

L'ÉCHELLE 1:1



VD



Cette publication est le premier volume d'une collaboration entre le festival des Urbaines [www.urbaines.ch] qui offre chaque année un accès gratuit à une sélection de créations contemporaines d'artistes émergents, et le Groupe de la Riponne [www.riponne.ch], collectif lausannois de chercheurs en sciences humaines et sociales qui écrit, traduit et édite des œuvres littéraires, théoriques et critiques chez Van Dieren Éditeur à Paris.

En 2009, Olivier Bosson et Benjamin Seror ont présenté aux Urbaines une performance intitulée *Il y a tigre et tigre : motifs et pratique d'une théorie de l'échelle 1/1*. Le présent ouvrage prolonge et élargit les réflexions sur les enjeux et les pratiques de la scène contemporaine entamées dans cette pièce.

Olivier Bosson

L'ÉCHELLE 1:1

Pour les performances conférences
et autres *live*

© 2011. Olivier Bosson | Van Dieren Éditeur, Paris

Droits réservés pour tous pays. Toute reproduction ou traduction sans autorisation écrite préalable de l'éditeur de tout ou partie de ce texte par quelque moyen que ce soit est illicite et pourra faire l'objet de poursuites.

VD VAN DIEREN ÉDITEUR, Paris, collection *par* AILLEURS Riponne



SOMMAIRE

Texte édité par :
Vladimir Skrivan

Ont collaboré à l'édition :
Francesco Gregorio, Christian Indermuhle, Emmanuelle Pireyre,
Arno Renken, Michel Vanni

Remerciements :
Samuel Antoine, Patrick van Dieren, Nissa Kashani,
Maxime Laurent, Elise Lammer, Laurent Pache,
Hugues Poltier, Patrick de Rham, Antonin Wiser

L'échelle 1:1	7
Des spectateurs et des hommes	11
La relation directe déchire tout	17
Qu'est-ce qu'1 centimètre?	21
La terre vue de la terre	23
Chaque réalisme promet son code	33
Suburbia et les Amish	37
Datons le comédien d'aujourd'hui	39
Un conseil parental d'ami	45
Qui est qui et qui fait quoi?	47
La loi et l'exemple	51
L'exemple et la loi	57
La loi et Cindia	63
Cas général, cas particulier	67
Une théorie de l'échelle 1:1	73

Cet ouvrage a été publié avec le soutien du
Festival des Urbaines, à Lausanne

Pour en savoir plus sur Olivier Bosson, consultez :
olivierbosson.free.fr



L'échelle 1:1

L'échelle 1:1 est une idée qui vient de la pratique du *live*, des pièces réalisées en public, devant des gens, éventuellement sur scène. Ce slogan indique le rapport qu'on veut instaurer avec le public : on veut être à la même échelle que lui. Par live, on entend ici des pratiques variées : performances, théâtre, shows, lectures, expositions, conférences, diaporamas, spectacles de mariages, meetings, journées portes ouvertes. Et même — et pourquoi pas ? — des films.

L'échelle 1 fait partie de ce genre d'outils qui n'existent pas forcément avant qu'on s'en serve. On les découvre à l'usage, au moment où on s'aperçoit qu'on s'en sert régulièrement. Si après on les usine, comme ici, c'est pour pouvoir les prêter.

Dans le slogan, ce que désigne 1:1 c'est donc d'abord le rapport acteur-spectateur. 1:1 déclare qu'il n'est pas forcément utile qu'une personne en public paraisse 10 fois plus grande qu'une personne dans le public. À quoi bon se départir de soi-même ? En particulier, à quoi bon se départir de soi pour représenter les affaires humaines ? À l'échelle 1, on conserve une certaine continuité dans les rapports. Pour le dire autrement, 1:1 est une formule magique pour conjurer l'aura qui s'attache vite aux gens sur scène, qui brise la relation, la rend exagérément asymétrique — et qui peut vite conduire à des résultats super nazes comme on voit.



Pas besoin d'être plus grands, on est déjà grands, là, exactement à la bonne taille.

Voilà le schéma de base, et maintenant, attention ! on va dé-zoomer un peu. On garde le rapport acteur/spectateur au

milieu du schéma et on dézoome jusqu'à voir apparaître autour tous les éléments, toutes les composantes de la pratique du live qu'on pourrait envisager elles aussi à l'échelle 1:1. Rapport acteur/rôle, manière d'agir ou de montrer des actes, rapport au discours. Et manière de se servir des machines en public, ou des softs, d'utiliser des accessoires, des costumes, des sources, des films, des chansons. Et manière de conduire une narration, etc. Bref, tout un ensemble de composantes de la pratique du live qui vont avec ce rapport acteur/spectateur, soit qu'elles en découlent parce qu'elles en sont des conséquences, soit tout simplement qu'elles vont avec parce qu'elles en sont solidaires.

On peut dézoomer plus largement encore si on veut. On voit alors apparaître autour du live, sur les bords du schéma, les différents champs de l'art, et encore au-delà, ça continue. On pourrait essayer de se servir de l'échelle 1:1 dans tout un tas de champs de la représentation : en architecture, en histoire, en géographie, en médecine, en droit, en politique. On passerait ainsi progressivement de « être en public » à « être en société ».

En abordant ces domaines à l'échelle 1:1 (avec notre slogan, notre outil), on se pose dans chaque cas la question des auras qui y sont à l'œuvre, les codes, les simagrées, les 1000 biais qui font qu'on devrait voir une personne, mais qu'on ne la voit pas ou peu, comme si elle était plus ou moins absente. On essaiera de cracker ces codes, et de les apprécier pour eux-mêmes, pour leur qualité d'artifice. Et à côté, on verra les gens, les êtres, les objets aussi, dans leur évidente existence. On observera les deux côte à côte, simultanément.

En somme, 1:1 a à voir avec la présence, elle-même ayant partie liée avec la sincérité, et plus encore, avec les endroits où on situe la sincérité. Des endroits qu'on va déterminer avec soin, ils doivent être de bons points d'appui : concrets, solides, et

aussi relativement vastes puisque c'est là qu'on va édifier nos fables, et qu'on compte les faire grandes.

D'OÙ COMPTES-TU ÉDIFIER TES FABLES ?

Je voudrais ajouter une dernière chose : pour repérer des points d'appui solides (pour le live, et peut-être de manière plus générale dans la vie), on pourrait toujours garder dans un arrière-plan de sa tête ce qui se passe dans les tribunaux, comme un niveau de référence, un étalon.

Un acte a été commis et il pose problème. On le représente en public pour le juger, et juger son auteur. Pour statuer sur de tels événements, des actes souvent graves, on va les représenter avec les moyens du bord (témoignages, objets-preuves, photos...) dans l'écrin d'une cérémonie très codée, artificielle, ritualisée. C'est ainsi que les situations intimes, privées, sont confrontées à la loi, cette espèce de grand parapluie politico-social à manche de pioche.

Des spectateurs et des hommes

- *T'es sûr que t'aimes pas mieux qu'on éteigne la lumière ?*

Autant dire les choses clairement, lorsqu'on est en public à l'échelle 1:1, même sur scène, on est encore des spectateurs. On le dit : « Moi aussi qui vous parle, je suis un spectateur. Comme vous, je suis issu du canapé — je suis originaire des gradins. C'est de là que je viens, c'est là que j'ai grandi — je suis l'un d'entre vous. On est ensemble. Yes ! »

Petite précision de taille: je dis : On est des spectateurs, on est ensemble, etc., mais si on est des spectateurs, ce n'est pas qu'on souhaite bâtir un énième être-ensemble douillet, rassurant, quelque chose de cool, de convivial, où on vivrait tous pieds nus comme sur une plaquette de com d'entreprise d'électricité ou de produits financiers. On n'est pas cool. Promis. On sera pas une chouette communauté où il n'y aurait plus jamais de tricheries parce que l'intérêt général serait le pot commun dans lequel chacun aurait versé le contenu intégral de son intérêt particulier. Pas question d'abolir ni la singularité, ni la jalousie, ni le droit de se mettre en retrait, de se barrer.

On est ensemble de fait, parce qu'on fait partie du même ensemble, celui des spectateurs qui ont kiffé ensemble sur les 1000 mêmes tubes, les *Killing me softly*, les mêmes grands événements historiques et les mêmes insignifiances, mais ça ne fait pas de nous une communauté pour autant. On ne communie pas. Comme aide-mémoire pour garder nos distances, on fredonne mentalement le slogan de l'autoroute *Trop vite, trop près, trop tard*.

D'ailleurs, si on est des spectateurs, on n'est évidemment pas complètement des spectateurs quand on est devant le public. On va quand même pas s'asseoir au milieu de la salle, se fon-

dre dans le public, etc. C'est fini, ça ! Ni se sentir coupable de parler alors que tout le monde se tait, d'être debout quand les autres sont assis... répandre la culpabilité, non merci ! Le minimum du minimum, c'est d'assumer le rôle de délégué qu'on s'est soi-même proposé d'avoir. D'ailleurs, le but n'est pas d'en faire un minimum : à quoi bon flirter avec le presque rien alors que l'accélérateur nous tend les bras.

On est des spectateurs comme le sont, par exemple, les trois performeuses dans *Llámame Mariachi*, la pièce de La Ribot. Elles font à trois une sorte de conférence, en mélangeant deux régimes de corps : celui où elles dansent – ou disons évoluent lentement et avec une certaine grâce, comme on se comporte sur scène – et l'autre régime où, pendant les mouvements de corps au ralenti, elles discutent très vivement entre elles et racontent une grosse quantité de blagues, comme on se comporte lors des répétitions. Autant dire, pour elles qui sont danseuses : comme on se comporte dans la vie courante, au travail, avec les collègues. En somme, elles font le métier, mais en prenant bien soin de rester elles-mêmes.

Dans le live 1:1, le performeur est un spectateur compétent qui a pris la parole et propose un set avec les moyens du bord. Et le spectacle goes on, bien sûr, puisqu'il le must !

cf.

On est des spectateurs : on en a la culture. On se réfère sans cesse à nos collections aussi bien qu'à notre expérience de la vie. On discute de ce qu'on a vu, vécu, lu, téléchargé, rêvé. On écoute la musique, on parle de la musique. Si on doit raconter une scène de film, on dit écoute l'action, cousin, et hop ! on la contrefait tout en la décrivant. On fait tout ensemble le rôle et la didascalie.

On a une culture de spectateurs, donc de collectionneurs, comme les DJ avec leurs platines et leurs disques, et leurs samples choisis pour être tellement évocateurs qu'avec juste trois notes un monde s'ouvre à toi. Cf. Jean-Charles Massera dans sa lecture-performance *I am you are we are l'Europe, Dialogue entre me, myself et iTunes* (2010) quand il passe le tube de Coldplay *Viva la vida*, et qu'il demande si on peut encore écouter cette musique de l'année dernière ou si elle ne serait pas déjà ringarde.

On dit cf. : cf. ceci, cf. cela. Cf. cf. cf. Cf. qui veut dire « voir » ou « se référer à » et qui est l'abréviation de *confer*. On se réfère à, on confère sans cesse. On est des conférenciers depuis qu'on est des spectateurs. Since we are des spectateurs. Parce qu'on est des spectateurs – et que les spectateurs qui prennent la parole sont déjà des conférenciers.

De là tout le mouvement des conférences performances, qui se démarque nettement de l'art de la performance tel qu'on l'a pratiqué dans les années 1960-1970, au moment où l'enjeu se situait du côté de la présence du corps. On cherchait par tous les moyens à érotiser l'environnement militaro-industriel, avec ou sans la pulsion de mort. Mais plutôt avec.

CF. « LIBÉRER L'ARGENT »

La conférence performance *Libérer l'argent* de Till Roesken (artiste et réalisateur) à l'espace Khiasma (www.khiasma.net/avoir.php?id_article=442&id_group=124) en septembre 2009 est un bon exemple du genre. Il s'agit d'un montage de citations diverses auxquelles il mêle son avis personnel, il entre et sort de ses citations sans qu'on sache bien quand. Il se sert à fond des effets d'ambiguïté que permet le style indirect libre. On se demande souvent qui parle, à qui appartiennent ses propos. Libérer la parole, libérer l'argent.

CF. « L'ARGENT »

L'argent, un film de Robert Bresson, dont je vais parler maintenant parce que c'est un film particulièrement échelle 1.

Donc : *L'argent*, 1983. Le film s'inspire d'une nouvelle de Tolstoï, *Le faux billet*. En archi-résumé, on suit une dette qui se déplace dans la société, migre, passe de main en main, avant de se fixer sur un gars, en provoquant sur son passage des conséquences de plus en plus catastrophiques et terribles.

Un lycéen de famille aisée a dépensé plus d'argent qu'il n'en possédait. Il en a emprunté à un camarade. Maintenant, il doit rembourser l'argent, mais il ne peut pas, il ne l'a pas, et ses parents refusent de le lui donner. Pour éponger sa dette, il finit par écouler des faux billets. On voit les faux billets passer de main en main jusqu'à être refileés à un livreur de fioul, Yvon Targe, qui s'en sert à son tour pour payer son repas. Mais le restaurateur repère le faux argent. Yvon Targe est le pouilleux, celui qui porte le chapeau, le bouc émissaire, celui sur qui la dette se fixe. On arrête Yvon Targe et sa vie bascule. On le relâche, mais il perd son travail. Il prend part à un braquage de banque. Qui rate. Tribunal. On le condamne à de la prison. Sa femme le quitte, brutalement leur petite fille meurt. Yvon Targe tente de se suicider, mais n'y arrive pas. Quand il sort de prison, il commet meurtre sur meurtre et se livre finalement à la police.

Dans ce film exemplaire, Robert Bresson utilise deux types de plans. Certains sont des plans assez classiques, des plans qui montrent des signes clairs : des gens, des visages, des objets, des actes, des déplacements. Le genre de plans que font en général les réalisateurs pour montrer les éléments permettant de bien suivre le déroulement de l'action.

Mais dans *L'argent*, toute une série de plans suit une autre logique. Les cadrages sont plus fortuits, ils montrent des objets



 Robert Bresson, *L'argent*, 1983. Saisir Yvon Targe, c'est comme porter un matelas, on manque de prise.

beaucoup plus indistincts, moins signifiants, des morceaux de corps, des parties difficiles à définir parce que dépourvues de contours, etc.

Exemple, le plan où Yvon Targe rentre dans la boutique du photographe, il est de trois quarts dos mais filmé de près, si bien qu'on ne voit pas sa tête, on ne voit pas sa main, on voit un morceau de quelqu'un. On essaie de saisir ce morceau, d'attraper ce quelqu'un. Avec ces plans-là, Robert Bresson nous renvoie à notre expérience de regardeurs, il montre comment on tente de saisir des choses qui ne s'y prêtent pas toujours, d'attraper les êtres, quel regard on porte sur la réalité indistincte, confuse, quand on est spectateur dans la vie ordinaire.

Le film alterne ainsi des plans de réalisateur et des plans de spectateur.

Dans le tout dernier plan, une petite foule de curieux filmée de dos regarde passer les policiers qui emmènent Yvon Targe en détention. Et puis après leur passage, ça dure encore un peu, les gens continuent de rester encore là, presque immobiles. Puis, générique de fin.

La relation directe déchire tout

Comme président des USA, John F. Kennedy rêvait de pouvoir distribuer des catalogues de Vente Par Correspondance (VPC) aux Russes, car alors, se disait-il, le système soviétique s'effondrerait en moins de deux. Internet est le catalogue de VPC absolu, mais Kennedy n'a pas vu son rêve se réaliser, car il était déjà mort dans les années 60 depuis bien longtemps quand Internet est apparu. À l'arrivée de ce concurrent surdoué, la VPC papier a connu les pires humiliations : en France, une entreprise comme la CAMIF a dû se résigner à ouvrir des boutiques physiques et abandonner des tas de produits, des tas de secteurs de vente pour ne garder finalement que ce qu'il y a de plus lourd : la vente de meubles. Des armoires, des lits, des chambres et des cuisines en massif ou en aggloméré. La honte. Juste avant de déposer quand même le bilan, écrasée par la concurrence [http](http://).

Avec Internet, les journaux sont en perte de vitesse.

La télé est en perte de vitesse.

Les disques sont en perte de vitesse.

Les salles de théâtre sont en perte de vitesse.

Les médiathèques sont en perte de vitesse.

Les maisons d'édition sont en perte de vitesse (mais combien de livres sont encore en noir et blanc !)

Wikipedia.fr dépasse les 1 million d'articles.

Chacun contribue, apporte sa pierre à l'ensemble, « on a envie de croire à d'autres collectifs », « qui changent par rapport aux vieux partis hiérarchiques ».

Internet nous a donné le goût des relations directes. Fini les vendeurs genre Jérôme qui t'argumentent de choisir tel modèle de seringue pour la raison que c'est celle qu'ils prendraient eux-mêmes s'ils se piquaient. On préfère les relations di-

rectes : *Du pré à l'assiette* proclame le slogan des Boucheries André, et oui, on est solidaires, amis bouchers ! car le live aussi c'est du pré à l'assiette ! On va se passer de la compagnie de disques – on va shunter les majors – nous, on aime faire des concerts, on aime jouer devant des gens.

Pour donner un exemple, dans ses performances de 2009 ou 2010, Benjamin Seror chante souvent. Il a une manière bien précise de chanter, il y met du cœur. Il chante sincèrement, sans excès non plus : il ne donne pas tout ce qu'il a. Il ne s'investit pas à fond, il se méfie des mécaniques bien rodées. Et lorsqu'il ne chante pas - par exemple lorsqu'il raconte l'histoire de l'homme qui tua accidentellement son amoureuse parce qu'il coupait son bois trop distraitement – il prend soin de laisser toujours ouverte la porte de l'improvisation. Il veut pouvoir bifurquer. Il veut être là, avec les gens.

TOUT À 80%

Le truc avec la co-présence, c'est qu'il n'est pas souhaitable de faire un show parfait. C'est comme dans les films : quand on monte un film, on assemble des sons, des mouvements, des choses à voir, à comprendre... Et si on veut que ça marche, il faut que chaque chose prenne *une* place, mais pas *toute* la place. Par exemple, il y a plein de films ratés parce que le cadreur se lâche trop et fait des plans super esthétiques qui boussillent le film. Il y a un film d'Alain Tanner typique de ça, où c'est Renato Berta qui fait l'image et il filme des paysages vraiment très très beaux. Vraiment magnifiques. Superbes. Bref, et ce slogan, *Tout à 80%*, rappelle qu'il est rarement bon de trop fignoler, de trop chiader.

D'ailleurs, si tu veux mon avis, le contraire est vrai aussi. On va quand même pas faire l'apologie de l'amateurisme ! L'amateurisme est en général une plaie, c'est entendu, mais à côté de cette plaie, ou parfois dedans, il y a un avantage : l'amateur



 Accident mortel du lugeur Nodar Kumaritashvili aux J.O. d'hiver de Vancouver lors d'un entraînement, le 12 septembre 2010.

joue là où le pro ne fait que courir vers la perfection. Neuf fois sur dix, le perfectionnement s'accompagne systématiquement de morbidité. C'est la grande leçon moderne : même une activité aussi marrante que la glissade en luge peut se transformer en sport de haut niveau.

Qu'est-ce qu'1 centimètre ?



 Nanni le fataliste et son mètre à Rome dans *Aprile* (1998) : Moretti est en train d'estimer sur son mètre enrouleur le temps qu'il lui reste à vivre (40 cm durent 40 ans).

 *Il film alterna il privato e il politico, se régioit Solimano le 9 avril 2009 sur son blog *Abbracci e pop corn*.*

1:1, ça veut dire qu'un cm dans le film représente un cm dans la réalité.

1:1, ça veut dire qu'un homme dans le film représente un homme dans la réalité. Ça veut pas dire que c'est le même homme. Ça veut surtout pas dire que c'est l'homme réel qu'on voit dans le film - pas plus qu'un kilomètre carré de carte IGN à l'échelle 1:1 ne pourrait être vendue au prix du terrain agricole : elle coûterait beaucoup, beaucoup plus cher. Évidemment.

Dépliées, les cartes révèlent des paysages idéaux, aux contours nets, vus, comme dans les rêves, de haut. Représentations souvent irréconciliables avec ce que ces plans sont censés désigner : égaré en rase campagne, on regarde dans toutes les directions, mais rien ne paraît s'accorder avec les formes claires et les couleurs franches de l'image étalée sur nos genoux.

J'ai commencé à m'intéresser aux cartes quand j'ai compris qu'elles n'entretenaient que des rapports très lointains avec le réel.



Philippe Vasset, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007, le tout début du livre, page 9.

La terre vue de la terre

Il paraît que vue de là-haut, la terre ressemble à une carte de géographie. Les points lumineux représentent des villes, selon la logique gros point grosse ville, petit point petite ville. Les grandes étendues bleues figurent la mer, les océans. L'ensemble est courbe, comme si on le regardait à travers un grand angle. Tout ce qui est sur les bords semble arrondi et tassé. D'ailleurs, c'est vrai. Justement, c'est ça le principe qui permet de voir avec un grand angle plus que d'habitude, d'avoir une vision élargie : on en fait passer un maximum dans les coins. Comme dans un déménagement, quand le 14m3 commence à être vraiment plein, on démonte les dernières affaires, on bourre avec les paires de chaussures, les livres, les t-shirts, etc. C'est incroyable tout ce qu'on peut glisser dans les coins !

Par exemple, je vais bientôt glisser l'histoire de John Glenn, on est presque arrivé au moment de la raconter.

Arrondir les angles, remplir les bords, j'aime bien. On m'a répété plusieurs fois que j'aimais les angles arrondis parce que j'étais *poissons*, comme toutes les personnes nées chaque année entre telle et telle date. Mais franchement ça ne m'a jamais convaincu : je fais partie d'une civilisation de gens qui tiennent l'astrologie pour une forme de connaissance périmée depuis qu'il est établi que le ciel n'est pas plat.

Chacun sa civilisation. Un jour dans un jeu à la télévision j'ai vu la question : quelle planète tourne autour de la terre ? Réponse A. *Le soleil*. Réponse B. *La lune*. Réponse C. *Mars*. Une majorité des électeurs de la salle avaient donné la réponse A : *Le soleil*. Ces mêmes électeurs nous les croisons dans les bureaux de vote, on les reconnaît assez facilement à ceci qu'ils sont plus confiants que les autres, ils savent des choses que les autres ignorent. Ils savent par exemple que chaque matin, le président de la République se lève pour tourner lentement

autour de leur budget, de leur bien-être, que les conseils des ministres se réunissent pour discuter d'eux, qu'au G20 on évalue leurs mérites, qu'à Davos on les vante – tout ça donne très envie de leur défoncer le crâne – enfin, moi qui aime arrondir les angles, j'essaie de me retenir, mais faut pas trop me chercher quand même. Comme dit ma voisine : tu es un poisson avec des nageoires pointues.

Un jour, pour lui prouver que je savais garder mon calme, je l'ai prise à témoin : j'ai ouvert devant elle *La terre vue du ciel* de Yann Arthus Bertrand, et j'en ai feuilleté plusieurs pages en contenant ma fureur facilement. *Mes mains ne tremblaient pas*. D'ailleurs, je peux même décrire ce livre très calmement :

La terre vue du ciel est un best-seller au principe simple : une collection de photos aériennes accompagnées de courts textes. Les textes rappellent qu'il faut protéger la planète, à cause de plein d'arguments valables. Les photos montrent des paysages « vus de haut, comme dans les rêves », traités façon *Géo*, avec des belles couleurs bien splendides bien saturées. Comme dit Chat Pitre dans sa critique : « On se prend pour un grand condor qui admire la superbe de la terre. Et il n'y a pas à dire, mais notre terre est vraiment superbe et même lorsqu'il survole des décharges les couleurs sont belles. » Comme cadeau à offrir à l'occasion des fêtes ou pour un anniversaire ou tout simplement comme beau livre à avoir chez soi, le livre s'est si bien vendu que son petit éditeur La Martinière a ensuite racheté les grosses Éditions du Seuil (littérature et sciences humaines).

Et maintenant, place à l'histoire de John Glenn, un homme qui lui aussi voulut voir le monde de haut.

Histoire de John Glenn

Avant même d'être jeune homme, John Glenn a déjà tellement envie de quitter un jour ou l'autre l'atmosphère terrestre qu'il accepte avec enthousiasme tous les sacrifices : études, repas, exercices physiques, confinement relationnel, il mise tout sur le projet de devenir astronaute, il s'investit à mort. Dans la seconde moitié des années 50, il présente un aspect singulier, bizarre et inquiétant, comme le constate au cours de multiples insomnies sa mère qui soupire alors et se retourne une fois de plus entre les draps obscurs.

N'empêche, ça paye : en 1962, on le sélectionne, il fait partie des derniers concurrents en lice pour le voyage spatial Friendship7. Une fois dans le TOP 20, il passe le tour. Dans le TOP 10, il passe le tour. Dans le TOP 5, on le choisit encore, cette fois, ça veut dire que c'est gagné, il va partir, il va s'envoler.

À partir de ce moment-là, du temps passe encore, mais pour John Glenn qui s'entraîne à fond en attendant le départ, ce temps passe différemment. Il est rigide. Il est tubé. La preuve, un peu plus tard, ça y est, 5 4 3 2 1 0 il s'envole, et tandis qu'il regarde la terre devenir une boule ronde qui s'éloigne puisqu'elle rapetisse, il repère un souci majeur : tout se passe exactement comme dans le simulateur. Mais exactement exactement. Tellement exactement qu'il ne perçoit pas la moindre différence. Il n'éprouve rien d'original, rien de spécial, aucune grandeur particulière. En terme de sensations, c'est nul, et comme expérience, c'est juste décevant. C'est une expérience de déception.

À présent, ce chapitre est clos, mais puisque le chapitre suivant ne doit commencer que dans plusieurs pages, et que je ne veux pas les laisser toutes vides, je propose qu'on continue deux secondes de kiffer la géographie - et même la géomatique ! - en observant des logiciels dédiés.

Google Maps ou Virtual Earth, ou encore Geo Portail te montrent la planète entière comme si on la survolait. En général, ce que l'internaute voudra regarder en premier, c'est sa propre maison. Puis son quartier, son pays, puis une destination exotique. Puis encore sa maison. Puis il survolera encore sa ville, son quartier, et finira par un dernier zoom sur sa maison, à la recherche des indices qui lui permettront de dater la photo.

Tiens, voici la place de Jaude. Cette place, je la connais, je pensais bien la connaître, je l'ai traversée des dizaines de fois. Un jour, elle va être refaite parce qu'elle ne correspond plus à l'évolution du schéma urbain (flux de tramways, zones piétonnes, etc.). Pour que chacun puisse se forger une opinion et donner son avis sur le futur aménagement, on en expose une maquette à la mairie. Je l'apprends par hasard, j'y vais. Je découvre à cette occasion que vue d'en haut, la place est ornée d'une gigantesque décoration. Un motif trichrome (beige, beige plus gris et sable) se déploie sur 350 m de long – motif qui avait échappé à mon expérience de piéton.

Cette décoration, l'architecte l'a vraisemblablement adressée aux membres de la commission qui se réunit pour décider de l'organisation urbaine en comparant des maquettes. Tu les vois ? Des gens, souvent des hommes, debout, observant de petites reproductions de la ville en volume posées sur des tables qui leur arrivent à mi-cuisse, au niveau du fond de la poche de pantalon, à la hauteur des clés, des mouchoirs, des briquets.

Évidemment, une fois la maquette agrandie à l'échelle de la place, la décoration ne s'adresse plus qu'aux observateurs célestes, aux hélicoptères du samu, de la police, aux photographes aériens de Google qui uploadent le globe à l'usage des internautes.



Société de l'Information = Boom des Mouchards



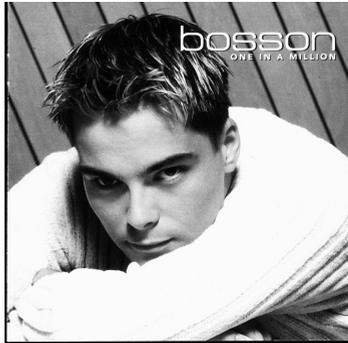
SOCIÉTÉ DE L'INFORMATION = BOOM DES MOUCHARDS !

(Manifestation du 09.06.2009 à Lausanne contre la nouvelle loi « qui veut empêcher les gens de dissimuler leur visage pendant les manifestations ». Photo : un manifestant.)

Internet développe le flic de tout le monde, c'est juste un outil merveilleux qui me donne accès à mon propre dossier : je peux l'ouvrir, je peux le lire : je découvre tout ce tas d'informations patiemment réunies et déposées sur mon compte par des gens, par des robots, par mes amis et surtout par moi-même. Évidemment, sans faire exprès, je découvre mes homonymes puisqu'ils sont mes voisins de dossier. Sans faire exprès, juste parce que j'ai des yeux, et que la vision est un sens qui perçoit les choses dans leur contexte – contrairement au toucher qui les apprécie pour elles-mêmes. La limite d'Internet comme outil de formation du flic qui grandit déjà vigoureusement en moi, c'est précisément qu'un bon policier devra aussi développer un bon toucher.

LA CONFIDENCE DE 15H03

En surfant sur les registres d'Internet, je me suis découvert cet homonyme suédois, Bosson, cf. ci-dessous. Il travaille dans le show-business comme chanteur à succès. Un de ses tubes, c'est : *One in a million*. Ça fait comme ça : tananaaa tana-nanaaa na-na-naaa ...



Pochette de l'album de mon homonyme : Bosson, *One in a million*, 2000.

You're one in a million / You're once in a lifetime / You made me discover one of the stars above us / You're one in a million / You're once in a lifetime / You made me discover one of the stars above us

Quelqu'un qui chante 1/1'000'000, je me dis que l'échelle 1:1, c'est probablement pas spécialement son truc. En tous cas, si tu lis ces lignes, cher Homonyme, Bonjour ! Je te salue ! (ou bien Hello! in case you don't speak french !).

J'ai l'air de critiquer, mais pas tant que ça. Je trouve même qu'il a bien assuré, que *One in a million* est un excellent slogan de chanson, particulièrement adapté au registre de la chanson d'amour, cet art splendide et aussi un peu bancal. Splendide, car avec la musique, c'est connu, l'amour se simule bien, ça

peut vite devenir délicieusement agréable ; bancal parce que le lovesinger a une mission ambiguë : il doit s'adresser à tous, mais plus encore, il doit s'adresser à chacun. Comme le montre bien la pochette, qui prend soin de *te* regarder, parce que *tu* are the one. *One in a million*, c'est le principe que connaissaient déjà et chantaient déjà les troubadours provençaux dans leurs albums en bois.

16H08

J'avoue qu'à force de regarder cette image de pochette, je ne peux plus m'empêcher de voir qu'avec l'œil droit, mon homonyme semble regarder en bas, alors qu'avec le gauche, tourné vers l'appareil photo, il donne l'illusion de regarder celui qui le regarde. Peut-être que ce regard est truqué, n'empêche : comment ça en jette un regard divergent ! Quelle putain de présence ça lui confère !

Important, la présence !



Chaque réalisme promeut son code

1917 : à chaque fois qu'on est en 1917, Victor Chklovski participe activement à la révolution russe, et un jour, il est nommé commissaire du gouvernement provisoire en Galicie puis en Perse. Cette activité politique est très prenante, mais il arrive quand même à se dégager un peu de temps pour lui. Il le consacre à bâtir une théorie critique de l'art qui s'oppose aux interprétations externes des œuvres, telles que les promeuvent alors les historiens de la littérature, les biographes. Victor Chklovski considère au contraire qu'il faut s'intéresser à la structure interne des œuvres d'art, à la littérarité des livres. Il expose ses idées dans *L'Art comme procédé*, texte qui jette les bases de l'école du formalisme russe. Les références à Tolstoï sont nombreuses, il est largement cité, comme ici :

« Je passais le chiffon dans la pièce et, faisant le tour, m'approchai du divan et ne pus me rappeler si je l'avais essuyé ou non. Comme ces gestes sont habituels et inconscients, je ne pouvais pas m'en souvenir et sentais qu'il m'était déjà impossible de le faire. Si quelqu'un de conscient m'avait vu, il aurait pu restituer mes gestes. Mais si personne n'a vu ou si quelqu'un voit, sans en avoir conscience, si toute la vie complexe de bien des gens s'écoule inconsciemment, c'est comme si cette vie n'avait pas eu lieu. » (Notes du journal de Lev Tolstoï, à Nikolskoïé, 29 février 1897, *Annales*, décembre 1915, p. 354).

Ainsi la vie s'écoule-t-elle, tombant dans le néant. L'automatisation dévore les objets, les habits, les meubles, votre épouse et la peur de la guerre (Victor Chklovski, *L'art comme procédé* [1917], Paris, Allia, 2008.)

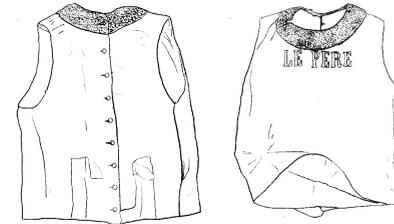
Pour éviter cette automatisation, Chklovski propose de pratiquer la « distanciation » aka « ostranenie » ou encore « Verfremdung » : « Le but de l'art est de délivrer une sensation de l'objet,

comme vision et non pas comme identification de quelque chose de déjà connu ; le procédé de l'art est le procédé "d'étrangisation" des objets, un procédé qui consiste à compliquer la forme, qui accroît la difficulté et la durée de la perception, car en art, le processus perceptif est une fin en soi et doit être prolongé ; l'art est un moyen de revivre la réalisation de l'objet, ce qui a été réalisé n'importe pas en art. »

Ainsi, par un déconditionnement perceptif, l'art satisfait l'insatiable désir de concret qui le caractérise. Quand Brecht reprendra cette idée de distanciation à la fin des années 40, il lui assignera une tout autre fonction : elle visera à rendre durablement étranger les comportements quotidiens, pour les rendre critiquables, douteux, et finalement, révocables.

L'échelle 1 s'inspire en les admirant de ces illustres prédécesseurs, conscient que sa copie s'accompagne vraisemblablement d'erreurs dont elle ne mesure pas la gravité. Exemple : l'échelle 1 déclare être un outil pour faire du réalisme. Le réalisme entendu comme *la promotion d'un code d'accès à la réalité*. Tous les réalistes n'ont jamais souhaité agir que comme du démaquillant, du décapant, tous plus obsédés qu'ils étaient les uns que les autres par le souci de faire revenir les premières fois. Y compris les réalistes de pointe comme le formalisme russe, le surréalisme, le réalisme magique, le réalisme capitaliste, le réalisme viscéral, etc.

Évidemment, pour l'amateur de premières fois, rien ne remplacera jamais une vraie première fois. C'est une question sensible et structurante dans le champ du live et de la conférence/performance, nombre d'artistes souhaitent ne présenter qu'une unique fois leur pièce. Ainsi, Chloé Maillet et Louise Hervé expliquent-elles dans une interview accordée en septembre 2010 : « Pour nous, la notion d'in situ est très importante. De manière générale, nos performances ne sont jouées qu'une seule fois et n'existent que pour le lieu où elles s'inscrivent (<http://www.paris-art.com/interview-artiste/dynasty-chloe-maillet/maillet-chloe/337.html>). »



Le gilet de Prosper Enfantin de face et de dos – dessin Louise Hervé et Chloé Maillet

« Entre 1830 et 1832, Prosper Enfantin, maître à penser des saint-simoniens après la mort du comte de Saint-Simon en 1825, partit avec ses disciples en retraite aux abords de Paris, à Ménilmontant, dans une grande maison entourée d'un jardin. La communauté vivait dans l'égalité la plus absolue et partageait toutes les tâches. Tous les dimanches ou presque, le public entraînait dans le jardin et observait les saints-simoniens dans leurs activités quotidiennes, leurs tâches ménagères, leurs chants et discours, etc. Mais les saint-simoniens avaient pensé à introduire une légère mise à distance. Des tréteaux étaient installés dans le jardin, sur lesquels une réplique de leur cuisine était reconstituée. Les saint-simoniens vivaient donc leur vie de tous les jours, mais sur scène. Le public, qui était en majeure partie composé de sympathisants, n'était pas seulement un public, il reprenait en chœur les refrains et applaudissait avec les adeptes au discours d'Enfantin. On aurait pu confondre le public avec les saint-simoniens, si ces derniers n'étaient pas distingués par leur costume : jaquette bleue, pantalon blanc et surtout gilet blanc (ce célèbre gilet qui se boutonne dans le dos).

Les saint-simoniens avaient compris que pour emporter leur public, il leur fallait à la fois un signe qui les singularise et les fasse reconnaître, et une immédiateté dans la relation et la

communication avec leur assistance. C'est l'invention de la performance (même si le terme précis ne date que de quelques années plus tard : 1839).

Très modestement, nous essayons de nous inspirer de l'expérience de ces heureux pionniers pour équilibrer distance et proximité avec le public qui vient assister à nos performances.»

Louise Hervé & Chloé Maillot

PLAISIR SPÉCIAL

En mathématique, une fonction transforme un élément en un autre, qu'on appelle son image.

Ainsi notre image sociale – appelons-la *i* – pourrait-elle être définie comme suit : $i = \text{Fonction Sociale de (je)}$

$$i = \text{FS (je)}$$

Or voilà précisément ce qu'on te propose d'observer : un *je* travaillé par sa fonction sociale, c'est-à-dire que tu puisses voir les deux en même temps, le sujet (je) et son image (i), comme décollés l'un de l'autre. Et à côté, seule aussi, la fonction (FS). Efficace, discrète, lisible.

Imagine le plaisir spécial à observer en même temps *i*, FS et (je) !

Suburbia et les Amish

Bruce Bégout indique que le théâtre classique était une forme d'expression artistique appropriée à la ville européenne classique, à la centralité de ses institutions, aux formes de sociabilité de ses habitants. Les paramètres du jeu sur scène recourent en effet ceux de la vie sociale urbaine. Tout comme au théâtre, dans cette ville, on circule à pied, les relations sociales passent par la rencontre physique et corporelle des interlocuteurs. D'où l'importance accordée à l'échange des regards, à la séduction par la voix, par le geste et l'attitude du corps. Il faut savoir paraître avec élégance sur la place centrale, savoir deviser plaisamment entre l'hôtel de ville, l'église et le tribunal.



Bruce Bégout, en 2009, à Bordeaux, explique que les centres, c'est plus ça. (<http://vivademocratie.blogspot.com/2009/05/bruce-begout-philosophe-nous-parle-de.html>)

Depuis cette époque, et en particulier à l'occasion de la prodigieuse phase d'expansion urbaine que nous connaissons, la ville a subi plusieurs mutations radicales. Elle s'est défaite d'une grande partie de ses caractéristiques antérieures.

D'une part, à mesure que la ville s'étendait, la centralité perdait de sa toute-puissance. Les centres se sont multipliés, de plus en plus nombreux, de plus en plus loin. En s'éloignant, les centres ont aussi changé de nature. Tandis que le centre de la

ville classique est un concentré d'institutions, les centres de la suburbia sont le plus souvent des centres commerciaux, des lieux de consommation, de shopping et de divertissement. L'institution est diluée jusqu'à l'homéopathie dans les quartiers résidentiels.

Autre conséquence de l'étalement des villes, les distances parcourues par chacun augmentent prodigieusement, et dans les nouveaux modes de déplacements, on ne se fréquente plus de la même façon. Dans la suburbia, la voiture joue le rôle du vêtement dans lequel on apparaît. On singularise son look par le choix de telle marque, tel modèle, tel SUV, en customisant sa vago avec des lights stylées, des bas de caisse fashion, des vitres de ouf, des sound system qui balancent des *boum boum* de la mort. Les rencontres sont souvent plus accidentelles, plus brèves, plus distantes, on se retrouve fréquemment dans la posture de l'observateur anonyme, caché, invisible.

Ces nouvelles formes de sociabilité n'ont plus grand-chose en commun avec le théâtre, et le cinéma est bien mieux adapté pour en rendre compte, pour les prendre en charge, jouer avec et les exposer. Sans même parler d'Internet, la télévision aussi – et ce, quelles que soient ses navrantes perspectives d'épicerie – se préoccupe sans cesse de l'évolution de ces formes de sociabilité. Pour le coup, c'est presque à 100% un catalogue de comportements. On te montre du matin au soir, et *preuve à l'appui*, comment bien passer à l'écran, ce qui marche comme look ou comme pensée, ce qui ne marche pas, on t'indique jour après jour, à la minute près, où on en est du rapport au paraître, à la mode.

En comparaison d'une telle obsession du présent, mécaniquement, toute représentation théâtrale court le risque de ressembler à une reconstitution de la vie d'autrefois. Un reportage sur la vie des Amish de l'hypercentre dans leurs réserves culturelles.

Datons le comédien d'aujourd'hui

Comme disait Brecht, notre manière de jouer devient tout le temps anachronique. Au théâtre, il faut sans cesse défoncer les conventions, faire le tri, en établir de nouvelles : des conventions qui, précisément, puissent nous convenir.



 Intérieur d'un datacenter, le 23-10-2010 à 10h45m 36s15i. Des armoires, des disques, des ventilos, donc le moins de poussière possible et donc le moins de présence humaine possible.

Au théâtre, on voit souvent le comédien céder sa place à un personnage. Il se laisse effacer par le personnage, dans une sorte de transe maîtrisée, un chamanisme humaniste. Le degré d'aboutissement de cette opération paradoxale indique la maîtrise plus ou moins aboutie du métier. Chez l'excellent professionnel, les idées, les sentiments ressemblent à s'y tromper à ceux du personnage : en apparence celui-ci accède à la vie.

Il vit pendant toute la durée de la représentation, et puis, juste avant les applaudissements, il regagne vite fait sa zone grise,

comme un vampire son cercueil aux premières lueurs de l'aube. Immédiatement après quoi le public entonne les vivats pour acclamer le pro, tout juste rentré de son étrange voyage.

À chaque fois qu'on n'arrive pas à croire à ce contrat, on est mauvais public, on se sent un peu gêné, un peu seul. On s'occupe comme on peut : on compare les talents des comédiens, souvent effarés des écarts, on se demande qui sont les uns et les autres dans la vie, aimerait-on les rencontrer, etc., puis on considère la salle, l'acoustique, l'architecture, on cherche des indices pour dater le bâtiment, et on réfléchit aux intentions de l'architecture, à ce qu'il convenait d'exprimer des rapports sociaux à l'époque de la construction.

Une fois où j'étais au théâtre, comme d'habitude, ça m'est arrivé. Pour m'occuper, j'ai repensé à cette convention, et je me suis aperçu qu'elle me rappelait les trains touristiques, ces vieux trains à vapeur dont la locomotive consomme à elle seule autant que 100 de nos motrices postmodernes. Tout comme eux, son intérêt principal aujourd'hui consiste à faire dire à ceux qui la croisent : « Quel boucan! Tu crois que les gens vivaient vraiment comme ça ? Tu t'imagines, toi, vivre comme ça ? »

Qui forcément n'est pas la même question que : « Comment tu comptes t'y prendre demain ? T'as réfléchi ? »



« L'ART CONTEMPORAIN TE FAIT PEUR ?
MOI, C'EST L'ART ANCIEN, ÇA ME FAIT FLIPPER. »

D'AUTHENTIQUES VIVANTS

Gilbert et George racontent que lorsqu'ils étaient étudiants aux beaux-arts, ils avaient un point de désaccord important avec leurs enseignants. Il leur semblait que l'invention de la photographie ne changeait pas peu de choses dans l'histoire de l'art, mais au contraire beaucoup de choses. Que ça faisait rupture. Ils disaient : si, dans une exposition, tu vois un tableau qui représente une femme nue, tu vois une peinture, mais si tu vois une photographie de femme nue, tu vois une femme nue.

C'est déconcertant la propension de l'art vivant ou du théâtre à saloper la présence concrète des gens. Des gens disparaissent sous tes yeux – ils se dissimulent en s'exhibant, en poussant des cris, ils se blindent, se protègent complaisamment – ils parviennent à ne plus être là tellement ils sont bidon dans leurs outrances stylées. C'est typique des arts qui n'ont pas poussé loin la réflexion sur les photos de femmes nues.

Alors que dans l'art de la conférence, par exemple, tout le monde voit que le conférencier est là ! Il a un corps, on sait qu'il est sans doute venu en train, on le voit brancher son ordi, parler dans le micro avec sa voix. Son corps est tellement présent que s'il a soif, il peut boire un verre d'eau ! On dirait un détail, mais ce point est crucial, alors redisons-le : s'il a soif, il peut boire un verre d'eau ! Pour les sources qu'il utilise, pareil, il y va franco de port : il montre ses documents, il les commente, il les compare. Idem pour l'art de la formation professionnelle où c'est toujours évident qu'on est ensemble – le formateur et les participants – dans le même endroit, au même moment.

Exemple : « Là ça va mieux ? Vous voyez comme ça ? Un peu de jour passe encore, là, on peut peut-être fermer encore ce rideau, hein ? Voi-là ! C'est bien pour tout le monde ? Bon, reprenons ! Donc ce matin, on va regarder le film, et puis après

on doit libérer la salle pour le groupe de Mme Vignelle, donc on ira en discuter dans le bâtiment B, salle 223. Du coup, c'est directement là-bas qu'on se retrouve après la pause. On va essayer qu'elle soit pas trop longue, la pause, cette fois – on dit rendez-vous à moins 10, salle 223. »



O. : « L'impression que me fait souvent un comédien sur scène, en général : je vois une protection costaud, avec personne derrière. »

Salle 223 en fait ça me rappelle une vraie salle, la salle 21, où un jour de 2008 je suis allé voir Jacques Rancière dans un bâtiment construit récemment, avec des grands murs blancs, du béton lisse, des couloirs sonores. Jacques Rancière était invité à présenter son œuvre, l'état de ses recherches concernant les rapports entre esthétique et politique.

Au cours de son intervention, il fit une remarque sur l'œuvre de Gilles Deleuze, son encombrant collègue, perpétuellement soucieux de la créativité dans la pensée. Malgré tout le bien qu'il pensait de cette œuvre féconde, certains points lui posaient vraiment problème. Exemple : là où Deleuze prétend que la langue bégaye, s'ouvre vers une langue étrangère, il fabule ! Au lieu de nous fournir des preuves, il n'indique que des

occurrences allégoriques de cette idée dans la langue des auteurs. Le piaulement de Grégoire Samsa n'est pas celui de Kafka. Le problème avec Gilles Deleuze, c'est comme avec Jérôme Bosch : voici un homme qui pond un œuf d'où sort un lézard qui tient dans sa gueule un couteau dont le manche est une jambe de femme, etc.

Or, ce jour-là, dans la salle 21, le temps passait, et un peu plus tard, voilà qu'on était maintenant arrivé aux questions de l'assistance et le technicien avait le front plissé : il se concentrait pour bien organiser la circulation du micro. Curieusement, malgré la thématique (on venait d'assister à une enquête extrêmement fine et rigoureuse sur ce qui pouvait constituer un acte politique), plusieurs questionneurs ont trouvé que le moment était opportun pour cirer les pompes à Jacques Rancière : « C'est vrai ! Deleuze, il nous a roulés, on y a cru à son délire, qu'est-ce qu'on était bêtes ! On s'est fait avoir, maître ! La vérité, c'est vous qui la dites, Jacques, vous êtes le meilleur. Le seul ! Le phénix des hôtes de ces bois ! »

Aïe aïe aïe, quel plaisir spécial j'ai eu à observer cette scène.

Un conseil parental d'ami

Si tu vas sur Facebook ou autre, rappelle-toi toujours qu'on ne peut jamais savoir à qui on a affaire. Méfiance, d'accord ? Prenons Alice, par exemple. En fait, Alice n'est pas une petite fille, mais le pseudo d'un chef d'entreprise de 53 ans grisonnant, le genre d'homme qui ne gambade jamais en jupe.

Au cinéma, tu cours déjà moins de risques, c'est au moins 100 fois plus difficile de se faire passer pour quelqu'un d'autre dans un film que sur le web.

En public, en live, c'est 10000 fois plus difficile. C'est quasi impossible d'être crédible. Même en faisant des tas d'efforts, ça marche pas bien : dès qu'on simule, ça pardonne pas, ça se voit. La co-présence des corps, le lieu, le craquement du plancher, tout, le cérémonial, le temps vécu en commun, tout rappelle sans cesse qu'on voit quelqu'un de singulier. Quelqu'un devant nous qui joue un rôle, qui agit, qui parle, qui va éventuellement jusqu'à simuler des situations fictives.

Je résume : sur scène, la différence entre acteur et action, entre comédien et rôle, saute aux yeux ! La personne n'est pas le personnage, c'est une évidence ! Quelle chance ! Ça apparaît beaucoup plus nettement que dans n'importe quel art médiatique. Ah la la, quelle chance, vraiment ! Quelle aubaine !

Le processus d'identification marche tellement mal qu'acteur et rôle apparaissent toujours distincts, presque côte à côte. Le show est toujours inachevé, c'est *le* super avantage du live.

LE super avantage.

1:1 en profite à fond. L'acteur est réel, son rôle est fabriqué, ça se voit, parfait, ça nous convient à merveille. C'est exactement la matière avec laquelle on travaille, celle qui nous intéresse, celle qu'on propose dans nos shows échelle 1. Au spectateur

d'y croire *et* de ne pas y croire, à lui de savourer l'écart, le passage de l'un à l'autre. On lui propose des situations qui jouent avec sa propre faculté d'imagination, on le stimule en le faisant participer à l'élaboration de l'illusion, c'est de là qu'il tire son plaisir. Contrairement aux on-dit, l'in vraisemblance n'a jamais été un obstacle à la fiction, bien au contraire ! C'est un de ses auxiliaires les plus puissants.

EXEMPLE OU L'INTERVENANT DU LIVE 1:1 EMMÈNE LE PUBLIC AVEC LUI DANS LA FICTION.

Intervenant : « Maintenant, vous êtes des touristes allemands dans un car, vous venez de Neustadt, et moi, qui suis votre guide, je ne viens malheureusement pas de Neustadt (qui est une si jolie ville) mais de Karlsruhe, vous êtes venus en Afrique pour un safari, – je me permets de vous faire remarquer comme le car est bien fait, vous voyez ? Les sièges sont disposés en gradins, comme dans une salle de spectacle, ainsi tout le monde voit bien le paysage, n'est-ce pas ? Et ici, le paysage, c'est la savane et écoutez : vous entendez (tschlik tschlik tschak !) vous prenez des photos (oui, j'allais oublier, tschlik, tout le monde ou presque a un tschlik appareil photo autour du cou. Plusieurs sont des numériques, mais pas tous, loin de là, parce qu'on est en mai 2002, et que si certains parmi vous ont déjà passé au numérique, d'autres refusent encore très vivement ce changement de technologie qui implique une grande perte de qualité des photos. Pour eux, c'est tout réfléchi, ils n'accepteront le progrès que lorsqu'il s'accompagnera d'une amélioration. Sinon, ils sont contre. »

[...]

Intervenant : « Maintenant, c'est la 24^e minute de la pièce, donc on va quitter la savane et retourner dans la salle. Donc, je vais compter jusqu'à trois, et à trois, on va essayer de tous revenir dans la salle, d'accord ? Attention : 1 !... j'en vois déjà qui reviennent, 2 !... très bien très bien !! 3 !... je crois que tout le monde est là, c'est merveilleux. »

Qui est qui & qui fait quoi ?

La répartition des rôles à l'échelle 1 diffère de la répartition classique en arts du spectacle, telle qu'elle figure sur ce schéma simplifié. J'ai volontairement omis le metteur en scène, puisqu'il n'a rien de déterminant à faire ici (ce n'est pas lui qui est entre parenthèses) :

() acteur  personnage  auteur 

Comme on l'observe ci-dessus de gauche à droite, la personne de l'acteur est déjà dans le classique bien distincte du personnage. Il ne faut pas les confondre (important). On ne confond pas non plus le personnage avec l'auteur. Si on le fait, on se trompe. La pensée d'un personnage ne reflète pas la pensée de l'auteur : s'il dit des atrocités, ce n'est pas l'auteur qui les dit. Qu'il tue quelqu'un, l'auteur n'en devient pas pour autant un criminel (très important – cf. Droits de l'homme, liberté d'expression et tout ce qui s'en suit).

Tout aussi important : on ne confond pas non plus l'acteur avec l'auteur du texte, même si c'est bluffant que le discours de l'auteur sorte du corps de l'acteur, ça donne l'illusion qu'il l'a conçu lui-même. C'est comme à la clinique, quand le bébé sort d'une mère porteuse, on a tous envie de dire maman, alors que non, si on écoute la loi, maman est une autre.

Quant au grand absent du schéma classique, celui qui était là, en bout de ligne, caché entre parenthèses dans la blancheur de la page (car je l'avais tapé en police de couleur blanche), le voici : c'est le spectateur :

(spectateur ) acteur  personnage  auteur 

Le spectateur, quel est son rôle ? Il n'est pas un acteur, encore moins un personnage, surtout pas un auteur, on le sait. Justement, on le sait tellement qu'on n'a même pas besoin de le faire figurer : ce point est acquis. Et ça c'est cool dans le classique. En particulier, la distinction entre le spectateur et l'auteur est si bien acquise, si solidement ancrée qu'il serait indélicat et bourrin de la rappeler. Surtout dans le cas où, imagine par exemple, le spectateur c'est toi, et l'auteur c'est genre... Shakespeare ! Ou un autre dieu vivant d'il y a 400 ans (*qui à l'époque avait déjà tout compris, tout vu, tout exprimé du monde d'aujourd'hui*).

La différence, c'est qu'à l'échelle 1, c'est le spectateur qui fait le spectacle.



 Saisie d'écran : Interface d'un logiciel de lecture biométrique faciale. L'ordinateur te regarde par la webcam, et t'identifie via l'application. Attention à ne pas sourire, sinon ça marche pas !

LE SPECTATEUR FAIT LE SPECTACLE

Je le disais déjà quand j'affirmais qu'à l'échelle 1 on est tous des spectateurs, du fait que l'intervenant 1:1 est « un spectateur qui a pris la parole ». Mais ici, il s'agit du spectateur qui est dans le public, dans l'assistance, le récepteur du live. C'est lui qui fait le spectacle, il est promu auteur comme jamais.

À l'échelle 1, on décale la scène d'un bon tiers, voire 40%, vers le spectateur. On sollicite non seulement ses collections, sa culture, mais aussi beaucoup sa faculté d'imagination. Il arrive qu'on situe explicitement le show dans sa tête : on lui fait fermer les yeux et regarder ses propres images, et on commente en direct ce qu'il voit. Par contre, on n'ira jamais lui demander d'apparaître en public, de se montrer, d'être un comédien. Non, pour ça, on le laisse tranquille. S'il participe, c'est comme auteur – ou coauteur – pas comme interprète.

 spectateur  auteur 

Ainsi, à l'échelle 1, auteur et spectateur se rapprochent, convergent. Et l'interprète qui est pris entre les deux ? Que lui dit-on à l'interprète, au comédien, à la comédienne ? On lui dit : « Surtout, reste avec nous ! Sois là en personne ! Pour cela, deviens davantage un auteur, davantage un spectateur. C'est exagérément paradoxal que pour apparaître comme quelqu'un d'autre tu doives te débarrasser de toi-même. On compte sur ta présence. »

Important, la présence !

Dans le domaine de l'articulation réflexion / narration, le journal télé et nombre d'articles de magazines, de *Elle* à *Valeurs mutualistes* et à certains sujets du *Monde*, appliquent un mode logique biaisé, où un discours général sur un problème (le paiement des impôts par internet / une opération chirurgicale rallongeant les jambes des jeunes Chinoises) se trouve étayé et soi-disant prouvé par le témoignage et les aventures d'un cas particulier (Gérard à l'ordinateur / Li, ses jambes, son patron, le chirurgien). Il faudrait nuancer les raisons de cette proximité, ainsi que la légitimité d'user de cette argumentation frauduleuse selon les contextes (là où le cas particulier nous importe en littérature ou dans la vie courante, il ne peut tenir lieu de preuve dans un type informatif de discours) ; cela permet en tout cas de considérer une zone de rapprochement des langages littéraires et médiatiques et d'en deviner la dissonance : à la fois ressemblance et dissemblance.

Dans l'univers littéraire, on attribue souvent les recyclages de langues journalistiques ou marketing aux expérimentations poétiques marginales, éloignées des recherches du roman. Or les modes de prose de la télévision et des magazines étant dans la société les plus amplement diffusés et les plus admis qui soient, il ne paraît pas abusif que de les considérer en littérature, il y a là un puissant levier à manier, un levier en fait très peu expérimental.

136



Emmanuelle Pireyre – extrait de l'article « Fictions documentaires », in *Devenirs du roman*, Paris, Éd. In-culte/Naïve, 2007, le milieu de la page 136.

La loi et l'exemple

En 1993, Serge Daney, ayant cassé ses lunettes de vue, se retrouve à Valence, dans la Drôme, à prononcer une conférence avec une paire de rechange, des lunettes de soleil. Derrière ses verres fumés, il trace une petite histoire du réalisme au cinéma.

Il raconte qu'en 1945, on voyait deux directions possibles pour les films. Il y avait une voie *enregistrement* (Rossellini), qui était une voie pour le réalisme et la transparence, et il y avait aussi une voie *illusion* (Welles), une voie pour ceux qui préféreraient fabriquer du fabriqué. En 1945, tout a été clair.

Puis, peu à peu, et tandis que la paix reprenait ses aises et que l'après-guerre commençait à s'appeler la guerre froide, les sixties, la crise, les fondements du réalisme se brouillèrent.



Serge Daney, à Valence, en 1993 constate que le réalisme est devenu énigmatique :

« On disait : on ne va pas plus loin, parce que là, il y a un cadavre, il y a la torture, il y a toutes ces choses qui sont des points de forçage, ça pose un problème, on s'arrête là. Aujourd'hui, ça n'a plus de pertinence. Il suffit de voir comment De Palma par exemple filme la guerre, on sent vraiment que

la caméra a envie de passer par le trou de la blessure, parce que derrière la blessure on sait qu'il y a encore tout le théâtre du corps humain, derrière encore, il y aurait tout le théâtre de la circulation des atomes et des cellules et c'est sans fin. Il y a une libération de l'image du monde de l'enregistrement, avec l'image de synthèse qui est une image conceptuelle. Et on regarde à la fois fasciné et dégoûté et un peu déçu finalement entre les deux ce qu'on pourrait encore appeler du réalisme. Mais il faut que ce soit quelque chose de très fort comme les cadavres en Roumanie.

On a peur que ça ne suffise bientôt plus dans une nouvelle économie de l'image. » (*Damned Daney 2*, un film de Bernard Mantelli, 1993)

Le pathos devenu louche, toute la chaîne se désorganise. Cinéma documentaire et cinéma de fiction sont atteints par une vague de doute. Même la télévision sera finalement touchée (Ah ! La télé réalité !).

Le documentaire ne labellise plus un rapport au réel en quoi on a confiance a priori, bien au contraire, on sait de plus en plus que la vérité qu'il présente est construite, mise en récit, agencée dans des histoires fabriquées. On se méfie de ses codes, « des gages de véridicité ». Tout se passe comme après une intoxication alimentaire quand les services de l'hygiène débarquent dans les cuisines, tout est devenu suspect. Les réalisateurs de documentaire n'arrêtent plus de donner des gages d'honnêteté, de se filmer filmant, de montrer les micros, les perches, voire comme l'ethnologue Stéphane Breton dans *Eux et moi*, de se montrer carrément en train de distribuer de l'argent aux Papous qu'il étudie en les filmant. L'ère du soupçon s'est abattue sur le documentaire.

Dans le domaine de la fiction : même trouble. Tout à coup, les codes implicites sautent aux yeux : les films d'action où les héros combattent les méchants et meurent l'un après l'autre



 *Eux et moi*, un film de Stéphane Breton (62', 2001) : l'ethnologue filme les Papous et certifie qu'il les paie.

dans l'ordre inverse de leur importance hiérarchique, ça ne marche plus. On devrait ressentir le suspense du danger qui s'approche du héros, du chef, auquel on se serait identifié, mais au lieu de ça, au lieu d'être captivé par l'histoire, on fait des sciences humaines, on se retrouve à observer la hiérarchie racisto-bourgeoise WASP que le film véhicule : hiérarchie de la valeur des existences par la couleur de peau, le genre, la beauté du visage, etc.

Voyant les films devenir moins crédibles, et se décoller de la réalité, les fournisseurs de fiction se sont alors mis à traquer cette légendaire réalité, reconnaissable à son goût spécial, souvent inimitable, ses hésitations surprenantes, ses scénarios imprévus. Et puisque le cinéma documentaire semblait avoir eu depuis toujours cette spécialité, des dizaines de milliers de cinéastes et de producteurs de par le monde ont trouvé la même solution : let's make a mix : mélangeons fiction et documentaire. Et tous de faire des efforts de dingues pour y parvenir.

Or, soyons clairs, maintenant, ça y est ! Au bout de 1'000'000 de docufictions, on peut dire que ça y est, on a réussi : fiction et documentaire ont fusionné, ils sont réunis en une nouvelle entité. La frontière a sauté, on passe quand on veut de l'un à l'autre. Fiction et documentaire sont devenus les pôles d'un seul et même domaine, semblables et différents comme le sont à chaque fois l'Allemagne de l'Est et l'Allemagne de l'Ouest après la chute du mur.

Fiction et documentaire ont fusionné : il ne faut pas hésiter à l'annoncer, cette nouvelle, à la fois parce qu'elle est importante, mais aussi parce qu'elle a encore beaucoup de mal à passer auprès des milieux conservateurs : médecine, commerce, artisanat, industrie, finance, droit, armée, journalisme, informatique, politique. Et théâtre, bien sûr.

AH ! LA TÉLÉRÉALITÉ !

Dans le champ de la télévision, la confusion documentaire/fiction a pris une direction spécifique : la télé-réalité — qui, à l'instar des webcams, prétendit nous montrer les vrais gens. Cette fois, plus d'artifice, disait-on, on va voir les vrais gens pour de vrai ! Haha ! Tout sera réel parce qu'identique des deux côtés de l'écran, plus de représentation ! Youhou !!

Hé hé hé !



Olivier Razac, auteur de l'excellent livre *L'écran et le zoo* (Denoël, 2002), déclare :

« Disons-le brutalement, la télé-réalité fonctionne comme un zoo. Cela ne signifie pas que l'on y traite les gens comme des animaux. Il ne s'agit pas de provoquer une indignation humaniste, mais de faire une simple comparaison fonctionnelle. On y montre des spécimens, c'est-à-dire des échantillons qui représentent des espèces.

Un tigre au zoo de Vincennes évoque le tigre en général. Il en est de même du délinquant filmé dans un commissariat, de l'obèse témoignant de son état ou du « lofter » typé (bourgeois, maghrébin, homosexuel). Et on montre aussi ces spécimens dans un environnement censé permettre une expression spontanée. Dans un bon zoo, les animaux vivent dans un décor qui ressemble à leur habitat. Les différents « lofts » sont de ce type. Mais le mieux est encore de filmer les « vrais gens » dans leur milieu naturel, des « jeunes des cités » aux pieds des cités. C'est un gage de véridicité assez proche du safari. » (<http://ace-tvr.blogspot.com/2010/05/rerelations-zoo-tele-realite-freek-show.html>)

Pour de nombreuses raisons, la télé-réalité était une dérive super cynique des pratiques télévisuelles, un drame culturel commercial qui faisait du spectateur un voyeur matant des exhibitionnistes.

Mais en passant à la télé-réalité, les chaînes de télévision étaient aussi en train de mettre un genou à terre. Leur modèle hyper-centralisé commençait à partir en sucette. Les personnages de Loft Story sont effectivement des spécimens typés, tous très showbiz, mais ils le sont déjà moins que les pros, toutes ces vedettes du petit écran que le téléspectateur se tape pendant des dizaines d'années, qui sont profilés au millimètre pour être les rails de sécurité de la bien-pensance. Au-delà des paillettes et du clinquant, la télé-réalité rejoint une partie de notre expérience quotidienne avec ses images de couloirs vides, de moments quelconques, de gens dont on ne connaît pas le visage, et c'est plutôt mieux que d'avoir toujours un trône et son king à l'image. Dans cette mauvaise réponse, on entend sonner la bonne question : « Qui a le droit de s'exprimer par l'image animée ? Qui est légitime ? Qui n'a pas le droit ? »

FICTION ET DOCUMENTAIRE ONT FUSIONNÉ

Le temps est venu de s'intéresser à l'étape suivante : mais alors, qu'est-ce qui se joue dans ce nouvel ensemble comprenant fiction et documentaire ?

L'exemple et la loi

Être et avoir est ce film célèbre dont le titre annonce avec une précision étrange, une prémonition toute paranoïaque, le problème juridique qui sera le sien. Un jour, Nicolas Philibert désirait filmer une classe unique de campagne. Une classe, c'est-à-dire pas n'importe laquelle. Il décida qu'il allait la choisir avec beaucoup de soin, repéra 400 écoles, visita 100 classes et 100 instituteurs – avant de trouver enfin au bout de cinq mois la perle rare : « L'école qui convenait au film », le fragment de réalité correspondant non seulement pile à son désir de faire un film documentaire, mais répondant aussi aux exigences techniques du tournage : classe spacieuse, naturellement éclairée, peu de bruit parasite. Une classe choisie avec tant de soin présente d'immenses similitudes avec une classe imaginée et fabriquée.

Puis tournage. Puis montage, exactement comme on le recommande dans *Les grandes étapes de la réalisation d'un film*.



 Glissade et gamelle dans le film *Être et avoir*, 2002. Rien à voir avec les compétes des lugeurs pros, ici, on s'amuse.

À sa sortie, le film rencontra un succès inattendu et ultra colossal auprès du public, établissant le « record en salle pour un documentaire non animalier ». On imagine comme tout le monde a dû être réjoui ! L'auteur, l'équipe, les participants, les producteurs, en l'occurrence Les Films d'ici et Maia Productions ! Les spectateurs aussi, bien sûr, les spectateurs, ne pas oublier les spectateurs !

Né en 1945, Georges Lopez, l'instituteur filmé, réclama sa part du gâteau. Après tout, c'était lui le personnage central du film, lui qu'on voyait agir et parler aux petits, et tout ce qu'il disait était de lui. Sa personnalité propre, sa singularité avaient contribué de manière décisive à ce succès. Un peu comme aurait fait un acteur de fiction – et, vu le succès du film, un plutôt bon. Pour faire valoir ses droits, il demanda aux tribunaux de reconnaître sa qualité d'artiste-interprète.

Exemples de réponses des tribunaux :

Par exemple en 2003, le conseil de prud'hommes de Perpignan s'est déclaré incompétent, concluant qu'il n'existait aucun lien de subordination révélateur de l'existence d'un contrat de travail, décision confirmée le 31 mars 2004 par la cour d'appel de Montpellier.

NSPP, quoi : Ne Se Prononce Pas.

Ou bien le 13 novembre 2008, la Cour de Cassation lui a répondu que ses leçons « qui ne révélaient aucun choix inédit d'exercices ou de textes susceptible de donner prise au droit d'auteur » sont également considérées comme dépourvues d'originalité. Et aussi que « le personnage d'un film documentaire ne peut être considéré ni comme un interprète, ni comme un coauteur, car la part de création dans un film documentaire est due aux seuls choix faits par le réalisateur et l'équipe de production ».

Là, c'est la définition classique du documentaire exposée assez clairement, avec deux fissures bien bouchées : ce qui est filmé

est dépourvu d'originalité, et de toute façon, la « part de création » est due à celui qui filme.

Ou encore, le 13 avril 2010, la Cour européenne des droits de l'homme lui a notamment répondu que « c'est dans l'exercice de ses fonctions d'enseignant que Lopez a été filmé pour la réalisation du documentaire. Or, en tant que fonctionnaire, il n'avait pas la possibilité de cumuler son emploi public et un emploi privé ».

C'est la plus terrible celle-là. L'argument spécieux par excellence. Le genre de réponse qui te calme, c'est sûr ! – mais sans t'apaiser, bien au contraire : des arguments pareils, y a de quoi te remplir de fureur, non ? Tu es furieux et tu dois être calme, c'est super désagréable à vivre pour un organisme vivant, quand il faut se plier à une décision motivée par un raisonnement bidon.

Mais soyons fatalistes : un jour viendra où les magistrats se demanderont pourquoi distinguer *documentaire* et *fiction*, à quoi sert cette vieille distinction. Elle aura perdu son sens. Ils pourront alors s'intéresser à un autre couple de notions, le couple *loi/exemple*, qui sert d'ores et déjà à structurer bien des récits contemporains, dans les médias, les livres, au cinéma, sur le net et en live.

Un couple qui semble d'ailleurs prédestiné à recevoir les faveurs des amateurs et des professionnels du droit : on imagine le grand enthousiasme qui s'emparera alors des salles d'audience et des chambres d'accusation, des tribunaux, des parlements. Chacun y sera de fait promu expert en narratologie. On arrêtera alors de qualifier de déstructurés des récits structurés simplement selon une autre logique que celle qui prévaut aujourd'hui en fiction majoritaire classique.

La *loi* et l'*exemple* : un domaine terriblement plein de verdure, de spontanéité, et où se posent des tas de problèmes co-taids.

La *loi* et l'*exemple*, exemple : le vice du pouvoir actuel est de changer ouvertement la loi au gré des circonstances, selon ce qui l'arrange, comme un enfant tricheur change les règles du jeu en cours de route pour gagner la partie. Le plus inquiétant avec ce type de tricheur c'est qu'il ne se cache pas, car il tient à signaler qu'il n'accorde aucune espèce d'importance à sa parole.

CF. UN FILM DE FASSBINDER, « LA TROISIÈME GÉNÉRATION »

Et en particulier, cf. le deuxième des trois textes que Fassbinder a inscrits au début de son film, la citation d'Helmut Schmidt :

Dédié à un vrai amant, comme à aucun, probablement ?

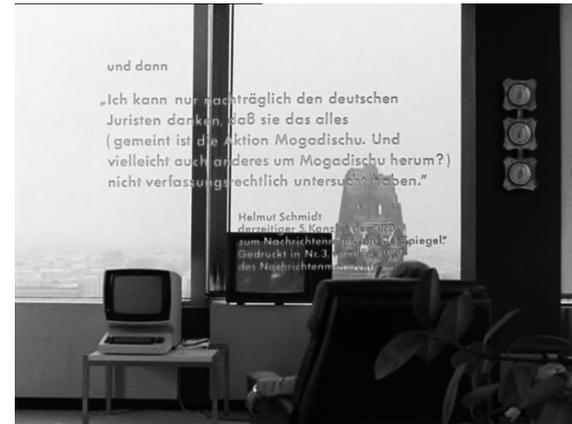
« Je ne peux que remercier les juristes allemands dans cette affaire (il s'agit du raid antiterroriste de Mogadiscio, et peut-être d'autre chose au-delà de Mogadiscio ?) de ne pas avoir instruit selon le droit constitutionnel. »

Helmut Schmidt, alors 5^e chancelier de la RFA, dans un article de l'hebdomadaire *Spiegel*, janvier 1979.

« Tu tires toujours la plus courte. »

Graffiti dans une pissotière, Kurfürstendamm, Berlin-Ouest.

Le long et magnifique plan d'ouverture nous montre le paysage de la ville de Munich, vue de l'intérieur d'un haut immeuble dans lequel une femme, Hannah Schygulla, de dos, regarde sur un poste de télévision la fin d'un film de Robert Bresson, *Le diable probablement*. Ici aussi, comme dans *Aprile*, le texte en surimpression *alterna il privato et il politico*, de quoi réjouir une nouvelle fois Solimano sur son blog *Abbracci e pop corn*.



 *Die dritte Generation* de RW Fassbinder, 1979.

La loi et Cindia

La *loi* et l'*exemple*, ça me rappelle aussi Cindia, une jeune apprentie pâtissière (cf. Fig.) condamnée à dix-huit mois d'emprisonnement dont huit ferme pour avoir brisé des vitres de la voiture d'un de ses voisins, en bas de son immeuble, la nuit du Nouvel An 1998 à Strasbourg. Huit mois ferme pour l'exemple, justement. Et pan !



 Fig. Pâtisseries sur leur présentoir. De gauche à droite : Griottes, Le délice de Chine, Mousse framboise, Capitole, Moka, Saint-Honoré.

QUE SIGNIFIE « POUR L'EXEMPLE » ?

« Pour l'exemple » veut dire : pour que ce qui est arrivé à Cindia serve de leçon. Et pour que son cas devienne exemplaire, on ne se contentera pas d'une application *normale* de la loi, non, il faudra une application *exceptionnelle*, *outrancière* de la loi. En l'occurrence, le substitut a demandé une « peine d'une grande sévérité pour que cette sanction ait valeur d'exemplarité ».

Cette dureté se justifie parce qu'elle a un but éducatif. C'est une opération d'enseignement qui vise à dissuader les jeunes de mettre le feu aux voitures, à leur donner des repères. « Il y a des jeunes qui n'ont aucune idée de ce qu'est le bien et le mal », argumentera quelques jours plus tard la ministre de la justice Élisabeth Guigou sur RTL.

Donc, évidemment, il y a une forme d'injustice, c'est pas de chance pour Cindia qui écope d'une condamnation superdimensionnée, mais cette injustice est elle-même justifiée : c'est un sacrifice : Cindia paie le prix fort pour que les autres ne paient pas. Autrement dit, c'est seulement pour elle que la loi ne sera pas la même pour tout le monde. Les autres auront compris la leçon.

La perversité du raisonnement apparaît si on continue. Le message de cette leçon est : on sera exceptionnellement sévère avec tous les brûleurs de voiture. Et effectivement, la semaine suivante, quand d'autres casseurs et/ou incendiaires de voitures de Strasbourg sont jugés, on les condamne à de lourdes peines de prison. Manière de dire : vous êtes tous des exemples. C'est finalement pour vous tous que la loi ne sera pas la même pour tout le monde.

À chaque fois qu'en 1998 les tribunaux de Strasbourg se servent des condamnations pour raconter des leçons, on retrouvera cet engrenage.

ORIGINE.

Prenez cinq sigles : ZZ, CC, HH, NN et OO représentant chacun un ménage.

ZZ contient un mari, son épouse et leurs enfants voire leur chien voire même leur robot. C'est un ménage au sens statistique du terme. Il produit une richesse en travaillant, il la dépense, pour les soldes mettons, il économise, il fonctionne, s'aime. Il incarne une norme, un modèle, non une norme plutôt, au point de ressembler point par point au ménage voisin et au voisin du voisin et au voisin du voisin du voisin.



Daniel Foucard, *One*, Paris, Éditions MIX, 2010, p. 13.

Daniel Foucard est l'auteur à répétition de livres où les mélanges *cas général/cas particulier* font l'objet d'une attention particulière, d'un traitement singulier.

Dans *One*, des personnages émergent à peine de leur statut de nom propre, d'êtres de langage. Ils n'existent que parce qu'on a assemblé quelques lettres en un certain ordre, pour former un code. Et parfois, tout à coup, voilà qu'ils s'incarnent crûment, avec fracas.

Cas particulier, cas général

Au bout du bout, on pourrait dire deux mots à propos d'Aristote et de sa *Poétique*, et ces deux mots seraient *ok* et *niet* – ou des mots équivalents.

Ok : pour Aristote, le poète se distingue de l'historien par sa visée différente, plus philosophique : la poésie est le champ de la fiction, celui des histoires fabriquées qui parlent de ce qui pourrait arriver. La poésie traite du *cas général*. Au contraire, l'histoire s'occupe de ce qui est arrivé, c'est-à-dire du *cas particulier*. Son type de discours est celui de la rhétorique, ce qu'évoque grosso modo la notion classique de documentaire. Cette distinction ouvre deux chemins pour les récits, deux couloirs, celui du haut annoncé par le cartel *poésie*, celui du milieu, la voie standard, carton *histoire*. *Ok*, on garde cette distinction.

Par contre *niet* : on refuse de devoir choisir, on va emprunter les deux couloirs en même temps – au pire, alternativement.

Car justement la mise en scène des rapports du CP et du CG nous intéresse vraiment beaucoup maintenant dans nos récits. On organise des combats CP vs CG, des flirts. Et ça s'aime et ça cogne, et c'est vivant. Nous-mêmes, enfants des statistiques, nous sommes rodés à leur dysfonctionnement perpétuel, on s'est construit avec, leur inadéquation constante structure nos vies.



À chaque fois que la vie sur terre est protégée par des mots de passe, je suis un peu schizo, mais ça va, c'est pas uniquement désagréable, loin de là.

1 :1 met sans cesse en rapport une chose et une représentation.

Le terrain et la carte.

L'exemple et la loi.

L'exception et la règle.

Le spectateur et le personnage.

Le spécimen et le modèle.

Le particulier et le général.

Le détail et l'ensemble.

Les statistiques de Peggy Bouwens et Peggy Bouwens elle-même, avec son sourire si particulier, si difficile à interpréter.

Ces rapports CP CG sont d'autant plus savoureux qu'ils sont complexes, d'autant plus complexes qu'ils sont à la fois adéquats et inadéquats, que les cas particuliers correspondent en partie à des types, mais en partie seulement. Leur singularité déborde.

On lit Balzac, on voit la différence : lui aussi a pris du plaisir à mélanger cas particuliers et cas généraux. Il présente volontiers ses personnages comme des types, ses livres comme des constructions. Il fait même souvent des entorses au contrat de la fiction pour s'adresser directement au lecteur, lui parler de son histoire, de tel comportement. Il reste que chez lui l'adéquation CP CG est totale, chaque personnage est exemplaire, typique, obéissant, il n'est ni plus ni moins qu'une application de la loi. Du coup ses livres semblent un peu plats. Le drame survient mieux quand la loi fait face à des circonstances imprévues, quand elle rencontre des difficultés.



 *Das nächste Mal* de Corinna Schnitt, 2003. Vers le début (à gauche), vers la fin (à droite).

Le film est constitué d'un unique plan, un zoom arrière de 5 minutes. On voit d'abord en gros plan deux amoureux, puis le plan s'élargit, on découvre que l'herbe sur laquelle ils sont couchés est la pelouse d'un parc, parc lui-même situé au milieu d'un immense rond-point autour duquel la circulation automobile se dispatche selon les grands axes. Corinna Schnitt réalise des films liés à l'art contemporain. Corinna Schnitt habite Cologne.

CORINNA SCHNITT HABITE COLOGNE

Tu vois quand je dis Corinna Schnitt habite à Cologne, j'imagine d'abord Cologne, cette grande ville, cette énorme masse avec tout le poids de son histoire, de ses mœurs, de ses flux et de ses trafics, toute l'immense masse physique et financière de ses bâtiments, ses immeubles, ses infrastructures, ses médias ; et je vois que Cologne écrase Corinna Schnitt. Corinna Schnitt subit Cologne. Habiter a donc ici un sens tout à fait passif.

Mais d'un autre côté, je peux dire : Corinna Schnitt habite Cologne, et si je reste concentré sur Corinna Schnitt, que je me figure le monde à son échelle, Corinna Schnitt habite Cologne, ça veut dire que Corinna Schnitt vit à Cologne, qu'elle remplit

de vie Cologne, Cologne est habitée par Corinna Schnitt (comme on dit de quelqu'un qu'il est habité par une idée), habiter a donc là au contraire un sens actif.

Lorsqu'on fait la synthèse, on a ces deux niveaux, passif, actif, et entre les deux, un trou. Un fossé entre activité et passivité. La présence de ce trou, de cet espace vacant entre les deux sens, ne pose pas de problème. Il y a simplement les deux sens à la fois, la sphère privée et le contexte social, l'intime et le politique. On ne cohère pas.



Fin 2009, je tape « nombre d'esclaves dans le monde », je tombe sur la photo de cet homme et je ne sais pas très bien le rapport.

Ce trou dans la cohésion, ce défaut de continuité entre les niveaux, on y est systématiquement confronté dès qu'on fait partie de groupes de milliards d'humains, informés ensemble par Reuters, Disney ou la CCTV, inondés et asséchés par les mouvements des mêmes capitaux, utilisateurs souvent des ventilateurs toshiba ou LG, et votant parfois. On y fait face aussi quand on se déplace fin 2009 dans les registres du net, avec ses niveaux si typés : niveau général (architecture de l'information, table, classement par ordre alphanumérique,

ou par popularité), et hop *zoom zoom zoom*, détail fin, sensible. Pareil, pas de continuité.

On zoome, on dézoome, on ne cohère pas.

Dans ce monde multi-échelle, le live a un statut original, très différent de celui qu'il avait à l'époque du théâtre classique, et presque opposé. L'intérêt n'est plus de bâtir un édifice médiatique. Au contraire, ce que le live a désormais de singulier, c'est qu'il nous confronte à l'expérience concrète d'être en co-présence avec d'autres gens, à l'échelle 1. Un contexte particulièrement favorable pour décaper les représentations.

Important, la co-présence !

Une théorie de l'échelle 1:1

Chère lectrice, cher lecteur,

Évidemment qu'ici dans ce livre, quand on parle d'une Théorie de l'échelle 1:1, on sait que ça ne va pas, que c'est bancal. Bien sûr qu'il y a une contradiction dans les termes : une théorie, forcément, ça relève du domaine de l'idée pure – c'est même l'avantage de la théorie, on ne se cogne pas la matière, il n'y a pas de frottements, ça glisse super, on fonce comme des malades – tandis que là, « échelle 1:1 », ça dit quelque chose comme « on va rencontrer la réalité », c'est franchement planté dans le réel.



Nodar Kumaritashvili, mort à l'âge de 22 ans.

Mais l'échelle 1 n'a pas besoin de ressembler à une théorie orthodoxe, et même c'est tant mieux si elle contient une part d'incohérence : elle est compatible avec le faux comme avec le vrai. L'échelle 1 est une théorie *fakeproof*. C'est pas pour autant qu'elle va être plus fausse que les théories concurrentes, tu sais, ces théories 100% vraies qui, pour prouver leur validité,

nient l'existence de tous les faits réels dès lors qu'ils ne lui correspondent pas. Même si ces faits sont hyper nombreux. Même si les 3/4 de l'existence vécue glissent dans les marges et le silence. C'est ce qu'on appelle des théories valables, c'est ce qu'on appelle aussi le prix à payer. Ouais ouais ouais ouais.

De toute façon, ça colle, parce que la vocation première de l'Échelle 1 est d'être incitative. 1:1 est une *théorie-slogan*. Et comme tous les slogans, c'est une forme de pensée inaccomplie. À toi de finir le travail.

Prends par exemple le slogan des manifestants « contre la loi qui veut empêcher les gens de dissimuler leur visage pendant les manifestations » : POLICE PARTOUT JUSTICE NULLE PART. On comprend bien ce qu'il veut dire. Pourtant, les manifestants pourraient aussi bien dire : POLICE NULLE PART JUSTICE PARTOUT, et tout le monde comprendrait le message : ce serait le même message, alors que ce qui est dit dans les mots, c'est exactement le contraire. Parce que les slogans, ils peuvent aussi bien annoncer que dénoncer, c'est libre.

La preuve : POLICE PARTOUT JUSTICE NULLE PART, on peut aussi entendre ça comme un bon slogan de droite dure, assez clair, assez tendance, bêtement.

Les slogans, c'est des points d'appui, de levier, c'est pratique pour soulever, écarter, faire de la place. C'est tout.

J'AIME BIEN ENTENDRE QUAND ÇA CRAQUE.

Le moment semble indiqué pour une déclaration de dernière minute : tout ce qui est dit ici sur cette théorie de l'échelle 1:1, en fin de compte, on lui dira au revoir, tu comprends ? 1:1, c'est un point d'appui, on l'envisage pour réfléchir un moment avec, sérieusement, à fond, et puis après on passera à autre chose, on s'y prendra autrement, on fera peut-être même ce qu'on a dit de pas faire – c'est inévitable.



Les pieds-de-biche sont souvent bleus ou rouges, parfois bicolores. Là, par exemple, c'est un bleu.

Parce qu'on peut dire les choses sincèrement une fois, deux fois, etc., disons jusqu'à 25 fois, mais ensuite, c'est fini, c'est usé, c'est dit. Il faut dire autre chose. C'est dur à admettre, mais la sincérité a une histoire qui est, comme toute histoire, irréversible : il y a un avant, un pendant, un après la sincérité.

Ce livre est le onzième de la collection

par AILLEURS Riponne

Cette collection propose au lecteur des éditions et des traductions
de textes de philosophie, littérature et sciences humaines.

Sans souci des cloisonnements disciplinaires,
elle se situe au carrefour de pratiques d'écritures singulières.

La collection Par Ailleurs est dirigée
par le Groupe de la Riponne à Lausanne.

Déjà parus :

Groupe de la Riponne, *Europes intempêtes*, 2006.

Christian Indermuhle, *Cristallographie(s)*, 2007.

Christiaan L. Hart Nibbrig, *Voix Fantômes*, 2009.

Martin Steinrück, *La mise en évidence*, 2009.

Bernhard Waldenfels, *Topographie de l'étranger*, 2009.

Mario Vegetti, *Le couteau et le stylet*, 2010.

Maxime Laurent, *Les puits*, 2010.

Dérives pour Guy Debord (sous la dir. de J. Rogozinski et M. Vanni), 2010.

Denis Jutzeler, *On nous tue en silence*, 2011.

Arno Renken, *Babel heureuse. Pour lire la traduction*, 2011.

À paraître :

Groupe de la Riponne, *Deleuze, peut-être*, 2012.

Kurt Flasch, *Imprimerie et histoire de la philosophie. Les médias contre le progrès*, 2012.

Maocosmique, 2012.

Le Groupe de la Riponne propose également,
dans la collection «Rip on/off» :

Zbigniew Karkowski, *Physiques sonores*, 2008.

GX Jupitter-Larsen, *Saccages*, 2009.

Michael Gendreau, *Parataxes*, 2010.

David Dunn, *Extractions des espaces sauvages*, 2011.

Ce livre,
le onzième de la collection « Par Ailleurs Riponne »,
dirigée par le Groupe de la Riponne à Lausanne
a été mis en pages par Flandes Indiano Ltda
à Santiago de Chile
et achevé d'imprimer
le 21 novembre 2011
dans l'Union européenne
à Mesnil-sur-l'Estrée (Eure, France)
sur les presses de l'Imprimerie CPI Firmin-Didot
pour le compte de
VAN DIEREN ÉDITEUR, PARIS.