



Focales

3 | 2019

Photographie & Arts de la scène

Voler les images sur la scène de *booty Looting*

Arianna Novaga

Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2472>

ISSN 2556-5125

Référence électronique

Arianna Novaga, « Voler les images sur la scène de *booty Looting* », *Focales* n° 3 : *Photographie & Arts de la scène*, mis à jour le 12/06/2019, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2472>

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

Voler les images sur la scène de *booty Looting*

Arianna Novaga

Présenté en avant-première à la Biennale de Venise (2012) par la compagnie Ultima Vez, sous la direction du metteur en scène et chorégraphe belge Wim Vandekeybus, le spectacle *booty Looting* a circulé dans de nombreux festivals européens avant de terminer sa tournée en 2015. Il s'agit d'une représentation multiforme qui mêle différents styles et langages de manière apparemment chaotique. La complexité du spectacle et les croisements sémantiques opérés exigent une participation totale du public aux expériences sensorielles proposées. Wim Vandekeybus est reconnu sur la scène contemporaine pour un type de danse-théâtre inédit, qui entremêle les arts et les technologies dans une chorégraphie viscérale et charnelle. S'inscrivant dans la lignée des expériences de Rudolf Laban et de Mary Wigman dans les premières décennies du xx^e siècle, la *danse-théâtre* s'est développée en Allemagne dans les années soixante-dix grâce à la figure de Pina Bausch. Libéré des contraintes linguistiques et des canons académiques, ce mouvement pluriel et multiforme se caractérise en Europe comme en Amérique par une rencontre entre les arts, mais également avec les médias, et en particulier la vidéo. Le terme de *danse-théâtre* représente aujourd'hui un type de spectacle chorégraphique dans lequel l'élément narratif et la relation au mot sont particulièrement présents.

Vandekeybus affirme avoir choisi le titre *booty Looting* (qui signifie littéralement « piller le butin, dépouiller, saccager ce qui a déjà été volé ») avec l'intention d'attribuer au verbe « voler » un sens positif, constructif, afin de rappeler que l'acte d'arracher et de s'approprier quelque chose qui appartient à autrui est familier à l'art, et aux arts de la scène en particulier. « Piller », « dérober » et « dévaliser » sont en outre des pratiques typiquement contemporaines qui, selon Vandekeybus, permettent de miner le mythe de l'artiste créateur.

Dans l'art contemporain, on trouve par exemple ce type de pratiques dans le mouvement maximaliste du « Néoisme », qui s'appuie sur l'idée duchampienne selon laquelle l'art est un bien commun et le plagiat essentiel en ce qu'il permet d'enrichir le langage de l'homme. On peut penser aussi à l'*Appropriation Art*, mouvement artistique postmoderne qui s'est développé depuis les années soixante-dix et quatre-vingt, et qui a récemment été au cœur de nombreux débats après la controverse liée aux opérations de saccage médiatique de l'artiste Richard Prince [1].

Ces mouvements recourent souvent à la photographie, perçue comme un véritable paradigme. Selon certaines critiques post-greenbergiennes, dans l'*Appropriation Art*, la photographie se donne comme « [...] un multiple sans l'original, [qui] rend seulement techniquement plus facile et plus transparente la réalisation de ce genre de vol – nommé par euphémisme appropriation – toujours

1. En juin 2015, Prince, déjà connu aux États-Unis depuis 1975 en tant qu'artiste appropriationniste, déclenche une controverse dans le monde de l'art en raison d'une opération spéculative impliquant les nouveaux médias. Suivant la ligne idéologique qui a toujours caractérisé son travail, il décide de voler une série de photographies publiées sur Instagram par ses *followers*, les agrandit et les vend à un prix élevé à la Gagosian Gallery de New York. L'artiste réussit à contourner les problèmes de violation du droit d'auteur et gagne plusieurs centaines de milliers de dollars grâce à la vente de ces images, qu'il signe personnellement.

endémique des Beaux-arts [2] », ce qui permet de dissoudre « la mystique de l'origine liée à l'œuvre d'art [3] ». Dans cette déclaration de Rosalind Krauss, l'héritage de la réflexion benjaminienne paraît évident. Si aujourd'hui l'illusion moderniste d'une spécificité matérielle du médium est remise en cause, on assiste aussi à l'affirmation d'une conception postmoderne selon laquelle la représentation ne vient pas comme imitation de la réalité, mais plutôt la précède et la construit [4]. Pour se définir comme tels, les artistes ne doivent pas nécessairement fournir des contributions inédites et originales : ils ont conscience du fait qu'à présent rien ou presque ne peut plus être inventé, tout ayant déjà été fait. Mais ils pensent que les images peuvent devancer et fonder le monde.

En dialogue constant avec les arts visuels, Vandekeybus façonne son projet de spectacle en se fondant sur des réflexions similaires. Il se demande par exemple à partir de quand les images, en particulier la photographie, cessent d'imiter le monde et commencent à le réinventer. Une photographie peut-elle simuler une histoire ? Quand et comment les souvenirs se déforment-ils à cause d'une image et pourquoi ? Il s'agit d'un sujet d'actualité, au cœur de nombreux débats [5] consacrés au potentiel fictionnel de la photographie. Pour Vandekeybus, ce médium – dont la capacité à mentir est considérable et singulière – permet de poser de manière pertinente la question de la mémoire. Selon lui, la déception et l'artifice sont des traits ontologiques de l'image photographique qui, une fois déplacés sur une scène chargée de fictions, créent naturellement un court-circuit, visuel et émotionnel [6].

Chasseurs, coyote, narrateurs, mère et photographe

Parmi les nombreux personnages présents sur la scène, se dégage la figure de l'interprète féminine, Birgit Walter, véritable pivot autour duquel s'organise la trame de l'action. Il s'agit d'une héroïne imaginaire, homonyme de l'actrice qui interprète le rôle. Walter incarne une anthropologue fictive appelée à intervenir sur le cas de l'artiste Joseph Beuys – interprété par le comédien Jerry Killick – qui se transforme en une Médée tragique, qui tue ses enfants présumés en les écrasant sur une photocopieuse. Elle incarne également Romy Schneider, puis Maria Callas et enfin le prototype de la beauté féminine du cinéma muet.

2. Hal FOSTER, Rosalind KRAUSS, Yves-Alain BOIS, Benjamin H. D. BUCHLOH, David JOSELIT, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Bologna, Zanichelli, 2013, p. 625. Traduction de l'auteur.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 47.

5. Dans le débat contemporain sur la photographie, la question de son potentiel mensonger revient fréquemment, surtout depuis l'avènement du numérique qui a remis en lumière le problème de la manipulation de l'image et les questions éthiques connexes. Parmi les ouvrages publiés ces dernières années qui traitent le sujet voir, entre autres, Fred RITCHIN, *After photography*, New York, W.W. Norton & Company INC, 2009 ; Joan FONTCUBERTA, *La Càmara di Pandora. La fotografi@ después la fotografia*, Barcelona, Gustavo Gil, 2010 ; Umberto ECO, « Mentire con la foto », *Corriere della sera*, 10 février 1976 ; Francesca ALINOV, Claudio MARRA, *La Fotografia: illusione e o rivelazione?*, Bologna, Il Mulino, 1981 ; Michele SMARGIASSI, *Un'autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*, Roma, Contrasto due, 2009.

6. Ines MINTEN, « This Performance is a set of Building Blocks », *Staalkaart*, < <http://www.staalkaart.be> >.



› Birgit Walter-Médée sur la scène de *booty Looting*.
Photographie de Danny Willems, avec l'autorisation de l'auteur.

Tout au long de sa vie, elle est tiraillée entre sa carrière, sa famille et ses sentiments. Elle est d'abord une collectionneuse d'art, tourmentée par la recherche du mâle alpha, puis une voyageuse errante, fille d'une plongeuse, et enfin une actrice au caractère destructeur, protagoniste d'un film inachevé. Sur scène, cette existence protéiforme est retracée à travers l'exploration photographique de tous ces scénarios, tangibles ou hypothétiques, de sorte que les images repoussent en permanence la frontière entre le réel et l'irréel, en modifiant constamment les modes de perception et les perspectives de sens. Dans cette superposition ininterrompue de la réalité et la fiction, « tout ce que l'on dit d'elle sur scène est faux », affirme le metteur en scène, « comme le sont le monde de l'art et l'artiste allemand Joseph Beuys, qui a inventé sa propre vie et l'a transformée en une œuvre d'art [7] ».

Le spectacle s'ouvre avec un *reenactment* de la célèbre performance *I like America and America likes me* (1974) au cours de laquelle Beuys s'est enfermé dans une galerie à New York pendant une semaine en contact étroit avec un coyote sauvage et hostile, jusqu'à établir avec lui une relation de coexistence. Dans cette première action scénique, Killick-Beuys répète un affrontement avec quatre coyote-danseurs, qui le dévorent littéralement et le laissent défait au sol. Mais tout de suite après, révélant ainsi la dimension fictionnelle de la scène, il devient le narrateur omniscient qui guide le public, comme en un fil d'ariane, à travers le dédale des épisodes contradictoires de la vie de Birgit Walter. Les quatre danseurs funambulesques effectuent entre-temps des mouvements de corps audacieux, brutaux ou violents, tout en offrant un jeu d'acteur de qualité et en s'engageant successivement dans des rôles élaborés, y compris à travers des monologues essentiels à la compréhension de l'histoire [8].

7. *Ibid.*

8. Souvent Vandekeybus demande à ses danseurs une attitude scénique qui va au-delà de la pure expression de la danse, favorisant des compétences telles que l'intensité vocale et la capacité d'agir : qualités que possèdent les quatre danseurs du spectacle, Elena Fokina, Dymitri Szytura, Luke Jessop et Kip Johnson.



› Jerry Killick qui joue Joseph Beuys, avec les quatre coyote-danseurs.
Plan tiré de la vidéo du spectacle, avec l'autorisation de la compagnie.

Enfin, la musique, jouée en *live*, crée un fond sonore en accord avec la mise en scène. Dans cet ensemble complexe d'inoculations diégétiques diverses, Danny Willems, le photographe toujours présent et visible sur scène, n'est pas accessoire ; au contraire, il amorce souvent le processus de narration. Présenté par Jerry Killick comme principal témoin des faits, il est invité à documenter les événements à travers l'outil de prétendue authenticité que constitue le médium photographique. Face aux acrobaties des autres protagonistes, Willems produit sur scène une véritable danse. Comme l'a souligné le metteur en scène, les gestes du photographe qui se déplace dans l'espace forment également une chorégraphie et, en reprenant les termes de Susan Sontag, ils s'apparentent à un acte prédateur [9]. L'impression créée par ses mouvements est celle d'une chasse continue, et l'appareil photographique paraît employé à l'instar d'une arme à feu, servant à capturer le moment décisif.

Dans *booty Looting*, les instantanés saisis par Willems sont largement prédéterminés. Peu de place a été laissée au hasard. Tous les mouvements sur scène sont structurés et les interprètes prennent rarement le risque de l'improvisation. Certaines images paraissent extraites de la fureur chaotique et implacable de l'action des danseurs ; d'autres sont littéralement construites avec des toiles de fond postiches, les personnages posant sous des flashes de studio synchronisés. On assiste donc à l'étalage continu d'un désordre dissonant, apparemment peu harmonieux mais pourtant organisé dans les moindres détails. La plupart des photographies prises sur scène par Willems sont projetées en temps réel sur un écran placé au fond, tandis que l'action se déroule imperturbablement devant elles – ce qui amène le public à devoir constamment faire un choix visuel entre l'action confuse présentée sur scène et les photographies qui en capturent les battements.

9. Comme on le sait, dans la théorie de Susan Sontag l'appareil photographique représente un outil pour abuser symboliquement les autres individus, à la manière d'un phallus ou d'une arme mortelle, qui se charge et se pointe ; Susan SONTAG, *La Photographie*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1979.



› Danny Willems pourchassant les autres interprètes.
Photographie de Wim Vandekeybus, avec l'autorisation de l'auteur.

Mémoire réelle ou déformée

Ainsi, loin d'être un simple cadre esthétique pour l'événement théâtral, la photographie joue un rôle primordial : elle agit comme un ciment dramaturgique essentiel pour maintenir les blocs d'espace-temps dans leur complexité, de manière contradictoire et déroutante. Participant à la fabrication de la fiction et reconstruisant les traces d'un passé inexistant, la photographie constate et garantit que les événements ont eu lieu, afin que le public puisse le confirmer, en fixant dans sa mémoire les images projetées sur l'écran additionnel. Écho d'un présent en progression continue, qui devient immédiatement un passé recomposé, l'image photographique tout à la fois accueille et désigne la duperie. Vandekeybus soutient que les images peuvent mentir, raconter une histoire différente, construire des paysages mentaux qui sont infidèles, mais il ajoute que « si quelqu'un meurt sans être photographié, il n'y aura aucun souvenir de lui [10] ».

Le rapport dialectique qui existe entre mémoire et photographie constitue le thème principal de *booty Looting* : la réflexion sur les illusions modelées par les images agit comme levier puissant pour renvoyer à l'« ancienne exigence psychologique de survivre à la mort [11] » et au désir de construction de l'identité. Les souvenirs falsifiés de la vie de Birgit Walter et ceux contradictoires de ses enfants se recomposent à travers la mémoire photographique, comme si le réel lui-même n'était rien d'autre qu'un ensemble de fictions.

10. An informal interview to Wim Vandekeybus, video-interview sur *La Biennale di Venezia Channel, Quarto Palcoscenico* : < <https://www.youtube.com/watch?v=tnwMYnPE5pk> > ; la traduction est de l'auteur.

11. Federica MUZZARELLI, *L'Invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, Piccola Biblioteca Einaudi Mappe, 2014, p. 93.

John Berger affirme qu'avant l'invention de la photographie il n'y avait que la mémoire, et donc que la reproduction des images ne s'exerçait que par l'esprit. Selon lui, « [...] ce que fait l'appareil photographique et qu'aucun homme ne pourrait jamais faire, c'est de fixer l'apparition d'un événement. Il isole cette apparition de l'écoulement des apparitions et la préserve dans le temps [12] ». La fonction principale de la caméra serait donc de préserver une série de visions extraites d'une succession d'apparitions, afin de les maintenir inchangées au fil du temps. Une telle réflexion n'est pas nouvelle dans le champ de la critique photographique, mais s'avère plus surprenante dans le contexte d'une mise en scène, où le médium a ainsi l'opportunité de se réinventer, tout en s'abandonnant à la pratique dénigrée à l'époque postmoderne de la simple reproduction du monde. Ce que fait Danny Willems sur la scène de *booty Looting* renvoie presque littéralement aux propos de Berger : le photographe se focalise à travers une image arrêtée, sur l'instant présent qui, paradoxalement, se transforme immédiatement en passé. Sans ce dispositif, qui est le seul à pouvoir arrêter et extraire un moment du flux impétueux du mouvement, la vie de Birgit Walter ne pourrait même pas exister.

Le rôle attribué à la photographie dans ce spectacle se fait alors évident. Alors que l'image fonctionne sur un principe méta-linguistique et prend une valeur herméneutique, elle s'offre également comme une sorte de *deus ex machina* qui forge la vie des personnages. Le photographe est le seul qui est en mesure d'identifier les signes possibles de cette réalité complexe et d'attirer l'attention sur eux, révélant ainsi ce qui échappe physiologiquement à l'œil humain. Ceci ramène au célèbre « noème photographique [13] » de Roland Barthes : on ne peut nier que ce qui apparaît dans une photographie a effectivement été là, mais à la manière d'un objet irrémédiablement séparé de la réalité. Il s'agit d'un objet fugitif qui maintenant n'est plus. Cette double assertion liant la réalité et le passé est l'essence même de la photographie qui est une émanation directe du référent, la ratification de ce qui est terminé, dont elle devient la réminiscence, même si celle-ci s'avère inexacte. La photographie est ainsi une « [...] Cassandre, mais avec les yeux fixés sur le passé, [qui] ne ment pas, ou plutôt, étant par nature tendancieuse peut mentir sur le sens d'un moment, mais jamais sur son existence [14]. » Avant l'appareil photographique, il y a le référent qui, dans le cas de *booty Looting*, est la vie fictive de Birgit Walter s'écoulant sous les yeux du spectateur. Cependant, tandis que celle-ci se déroule, la photographie en fixe les moments importants, accompagnés d'un déclic en temps réel. Sans l'apport de la photographie, le spectacle théâtral ne fournirait qu'une succession d'images et de mots, qui ne pourraient être stockés dans le regard du spectateur.

La réminiscence est souvent appréhendée comme un processus asservi aux images, et la mémoire visuelle est considérée comme la plus compétente pour le façonnement dans l'esprit du passé. Selon Proust, dans *À la Recherche du temps perdu*, les photographies ne sont par définition pas réelles : « [o]n n'a jamais que des photographies manquées [15] ». Pour l'écrivain, l'instantané est

12. John BERGER, *About Looking*, London, Writers and Readers Published Cooperative, 1980, p. 56. Traduction de l'auteur.

13. Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, « Cahiers du Cinéma », 1980.

14. *Ibid.*, p. 120.

15. Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu, À l'ombre des Jeunes Filles en fleurs*, I, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1954, p. 490.

le résultat d'un choix arbitraire, parfois intentionnel, qui ramène des fragments visuels incomplets, partiels et donc illusoires. La photographie n'est pas en mesure de restituer toutes les facettes du réel, et bien qu'on considère souvent qu'elle aide à la mémoire, elle ne fait en réalité que confondre les souvenirs.

Vandekeybus mentionne Proust lorsqu'il introduit *booty Looting*, et sa réflexion sur la mémoire est le leitmotiv de l'ensemble du spectacle. Dans une interview, il déclare :

[...] même Proust a accusé la mémoire visuelle d'effacer les souvenirs. Il disait que le goût et le toucher sont plus sensibles, même si la vue est prédominante. Ce qui explique pourquoi il arrive souvent que nous nous souvenons de quelque chose dont nous n'avons jamais eu une expérience directe, mais dont on a peut-être seulement vu une photo [16].

Lorsqu'un moment passé – partiellement vrai, partiellement fictif – est mis en scène, il se voit dédoublé par la photographie – le médium étant un moyen approprié pour représenter le passé et le présent ensemble, de même que le théâtre qui montre quelque chose qui n'existe pas, mais qui est pourtant présent sous les yeux de l'observateur.

« *You left with the feeling of having been tricked* [17] »

Vandekeybus s'interroge également sur les effets sur le spectateur d'un tel système de présentation en images. De quoi le public se rappellera-t-il après *booty Looting* ? Les photographies auront-elles ajouté ou enlevé des détails à la trame dont se rappellera le public ? Apporteront-elles un soutien à la mémoire ou empêcheront-elles un souvenir exhaustif de se former ? Ceux qui assistent à ce spectacle vivent une expérience individuelle, tourbillonnante et inconfortable. Malgré l'énergie explosive provenant de la scène, ils sont en permanence mis en difficulté, distraits par une action simultanée et exhortés à reconstituer les morceaux d'un puzzle décousu. Il semble ainsi que chaque individu soit invité à concevoir sa propre version de l'histoire, contraint de décider ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, et de définir des angles d'approche prioritaires. C'est grâce à la présence du photographe que les spectateurs peuvent prendre conscience de cette dialectique de la réalité et de la fiction entremêlées, au sein de laquelle il développe leurs interprétations.

16. Cette déclaration de Wim Vandekeybus est apparue sur le programme distribué dès le début à Venise et a été reprise et insérée dans l'article « A day in the life of booty Looting » : < <http://www.nationmultimedia.com/life/A-day-in-the-life-of-Booty-Looting-30233862.html> >.

17. « Vous êtes partis avec le sentiment d'avoir été trompés » : Sarah VANKERSSCHAEVER, « Deceit in Venice. Vandekeybus presents premiere of booty Looting », *De Standaard*, 25 juin 2012.



› Le public photographié pendant le spectacle.
Plan tiré de la vidéo du spectacle, avec l'autorisation de la compagnie.

Le parterre est systématiquement interpellé, il est photographié à plusieurs reprises, parfois même réprimandé et accusé ne pas être assez attentif. Le spectateur est amené à participer à la partie de chasse du photographe, à la tentative de conquérir, de voler des images servant à la reconstitution de l'intrigue ; il est entraîné à se comporter comme un brigand qui s'empare-rait du possible pour le rapporter chez lui et se débrouiller ensuite avec l'enchevêtrement des signes. Vandekeybus a déclaré explicitement qu'il souhaitait déconcerter le public, en l'amenant constamment sur de fausses pistes ; il fabrique des histoires pour les déconstruire immédiatement après. Le spectateur se sent dupé, défié et doit faire un effort pour comprendre, percevoir la fraude et la mystification au sein du renversement continu des visions, mais il est surtout visuellement influencé par les photographies projetées. Ce sont ces images fixes qui constituent la référence et qui produisent la mémoire collective du spectacle. Ces photographies peu fiables et simulées, que l'on sait mensongères, rendent sensible le cadre qui autorise notre accès à la connaissance, la médiation iconique nécessaire à chacun afin de démontrer aux autres qu'il existe, dans la réalité.

L'auteur

Docteure en histoire des arts, Arianna Novaga est rattachée à l'université IUSVE de Venise-Mestre et Vérone, où elle enseigne la photographie et la communication visuelle. Auteur d'une thèse sur les rapports entre théâtre et photographie, elle a publié plusieurs essais sur ce sujet : *IUSVEducation*, *Culture Teatrali*, *Sciami/ricerche*, etc. Elle est également photographe et directrice artistique de *Hodgepodge Imagezine*.