

Sturtevant, Tate Modern, Londres,

1^{er} & 2 novembre 2008.

Organisées par Catherine Wood, *curator*, et Vanessa Desclaux, *assistant curator*, les deux événements (*Same Difference around and about* « Spinoza Las Vegas » et *Modes of Thoughts*) avaient lieu à une journée d'intervalle dans le même lieu, le Starr Auditorium de la Tate Modern. J'avais reçu quelques temps auparavant un énigmatique message demandant des volontaires pour participer à la performance. Mon quart d'heure américain était-il enfin venu ? Forte de cette prémonition je filais à Londres.

19126 signes
par
Marie de
Brugerolle,
photographies
Marie de
Brugerolle.

La performance était ainsi annoncée sur le *leaflet* distribué à l'entrée : « *Spinoza is in Las Vegas, he encounters our digicool word which drastically changes his notion of truth, modesty, good and evil; getting into the divine pleasure of desire. His exciting adventures are full of fun and folly; he runs into trouble with the FBI; he meets a transvestite that thinks he is adorable and wants to dress him up or maybe stalk him; gets a crowd into a rave, escapes from what seems like hell and almost dies in the desert; he is saved by the Virgin Mary disguised as a young innocent girl nad makes out; and confronts an in-your-face God, disguised as Prada. There is a chorus line of teeny-boppers, rappers; songs and dance; a prompter that encourages audience participation, a karaoke with its bouncing ball to sing-along: It's a Wonderful World.*

The dynamics of this format allow two levels of interior movement: a critique of Spinoza and a critique of our cyber world. The other force is the radical displacement of Spinoza in Las Vegas, which aims at pushing many current high tension issues », dit le pitch d'Elaine Sturtevant.

Le Starr Auditorium, qui par homophonie évoque les stars hollywoodiennes, est conçu comme un théâtre, avec une scène, des gradins de fauteuils et un écran, l'ensemble d'un rouge carmin, des murs au plafond, qui accentue cette atmosphère de cinéma. Curieusement, je venais de voir le même espace mis en abîme dans le film que Marck Leckey, présentait dans l'autre Tate, la Tate Britain, en face, à l'occasion du Turner Prize. Une sensation de « déjà-vu » mais aussi de familiarité règne dans ce confortable auditorium, les codes du théâtre, du cinéma et de la conférence se rejoignant. Une partie du public, ceux qui avaient été destinataires du courriel cité plus haut, se sentait *aware*, pas tout à fait public mais un acteur, pas dupes mais manipulateurs. Bien qu'assis dans les gradins, nous faisons partie du show en quelque sorte. La consigne était simple : lire à haute voix les mots inscrits sur des pancartes que brandiraient les acteurs, afin d'entraîner le « vrai » public, « *non aware* », à en faire autant.

Deux boîtes noires qui sont en fait des coulisses dissimulent des acteurs qui apparaissent dès que la salle fait silence. Un homme vêtu d'un smoking est assis sur une chaise, une femme vêtue pareillement assise sur ses genoux. Les acteurs jouent les rôles d'un ventriloque et son mannequin :

D : *How are we going to convince them that I am a dummy, I can walk, I can talk...*

V : *We'll tell them the truth... it's a miracle*

D : *You think this brainy audience is...*

Ce début de pièce est un dialogue que nous aurions dû entendre et non pas voir, car la scène devait se passer derrière un rideau, ainsi que l'indique le script. Cependant, le Starr Auditorium n'ayant pas de rideau, je suppose que les acteurs ont fait avec.



Cela pose d'emblée la question du dispositif théâtral, et de sa prise de conscience immédiate par le public : nous ne sommes plus devant ni derrière le rideau de scène, il n'y a plus de barrière. Aussi, le fait de faire interpréter le mannequin par une vraie actrice « en chair et en os », est déjà un stratagème de répétition. En effet, ce principe, cher à Elaine Sturtevant et qu'elle emprunte à Gilles Deleuze, va sous tendre toute l'action. La succession des projections de diapositives et des tableaux vivants auxquels nous allons assister, participe non pas d'une mise en abîme ou d'une pantomime, ni d'une démonstration savante ou moraliste, mais d'une mise en œuvre. Prêtant notre complaisance de « *audience plants* » (public potiche ?) jusqu'à répéter nous-mêmes les différents slogans que l'actrice-mannequin (*dummy*) nous proposera au cours de la pièce, nous participons selon un protocole établi qui est celui du show télévisé.

Cette mise en scène d'une réalité qui prend conscience de sa mise en scène est très proche de ce dont parle Dan Graham dans son article *Dean Martin/entertainment as theater*. Il évoque la manière qu'a l'acteur-crooner de s'adresser au public au-delà de la caméra et de se livrer au même rituel qui consiste à faire croire qu'il est en train de répéter ses blagues lorsque la caméra le surprend : « *Oh, vous êtes là ? ? ?* » Il devient la caricature de lui-même c'est-à-dire qu'il accepte le stéréotype qu'il croit que le public lui attribue. Dans cet article, Dan Graham pointe deux choses essentielles au moins : d'une part la parfaite conscience de la télévision d'être un médium factice et le montre, et par ailleurs le public comme élément essentiel. « *Who is the real Dean Martin? His supposed stupor replete with jarring silences is a deliberate, but awkward concealment; calling attention to the duplicity of his role playing.* »

Dan Graham rappelle l'analyse de Peter Townsend, du groupe The Who, qui divisait l'écran en deux directions (*motions*), horizontale et verticale, comparant la relation public/acteur : « *The audience is schizoid... they're sensitive in that they're open to media... open to media distorts like grass, like booze, like all these things...* » (cité par Dan Graham) « *so when the play catches them, they are in this flux in order to hit them, you've got to move with them on the same plane... this isn't to say you're going down to anything... up and down-it's a performance, it's not vertical.* » Cette façon de jouer sans cesse avec les accessoires même de la télévision pour Dean Martin, avec ceux du cinéma pour Michel Piccoli, acteur principal du *Mépris* de Godard, explique encore Dan Graham, est une manière de s'inclure dans son propre processus. C'est ce que fait Elaine Sturtevant en apparaissant sur scène, actrice-marionnettiste, dans le spectacle. Elle joue sans cesse de ce rapport objet-humain-accessoire : un mannequin acteur ou un acteur mannequin.

D : *You forgot the animated... like animated reversal.*

A ce moment-là une image de Las Vegas la nuit, apparemment rephotographiée, ou bien d'une brosse à récurer les toilettes, crée une distanciation, parfois comique, avec le texte, l'actrice-mannequin enchaîne :

V : *So I did. Instead of making a talking, walking inanimate object, you are an inanimate dummy made really, really alive.*

Les didascalies, scoliées du script, sont laissées dans l'action « *live* », et de fait nous sommes conscients du spectacle en train de se faire et au-delà, nous y prenons une part physiquement active.

Le principe de répétition à l'œuvre, inspiré de Deleuze, peut se lire ainsi : l'acteur ou artiste est l'intercesseur. Deleuze, dans *Spinoza, philosophie pratique* (éditions de Minuit, 1981, p. 96)

évoque la répétition : « *Un second privilège, en répétition, consiste dans le redoublement de l'idée qui constitue la conscience : l'idée qui représente un objet a elle-même un être formel dans l'attribut pensée, est donc l'objet d'une autre idée, qui la représente, à l'infini.* »

Plus loin, une tour Eiffel à l'horizontal sera projetée durant un des tableaux vivants. Ceux-ci se succèdent en allant crescendo. L'un d'eux est d'ailleurs accompagné d'un standard de Sinatra que Dean Martin a aussi interprété, *Fly Me to The Moon*, chanté en playback par un travesti assis sur une demi-lune.

L'acteur apparaît comme une marionnette, objet animé, mais qui a conscience de lui-même comme tel. Il ne mime pas Dean Martin, n'essaye pas de lui ressembler dans une absurde et pathétique parodie, mais crée une distance ironique, qui provoque le rire. En cela, ce tableau vivant est un double parfait dans ce qu'il réalise la répétition à la fois comme conduite et comme point de vue. Il n'est ni dans le mimétisme (la ressemblance), ni dans l'équivalence, son économie n'est pas scientifique : « *Toutes choses n'étant pas égales par ailleurs* », l'homme travesti portant son tutu de danseuse qui chante en play-back est un double animé.

« *An inanimate object, [...] an inanimate dummy made really alive* » dit le ventriloque. Cette voix sans bouche, venue du ventre mais

parfaitement articulée par l'acteur qui ne joue pas au Ventriloque, puisque nous le voyons prononcer les mots, est celle d'un individu singulier joué par un pseudo acteur. C'est là tout le paradoxe du comédien mis en scène et donc en action par Sturtevant. Comme elle le dira dans sa conférence du lendemain : « *Il s'agit de transgresser notre désir d'image.* »

Ce désir est celui de la répétition et de la satisfaction, un « encore ». « *Tout est si répétitif* », « *Il faut déplacer l'équivalent* » dit-elle encore. Le processus à l'œuvre est celui de créer non pas une saturation d'image mais un manque dans les images, si pauvres en comparaison de la présence ici et maintenant des corps en représentation. L'avenir de la philosophie, c'est le théâtre dit Deleuze, c'est l'opéra répond Sturtevant. Le ventriloque évoque son autre mannequin, qui se dit « *dummy* » en anglais, mot qui signifie aussi « double » ou « maquette », on fait par exemple le « *dummy* » d'un livre. Cet autre double se nomme Spinoza. Elaine Sturtevant fait donc du philosophe qui est un être historique réel, un personnage imaginaire. En cela, elle produit une fiction du type de celle de Borgès lorsqu'il invente Pierre Ménard, auteur fictif d'un Don Quichotte au XX^e siècle. *Spinoza à Las Vegas* est le pendant du *Don Quichotte de Pierre Ménard* en quelque sorte.

Pour expliquer un peu, précisons que dans la nouvelle de J. L. Borgès (dans le recueil *Fictions*), Pierre Ménard, auteur moderne, ne copie pas l'ouvrage de Cervantès, mais le réécrit « de mémoire » en quelque sorte. Celle-ci n'est pas de l'ordre de la récitation mais un véritable travail physique. La mémoire se fait toujours au présent. Pierre Ménard n'écrira d'ailleurs pas tout le Quichotte, seulement quelques chapitres. Les mêmes mots, écrits à quelques siècles de distance, ne signifient pas la même chose. C'est « le même mais un autre », selon la jolie formule de Valérie Mréjen dans son livre *L'agrume*. Le ventriloque propose à son Dummy de lui parler de Spinoza, plein de connaissance. Le Dummy pense avoir déjà beaucoup de connaissance. Le ventriloque lui pose alors la question suivante :

V : *Okay, what is knowledge?*

D : *Knowledge is to cut.*

V : *To cut?*

D : *You know, knowledge is not for understanding but for cutting*, répond-il en faisant le geste de couper.

V : *What ?*

Le public répète le « *Quoi ?* » qui est inscrit sur un panneau.

S'ensuit un échange sur ce qu'est le « *to cut* », c'est-à-dire le verbe

couper, et le *cutting*, le mouvement, l'action de couper en train de se faire. V explique que le « *to cut* », c'est Michel Foucault, tandis que le « *cutting* », c'est la « *très fuck you artist* » Sturtevant.

Elaine me dira ensuite en me saluant, alors que j'expliquais que j'allais écrire pour *Frog*, qu'elle dédiait cette



expression à son auteur, Éric Troncy, qui en a le copyright, l'ayant inventée pour qualifier l'artiste.

Le verbe « *to cut* » signifie plusieurs choses qui sont efficaces ici : couper – et de fait Elaine Sturtevant ne cesse de couper dans le flot permanent des images publicitaires, elle les projette, c'est-à-dire qu'elle les libère de leur flot habituel de la diffusion d'une part et les rend à leur dissolution. Se faisant, elle en montre la structure, c'est-à-dire une forme de vide. Pas de désir sans absence, pas d'expérience sans désir. Elaine Sturtevant fait du flux tendu des images le faux trou du désir. Comment ? En opérant des coupes (cut) et des raccords (cut), c'est-à-dire en faisant du cinéma selon la formule de Godard : « *le cinéma c'est couper-monter* », mais surtout en (re)donnant aux images le mouvement. Celui des corps en acte sur scène qui supplantent le défilement pâle, par leur présence parlante. C'est scandaleux, c'est un accroc au lisse de la surface. « *Cut* » c'est aussi être caustique, piquant, ce que l'on dit de l'esprit, et ce qu'est Elaine Sturtevant. S'en souviennent les pauvres auditeurs de la conférence du lendemain, renvoyés à chaque question à eux-mêmes. En effet, le procédé de répétition semble à l'œuvre constamment puisque les trois ou quatre « *audience plants* » qui ont osé lui poser des questions ont eu droit à devoir les répéter trois ou quatre fois, soit au prétexte que l'artiste n'entendait pas soit que l'accent « trop anglais » de la personne en rendait l'écoute difficile. Il se trouve qu'en l'occurrence la personne était doté d'un accent russe et qu'elle ne saura jamais ce que Sturtevant a à dire de Deleuze, renvoyée à elle-même : « *Mais avez-vous lu Deleuze ?* »

Indigne « *très fuck you artiste* », les cheveux en brosse et le jean alerte sous le blouson de soie, Sturtevant est une frippone, au sens de « frippon divin », son travail débouche sur le rire.

Les tableaux vivants donnaient lieu à de réjouissantes vagues de plaisir dans le public, et réellement, nous étions au spectacle, un cabaret au rire parfois grinçant, mais profondément joyeux.

S : *No, that is Spinoza, I'm Sturtevant. Try to remember that this is a mind game.*

V : *Okay, have it your way. Sometimes your Spinoza, sometimes your Sturtevant.*

Le script joue encore sur l'homophonie : « *your* » est le pronom possessif mais s'entend « *you're* », tu es. Etre et avoir.

« *Il n'y a jamais eu qu'une proposition ontologique : l'Etre est univoque.* » dit encore Deleuze dans *Différence et répétition* (*Différence et répétition*, Epiméthée, PUF, 1968-rééd. 2003, p. 53).

Au hiératisme, à la fixité des icônes, Sturtevant applique une méthode à plusieurs voix, celle de l'esprit, celle du ventre.

« *Répéter, c'est se comporter, mais par rapport à quelque chose d'unique ou de singulier, qui n'a pas de semblable ou d'équivalent. Et peut-être cette répétition comme conduite externe fait-elle écho pour son compte à une vibration secrète, puis à une répétition intérieure et plus profonde dans le singulier qui l'anime. La fête n'a pas d'autre paradoxe apparent : répéter un "irrecommençable". Non pas ajouter une seconde fois à la première mais porter la première fois à la "énième" puissance.* »

C'est la mathématique du théâtre, du *show off*, de l'exposition bien menée.

Les vues de machines à sous, de tables de jeux deviennent les fonds de scène d'un groupe de rappeurs, un jeune homme et deux jeunes femmes, dansant et chantant en *playback* « *We are in Las Vegas now.* »

Pendant ce temps le Dummy et Sturtevant-Spinoza ont une conversation sur l'hérésie, les infidèles, le jeu et le mal. Cela fait écho à l'« axe du mal » poursuivi par l'Amérique de Bush et bien

au-delà à la notion de choix et de jugement critique, qui ont la même racine, « *herein* ». Le jeu comme figure de l'éternel retour du même ou bien de martingale de hasard, est un symbole fort dans notre société : il faut que ça tourne.

S : *This is our new way of being. Digi cool...*

Une projection d'un intérieur du XVII^e siècle à Amsterdam, on pense à Spinoza, Portugais juif converti au catholicisme, philosophe ami de Vermeer et fabricant de lentilles optiques. Tout un programme.

Sturtevant évoque ce qu'il adviendrait à Spinoza aujourd'hui à Las Vegas, en proie à toutes les tentations. S'ensuivent des conversations sur Dieu, le bien, le mal.

S : [...] *Our converted Spinoza is into all these excess ways of being.*

V : *And how does this big conversion come about ? (skeptical)*

S : *Wine, woman and song.*

Des agents du FBI vêtus comme dans *Men in Black* arrêtent le pauvre Spinoza coupable d'une « double offense » (« *You're a two-time offender* »).

Le pauvre Spinoza demande alors l'aide de Dieu, tandis que les rappeurs brandissent la pancarte à lire par le public : « *GOD IS OUT TO LUNCH* » et qu'une image de Mc Donald est projetée. Des images de jeux de hasard, de la Tour Eiffel, puis d'une publicité contre la cigarette et le Coca : « *DON'T SMOKE, DON'T DRINK COCA-COLA* », ce que le public répète.

Apparaissent alors de jeunes femmes dansant, vêtues comme des pin-up des années 50 et chantant : « *Don't smoke etc. while smoking, drinking with head pieces that light up.* »

Elles distribuent des cannettes de Coca dans le public.

A la fin du spectacle, elles reviendront par l'autre côté, ainsi que tous les acteurs et participants qui disent chacun leur tout « *It's a Wonderful World.* »

On applaudit. FIN.

Tandis que le public sort, l'image d'un chien noir courant est projetée en cercle sur le public.

Ce chien courant, image d'un bonheur en mouvement, répète et poursuit sa course *off stage*.

Le lendemain, lors de la conférence qui se dit « *lecture* » en anglais, E.S. lira ses réponses données dans un entretien à un magazine quelques années auparavant, Vanessa Desclaux jouant le journaliste. Ainsi l'artiste rejoue et interroge les réponses qu'elle a pu donner et les évalue à nouveau, aujourd'hui. C'est tout l'art du théâtre de ne pouvoir se faire que *hic et nunc*. Tout le travail de Sturtevant se joue là, dans la répétition du « pas même » et de montrer combien la vérité d'une chose se fait ou pas dans son mode de fabrication, sa structure et non en surface. En cela elle est radicalement différente des artistes dits « appropriationnistes ».

Elle ne fait pas des copies, mais des doubles.

Son art de la doublure s'inscrit dans une langue et sa traduction (*doubler-dubbing*), dans un travail de langage des images ou remise en langage des images.

« *Les signes sont les véritables éléments du théâtre. Ils témoignent des puissances de la nature et de l'esprit qui agissent sous les mots, les gestes, les personnages et les objets représentés. Ils signifient la répétition comme mouvement réel, par opposition à la représentation comme faux mouvement de l'abstrait* » dit encore Deleuze (*ibid* p. 36).

L'œuvre de Sturtevant dévoile les masques, rejoue les travestissements, et, sur le fil du rasoir (*cutting edge*), est belle.