

9

frictions

théâtres_écritures

espaces et autres lieux de représentation

CLAIRE DEHOVE

Les lieux urbains et paysagers, les lieux socialisés sont aussi des lieux scéniques. C'est depuis la référence scénique que des dispositifs peuvent activer les espaces que nous habitons, dans lesquels nous passons et séjournons. Il y a scène, en effet, dès lors qu'une portion d'espace est mise en jeu par des individus-acteurs et par un public qui, lui-même, peut également être acteur. Lorsqu'il apparaît quelque part, le collectif rassemble (il est centrifuge) et en même temps il ouvre (il est centripète). C'est le collectif qui fait naître le plateau sur lequel va se trouver un théâtre. Le plateau se libère de son devenir spectaculaire quand il opère les transitions avec sa périphérie, avec les zones qui l'entourent. Les passages et les seuils en renouvellent sans cesse la topographie au gré des actes déterminants que sont les entrées et les sorties. Pensé comme une cartographie des mouvements, le plateau va trouver sa propre géométrie et régler ses ouvertures. Définir ce réglage, sans le fixer, c'est inventer pour la communauté des distances qui ne séparent pas. Car agencer un plateau, c'est créer la surface de conversion pour que s'échangent, dans leurs singularités, les mots, les formes et les présences. Ces plages de co-existence adviennent lorsque l'espace s'est fragmenté et qu'il vectorise ses entre-deux et ses distances. Elles adviennent dans l'altérité communautaire et donc dans la distance qui met en relief la différence comme condition nécessaire de l'échange. Toni Negri, pour expliciter son concept de Multitude, fait remarquer que « ce qui rend cette société si difficile à supporter, ce n'est pas, principalement du moins, le nombre de gens, c'est que le monde qui est entre eux n'a plus le pouvoir de les rassembler, de les relier, de les séparer »¹. Or, rassembler, relier, séparer sont les trois actions principales de toute activité spatialisante au regard des rapports très complexes qu'elle construit entre les différents actants des espaces qui la concernent. « La multitude, écrit Toni Negri, se compose d'innombrables différences internes qui ne sauraient être réduites à une unité ou à une identité singulière – des différences de culture, de couleur, d'ethnicité, de genre et de sexualité, mais aussi différentes formes de travail, différentes façons de vivre, différentes versions du monde, différents désirs. La multitude est une multiplicité de différences singulières. »²

Toni Negri part en fait de la notion de biopolitique de Michel Foucault – c'est-à-dire comment le pouvoir politique agit sur toutes les fonctions vitales de chaque être, sur son organisme, ses affects et son intellect – pour présenter la multitude

comme « un réseau ouvert et expansif qui permet de déceler où il y a de l'inventivité tendancielle des sujets » aussi bien dans leurs activités professionnelles que dans leur façon de vivre en commun.

Le fait d'induire des points de vue, des circulations et des relations suppose de fait une pensée politique de la topographie et des visibilitées qu'elle permet. Travailler avec la contingence de l'ici et maintenant, c'est se mettre en position critique sur l'état du réel. La politique urbanistique dominante, par exemple, a modifié les statuts juridiques et les usages des espaces et elle a parallèlement acquis une plus grande maîtrise de la consommation maximale de ces espaces.

On voit bien la conséquence pour les individus de cette nouvelle appartenance simultanée à plusieurs types d'espaces : la marge d'autonomie des individus à protéger les accès à leur intériorité est à présent extrêmement réduite. Le néo-urbanisme a compris que les solutions uniques et mono fonctionnelles n'étaient plus adaptées et qu'elles devaient faire place à des réponses multifonctionnelles³. La polyvalence des équipements et des services ne fait, la plupart du temps, que jouer sur un décentrement et sur une exploitation forcée des zones déjà urbanisées. « La perte des lieux au profit des espaces sérialisés de la productivité urbanistique, écrit Sylvia Ostrowetzky⁴, ont amené à une dématérialisation du monde réel et de la société qu'elle réduit à un ensemble répété d'usages et d'habitudes et de leurs représentations technocratiques ».

Par ailleurs, les évolutions géopolitiques ont abouti au fait que les emplacements géographiques ne sont plus superposables aux communautés constituées qui, auparavant, intégraient des notions frontalières liées à leur identité ethnique et culturelle. Il s'ensuit de cette perte des repères que tous les couples de distinction entre le public et le privé, entre l'intérieur et l'extérieur ou entre le naturel et l'urbain, sont absorbés dans le processus global d'administration d'espaces socialement stratifiés. Plus inquiétant encore, repères et distinctions explosent littéralement lorsque la violence d'une décision politique, telle que celle qui a été prise par l'État d'Israël en Palestine, permet d'ériger un mur de séparation qui détruit des milliers d'existences.

Ce constat nous conduit à produire une pensée et une pratique artistiques qui tendent à libérer les espaces des multiples affectations prescriptives dont ils sont l'objet. Sont en jeu les conséquences humaines sur la manière d'en saisir les frontières et donc d'habiter aujourd'hui les espaces.

LE SCHÈME DE LA PLACE

Les friches et autres espaces délaissés et déchus, du fait de leur amplitude et de leur vacuité, sont évidemment des zones idéales pour expérimenter de nouvelles

1. Michael Hardt et Toni Negri, « Multitude : guerre et démocratie à l'époque de l'empire », revue *Multitudes*, N° 18, Édition Exils, automne 2004, page 111.

2. Michael Hardt et Toni Negri, *ibidem*.

3. Sur toutes ces questions voir François Ascher, *Les Nouveaux Principes de l'urbanisme*, L'Aube, Paris, 2001.

4. Sylvia Ostrowetzky, préface au livre de Philippe Chadoir, *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue : la ville en scène*, l'Harmattan, Paris ; Montréal, 2000.

formes d'espace commun. Ces espaces rudéraux sont abandonnés à leurs seuils et sont dans la ville sans en faire partie.

Ils portent en eux un devenir véritablement hétérotopique, si l'on sait prendre en compte la généalogie des configurations et des affectations qui furent les leurs et si l'on ne les ritualise pas en les consacrant définitivement. En d'autres termes il faut savoir préserver leur esplanade. « Ce que pense ainsi cette pensée qui se dit elle-même de l'esplanade, écrit Jean-Luc Nancy⁵, c'est la nécessaire ouverture de l'espace et des places après le temps de leur conquête et de leur implosion ».

Retrouver un partage des espaces, c'est aller dans le sens de leur ré-identification tout en les laissant bouger et flotter. « L'Architecture (au sens large c'est-à-dire la mise en oeuvre de l'espacement), dit Benoît Goetz⁶ dis-pose et dis-trait les existences. » Une telle définition de l'intervention spatialisante permet aux corps de trouver les occasions de se mouvoir et de se rencontrer avec fluidité là où tout endroit est, au même titre qu'un autre, à défricher et à arpenter.

En se référant à une éthique de non-occupation, toute intervention peut mettre les espaces en état critique. Par exemple, en proposant des configurations évolutives, l'agencement des espaces tient alors compte de la nécessaire disjonction des espaces et de leur recombinaison par leurs habitants. Les manières d'y séjourner sont plus incertaines et plus précaires, mais elles sont d'autant plus intéressantes qu'elles résultent d'une distribution critique des manières d'être et des modalités d'inscriptions dans les possibles de l'espace.⁷

Bien sûr, dans l'espace public, c'est encore la place qui offre aux habitants l'occasion de convertir scéniquement leur quotidien. Il n'y a pas d'espace politique sans place(s), car d'une part il faut qu'il y ait de la place et d'autre part, il faut qu'il y ait des places (publiques). La place permet de sortir du temps linéaire, celui de l'organisation type des journées qui se suivent. Elle permet un arrêt disruptif. Elle fait non seulement circuler la parole, mais la rend visible et elle occasionne des situations. La place traditionnelle, qui est, la plupart du temps, devenue le motif principal du décor touristique des centres villes, conserve cependant les qualités d'un espace ouvert et traversable selon plusieurs lignes directionnelles. Benoît Goetz propose que nous en gardions le schème. « Un schème de place est un schéma à mi-chemin du sensible et de l'intelligible, un exemple fictif de place », dit-il.⁸

En tant que schème, la notion de place n'est pas à prendre au sens littéral mais dans son double sens. Cette notion désigne en fait n'importe quel espace pourvu qu'il reste toujours accessible à une multitude d'usages et qu'il soit en attente d'événements susceptibles de s'y produire.

« D'une certaine manière la place est le contraire de l'agora où "je" suis sommé de

me présenter et de me situer. La place "dé-catégorise". Sur la place "je" vais me demandant : qui est moi aujourd'hui ? »⁹

Faire exister une place c'est d'abord en révéler les caractéristiques, la physicalité et c'est ensuite rendre impossible toute forme de ritualisation, toute forme d'appropriation univoque, pour au contraire favoriser son potentiel d'événementialité. « La place est le seul espace qui reste encore de sensations politiques. » (...).¹⁰

L'HÉTÉROGÉNÈSE DES PLACES SONORES

Si elle se fonde sur ces sensations politiques, l'action artistique peut produire de l'espace en proposant des hypothèses d'espaces.

Le fait de travailler en collaboration contribue à éviter les solutions spatiales « effacées » et les réponses totalisantes qui figent les espaces et les unifient dans des fonctions et des usages assignés.

Générer des places c'est concevoir des plateaux que viennent traverser des forces extérieures, c'est empêcher ainsi la forclusion des usages et des affects, leur caractère contingent en d'autres termes.

Plus précisément c'est de la place non orientée que je souhaite traiter ici en prenant pour exemple certains de mes projets, depuis des propositions complètement immatérielles, sonores ou lumineuses en l'occurrence, jusqu'à l'agencement d'artefacts destinés à être activés par des phénomènes ou des usages.

Dans le domaine de Kerguehenec, par exemple, c'est en préservant les vides de l'espace et en mettant momentanément en activité un espace – dont la particularité est de ne servir à rien – pour simplement le faire exister, que l'intervention s'est construite.

J'avais repéré un ancien verger, sorte d'espace délaissé, caché derrière les dépendances du château. À l'écart du circuit convenu des visiteurs du parc, mis au ban des centres d'intérêts, ce lieu n'en était justement plus un. Habité de rien ni de personne, il devenait momentanément habitable. Mon dispositif sonore allait lui donner une nouvelle géométrie tout en le laissant vierge de toute intrusion.

Les structures rouillées des serres désaffectées, en angle avec un long muret praticable en assise, définissaient le premier côté d'un carré et le second côté fut virtuellement construit par le son. La construction de cette place allait permettre aux visiteurs aussi bien des attentes que des traversées libres. Son centre était matérialisé par un puits que j'avais équipé de haut-parleurs. Le centre sonore faisait écho à la ligne d'ondes oscillant sur le paysage.

La bande-son avait été élaborée à partir d'un corpus d'annonces de messages personnels publiés dans le journal *Libération*¹¹. En choralité, des acteurs, professionnels ou non, avaient fait de ces correspondances écrites une matière vivante qui

5. Jean-Luc Nancy, préface au livre de Benoît Goetz, *La Dislocation*, Paris, Farrago, 1999.

6. Benoît Goetz, *La Dislocation*, Paris, Farrago, 1999.

7. Ce sont des points que j'ai également traités dans « Les espaces : scénarisation et ouverture », in *Arts de la scène, scène des arts* Vol.11, revue d'Études Théâtrales 28-29, Université de Louvain, 2004.

8. Benoît Goetz, *ibidem*.

9. Benoît Goetz, *ibidem*.

10. Benoît Goetz, *ibidem*.

11. Cet environnement sonore fait partie d'un dispositif général élaboré à partir de ce matériau-prétexte, sorte d'embrasseur à d'autres registres de récit et à la création d'événements (dont l'affichage *Alerte Rouge* sur 500 panneaux publicitaires dans six villes). Il a eu lieu dans le cadre d'*Insomnie*, Centre d'Art Contemporain, Domaine de Kerguehenec, Bignan, 1996. Il a été décliné au Centre d'Art Contemporain, Pougues-les-Eaux, à l'École Régionale des Beaux-Arts, Tours, 1995, à la Galerie Anton Weller, Chez l'un, l'autre, Paris, 1996. Il a servi de base à deux Tentatives Premières des 18 et 25 mars 1996, dans le cadre des émissions *Clair de Nuit* sur France Culture.

avait été enregistrée et mixée. Ensuite, par la contextualisation dans le lieu, le signifiant originel du matériau textuel s'était dissous au profit de sa fonction opératoire dans l'espace. Les bribes de messages se croisaient en superposition, l'aléatoire de la diffusion produisant un mixage différent selon l'endroit où l'on se plaçait. De plus, lors de l'enregistrement des bandes, nous avons travaillé, avec Daniel Deshays, sur la proximité ou l'éloignement de sorte que l'espace naturel était quelquefois très intime ou au contraire très dilaté en panoramique. Cette spatialisation contribuait à faire parler les vides grâce au chuchotement que le bruissement des arbres venait parfois couvrir. Le public se trouvait ainsi convié à partager un moment d'écoute des bruits naturels qui étaient révélés indirectement par la discrète diffusion sonore. Dans le verger de Kerguehenneec, le dispositif renforçait la proximité de l'écoute. Les chuchotements diffusés venaient se frotter aux bruissements parce qu'ils étaient différents d'eux et en même temps semblables. La faible intensité de la diffusion correspondant justement à cette proximité perceptive était possible dans ce lieu calme et protégé.

Le sonore n'a pas de bord, pas de cadre limite. Il est un agent exceptionnel de la construction des hétérogénèses. Une fois la diffusion sonore coupée, l'espace retrouve sa spécificité acoustique. On peut cependant supposer que l'intervention en a modifié la perception des volumes et donc aussi celle des corps en mouvement dans cet espace.

Mais dans l'espace urbain, défini par une saturation sonore éprouvante et soumis à une surenchère d'effets perçus dans une globalité anesthésiante, ce n'est pas sans difficulté qu'on peut réintroduire ce type de perception fine faisant appel à la singularité de chacun.

À Rennes, par exemple, ce fut un mixage acoustique de frontières urbaines qui a été expérimenté. Le dispositif *D5/M 13* proposait un pliage sonore de deux quartiers périphériques sur la rue principale du centre ville¹². Par un hasard surprenant, la rue Chabanais correspondait sur le plan de la ville de Rennes à un axe, à une pliure sur laquelle la ZUP Sud, dit « quartier Yougoslavie », se rabattait sur la ZUP Nord, c'est-à-dire la cité de Villejean.

Le processus de travail a consisté à arpenter plusieurs jours de suite les rues et les allées de la ZUP Nord et du « Quartier Yougoslavie » dans la ZUP sud. Il s'est agi à la fois de faire un repérage des organisations spatiales, de leurs tensions et de leurs points de rupture et de stationner longtemps à certains endroits afin de capter des fragments urbains ou tout simplement d'enregistrer une qualité de silence très particulière. En considérant ces espaces d'un point de vue scénique, nous produisons des bribes de commentaires relatifs aux actions des acteurs de la rue en lien avec les éléments d'architecture et les objets du quotidien généra-

12. *D5/M13*, Dehove Et Malone, Festival Mettre en Scène, sous l'égide du Théâtre National de Bretagne, Rennes, 1998.

teurs des sons. Le dispositif, qui utilisait techniquement le matériel employé habituellement par la ville de Rennes pour ses foires commerciales, faisait circuler d'un trottoir à l'autre de l'axe central ces unités sonores minimales enregistrées dans la périphérie. Elles surgissaient au milieu des bruits indigènes de la rue et faisaient donc émerger une troisième bande-son *life* qui incitait les passants à une perception non conforme de leur ville, les zones laissées pour compte venant insidieusement s'infiltrer dans le circuit consumériste.

On voit que ces interventions dans l'espace sont quelquefois à la limite du perceptible tant elles ne sont manifestes que par de légères effractions. Elles utilisent autant les qualités phénoménales que les usages réels des espaces. Elles veillent à ne jamais dominer le contexte investi : le son qui est déjà là, la lumière qui est naturelle et enfin les présences. En effet, les singularités du site peuvent ne pas être touchées ou, si elles le sont, c'est sur le mode de leur mise en œuvre. Ces effractions se servent de ces substances volatiles pour articuler d'autres combinaisons et donc d'autres relations.

LUMIÈRE ET ARTÉFACTS : LA DÉFLEXION

À Nîmes¹³, c'est la lumière qui a réagencé les espaces investis et qui a favorisé l'émergence d'événements vivants. Notamment, l'interpénétration de l'espace du dedans et du dehors a fait exister des emplacements, au sens où la lumière a constitué un plateau d'emboîtement d'îlots : la Place Carrée, l'Hôtel Rivet, avec sa rue attenante, sa cour, son hall d'entrée, son grand escalier et les salles habituellement dédiées aux expositions, firent momentanément partie d'un même archipel. L'utilisation d'un matériel scénique, une trentaine de projecteurs à découpe, renforçait cette notion de plateau urbain tout en questionnant la notion même d'exposition. Le dispositif *Scénario-Gobo*, du fait qu'il modifiait les échelles de l'architecture et les rapports humains aux lieux, créait un jeu des lieux entre les lieux, les « vraies » places de la ville et les places intérieures ainsi agencées.

L'hôtel Rivet, seul espace intérieur, vectorisait la boucle des nouveaux parcours induit par le dispositif de projecteurs. Les découpes étaient munies de caches « gobos » dont le motif à trames horizontales spéculait sur l'analogie avec les stores et persiennes usuels dans les régions méditerranéennes. À l'intérieur, on jouait avec la lumière naturelle sur des seuils infimes de visibilité selon les heures de la journée, ou avec la pénombre obtenue par fermeture partielle des volets. Les visiteurs et les usagers, traversant les espaces, chorégraphiaient leurs mouvements entre les projecteurs. Leurs dos, leurs visages, se trouvaient pris dans le jeu sériel des faisceaux lumineux croisés qui se dissolvaient aux approches des rayons solaires. Avec des focales variées, la lumière supprimait toute notion frontalière.

13. *Scénario-gobo*, résidence-événement à l'École Supérieure des Beaux-Arts, Hôtel Rivet, Nîmes, 2000.

Une autre spatialité était à arpenter du fait que les circulations habituelles étaient modifiées : ainsi c'était le vide vertical de la cage de l'escalier principal qui était éclairée par des faisceaux périphériques traversant les fenêtres, et donc c'étaient les « services » qui étaient vus et empruntés et non les marches du grand hall. L'entrée du bâtiment était déplacée par un passage piéton lumineux dans la rue et l'on ressentait ce seuil spatial et temporel quand la nuit commençait à tomber. Sur la Place Carrée de Nîmes, nous avons illuminé plusieurs soirs de suite la vitrine grillagée d'un petit magasin désaffecté, judicieusement nommé *Square Place*, et devant lequel s'étaient échouées deux tables et deux chaises de bistrot. La simple présence de notre découpe tramée et filtrée en bleue transformait cet espace en un lieu que les passants, englobés dans la projection, venaient momentanément investir.

C'est aussi que la lumière est un agent de proximité. Elle s'étend et porte en elle la virtualité d'étendre en même temps l'espace, créant ainsi des liens et des relations improbables.

La lumière agissait à Nîmes pour mettre en présence et non pas en scène, déjouant en cela la pensée dominante de la division du diurne et du nocturne qui instrumentalise comme images surexposées les lieux de la ville décor. Les plans urbanistiques imposent avec la lumière une vision autoritaire de la ville en entérinant les lignes de démarcation des lieux et des usages. Les habitants n'ont plus qu'à contempler l'image fabriquée de leur ville.

À Miramas, l'utilisation d'artéfacts a décliné cette approche perceptive des phénomènes lumineux en agissant comme des déflecteurs. « Sous ce vocable, écrit Michel Gauthier¹⁴ auquel j'emprunte cette notion, il faut entendre des corps qui ne captent ni ne réfractent le faisceau scopique mais se contentent de le dévier. De tels corps existent, mais ne consistent pas. Il importe de mesurer la teneur subversive foncière de ce phénomène de déflexion entropique ».

En effet, les artéfacts placés à Miramas ne focalisent pas le regard sur eux-mêmes, mais ils le déportent davantage vers l'ailleurs des composants de l'espace. Certains de ces artéfacts vont agir également comme des embrayeurs. Ils vont produire des postures et des actions en disjonction par rapport aux usages institutionnels d'un tel espace.

Le hall du collège Albert Camus de Miramas¹⁵ était caractérisé par une architecture minimaliste utilisant des matériaux bruts (bois, béton, acier galvanisé, asphalte) et s'axant sur des directionnels de lumière naturelle. Le script de l'intervention que Sylvie Lardet et moi-même avons réalisée dans ce hall, fait état d'un relevé très précis des agencements architecturaux, des variations de lumière ainsi

que des allées et venues liées aux usages quotidiens du bâtiment et de l'espace alentour.

L'approche physique du lieu s'est complétée par un descriptif de l'ambiance sonore définie par une forte résonance des bruits et des voix ainsi que par le souffle du vent très fort dans cette région. Nous avons considéré le hall, littéralement cette fois, comme une place urbaine, avec ses jonctions d'axes et ses trajectoires croisées. Ainsi, les couloirs, les escaliers et les passerelles menant aux étages, étaient autant de voies circulatoires qui nous permettaient de dissoudre les frontières préalablement définies et de détourner les parcours obligés.

Le hall a donc été traité dans sa relation à tous les paramètres du dehors. Cette relation était induite, d'une part, par le plan du bâtiment correspondant à un trapèze dont la pointe était dirigée vers la rue, d'autre part, du fait des deux immenses verrières rendant visible le hall depuis la cour et depuis la rue.

Notre hypothèse de travail a donc consisté à implanter des artéfacts susceptibles d'exacerber la perception des phénomènes lumineux et de produire des modifications-révélationnelles minimales de l'architecture, elles-mêmes génératrices de nouvelles relations du corps à l'espace. La tranche de deux lignes obliques en plexiglas, l'une bleue, l'autre jaune, a été fichée dans le mur intérieur et extérieur du grand hall. Les usagers peuvent ainsi désormais saisir le moment exact d'un après-midi de printemps où les rayons lumineux vont parfaitement se superposer aux lignes pour les rendre phosphorescentes. Ils sont conviés au repérage de multiples événements liés à la temporalité des mouvements solaires sur les murs. Ces lignes, donc, n'attirent pas le regard, mais au contraire le déportent vers les graphismes changeants dus aux passerelles métalliques ajourées et suspendues sur deux niveaux dans le volume du hall. Outre leur fonction déflectrice¹⁶ de révélation de la lumière, elles visent à perturber la sérialité rigoureuse des fenêtres sur les murs. La perturbation est accentuée par la présence d'un filtre jaune appliqué sur l'une des petites fenêtres en hauteur. De plus ce carré jaune projette au sol un trapèze lumineux qui fait écho à des artéfacts urbains. En effet, lors de notre repérage, nous avons remarqué dans la rue adjacente, des lampadaires particuliers, munis de soucoupes en plexiglas jaune, qui propageaient par filtrage du soleil des auréoles dorées sur le sol, le mobilier urbain et les passants.

Cette dérivation du regard est aussi produite par des miroirs disposés dans l'espace. Tout en multipliant les jeux lumineux, les miroirs complexifient également la perception des limites et des circulations et ils mettent en écho les scènes étranges générées par les occupants eux-mêmes. Nous avons fait coulisser les parois vitrées sur la cour et posé des miroirs tramés et biaisés sur le sas d'entrée en face. Les jeux de réfractions déhiérarchisent alors toute notion d'entrée et de

14. Michel Gauthier, *L'Anarchème*, Édition Mamco, Genève, 2002, p.118.

15. *La Juste Place*, Dehove Et Lardet, 1^{er} Artistic, commande du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, 2001.

16. Voir Michel Gauthier, *ibidem*.

sortie. Ce processus saisit autant les déplacements que les disparitions pendant que les corps se décomposent, se hachurent et se recomposent sans cesse dans leurs passages devant, derrière, en reflets, des parois tramées et des ombres mouvantes.

L'enjeu politique de ce projet se situe dans le rôle qu'il joue par rapport aux modalités imposées de l'utilisation de l'espace et des conduites prescriptives qu'elles engendrent. La configuration de notre place empêche désormais toute mise en rang, au pas, toute traversée rectiligne. Elle favorise les croisements, les bifurcations et les stations rêveuses. Cette transgression de la bonne conduite du corps est induite par la nature des configurations mobilières proposées : sur la structure tubulaire des fauteuils Ligne Continue, vient s'encaster aléatoirement un jeu de plaques en métal perforé pour former, de façon évolutive et complétive, l'assise, le dossier et les accoudoirs, un des fauteuils étant complètement évidé et de ce fait à l'extrême limite de la praticabilité. Selon cette déclinaison, les jeunes usagers peuvent adopter toutes les positions de face, en couple, de travers et sur le seul fauteuil totalement impraticable en tant que tel, nous avons, de nuit, utilisé un projecteur de scène muni d'un gobo pour projeter un petit trapèze de lumière tramée qui capte toute posture inattendue.

La découpe du projecteur se superpose à l'une des trois surfaces scintillantes géométriques, sortes de tapis faits de microbilles réfléchissant la lumière, que nous avons dessinés sur le sol d'asphalte. Ces tapis déterminent des îlots à contourner ou à occuper et selon leur localisation, les fauteuils, plus ou moins traversés par le soleil, ponctuent la place de points lumineux. Placés à des endroits stratégiques, aussi bien au-dedans qu'au-dehors, et orientés vers des points de vue contradictoires, les fauteuils contribuent à la conversion scénique de ce lieu scolaire.

ESPACEMENT ET DÉPLACEMENT DE L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE

On voit ici qu'aucun des points de l'espace investi ne vaut plus qu'un autre. L'espace est virtuellement libre d'accès. Dans cette entreprise déhiérarchisante, ce sont les événements qui négocient entre eux, selon des appréciations qui passent du macro au micro. Cet espace de la négociation suppose que rien ne soit conclu, ni mis en scène pour soi-même. Tout peut surgir là où on ne l'attend pas, mais ce « là », ce topos, est toutefois, affecté, par dérivation, de qualités qui autorisent des manières d'habiter démocratiques.

Les relations ainsi construites entre les espaces et les existences doivent pouvoir se délier de toute attribution fixe. Elles sont suffisamment légères pour laisser place à des modes de réception et d'interprétation non réglées *a priori*.

On approche là ce que Jean-Pierre Cometti nomme une esthétique des liaisons

intermédiaires, pour laquelle « il n'y a pas de démarcation qui puisse être tenue pour définitivement pertinente.¹⁷ » L'indétermination qui en est partie prenante, écrit-il, annule le code entendu des différences et ce qu'elles présentent généralement d'exclusif à nos yeux, pour en faire jouer simultanément l'interpénétrabilité et les relations réciproques ».

La diversification des champs d'intervention de la pratique artistique correspond elle-même à un espacement des activités. C'est en se déplaçant sur des terrains concrets de la vie sociale et en évitant toutes les formes d'inscriptions définitives, en se disloquant, en se délocalisant davantage par des activations de processus que par des productions d'objets, que la pratique artistique peut ouvrir d'autres usages et d'autres expériences réelles et imaginaires.

Artiste ou scénographe ? C'est là une distinction désormais obsolète.

L'ordre consensuel fait des groupes et des catégories qui maintiennent dans des rôles les uns et les autres. L'activité artistique trouve sa logique dans ses déplacements, ses itinérances, les réseaux qu'elle construit et dans lesquels elle se construit. Sa cohérence est liée aux enjeux des dispositifs qu'elle met en œuvre. Les projets collectifs et interdisciplinaires, les lieux de promenade, les lieux de travail¹⁸, d'études, de passages, les lieux communs, deviennent autant d'espaces à expérimenter, à l'encontre de la rationalité permanente avec laquelle ils sont administrés. Les différents moyens et modes d'intervention circulent dans le processus d'un art-en-prolongement qui inclut les prises de parole – colloques, débats, enseignement, conférences etc. – comme autant de dispositifs immatériels d'échange dont les publications constituent le script.

Sortir des places et des identités auxquelles nous sommes assignés, c'est aussi bénéficier de la puissance d'invention dissensuelle dont sont capables les singularités qui se rejoignent sur des projets communs.

17. Jean-Pierre Cometti, *L'art sans qualité*, Farrago, Paris, 1999.

18. Ainsi, avec un collectif récemment initié, nous avons créé des plateaux de télétravail. Le processus inclut dès le départ l'écriture de didascalies d'actions engendrées par les dispositifs, à toutes les phases de leur évolution. Ces projets circulent ensuite par des publications sous forme de bandes dessinées, elles-mêmes embryons de potentielles mises en scène et de films. Voir *Work on Stage*, avec Sarah Dehove et Jean-Baptiste Verguin, in Dossier Scénographie dirigé par Chantal Guinebault, revue *Théâtre/ Public* N° 177, avril-juin 2005.