

Jouer des yeux

Rose Marie Arbour

Numéro 80, 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26892ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Arbour, R. M. (1996). Jouer des yeux. *Jeu*, (80), 169–171.

Rose Marie Arbour

Jouer des yeux

Depuis presque un demi-siècle, les liens entre les arts visuels et les arts de la scène se sont exacerbés – dans les happenings des années cinquante, puis dans les *événements*, *actions* et performances des années soixante et soixante-dix. Les peintres se sont donnés en spectacle : ils ont, au cours de ces deux décennies, utilisé le corps d'un modèle féminin ou leur propre corps en mouvement, au lieu du pinceau, pour marquer la toile ; puis des cascadeurs du vide et les artistes du Body Art se sont transformés en supports mêmes de leurs multiples interventions, et certains sont morts pour s'être autoutilisés, eux qui se distanciaient de leur propre corps comme s'il n'était qu'un instrument de la représentation, un objet marqué, sans plus. Avec les interventions didactiques de l'artiste allemand Joseph Beuys, l'intervention parlée et agie auprès du public est devenue le pivot d'œuvres « visuelles », devenues plus politiques qu'esthétiques, dont les traces ont été recueillies comme des reliques par les musées.

Quant au spectateur, son comportement et son rôle se sont transformés au cours de ce siècle : devant une peinture, il s'est placé à tel ou tel endroit privilégié pour mieux la fixer du regard et la saisir dans son ensemble ; devant une installation, il s'est placé puis déplacé là où il pouvait le mieux voir, tour à tour, les éléments qui structurent l'espace de l'œuvre tridimensionnelle. Le temps fait dorénavant partie de l'œuvre. En la parcourant, le spectateur saisit en mémoire, faute de pouvoir jamais l'envelopper d'un regard unique, l'œuvre qui se manifeste par bribes. À l'inverse d'une pièce de théâtre classique qui se déroule et s'offre en différentes perspectives au profit du regard du spectateur immobilisé dans son fauteuil, une installation invite le spectateur à se déplacer, à prendre différentes postures, à multiplier les perspectives sur l'œuvre pour mieux la comprendre et la percevoir. À l'instar d'une pièce de théâtre, cependant, les installations et les œuvres *in situ* existent seulement lorsqu'elles sont « jouées », parcourues par un spectateur. Il y a deux décennies, un critique et historien d'art américain, Michael Fried, tenta de s'opposer à cette intrusion du temps et du déplacement du spectateur au sein des sculptures minimalistes ; il parla à ce sujet de *theatricality*, dénonçant la dimension temporelle propre au théâtre introduite dans le domaine de la sculpture qui, selon lui, aurait dû se restreindre à sa dimension spécifique : l'espace.

Dans la sculpture environnementale, le temps est ainsi devenu un élément actif, perceptible et sensible. Le spectateur y joue dorénavant de son corps – il se baisse, se hausse sur la pointe des pieds pour mieux voir fugacement ce qui ne peut se voir au-

trement, tire et pousse, touche et palpe, pénètre dans des espaces dont les éléments visuels n'ont plus de signification autonome mais sont des balises au « voyage ». C'est ainsi que chaque élément plastique et visuel s'associe à l'autre pour signifier, et que la signification n'existe qu'au bout du parcours physique et psychique effectué par le spectateur. L'objectif visé est aux antipodes de celui de l'image unique – idéalement celui de la peinture. Chaque élément de l'œuvre d'art postmoderniste est devenu une bribe non signifiante par elle-même, qui n'acquiert de sens que dans les parcours réalisés par le spectateur. Déconstruire une œuvre *in situ*, défaire morceau par morceau une œuvre environnementale élaborée à même le sol ou à même un paysage naturel ou urbain, c'est se retrouver avec une poignée de sable qui fuit entre les doigts. Ces fragments renvoient à l'œuvre mais ne la représentent pas plus qu'ils ne la symbolisent. De même, on ne peut résumer une pièce théâtrale par une seule scène, réduire une scène à une seule image.

Certaines dimensions « classiques » d'une œuvre d'art (la hauteur, la largeur et la profondeur) peuvent tour à tour n'être pas là où habituellement elles contribuent à constituer une œuvre. D'autres facteurs pallient alors cette absence, sans lesquels le spectateur ne pourrait identifier la nature artistique d'un objet. Ainsi l'œuvre minimaliste du sculpteur américain Carl Andre, *37 Pieces of Work* (1970) n'a pas de hauteur. C'est un quadrilatère fait de plaques de métal posées au sol tel un tapis et présentées dans une galerie d'art ou un musée. Sans cette localisation dans un lieu dit et sa désignation explicite comme « œuvre d'art », cette pièce pourrait difficilement être identifiée comme œuvre d'art par un visiteur non averti. Il en est de même au théâtre : une pièce sans paroles ou bien sans profondeur (comme le théâtre d'ombres) est toujours du théâtre si le lieu incite le spectateur à la percevoir en ces termes. De telles œuvres, amputées d'une dimension qui leur était habituellement propre et déplacées en des lieux inhabituels, fragilisent à dessein leur identité artistique en testant leurs limites soit par l'expansion, soit par la réduction de leurs attributs. Les « théâtres » d'ombres de l'artiste français Boltanski sont présentés dans des galeries d'art ou des musées et font partie du domaine des arts visuels. Des pièces de théâtre sont perçues comme des chorégraphies si elles sont données dans un contexte de danse. On accorde une valeur visuelle à une performance musicale où se mêle du chant si elle est présentée au musée. Mais il s'agit de bien autre chose ici que d'un mélange des genres. Au moment de la réception d'une œuvre, un déplacement de *point de vue* contextualise l'œuvre autrement et provoque un autre horizon d'attentes, ce qui contribue à donner à l'œuvre une autre identité.

* * *

Dans un revirement radical depuis quelques années, des artistes et des spectateurs internautes sont immobilisés des journées entières devant leur ordinateur, coupés de toute sensation ou sollicitation sensuelle hormis celles qui s'adressent à l'œil. Ils





Christian Boltanski,
Théâtre d'ombres, 1984.
Vue d'installation,
Institute of
Contemporary Art,
Nagoya (Japon) 1990.
Photo : ICA, Nagoya,
tirée de l'ouvrage de
Lynn Gumpert,
Christian Boltanski,
Paris, Flammarion,
1992, p. 79.

fixent avec des mouvements imperceptibles des yeux la folle équipée qui anime l'écran et les entraîne dans des réseaux de communication qui compriment la planète tout entière. Rien ne bouge que le bout des doigts et le regard dans des angles à peine perceptibles. Les artistes des nouveaux médias électroniques sont assis devant leur écran, doigts sur leur clavier, isolés à nouveau comme le furent devant leur toile tendue les peintres depuis la Renaissance. L'écran électronique ramène la réception de l'œuvre à la seule (?) dimension rétinienne que Marcel Duchamp, pour l'éradiquer, avait déjà désignée au début de ce siècle. En proportion inverse de la représentation foisonnante des corps (virtuels) sur l'écran électronique, le corps de l'internaute est à nouveau exclus du processus de production et de réception de l'œuvre d'art visuel. Qui sait si les mouvements du corps et ses temps propres ne redeviendront pas l'objet et le lieu privilégiés et exclusifs du domaine théâtral ? Le corps réel au cœur de la scène, le temps propre du corps qui en structure (même si partiellement) l'espace dramatique, et puis un public *live*... Qui peut le dire ? ♦