

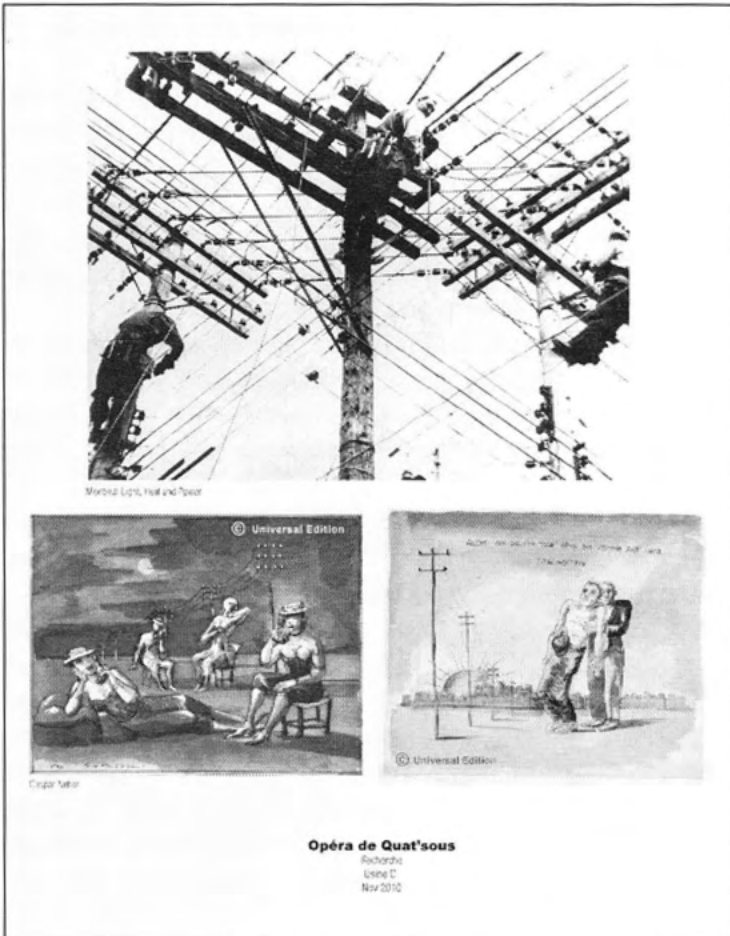
« CET ESPACE EST UNE CHIMÈRE ».

Entretien avec Anick La Bissonnière, scénographe.

LES DESSINS DE NEHER

Scénographe de Brecht, Caspar Neher (1897–1962) est revenu à plusieurs reprises dans nos discussions de conception de l'automne 2010. Qu'as-tu retenu de son œuvre ?

Ses dessins surtout. Le rapport d'échelle entre l'espace et les corps y est assez curieux. On ne sait jamais si les personnages sont à l'intérieur ou à l'extérieur : ils ne sont jamais enfermés quelque part ; il y a toujours un horizon derrière eux. Sur l'un des dessins, ils prennent le thé dans un environnement urbain où l'on voit au loin des poteaux téléphoniques !



En réunion, tu as dit avoir été frappée par l'imaginaire des villes de Caspar Neher...

On a d'ailleurs travaillé sur des photos de villes, de rails, de poteaux, de fils... pour finalement ne pas utiliser cette piste. Dans tous les

processus, il y a une part de très bonnes idées qu'on doit laisser de côté. Ces idées brassées pendant nos conversations sur plusieurs années ne sont jamais perdues : elles ressurgissent au moment où on en a besoin. Aujourd'hui, nous ne pensons plus à cette urbanité passée. La ville d'avant la guerre était très différente de la nôtre.

Au-delà de cette urbanité, que reste-t-il de l'esprit de Neher dans ta scénographie ?

L'idée qu'il y a plusieurs lignes d'horizon, ni dedans ni dehors. Les matériaux nous mènent là : le prélat – associé directement au plancher de cuisine –, le bois, le métal – sorte de bouche de ventilation, référence à une esthétique industrielle peut-être...

PIÈCE MONTÉE

Cela m'évoque la notion de montage que le réalisateur russe Eisenstein théorise pour le cinéma au début des années 1920...

Je me retrouve complètement dans cette référence. Assemblage d'objets, l'espace de cet *Opéra* constitue une seule et même forme qui a été disloquée en autant d'objets : trottoir sur le pourtour, pente brisée, colline elle-même composée de deux éléments différents...

C'est une pièce montée !

Oui ! (*rires*) Dans la forme, peut-être que c'est assez unifié mais dans le fini, c'est quelque chose d'assez hétérogène, qui ne fait référence à rien de précis. J'aime bien l'idée d'une abstraction figurative. C'est comme les monstres, les animaux allégoriques...

Les chimères par exemple, qui tenaient à la fois du lion, de la chèvre et du dragon ?

Oui, cet espace est une chimère ! Je fais parfois des chimères, pas toujours, mais souvent.

Le texte de Brecht sur l'« architecture de scène » t'a-t-il marquée ?

Ce qu'il décrit est contemporain. Conscient qu'on ne perçoit l'espace que par fragments, Brecht ne l'appréhende pas avec une idée globalisante. On ne conceptualise l'espace dans lequel on vit que par association de fragments : on ne l'embrasse pas d'un coup. Si on est capable de le restituer mentalement, c'est qu'on l'a vu d'un point de vue, avant de le voir d'un autre point de vue. L'espace est une réalité concrète à l'intérieur de laquelle vivent d'autres espaces.

LA DISLOCATION DU MONDE

L'espace que tu as dessiné porte donc en lui-même une pluralité d'espaces...

Oui. On a d'ailleurs franchi un cap important le jour où on a admis qu'il n'y avait pas qu'une seule piste et qu'on ne trouverait pas d'idée fédératrice pour *L'Opéra de quat'sous*. Je me suis rendu compte que les productions que j'avais vues de cette pièce privilégiaient une direction, ce qui m'empêchait peut-être de comprendre ce qui se passait sur scène.

En réunion, toutes les pistes se sont recoupées autour de l'image du « patchwork »...

Dans mes images pour ce projet, il y a toute une série de patchworks de matériaux, de ce qu'on arrache d'un mur, jusqu'à l'idée du patchwork du paysage. On est dans un assemblage d'éléments dépareillés qui finissent par donner un objet plus intéressant que les parties séparées. Cette image s'est retrouvée dans toutes les sphères du projet.

Brecht écrivait : « La dislocation du monde, voilà le sujet de l'art. Impossible d'affirmer que, sans désordre, il n'y aurait pas d'art, et pas davantage qu'il pourrait y en avoir un : nous ne connaissons pas de monde qui ne soit désordre »...¹⁵

C'est éloquent ! Ma scénographie s'est disloquée toute seule. Les premières propositions que j'avais faites étaient assez homogènes et procédaient d'une seule idée, grande et directe. Ce que j'ai littéralement fait, c'est disloquer les trois plateaux parallèles et frontaux de la première version, en les tordant, en les comprimant et en les étirant.

HABITER UN PAYSAGE

J'ai remarqué qu'en réunion de conception, tu appelais la pente principale la « colline »...

C'est le symptôme que cette scénographie est un paysage, notion difficile à définir car lorsque je l'utilise, tout le monde semble comprendre de quoi il s'agit, alors que quand il s'agit de la décrire, c'est plus compliqué ! C'est de l'ordre de la géographie ; cela se sent à travers les pieds des acteurs et porte leur corps à différents niveaux... Je suis une amoureuxse des chaussures. Je sais que porter des chaussures sur un sol x ou y change la nature du corps qui le parcourt.

Tu as également employé les expressions de « sculpture » et d'« installation »...

Ces trois formes m'habitent. Le paysage a une échelle ; la sculpture peut être conçue indépendamment du corps humain qui va l'habiter ; l'installation est éphémère...

Brecht écrit justement : « Il faut des décors qui, s'ils représentent par exemple une ville, donnent l'impression d'une ville construite seulement pour durer deux heures. »¹⁶

Je suis complètement d'accord. Le théâtre est un événement, la représentation une performance. On n'oublie jamais qu'on est lié aux êtres humains qui sont en train de faire une performance devant nous, pour nous ; une performance qui nous inclut.

Tu as également parlé de sculpture, qui serait conçue indépendamment du corps humain censé l'habiter. N'est-ce pas contradictoire avec ton souci du bien-être des acteurs ?

Disons alors qu'il y a un travail sculptural dans la scénographie. On touche ici à l'importance de la lumière au théâtre. Le Corbusier parlait du jeu magnifique et complexe des volumes sous la lumière. Au théâtre, un espace peut être éclairé de cent façons différentes. Nous n'en devons pas moins nous soucier du rapport de la forme à la lumière. Le travail sur la sculpture est une façon de déranger le cerveau et l'œil : il nous permet de regarder l'espace comme un objet et non plus un espace à habiter. Le danger, c'est alors que l'espace en devienne inhabitable.

15. Bertolt Brecht, « Exercices pour comédiens », trad. dirigée par J.-M. Valentin, *L'Art du comédien, Écrits sur le théâtre*, Paris, l'Arche, 1999, p. 121. Cité par Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 181–183 (traduction légèrement modifiée).

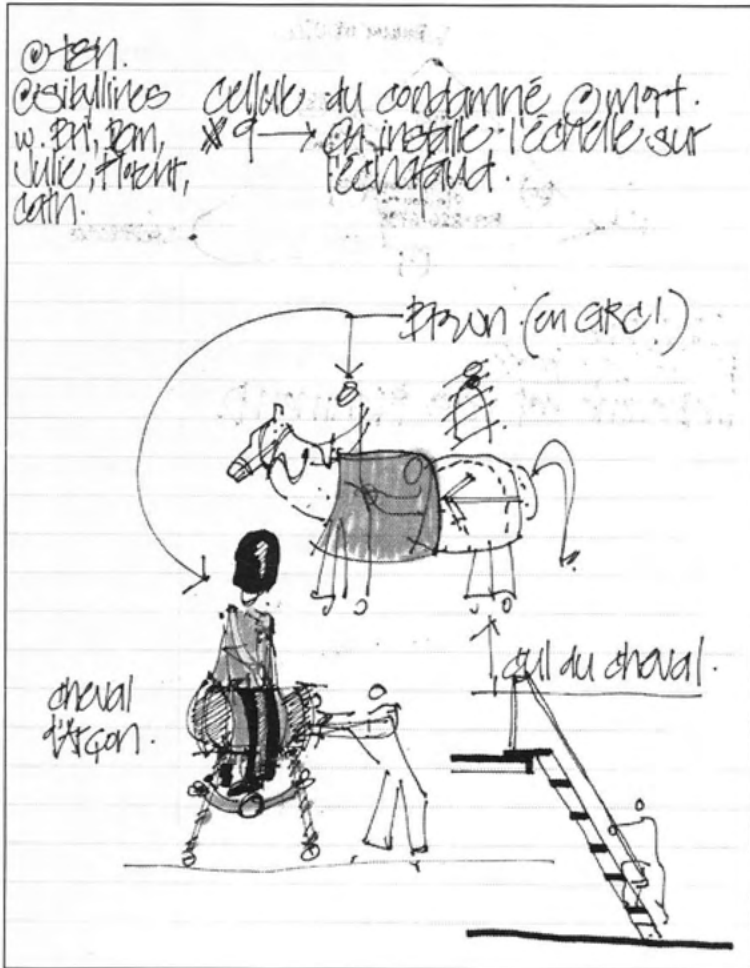
16. Bertolt Brecht, « Sur le déclin du vieux théâtre. Les décors. », in *Écrits sur le théâtre*, traduits par J. Tailleur et G. Delfel, B. Perregaux et J. Jourdeuil, Paris, l'Arche, 1972, t. I.

Ta recherche consiste-t-elle à rendre des objets habitables ?

Mais un objet, c'est une chose fermée. Je ne sais si dans ma scénographie pour *L'Opéra*, il y a quelque chose de l'objet... À la limite, oui, dans le sens où c'est un bloc, un iceberg...

Je ne t'ai jamais entendue prononcer le mot « décor »...

Peut-être parce que, par ma formation d'architecte, je le trouve péjoratif. Dans mon esprit, le décor est vain et n'a pas de sens particulier, alors que la scénographie est indissociable du sens. Elle est polyphonique car elle produit une multiplicité de sens. Elle évite par conséquent le superflu. C'est un espace dans lequel on a enlevé un maximum de choses, jusqu'à la limite du sens, où l'essence de chaque élément a été trouvée.



RAPPORT AU RÉEL

Qu'est-ce que tu crées ?

De la poésie. J'essaie de rendre le monde plus lyrique, en le contractant ou en le condensant, ce qui ne veut pas nécessairement dire le rendre plus beau.

On est proche des mécanismes du rêve chez Freud...

C'est ce que j'allais dire : le jour où je l'ai compris, je suis devenue architecte. C'était en dessinant.

Tu parlais de sens, d'espace et de mouvement. Or, dans une réunion, tu as parlé de « métaphore », qui veut dire « transport » en grec. Un décor est-il une métaphore ?

Le décor peut être une métaphore mais ne l'est pas toujours. C'est une des formes que la scénographie peut prendre. Il peut aussi être allégorie, fragment de réel, citation, réduction, figuration d'autre chose.

Quel rapport au réel la scénographie de *L'opéra de quat'sous* entretient-elle ?

C'est un lieu qui n'est pas unique mais qui est la somme de plusieurs lieux à la fois. C'est un paysage qu'on peut embrasser du regard, qui peut être investi dans le temps et l'espace de plusieurs façons. Un paysage, c'est quelque chose qui supporte le mouvement du temps et des corps mais qui reste toujours là, comme une fondation.

ESPACES RYTHMIQUES

Comment inscrit-on le mouvement dans un décor unique ?

L'architecture est soumise à la gravité. Elle est donc éminemment statique. Et pourtant, comme l'envisageait Appia¹⁷, ce qui doit générer le mouvement, c'est bien l'espace.

En 1909-1910, Adolphe Appia inventait les « espaces rythmiques ». Est-ce une notion qui t'inspire ?

Tout à fait. Pour Appia, c'était le support au mouvement du corps de l'acteur et du chanteur ou du danseur, sur scène, qui lui-même portait la musique. Le corps de l'homme incarnait la musique dans son mouvement. L'espace venait alors en quelque sorte soutenir ce mouvement-là. Dans notre cas, je n'ai pas vu de répétitions avant de le concevoir, pour des raisons d'horaire. L'espace rythmique a donc été conçu avant que le corps de l'acteur ne l'investisse.

Comment pense-t-on le rythme indépendamment du corps réel des acteurs ?

Le corps humain reste la mesure de toute chose. J'ai commencé par faire la maquette en y disposant les vingt-quatre corps dans l'espace. Je me suis demandé quel type d'espace il y avait autour de ces corps-là, une fois que je les disposais dans l'Usine C. Ensuite, j'ai discriminé certains corps : ceux des musiciens, par exemple, sont distincts de ceux des acteurs par leur absence de mouvement scénique. Les musiciens demeurent dans un périmètre restreint alors que les acteurs vont prendre plusieurs formes : groupes, lignes, enfilades... Parce que je connais la pente de l'Usine C, j'ai travaillé à mettre en valeur ces enfilades de corps, pour pouvoir projeter ces mouvements de corps jusqu'au dernier rang des gradins...

RAPPORT SCÈNE / SALLE

L'espace de la scène est donc pensé en rapport avec l'espace des spectateurs...

Le théâtre consiste à créer une relation entre un acteur et un spectateur. La dynamique doit fonctionner dans les deux sens. Si ce n'est pas le cas, alors il n'y a rien qui marche. À partir du moment où l'on dispose de vingt-quatre interprètes, il faut qu'ils s'adressent tous aux quatre-cents personnes qui les regardent depuis la salle.

Le fait que tu aies mis les musiciens tout en haut participe-t-il de cette volonté d'insuffler une dynamique à la scène ?

Ce choix s'est fait pour des raisons pratiques. Il ne fallait pas séparer les musiciens ; il était impossible de faire une fosse d'orchestre à l'Usine C et au C.N.A. On a aussi envisagé d'encastrer les musiciens dans le sol, au centre de la scène. Mais on en est vite venu à la conclusion que c'était trop contraignant pour la dynamique de groupe.

Walter Benjamin a parlé de « comblement de la fosse d'orchestre », pour désigner chez Brecht une volonté de dépasser le gouffre qui « sépare les acteurs du public comme les vivants sont séparés des morts ».¹⁸

Dans ma volonté de créer une relation entre la scène et la salle, il y a quelque chose de ce « comblement ». Le théâtre de Brigitte supporterait mal cette distance car son désir est d'être au plus proche du spectateur.

17. Adolphe Appia (1862-1928), décorateur et metteur en scène d'origine suisse.

18. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, édités par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, tome II-2, p. 519 (cité in Günter Berg et Wolfgang Jeske, *Bertolt Brecht. L'Homme et son oeuvre* (trad. Bernard Banoun), Paris, L'Arche, 1999, p. 125).

PALAIS MENTAL

Tu parlais tout à l'heure d'espace mental qui t'habitait... ou que tu habitais !

Oui, on ne sait plus qui habite quoi ! Être habité par autre chose que ce que l'on voit, c'est un état nécessaire pour faire ce métier-là.

Ça m'évoque *L'Art de la mémoire*¹⁹ de Frances Yates, qui raconte comment les orateurs se voyaient se déplacer dans leur espace mental pendant qu'ils prononçaient un discours...

J'ai adoré ce livre brillant. Je l'ai lu au moment où j'ai découvert la portée poétique de l'espace. Pour moi, l'espace nous habite bien plus qu'on ne l'habite. Nous avons tous un espace intérieur à investir. C'est ce qui fait que j'ai toujours l'impression de vivre ailleurs...

Un ailleurs intérieur... Que t'a encore enseigné Frances Yates ?

Si on est capable de se construire un édifice mental et de le visiter, alors l'espace doit être porteur de sens, puisque c'est lui qui structure le discours. Il y a des couches profondes dans l'espace qu'on habite. La scénographie consiste peut-être à parler de ces épaisseurs-là, de ce que portent les murs qui sont autour de nous.

PARTAGER L'APPARITION

À quel moment vois-tu apparaître cet espace-là, qui a la particularité d'être mental ?

Quand j'arrive en salle, je suis ravie et émue mais rarement surprise, parce que j'ai vécu dans cet espace pendant plusieurs mois. C'est mon travail, d'être habitée par un espace, qui va ensuite être habité par des acteurs. Il s'agit d'incarner un espace en soi et de le porter. Cela demande beaucoup d'énergie, d'effort. C'est définitivement faire émerger une forme du néant et faire apparaître quelque chose de concret depuis un monde sublunaire. L'architecture est quelque chose de très étrange : elle fait apparaître une construction extrêmement concrète à partir de quelque chose d'abstrait, l'espace.

Mais quand l'apparition a-t-elle lieu ?

Je pense qu'il y a plusieurs apparitions. On s'est souvent posé la question en architecture. Qu'est-ce que le projet architectural ? Est-ce la première esquisse que l'architecte fait sur une serviette alors qu'il rêve au projet ? Est-ce le projet qu'il transcrit sur les plans d'exécution ? Est-ce le projet réalisé ? Ce sont autant d'incarnations différentes d'une seule et même chose qui évolue dans le temps comme un têtard devient une grenouille.

La genèse d'un projet ne consisterait-elle pas en une histoire des apparitions ?

Je pense que oui. Tout ce qu'un architecte ou un scénographe fait, c'est représenter l'apparition, avec différents moyens : le croquis, la peinture, les trois dimensions, les maquettes. Ces représentations ne sont pas la chose en soi. Elles ne sont qu'une incarnation de quelque chose qui n'existe pas encore et qui est à venir. C'est pour cela que ça s'appelle un projet : c'est projeté dans le temps et dans l'espace.

Comment communique-t-on l'apparition à autrui ?

Comment fait-on pour représenter notre sphère et se faire comprendre ? C'est la question qui sous-tend le métier de scénographe et d'architecte. Avoir des idées et des images, visiter un espace mentalement, c'est recourir à un muscle. Comment exprimer des choses fragmentaires, évanescences et impalpables ? On finit par avoir des problèmes de peintre.

Quel est ton moyen le plus spontané ?

Le dessin, définitivement. En raison de mes études en architecture, j'ai appris le dessin à la main. Le dessin est pour moi un contact direct avec mon cerveau. Cela passe directement de mon espace imaginaire à ma main. Je dessine sur du calque ou sur mes petits cahiers. Avec mes crayons de bois, mes feutres noirs, mes couleurs favorites...

19. Frances Yates, *L'art de la mémoire* (trad. Daniel Arasse), Paris, Gallimard, 1987.

L'ESPACE DU PAPIER

Le fait de changer de *medium* (cahier, plan, maquette) modifie-t-il l'objet lui-même ?

Constamment. Le jeu, c'est de ne pas rester dans une représentation trop longtemps car le projet n'est pas l'objet. Nous ne sommes que face à sa représentation. Une fois qu'on a représenté cet espace-là sous une forme, on a dit des choses sur notre espace mental que ce *medium*-là nous permettait de dire. En changeant de *medium*, on dit d'autres choses : plus on change de *medium* et d'échelle, plus on déränge notre œil et notre cerveau. Il est nécessaire de créer des accidents. Une fois que la chose est sortie du néant, elle est sur la table. Je peux la regarder, reculer, la contempler d'un œil nouveau, et voir des choses que je n'avais pas nécessairement en tête. Une fois qu'on a créé cet objet dans l'espace, cet objet-là est distinct de soi et réside à l'extérieur. Dès qu'on réalise une représentation de notre idée, on en devient le spectateur. On dit d'ailleurs « représenter » : re-présenter.

Mais cela veut aussi dire qu'il n'y a pas de présentation possible...

Je suis toujours arrivée à communiquer ce que je voulais communiquer. Mais c'est vrai que pour le bénéfice de mes collègues, j'ai dû parfois faire des représentations. Je n'ai pas alors eu le sentiment d'avancer dans mon travail. J'avais le sentiment d'illustrer quelque chose. Mais cela fait partie du jeu du travail en équipe : il faut rendre intelligible.

Quelle est la différence entre représenter et illustrer ?

Représenter, c'est construire et illustrer, c'est rendre. Quand je fais une maquette de présentation, je rends, donc j'illustre : je prends mes dessins et je les monte en 3D en carton. Je suis en tous cas moins dans la représentation. Il y a des gens qui ne conçoivent que comme ça.

Tu nous as dit que tu avais découvert le nouveau principe du décor de *L'Opéra* en pliant du papier. Dans ce cas de figure, est-on dans le papier ou dans le volume ?

C'est de l'ordre du bricolage. J'imagine que les acteurs ne projetteraient rien là-dedans ! C'est plus conceptualisant que réaliste. Concernant *L'Opéra de quat'sous*, j'avais une heure à tuer dans un café et j'essayais de dessiner cette chose-là. J'ai pris une pile de journaux et je me suis mise à plier du papier, pour créer un mouvement. Ça n'était ni à l'échelle, ni réaliste mais ça m'a permis de trouver une logique. C'est l'équivalent d'une esquisse mais en 3D. Je recours souvent à ce moyen, un peu maladroit, pour ne pas tomber tout de suite dans le réalisme. Vouloir répondre trop rapidement à toutes les contraintes nous empêche de mener au bout la part de rêve que comporte tout projet. Or, le rêve se poursuit jusqu'à la fin, jusqu'à la première !

PRINCIPE DE RÉALITÉ

Mais comment intègre-t-on au rêve le principe de réalité des entrées et sorties, des passages, des accessoires ?

Le concret fait partie du rêve, si j'ose dire. Ce que je fais, ultimement, c'est très concret. Les architectes ont deux cerveaux : un cerveau de l'imaginaire, du rêve, de la créativité, de la recherche ; et un cerveau qui va poser ces questions : est-ce que ça rentre dans l'espace ? Est-ce que c'est agréable pour le corps humain ?

Le deuxième cerveau dont tu parles est-il un surmoi ?

Ce n'est pas une censure, toutefois. L'œuvre du scénographe, c'est la somme du rêve et de sa réalisation. Il est d'ailleurs dommage qu'on ne puisse pas exposer véritablement nos récits de projets. J'aimerais raconter cette histoire-là. Il existe beaucoup de récits qui racontent les productions ou des récits de chercheurs sur des scénographes. Il n'y est pas question de la façon dont on entre dans ce jeu-là : comment assemble-t-on le sens de ces choses dans un espace ? Comment l'être humain vit-il là-dedans ? Comment est-on habité par le projet que l'on est en train de construire ? Peu d'artistes ou de scénographes ont couché ce récit par écrit.

PARTENAIRES DE JEU

Comment ton univers entre-t-il en dialogue avec celui du metteur en scène ?

Chaque scénographe a son univers. Par contre, chaque rencontre avec un metteur en scène forme un autre univers. Je ne ferais pas les mêmes choses avec d'autres metteurs en scène que ce que je fais avec Brigitte. Il y a eu quelque chose lors de notre rencontre. On a continué à évoluer dans ce rapport par la suite. Nous sommes bonnes à nous stimuler mutuellement, à nous respecter. Nous passons par toutes sortes d'humeurs qu'il est complexe de partager avec quelqu'un : c'est intime. On a toujours réussi à rester dans certaines limites qui font qu'on a toujours réussi à ne pas briser ce lien. Brigitte est une partenaire de jeu extraordinaire.

Qui sont les autres voix qui, au fil des ans, ont participé à ce jeu dont tu parles ?

Notre directeur technique Jean-François Landry, qui a reçu une formation d'interprète. C'est un technicien formidable mais c'est surtout un artiste. Il participe à beaucoup de nos rencontres de conception. Parfois, c'est lui qui apporte les idées les plus folles.

En quoi consiste votre façon de travailler ?

Je parle un langage qui accommode la technicité des projets. Je dessine beaucoup car le dessin est une langue. Il dessine ensuite à partir de mes dessins, qu'il interroge en les agrandissant ou en développant un détail. On ne trouve pas souvent ce niveau de complicité. Je ne construis pas les œuvres que je dessine. J'explique à quelqu'un d'autre ce que je veux voir apparaître. Ma limite, c'est la limite de cette personne ou de ce groupe de personnes avec qui je travaille.

Mais, quand tu travailles au T.N.M., tu ne travailles pas forcément avec lui.

À chaque projet, j'ai de nouvelles mains avec qui je dois communiquer, travailler, en qui je dois trouver un souffle. Le souffle, c'est cette espèce de capacité à se projeter soi-même dans le projet, à dépasser la partition, à relancer la collaboration, à prendre possession de la collaboration. Le lyrisme, c'est l'amour du détail.

LE SCÉNOGRAPHE EN RÉPÉTITIONS

Neher assistait souvent aux répétitions de Brecht. Quel est ton rapport à la répétition ?

Il est variable. En fait, c'est Brigitte qui décide. Elle a besoin de ne pas partager son espace avec d'autres personnes que les acteurs. Son travail avec les acteurs est intime. Mais il y avait des spectacles pour lesquels elle avait envie qu'on s'immisce.

Selon le témoignage de Matthias Langhoff, qui travaillait au Berliner Ensemble, « tout partait du corps du comédien comme lieu de mouvement »²⁰ dans le travail de Neher.

Pour *Médée matériau*, j'ai, comme Neher devait le faire, assisté à beaucoup de répétitions. *Hamlet machine* aussi. Je faisais des croquis des acteurs pendant qu'ils répétaient. Le processus de création de *L'Opéra de quat'sous* a été différent, principalement à cause du calendrier. J'aime beaucoup le travail en répétition car les acteurs habitent l'espace où ils répètent. Si je peux importer une partie de cet espace-là sur scène, on y gagne.

Tu cherches à transporter une partie de l'espace de répétition dans l'espace du décor ?

Les acteurs d'*Hamlet-Machine* ont répété avant qu'on ne trouve l'espace où le spectacle allait être donné. On s'est mis à chercher des espaces avec Brigitte, jusqu'à ce qu'on se rende compte que nous cherchions en fait l'espace des répétitions, qui était étroit et long.

20. Matthias Langhoff, « Au Berliner, avec Brecht », in Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui*, Arles, Actes Sud [1^{ère} édition en Alternatives théâtrales, 1997], 2005 [1997], p. 114.

ATLAS MNEMOSYME

Une scénographie porte l'empreinte de l'espace mental de plusieurs personnes – le tien, celui du metteur en scène, des autres concepteurs ? Comment arrive-t-on à bâtir un espace collectif alors que cet espace est précisément intérieur ?

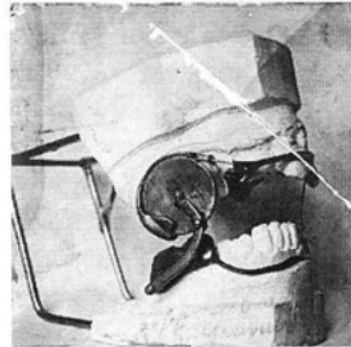
Comme architecte, je suis habituée à la commande. Je me nourris de l'imaginaire de mes collègues. Mon travail, c'est de traduire à travers mon univers ce que j'ai ce que j'ai accumulé en faisant se confronter des choses parfois contradictoires. C'est pour cette raison que nous faisons des « books ». J'apporte des images, je fais des photos, je dessine. Je laisse se confronter des images sur les mêmes pages en faisant des assemblages.

Pourrais-tu nous donner un exemple de ce type d'assemblage ?

On a parlé des gueules cassées : en voilà. Cette piste m'a amenée à ce photographe contemporain allemand qui a repris presque littéralement le terme de « gueules cassées ». Cela m'a ensuite amenée à l'un de ses collègues qui a fait une installation à la biennale de Venise dans les années 1990 : dans ses œuvres, le sol est difficilement praticable pour le corps...



Helwein



Les gueules cassées / Première Guerre Mondiale

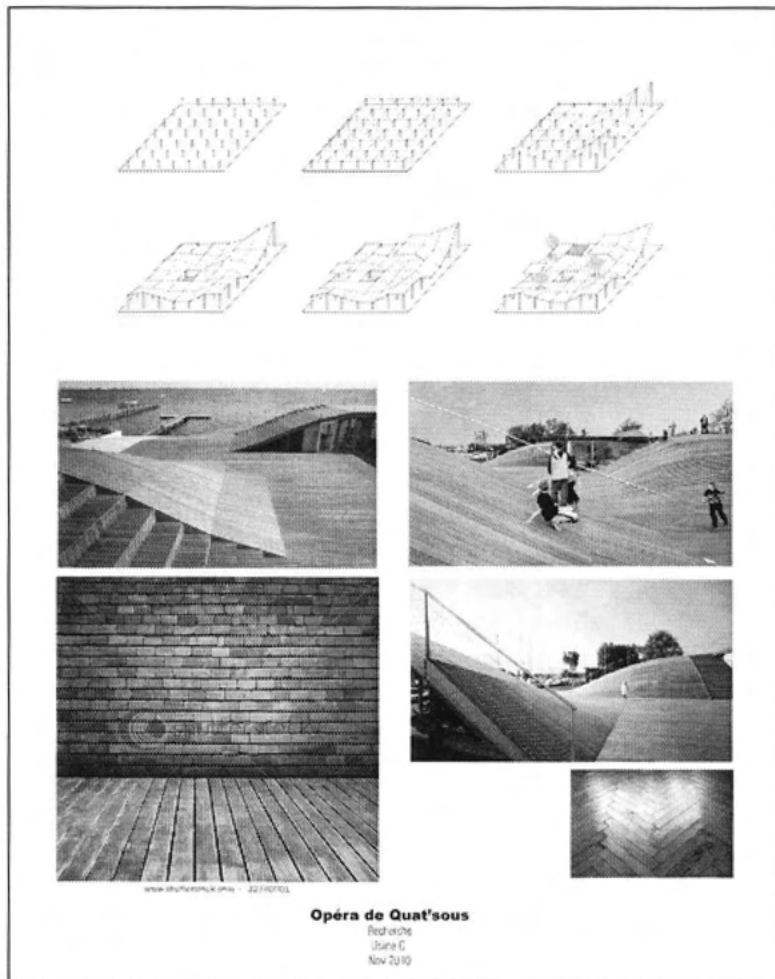
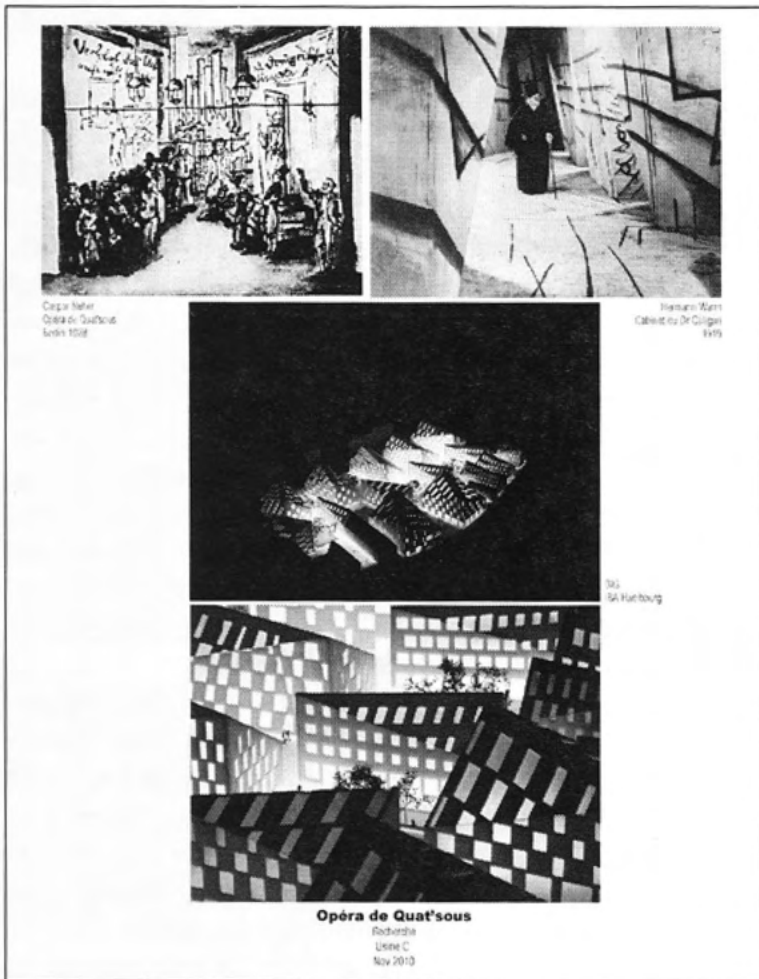


Helwein



Opéra de Quat'sous

Recherche
Usine C
Nov 2010



Y a-t-il une page de ton « book » où l'on voit les dessins de Neher faire écho à d'autres sources d'inspiration ?

Voici des dessins de Caspar Neher, qui rappellent l'esthétique du cinéma expressionniste allemand. Son travail m'a rappelé les projets de BIG, des scandinaves qui travaillent beaucoup le sol. Et cela m'a amenée à ces images, où l'on a l'impression qu'il y a une plaque de laquelle sortent des objets : *géographie blanche*. Ici, tu peux voir le projet d'un architecte japonais, en Suisse, qui transforme en paysage l'intérieur d'un bâtiment : sans siège, les gens s'assoient au sol. Sur cette autre page : les mêmes architectes ont fait une étude sur les courants telluriques qui viennent du sol et déforment le sol plat dans une géographie accidentée.

Ces montages rapprochent des images par analogie. Cela fait me fait penser à l'Atlas Mnémosyme d'Aby Warburg. Il réunissait ensemble des images d'époques et de pays différents pour faire apparaître leur similarité et nous permettre de relire le monde.²¹

Le processus est tellement étonnant ! Je ne peux pas dire que je dessine avec ces images sur les genoux ! Très souvent, je replie mes dossiers et j'oublie. Il m'est arrivé plusieurs fois dans la salle de réaliser : « Mon dieu, cette image est dans le spectacle ! ». Je n'ai pas l'impression de composer un espace qui serait le fruit de la vision de l'ensemble des collaborateurs. J'essaie de traduire visuellement et spatialement ce qu'on me raconte, d'habiter leurs espaces puis de le laisser décanter. C'est tout ça qui donne le projet, parfois à mon insu.

Propos recueillis par Florent Siaud le 16 décembre 2011.

21. Voir, à ce sujet, Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire*. 3, Paris, Éditions de Minuit, 2011.