

« L'enfance d'Édouard est pour nous tout aussi inconnue et secrète. Une enfance patriarcale, bucolique, à l'ombre de l'atelage à six chevaux, du profit usuraire et de la double comptabilité. Et par Dieu, pouvez-vous imaginer un Édouard Sam, visionnaire et prophète, en culotte courte, en train, par exemple, de regarder, dans le domaine de son père, comment se reproduisent les chevaux ? Comment imaginez-vous cette phase de l'évolution que constitue le processus d'urbanisation d'Édouard Sam à l'époque de ses études commerciales à Zalaegerszeg ? Et la minute historique où il glissa pour la première fois son cou dans un faux col en celluloïd, comme dans un nœud coulant, entrant par là, de façon symbolique, dans les rangs sévères des libres penseurs européens ? Comment imaginez-vous sa décision révolutionnaire, historique, de rompre avec ses parents, avec ses nombreuses sœurs, avec ses frères, avec son nom ? Comment imaginez-vous l'histoire de sa maladie, la naissance de cette divine colère qui l'amena à refuser l'héritage paternel et cette folle décision de déclarer la guerre au monde entier, aux dieux et aux religions, l'idée géniale et extravagante de soumettre le monde par le renoncement et la philosophie ? Et comment concevez-vous ce génie, théoricien de la révolution et prophète, dans le rôle de copropriétaire d'une fabrique de brosses à la veille d'une faillite retentissante ? Et ensuite, comment l'imaginez-vous dans le rôle du jeune saboteur anarchiste (avec les lunettes cerclées de fer de l'intelligentsia révolutionnaire russe) dans le vaste réseau de la monarchie hongroise ?

Et enfin, pouvez-vous concevoir l'idée utilitaire de son *Préfaust*, qu'il commença à rédiger vers cette époque, ce premier "Indicateur des transports ferroviaires, maritimes et routiers" dans lequel n'étaient pas encore mentionnées les lignes internationales et où il n'y avait pas trace d'exagération maladive et de dérangement mental ? »

(Danilo Kiš, *Jardin, Cendre*, page 159. L'imaginaire/Gallimard).

Danilo Kiš est né en 1935 à Subotica, à la frontière entre la Yougoslavie et la Hongrie. Avant de s'installer à Belgrade, il a vécu en Hongrie et au Monténégro. Diplômé de littérature comparée, il a été lecteur de serbo-croate aux universités de Strasbourg et de Bordeaux et a enseigné à l'université de Lille.

Le second voyage

Étonnez-moi !

Paul Virilio

« On fait un choix à chaque seconde, c'est ça la magie de la vie ! » nous rappelait récemment une belle actrice, reprenant ainsi le propos oublié du philosophe ou celui de l'adepte du non-sens, André Isaac : « Je suis toujours au bord, au bord de quelque chose¹... »

Q

uand, au début du siècle, Serge de Diaghilev dit aux danseurs : « ÉTONNEZ-MOI ! » on peut de même comprendre : « *Inventez en même temps que vous apprenez*, faites comme dans la vraie vie où on fait tout pour la première et la dernière fois. » Car, si dans la vraie vie le Temps ne s'arrête pas, rien ne s'y répète exactement non plus, rien pour nous n'est réellement banal, chaque instant

qui arrive est un nouvel instant, un instant original... ça aussi, on l'a oublié.

L'ordinaire de la vie c'est l'extra-ordinaire, la permanence de l'existence c'est l'étonnement... Nous naissons étonnés, nous aimons et nous jouissons étonnés, nous souffrons, nous vieillissons, nous mourons, dans un étonnement sans borne.

Quand Diaghilev dit aux danseurs : « ÉTONNEZ-MOI ! » cela veut dire, rendez *visible* cette accidentelle arrivée du Temps humain que le musicien sait nous rendre *audible*.

Simplement, parce que la danse – contrairement aux autres arts, à l'exception du chant – *n'usurpe aucune des fonctions de la vie*.

Elle ne trompe pas la vue, ni aucun des sens du spectateur.

La musique a recours à ses instruments acoustiques, le théâtre possède ses non-lieux et ses lieux... sans parler des expédients des arts

plastiques (peinture, sculpture) où les œuvres et ceux qui les contemplent, vieillissent dans des temps différents, à la façon du mémorable portrait de Dorian Gray et de son modèle.

À l'opposé et même avec toute sa technique corporelle, l'art de la danse n'a pas recours à l'illusion, il n'a besoin, pour apparaître, que de la rencontre instantanée du *danseur* et de celui qu'on oublie trop souvent, le *regardeur*. Si la danse est le plus physique des arts, elle est donc aussi le plus métaphysique puisque la trajectoire des corps vivants des danseurs qui se propulsent à des vitesses variables dans l'espace, ne suspend pas le Temps – un Temps qui, pour le danseur comme pour celui qui le regarde, devient véritablement *le mouvement d'une chose créée*².

Au-delà des modes, des esthétiques, des redondances, des performances, de la coutume, des rites, de l'habitude ou de l'apparente banalité... parce qu'elle n'usurpe aucune des fonctions de la vie, la danse ne peut être *anachronique*. Parce que le Temps humain est son grand conducteur physique, de gré ou de force, *la danse marche avec son Temps*!

C'est précisément cette exception vivante de l'art de la danse qui est aujourd'hui remise en cause : « Toutes sortes de techniques sont utilisées ici, disait récemment un chorégraphe à propos de ses œuvres : des projections de films, de diapositives synchronisées par

*Les étonnements
prirent fin,
le miracle grandit.*

KARL KRAUS, 1918.

LES AILES

«Le monde de l'aviation et l'aviation du monde.»
JOURNAL HEBDOMADAIRE DE LA LOCOMOTION AERIEENNE

Directeur, Rédacteur en chef :
Georges HOUARD
PARAIT CHAQUE SAMEDI

77, Boulevard Malesherbes, 77
PARIS (8^e)
Téléphone : LAB. 83-26. CHèque post. : Paris 443-49

Abonnements pour la France
Six mois : 80 fr.
Trois mois : 45 fr.
PARAIT CHAQUE SAMEDI



Le Ministère de l'Air a le double souci de former un très grand nombre de pilotes. Ce souci est légitime si l'on veut faire de la France un pays d'aviateurs. Mais une question se pose : que fera-t-on de ces pilotes, comment les entraînera-t-on ?

Il convient de ne pas s'illusionner : l'Armée de l'Air n'en utilisera qu'une très faible partie, l'Aviation civile professionnelle également. Rien ne servira de former des milliers de jeunes gens jusqu'à un brevet de pilote et, ensuite, on ne leur donne pas la possibilité de continuer à voler. Quelle que soit la bonne volonté de l'Etat, quelles que soient ses ressources, il est bien évident qu'il arrivera rapidement à la limite de celles-ci et qu'il sera vite contraint de renoncer à entraîner tous les pilotes dont il aura assuré la formation.

C'est pourquoi des jeunes gens éprouvés en Aviation que de leur laisser voler au lieu de les consacrer à d'autres études, c'est-à-dire les porter à une carrière passionnée, brillante et lucrative. En fait, si l'on forme — et c'est

LE COMBAT A HAUTE ALTITUDE

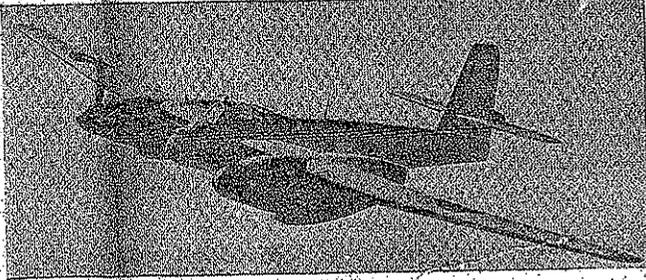
Le chasseur "WILKIN"

C'est la dernière nouveauté de l'industrie britannique...
Il est le temps des chasseurs de deux-places, que l'on considérait, néanmoins, comme trop lourds et pas assez maniables. Avec la course aux performances, la puissance augmente et le poids aussi. Puis on fit des chasseurs à un seul pilote. Le cap des cinq tonnes fut allégrement dépassé et on est en route pour celui des six.

En attendant cet événement, les Anglais viennent de sortir un observateur stratosphérique monoplace de 5.1, destiné à opérer à très haute altitude.

Il s'agit d'un monoplane à aile médiane de 21 m. 40 d'envergure et 43 kg de surface, ce qui lui donne un déplacement de 195, tout-à-fait extraordinaire pour cette catégorie d'appareils qui sont généralement conçus pour offrir le minimum d'inertie et le maximum de manœuvrabilité.

Le pilote est installé sur un plateau muni du dispositif hypersustentateur le plus efficace que l'on connaisse : l'aile Fowler, qui consiste des vo-



Le nouvel avion de chasse stratosphérique Westland « Wilkin » bimoteur Rolls-Royce.

EN ATTENDANT L'ARMEE INTERNATIONALE DE LA PAIX...

La sécurité de l'Europe Occidentale par la coopération militaire permanente

Les Ailes 14 juillet 1945.

ordinateur, la vidéo, la photographie projetée sur le corps des danseurs... Les danseurs, à un moment donné, dansent *via* les écrans, ils sont comme dans deux espaces virtuellement séparés. C'est ça qui est mis en scène... »

Cette articulation de l'instantanéité de la danse avec ces nouveaux matériels est-elle inévitable et le dernier *art actuel* en rattrapera-t-il ? Et cette envahissante industrialisation de la perception des spectateurs qui consiste à greffer sur les corps vivants des danseurs un ensemble techno aujourd'hui admis comme dominant, sera-t-elle longtemps « tolérable » et même tolérée, ou bien assisterons-nous prochainement à un mortel phénomène de *rejet* ? On peut se le demander, là comme ailleurs...

Un spectaculaire exemple de *bi-location audiovisuelle* nous était déjà fourni quand, le 21 juillet 1969, 650 millions de téléspectateurs ont pu voir en direct sur leurs écrans les premiers pas — la première danse — du premier homme sur la Lune. Et j'écrivais : « Au cours de cet été 1969, contempler une île d'un quelconque rivage ou la Lune était devenu identique. L'événement, ce n'était pas tant la retransmission d'images télévisées à plus de 300 000 kilomètres de la Terre, que la *simultanéité de vision* entre la Lune sur l'écran et la Lune dans ma fenêtre³. »

En homme de spectacle, Orson Welles notait à l'époque, dans son commentaire sur la télévision et l'imagerie de synthèse : « Nous avons créé un miracle et tout le monde dira : "C'est merveilleux !" Mais qui s'intéressera au second voyage de l'homme sur la Lune ? Personne. »

Le vrai miracle de cette grande séance de télévision cosmique du 21 juillet, ce n'était pas tant la possibilité de voir un homme s'agiter

pour la première fois sur notre satellite naturel, mais que 650 millions d'individus sur Terre le voyaient au même moment, exactement comme la caméra lunaire le voyait, et s'en désintéressaient aussitôt.

Quand la machine le fait pour nous, il n'y a plus rien à « voir ». « Plus cela devient parfait (techniquement) plus cela devient banal et nous incite au sommeil... personne ne s'en soucie plus », constatait encore Orson Welles.

La Lune de la NASA deviendrait comme le pôle Nord de Karl Kraus : une fois atteinte, c'est-à-dire à portée de l'objectif, elle ne serait plus pour le public qu'un bâton fiché dans le sol, avec au bout un petit drapeau américain — « La béquille d'un rêve accompli et une nouvelle borne à notre imagination. Comme l'efficace *EX TEMPORE* d'une évolution parvenue à son terme⁴. »

« Quand ça marche c'est dépassé ! » prétendait hier un ministre de la Recherche et de l'Armement britannique qui ne se payait pas de mots⁵.

La course toujours la course. On peut en dire autant des progrès industriels de l'arsenal optique des XIX^e et XX^e siècles qui finalement se sont résumés à une série de matches contre la montre : passant de l'extrême lenteur de la vieille pose photographique (plusieurs heures) à l'instantané du photogramme, au cinématographe et à la motorisation électronique de la télévision de masse et jusqu'au *run away* de la vidéo et du Web... à l'évidence, nos « machines de vision » sont plutôt des *TIME MACHINE*.

Elles ne se contentent pas, comme dans le célèbre roman anglais, d'« explorer le Temps » humain, elles l'éliminent.

Contemporaines du nihilisme et du compte à rebours, elles ne font pas qu'effacer les distances, elles compriment les délais, tous les délais.

Envoyer un « homme à la caméra » sur la Lune, à 384 000 kilomètres de la Terre et, quelque trente ans après, une sonde automatique sur Mars, entre Phobos et Deimos, à plusieurs millions de kilomètres, ce n'est pas tant faire « voir » Mars ou la Lune aux téléspectateurs que des *TIME MACHINE* en train de battre des records de vitesse, de vitesse en « temps réel »...

C'est aussi faire de Mars et de la Lune des astres doublement morts, car comme chacun sait, un record battu cesse aussitôt d'exister et devient instantanément « anachronique ».

Le grand public se détourna donc du spectacle cosmique au moment même où il le découvrit sur l'écran et, la seconde suivante, trompa son ennui en s'occupant d'autre chose.

Avec les objets techniques, on peut se comporter comme la plupart des gens, en adeptes incondtionnels, prendre la machine pour son double ou se prendre pour une machine. On peut encore s'improviser « critique d'art de la technique » ou faire de « l'anti-art » à la façon des surréalistes en détournant la quincaillerie technologique de son usage courant.

On peut aussi, pourquoi pas, parodier le psychanalyste et tenter de découvrir dans la « personnalité » de chaque objet technique son passé refoulé, en l'occurrence le jouet ou le jeu que chacun a été et comment cette existence passée peut façonner ses débordements présents et omniprésents.

Ainsi, pas d'explosifs et de propulsion d'engins sans feux d'artifice, pas de plus lourds que l'air sans cerfs-volants, pas d'ordinateurs ni de robots sans poupées automates du genre Coppélia, sans boîtes à musique et petits singes androïdes... Pas de machines de vision sans lanternes magiques, sans toupies ou stroboscopes, etc.

Parce que nous nous livrons rarement à ce modeste travail d'introspection, nous ne nous rendons pas compte qu'après avoir échappé, au XIX^e siècle, à leur honteux passé ludique grâce au rationalisme, au positivisme, au fonctionnalisme, nos machines psychopathes sont en train de retourner à leur origine irrationnelle, ce qu'Oswald Spengler appelait « leur passé psychique ».

Aujourd'hui, quand, à propos des objets techniques, les incondtionnels évoquent à tout bout de champ « le progrès », c'est qu'ils croient encore qu'après les machines-enfants puis les machines-adultes, nos machines en vieillissant éviteront de retomber en enfance, de radoter...

On le constate pourtant avec le spectacle cosmique, quand l'objet technique *nec plus ultra* redevient un jeu pour des millions de téléspectateurs, Orson Welles évoque aussitôt sa banalisation quasi instantanée.

On pourrait parler plus précisément d'une banalisation de la déception, au sens anglais du terme *deception* qui signifie militairement supercherie, leurre « destiné à laisser le témoin trompé autant que battu ».

Quand l'objet technique retombe en enfance, il institue, nous l'avons vu, un match, une course sans handicap, comme celui d'un Kasparov champion du monde d'échecs, disputant en direct devant les caméras de télévision, une partie truquée avec un ordinateur spécialement conçu pour le battre.

Tandis que, dans les salles de contrôle de la NASA, quelques privilégiés se congratulent encore, l'homme sur la Lune n'est plus déjà que le figurant maladroit du spectacle cosmique, un figurant qu'on renverra bientôt au magasin des accessoires démodés, pour aller sur Mars par exemple.

Mais les millions de téléspectateurs qui le regardent ne sont eux aussi rien de plus que des figurants, puisque les prochaines générations de *TIME MACHINE* se passeront non seulement, comme aujourd'hui,

d'hui, de la présence physique des témoins, mais également de leur attention visuelle.

Ce ne seront plus, comme l'appréhendait déjà Paul Klee, *les objets qui nous regarderont*, mais, avec la mutation de la caméra d'enregistrement cinématographique ou vidéographique en machine de vision infographique, les objets schizophrènes *qui se regarderont entre eux*, nous mettant, cette fois, complètement hors jeu, « trompés autant que battus ».

« Plus cela devient parfait techniquement, plus cela devient banal, et moins nous ressentons la touche de la création », notait Orson Welles.

À une certaine époque, parmi tous les jouets techniques destinés aux enfants, le train électrique faisait la fierté des pères de famille épris de progrès. J'en ai donc reçu un.

En vérité, aucun jouet ne me parut plus décevant que ce petit engin tournant inlassablement sur son circuit fermé, jusqu'au jour où l'un de mes cousins (un futur ingénieur) se mêla de créer, sur mon réseau miniature, une série d'accidents spectaculaires : courts-circuits, déraillements, carambolages en tous genres me donnèrent enfin un certain goût pour le ferroviaire. De fait, ce jouet machinal m'avait assez bien démontré l'incompatibilité qui existe entre l'objet technique et la *vraie magie de la vie*, telle que la ressentent encore, à l'état pur (ou presque), les très jeunes enfants qui, faute d'habitude, ont tendance à tout faire comme s'ils ne l'avaient jamais vu faire, comme s'ils le faisaient pour la première fois.

Ce petit engin était donc hautement « éducatif », puisqu'il me renseignait aussi sur les dérives auxquelles cette incompatibilité toujours plus grande allait pousser notre siècle technophile, cette *perversion de l'étonnement humain* qui consiste à substituer aux virtualités disparues de la vraie vie celles de toutes les formes imaginables d'autodestruction et de terrorisme. Depuis les régimes politiques plus négationnistes que totalitaires du début du siècle, jusqu'aux pirates et fabricants de virus qui infestent le *Web*, on pourrait abusivement prétendre que l'attentat est en passe de devenir l'un des derniers arts vraiment populaires de cette fin de siècle – le moment où, face aux *TIME MACHINE* et sous leur regard, s'exerce le dernier « droit de l'homme ».

Non plus l'avant-garde de l'art, mais comme l'une de ces arrières-gardes des armées en déroute, dont on connaît d'avance le destin tragique. ART TERMINAL, comme nous le montraient déjà au cours des années soixante les actionnistes viennois avec leurs séances d'automutilation et leurs rituels sanguinolents, exemple prémonitoire d'un Rudolf Schwarzkogler qui mourut à la suite de la castration qu'il se serait symboliquement infligée au cours de l'une de ses performances, face à une caméra.

Dramaturgie du temps réel, surfusion de la fiction scénique et de celle de l'instant sans avenir de la réalité virtuelle, surfusion d'un corps dont l'état actuel cesse progressivement de répondre aux nouvelles conditions de milieu de la scène et ne fait que jouer les prolongations dans l'attente de l'accident qui ne manquera pas d'effondrer ce plateau de cartes.

Mise en question du lieu de l'art de la danse après celle de la scène de théâtre, signes avant-coureurs d'une mutation sans précédent.

Dissuader la scène d'être une scène, le danseur d'être un danseur, c'est-à-dire la manifestation d'un corps vivant, pour devenir l'un des avatars de la réalité virtuelle, voilà quelques-uns des paradoxes auxquels nous préparons depuis longtemps les brisures de symétrie de l'art musical.

Écoutons Jean-Claude Risset, l'un des pionniers, avec Max Mathews, d'une synthèse sonore exigeante en temps différé : « Dans les années soixante-dix, certains ont déclaré qu'il n'était plus de salut que dans l'exécution des œuvres numériques en "temps réel"... Pourtant c'est le travail sur des systèmes hors temps réel qui a abouti à la plupart des innovations concernant le son musical⁶. »

À quoi rétorquait, indirectement, Philippe Manoury : « Les systèmes en temps réel offrent désormais une puissance de calcul qui permet d'avoir un contrôle d'une très grande finesse... Bref, au niveau de la qualité des résultats, la querelle du "tout-temps-réel" ou du "tout-temps-différé" n'a plus vraiment lieu d'être... »

En effet, du contrôle électronique des réseaux matériels (ferroviaires, routiers) à celui des sensations, il n'y a qu'un pas et si l'ordinaire de la vraie vie c'était l'extraordinaire, avec les *TIME MACHINE* l'affaire est entendue, c'est l'extraordinaire de la technique qui devient ordinaire... Plus c'est parfait techniquement, plus cela devient banal pour un monde où, désormais, les révolutions naissent de l'ennui autant que de la misère⁷.

Si l'on admet, de fait, que le temps du monde est pour l'homme le mouvement d'une chose créée – chaque fois que l'une de nos *TIME MACHINE* a inauguré une accélération, elle a supprimé de la création.

Gagner de la vitesse, c'est pour nous perdre du temps et non pas en « gagner ». C'est supprimer les délais, tous les délais, et nous installer dans un état de perception inerte où le départ et l'arrivée (de l'image, du son, de l'information) se télescopent et désormais se confondent et s'annulent : plus rien n'arrive, tout se passe.

C'est installer la vérité de l'existence dans un trucage cinématique, un effet spécial digne des expériences anachroniques du vieux Méliès, nous contant avec simplicité la genèse de son invention : « Je dois déclarer d'abord qu'à mon grand regret, ce sont les trucs les plus simples qui font le plus d'effet sur le spectateur... »

Et notre cinéaste poursuit : « Un blocage de la machine dont je me servais produisit un effet inattendu, un jour que je filmais prosaïquement la place de l'Opéra : une minute me fut nécessaire pour débloquer la pellicule et remettre l'appareil en marche. Pendant ce temps, les passants, omnibus, voitures, avaient changé de place, bien entendu. En projetant la bande ressoudée du film, je vis soudain un omnibus Madeleine-Bastille changé en corbillard et des hommes changés en femmes. Le truc par substitution, dit *truc à arrêt*, était trouvé et deux jours plus tard j'exécutais les premières métamorphoses d'hommes en femmes... »

Le temps de vision ayant été interrompu puis discrètement recollé formait ainsi pour le spectateur un nouveau temps continu et sans

de Daniel (22 ans) : par accident la cœur qu'il adorait

Grève comme

France-Soir dernière heure

APRÈS 25 ANS LA PLUS FORTÉ VENTE DES JOURNAUX FRANÇAIS (1960)

Après la destruction de l'avion américain par les Nord-Coréens

RÉVÉLATIONS SUR L'ESPIONNAGE U.S. PAR SATELLITES

A 150 km d'altitude, 300 engins filment et écoutent la Chine et la Russie

- Le satellite 200 A a permis de découvrir dans les rues de Pékin des bases de missiles
- Le satellite "Furet" a enregistré les conversations radio-phoniques
- D'autres déclencheront les avions d'uranium et les sous-marins à propulsion nucléaire

L'avion abattu transportait 6 tonnes d'équipement élé

Un satellite espion U.S. peut prévoir la qualité de la récolte de riz en Chine

WASHINGTON, mercredi. — L'agence américaine de renseignement a annoncé que son satellite américain a pu prévoir la récolte de riz en Chine.

Le satellite américain a été lancé en orbite au-dessus de la Chine le 24 septembre 1969. Il a permis de filmer les champs de riz en Chine et de prévoir la récolte de riz en Chine.

Le satellite américain a été lancé en orbite au-dessus de la Chine le 24 septembre 1969. Il a permis de filmer les champs de riz en Chine et de prévoir la récolte de riz en Chine.

France-Soir, 1969.

coupure apparente. Grâce à l'accident de la caméra, un peu de sa durée lui avait à son insu échappé.

Ce dérisoire miracle technique – ancêtre du moderne *morphing* – donnait de fait au spectateur l'impression que la machine était capable de création, alors qu'elle ne faisait que pousser à l'absurde le principe de la persistance rétinienne qui fonde biologiquement la vision cinématique.

Comme la suite devait le prouver, les rapports des arts et des techniques s'en trouveraient totalement inversés...

« Pour des yeux oints de nouveau, yeux futuristes, cubistes, intersectionnistes qui ne cessent de frémir, d'absorber toute la beauté spectrale, transférée, succédanée, toute cette beauté sans support, disloquée, immergée », écrivait, au début du siècle, Fernando Pessoa, le poète ébloui d'une *hétéronymie technologique* que le public devait trouver, quarante ans plus tard, banale au point de l'ignorer totalement.

« Ceci remplacera cela », écrivait Victor Hugo à propos de la cathédrale et du livre imprimé, en attendant que McLuhan déclare à son tour le livre hors d'usage, au profit des multimédias.

On a pensé, de même, qu'entre la danse et l'optique cinématique, une osmose se ferait aisément. Et en effet, la cinématique et la danse interfèrent tout naturellement dans ce qui leur est commun : l'accélééré, le ralenti, certaines répétitions gestuelles, tout ce qui est à proprement parler de l'ordre du mouvement des corps dans le temps.

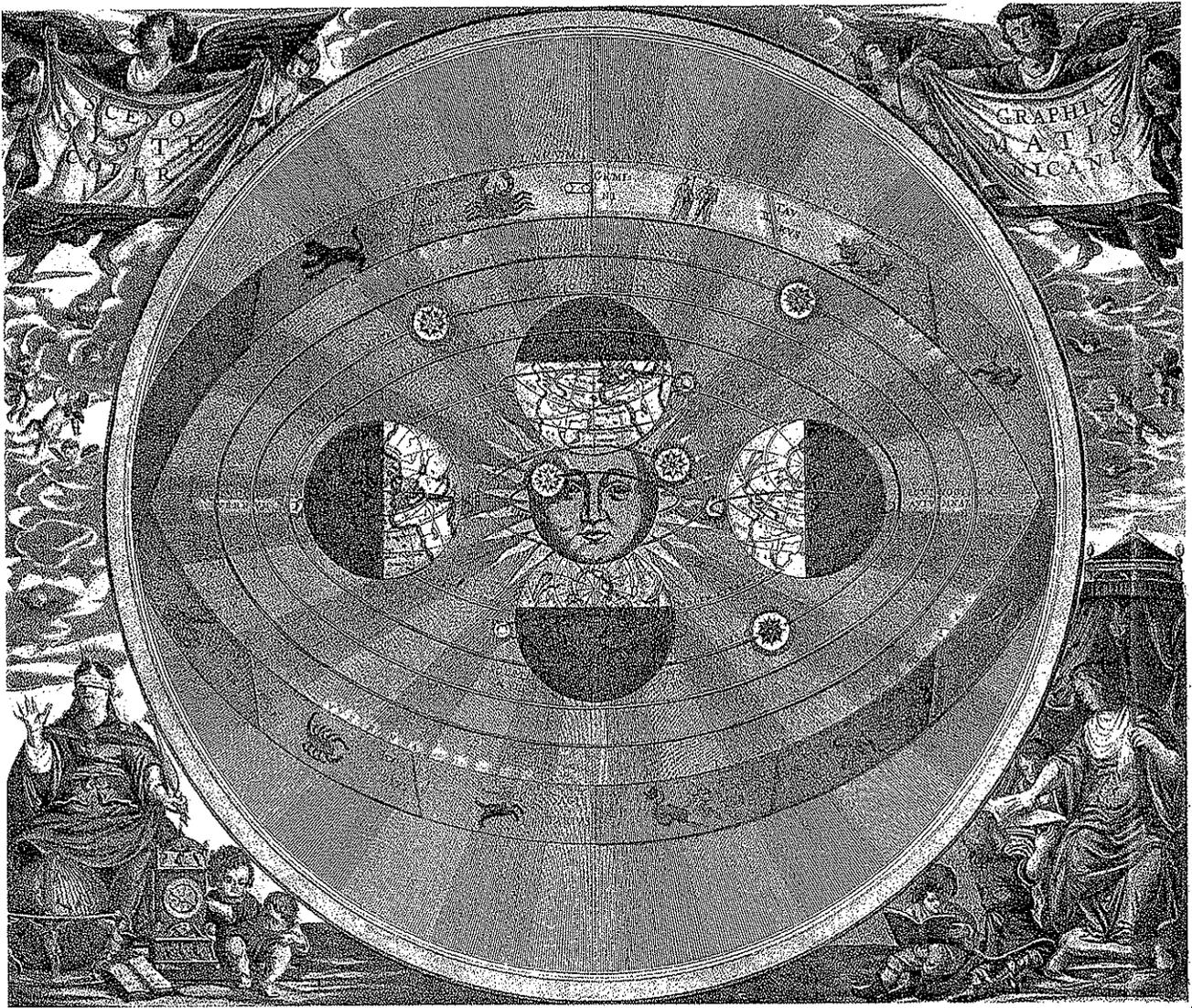
Mais elles deviennent chronologiquement incompatibles quand intervient le « trucage cinématographique » : le montage, les séquences, le mouvement de caméra, le *replay*, le *remake*, etc.

Un absolu danseur comme Fred Astaire, qui avait une très longue expérience de la scène, l'avait compris dès la fin des années trente : pour que la danse continue de marcher avec son temps, il fallait, si possible, faire de la caméra un témoin parmi d'autres, à peine plus que l'appareil de prise de vues du physiologiste Étienne Jules Marey au siècle précédent.

À ce propos, le critique Jim Collins notait, sur le tournage de *Swingtime* : « Le premier plan est un plan subjectif selon l'angle de vue d'un spectateur imaginaire placé au balcon, alors que demeurent visibles sur l'écran le reste du public un peu en dessous et Astaire sur scène. »

La danse elle-même sera exécutée en continu devant une caméra fixe et sans aucun « bluff technique ».

Lorsque la caméra renoncera à son rôle effacé de spectateur virtuel et « entrera dans la danse » comme un encombrant *deus ex machina*, le film musical ne tardera pas à périr avant de disparaître des écrans.



► Scenographica systematica Copernicana. Photo : AKG Paris. D.R.

Je dois l'avouer, au-delà du mouvement même des danseurs, ce qui me touche le plus dans une chorégraphie, c'est tout ce qu'une caméra ne peut montrer ou tente de dissimuler.

En effet, si la danse comme toute création humaine est une interrogation sur le Temps, elle est, plus que les autres, une démonstration instantanée de l'énigme de notre présence *nunc stans* – de l'accident de nos corps insatisfaits et appesantis, *ici-bas*; la démonstration de tout ce qui physiquement leur manque et les trahit : l'étroitesse du plateau, le grincement du plancher qui accompagne leur élan, la menace de la chute, cette pesanteur terrestre que Nijinski palliait en achevant son saut à l'abri du regard des spectateurs.

« Fais ça ! » dit le chorégraphe à la danseuse qui se demande bien comment elle va pouvoir y arriver », nous confie Sylvie Guillem.

Que l'on enlève cette *masse d'incertitudes* inhérente au mouvement humain, alors que reste-t-il et peut-on encore ressentir dans la danse la touche de la création ? Cette paradoxale liberté que nous avons, chacun, de ne pas comprendre le monde et de nous trouver mis en demeure à tout instant de l'inventer, de le penser, pour l'apprendre.

~

Le peintre et publiciste René Magritte affirmait que la contemplation d'une œuvre était devenue un « sentiment banal et sans intérêt ».

Cela voulait dire, entre autres, que l'art pictural ayant progressivement abandonné toute interrogation métaphysique, tout caractère sacré, avait besoin désormais, comme l'objet technique avec la publicité, de trouver ailleurs qu'en lui-même des stimulants visuels, des excitants sexuels, des dopants.

De même, un journaliste sportif formulait récemment la question : « La télévision pousse-t-elle les athlètes au dopage ? » Et il poursuivait : « Ce n'est plus un secret pour personne, le sport professionnel est aujourd'hui financé par la télévision et pour offrir au public des surhommes de chair et de sang, la télévision est prête à donner des fortunes. » À propos du malheureux Tour de France 1998, il ajoutait : « Comment un champion, aussi exceptionnel soit-il, peut-il, pour tenir le public en haleine, enchaîner pendant trois semaines, en pleine chaleur, les cols hors catégorie à 35 ou 40 kilomètres à l'heure de moyenne ? *C'est physiologiquement impossible...* La télévision, en faisant du sport un spectacle, a participé à la mise en place du dopage organisé. *Aujourd'hui, elle doit rendre au sport son humanité et il y a de grandes chances pour que le spectacle soit toujours au rendez-vous¹⁸!* »

La danse et le sport ont tendance à se confondre sur les écrans et quand un chorégraphe dit qu'il faut aller à la rencontre des techniques audiovisuelles, à celle de disciplines comme le cirque, la fête foraine, on ne peut que constater qu'avec les épreuves de gymnastique féminine ou de patinage prétendument « artistique », c'est déjà fait depuis longtemps.

Avec la banalisation de la déception, on assiste de fait à une *perversion croissante de l'étonnement humain* qui désormais n'épargne aucune discipline. Si les arts anciens mettaient notre jugement à l'épreuve, ce sont nos nerfs qui sont aujourd'hui éprouvés par des arts qui tendent à devenir intégralement ceux de l'accident – accident du Temps, accident de la vue, accidents des corps...

« Une information ne doit pas être vraie, elle doit être énorme ! » prétendait hier un patron de presse.

Il signalait ainsi que le monde était entré dans la dé-mesure médiatique, la grande foire des Barnum de l'information et de la publicité.

Si notre civilisation est celle du spectacle, alors c'est celui de la fête foraine où, non loin des manèges, se dressaient côte à côte la baraque de l'illusionniste et celle des « curiosités scientifiques et physiques ». Ces misérables chapiteaux où, dans la mi-obscurité, on discernait vaguement des « sirènes », des moutons à cinq pattes, des bébés à deux têtes... flottant dans des bocaux de formol. Il s'agissait en réalité de puzzles anatomiques, de débris humains soigneusement cousus avec des membres d'animaux.

Le public qui se pressait pour contempler ces « accidents naturels », se montrait très déçu en sortant de la baraque, puisqu'il s'était attendu à voir ces divers phénomènes bien vivants, vivants comme sous d'autres chapiteaux les hommes-singes, les *gentlemen* à tête d'oiseau, les nains ou les hommes-squelettes...

Tout ce que les arts plastiques allaient emprunter de difformités et de rupture des apparences, de Picasso à Beckmann ou à Francis Bacon et jusqu'aux moulages anatomiques et aux cadavres d'animaux qui sont désormais installés officiellement dans les galeries d'art ou exploités dans les performances vidéo.

À l'instar des cobayes cosmiques ou des gymnastes à l'entraînement, les artistes et les danseurs abandonnent de plus en plus le reflet instantané du miroir et se servent des écrans vidéo pour contrôler, minuter, corriger, parfaire leurs mouvements.

Ils entrent ainsi dans un *EX TEMPORE* de la vision qui semble leur donner de leur travail une approche plus objective et surtout moins « locale »...

Là comme ailleurs, c'est oublier que si la caméra peut nous procurer l'impression de maîtriser le mouvement humain dans le temps et l'espace, il ne s'agit que d'une *illusion cinématographique*.

Faire cela pour la caméra, c'est aussi s'intégrer plus ou moins consciemment à un système qui, après avoir beaucoup servi dans les stades et autres manifestations de masse (pendant les anciens régimes totalitaires notamment), s'installe désormais dans les théâtres, sur la scène.

Un système où l'espace réel est réduit à zéro, alors que se trouvent démesurément amplifiés, grossis et manipulés « en temps réel », les exploits des athlètes, des acteurs, des chanteurs... sur les écrans.

Ainsi se retrouvent remises en cause, non seulement la vision directe des spectateurs présents, mais aussi celle des juges, des arbitres, de plus en plus contestés, au nom de « l'objectivité » cinématographique.

Les victimes de la bilocation et de l'hétéronymie technologiques ne cessent ainsi de se multiplier en même temps que les écrans domestiques, ceux des contrôles de l'ordre public ou de la vie privée (les *live-cam* sur le *Web*) et ces grands écrans urbains où se déroulent, sous les yeux des passants, non seulement les exploits sportifs, mais les événements économiques, politiques ou juridiques, comme on l'a encore vu récemment aux États-Unis.

Les technologies confirmant ainsi avec éclat le propos du vieux patron de presse sur le gigantisme inhérent aux modernes systèmes d'information.

Cependant, lorsqu'on examine l'envers des écrans – comme autrefois celui du décor – on découvre encore de nouvelles ficelles et trappes plus inquiétantes que celles de l'ancien théâtre d'illusion ou de la baraque foraine.

On l'a vu avec le sport de haute compétition à la télévision : les performances des athlètes ont secrètement décollé de la « réalité physiologique », on est passé sur l'écran du *surb humain* à l'*inhumain*, de l'étonnement au miracle.

Bientôt, comme le révèlent de récentes affaires, on confondra la recherche du record avec un eugénisme d'un nouveau genre et les corps des sportifs sortiront des laboratoires autant que des séances d'entraînement forcené. Des laboratoires qui produisent désormais des clones, mais aussi, ce qui paraît plus « créatif », des *chimères vivantes*, des utopies biologiques qui semblent échappées des films du vieux Méliès, des *metacorps*.

Écoutons les explications du docteur James Robl, l'un des fondateurs de la société Advanced Cell Technology, installée à Worcester (Massachusetts) : « Nous avons implanté le noyau d'une cellule humaine adulte dans un ovule de vache préalablement vidé de son noyau et donc de l'essentiel de son matériel génétique... Nous avons ainsi obtenu à partir de la fusion de ces deux éléments des cellules hybrides, mi-humaines, mi-bovines »... « Un Minotaure en gestation », plaisantait un journaliste ?

Avec la révolution optique du XX^e siècle, le contraste entre l'*objet technique* et le *vivant* a perdu de sa clarté.

Après le règne du métissage des sexes, des races, des générations, voilà celui des *hybrides*, brouillage ultime du *naturel* et de l'*artificiel*.

Après le mixte « homme-machine », le centaure futuriste de la technophilie, dans son char d'assaut ou son bolide automobile, puis le « handicapé-techno » suréquipé, avec ses portables (téléphone, ordinateur, micro-caméra), le règne de l'implant et de l'« homme bionique », phagocyté par les stimulateurs et les microprocesseurs intégrés... voici venu, dans le champ des possibles de la technoscience, le « bio-apparatus », le trans-humain et peut-être pour bientôt, pourquoi pas, un *eugénisme artistique* autant que sportif, destiné à stupéfier les foules, comme un dernier avatar ludique du spectacle virtuel.

De la reproduction vidéo à la reproduction biologique, il n'y aurait qu'un pas et, après les écrans, les ballets de clones et les troupes de chimères feraient leur effet sur le devant de la scène.

N'en doutons pas, le danseur – sa corporalité – sont désormais au centre de ce mouvement panique.

P. V.¹⁰

12 décembre 1998.

1. André Isaac, dit Pierre Dac.

2. Blaise Pascal, *Réflexions sur la géométrie en général*.

3. Paul Virilio, *L'insécurité du territoire*, Stock, 1976.

4. Karl Kraus, *Cette Grande Époque*, Rivages, 1990, p. 131.

5. Lord comte Louis Mountbatten of Burma.

6. Peter Szendy, « Temps réel », in *Résonance*, n° 14, septembre 1998.

7. Arthur Schopenhauer.

8. Arnaud Buttigaz, *Ouest-France TV*, novembre 1998.

9. Jean-Yves Nau, *Le Monde*, 14 novembre 1998.

10. Paul Virilio, né à Paris en 1932, est urbaniste et essayiste. Grand prix national de la critique architecturale en 1987, il enseignera pendant trente ans l'architecture. Il a été directeur et président de l'École spéciale d'architecture. De 1989 à 1995. Il est directeur de programme au Collège interna-

tional de philosophie avec Jacques Derrida. Spécialiste des questions portant sur l'espace stratégique et l'aménagement du territoire, Paul Virilio à ce titre en particulier intéresse aussi beaucoup les artistes chorégraphiques. Certains d'entre eux comme Billy Forsythe, Karine Saporta et d'autres ont « tout lu » et se sont « inspirés des réflexions et des constats » de cet éminent urbaniste qui porte sur l'espace et le temps un regard analytique visionnaire qui vient percuter directement certaines des expériences non théorisées encore des chorégraphes. De nombreuses fois sollicité par un certain nombre d'entre eux, Paul Virilio perçoit dans la danse les éléments d'une réflexion à amplifier afin de pousser encore plus les limites de la pertinence des postures artistiques et des postulats théoriques. Il est directeur de la collection « l'espace critique » aux éditions Galilée depuis 25 ans. En 1981 il

est fondateur du Centre interdisciplinaire de la recherche de la paix et d'études stratégiques et auteur d'une vingtaine d'ouvrages traduits dans une quinzaine de pays. De 1992 à 1995 il est membre du Haut comité pour le logement des personnes défavorisées auprès de la présidence de la République. De 1991 à 1993 il est responsable scientifique auprès de François Barré du Groupe de recherche sur les nouvelles technologies à la délégation aux arts plastiques. Président du jury du concours d'architecture pour le « Symbiose France-Japon » avec Philippe Quéau, il est aussi un ancien membre du comité de direction de la revue *Esprit* avec Jean-Marie Domenach. Puis membre du CREST (Centre de recherche et d'études sur les stratégies et les technologies), sous la direction de M. Ivan de Saint-Germain à Polytechnique.

