

INTERVIEW

Jean-Michel Puiffe

ALIS, d'où venez-vous?

Nous venons un peu de nulle part, sans formation spécifique à ce que nous faisons sur scène. Nous nous sommes emparés de la scène de manière totalement anarchique, sans principe ni référence à des pratiques déjà existantes. Pour voir comment fonctionne la scène. L'important c'était de faire, sans attendre d'avoir les moyens pour faire.

Mais l'origine c'était quoi? Les arts plastiques? Un cours de théâtre?

Au départ, l'envie de faire du théâtre, «monter» à Paris, et la déception de voir ce qui se pratiquait. Et du coup, la recherche d'une autre solution, pour faire quand même, pour répondre à un désir dont il fallait bien trouver l'énonciation. La réponse, elle s'est élaborée au travers de ce que nous avons pu voir des spectacles américains, dans les années 1975/80: Foreman, Sherman, des initiateurs un peu oubliés.

Un traitement de l'espace, et du corps dans l'espace, presque uniquement de la scénographie. Est-ce représentatif de votre travail?

Il y a d'abord un espace qu'on creuse, physiquement par la lumière. Et puis la mise en jeu d'objets et de corps dans cet espace. La mise en scène de signes, qui vont créer de courtes séquences poétiques, laissées à la libre lecture du spectateur.

Et il y a la durée. Dans nos expositions, les machineries doivent être manipulées. Et ça ne sert à rien de savoir qu'elles existent si vous ne les faites pas fonctionner. Il faut se faire son petit spectacle. Et dans nos spectacles le spectateur doit se brancher sur ce que nous faisons. Tout est fait pour réactiver l'oreille dans une durée: ce n'est pas de l'affichage.

On dit de vos spectacles qu'ils sont froids.

C'est difficile à sentir de l'intérieur. Nous pouvons l'imaginer. C'est froid par rapport à du théâtre! Mais par rapport à une exposition, ce doit être très chaud! Cela dépend donc des attentes des uns et des autres.

D'ailleurs c'est bien en ça que c'est du spectacle.

C'est effectivement fait pour une exécution face à un public en l'état de perception d'un spectacle. Le froid c'est de l'imperméabilité: soit le spectateur arrive à se créer un itinéraire dans ce que nous proposons, il ouvre des portes, entre dans un univers; soit il reste extérieur, et là, oui, c'est peut-être froid.

Techniquement, la machinerie s'appuie sur quoi?

Techniquement, c'est digne des photos de vacances des années 60. Ce sont des appareils de diapo. programmés et synchronisés à une bande-son...

Au départ c'était de la photocopie réduite et grattée à la main. Aujourd'hui nous faisons «flasher» chez un photographe. La technique a évolué. Mais les objets restent faits de papier, de plastique, de colle, de bois: du bricolage.

Nous faisons certainement des redécouvertes d'une banalité époustouflante. C'est ce rapport à la scène qu'il faut renouveler sans cesse. Dans 20 ans, il y aura des gens comme nous qui referont les mêmes découvertes.

Vous parlez en même temps de poésie et de mécanique horlogère, c'est contradictoire...

Même un poème est organisé comme une mécanique, les meilleurs poèmes sont de véritables machines. Pas de doute là-dessus!

Vos spectacles sont-ils organisés avec des signes et des conventions tels que dans une progression dramatique... Est-ce qu'il y a des signes de début et de fin, par exemple?

Au début, ça s'allume, à la fin, ça s'éteint... Donc un spectateur n'ayant jamais vu de spectacle est peut-être notre meilleur spectateur. Il n'aura pas d'idées préconçues. Ce qui est sûr c'est que nous sommes les premiers spectateurs de ce que nous proposons: notre méthode de travail c'est ça, mettre sur scène ce que nous voyons: si ça ne marche pas, nous jetons. Le spectateur, lui, peut être entraîné dans un rapport à ses perceptions auquel il ne s'attendait pas, il peut être surpris, voire déstabilisé, mais c'est la fonction du spectacle.

Votre travail a un fonctionnement conceptuel, sur des notions d'envers, de revers, sur le noir/le blanc, sur apparition/disparition? Et du coup cela pourrait devenir une fin en soi, voué à la répétition.

C'est parce que nous travaillons sur des éléments extrêmement simples. Il y a des actions qui ont des points de départ très conceptuels, et qui se poétisent, s'imbriquent, prennent du sens...

Ce serait compter sans cet aspect proliférant de notre machine, que nous ne cherchons pas à maîtriser entièrement. Nous canalisons cette prolifération.

Pourquoi dans cet univers sans principe narratif, abstrait, avez-vous besoin de vous servir d'autres signes que sont les mots?

Les mots font partie des signes que nous manipulons. Ils nous viennent en fonction des thèmes que nous travaillons. Au départ, nous sécrétons tout un univers d'objets et de machines, un peu comme des enfants. Et avec nos images, nous faisons des jeux de mots d'images. Les images ont donc quasiment même valeur que les mots. En triturant un petit proverbe, nous faisons la même chose qu'avec les objets et les images que nous manipulons.

À vous entendre c'est un travail enfantin. Pourtant c'est terriblement complexe, précis, méticuleux...

La machinerie qu'on emploie est extrêmement simple. Le côté enfantin renvoie à la construction d'un langage. Nous parions qu'il est possible de générer, créer des langages non verbaux, plus «universels» peut-être. Pour sortir du flux linéaire et conventionnel de l'habitude. Mais ceci est d'une urgence extrême, actuelle: les gens doivent faire face aux technologies, mais aussi à l'ailleurs, à l'inconnu... Il faut qu'ils soient capables de s'ouvrir et de percevoir du langage autre. Qu'ils s'en sentent capables surtout.

Il y a des tas de perceptions inimaginables sans une rencontre avec un spectateur. Des habitants de Fère-en-Tardenois, où ALIS est installé, nous parlent de la façon dont ils ont été transportés, dont ils se sont laissés embarquer dans un rêve; ils nous disent: «mais nous voudrions revoir des choses de vous parce que ça nous a emmenés là où nous n'avons jamais été éveillés». L'idée du rire ou des larmes c'est très réducteur. La palette des sensations est beaucoup plus large.

Propos recueillis par Jean-Michel Puiffe

ALIS, une petite histoire...

Depuis plus de 15 ans ALIS construit un langage scénique
sans références théâtrales.
Entretien sur une pratique hors norme.

ALIS, une lanterne magique ?

Pierre Fourny : ALIS, ça a commencé en 1982. J'avais besoin d'une structure qui me permette de créer des «spectacles». L'idée était de me dégager des contraintes de l'époque pour parvenir à faire «quelque chose» d'autre sur scène. Or, à ce moment-là, ce qui m'a le plus marqué dans le travail scénique, c'était le théâtre américain, notamment Sherman ou Foreman, qu'on découvrait au «Festival d'Automne à Paris». J'y ai donc trouvé les pistes qui répondaient à mon envie de faire des spectacles, plus particulièrement à travers la démarche de Sherman, par ses choix radicaux d'un espace scénique restreint avec des moyens extrêmement légers.

Art Scènes : Cette époque-là, c'est aussi le moment de l'émergence de la danse contemporaine française.

P.F. : Ces pratiques-là de la scène venaient plutôt de démarches de plasticiens, plus que du théâtre ou de la danse. Du coup il y avait une liberté totale par rapport aux genres. C'est ce qui était particulièrement séduisant. Cette période est restée sans suite en France. Le reste de l'Europe est moins assujéti qu'ici à ce présupposé théâtral de la scène. Dans les productions belges par exemple, il y a une liberté beaucoup plus grande.

A.S. : Avant 1982, qu'est-ce que vous faisiez ?

Dominique Soria : J'étais dans une compagnie de théâtre, j'y ai fait de la comédie, de la régie... Je m'y suis ennuyée très vite. Je suis «montée à Paris» et j'ai rencontré le travail de Pierre. Nous avons commencé à construire des objets. Je me suis aperçue que le rapport à la création d'un objet était pour moi important, une bouffée d'air pur. J'ai eu un peu de mal au début, à cause du problème de cette «présence» sur scène. Mais dans la construction je me suis vite sentie à l'aise.

P.F. : J'ai eu envie très jeune de faire du théâtre, du spectacle, sans vraiment savoir comment. J'ai eu un parcours incertain, une période d'attente durant laquelle j'ai étudié le chinois. Ce qui rétrospectivement a été une formation très pratique par rapport au fonctionnement d'un langage radicalement différent, à des univers poétiques envisageables.

D'une certaine manière, c'est bien d'avoir «ça» pour se rassurer dans un rapport à une pratique très radicale, de savoir qu'il n'existe pas seulement le langage courant, mais qu'il y en a d'autres et qu'ils nous sont accessibles parce qu'il y a une masse de données dont l'espèce humaine est dotée qui ne prend pas forcément les mêmes formes partout.

On peut y avoir accès, elles sont parfois étranges et souvent confuses et cette confusion est un objet fondamental d'intérêt. Cela peut être l'objet des séquences que nous mettons en forme : la confusion du sens est productive, il y a différentes formes de confusion. Et il y en a de très intéressantes.

Puis la rencontre avec le travail des Américains. Ça été une époque de conditions économiques très dures. Le fait de monter à Paris était la seule façon d'avoir cette fenêtre sur le monde. Aujourd'hui il y a d'autres accès, Internet par exemple. Et puis il y a d'autres endroits où il se passe des choses. Pourtant, en France, Paris est encore l'endroit où il faut «passer». Et ça c'est décevant.

D.S. : Si vous jouez en province, personne ne se déplace, surtout pas la critique. Si vous ne jouez pas à Paris, vous n'avez aucune chance. Quand nous étions à Paris, il était très difficile de faire venir des professionnels. Le moyen de montrer notre travail était de leur proposer de venir n'importe quel jour, à n'importe quelle heure. Nous avons installé dans notre atelier une petite scène.

P.F. : Lorsque nous nous retrouvions ainsi à trois ou quatre, nous pouvions parler, et cela a créé des liens. Cela a permis de montrer des choses dans des conditions très conviviales et tout le monde y a été très sensible.

Nous nous sommes donc retrouvés avec un groupe d'amitiés, de fidèles, qui ont fait qu'ALIS existe encore aujourd'hui.

A.S. : Comment en êtes-vous arrivés à ce travail?

P.F. : Les premières «choses» que j'ai faites ont été des manipulations d'objets sur une table. Je considérais que «ça», à priori, c'était du spectacle. On pouvait donc «en faire» à partir de signes extrêmement simples. À partir de là, nous avons créé cette structure (ALIS) pour aller plus loin. Il y a eu ensuite la rencontre avec Dominique et au fur et à mesure nous avons débroussaillé les solutions techniques qui permettaient de résoudre les problèmes que nous nous posions pour éclairer ce petit espace. Le projecteur de diapositives s'est révélé être la bonne solution notamment grâce à par son faible coût et sa maniabilité.

Très vite, nous avons pu, grâce à l'informatique, en faire une machine à synchroniser les éclairages et le son. C'est donc devenu notre petite cellule de production dont nous maîtrisons tous les paramètres extrêmement simples de lumière, de son, d'images. Nous sommes passés ensuite à quatre appareils. Le principe depuis lors n'a pas changé.

D.S. : Comme matériaux nous nous sommes servis d'affiches de publicité que nous récupérions pour produire nos «objets».

P.F. : Il y a l'idée de récupération aussi en ce qui concerne les techniques. La scène n'a pas de technique qui lui soit propre, c'est plutôt un espace où sont venues converger historiquement, différentes techniques. Ça passe de la marine militaire à l'époque de Louis XIV à l'informatique aujourd'hui. Elle s'approprie tous ces éléments. Par contre, la scène est un endroit où tout peut se croiser, converger. C'est ce qui en fait un espace d'investigation contemporain extrêmement intéressant et pertinent. C'est un peu ça que nous défendons dans notre travail. Dans le rapport que nous entretenons avec un langage de la scène, il s'agit pour nous d'un espace au même titre que la toile blanche. On peut le travailler d'une manière extrêmement radicale, sans référence nécessaire à une tradition théâtrale. Il y a d'autres traditions auxquelles faire référence.

Le travail scénique est un dispositif qui génère des fonctionnements qui lui sont propres, des fonctionnements à l'image du psychisme humain. Nous avons des organes de perception et la scène les met en jeu dans un système palpable. C'est précisément ça que nous produisons et que nous expérimentons.

A.S. : Votre proposition scénique oblige le spectateur à un regard tout particulier, peu habituel. Il n'y a pas d'accroche dramatique ou narrative ni d'émotion particulière. Ce qui se passe c'est autre chose d'indéfinissable. Ça peut-être à la fois surprenant et dérangeant. En même temps, votre travail s'appuie sur un dispositif frontal, ce qui est très proche d'une tradition du théâtre.

D.S. : C'est évident pour nos dispositifs scéniques, mais dans le cas où nous imaginerions un spectacle en circulations, les solutions techniques liées notamment à notre procédé de diapositive deviendrait ingérables.

P.F. : L'exposition proposée en parallèle au spectacle, permet cette possibilité de déambulation, et pour ceux qui avant le spectacle ont pris le temps d'évoluer dans l'exposition, l'accès au spectacle s'en est trouvé facilité.

A.S. : Votre travail peut être perçu comme en référence aux arts plastiques ?

P.F. : Nous sommes en rupture avec la focalisation des plasticiens sur l'objet, avec la difficulté qu'ils ont à se dégager du marché de l'art et des comportements qui en découlent : la difficulté à se dégager physiquement et conceptuellement de l'œuvre. C'est toujours l'artiste qui est derrière «l'auteur de l'objet». Du coup, les modalités de perception de cet «objet» ont rarement été prises en charge.

Quand la création échappe à la notion «d'objet», tout de suite on est obligé de considérer qu'il y a une durée, que pour faire venir des spectateurs il y a un temps, un horaire, un parcours, un regard.

Ainsi, dans ce que nous proposons nous gommons tout ce qui est parasite. Il est très important pour nous que ce soit ce que nous présentons qui soit l'objet du spectacle.

A.S. : La boîte noire où on maîtrise tous les paramètres?

D.S. : En même temps nous n'avons pas demandé à ce que ça se passe dans un théâtre. Au début nous avons cherché à ce que ça se passe ailleurs, soit dans des musées, soit dans des halles, très vite nous nous sommes heurtés au problème de l'installation scénique. Il est impossible d'investir par exemple un musée pendant deux jours et deux nuits pour mettre un gradin, pour garantir les conditions de bonne perception du spectacle. Donc, voilà, nous nous retrouvons dans un théâtre, par la force des choses, parce que c'est le lieu

le plus adapté.

Ce que nous avons créé, plutôt qu'une boîte noire, c'est une boîte à lumière. C'est un peu une lanterne magique. Entre l'illusion, la vision...

P.F. : Les modalités habituelles de perception des arts plastiques excluent la maîtrise de la durée. Or, dans le système de fonctionnement scénique que nous proposons, c'est le créateur qui impose et conduit la gestion de la durée. Au spectateur de s'immiscer dans ce système, il n'y a pas d'autres possibilités que de s'y insinuer. À lui de faire le travail de sa propre synchronisation avec ce qui se passe sur scène. La démarche du sculpteur pourrait être la plus proche de la nôtre puisqu'elle implique un déplacement, un mouvement autour. C'est ce qu'a très bien saisi Soto en utilisant le corps du visiteur comme moteur du regard. Il a complètement intégré dans l'œuvre même le fait que le regard du visiteur va se déplacer, il en déduit une gestion de la durée par le visiteur même.

Dans le cadre du spectacle sur scène, cette gestion revient au metteur en scène, au spectateur de se synchroniser avec cette proposition scénique, ce qui n'est pas forcément évident puisqu'on n'arrive pas toujours dans le même état pour voir un spectacle. Cette difficulté est aussi une occasion d'éprouver des sensations diverses par rapport à ses propres états.

Il me semble que la scène doit proposer des situations qui secouent, qui perturbent, qui réorganisent : confronter les spectateurs à l'inhabituel.

Nous proposons donc des signes qui sont mis en jeu à travers une grammaire inexistante et pour autant ça n'est pas n'importe quoi. Pour l'expliquer, on peut prendre l'exemple de la musique : il est impossible de décrire la musique et pourtant dans ce domaine, on rencontre une succession de signes et une composition, et même si c'est indescriptible ça n'est pas n'importe quoi. Ce que nous proposons sur scène, fonctionne comme un langage, est composé comme tel, par des fonctionnements souvent très évidents mais à la perception desquels on n'est pas forcément préparés, notamment parce que sur la scène les codes «habituels» sont fortement liés au théâtre.

D.S. : Dans le cas du théâtre le spectateur est pris en charge par l'histoire alors que nous lui proposons un léger déplacement. Naviguer avec nous, cela demande une capacité à lâcher prise.

P.F. : Ce sont des modalités d'expression que la littérature a déjà intégré, soit en termes poétiques, soit en termes fictionnels.

Un langage ne constitue pas forcément une histoire, il y a d'autres langages au monde qui ne sont pas forcément linéaires. Je pense notamment au chinois, où le travail se fait beaucoup plus en épaisseur, où le fonctionnement des signes s'effectue pas leur superposition. Ce que ce langage-là produit, c'est plutôt un système arborescent qui ne va pas proposer un sens univoque, mais qui n'en est pas moins un langage à part entière et d'une capacité de production bien supérieure au langage linéaire occidental. La scène me paraît être l'espace où peut s'expérimenter ce genre de chose.

A.S. : Au vu de votre travail, on a le sentiment d'une démarche proche d'une démarche scientifique...

P.F. : Pas tout à fait, bien que certains processus soient tout à fait intéressants. Nous essayons de maîtriser tous les éléments qui sont mis en œuvre, de même qu'un musicien essaye de maîtriser le son qu'il émet pour qu'il n'y ait pas de parasites, pour que l'intensité et la qualité du son soient bien celles qu'il souhaite.

Pourquoi la qualité d'un signe théâtral serait-elle différente d'un signe musical ou visuel ou conceptuel ? De ce point de vue, le théâtre est souvent indigent en termes visuels : c'est un aspect habituellement très mal géré. Cela produit des signes qui sont souvent parasites d'une autre volonté.

Chaque nature de signes implique cette acuité-là, cette attention-là.

D.S. : Tout ce qu'on voit sur scène, c'est notre quotidien. Nous n'inventons rien, nous prenons des objets qui nous entourent, en les amalgamant, en les organisant d'une certaine façon, cela va donner «quelque chose» de l'ordre du spectaculaire. Notre intention au départ n'est pas de produire un «objet» différent. Parfois, nous sommes dans le processus d'idées que nous cherchons à exécuter. Nous sommes alors dans l'envie d'objets qui vont générer un mouvement et pour cela, nous sommes amenés à trouver les solutions adaptées à cette idée. Nous produisons des machines à extraire des «gestes» précis, parfaitement repérables dans la réalité.

P.F. : Cette démarche en fait est très proche de celles de l'écrivain qui se met à observer la réalité, et prendre des notes qui serviront comme matière à l'écriture de son roman. Il n'y a pas de différence

fondamentale de ce point de vue-là. Je pense que Perec se mettait dans le même état quand il puisait son matériel, ou n'importe quel musicien. Il n'y a rien de mystérieux à ce que nous faisons.

D.S. : Nous sommes très près des jeux d'enfants. Nous observons beaucoup ce que les choses provoquent entre elles, et ces observations, nous les mettons en évidence.

P.F. : Nous travaillons sur des procédures de perception que nous possédons et qui sont «transparentes» dans notre système. Quand on va au concert, on est pas habitué au peu de volume sonore des instruments par rapport au son qui vient de notre chaîne hi-fi, mais l'oreille va chercher le son et à la fin du concert elle entend aussi fort que si c'était émis de notre chaîne stéréo. Toutes ces procédures ont une matérialité. Nous leur donnons l'occasion d'exister. Seule la scène permet ça, le cinéma ne le permet pas. Ce qui fait la nécessité de la présence du spectateur.

A.S. : Et votre présence sur scène ?

D.S. : Dans «Catalogue d'un bonheur sans histoire», nous sommes en costumes qui nous ramènent à des personnages. Dans «100 mobiles à part 1», nous sommes plus proches d'une tenue de travail, ce qui nous permet mieux d'évacuer la notion de personnage, nous sommes plus au service des objets.

A.S. : Oui, mais de toute façon, votre «présence», renvoie à la danse, renvoie au théâtre, même si vous êtes dans une gestuelle relativement neutre.

P.F. : J'ai le sentiment qu'on apparaît moins en ne se cachant pas.

A.S. : Oui, mais très présents quand même.

D.S. : Très présents parce que nous sommes les éléments déclencheurs. Ce à quoi nous veillons, c'est de n'apporter aucune intention, pas de geste déplacé, amener l'objet au bon endroit. On ne se préoccupe plus de notre invisibilité. Nous travaillons sur une neutralité, qui suivant les spectateurs sera plus ou moins visible.

A.S. : Pourriez-vous imaginer ce travail sans votre présence sur scène ?

D.S. : Techniquement ce serait possible, mais le travail serait d'une autre nature. L'engagement humain est indispensable, notamment pour les rapports d'échelle avec les objets, et par rapport au sens aussi. Ce sont des êtres humains qui produisent «ça», et il est important qu'ils soient là pour l'assumer et c'est ce qui d'une certaine façon fait spectacle. Pour nous la prise de risques se fait avant que nous soyons sur scène, dans la préméditation de ce que nous allons y faire.

P.F. : Ce que nous faisons sur scène, ce sont des «tâches». Il y a du plaisir à l'exécuter, mais il est difficile d'imaginer qu'un autre corps que nous-mêmes puisse l'assumer. Il risquerait à ce moment d'apporter d'autres intentions, notamment des intentions qui font référence au théâtre...

A.S. : Dans le rapport à la durée, dans vos spectacles on trouve un rapport très linéaire.

P.F. : Très machinique.

A.S. : Ça se déroule quasiment sans rupture, sans rythme particulier.

P.F. : En fait, je pense qu'il y en a un, mais ça n'est pas forcément l'objet du spectacle. Il y a une gestion très pragmatique des actions. Il faut du temps pour faire les choses, pour aller en chercher.

D.S. : Nous avons une somme de contraintes, des contraintes de projection, de lumière, de son, de gestion de l'espace et la somme de ces contraintes implique ce rythme-là. De toute façon, ce travail que nous montrons n'est pas une forme aboutie. Nous sommes toujours vigilants à travailler cette écriture qui se fait au fur et à mesure.

A.S. : Vous avez ce parti pris de ce rythme extrêmement régulier, conséquence de cette somme des contraintes, mais en même temps est-ce que vous n'avez pas tenté de faire autrement, de vous dégager de ce rythme «contraignant»?

P.F. : Non ! Dans bien des cas, il n'est pas possible de faire autrement. Sauf accident.

D.S. : Quand ça nous arrive vraiment, si nous assumons bien l'accident, normalement ça ne se sent pas. C'est un reproche qu'on nous a fait souvent, cet aspect systématique, linéaire. Dans «100 mobiles à part 1», en enlevant les coulisses, nous avons essayé de combattre cette idée de «sortir de scène, rentrer sur scène pour ramener un objet». Au fur et à mesure, nous trouvons les méthodes qui vont mieux nous aider à gérer nos événements, dans le temps, dans les successions, dans la répétition.