



BENJAMIN SEROR

Préfiguration d'un écomusée
de l'homme moderne

Dans la plupart des interventions que je réalise en public, je tente d'improviser ce que je vais dire. Je m'aide pour cela en écrivant d'un seul jet un texte qui contient à peu près toutes les idées que je voudrais aborder au cours de cette intervention. Je range ensuite ce texte et n'y retouche plus avant l'intervention pour être sûr de ne pas m'en rappeler mais il me sert, quelques jours avant cette intervention, à vérifier que les quelques liens que je voudrais réaliser existent et que les chemins que j'emprunte pour y arriver mènent quelque part. Les notes qui suivent ont été écrites quelques jours avant mon intervention au cours du colloque organisé autour de Luciano Fabro et son rapport à l'autonomie. Cette intervention a été pensée pour être prononcée en portant le costume de la *Stäbetanz* ou *Danse des bâtons* réalisé par Oskar Schlemmer en 1928. Ce costume a pour principe d'ajouter une extension à chacun des membres du danseur, cette extension étant trois fois plus grande que le membre auquel elle s'applique. Il en résulte un corps qui occupe trois fois plus de place, dessinant dans l'espace le souvenir d'un homme trois fois plus grand que la normale.

Tout l'univers du visible s'ouvre très curieusement à moi dans toute sa dimension surréelle et mystique.

Oskar Schlemmer

La réalité arrive et je me sens étrange.

Gaby Delgado

Bonjour,

Je voudrais, avant de commencer, remercier Bernhard Rüdiger et Giovanni Careri de nous avoir réunis ici dans le cadre de cette recherche sur la construction du réel. Si j'ai été invité aujourd'hui, c'est qu'au cours de mes études, j'ai eu l'occasion de participer à un workshop que Luciano Fabro avait réalisé il y a maintenant un peu plus de deux ans dans le cadre de cette même recherche. Je vais essayer de vous parler de ce workshop. Je pense que si j'avais été amené à vous en parler tout de suite après, disons que si nous étions samedi matin, et que la semaine en compagnie de Luciano Fabro venait de s'achever, je dirais totalement autre chose mais deux années ont passé et je crois que je vois les choses un peu différemment aujourd'hui. Luciano Fabro n'a eu de cesse de nous taper dessus. La question centrale du workshop était de savoir quel était notre rapport à l'histoire. Si cette situation tendait à quelques crispations – elles étaient nombreuses de notre côté – c'est que cette question que nous posait Fabro n'était pas tant de savoir quelle connaissance nous avions de l'histoire en général mais bien de préciser quel rapport nous entretenions avec notre propre histoire. Nous aurions pu bien évidemment parler de l'héritage des peintres troubadours de la région lyonnaise du début du XIX^e siècle, si bien représentés au Musée des beaux-arts de Lyon, et de bien d'autres choses mais la question n'était pas de savoir ce que nous faisons de cet héritage ; il s'agissait bien plutôt de savoir comment

nous dessinions nos propres perspectives historiques. Il avait trouvé une curieuse façon de formuler cette question. Il s'agissait d'imaginer à quoi ressemblerait la biennale de Lyon de 2011. Nous savions à coup sûr qu'il n'y aurait pas de peintres troubadours, à part cela, nous restions muets et la question soulevait de nombreux blocages. Mais nous étions engagés dans cette école d'art, cette biennale de 2011 était donc la perspective selon laquelle nous devons réfléchir, nous ne pouvions pas y échapper. Nous devons arriver à décrire s'il y aurait dans cette biennale plutôt des vidéos ou des installations, s'il y aurait des murs, s'ils seraient peints en blanc, si tout serait réuni dans un seul et même endroit et si cet endroit serait en centre-ville ou à la périphérie. Nos silences, réponses vagues et imprécises nous valurent un très grand nombre de coups sur la tête. Répondre à cette question revient à définir ce à quoi peut servir de définir son propre rapport à l'histoire. Pour répondre, il faut trancher, faire des choix, redessiner des perspectives. Dans le cas précis de la question de Fabro, l'histoire ne peut pas se penser comme un héritage ou un répertoire de forme. C'est en tout cas comme ça que je la comprends aujourd'hui et peut-être cela me vaudrait un autre coup sur la tête mais cette idée, non pas seulement de parler de notre histoire mais d'essayer de qualifier comment l'histoire est utile, me semble définir l'un des rôles particuliers de l'artiste. Plus précisément, je crois que l'artiste se trouve à un endroit idéal pour manipuler toutes sortes d'histoires en articulant notre histoire vécue, des mythes et toutes sortes de légendes, pour parler à la fois d'une histoire et de son point de vue sur les conditions de construction de ce récit.

Pour parler plus précisément de cela, j'aimerais à présent introduire deux figures qui me semblent très intéressantes par leur manière très volontaire d'articuler des perspectives historiques. Ce sont deux figures mythiques d'une histoire récente. Il s'agit de Gaby Delgado et de Ian Curtis. Tous deux sont des chanteurs de groupes de New Wave qui ont marqué la fin des années 1970 et surtout le début des années 1980. Ian Curtis était le chanteur du groupe Joy Division, l'un des pionniers de la New Wave, disparu tragiquement en mai 1980. Gaby Delgado lui est le chanteur du groupe DAF, pour Deutsch-Amerikanische Freundschaft, fondé à peu près la même année, en 1978 à Düsseldorf, en Allemagne. Peu de temps avant de se donner la mort, Ian Curtis écrit l'une de ses plus belles mais aussi plus tristes chansons, *Decade*. C'est une chanson sombre avec une ligne de synthétiseur qui sonne très faux, noyée sous de grandes vagues d'échos. Dans cette chanson, Curtis décrit un groupe de jeunes hommes qu'il n'arrive pas à rejoindre. Dans le refrain, il chante « *where have they been, where have they been ?* » comme si ce groupe s'était perdu, et que lui n'arriverait plus à les rejoindre. Il les observe de loin comme si le chemin qui le ramènerait à eux n'existait plus et comme si chacun devait avancer dans une histoire parallèle. Il regarde le groupe s'éloigner sans comprendre quand les chemins ont bifurqué. De son point de vue, il observe les fantômes d'une histoire qui avance et qui se perd alors que lui vit dans un autre monde qui lui paraît irrémédiablement séparé de cette histoire qu'il voit disparaître au loin. Les deux espaces ne semblent plus pouvoir se recoller.

Gaby Delgado est beaucoup plus agressif. Le style de DAF est beaucoup plus sec, beaucoup

moins mélancolique que Joy Division, les cris de Gaby Delgado peuvent parfois résonner comme ceux d'un enfant gâté, on l'entend dire « je veux vivre, maintenant, très fortement, très densément, je veux terriblement prendre mon pied mais ce n'est pas possible ». En résulte une série de chansons d'une grande violence où souvent un « je t'aime » résonne comme l'annonce d'un viol. Dans l'une de leurs plus belles chansons, *Ich und die Wirklichkeit*, parue en 1982, on entend Del Gado éructer « *Die Wirklichkeit kommt. Die Wirklichkeit kommt. Ich fühle mich so seltsam* », ce que l'on peut traduire par « la réalité arrive, la réalité arrive et je me sens bizarre ». Gaby Delgado se place en prophète, la réalité arrive et cela sera très bizarre, nous serons comme étrangers, tellement étrangers que nous ne pourrons pas le percevoir. Un point de vue selon lequel le postmodernisme serait un état de la révélation de la réalité historique, à tel point que personne ne saurait le voir. D'une certaine manière, si DAF sont des enfants capricieux, c'est qu'ils refusent en bloc une quelconque responsabilité dans cette histoire dont ils sont les héritiers sans se montrer irresponsables pour autant. C'est l'héritage qu'ils refusent mais ils portent avec eux l'envie de nouvelles fondations, ils désirent même terriblement être responsables, ici, maintenant, dans cette ère de la réalité que Del Gado professe mais seulement à compter d'ici et maintenant.

Il faut dire que nous sommes entre 1980 et 1982. La toile de fond de cette histoire est sombre et pleine de pessimisme. Cold Wave sur fond de Guerre froide. Les noms de chacun de ces groupes font référence à la Seconde Guerre mondiale dont l'héritage, dans une Allemagne coupée en deux et avec la Grande-Bretagne lancée dans un combat farouche contre le bloc de l'Est, semble bien mal digéré. La violence de la politique économique de Margaret Thatcher et l'absurdité du Mur de Berlin font douter de l'héritage politique du monde moderne et de ses perspectives. C'est à cette histoire que DAF et Joy Division ne veulent pas prendre part, et plutôt que de la critiquer ou d'en montrer les failles et les paradoxes, comme le mouvement punk a tenté de le faire quelques années auparavant, Joy Division et DAF font une coupe. Ils refusent purement et simplement tout héritage, tentent d'écrire un nouveau vocabulaire avec des instruments et des sonorités nouvelles, ils veulent grandir seuls et dessiner volontairement de nouvelles perspectives. C'est d'ailleurs parce qu'ils refusent tout héritage que leur langage semble aujourd'hui incompréhensible. En refusant toute filiation, ils resteront eux aussi sans descendance, créant pour nous le souvenir d'un passé sombre, de sorte que leurs cris semblent s'être perdus dans la nuit.

J'ai retrouvé une chanson d'un groupe français de cette époque, un groupe aujourd'hui complètement oublié, Pulsar Noir. C'est un groupe qui vient de Montélimar dans la Drôme et qui a sombré dans l'oubli en 1986 après la disparition de leur chanteur. La chanson s'appelle *Plus de perspective* et date aussi de 1982. Les chansons du groupe sont très influencées par DAF et Joy Division. Plus particulièrement, cette chanson décrit le rêve d'une vision débarrassée de la perspective et cette vision semble apaisante, il est donc aussi question d'une refondation, ici du système de vision. En découvrant cette chanson, j'ai trouvé qu'il était très symptomatique d'une époque que cette chanson aborde une

thématique très proche des groupes anglais et allemand, à des centaines de kilomètres de là, dans des contextes politiques extrêmement différents. Je suis en train de travailler sur la reconstitution de plusieurs chansons de ce groupe et comme les enregistrements qui existent sont très mauvais, j'aimerais vous l'interpréter.

Plus de perspective

Dans mes rêves, je regarde droit devant,

mais il n'y a plus rien à voir

et il n'y a rien à cacher.

Plus de perspective,

enfin débarrassé de la promesse de tout voir.

De la promesse de tout voir.

Il n'y aura rien à cacher,

tout sera bon à voir.

Tout sera bon à voir.

L'espace devant moi est une ligne qui s'embrase,

en un seul coup d'œil je perçois qu'il n'y a rien pour se cacher,

enfin débarrassé de la promesse de tout voir.

De la promesse de tout voir.

Enfin débarrassé

de la promesse de tout voir

et plus rien à cacher.

et plus rien à cacher.

Je voudrais à présent parler de tout autre chose. Comme vous l'avez sûrement remarqué, je porte un costume qui n'est pas vraiment adapté à la situation. Ou le lieu n'est pas vraiment adapté au costume, en tout cas ce n'est pas vraiment pratique. Il s'agit d'un costume créé par Oskar Schlemmer pour une pièce appelée la *Stäbetanz* ou *La Danse des bâtons*, en 1928. Oskar Schlemmer pose autrement cette question de la perspective historique. Nous avons de lui une série d'images liées à son travail au Bauhaus, à ses recherches sur le corps dans l'espace, tant dans ses dessins que dans son travail chorégraphique qu'il mène en grande partie pour son *Ballet Triadique* sur lequel il travaille tout au long des années 1920. En 1929, du fait de divergences politiques avec la nouvelle direction du Bauhaus, il est renvoyé de la place de responsable de la Scène qu'il occupait depuis le déménagement de l'école à Dessau. Schlemmer aura par la suite beaucoup de mal à travailler. La crise économique lui est très défavorable, ses soutiens lui tournent le dos. Il n'aura plus jamais l'occasion de produire le *Ballet Triadique* après une dernière représentation en 1928. Le régime nazi l'empêchera de travailler par la suite. Sur les conseils d'anciens professeurs du Bauhaus et suivant l'exemple de Joseph Albers, il envoie une partie de ses costumes au MoMA de New York en espérant que cet envoi serait suivi d'une invitation à venir rejoindre le MoMA, comme cela avait été le cas pour Albers. Mais

l'invitation se fit attendre. Le MoMA montra les costumes dans une grande exposition du Bauhaus en 1938 mais ne lui adressa aucun signe pour le faire venir. Dans le journal que Schlemmer a tenu au cours des dernières années de sa vie, on peut lire un grand désespoir. Il dit attendre chaque jour une lettre d'Amérique qui l'inviterait à fuir l'Allemagne mais il comprend que cette lettre ne viendra jamais. Il meurt en 1943. Les costumes resteront à New York, et ceux qu'il n'avait pas envoyés iront à Stuttgart. Avec l'arrêt brutal de son activité, l'œuvre du pauvre Schlemmer n'a pu être terminée, si bien qu'elle reste très énigmatique, incomplète. C'est une donnée qui m'intéresse beaucoup, d'autant que cette œuvre a exercé une influence majeure dans l'histoire de la danse, de la performance et de l'art en général du xx^e siècle. Elle reste malgré tout difficile à interpréter, en particulier à cause de ce grand écart qui l'a accompagné toute sa vie entre le dessin et la danse. Cela pose une question importante, quelle vision peut-on avoir de ces costumes et de l'art d'Oskar Schlemmer dans son ensemble?

Pour répondre en partie à ce problème, j'aimerais faire aujourd'hui une proposition. Je vous montre quelques images. Ce sont des espaces vides et blancs, la plupart du temps. En fait ce sont des espaces vides dans des musées. Cela s'appellerait *L'écomusée de l'homme moderne ou conservatoire des arts et traditions des avant-gardes vivantes*. Le nom est un peu compliqué, ce n'est peut-être pas encore le bon mais la question est importante car une grande partie des événements fondateurs de l'histoire du xx^e siècle sont médiatisés par des documents qui rendent difficilement compte de la teneur de ces objets. Je pense plus particulièrement à l'ambiance enfumée du Cabaret Voltaire ou aux fêtes entre amis au cours desquelles avaient lieu les premières performances Fluxus à New York. Comment retrouver ces ambiances si importantes dans la constitution de ces actions que très peu d'éléments documentent ? La question que semblait nous poser Fabro, de savoir comment opérer ce grand écart entre l'époque dans laquelle nous vivons et l'optique de ces perspectives passées et à venir, pose nécessairement, comme nous l'avons vu, la question de savoir comment nous imaginons l'avenir. Ce même exercice nous amène à nous demander aussi quelle image donner à notre passé et surtout avec quels outils nous pouvons envisager ou imaginer ce passé.

J'ai de très bons amis médiévistes qui pratiquent le week-end des reconstitutions grandeur nature des conditions de vie des périodes qu'ils étudient. Ce n'est pas sûr que cela les aide à mieux comprendre l'histoire sur laquelle ils travaillent mais en tout cas ils prennent ainsi une conscience indéniable de ce qu'est le froid par exemple. Nous pourrions donc imaginer nous retrouver, entre artistes, chaque week-end dans un espace de musée laissé vide à cette occasion, pour rejouer des performances, des expérimentations des avant-gardes historiques ou des happenings new-yorkais, de tout ce qui pourrait nous permettre de nous rapprocher d'une perception possible de moments constitutifs de notre histoire dont souvent les traces, en créant un effet de focale, nous écartent de la possibilité de lire les niveaux multiples de ces événements. En fait, ce qui m'intéresse beaucoup chez Schlemmer, c'est la grande porosité entre l'espace de la scène et l'espace de la vie qu'il tentait de mettre en place. Pour lui, l'organisation des fêtes du Bauhaus qui lui tenaient



Nouvelles précisions sur l'homme de demain, Live in your Head, Genève. 2009

tant à cœur était la possibilité de mettre tout de suite en application des idées issues des expérimentations menées sur le plateau du théâtre de l'école. On pourrait donc se poser la question de savoir si les costumes qu'il réalise sont des métaphores ou des outils pour vivre. Et je crois qu'en réalisant ce costume de la *Danse des bâtons* et en le portant aujourd'hui, j'ai compris qu'il était assez difficile de passer une porte, de se déplacer dans les espaces qui ne sont pas vides et donc il m'est plus aisé aujourd'hui d'imaginer combien il devait être compliqué d'aller boire une bière ainsi costumé, à la fin d'une longue journée de répétition.

Merci de votre attention.



Préfigurations d'éco-musées de l'homme moderne

