les contes folkloriques d'Anansi, un corpus jamaïquain qui propose des histoires d'hommes sans tête, de chiens aussi décapités qui continuent à avoir une capacité d'agir. La sorcellerie jamaïquaine et l' obeah témoignent aussi d'une capacité d'agir de parties du corps une fois qu'elles ont été détachées de la personne, à l'utiliser à partir...

Alors, simplement pour faire une première constatation : que cette violence sur le corps, elle est présente depuis très longtemps dans la littérature antillaise, et la littérature euro-américaine s'en est fait l'écho. Qu'on pense au nègre de Surinam dans Candide de Voltaire : « C'est à ce prix que vous mangez du sucre en Europe ». C'est une forme d'esclave qui a subi une violence dont le corps a été démembré, mais qui continue à vivre malgré tout. Je cite l'autre exemple de Benito Cereno d'Herman Melville, n'est-ce pas, ou cette espèce d'univers parallèle où l'esclave Babo est présent, et il rase son maître, mais on ne sait pas qui est le maître de l'autre. À la fin, la révolte d'esclaves menée par Babo est démontée et il est décapité. Et la figure de la tête de Babo, qui est mise sur une pique, continue d'agir sur l'intrigue, de peser sur l'intrigue par la suite. Donc là, c'est un peu l'autre côté du miroir dans la littérature européenne, on a aussi cette présence du corps violenté, du corps démembré de l'esclave.

Alors là, je voudrais me référer principalement à cet ouvrage passionnant d'une dizaine d'années en littérature comparée, de Early American Studies, de Moneca Keeter, ça s'appelle Feral Ecology, dans lequel elle développe justement ce contexte, ce concept de para-humain que je lui ai donc emprunté pour cette communication. Bon, on n'a pas le temps de résumer le livre, mais dans un des chapitres, elle relit les corpus de corps violemment transformés mais qui survivent à la mort ou au démembrement, elle les appelle des corps para-humains.

Et ce qui est intéressant, c'est que si on prend une autre source, William Bascom, qui est un folkloriste aussi qui a comparé beaucoup — bon, c'est classique — des contes africains et des contes antillais, il y a beaucoup de liens. Mais la question de la violence, des corps coupés, démembrés, ou alors de l'archétype du talking skull, le crâne qui parle, là, on les trouve quasiment pas en Afrique, mais uniquement dans les Antilles. Il y a une spécificité en fait de cette trace de la violence sur les corps dans la littérature antillaise.

Et effectivement, cette violence, et c'est la violence coloniale qui a été encodée par la loi dans le Code noir — bon, le nègre de Surinam dit : « Voilà, on m'a emprunté un bras et un pied pour petit marronnage » (petit marronnage, ça veut dire s'enfuir un mois de la plantation) —, donc cette violence qui va jusqu'au stade ultime étant la décapitation, elle est présente. Mais l'idée, c'est de dire que finalement, cette situation, si vous voulez, dans la mentalité coloniale, l'esclave n'est pas un humain, pas un animal non plus : il est un infra-humain, il est quelquepart entre l'animal et l'humain. On pourrait en parler longtemps, ça, mais ne serait-ce que dans la Constitution des États-Unis d'Amérique de 1776, les Noirs, qui sont décrits de manière peu euphémique — ne sont pas nommés en tant que tels —, sont considérés comme les trois cinquièmes d'une personne, c'est pour le comptage des forces dans les équilibres entre États du Sud. Mais malgré tout, cette idée de personnalité diminuée, elle est encodée dans la loi et dans plein de traces, de plein de manières différentes. Et donc c'est ça, ce para-humain : c'est finalement l'esclave ou le marron, la personne esclave ou maronne, qui n'était pas totalement équivalente à un être humain sans pour autant être un animal. Ça, c'est la définition.

Alors, évidemment, la littérature abolitionniste au XIXe siècle a tenté de montrer que, n'est-ce pas, un frère, les esclaves étaient des humains comme les autres, il fallait réintégrer — l'abolitionnisme voulait réintégrer, qu'il soit blanc, porté par des Blancs ou des Noirs —, réintégrer l'esclave dans le règne des humains. Voilà, donc la dynamique abolitionniste est de condamner cette valeur attribuée aux Afro-Américains comme para-humains.

Mais l'hypothèse de Moneca Keeter, c'est de dire que dans la littérature orale, dans la tradition populaire, c'est pas ça qu'on observe. C'est une situation — la littérature orale part de la situation de domination dans laquelle le corps est violenté — et lui attribue une puissance d'agir. C'est pas exactement la même chose. Évidemment, cette dévaluation coloniale de l'humain est très dommageable et condamnable, mais si on écrase les stratégies qu'on peut retrouver de puissance d'agir attribuées au para-humain, puis la perspective de l'esclave dans la littérature orale, on perd quelque chose des stratégies de résistance en fait élaborées par les populations esclavisées au XVIIIe et XIXe siècle.

Et c'est là que c'est très intéressant, c'est que finalement, la définition de l'humain duquel on a exclu les esclaves est une définition eurocentrée qui a émergé à partir du christianisme et de la philosophie des Lumières, ou sans aller jusqu'à Descartes, une forme de naturalisme, hein. Chez Descartes, c'est clair, l'humain, c'est celui qui a le monopole de l'esprit, par contre son corps est une matière comme les autres ; on voit bien que c'est une ontologie particulière. Et l'idée, c'est que dans les cosmovisions esclaves — qui sont des cosmovisions créoles qui ont emprunté à des ontologies non naturalistes, à la fois africaines, amérindiennes, mais aussi européennes, parce que les colons européens dans les Antilles n'étaient pas tous dans le mouvement naturaliste, hein, il y avait aussi des résidus de conception, notamment la question de la sorcellerie et de différentes capacités d'agir qui échappaient à la cosmovision naturaliste et à la vision de l'humain qui en émergeait —, je ne sais pas si c'est très clair, mais je vais simplement lire la dernière citation :

« Les Afro-Américains qui ont pu gagner une capacité d'agir en exploitant cette relation plus humaine n'ont pas simplement résisté au colonialisme anglo-européen, mais ont aussi sapé une de ses hypothèses les plus centrales sur l'organisation des humains et des non-humains. »

Puisque finalement, l'exclusion de l'ontologie naturaliste a tendance à objectifier l'ensemble des êtres vivants non-humains pour pouvoir les intégrer dans l'économie capitaliste — l'objectivation des non-humains est l'une des manières de créer le monde capitaliste, dans lequel justement les esclaves étaient un objet —, l'idée, c'est que ces cosmovisions esclaves posent une forme de paramodernité, aussi d'ontologie alternative. Et c'est ça qui est intéressant, c'est que depuis le début de la journée, on parle de comment on dépasse cette définition stable de l'humain dans un contexte postmoderne, de la fin du XXe, début du XXIe siècle, mais la question que l'on peut se poser, c'est est-ce que justement au XVIIIe siècle, l'ontologie naturaliste était loin d'être hégémonique, et aux Antilles, elle était très flottante ? Et ça, Moneca Keeter le démontre de manière assez fascinante dans plein de textes très différents.

Et voilà en quelque sorte mon hypothèse, même si elle reste assez spéculative : c'est l'idée que les cultures populaires capacitaient à maintenir, encoder en elles-mêmes les souvenirs de ces ontologies alternatives. Et c'est en ce sens que je voudrais lire d'une certaine manière la violence, l'ultraviolence valorisée dans la culture du dancehall contemporain, dans lequel Tommy Lee Sparta incarne une forme, comme je l'ai dit, de figuration maximaliste de ce badman, comme d'une certaine manière le souvenir de ce qu'ont dû faire les esclaves ou les Antillais avec la situation coloniale dans laquelle ils étaient échangés. Merci de votre attention.

Transcription

Avant de commencer, merci Sophie pour l'organisation de cette très belle journée. Merci. De mon côté, je vais reprendre un peu certains thèmes qui ont été évoqués par Emmanuel sur la figure du zombie, avec l'idée justement que le zombie, peut-être paradoxalement, serait une figure à même de revitaliser le cinéma.

Déjà, ce qu'on peut dire, c'est que le zombie a été une figure majeure, monstrueuse du XXe siècle. J'irais jusqu'à dire même la figure majeure, qu'on a discutée, mais en tout cas c'est extrêmement populaire. Et ça a commencé avec le cinéma, mais aussi d'autres médiums, on a le jeu vidéo avec des jeux comme *Resident Evil*, *Left 4 Dead*, la littérature où vous avez *Le Guide de survie en territoire zombie* ou le livre *World War Z* qui a été adapté au cinéma. Et vous avez aussi la bande dessinée américaine *Walking Dead* qui a été adaptée en série télé.

Du côté de la musique, on a eu bien sûr le clip *Thriller* de Michael Jackson, il va convoquer d'ailleurs différentes formes de monstruosité mais il va y avoir principalement celle du zombie. Et puis des chanteurs comme Fela Kuti qui vont utiliser le zombie comme une formule un peu rhétorique pour parler de la situation politique de son pays.

Du coup j'avais préparé un petit passage pour écouter ce à quoi ça ressemble. *Zombie o zombie ? Zombie o zombie ? Zombie o zombie ? Zombie !*

Donc voilà, et puis du coup on a pu découvrir effectivement que le zombie était une figure rhétorique aussi dans le Dancehall. Aussi dans le champ de l'art contemporain, on a quelques occurrences de la figure du zombie notamment dans la pratique de Jim Shaw, donc ici qui a un travail pictural mais aussi vidéo, donc je vous passe un extrait d'une vidéo qui s'appelle *O, The Joy* de 2017, dans lequel je vais me permettre d'accélérer un petit peu les extraits, dans lequel une jeune femme perce un trou dans un mur et elle découvre l'autre côté du mur qui a un monde complètement, je dirais pas onirique mais en tout cas envahi par des figures monstrueuses dans un brouillard qui évoque un peu le cinéma d'horreur des premiers temps.

Voilà donc c'est pour montrer que le zombie est une figure qui passe un peu les cadres des différents médiums mais quand même on peut constater que ça a été surtout au cinéma que le zombie a été une figure extrêmement prégnante, importante. Et on peut par exemple, il y a eu un site internet qui est maintenant disparu mais qui s'appelait le ZMDB donc c'est le Zombie Movie Database qui est l'équivalent de l'IMDB qui est l'Internet Movie Database qui est un site qui recense toutes les productions cinématographiques ou sérielles et qui recensait donc avant de disparaître d'Internet en 2009 7 500 productions audiovisuelles qui mettent en scène ces monstres.

Alors si moi j'ai donné pour titre à cette conférence « Les zombies comme cellules revitalisantes du cinéma contemporain », c'est pour peut-être identifier une dynamique qui serait propre au genre du film de zombie.

D'abord le terme cellules revitalisantes permet de faire référence aux origines haïtiennes du zombie puisque effectivement le zombie est apparu, ça a été évoqué précédemment, dans la culture vaudou haïtienne qui est à la fois une religion, un système politique, etc., dans laquelle le zombie était la parabole de l'esclave et donc il représentait un esclave victime d'un sorcier qui l'empoisonne, qui l'enterre et qui ensuite le déterre pour le faire travailler sous une forme comment dire un peu abrutie dans les plantations. Donc le zombie représente vraiment un être sans conscience ni volonté qui devient de fait l'esclave ultime sans désir d'émancipation. Dans l'économie du vaudou, le zombie est vendu au propriétaire des plantations, travaille sans désir.

J'aimerais pour illustrer un petit peu cela, passer un extrait de ce qui est considéré comme le premier film de zombie, c'est un film qui s'appelle *White Zombie*, réalisé par Victor Halperin avec Bela Lugosi qui est célèbre pour avoir joué Dracula, qui ici va interpréter un sorcier blanc qui va utiliser des esclaves pour les faire travailler dans une sorte de proto-usine. Je suis passé.

C'est ce que vous avez.

Je ne suis pas un homme. cette séquence, qui du coup, vous allez le voir, est une séquence musicale.

Transcription

Voilà, c'est la fin de la journée, donc j'essaierai d'être efficace et rapide, sans trop l'être non plus pour ne pas vous donner le vertige. Donc moi, quand il a été question de cette journée sur « humains / non-humains », si je ne suis pas une spécialiste des robots ni de la technologie, j'ai pensé à cette autre figure non humaine qu'est l'animal. Je veux vous parler aujourd'hui de l'animal en scène : de la figure de l'art à la figure de l'autre. Avant de rédiger ma communication — excusez-moi, puisque c'est la fin de la journée, je vais me permettre de lire, c'est une chose que je n'aime pas trop faire mais je crois que ce sera plus efficace —, donc avant de rédiger cette communication, j'avais eu envie de lui donner pour titre « Humain, trop humain », retenu par ce « trop » qui semble aller de soi dès qu'on évoque les progrès de la technologie et ses revers, pensant m'attarder non seulement sur l'animal mais aussi sur le robot, mais le titre avait déjà été pris. Il y a un essai de Nietzsche. Bon. Alors, qu'en est-il de l'animal ?

On peut le dire dans cette formule : l'affrontement de deux contraires, humains, non-humains, et, par là, la possible expression d'une tragédie humaine. Pour Nietzsche, le « trop humain » se manifesterait dans la part faillible de l'être. L'humain est un être perfectible, mais n'est jamais parfait, dont l'imperfection est le signe même de son humanité. Et en art, la faillibilité peut être la condition première pour qu'il y ait œuvre, pour que quelque chose m'émeuve et me regarde, me laisse pantois, il faut une faille. Ça peut rater. Quelque chose doit trembler. Aussi, je souhaitais voir avec vous aujourd'hui ce qu'il en est de ce non-humain qu'est l'animal, cette bête qui nous échappe et parfois nous fait trembler. Donc, au théâtre, l'animal sur la scène, l'animal vivant. Le sujet est d'actualité, les essais, les thèses, les expositions, les études sur la présence de l'animal dans l'art contemporain et au théâtre se multiplient.

Cela relève-t-il pour autant d'une mutation esthétique ? C'est à voir. Si la figure de l'animal participe du répertoire iconographique de nos civilisations et de nos cultures, lesquelles, en le grimant, en le dressant, ont régulièrement tenté de l'humaniser — le rendant volontiers ridicule —, aujourd'hui, où la nature menace de mettre un terme à l'Anthropocène, il apparaît pour partie que l'humain cherche dans cette condition animale une clé possible de sa survie, dans les capacités d'adaptation de la faune et de la flore, un modèle de résilience. Nous nous émerveillons devant la géniosité déployée dans les installations de Pierre Huyghe, celle de son Bénard Lermitte qui se glisse dans un masque brancusien, ou du talent des araignées tissant leur toile, dans des œuvres — celle de Pierre Huyghe qui met en scène ces non-humains si fragiles et si petits, et pourtant si résistants, qui nous excluent de leur secret — à cette heure où nous cherchons désespérément les clés de notre survie.

Au théâtre, on a pu voir ces dernières années des animaux majestueux occuper le plateau aux côtés de danseurs, de performeurs ou d'interprètes, sans être sommés de faire un numéro. Le groupe Shan Kayoko a joué avec des, avec un paon, le rapport de la bête... Je pourrais vous trouver plein d'autres exemples, mais

c'était pas mon objectif ici de faire un inventaire de tous les animaux vivants qu'on a pu mettre sur le plateau. Il s'agit plutôt, pour moi, de voir ce qu'on met en jeu à travers ça. Le rapport à la bête aurait changé, témoignerait d'une considération et d'un respect nouveau de l'humain pour ces non-humains, de fascination, voire d'admiration. L'animal n'est plus seulement dompté comme autrefois — ça, c'est la piste aux étoiles —, mais seulement donné à voir, présenté, parfois avec déférence, dans sa nudité, son corps et sa condition au côté de l'artiste.

Voilà deux images antérieures, je dirais, de ce cirque qui malmenait les animaux en les dressant, avec des prises de risque, certes. Et si, au-delà d'un changement de considération pour la nature animale qui nous aurait fait passer du cirque de la piste aux étoiles au spectacle de Bartabas, comme ici, ou entre théâtre Dromesko, ou bien — ce qu'il s'est passé, la diapositive est mal placée, il s'agit du théâtre Dromesko, qui est un théâtre qui joue avec les animaux, elle est là, en bas, je ne sais pas, elle était là, elle était là... Bon, c'est pas grave, c'est pas grave —, en tout cas, des théâtres où l'animal est magnifié, où l'animal est convoqué sur la scène, mais pas pour faire un numéro, ni pour être domestiqué ? Alors, il s'agissait d'une manière de se confronter à cette figure autre pour mieux voir la nôtre, pour mieux voir la sienne propre ? Ce serait ma première hypothèse.

Ici, un cheval de Romeo Castellucci, dans Inferno. Romeo Castellucci, qui est un grand metteur en scène italien contemporain, et qui a fait ce spectacle sur lequel, duquel je vais reprendre par deux fois la figure de l'animal, qui partait de l'Enfer de Dante, de la Divine Comédie de Dante. En tout état de cause, la présence d'un animal sur une scène de théâtre est incongrue. Elle dit d'abord la nature artificielle du lieu théâtral, un lieu conçu pour et par l'homme où l'animal n'est pas à sa place, au point que le public peut ressentir un sentiment de gêne, d'inconfort, face à cet autre qui semble au mauvais endroit parce qu'il n'a aucun intérêt à être là, et parce qu'en plus, il ne sait pas quoi y faire. Sa présence crée donc un choc, renforce la barrière entre le réel et la fiction, entre la scène et la salle, entre le public et l'acteur. Cette barrière — que Bernard Dort disait arrachée par tous les moyens, à abattre dans les années 1970, depuis Antonin Artaud, avec le Living Theatre, Ariane Mnouchkine et son spectacle en 1989, ou Ronnie Burkett, ou avec l'Orlando Furioso de Luca Ronconi, André Engel, le théâtre de rue, etc. —, cette barrière qui est à l'essence même du théâtre, lequel nécessite un face-à-face.

L'étrangeté de l'animal sur la scène me tient à distance, m'interroge, provoque une suspension du sens, un étonnement, voire une sidération. Ce cheval de Castellucci, toujours dans Inferno, dont une poursuite soulève la robe blanche, et qui est, sur la robe blanche des cavaliers, extrêmement esthétisée, ce cheval sidère. Les chevaux de Castellucci généralement sont quasi immobiles et participent à des apparitions visionnaires. La dimension chthonienne du cheval, sa force, sa taille, sa puissance et sa beauté, sa présence en scène est l'une des plus impressionnantes qu'un plasticien comme Castellucci en use fréquemment, paradoxalement aussi, d'autant plus lorsqu'il traite dans ses spectacles, comme Inferno ou comme Tragedia Endogonidia — réalisé à la fin des années 90 —, lorsqu'il traite dans ses spectacles des puissances dionysiaques ou infernales. Le cheval est l'animal guide du chaman lors de son voyage extatique, quand il s'affaisse au sol.

Dans les Bacchae de The Bacchae créées par Klaus Michael Grüber en 1974 à Berlin, c'est monté sur l'un d'eux que Penthée partait vers sa mort, conduit par Dionysos qui tenait... En 1969, au Festival de théâtre de Francfort-sur-le-Main, Joseph Beuys avait associé le cheval à la tragédie dans une action intitulée Titus / Iphigénie. L'artiste avait placé à ses côtés un grand cheval blanc, dont le bruit des sabots sur une plaque de métal sonorisée, amplifiée, se mêlait à ses borborygmes. Beuys marmonnait dans une transcription singulière, à sa façon, les deux pièces de Shakespeare et de Goethe ; l'ensemble était incompréhensible. Le langage de Beuys se faisait animal. La présence de l'animal en scène met à mal le langage verbal pour un autre non-verbal. D'ailleurs, un animal s'affaisse, il hennit, il grogne, il aboie. Son langage est désigné par des verbes qui renvoient à sa condition non humaine, sauf pour les oiseaux, lorsque leur langage s'apparente à une construction humaine : la musique. Les oiseaux chantent.

Cette petite digression pour vous rappeler que l'animal reste une figure de l'autre, insaisissable, imprévisible et mystérieuse. Dans le cas du cheval, il porte en lui cette part de ténèbres qui le range du côté du dionysiaque. Le cheval blanc à la robe maculée d'infernaux convoque les puissances dionysiaques du terrain. « Alors, si l'énergie chaotique du cheval reste obérée, la notion de spontanéité et d'affect font défaut pour dire la tragédie » — je cite là un critique malais qui, en 1994, écrivait cela dans le catalogue de l'exposition rétrospective de Joseph Beuys au Centre Pompidou. La présence du cheval pourrait servir de substitut à une fonction cathartique perdue, celle du chœur. Dans la tragédie antique, c'était au chœur qui était principalement dévolue cette fonction cathartique. Ce retour du chœur qui avait disparu avec Aristophane et l'avènement de la comédie pourrait-il se réaliser à travers la présence de l'animal ? Le cheval sur la scène, le chœur de la tragédie, disait Nietzsche, tenait le public à distance et faisait office de barrière. Le cheval prendrait ainsi le rôle du chœur tragique pour tenir le public à distance.

Ce qui m'amène à inverser la question que l'on serait tenté de poser aujourd'hui dans le contexte de ce séminaire sur les mutations esthétiques. À savoir : y aurait-il une mutation, un changement d'ordre esthétique dans l'art contemporain et les arts de la scène qui découleraient d'un changement de notre rapport à l'animal, ce non-humain ? Donc, une inversion pour me demander si la présence animale ne participerait pas d'un retour à une condition très moderne du théâtre. Ce serait une deuxième hypothèse. Une hypothèse que conforteraient peut-être les dires de Castellucci qui dit : « L'animal est présent sur scène en tant que force allégorique qui dépasse les cultures pour toucher à l'universalité de l'humanité. » Mais l'obstination du metteur en scène — amis singes, des boucs, des chevaux et un taureau —, comme pour retrouver ce moment très tragique où l'homme n'était pas séparé de l'animal, un moment d'avant le langage, cette obstination fait état en même temps de cet impossible retour, me semble-t-il.

Par sa présence donc, l'animal nous rappelle que le théâtre est un lieu de culture, un lieu de l'humain qui met en abîme notre humanité, donne à voir et à entendre nos failles et nos faiblesses. La présence sur scène de l'animal est incongrue, mais aussi théâtrale. Ici, ce taureau — vous voyez peut-être la légende —, il était dans un opéra de Schönberg mis en scène également par Castellucci. La présence est incongrue, mais elle est théâtrale aussi, au sens où elle tient le public suspendu à l'idée d'un possible accident. Le comportement de l'animal, même apprivoisé, reste imprévisible. Sa présence est donc de l'ordre de l'impondérable et suggère une perspective d'événement. D'ailleurs, Castellucci dit : « L'animal endormi est capable de provoquer un tremblement de terre, car cet animal est gonflé d'énergie comme une centrale nucléaire. » Il y a là une part de risque qui confère à la bête une théâtralité qui lui est propre et qui en fait la force.

Éviter l'autre, c'est prendre ce risque de l'imprévisible. Je voulais raconter une petite anecdote. J'ai le souvenir d'un moment très fortement théâtral. C'était pour un spectacle de Jan Fabre au Théâtre de la Ville à Paris en 1993 — excusez-moi pour l'italien — qui s'intitulait Da un altra faccia del tempo. En fait, ça, c'est une œuvre de Jan Fabre, mais je l'ai prise parce qu'elle rappelait ce spectacle, mais elle n'est pas issue du spectacle. Sur la scène, un chanteur évoluait parmi les danseurs, un grand-duc perché sur son épaule. Vous savez, c'est grand, c'est un grand rapace, magnifique. À la fin de la représentation, alors que l'homme à l'oiseau et les danseurs s'étaient figés, la lumière s'éteignait jusqu'au noir complet. Dans un silence total, l'oiseau s'envolait alors vers le public, au bruit sourd de ses ailes, au-dessus de nous, au-dessus de nos têtes, et il s'arrêtait quelque part. Dans la nuit du théâtre, en silence, le public attendait que la salle s'éclaire et on trouvait la bête immobile perchée sur le dos d'un fauteuil, pour m'être venu chercher. Un moment fort. Le théâtre est un son, je disais, qui expire, et le songe serait le propre de l'homme. L'animal est celui par qui le songe arrive.

Donc troisième, non pas hypothèse, mais constat : c'est la théâtralité de la présence animale. Maintenant, on va rester chez Castellucci. C'est le teaser du Festival d'Automne 2014 qui montre Le Sacre du printemps de Stravinsky. Je vous montre juste ce petit extrait et après je vous explique... C'est très court, c'était même pas le teaser en entier, c'était juste un extrait. Le ballet de Stravinsky, Le Sacre du printemps, qui avait fait scandale quand Nijinski avait dansé ce ballet en... quelle année ? C'était la première de Stravinsky. Et ici, en 2014, Castellucci a orchestré un ballet de machines qui sont suspendues au-dessus d'une cage de scène vide et ces machines, sur le rythme affolant de la musique de Stravinsky — en fait, surtout sur cette partie, sur ce morceau —, ces machines déversaient une pluie de poudre blanche, en fait de la poudre animale, les os broyés de 75 bœufs destinés à notre consommation et ensuite transformés en engrais pour ensemencer nos cultures. Castellucci réalisait là une transposition somptueuse, très littérale, du mythe où une jeune fille est sacrifiée pour la fertilité de la terre.

Alors là, ils utilisent ici des robots, d'autres des non-humains. L'humain se lave les mains. Il met ainsi en scène à la fois la part sauvage de l'homme — sacrifiée —, son génie créatif — la musique de Stravinsky, l'art de Castellucci —, son intelligence scientifique — la technique machiniste — et sa part animale, au sens le plus trivial, est carnivore. Humain, trop humain, déshumain. L'humain, absent sur scène, est trivialement convoqué par la machine et l'animal réduit en poudre. La machine, guidée par l'humain, met en scène notre humanité et notre inhumanité. Les limites de l'humain semblent dépassées. Bientôt se constituait un monticule de poudre blanche. Pour la danse sacrale finale, je crois que c'est celle-ci, un rideau gris venait occulter la scène — attention, les spectateurs, ils n'étaient pas dedans en fait, il y avait une espèce de filtre parce qu'ils ne pouvaient pas respirer ça —, et donc un rideau venait occulter la scène sur lequel un texte projeté apprenait au public que cette poudre était constituée des cendres de 75 bovins dont les carcasses avaient été nettoyées, brûlées puis pulvérisées après l'abattoir

pour fabriquer 6 tonnes d'engrais. Le choc était violent si l'on ne savait rien du spectacle.

« Dit Castellucci : la nécessité du choc est et reste essentielle dans l'approche de l'art depuis la naissance de l'art moderne. Choc d'une rencontre entre le mécanique et l'animal, la musique, la poussière d'os et la danse, à des niveaux qui se confondent » pour un spectacle qui nous renvoie à un monde d'avant la tragédie, aux racines du théâtre. C'est au moment où le texte se déroule qui dit l'origine et la nature de cette poudre que peut se créer dans le public un effet de sidération. Un choc, peut-être un dégoût, un malaise, et une prise de conscience, de l'ordre de celle que l'on peut ressentir au vu des photos des os et des crânes des millions de bisons qui ont été exterminés par les Américains en à peine un siècle à leur arrivée en Amérique...

Si aujourd'hui l'on a conscience des espèces menacées qu'on essaie de protéger, l'œuvre de Castellucci pose le doigt sur un certain rapport que nous avons à l'animal dans un cadre et un système, le théâtre, conçu par et pour l'homme. Par ailleurs, une autre singularité de cette œuvre serait cette alliance du robot, de l'homme et de l'animal : Dionysos versus Apollon, retour au tragique. Alors, faire monter un animal vivant sur la scène, l'affaire n'est pas vraiment nouvelle. Depuis les opéras du XVIIIe siècle jusqu'aux expériences théâtrales les plus récentes, les planches ont exhibé maints veaux, vaches, cochons, couvées, etc. Ce qui relève d'une nouvelle attitude, c'est la considération que l'on peut avoir pour l'animal lorsqu'il est donné à voir comme un être à part entière et que l'artiste le côtoie sans chercher à le dominer. Je me répète.

Dans les happenings et performances des années 1970, les artistes de l'Arte Povera avaient donné le ton. Ainsi, Pier Paolo Calzolari, qui plaçait un chien à côté de trois blocs de glace ; Jannis Kounellis, onze chevaux dans la galerie L'Attico à Rome, le 14 janvier 1969 — mais il a aussi travaillé avec un corbeau, un perroquet —, ou Joseph Beuys dans sa performance, son action I Like America and America Likes Me, de 1974, lorsqu'il s'est enfermé durant une semaine avec un coyote sauvage dans une galerie new-yorkaise, action exemplaire d'une quête de communication avec d'autres modes d'être que le nôtre, avec ce qui est primordial, primitif et inhumain. Dans la cage, chacun était l'intrus de l'autre. On pourrait rapporter ici un grand nombre d'œuvres. Cela a déjà été fait et ce n'est pas mon propos. Mais pour tenter de saisir certains des enjeux de ces intrusions ou incursions de l'animal sur scène, je voudrais finir sur un exemple a priori moins majestueux.

En effet, il est des bêtes moins nobles qui renvoient à des considérations plus prosaïques, et par suite à notre animalité et à notre corporéité. Castellucci a placé des singes sur scène. Rodrigo García d'un côté, et Olivier Perrier : une truie. C'est le Théâtre du Hérisson, un cochon au théâtre. Cet animal qui dans notre culture symbolise la souillure, car il se repaît de nos déchets et aime se vautrer dans la boue. « Dieu, s'il existait, serait un porc », écrit Georges Bataille à la fin de Madame Edwarda. La métaphore du cochon est volontiers utilisée et l'animal convoqué dès qu'il s'agit de travailler sur le registre oppositionnel de la culture et de la nature. C'est ce que font des artistes comme Carsten Höller et Rosemarie Trockel, ou Wim Delvoye et Xu Bing, qui mettent en relation l'animal inculte avec l'art. Ici, vous avez à gauche Xu Bing, et à droite Wim Delvoye qui a tatoué des porcs et après les écorche — une fois que le cochon est tué, il expose la peau. Mais je ne vais pas m'étendre là-dessus.

Jusqu'à Olivier Perrier. C'est plutôt vers lui que je voudrais retourner. Jusqu'à Olivier Perrier, dans les années 1980, le cochon était ce grand oublié de l'art comme de la littérature, ou du moins sa mythologie est-elle essentiellement négative ? L'animal est la métaphore du vice, il représente la fange, il évoque l'avilissement de soi — traiter quelqu'un de « porc » est l'insulter —, et dans l'échelle sociale de l'animalité, le cochon occupe les échelons les plus bas. Serait-il possible, alors, de lui redonner ses lettres de noblesse ? C'est ce qu'ont tenté de faire donc le metteur en scène Olivier Perrier...

La truie Bibi, qui a participé à cinq spectacles chez Olivier Perrier, s'est retrouvée au Théâtre de l'Odéon en 2008, aux Ateliers Berthier, où Jean-François Perrier a monté Tournant autour de Galilée, un spectacle auquel Bibi participait à part entière, en composant de très près avec les comédiens. Perrier invitait l'animal à dépasser sa condition d'actrice pour atteindre celle d'acteur. Bibi, selon le metteur en scène, cherchait à jouer, avait intégré ses entrées et ses sorties. Elle ne faisait pas de la figuration, mais elle tenait un rôle à part entière. Perrier — qui avait fait la scénographie de ce spectacle — parlait d'elle comme de l'une des protagonistes de la représentation. Et c'est vrai qu'elle était présente très longtemps sur scène. Toutefois, moi j'ai noté que leurs remarques sur les divers incidents dus à sa présence et leur ton même traduisaient cette dimension attendrisante ou comique de cet animal que, quelques efforts que l'on fasse, l'on aura toujours du mal à sublimer.

Là encore, comme d'un fait inéluctable, le cochon était mis en relation avec l'écrit. La comédienne Jeanne Balibar — on voit juste son visage sur la photo —, à quatre pattes à ses côtés, lui disputait les pages d'un livre, mais elle les avait enduites de confiture. La truie dévorait les livres et Balibar jouait à se faire animale, mais la bête restait la truie. Au point de vue du savant Galilée sur le monde — parce que là, il reprenait aussi la pièce de Brecht sur Galilée, il était question des découvertes astronomiques de Galilée —, donc en parallèle du point de vue du savant que donnait à voir le spectacle, Perrier donnait aussi celui de la bête, c'est-à-dire qu'il avait fixé une caméra sur la tête de la truie, une caméra qui filmait en fait tout ce que voyait le cochon. Elle retransmettait, projeté en grand dans l'espace de la scénographie, le trajet de son regard au sol, son point de vue de cochon sur les choses. Et on voyait donc les livres, la confiture, tout ce qui se passait au sol, les images défilaient ainsi de façon chaotique, heurtée et rapide, en restant au ras du sol. Le cochon est cet animal dont la structure de la colonne vertébrale lui interdit de regarder le ciel — il ne peut pas faire ça —, ce ciel que justement scrutait Galilée. Dans cette mise en scène de la bête et du savant, la présence de l'animal, au fond, ne venait-elle pas faire valoir une supériorité de l'humain ?

Alors, pour conclure, je dirais... J'ai négligé ici des œuvres où l'artiste cherche à se faire animal, pour privilégier ces cas où simplement il se confronte à l'animal et pour mettre en exergue l'irréductibilité de leur dissemblance. Déplacer sur la grande scène de l'art les chiens, les chevaux, les boucs, les cochons, les oiseaux : ces figures de l'autre, de l'autre avec un grand A, rendent compte de notre part faillible, de notre humanité. Par ailleurs, les animaux participent à la fonction d'accueil du théâtre, en redoublant sa nature.

Alors, mutations esthétiques ? Sans doute non, mais cette présence animale, par son étrange inquiétude, en art participe d'une interrogation de l'humain sur la précarité de sa condition et celle de la planète. Avant, on déguisait l'animal, on lui mettait une jupette et un chapeau et un petit chien de cire ; le montreur d'ours habillait le sien d'une collerette ou d'une robe, faisant de l'animal un simulacre d'humain. Il y a des artistes qui s'essaient à être animaux — les fantasmes du devenir animal : Marina Abramović, porter un cheval, porter des œufs ; Marion Laval-Jeantet, s'injecter du plasma de cheval ; Oleg Kulik faisant le chien... Mais que reste-t-il de ces expériences, si ce n'est une manifestation de plus de l'écart qui réside entre l'humain et le non-humain ?

Donc, si l'art n'est plus seulement dans un rapport de représentation à l'animal aujourd'hui, s'il en est une figure, mais s'il est dans un rapport de confrontation avec lui, on peut dater cette mutation avec les pratiques performatives des années 1970. Il y a donc de cela un demi-siècle maintenant, avec ces artistes de l'Arte Povera — une appellation de Germano Celant qui a regroupé des œuvres et des identités artistiques fort diverses, mais qui avaient comme point commun un regard sur la culture comme état d'exception par rapport à la nature, des artistes qui expérimentaient le vivant dans un cadre institutionnel qui le mettait à l'épreuve du bâti —, et peut-être le début d'un art écologique. Aujourd'hui, la terre tremble et nous avec. Un péril que les animaux pressentent généralement : l'incendie, le séisme, ils nous alertent. Peut-être avons-nous envie de les entendre ? Peut-être avons-nous conscience qu'ils savent des choses que nous ignorons ? Peut-être aussi constituent-ils un modèle pour notre survie dans leur manière de s'adapter au dérèglement climatique ? Est-ce que eux, muets... J'arrêterai là.

23 octobre 2024