

STAND SANS STANDING

Jacinto Lageira

Depuis que ce mode de présentation et de promotion de toutes sortes de produits dénommé « stand » est entré massivement dans les pratiques socio-économiques, du petit artisan à la grande entreprise il n'est plus de salon sans stands. De la foire au jambon et à la brocante à la foire d'art contemporain, du céramiste à la dernière *start-up*, le produit ne peut être exposable que « sur le stand ». Ces espaces loués plus ou moins grands, facilement montables et démontables, aux designs variés, sont à la fois la vitrine du producteur, son image, et le lieu topographique autant que l'espace symbolique de la transaction entre vendeur et client. L'incroyable nombre de salons qui se tiennent chaque année, la hausse permanente des fréquentations et de « visites au stand » démontre toujours, si besoin était, la nécessité d'un contact physique, tant entre les individus qu'entre les sujets et les objets, avant de contribuer à cet acte hautement abstrait consistant à faire circuler le capital. Le stand est un espace où se concrétise de manière auto-démonstrative, littéralement scénographiée, la fameuse notion marxienne du « fétichisme de la marchandise », dans laquelle les rapports entre les personnes deviennent « non des rapports sociaux immédiats des personnes dans leurs travaux mêmes, mais bien plutôt des rapports sociaux entre les choses⁻¹ ». Il en découle une réification des rapports humains ayant d'étranges résonances avec la pièce de Claudia Triozzi, intitulée *Stand*, mettant également en scène différentes occurrences d'un produit : elle-même.

Plus exactement, d'images d'elle-même. Bien que l'artiste soit présente, certes en marge, qu'elle fait interférer son image actuelle avec des photographies (réalisées par Olivier Charlot) et des films qui sont autant d'images où elle joue à être quelqu'un d'autre, *Stand* est composé tel un espace de monstration où l'auto-promotion d'une image de soi, d'une identité physique et morale, est égale à l'autodérision. Modalité de présentation qui peut d'ailleurs se muer en efficace réclame ou tourner rapidement à une forte baisse des prix ou de la valeur esthétique, alors soldée, selon que les inconditionnels d'une certaine danse contemporaine acceptent

ou non de visiter d'autres stands que ceux auxquels ils sont habitués. Cela n'est sans doute pas un trait essentiel de la pièce de Triozzi, mais le fait de présenter, à peine métaphoriquement, des produits autres sur le stand, est assez savoureux eu égard aux continuels cloisonnements de la danse contemporaine qui évite soigneusement les denrées jugées exotiques.

Claudia Triozzi promet donc ses images dans un espace quasiment vide, n'étant clairsemé tout au long de la pièce que par des photographies qui sortent des murs puis disparaissent derrière les cloisons, pour laisser la place à d'autres panneaux suivant un parcours digne d'un petit théâtre de magie. Manipulés par des opérateurs invisibles, les panneaux coulisent et glissent mystérieusement, escamotés dans les parois, ressurgissent ailleurs afin de raconter une histoire liée à ce personnage principal féminin que l'on a tendance à situer, sans doute à cause de la coiffure et de son allure générale, dans les années 1960. Le commencement de la pièce est musical et vocal, non pas immédiatement visuel, puisque même les deux performeurs (Claudia Triozzi, Michel Guillet) sont à la lisière du stand, ne se trouvant pas ainsi directement mêlés aux manipulations des panneaux. La voix et la musique sont cependant bien présentes physiquement sur le stand dans la mesure où elles participent au déroulement des images, pour ainsi dire à leur substance et matière, influant sur les éventuelles interprétations que peut élaborer le spectateur. Essentiellement improvisée, la partie vocale peut, au gré des présentations, faire dire tout autre chose aux mêmes images, selon que les sonorités s'apparentent, par exemple, à des soupirs de plaisir ou à des râles d'angoisse ou de douleur. C'est encore trop dire, car il s'agit le plus souvent d'onomatopées difficilement identifiables, de borborygmes, de bruits gutturaux dont le sens ne va pas de soi. Ce que peuvent signifier les images et les films non plus. Ce ne sont certes que des images, des masques, des postures et des mimiques où l'on saisit la superposition des rôles et du faire-semblant, mais la trame du récit reste introuvable. S'agit-il même d'un récit ou d'une histoire linéaire, n'est-ce pas plutôt une tentative de mettre ensemble des éléments disparates pour leur donner un sens ?

Le premier recherché, aussitôt la pièce commencée, étant les liens que l'on devrait pouvoir établir entre les sonorités vocales et les images. Pourquoi précisément des sons inarticulés et non un texte, des paroles, quelques mots pouvant aider à comprendre ce que l'on tient traditionnellement pour évident, l'interaction entre une narration et une représentation ? Bien que *Stand* relève à la fois, comme pour d'autres pièces de Claudia Triozzi, du

—1. Karl Marx, *Le Capital*, liv. Ier, chap. 1, IV, Paris, Champs-Flammarion, 1985, pp. 69-70.

théâtre, du cinéma, de la chanson, de la performance, de la danse, il était possible jusqu'à présent de suivre un fil narratif livrant quelques clés à propos de leur déroulement. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, nous sommes en présence ici, hormis deux saynètes filmiques, d'une sorte de mutité complète de ce qui se passe sur le stand alors même qu'abondent les manifestations vocales et musicales en tout genre. Une ostentation continue au sens relativement inaccessible, mais pressenti, va de pair avec un non-sens langagier parfaitement appréhendé, comme si l'on cherchait à dissocier la manipulation des images et les sonorités voco-électroniques. Les mimiques du personnage féminin renforcent l'aspect incongru de l'ensemble – elle apparaît abasourdie, consternée, surprise, ou consciente de son attitude –, de même que ses surprenantes apparitions aux côtés d'un clown, ou ses poses non moins étonnantes entre la photographie de charme à l'ancienne et les chromos des roman-photos. Certaines photographies font même penser, par le côté surréel autant que sérieusement comique du modèle féminin, à certaines peintures de Dalí mettant en scène Gala dans des poses hiératiques empruntées à la grande tradition du portrait. On ne sait trop comment il faut lire les images de ce stand qui évoquent encore la publicité, les magazines de mode, les starlettes de cinéma, si ce n'est à travers leur point commun retraçant certains moments de la vie d'une femme.

Moments quelque peu loufoques, si l'on en juge par la première image qui donne le ton et dans laquelle on voit une femme dans sa cuisine saisie lors d'un saut réalisé par jeu devant l'objectif. Cela n'est pas sans rappeler les photographies de célébrités prises par Philippe Halsman – notamment Marilyn Monroe, Salvador Dalí –, lequel expliquait que les modèles, habitués à s'exposer et à être regardés, relâchaient leur maîtrise de soi au moment du saut pour apparaître enfin spontanés. Mais ici, la jeune femme qui nous regarde fait de cette supposée spontanéité une autre manière d'adopter une attitude, une pose humoristique qui cherche bien plutôt à cacher des traits psychophysiques qu'à les révéler. Toutes les autres images se présentent d'ailleurs sous la forme de mise en scènes, parfois exagérées et rocambolesques, où l'expression de la féminité d'une certaine époque autant que les lieux auxquels elle est censée se rattacher – cuisine, chambre, salon – exposent, outrancièrement, l'image de la femme en tant qu'objet de contemplation et de désir. La relative nudité, les regards pleins de sous-entendus, la langueur du corps abandonné, une touche d'érotisme et de feinte pudeur, le large sourire forcé s'adressant aux regardeurs à la toute fin

de la pièce, sonnent faux, car surjoués, mais cela volontairement. Les deux films où apparaît le personnage féminin marquent les deux extrêmes du regard réificateur de l'Autre, que l'on soupçonne plutôt masculin, puisque dans l'un, la femme doit « faire la statue » et ne plus bouger, dans l'autre elle doit « faire la morte » et, là aussi, ne plus bouger. Il est vrai que, ainsi que le souligne le modèle : « Quand on est mort, on ne fait pas grand-chose. » La femme serait ce magnifique objet intouchable, inaccessible comme la Beauté dont parle Baudelaire :

« Je suis belle, ô mortels! comme un rêve
[de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour
[à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Eternel et muet ainsi que la matière. »²

Mais la divinité qui nous est ici présentée s'apparente bien plutôt à quelque diva poursuivie par les paparazzi.

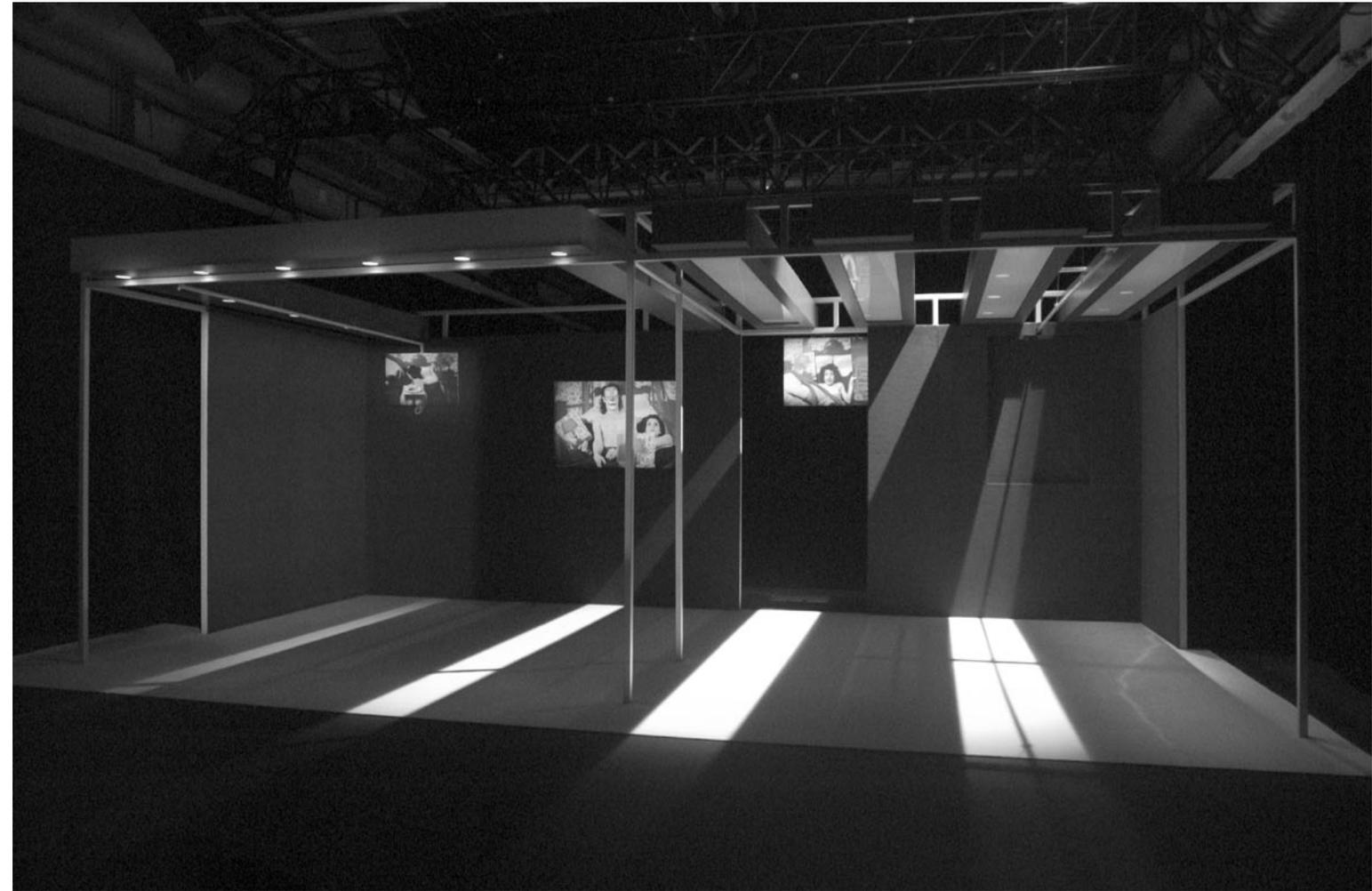
Et comme souvent, lorsque les images volées aux vedettes sans leur consentement sont publiées, l'envers du décor montre une tout autre image de leurs vies, qui du coup manquent de panache, de grandeur, de standing. C'est tristement banal. C'est pourtant cette parfaite banalité, alliée aux moments de complet artifice prodigués par le cinéma, la photographie ou la télévision, qui leur confère une aura redoublée, car ces êtres font à la fois partie d'un autre monde et ils sont comme nous. L'appartement petit-bourgeois où se déroule certaines scènes témoigne de cette double appartenance à la vie du commun des mortels et à une sorte d'apparition inattendue en ces lieux, comme si la vedette descendait par miracle les visiter. L'atmosphère de cet appartement qui peut, là aussi, passer pour un manque de standing aux yeux d'une certaine classe de la population, contamine l'image que l'on se fait du personnage féminin ou que le personnage féminin cherche à donner de lui-même, lorsque dans une scène filmée l'« actrice » prend peur d'un petit chien et quitte soudainement le canapé où ils se trouvent. Son image publique est dès lors piégée par une réaction irrépressible et intime.

Stand expose cette double vie publique et privée, cela même dans son décor simultanément caché et montré, puisque les coulisses et la scène finissent par se conjuguer. De nombreux réalisateurs ou metteurs en scène ont eu recours aux renversements des espaces de monstration par lesquels le décor devient la scène et cette dernière ce qui doit

être dérobé au regard. *Stand* peut être ainsi perçu comme l'arrière de la scène, cet espace interdit où les décors sont mis en place, manipulés, accrochés, tirés, suspendus, dépliés et rangés afin que l'illusion prenne pleinement effet de l'autre côté. Pourtant, les panneaux continuent d'être manipulés d'un autre côté demeurant invisible, comme par une sorte d'emboîtement des espaces scéniques et hors-scène, auquel correspondent les photographies intégrant des images d'images, des décors dans des décors, des faux-vrais acteurs dans une vraie-fausse action.

Mêlant des tranches de vie prises sur le vif par un photographe curieux et indélicat, des séances de pose pour une revue, un film ou une série télévisée, une performance voco-musicale en direct, *Stand* promeut l'univers du faux et du mensonge, du factice et de l'illusoire, puisque ce qui est intérieur comme extérieur au stand est joué de bout en bout. Le faux et le factice clairement exposés semblent pourtant rejaillir différemment sur les personnages qui, s'ils n'en restent pas moins intégrés à quelque étrange fiction, semblent plus désespérés que maîtres de leurs faits et gestes. La figure du clown est l'emblème d'une scénographie si excessive qu'elle y gagne en réalisme, comme dans la majorité des sketches où les clowns font rire en raison même des malheurs qui les accablent. Sans doute, les malheurs sont eux aussi joués, mais que l'on puisse rire du malheur infligé, des humiliations et vexations subies par les autres est intrigant. Le rire est une manière de se libérer du poids des malheurs réels connus ou possibles, d'échapper un instant à la conscience de son propre malheur. S'il est humoristique ou burlesque par certains aspects, *Stand* ne fait pas rire, n'est pas une pièce gaie. S'y trouve distillée, tout au contraire, une mélancolie incertaine, comme hésitante, ne pouvant ou ne voulant pas véritablement s'afficher mais présente tout au long de la pièce.

Les sons de la voix sont pour beaucoup dans cette impression de mélancolie ou de tristesse, d'autant plus troublante que l'expression corporelle en direct se trouve simultanément en phase avec la circulation des images et décalée, à côté, au sens propre et figuré. La voix est réduite au minimum expressif, les photographies et les films des fabrications de possibles images de la femme ou d'une certaine féminité, voire de rapports entre les êtres, accentuant ainsi leur chosification. En l'absence de tout langage articulé lors de la performance vocale, le corps est une chose qui gémit, crie, soupire, grogne, souffle, mais n'est plus un corps de la parole bien qu'il demeure un corps parlant. Le clown, ou encore son double féminin lui aussi grimé



² Charles Baudelaire, « La Beauté », *Les Fleurs du mal*, Paris, Classiques Garnier, 1998, pp. 24-25.



et déguisé, sont perçus comme des images de corps sur lesquelles sont projetées des généralités au détriment d'une réelle identité physique et psychologique, leur singularité étant effacée, disparaissant sous les masques et les rôles qu'on leur fait jouer. Assurément, les corps des acteurs se sont précisément prêtés au jeu, ils endossent une autre personnalité, une autre image, mais la force de persuasion est telle qu'ils démontrent par là même que les corps véritables apparaissent souvent moins vrais que ceux qui sont recouverts, parés et fardés. Certains passages entre le stand et le hors-scène tendent au contraire à mêler le classique thème de l'acteur et de son double, notamment lorsque la performeuse entre sur le stand pour monter, de dos, sur un cheval dont on voit le postérieur, et se tourne lentement vers nous en reprenant la mimique de certaines photographies vues auparavant. Le personnage hors-scène colle au personnage en images, créant une nouvelle image, sans doute plus vivante puisque concrètement présente, mais néanmoins image superlative puisque le corps réel finit par s'identifier au corps joué. On ne distingue alors plus véritablement le corps comme image, comme chose, objet de contemplation et d'échanges divers, et le corps de chair qui était si présent par ses vocalises tout au long de la pièce. Comme pour les possibles inversions du stand et du hors-stand, le renversement est alors complet: nous ne nous trouvons plus dans une relation où le corps vivant peut être discerné du corps représenté, mais dans une situation où toute présence s'est transformée en représentation.

Si l'on prend au sérieux ce qui doit se passer sur un stand, nous sommes bien ainsi confrontés non à des rapports entre des personnes mais à des rapports entre des personnes qui passent par des choses et s'y inscrivent, dans la mesure où les corps sont réifiés, ne sont plus que des images d'eux-mêmes. Ce sont ces images qui sont appréhendées lors de l'échange symbolique que les spectateurs entretiennent avec elles. La fétichisation du corps – ici la starlette, l'actrice, le clown, la diva, le modèle nu – n'est heureusement pas le dernier mot que l'on prononce sur ce stand comme pour conclure la vente et entériner le fait que les corps sont désormais des produits consommables comme tous les autres, chose bien connue depuis l'avènement de la culture de masse. Si le clown est triste, la jeune femme effarée, reste qu'ils jouent un rôle, que ce faisant le jeu est intégré à leur apparence et forme d'auto-représentation. Même si les images en noir et blanc qui apparaissent au-dessus du stand font songer par l'expression du visage plutôt à certaines images d'Anna Magnani, ou à toute autre image

tragique du néo-réalisme stigmatisant le visage féminin, selon l'expression consacrée: cela reste du théâtre. Et cet avatar du masque triste du théâtre grec a son pendant dans le masque hilarant de la scène finale. Désormais une seule et même entité, la performeuse-actrice nous adresse un éclatant et large sourire. Mais de quoi rit-elle exactement ?

Jacinto Lageira est historien de l'art. Il vit et travaille à Paris.

Claudia Triozzi est danseuse et chorégraphe.

Stand était une programmation des Spectacles vivants-Centre Pompidou présentée aux Laboratoires d'Aubervilliers les 16, 17 et 18 novembre 2004. Co-production CESPI/Le Quartz, Scène nationale de Brest. Avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication (aide à la création), Drac Île-de-France, Villa Kujoyama, AFAA Ministère des Affaires Étrangères.