

# L'acteur et ses doubles

*Intervention de Laurence Louppe*

«Je connais ALIS depuis longtemps, je ne suis pas sûre de pouvoir mieux décrypter, aussi bien que vient de le faire Daniel Lemahieu. Je crois que j'ai vu leur spectacle en 1985, et à l'époque, la façon dont était présenté ce travail était très différente d'aujourd'hui. Dans la première façon dont Daniel Lemahieu envisageait de parler de ce spectacle, il parle en particulier du double, du mannequin, de la marionnette, et cela m'a renvoyée à la première étape du travail d'ALIS que j'avais vu pour la première fois, qui se situait déjà dans un cadre déjà construit.

Donc la salle même du spectacle était prête, et cette salle c'était comme un castelet de marionnettes, une construction toute blanche qui donc mettait déjà en scène d'une part le lieu même où se situait le spectacle, la vision du spectateur et si je parle de castelet, c'est que l'ouverture scénique était très petite et la disproportion scalaire permanente, que vient d'évoquer Daniel Lemahieu en pensant au rapetissement / agrandissement dans Alice aux pays des merveilles, était encore plus visible, plus tangible dès lors que l'espace même était réduit. Donc on était face à une scène de la miniature où tout à coup, faisait irruption de façon d'autant plus inattendue, une expansion de l'image qui jouait avec le modèle réduit dont nous avons parlé tout à l'heure. C'est à dessein que j'emploie le modèle réduit. Puisque, dès lors, il y avait un modèle commun, et cela Daniel Lemahieu en a parlé, entre une image qui pouvait avoir une certaine dimension et, simultanément, sa réduction à une échelle beaucoup plus petite. Déjà, cette idée de la marionnette m'était apparue, et apparaîtra d'autant plus fortement lorsque (.....), pas seulement de la vision d'ailleurs.

Et, en ce sens, le travail sur les signes opéré par ALIS, contrairement à ce qu'on pourrait croire, m'a tout de suite induite, enfin m'a tout de suite rapprochée d'une expérience qui m'est tout à fait familière, qui est celle de la danse. Alors on va se demander comment cela se fait qu'un travail qui en apparence est entièrement sur les objets, un travail qui est entièrement sur une succession de signes, au sens de ancien de «signum», c'est-à-dire uniquement peut-être d'objets (signum c'est la statue en latin), donc de manipulation de formes plastiques, pourrait se rapprocher d'une expérience du corps comme l'est celle de la danse. E là je voudrais également faire peut-être un petit voyage historique vers la naissance de la danse contemporaine et de ses objectifs, et aussi de ces prémisses, et penser à un lieu qui fût très important à la fois pour le théâtre et pour la danse, qui fût l'école de Dalkrause à Elrahau, où il a travaillé avec Adolphe Dapien. Et vous savez qu'une des grandes idées d'Émile Jacques Dalkrause, c'était que le rythme du corps et le passage du poids et des tensions dans le corps doit faire, ce qui est la naissance du rythme, le rythme ce n'est pas le retour régulier d'une chronicité, mais c'est une modification, une sensation de modification des densités qui fait que la durée, les temporalités sont modifiées dans leur matière même, par des accidents, par des irrégularités ou au contraire de façon régulière, ce qui revient à la pulsation. Et donc l'idée de la communication du rythme est très importante, c'est-à-dire qu'au fond, ce que va vouloir faire le danseur dans la suite historique de son travail c'est communiquer une expérience. Le danseur n'est pas quelqu'un qui montre un acte, il est celui qui est instrumenté pour faire partager l'expérience de cet acte. J'aime bien citer cette phrase de Stéphanie Aubin : «montrer ce que fait la danse».

Donc c'est cette communication dans l'expérience qui est à la base, je dirais, du projet de la danse contemporaine. Mais cette expérience passe-t-elle toujours forcément par un corps à corps, c'est-à-dire ce que je sens dans mon corps, l'expérience à laquelle je suis en train de me livrer, je vais inviter la perception du spectateur à m'y rejoindre. Je voudrais citer cette phrase de Dapien : «Transmettre le rythme à l'organisme tout entier» (Dapien lorsqu'il travaillait avec Dalkrause, justement, or cette phrase de Dapien, elle ne se réfère pas à l'influence du mouvement sur le spectateur mais à la lumière, puisque Dapien est un des premiers à avoir vraiment travaillé sur la lumière, et donc c'est par la lumière et peu importe au fond l'objet dont cela vient, peu importe). Mais par la lumière, je vais transmettre une vision rythmique dans les mutations lumineuses

qui est extrêmement importante et qui organise un phrasé du visible. Et cette expérience, cette transmission d'expérience qui est peut-être plus importante que l'objet, si vous voulez, le matériau d'origine, qui va servir à la transmettre. Donc la lumière comme le corps sans préjugé d'un sujet unique qui serait l'acteur où le moteur de l'expérience va inviter le corps de l'autre à entrer dans le rythme. Et c'est bien dans cette expérience partagée que la danse va évoluer.

Si je prends d'autres exemples, par exemple plus récents, je pense à la pratique du contact improvisation qui a été tellement importante dans l'Amérique des années 60, et qui tente par le partage de poids entre deux corps, non pas seulement à faire partager l'expérience du mouvement, mais à induire un temps et regard dans quelque chose qui serait à la fois de l'expérience de la durée et l'expérience de la vision. Cette expérience du temps passant de par le travail du corps à ce(...) Yves Paxton a été le grand théoricien et inventeur de cette pratique : le temps endocrinien, c'est-à-dire un temps qui serait désaffecté sur le plan du sens et de l'émotionnel, mais qui rejoindrait une espèce de stase, si vous voulez, beaucoup plus proche d'un sensoriel auquel nous ne sommes pas toujours à l'écoute, et puis ce qu'il appelle l'expansion du regard périphérique, c'est-à-dire qu'à force de voir d'entretenir avec l'espace dans un état de déséquilibre permanent une vision multidimensionnelle, le spectateur lui-même est amené à partager ce regard, donc à voir si vous voulez, à voir sa propre vision transformée de l'intérieur depuis l'expérience qui lui est communiquée. Alors, je ne dis pas que c'est toujours à travers cette figure que le rapport entre la tendance et l'expérience du spectateur s'établit, peu importe, le tout c'est que dans ce mouvement qui est important, dans la danse contemporaine, dans la culture actuelle ; ce qui est important c'est que cette relation soit problématisée. Alors on peut la problématiser de différente façon. Alors je pense que ALIS, aujourd'hui est encore un lieu de problématisation de ce partage de l'expérience sur plusieurs plans, sur plusieurs plans qui peuvent apparaître contradictoires, et je pense que Daniel Lemahieu les a bien délimités. Je voudrais, si vous voulez, en faisant une comparaison d'ALIS avec des éléments de la danse, par exemple rappeler que Merce Cunningham ne cherche pas du tout à faire partager une expérience, il reste au contraire objectivé par rapport à la vision que peut avoir le spectateur, mais il propose (on peut rétablir la comparaison avec ce que fait ALIS) il propose une situation de collage, c'est-à-dire d'éléments dissociés en apparence et en réalité aussi, puisque sur le plan des processus de création, ils sont effectivement dissociés, à savoir une présentation simultanée de musique (de ce que Daniel Charles appelle, dans les travaux qu'il a fait sur John Cage, d'esthétique de la simultanéité), c'est-à-dire une présentation dissociée de musique, de mouvement de lumière qui est également très important chez lui, surtout quand les lumières sont signées d'un grand artiste comme Rauschenberg. En tout les cas, j'y reviendrai tout à l'heure pour ALIS, d'une gestion machinique de la gestion de la lumière et des notions sonores, c'est-à-dire dans un temps programmé à l'avance. Et aussi d'objets, car dans la chorégraphie de Cunningham, de nombreux objets interviennent, qui sont également signés de plasticiens et qui ont subi la même transformation que ce qu'ALIS fait subir aux couleurs, aux matières. N'oublions pas qu'il y a un travail plastique chez ALIS et que les objets, les objets qui sont sur scène, sont le résultat d'un travail d'articulation, de fabrication et de représentation, au sens le plus large du mot (je reviendrai sur la notion de représentation). En fait, cette participation du spectateur que requiert Cunningham, n'a rien à voir avec ce que Dalkrause et ses élèves appelaient la participation intérieure, c'est-à-dire que le spectateur n'est pas censé être en empathie forcément avec ce qui se passe sur scène, mais il est censé faire un travail qui est un travail de reconstruction ou de non reconstruction, en tout les cas de pensée ou de mise en forme à travers sa propre perception, des éléments qui lui sont proposés ; que cette mise en forme, selon sont humeur, et au gré du spectateur, demeure celle du collage, ou au contraire devienne une sorte de métamorphose qui va mettre en fusion, mettre en relation, ces différents éléments, donc cette participation qui n'est pas une intervention, bien entendu, et qui donc peut se situer dans différents degrés dans son temporelle, je l'ai retrouvé de façon extrêmement forte dans le travail d'ALIS.

Et là, je voudrais venir à un autre élément, qui est extrêmement important, à savoir qu'ALIS emploie plusieurs processus ou plusieurs médiums, ou plusieurs actes moteurs dans son travail, qui se situent sur différents niveaux. Il y a comme Daniel Lemahieu vient de le décrire de façon extrêmement précise et concrète, une grande quantité d'objets. Mais ces objets, comme je l'ai dit tout à l'heure, sont des objets fabriqués déjà par ALIS, c'est-à-dire qu'en amont du spectacle, il y a tout un travail de fabrication plastique, et ce qui il y a de très très intéressant dans ce travail, c'est qu'au lieu de nous montrer ces objets dans une exposition (il peut y avoir aussi une exposition, il y en a ici, et ce qui prouve qu'ALIS fonctionne sur plusieurs scènes, pas seulement sur plusieurs échelles, mais sur plusieurs scènes, et dans plusieurs lieux), au lieu d'être montré dans

une exposition, ces objets vont faire, vont devenir les matières ou les acteurs d'un spectacle sur une scène. Alors pourquoi cette scène, pourquoi ces objets sont-ils montrés sur cette scène ? Au fond, je renverse un petit peu la question de Daniel Lemahieu, une question implicite peut-être, je ne sais pas, on pourrait en discuter après ; mais pourquoi une scène avec dedans des objets et moi je poserai la question : pourquoi dès il y a des objets, qui sont des objets d'art, pourquoi faut-il les mettre sur le théâtre? Donc ça, c'est la question que je pose, alors je voudrais revenir à d'autres situations qui me semblent très très proches de celles d'ALIS et qui ne sont pas sans rapport avec la danse. D'abord, je voudrais rappeler que la danse contemporaine a développé un champ sans exercer d'influence réciproque (quelques fois oui, y en a eu énormément bien entendu). J'ai parlé par exemple des objets dont Cunningham se sert sur la scène qui sont des objets d'art plastique, qui peuvent être signé Jasper Johns, Bob Rauschenberg, etc...On pouvait dire la même chose avec Marta Graham qui a utilisé des accessoires et des objets de scène signés de Isaac Monogushi qui était un des plus grands élèves Brankusi, mais ce rapport avec les arts plastiques entretenu par la danse est un rapport beaucoup plus d'homologie que d'influence directe, et ce champ d'homologie n'a pas cessé d'être entretenu. Alors, c'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles, je pense, les gens qui se sont intéressés à la danse au cours de ces dernières années ont été très sensibles au travail d'ALIS, et je voudrais revenir à ce champ d'homologie en disant que, de même que les différents foyers ont pu exercer sur l'expérience du spectateur (je pense à la lumière pour Apia par exemple) l'idée d'un partage d'expérience organique (même si au départ le foyer d'émission n'est pas organique en soi) de même dans les arts plastiques, il y a eu l'idée d'un partage également de l'expérience (et de ce que Rosaline Kraus appelle dans un livre tout récent la théâtralisation de plus en plus grande, du régime de la présentation des œuvres), où c'est ce qui est mis en scène et beaucoup moins l'objet que l'expérience du spectateur. Alors la première expérience, une des premières expériences (et ça Daniel Lemahieu y a fait allusion) c'est celle de Duchamp. C'est-à-dire que dans les ready made de Duchamp, alors les ready made ce sont des objets empruntés à un monde des objets tout à fait ordinaires et on peut penser à certains éléments des spectacles dans ce contexte, comme un sèche bouteille ou une roue de bicyclette que Marcel Duchamp présentait sur des socles ou dans une présentation tout à fait muséale en les présentant comme une œuvre d'art, avec un cartel, alors que ces objets faisaient parti tout simplement de ce qui est plus banale, plus trivial dans la fabrication d'objets de séries et qu'on pouvait trouver comme il l'a fait dans les grands magasins. Donc, déjà là, il y a une expérience, cet objet n'est pas seulement là pour être vu, il est fait pour inviter une expérience, Marcel Duchamp appelle sortir de la vision uniquement rétinienne, et donc avoir avec l'objet un autre partage des sensations. Et puis je pense à un autre personnage que j'ai toujours beaucoup senti proche du travail d'ALIS, qui a été très important dans les arts plastiques, c'est Marcel Brouters, qui est un grand plasticien belge. Et qui a fait, déployé un travail, qui comme ALIS joue sur plusieurs registres de matérialité, autant sur les mots, c'est-à-dire exposer des textes, et là on revient sur ce que disait Daniel Lemahieu sur le mot objets, en quelque sorte, le mot objectiver, sauf que Brouters, comme le fait ALIS, entretient une ambiguïté permanente dans le statut de ce mot; et c'est là d'ailleurs un des éclairages du travail d'ALIS, alors moi qui, contrairement à Daniel Lemahieu, connaît le travail d'ALIS depuis assez longtemps, j'ai vu beaucoup de spectacles où (moi, je le connais depuis longtemps, mais j'admire d'autant plus la pertinence de votre analyse et sa profondeur (à Daniel Lemahieu) ); donc le mot pouvait être utilisé en entier en correspondance d'ailleurs quelques fois avec l'objet, un objet qui était présenté en même temps, comme si tout à coup deux signes pouvaient jouer avec un référent commun, de même j'ai parlé du modèle réduit, avec un référent commun on peu avoir le modèle réduit grandeur nature ou le modèle expansé, donc un jeu avec le référent et avec plusieurs signes, plusieurs matières de signes différentes, choses que vous trouvez tout à fait dans le travail de Brouters qui a aussi bien exposé des signes, donc des mots, des mots avec ou sans référents, que des objets qui étaient des objets fabriqués par lui d'ailleurs aussi bien que des objets non fabriqués par lui, qui avaient des allures de ready made de Duchamp, c'est-à-dire des objets empruntés à la vie de tous les jours et qui pouvaient se figurer comme des pots de fleurs par exemple ou des ustensiles donc faisant tout à fait partie de l'objet usuel qui pouvait être présenté dans une exposition, donc comme dans le travail d'ALIS, plusieurs types de matières, d'objets entretenant entre eux des rapports de recoupement, des rapports d'exclusion, des rapports d'ambiguïté, et donc font travailler d'autant la perception, que toute cette gamme de possibilité entre en concordance, en désaccord ou en contradiction les uns avec les autres, ces contradictions pouvant jouer effectivement sur la nature de l'objet, sur son objectif, sur la façon dont il est amené, sur son degré de sophistication, et sur toutes sortes d'éléments. Alors Marcel Brouters, lors d'une exposition qu'il avait à Bruxelles en 1968 et qui s'appelait «Des aigles», et qui était tout simplement la

présentation de plusieurs, et je pense au travail d'ALIS à ce propos, de plusieurs figures d'aigles, des aigles empaillés, donc des aigles qui avaient un rapport assez de vrais aigles naturalisés comme on dit, donc il y avait encore un rapport au moins matériel avec l'aigle vivant, un rapport de corps avec les plumes, tout ce qui fait qu'un objet, qu'un animal est empaillé. des aigles reproduit sur des images, le mot aigle écrit, etc, etc..

Donc différentes façons de signifier, ou de désigner, de présenter de façon très forte au contraire de désaffecter le rapport au référent. Et lors de cette exposition, il disait que ce qu'il voulait, ce qu'il désirait disait-il : «c'était présenter non pas des objets mais un projet de vision, et dans ce projet, que l'objet soit saisi par le spectateur», et donc disait-il : «solliciter la participation du spectateur» pour, en vue de, ce qu'il appelle une discussion. Alors là évidemment la discussion n'aura pas lieu, la discussion elle se produit uniquement dans la vision des différents objets, et c'est elle même qui introduit la dialectique. On peut penser aussi la même chose du travail d'ALIS, à savoir que ces différentes propositions qui sont données, entretiennent avec elle des rapports différents et que c'est à travers l'ensemble de ces rapports différents qu'une discussion que nous avons avec les artistes mais qui ne sera jamais véritablement formuler avec eux peut tout à fait prendre forme. Une autre idée de Marcel Brouters, qui me semble tout à fait importante par rapport à leur travail, c'est que Marcel Brouters critiquait certains travaux de la modernité, même du modernisme pourrait-on dire, c'est-à-dire la volonté afficher de produire ou de montrer des éléments qui transgressent les codes habituels. Alors dans cette volonté moderniste, on peut citer justement les ready made de Duchamp, ou alors ce qui cite aussi le fameux tableau de Magritte représentant son compatriote, représentant une pipe et sous lequel est marqué : ceci n'est pas une pipe. Se renvoyant à l'idée de la formule de Duchamp : ceci n'est pas un tableau.

Donc contestant même la nature ou la définition de la fabrication artistique qui est donnée. Donc Brouters disait de ces différentes interventions : «Elles cherchent à perturber, moi je cherche à atteindre». Et cette idée de la conscience à atteindre, et non pas à perturber, car vous avez vu que le travail d'ALIS (et là peut-être je reviendrai aussi aux jeux de mots auxquels Daniel Lemahieu) vous a invité et je pense que le nom d'ALIS y invite implicitement : ALIS au pays des merveilles.

Le travail d'ALIS est un travail qui fonctionne sur des images apaisantes et apaisées, il n'y a pas d'idées de transgression encore moins de déplacement d'un sens. Ce dont elles donnent l'illusion en premier lieu, ce serait au contraire d'une continuité, même si cette continuité, qui s'effectue dans une très grande douceur, passe à travers des ruptures à la fois de référence et des ruptures d'objets, et des ruptures d'échelles, et des ruptures des natures des objets présentés. Donc il n'y a chez ALIS aucun pouvoir, d'aucune quête d'une perturbation de la conscience du spectateur, qui est fortement perturbé sans en avoir la sensation. C'est au contraire une sorte de réconciliation à travers (comme la très bien décrit Daniel Lemahieu), à travers des images qui pourraient se référer à ce qu'ils appellent : un bonheur sans histoire, à un vocabulaire de figurine ou de vignette souvent emprunté au contexte médiatique de notre existence, à ce qu'il y a de plus claire en apparence, de moins chargé, de moins surchargé d'un sens. Mais c'est vrai que ce déroulement même des images nous atteint, mais nous atteint, et donc nous atteint dans l'expérience de notre voir, et c'est ce en quoi je pense nous emmener, et c'est ce en quoi quelqu'un comme moi ( excusez-moi de me donner comme exemple), mais qui suis habituée aux processus de la danse, j'eusse été tellement sensible à leur démarche. Alors on peut dire que cette sorte de scène, puisqu'il s'agit de scène, de scène dans laquelle ils invitent les objets qu'ils fabriquent à venir se dérouler, dérouler un fil, et même dérouler quelque chose qui serait de l'ordre d'une succession. D'habitude, les objets que nous voyons, des objets fabriqués par des artistes et c'est le cas de ce qu'ils font, sur différentes nature, ne se donnent pas à voir dans une succession organisée dans la durée. Et justement le principe de scène chez ALIS , son objectif c'est d'inviter dans cette durée. Mais cela n'est pas sans rapport avec beaucoup de choses qui se passent dans les arts plastiques depuis pratiquement le début du siècle. Daniel Lemahieu a parlé du futurisme, moi je ferais plutôt allusion, peut-être, à d'autres écoles ou d'autres courants. Et en tout les cas, je rappellerais l'étude de Rosen Krauss, qui vient d'être publiée sur le rapport entre la sculpture et le théâtre qui hante depuis le début du siècle les pratiques d'avant-garde. Ou dit-elle ce qui est important c'est la mise en scène de l'expérience, beaucoup plus que l'objet qu'ils nous donnent à voir. Alors dans cette mise en scène de l'expérience, il y a plusieurs tentatives qui ont été faites et qui sont toutes de natures différentes et que je retrouve énormément chez ALIS. D'abord premièrement : le fait que la sculpture, l'œuvre d'art peut être animée par le mouvement, et donc entre dans un régime de perception qui est forcément celui du théâtre, car cette durée développée par le mouvement, que ce soit celui d'un corps ou d'une machine, peut importe le foyer d'émission de ce mouvement, nous entraîne forcément dans sa durée, donc dans un temps rencontre qui est essentiellement celui de la théâtralité. La théâtralité étant, enfin ce régime

théâtrale dont parle Rosen Krauss, étant celui de la rencontre prolongée et non ponctuelle entre la perception et le déroulement de quelque chose. Et dans ce partage de l'expérience, parce que tout mouvement implique une expérience, tout mouvement implique une continuité, un enchaînement même si les objets qui se succèdent sont dissociés, il y a forcément dans la succession un enchaînement, même si c'est nous qui sommes l'acteur de cet enchaînement. Et elle le cite, et moi je le citerais également : «toutes ces sculptures animées effectivement depuis le début du siècle essaient d'entraîner le spectateur de l'objet dans une vision prolongée, et donc dans une certaine durée de la rencontre, que cette rencontre ait ou non des termes qui donnent un début, une fin à l'expérience». Par exemple si vous êtes devant les oscillateurs de Laslo Molinadji, qui était un grand sculpteur constructiviste (Daniel Lemahieu a parlé de constructivisme tout à l'heure, ce constructivisme qui d'ailleurs a eu tellement d'influence, à tellement participer à des entreprises de théâtre et de danse, au moment des avant-garde russes, c'est pas pour rien) donc des oscillateurs de lumières, par exemple de Molinadji, quand vous entrez dans la salle où se trouve cet objet, non seulement bouge, fait bouger la lumière, fait bouger des ombres. On a parlé des ombres; les ombres chez ALIS ne sont pas toujours des ombres réelles, mais ce sont des reflets, donc des indices, l'objet produisant sa propre réflexion. Donc il y a plusieurs degrés de vision, de perception d'un référent à travers son reflet, à travers la vision inversée que peut en donner un miroir. Et donc pour revenir à cette sculpture de Molinadji qui fait onduler des ombres, des lumières et fait onduler ces propres formes à l'intérieur d'une pièce, et bien, quand vous entrez, il n'y a pas de début, il n'y a pas de fin. C'est à vous de décider à quel moment vous commencez à regarder les ombres et les rayons qui émanent de cet objet, avec une sorte de musicalité rythmée, extrêmement apaisante d'ailleurs, et puis à quel moment vous allez en partir. Donc en fait vous êtes vous-même invités à devenir le maître d'œuvre d'un temps, de la durée de la perception, et aujourd'hui, pour énormément d'œuvres plastiques, elles réinstaurent ce spectacle, ce moment du spectacle, décidé par le spectateur lui-même. Et je pense que ALIS (qui obéit au code du spectaculaire, à savoir qu'il y a un rendez-vous qui est donné avec le spectateur à une heure, et que à une certaine heure le spectacle s'arrête) invite par une autre gestion du temps, par cette façon d'intervenir, à mettre en rapport notre décision imaginaire et la perception du temps que nous voyons. C'est pourquoi je reviens à ce qu'a dit Daniel Lemahieu tout à l'heure, à savoir qu'il n'y a pas un début qu'on puisse identifier en tant que tel, mais il y a l'impression qu'on entre dans une histoire qui est commencée peut-être maintenant, qui est commencée depuis toujours et puis ne se finira jamais. Donc on prélève de façon plus ou moins arbitraire (mais je pense pas qu'elle le soit d'ailleurs) une portion de temporalité sur un déroulement qui n'aboutit pas forcément à la résolution significative, je ne veux pas parler de sens, ça c'est autre chose, mais enfin à la résolution d'une signification qui s'achèverait à un moment donné et qui trouverait sa conclusion. Ça c'est aussi une histoire qui est importante dans la danse contemporaine, dans les chorégraphies de Merce Cunningham, on ne finit pas, on arrête. Et donc c'est un travail sur les temps, sur les limites temporelles qu'on décide de donner à une expérience qui va faire le début et la fin de l'acte. Pour revenir à d'autres propositions, je voudrais dire que dans cette théâtralisation de l'objet d'art (donc mettre l'objet d'art dans une scène) alors ALIS le fait lui sur une vraie scène, une scène théâtrale au sens le plus évident, le plus fort du mot, ce qui n'est pas sans une certaine audace je pense. Mais s'ils le font, je pense que c'est avec une décision tout à fait importante, mais d'autres objets fonctionnent en créant eux-mêmes leur lieu de perception et c'est l'expérience qu'on voit aujourd'hui en art plastique, à savoir que l'artiste ne crée plus seulement un objet d'art, mais il crée aussi toutes les perceptions de l'objet d'art. La salle dans laquelle vous le voyez, les modulations lumineuses de cette salle, et ça peut-être totalement différent dans la forme de la salle, par exemple dans les fameux couloirs de Bruce Newman, où une perception est donnée à voir, tout à fait au bout d'un parcours, ou dans des installations tout à fait classiques, où vous entrez dans une salle et vous êtes confrontés à une vidéo, ou à une série de diapos, et encore là c'est un déroulement de temps qui vous est donné, et c'est votre perception qui est mise en scène. Alors je reviens à ce que fait le travail d'ALIS, à savoir de nous proposer de reconstruire nous-même à travers différents degrés de perceptions, des expériences dont la clé ne nous est pas donnée. Ici je voudrais revenir quand même à cette idée d'hieroglyphes que très justement a développé Daniel Lemahieu. Et je rends honneur à son intuition, car Pierre Fourny est sinologue, et s'il n'a pas travaillé sur les hieroglyphes, il a travaillé sur les idéogrammes, et donc je pense que au décryptage, plus ou moins désirable et désiré, d'une énigme que pourrait retenir le signe. Effectivement, on pourrait comme Deleuze le fait dans la logique du sens, penser que le sens se donne plus dans les surfaces que dans les profondeurs. Et ALIS joue sur ces deux registres. Mais il y a quand même l'énigme possible d'un déchiffrement. Et ici, je voudrais revenir à une des sources d'inspiration d'ALIS qui est le travail de performance, en particuliers le travail auquel le groupe ALIS a

rendu hommage à Amiens dernièrement, qui est l'artiste américain Stuart Sherman. Alors Stuart Sherman ne travaille pas forcément sur une scène, la scène qu'il a instaurée la plupart du temps dans ces performances (puisque c'est quand même un travail vivant avec un travail de corps, j'y reviendrais tout à l'heure), cette scène qu'il a instaurée se situe sur une table, et donc demande ce travail de vision rapprochée puisqu'il s'agit de tout petits objets qui vont être manipulés sur une table, et qui (et c'est un des éléments qui rapproche le travail d'ALIS avec la notion d'hiéroglyphes, bien qu'il s'agisse des objets issues généralement de la vie courante, des objets achetés dans les supermarchés, comme des petits ballons, des jouets, des boîtes, des objets tout à fait évident), n'en construisent pas moins, dans la succession avec laquelle ils sont manipulés, transformés, ou tout simplement exhibés par Stuart Sherman, un énoncé. Donc il y a quelque part un langage. L'idée est donc un système, c'est-à-dire qu'entre eux ces objets entretiennent un rapport, même si nous ne sommes pas forcément invités, même si le travail d'ALIS ne nous invite pas spécialement, à déchiffrer les rapports qui unissent entre eux ces différentes unités, ces différents signes. Le travail de Stuart Sherman est donc une succession de façons d'exhiber les objets, alors ces objets ne renvoient pas bien entendu à un référent, ils sont eux même leur propre référent. Et je dirais donc, ils entretiennent avec le langage une relation d'analogie extrêmement ambiguë. Dans le travail d'ALIS lui-même, le rapport avec la référence est très mystérieux, et je reviens donc à cette notion de mystère, qui est dans l'étymologie même de l'hiéroglyphe, à savoir que c'est quand même une écriture qui nous renvoie à quelque chose de sacrée, donc qui nous sera toujours invisible ou inconnue. Ce déchiffrement passe moins par l'interprétation logique de la phrase que par les différentes sensations que nous pouvons avoir. Sensation est un mot un peu difficile à employer dans ce cas, mais enfin dans le travail de Stuart Sherman, la succession des objets fonctionne plutôt comme un rapport. Et j'en reviens à cette idée aussi, de l'entre deux qu'a évoqué Daniel Lemahieu, à savoir que c'est cette entre deux qui va créer entre deux visions, entre deux objets, souvent totalement sans rapport, dont la présence est totalement dissociée chez ALIS, c'est cet entre deux qui va créer un lien. La seule chose c'est que cet entre deux n'est pas directement gérable sur le plan d'une interprétation rationnelle. Et donc, c'est à nous en quelque sorte de créer une chaîne, une chaîne de rapports qui ne passe pas forcément par une construction causaliste, car ce n'est pas pour rien que Pierre Fourny est sinologue, et à mon avis une des grandes importances de travail c'est de sortir d'un rapport causaliste? Tout à l'heure DANIEL LEMAHIEU critiquait avec raison l'abus que nous faisons du mot cartésien. Il faut se rappeler quand même que Descartes n'a passé que quelques jours en France, il a été poursuivi par la police tout de suite au moment de son œuvre. Je parlerais plutôt de positivisme, qu'on attribue (on confond un petit peu Descartes et Auguste Conte), et donc quand on pense à la pensée chinoise par exemple telle que la décrit François Jullien dans «la propension des choses», ce qu'il y a d'important ce n'est pas tellement la relation de cause à effet que la contiguïté, la contagion de perception des choses dans la pensée chinoise dans une situation avec une autre, donc dans ce qu'il appelle la propension, la courbure ; la courbure de la relation. Et je pense que le travail d'ALIS est un travail qui nous induit dans cet univers, quitte à travailler sur plusieurs registres d'objets. Alors je voudrais revenir à ces plusieurs registres d'objets. Il y a dans ce travail toutes sortes d'éléments. Il y a des objets que j'appellerais des objets images, et ces images sont forcément de l'ordre de la représentation, donc ce que l'on appelait autrefois de la mimesis. Mais quel est ce référent, quand vous voyez une paire de basket, un jean tout à coup qui vient se coller avec un objet, je pense à leur dernière création, un objet qui n'a pas de rapport avec cela. Et bien je dirais, encore plus avec l'association qui serait celle, la pure association sans raison apparente (mais toutes les associations, je renvoie à la science des rêves de chez Freud, ont une raison d'être dans l'histoire du sujet) encore plus que l'association elle-même, je pense à une contiguïté d'un discours d'où justement la causalité serait évacuée. C'est-à-dire qu'il nous désapprend à faire un rapport entre la cause et l'effet. Mais à trouver une autre logique, qui n'est pas forcément la logique du rêve, la logique du rêve renverrait un peu trop à l'expérience du sujet spectateur. Mais qui nous renvoie à une autre histoire, et à une autre interprétation de ce que pourrait être le langage que celle de l'enchaînement habituel entre les éléments. Alors on ne saurait construire une telle dissociation sans passer par une multiplicité de supports qui eux-mêmes sont parfaitement hétérogènes, car dans les spectacles d'ALIS, il y a à la fois du corps, des fragments de corps (comme par exemples Daniel Lemahieu en a parlé), des mains qui sont à la fois des mains actrices et aussi des mains signes d'elles mêmes. Signes de mains. Donc chaque objet ayant plusieurs statuts superposés et chaque objets intervenant en surimpression de plusieurs interprétations qu'on peut en avoir, par une sorte de polysémie permanente qui ne se dénoue pas forcément dans un seul sens que donnerait l'interprétation, que donnait l'interprétation, qui généralement sert à réduire à un seul sens une série de propositions. Et puis, je dirais qu'il y a aussi des objets qui sont montrés en tant qu'objets, des

objets de la vie courante effectivement, en tant qu'eux-mêmes, ils ne sont pas représentés, ils sont là, ils n'ont pas besoin d'être représentés par des images, mais il y a aussi des modes de représentations symboliques qui renvoient à ces objets représentés figurativement dans des images ou abstraitement à travers des mots, que des mots d'ailleurs renvoient aux objets sur scène ou non. Ce qu'il y a, c'est qu'il y a plusieurs niveaux de réalité ou de représentation de l'objet qui se superposent ou qui se dissocient et qui se contredisent sur la même scène. Alors cette superposition d'objets de natures différentes on la trouve aussi dans les objets qu'ils présentent, puisque dans la plupart de leurs spectacles, nous voyons intervenir sur scène (là je sors de l'objet) des œuvres qui sont des sortes de sculptures et qui sont produites par leur propre imaginaire et que vous pouvez également voir dans l'exposition. Mais dans ces œuvres qui sont exposées, le spectateur actant a toujours quelque chose à faire, soit il faut tirer sur une ficelle, soit il faut intervenir, ou en se déplaçant, etc, ou en s'asseyant on fait changer par une courroie de transmission quelque chose dans l'objet qu'on est en train de voir. Donc l'objet est soumis à notre perception. Donc je dirais qu'il y a un jeu réciproque entre le spectacle d'ALIS (où en quelque sorte, c'est le travail des objets qui nous invite à vivre une expérience singulière) et les objets d'ALIS en exposition, qui nous invitent, nous, à modifier la nature, ou la consistance, ou la forme, ou le fonctionnement de l'objet. Donc il y a toujours une relation duelle où ce qui est posé, enfin évidemment, bien entendu, ça c'est une question fondamentale que le théâtre contemporain pose aussi énormément ; où est le sujet? Quelle est la fonction du sujet? Non seulement on sait qu'il y a un sujet forcément quelque part, mais quelle est sa fonction? Quelle est sa fonction et surtout quelle est sa place? Alors là, je voudrais revenir à cette comparaison que j'ai faite entre la sculpture et le travail d'ALIS, à savoir que énormément de ces sculptures que j'évoquais : par exemple on peut évoquer plein d'œuvres cinétiques, de sculptures cinétique, j'ai parlé de Laslo Smolinadji, mais on peut aussi parler d'œuvres par exemple futuristes qui ont inclus le mouvement à travers des moteurs, ou à travers des mécanismes. Or ces mouvements que donne la sculpture, sont des mouvements d'ordre robotique. Et dans l'idée de Daniel Lemahieu, qu'il avait développée, qu'il avait proposée avant de voir le spectacle d'ALIS, je trouve qu'il avait eu des intuitions très fortes, il y a une idée du double, or un des doubles de l'acteur c'est l'automate. Et donc l'objet est toujours l'objet d'art animé, est toujours plus ou moins en rapport avec l'automate. Si vous voyez, regardez, par exemple le balai, mécanique de Fernand Léger, vous verrez que tout les objets en apparence déshumanisés qui bougent dans le balai mécanique, qui sont des poulies, des pinces, des roues, etc... se réfèrent tous à un mouvement humain. Et c'est une chose que j'ai encore pu vérifier avant hier en voyant une performance de Pierric Sorrain, qui est un jeune plasticien contemporain, à la Fondation Cartier, où il a fait un travail d'inclusion de son propre corps dans la projection de mouvements de petits objets mécanisés, donc de petits automates et ces petits automates entretiennent une analogie absolument incroyable avec des mouvements de bras, de jambes, etc... Je reviens aussi à l'idée de marionnettes, la première fois que j'ai vu le spectacle donc de Dominique Soria et de Pierre Fourny dans les années 80 où ils intervenaient un peu comme des corps qui étaient presque touchés par une espèce de contagion avec le mouvement programmé et donc machinique des objets? Alors ce qui très troublant dans le travail d'ALIS, c'est que ce travail robotique dans l'animation de l'objet, il est aussi un/le travail, (contrairement à ce qui se passe dans la sculpture qui renvoi à l'idée d'automate si vous voulez, ou à l'idée d'un mouvement qui serait imprimé par l'artiste à l'objet qu'il a fabriqué). Chez eux c'est le corps qui fait bouger l'objet, c'est-à-dire que même si l'objet est déjà animé d'une certaine façon, les deux acteurs, les deux actants, que sont Dominique Soria et Pierre Fourny interviennent et renversent la situation de l'automate, je dirais, renverse la situation de la robotique en étant eux même les acteurs qui vont faire que l'objet se transforme. Et donc, ce n'est pas si vous voulez(...)ne succéderait pas, et donc si vous voulez le corps intervient dans ce travail non pas comme agent de sa propre représentation, mais comme constructeur d'un langage qui ne passe plus par le réseau des enchaînement causaliste, mais qui passe par (le rêve) dont à parlé Daniel Lemahieu et qui pour moi est aussi une scène, une scène de théâtre et le lieu est parfaitement bien choisi où se pose des questionnements très importants dans l'art contemporain aujourd'hui.