

ENTRE SURFACE DE L'ŒIL ET OPACITE DU MONDE : LES VISIONS TELESCOPEES DE TIM SPOONER

Janig Bégoc

Que nous n'ayons accès qu'à des images du monde toutes relatives à nos performances visuelles ne nous surprend plus guère. La science et ses appareils optiques (micro-, télé-, endo-scope, etc.) nous ont habitués à pénétrer les arcanes de l'outre mesure, et à voir au-delà de ce que perçoit notre œil nu. Mais que nous révèlent réellement ces prothèses scopiques ?

Janig Bégoc observe cette question à travers la lentille poético-ironique du Telescope (2012) mis en scène par Tim Spooner. Elle en documente d'une part les jeux d'échelles et d'emboîtements jusqu'à déplacer avec l'artiste britannique, et l'imaginaire diderotien qui l'a inspiré, la frontière du vivant et de l'inerte – à cet endroit où la matière apparemment inanimée avait été intuitionnée dès le XVIII^e siècle comme étant au contraire bien vivante, mais invisiblement. Elle découvre d'autre part, à travers les explorations (cosmiques ? microscopiques ?) du télescope, les brèches réflexives qu'il ne cesse de creuser. La principale : de l'infiniment grand à l'infiniment petit, nous voyons moins la réalité que son image. Il vient à se glisser dans le hiatus de l'une à l'autre un écart que les sciences objectives passent sous silence, mais que le geste artistique investit pleinement comme espace pour la rêverie.

Toute image est une construction désirante. Un écran de projections fantasmatiques. Janig Bégoc nous déporte ici dans l'infra de notre pulsion scopique, là où le theatrum mundi se retourne en un theatrum oculi par l'effet d'un dispositif technique – le télescope – devenu tout à la fois métaphore de notre œil et opérateur critique de nos facultés de perception et d'interprétation. Savamment brouillé par le jeu des télescopes référentiels, ce n'est plus tant l'objet de la vision qui importe que l'acte même du voir, lequel fait du même coup apparaître la part d'imagination inhérente à la fabrication des images. Un tour de force que Tim Spooner réussit en apposant sur nous une lentille de poétisation du monde : imager la matière pour matérialiser l'imagination.

« Que le physicien fasse une hypothèse,
qu'il s'occupe à étayer ou à abattre cette hypothèse par des expériences ;
qu'il nous apporte ensuite le résultat de ses tentatives, j'y consens ;
mais qu'il nous épargne l'inutile et fastidieux détail de ses visions.

Il ne s'agit pas de ce qui s'est passé dans sa tête, mais de ce qui se passe dans la nature.

C'est à elle-même de s'expliquer ; il faut l'interroger, et non répondre pour elle.

Suppléer à son silence par une analogie, par une conjecture, ce sera rêver ingénieusement,
grandement, si l'on veut, mais ce sera rêver.¹ »

Denis Diderot

À l'instar de ses contemporains, Denis Diderot se donna pour tâche de penser le monde comme une totalité. Il occupe toutefois dans l'histoire des idées une place particulière dans la mesure où sa philosophie trouva à se matérialiser en s'appuyant sur les formes les plus modernes tout à la fois de l'art et de la connaissance scientifique. « Diderot voulait trouver une force qui assurât le fonctionnement de l'esprit, mais aussi qui rendît compte de ce qu'il y a d'actif dans la sensation même, et il voulait que cette force fût naturelle, c'est-à-dire physiologique. A ce prix seulement il pouvait présenter une interprétation matérialiste de la pensée et mettre en évidence l'unité de l'être humain² ». La solution de ce problème – qui, faut-il le souligner, revient à réfuter « les causes finales » et à rejeter l'existence de Dieu – il la trouve dans l'œuvre de Bordeu, médecin et collaborateur occasionnel de l'Encyclopédie. Car, pour Bordeu, la vie s'explique par la sensibilité, qualité inhérente à toute matière vivante. C'est elle qui assure la formation de l'être et le fonctionnement des organes, elle aussi qui règle l'harmonie du tout, transmet au centre, c'est-à-dire au cerveau, les excitations ressenties à la périphérie, et à la périphérie les volontés venues du centre.

Du *Rêve de D'Alembert* jusqu'aux *Eléments de Physiologie*, Diderot s'emploie à démontrer que toute matière est par elle-même vivante, animée et sensible et il recourt pour cela à nombre de métaphores, tantôt liées à la matière tantôt relatives à l'esprit. Extrapolant à partir d'observations au microscope, alors en plein essor, il explique par exemple que l'on peut animaliser une statue. Entre la matière manifestement inerte et la matière manifestement vivante, la différence n'est pas de nature mais de degré et d'échelle : celle que nous percevons inanimée est en fait animée, mais à une échelle microscopique, invisible à l'œil nu. Quant à l'intégrité de l'individu, elle se résume à la mémoire. Pour Diderot en effet, l'organisme se comporte comme un clavecin : penser, c'est mettre en rapport des

¹ Denis Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron, et sur les mœurs et les écrits de Sénèque*, 1782. Edition numérisée consultable en ligne à l'adresse suivante : <https://archive.org/details/essaisurlesrgne00didegoog>

² Jacques Roger, « Introduction », in Denis Diderot, *Entretien entre d'Alembert et Diderot*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 24.

perceptions, suivant un système de cordes harmoniques comparables à celui d'un clavecin. La sensation est la vibration d'une corde. Elle se prolonge en idée par le phénomène de la résonance, qui permet à l'objet de sensation de rester un temps présent à l'esprit : la corde pincée fait alors résonner certaines autres cordes, suivant sa présence. C'est le mécanisme de la réminiscence, qui fait qu'une idée résonne avec une autre et qu'un raisonnement prend naissance.

C'est en ayant à l'esprit cette image du clavecin que Tim Spooner a créé, en juillet 2012, *The Telescope*. Si, en tant que manipulateur, l'artiste britannique fait volontiers sienne l'idée que « la sensibilité est une propriété générale de la matière », c'est en effet du côté de l'observateur qu'il se place afin de mettre à nu – de révéler – ce qui se joue dans l'esprit même de celui qui cherche à interpréter des phénomènes. Véritable machine à produire des images, le dispositif tout à la fois fictionnel et performantiel conçu par l'artiste propose une réflexion non seulement sur la perception de l'en-deçà du visible (microscopique comme macroscopique), mais aussi sur l'interprétation du voir, sur les visions qu'engendre notre perception des images.



TROUBLE DANS LA REPRÉSENTATION ENTRE VÉRITÉ DE LA FABRICATION ET VRAISEMBLANCE DES APPARENCES

« Il faut que la pierre sente. Cela est dur à croire.³ »

D'un point de vue structurel, *The Telescope* mêle, par l'intrication complexe de ses dispositifs technique et symbolique, deux modes de monstration du visible. Le premier, d'ordre performantiel, engage un travail de manipulation d'objets, réalisé en temps réel par l'artiste lui-même, dans un espace partagé de plain-pied avec le spectateur. D'une main, le plasticien déplace, grâce à un système d'aimantation, de tous petits objets et des matières liquides disposés sur une surface plane et circulaire. De son autre main, il utilise un instrument hybride, à la fois micro et caméra qui, relié à un système de vidéo-projection, permet de retransmettre sur un mur l'image des objets manipulés. Un corps, des objets et des images réels s'offrent ainsi à la perception des spectateurs. La seconde approche du réel est d'ordre spectaculaire. Elle consiste à créer un espace fictionnel, par un recours au *texte dramatique* qui définit la théâtralité. Ce texte, tout en étant porté par la voix de Tim Spooner, se distribue en trois types d'énonciation : la voix off d'un narrateur omniscient intervenant en préambule et en conclusion du spectacle, le commentaire du manipulateur et, comme une incise dans ce dernier, l'enregistrement vocal d'une liste d'objets diffusé en boucle et par intermittence. Ce texte a ceci de *dramatique* que son écriture, préexistant à la représentation à laquelle elle est néanmoins destinée, rend compte d'une fable et de la tension des épisodes de celle-ci vers un dénouement. Il s'agit sommairement de l'histoire d'un observateur – un astrophysicien – qui, grâce à un télescope, découvre, étudie et documente *un nouveau monde*.

Or, loin d'être cloisonnés ou juxtaposés, ces deux régimes de monstration – le performantiel et le spectaculaire – fonctionnent selon une structure articulatoire et inclusive, marquée par trois séries d'emboîtements. D'une part, la performance s'intègre au discours fictionnel. Elle se fonde dans le dispositif de la fable pour venir l'illustrer. A première vue en effet, les gestes effectués par Tim Spooner semblent coïncider avec les commentaires de l'observateur. Le corps de l'artiste devient dans la fiction celui d'un astrophysicien, le dispositif technique se transmute en télescope tandis que les images fabriquées peuvent s'apparenter à des organismes vivants, des formations naturelles ou bien des constructions. Mais d'autre part, chacun de ces deux régimes semble aussi tendre vers son pôle opposé, soit pour en intégrer les données, soit parce qu'il conteste les siennes propres. D'un côté en effet, la performance de Tim Spooner n'exclut pas la fiction : indépendamment du texte qui viendra les re-signifier, les objets manipulés sont *a priori* des signes susceptibles d'être interprétés par le spectateur ; ils racontent

³ Denis Diderot, « Entretien entre d'Alembert et Diderot », *ibid.*, p. 35.

déjà une histoire. Ils dégagent de surcroît un effet de magie puisqu'il faut parfois un certain temps au spectateur pour saisir le dispositif technique qui leur permet de se mouvoir. Et, d'un autre côté, le régime théâtral semble lui-même mis à défaut par l'entremise de ses propres conventions, et en particulier par le texte. Le dénouement de l'intrigue n'est en effet pas sans ambiguïté puisque, ce que nous dit en substance le narrateur omniscient, et ce en préambule du *spectacle*, c'est que les choses vues par l'observateur pourraient n'être que le fruit de son imagination :

Le télescope a subi un déplacement traumatique et on a tenté de réajuster ses lentilles et ses miroirs sans espoir. Il n'était plus possible de dire si ce qu'on voyait à travers le télescope était la surface d'une planète lointaine ou une réflexion microscopique de l'intérieur de l'œil qui regardait⁴.

En laissant ainsi planer une ambiguïté quant à la véracité de ce qui a été vu par le personnage de l'histoire, le discours fictionnel vient fissurer la fable et cette faille, cette intrusion du "faux" dans la véracité fictionnelle, met en abyme la fiction. À l'intérieur même de l'efficace mimétique du drame, un trouble s'instaure donc, créé par ses ressorts internes : ce qui contribue à *faire* fiction (le texte comme matériau préexistant à la représentation, l'intrigue comme principe définitoire du théâtre et le dénouement comme topos de la narration) est le lieu même de son démantèlement, puisque cette faille – cette "chute" – vient questionner la vraisemblance des apparences alors même qu'elle était censée les asseoir.

Autrement dit, les codes du théâtre et les paramètres de la performance, en dépit de leur intrication, portent chacun en eux les germes de leur renversement. Dans le mouvement même de leur co-existence, ils sont soumis à des collusions, des disjonctions, des contradictions et cette structuration a un effet très simple mais néanmoins efficace – celui de venir troubler, en les mettant à nu, les codes de la représentation.

Cette déconstruction critique de la représentation n'est toutefois pas l'enjeu du spectacle, mais son point de départ : une sorte d'avertissement quant aux règles du jeu. Elle s'offre comme un cadre matriciel et conceptuel, en vertu duquel quelques outils sont fixés : la théâtralité et la performativité comme modes opératoires ; la mise en abyme, la disjonction et le télescopage comme modèles structurels ; la vérité de la fabrication et la vraisemblance des apparences comme moyens de saisir que la représentation est déjà en soi une fabrication, une projection physique ou mentale, une image et une interprétation. Car si la représentation est le cadre de la réflexion, c'est plus précisément aux images que s'attache Tim Spooner, à la façon dont nous les regardons, les produisons et les manipulons, et à la propension fictionnelle et performative de leur interprétation.

⁴ La traduction du texte original est de Marine Thévenet.

FABRIQUE DES IMAGES ET PULSION SCOPIQUE

QUAND VOIR, C'EST FABRIQUER UNE IMAGE

« Qu'aperçois-je ? Des formes, et quoi encore ? Des formes. J'ignore la chose. Nous nous promenons entre des ombres, ombres nous-mêmes pour les autres, et pour nous. »⁵

La science du vivant, en se donnant pour objet l'étude du fonctionnement des organismes végétaux, animaux et humains, du niveau moléculaire jusqu'à l'échelle de l'écosystème, s'appuie sur deux séries de présupposés intrinsèques à la *méthode scientifique*. D'une part, elle pose comme préalable à l'action de l'observateur la préexistence des organismes et des phénomènes qu'il s'agit d'étudier. Et, plus largement, elle s'appuie sur une méthodologie linéaire, constituée de phases chronologiquement circonscrites, faisant se succéder (face à la matière) l'observation, la description, l'interprétation, la documentation et la transmission de connaissances qui, au terme de cette chaîne temporelle, constitueront un savoir.

D'autre part, les outils sur lesquels s'appuie cette science font exclusivement appel à la vue. Le microscope, la lunette astronomique et le télescope – pour n'évoquer que les premiers instruments grâce auxquels elle s'est amplement développée entre les XVI^e et XVIII^e siècles (et qui fascinaient tant Diderot) – trouvent eux-mêmes leur origine dans l'optique, cette branche de la physique qui traite de « tout ce qui est relatif à l'œil ». Grâce à un système de lentilles ou de miroirs disposés dans l'objectif, ils permettent de focaliser la lumière (en la réfractant ou en la réfléchissant) et d'augmenter la taille apparente des objets à observer, invisibles à l'œil nu. Autrement dit, l'instrument optique, quel qu'il soit, est le médium d'une opération non négligeable : il traduit, il transpose les corps en images. Même s'ils sont parfois intangibles, impalpables ou invisibles, les phénomènes observés ne sont pas moins constitués de matière, de corps moléculaires. Ils existent en volume, tels des objets animés. Or, par le truchement de l'outil, le volume va se trouver écrasé, aplati, aplani. Le corps se fait peau, la profondeur devient surface. Aussi est-ce, en vérité, non pas au réel mais à son image, à un simulacre de réalité, que l'esprit scientifique se trouve confronté lorsqu'il interprète le vivant.

Ces deux grands principes, la croyance en la vérité de l'instrument optique et le cloisonnement chronologique du protocole scientifique, Tim Spooner va les éprouver, les retourner et les renverser, d'une part en reproduisant sur la scène un simulacre de télescope et en expérimentant ce dernier, d'autre part en réalisant de manière non pas successive mais simultanée la chaîne des activités du chercheur – son « faire savoir » – consistant donc à regarder, voir, décrire,

⁵ Denis Diderot, *Eléments de physiologie*, Paris, Honoré Champion, Paris, 2004, p. 428.

commenter, analyser, interpréter, documenter et diffuser. Avec sa caméra, il transpose en effet la mécanique du télescope, puisque tout à la fois il agrandit et éclaire des matières sur le disque, et les convertit en surface sur un mur. Passant du disque opaque horizontal à l'écran circulaire vertical, il transforme sous nos yeux des matières – des corps et des objets – en images. Et ce dispositif indicial est d'une grande puissance métaphorique : en reproduisant la mécanique de la vision⁶, il expose sur la scène un *œil incarné* ; en fonctionnant sur un mode projectif, il convoque l'un des mythes fondateurs de la représentation, l'histoire de Butades, et cette surface de projection, cet écran circulaire constitué sur le mur nous rappelle que toute image, en accueillant les fantômes et l'imaginaire, est un support de projections physiques ou mentales.

Comment voyons-nous les images ? Comment sont-elles fabriquées ? Qu'est-ce qui leur donne vie ? En d'autres termes ici : qui, de l'observateur ou du télescope, est à l'origine de la fabrication des images ? Hans Belting écrit :

*Pour que les images soient efficaces, leur production dépend de deux conditions encore une fois réciproques : de nos facultés d'animer les images inanimées, comme si elles étaient vivantes et susceptibles de se prêter à un dialogue, et de la capacité des images à prendre corps dans leur médium. L'homme produit des images en lui-même tout autant qu'il en fabrique et en projette d'autres dans le monde, en les dotant d'une existence matérielle et tangible.*⁷

Par le *médium-télescope*, non seulement des images inanimées parviennent à prendre corps, mais elles révèlent métaphoriquement leur nature, physique et mentale, et leur double origine, mécanique et physiologique.

DU CARACTÈRE PERFORMATIF DE L'INTERPRÉTATION

QUAND DIRE, C'EST FAIRE

« Que c'est la mémoire de toutes ces impressions successives qui fait pour chaque animal l'histoire de sa vie et de son soi. Et que c'est la mémoire et la comparaison qui s'ensuivent nécessairement de toutes ces impressions qui font la pensée et le raisonnement. »⁸

Transférer la matière en surface – *imager la matière* – et convertir ces images en savoir – *manipuler des données* : en les reproduisant littéralement et simultanément sur la scène, Tim Spooner expose en symétrie la fonction imageante qui engage les deux opérations de traduction que sont le voir et

⁶ L'œil est une machine optique, constituée d'un objectif (la cornée), d'une lentille convergente (le cristallin), d'un diaphragme (l'iris), d'une pellicule (la rétine), raccordée au cerveau par le nerf optique.

⁷ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 8.

⁸ Denis Diderot, « Le rêve de d'Alembert », *Entretien entre d'Alembert et Diderot, op. cit.*, p. 116.

FABRIQUE DES IMAGES ET PULSION SCOPIQUE

QUAND VOIR, C'EST FABRIQUER UNE IMAGE

« Qu'aperçois-je ? Des formes, et quoi encore ? Des formes. J'ignore la chose. Nous nous promenons entre des ombres, ombres nous-mêmes pour les autres, et pour nous. »⁵

La science du vivant, en se donnant pour objet l'étude du fonctionnement des organismes végétaux, animaux et humains, du niveau moléculaire jusqu'à l'échelle de l'écosystème, s'appuie sur deux séries de présupposés intrinsèques à la *méthode scientifique*. D'une part, elle pose comme préalable à l'action de l'observateur la préexistence des organismes et des phénomènes qu'il s'agit d'étudier. Et, plus largement, elle s'appuie sur une méthodologie linéaire, constituée de phases chronologiquement circonscrites, faisant se succéder (face à la matière) l'observation, la description, l'interprétation, la documentation et la transmission de connaissances qui, au terme de cette chaîne temporelle, constitueront un savoir.

D'autre part, les outils sur lesquels s'appuie cette science font exclusivement appel à la vue. Le microscope, la lunette astronomique et le télescope – pour n'évoquer que les premiers instruments grâce auxquels elle s'est amplement développée entre les XVI^e et XVIII^e siècles (et qui fascinaient tant Diderot) – trouvent eux-mêmes leur origine dans l'optique, cette branche de la physique qui traite de « tout ce qui est relatif à l'œil ». Grâce à un système de lentilles ou de miroirs disposés dans l'objectif, ils permettent de focaliser la lumière (en la réfractant ou en la réfléchissant) et d'augmenter la taille apparente des objets à observer, invisibles à l'œil nu. Autrement dit, l'instrument optique, quel qu'il soit, est le médium d'une opération non négligeable : il traduit, il transpose les corps en images. Même s'ils sont parfois intangibles, impalpables ou invisibles, les phénomènes observés ne sont pas moins constitués de matière, de corps moléculaires. Ils existent en volume, tels des objets animés. Or, par le truchement de l'outil, le volume va se trouver écrasé, aplati, aplani. Le corps se fait peau, la profondeur devient surface. Aussi est-ce, en vérité, non pas au réel mais à son image, à un simulacre de réalité, que l'esprit scientifique se trouve confronté lorsqu'il interprète le vivant.

Ces deux grands principes, la croyance en la vérité de l'instrument optique et le cloisonnement chronologique du protocole scientifique, Tim Spooner va les éprouver, les retourner et les renverser, d'une part en reproduisant sur la scène un simulacre de télescope et en expérimentant ce dernier, d'autre part en réalisant de manière non pas successive mais simultanée la chaîne des activités du chercheur – son « faire savoir » – consistant donc à regarder, voir, décrire,

⁵ Denis Diderot, *Eléments de physiologie*, Paris, Honoré Champion, Paris, 2004, p. 428.

commenter, analyser, interpréter, documenter et diffuser. Avec sa caméra, il transpose en effet la mécanique du télescope, puisque tout à la fois il agrandit et éclaire des matières sur le disque, et les convertit en surface sur un mur. Passant du disque opaque horizontal à l'écran circulaire vertical, il transforme sous nos yeux des matières – des corps et des objets – en images. Et ce dispositif indicial est d'une grande puissance métaphorique : en reproduisant la mécanique de la vision⁶, il expose sur la scène un *œil incarné* ; en fonctionnant sur un mode projectif, il convoque l'un des mythes fondateurs de la représentation, l'histoire de Butades, et cette surface de projection, cet écran circulaire constitué sur le mur nous rappelle que toute image, en accueillant les fantômes et l'imaginaire, est un support de projections physiques ou mentales.

Comment voyons-nous les images ? Comment sont-elles fabriquées ? Qu'est-ce qui leur donne vie ? En d'autres termes ici : qui, de l'observateur ou du télescope, est à l'origine de la fabrication des images ? Hans Belting écrit :

*Pour que les images soient efficaces, leur production dépend de deux conditions encore une fois réciproques : de nos facultés d'animer les images inanimées, comme si elles étaient vivantes et susceptibles de se prêter à un dialogue, et de la capacité des images à prendre corps dans leur médium. L'homme produit des images en lui-même tout autant qu'il en fabrique et en projette d'autres dans le monde, en les dotant d'une existence matérielle et tangible.*⁷

Par le *médium-télescope*, non seulement des images inanimées parviennent à prendre corps, mais elles révèlent métaphoriquement leur nature, physique et mentale, et leur double origine, mécanique et physiologique.

DU CARACTÈRE PERFORMATIF DE L'INTERPRÉTATION

QUAND DIRE, C'EST FAIRE

« Que c'est la mémoire de toutes ces impressions successives qui fait pour chaque animal l'histoire de sa vie et de son soi. Et que c'est la mémoire et la comparaison qui s'ensuivent nécessairement de toutes ces impressions qui font la pensée et le raisonnement. »⁸

Transférer la matière en surface – *imager la matière* – et convertir ces images en savoir – *manipuler des données* : en les reproduisant littéralement et simultanément sur la scène, Tim Spooner expose en symétrie la fonction imageante qui engage les deux opérations de traduction que sont le voir et

⁶ L'œil est une machine optique, constituée d'un objectif (la cornée), d'une lentille convergente (le cristallin), d'un diaphragme (l'iris), d'une pellicule (la rétine), raccordée au cerveau par le nerf optique.

⁷ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 8.

⁸ Denis Diderot, « Le rêve de d'Alembert », *Entretien entre d'Alembert et Diderot, op. cit.*, p. 116.

l'interpréter. C'est en effet de manière simultanée que notre observateur regarde, commente et documente les phénomènes étudiés :

J'ai observé une tache noire qui s'étalait à la surface. Une mise au point révéla la raison de l'obscurcissement : un bosquet qui grandissait très rapidement. J'ai recopié les formes de quelques branches dans mon cahier d'exercices. Les formes ressemblaient surtout à des Y, des T et des V, mais après un moment je vis aussi toutes les autres lettres, un alphabet qui se créait à la surface, et sur la surface de mon cahier.

À l'acte de voir, ce commentaire de l'astrophysicien superpose celui de commenter, de documenter et de produire des traces sur un cahier. L'observateur décrit sur le même plan ce qu'il voit et son action de documenter, et crée une confusion entre ce qui est vu et ce qui s'écrit sur le voir. Par ces moyens analogiques, Tim Spooner nous propose ainsi une définition de l'action qui consiste à expliquer : interpréter, c'est mettre des mots (des lettres) sur des formes.

Mais il va encore plus loin puisque, dans le même temps, il nous montre également l'observateur créer lui-même les phénomènes étudiés. Si, en effet, l'astrophysicien décrit, analyse et enregistre ce qu'il voit, ce que nous le regardons aussi faire revient littéralement à *animer* et *informer* la matière : lui donner simultanément vie, forme et sens. Lorsque sur la surface du disque, il distille à la seringue une tache d'encre, celle-ci se mêle progressivement à d'autres matières – bouts d'ongles, faux cils, poussières – qu'il fait se déplacer plus ou moins rapidement à l'aide d'aimants. C'est ainsi qu'apparaissent, aux yeux de l'observateur, des formes en perpétuel devenir :

En jetant un œil à la surface, j'ai remarqué un objet ambigu. Au début, je crus que c'était une formation naturelle, mais en zoomant, ou en dé-zoomant, légèrement, je réalisai que c'était un monument. Une mise au point révéla, après tout cela, qu'il s'agissait d'une formation naturelle. Puis, un autre ajustement de lentille révéla qu'en fait, c'était un monument. Je regardai l'objet pendant un long moment, zoomant, changeant de focus, ajustant les lentilles d'autres manières, observant comment ces deux réalités se succédaient l'une l'autre, tour à tour, encore et encore.

Le télescope, comme outil et médium, est à la fois le lieu de la fabrication du phénomène, de sa perception et de son interprétation. A la linéarité des étapes de la méthode scientifique, l'artiste substitue donc une vertigineuse simultanéité, mettant sur le même plan l'émergence d'un phénomène et son interprétation, provoquant ainsi un hiatus entre le voir, le faire et le dire. Car, au bout du compte, que voyons-nous cet homme faire ? Est-il en train de fabriquer ce qu'il voit ou d'observer ce qu'il fait ? De commenter ce qu'il voit ou d'observer ce qu'il dit ? De fabriquer ce qu'il dit ou de commenter ce qu'il fait ? Il n'est pas anodin de noter que cette image d'une nature en perpétuel devenir, où des formes nées

par hasard se transforment, où la matière circule, toujours sensible et pareille à elle-même, est tout à fait conforme aux conjectures d'un Diderot pour qui le vivant peut naître de l'inanimé. Car tandis que ses conjectures s'articulaient à une semblable conception de l'esprit, à l'idée que le cerveau est lui-même un organisme vibrant en faisceaux, c'est vraisemblablement cette machinerie cérébrale que l'artiste cherche, en définitive, à matérialiser.

Il faut pour s'en rendre compte examiner en détail la structure hybride et l'usage du *télescope*. D'un point de vue technique, l'appareil manipulé par Tim Spooner est constitué de plusieurs parties : la focale de la caméra, qui permet de filmer les objets et de fabriquer les images, et le micro qui, tout en amplifiant (techniquement) le commentaire de l'observateur s'impose (symboliquement) comme une sorte de dictaphone. Le médium est tout à la fois le lieu du voir et du dire. Pendant qu'il manipule, l'expérimentateur s'enregistre, reproduisant à première vue un protocole expérimental qui consisterait à tout enregistrer de manière à anticiper la rigueur et l'exhaustivité requises par l'analyse ultérieure des données collectées. L'observateur semble donc *dire ce qu'il fait*, énoncer ce qu'il est en train de faire. Mais il pourrait tout autant être en train de *faire ce qu'il dit*. Les mots qu'il prononce au micro pourraient ne pas être une matière qui s'enregistre mais un propos *déjà* archivé. L'observateur/Tim Spooner a en effet un casque posé sur ses oreilles et relié à un petit magnétophone. Or, dans un geste relativement inintelligible au spectateur, il a au début du spectacle allumé la machine. Et sa *performance* orale ne consiste, en réalité, qu'à répéter *en live* dans le micro, le commentaire pré-enregistré qu'il entend dans son casque.

Dans un ouvrage intitulé *How to do Things with Words*, traduit en français par la formule « Quand dire, c'est faire⁹ », le philosophe John L. Austin a présenté une théorie des actes de parole en distinguant les énoncés constatatifs des énoncés performatifs. Contrairement aux premiers qui décrivent et rapportent des propositions, les seconds ont la particularité d'effectuer une action par le fait même d'être énoncés. En employant un énoncé performatif, on fait ce qu'il dit. De toute évidence, le discours de notre observateur scientifique possède ces qualités linguistiques tant son *faire* est relié à un dire. Extrapolé dans le champ des pratiques culturelles et des sciences sociales, le concept de *performativité* renvoie par dérivation à « une production (aussi au sens anglais de mise en scène), une productivité : celle d'une expérience, d'une situation ici et maintenant¹⁰ ». Alors, qu'est-ce donc qui est ici extériorisé ? A quoi renvoie la situation éprouvée ? Notre hypothèse est qu'à la manière du clavecin de Diderot, le télescope de Tim Spooner est le dispositif imagé d'une définition de l'acte d'interpréter,

⁹ John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970 [1962].

¹⁰ Patrice Pavis, « Performativité », *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, p. 178-179.

et une façon de montrer que cet acte qui consiste à produire des images et à manipuler des données est, en lui-même, un acte doué de performativité. La discussion sur la sensibilité universelle a conduit Diderot à comparer « les fibres de nos organes » à des « cordes vibrantes sensibles », et notre organisme à un « instrument doué de sensibilité ». Tim Spooner, à l'instar de Diderot, orchestre « un concert fictif dans lequel l'expérience des idées entre en vibration, et le dialogue lui-même improvise une expérience de la pensée consistant justement à associer les idées ». L'idée diderotienne selon laquelle c'est l'esprit qui joue lui-même n'est pas dénuée de performativité ; elle est ici reprise et activée, et c'est cette performativité de l'acte d'interpréter une image qui est *in fine* extériorisée.

ENTRE PHYSIOLOGIE DE LA CONNAISSANCE ET ANATOMIE DE L'INVENTION ELOGE DU JEU ET DE L'IMAGINATION

*« Vrai ou faux, j'aime ce passage du marbre à l'humus,
de l'humus au règne végétal, et du règne végétal au règne animal, à la chair. »¹¹*

130

Face au principe d'équivalence et de simultanéité initialement posé entre le faire, le voir et le dire, un trouble donc s'instaure, une disjonction produite par le montage structurel et les ambiguïtés sémantiques du discours fictionnel, qui aboutit à l'extériorisation du caractère performatif de tout acte d'interprétation. Il faut toutefois relever que ce trouble, ce hiatus créé à la surface du médium-télescope, lieu du voir et du dire, de l'étude et de l'interprétation, était déjà annoncé avant même que l'observateur n'ait commencé à expérimenter et que nous le voyions agir sous nos yeux. Dès les premières minutes du spectacle, le narrateur omniscient a en effet introduit et résumé à la fois ce que nous allions voir, en soumettant au spectateur deux séries d'hypothèses d'interprétation.

La première, nous l'avons vu, concerne le caractère du voir, lui-même déterminé par des rapports d'échelle et de perspective. Deux modes de lecture des images sont en effet proposés au spectateur : soit appréhender l'image en tant que macroscopique et plate (« la surface d'une planète lointaine »), soit la considérer comme microscopique et en volume (« une réflexion microscopique de l'intérieur de l'œil qui regardait »). Reprenant là encore à son compte les théories de Diderot – « Cela se joue par des rapports d'échelle : la différence entre la matière inerte et la matière vivante n'est pas de nature, mais de degré et d'échelle » – Tim Spooner nous laisse d'emblée le choix de voir ce que nous voulons et il semble que le protagoniste lui-même, loin d'être dupe de sa propre perception, ait pleinement conscience de cette ambiguïté :

¹¹ Denis Diderot, « Entretien entre d'Alembert et Diderot », *op. cit.*, p. 41.

- *Et quand j'essayai de zoomer et de dé-zoomer, je réalisai que mon doigt servait à la fois à contrôler le télescope et à tenir mon crayon, pour écrire dans mon cahier d'exercices ; et tout ce que j'écrivais faisait apparaître ces marques sur la surface de la planète. J'ai ensuite regardé tout se casser et tomber dans une faille, ou dans le télescope.*
- *L'ensemble avait été construit au-dessus d'un puits sans fond. Cela s'échappa de moi ou vers moi, dans le puits ou dans le télescope, en direction de son point de fuite telle une mise au point absolument sans fin.*

Ce sentiment d'incertitude est par ailleurs redoublé par une mise en abyme de la narration dans le récit fictionnel, au sein de laquelle l'observateur fait parler les organismes étudiés :

J'observai un animal avec deux bras. Il avait l'air de chercher quelque chose à la surface. Dans cette marée perpétuelle d'-OBJETS- il tombait souvent sur un objet qui avançait à la surface ; mais après l'avoir senti pendant un petit moment, il le laissait toujours repartir, comme s'il pensait "non, pas ça".
Je l'ai regardé un long moment – toujours fouiller à la recherche de quelque chose, tomber sur quelque chose, sentir quelque chose un moment, le laisser aller, « non, pas ça » ; fouiller à la recherche de quelque chose, tomber sur quelque chose, sentir quelque chose un moment, le laisser aller, « non, ce n'est pas ça » ; fouiller à la recherche de quelque chose, tomber sur quelque chose, sentir quelque chose un moment, le laisser aller, « non, ce n'était pas ça ».

131

Si ces mots peuvent, là encore, se lire comme une métaphore de la recherche et de l'interprétation, on y verra aussi, par la référence picturale implicite, un rappel du pouvoir des images. Le « non, ce n'est pas ça » évoque en effet le « Ceci n'est pas une pipe », phrase peinte par René Magritte sous la représentation de ce même objet, dans un tableau de 1929 intitulé *La trahison des images*. « Ce que vous voyez n'est pas ce que vous voyez » – pour reprendre, en la modifiant, la formule clé des artistes minimalistes¹², tel serait le métadiscours du spectacle, propos que fait tenir Tim Spooner à son protagoniste faisant lui-même parler l'objet de son étude. Tout se passe comme si ces deux personnages étaient confrontés à un choix : respecter la rigueur scientifique pour accéder à la connaissance ou tendre vers l'invention et l'assumer comme telle. Nous faisons des images ce que nous décidons d'en faire, nous y voyons ce que nous voulons bien y voir.

La seconde série d'hypothèses proposée dès le début du spectacle par le narrateur omniscient concerne la temporalité du faire. « Dans tous les cas, affirme en effet la voix off introductive, ce nouveau monde fut étudié et documenté de

¹² « What you see is what you see » – Ce que vous voyez est ce que vous voyez, déclarait le peintre Franck Stella, dans les années 1960, pour marquer le caractère littéral des objets minimalistes.

manière approfondie». Or, si c'est bien l'expérience de l'étude et de l'observation que nous offre la performance manipulatoire, le récit fictionnel va, quant à lui, contribuer, tout au long du spectacle à ménager une ambiguïté dans le rapport entre étude (observation, expérience) et documentation (production de traces). La temporalité du discours, et conséquemment son statut, concourent en effet à considérer que ce que nous présente l'astrophysicien – ce à quoi nous assistons – est en réalité l'acte de documenter, et plus encore sa réitération. Alors que nous voyons le manipulateur agir sous nos yeux, dans le temps présent de la représentation, ses observations orales – qui, nous l'avons vu, consistent à répéter une voix pré-enregistrée – sont énoncées au passé. Son *commentaire* est en fait un *récit* : il ne raconte pas ce qu'il voit et ce qu'il fait, mais ce qu'il a vu et fait. Une nouvelle discordance émerge, qui confronte la temporalité des gestes à celle du récit, qui marque un décalage entre ce qui est en train de se faire sous nos yeux et le récit au passé indiquant que cette expérience a déjà eu lieu. Si l'observateur est en train de relater, en le reproduisant, l'enregistrement d'une expérience passée, quels sont alors l'intention et le statut de l'expérience manipulatoire à laquelle nous assistons au présent ? Est-il en train de répéter, imiter, reproduire ou réactualiser ?

*Voilà la conclusion des observations faites à travers le télescope à ce moment-là.
Bien plus tard, des mites l'utilisèrent comme leur maison et maintenant, rempli d'ailes
desséchées, le télescope ne peut plus faire de mise au point sur quoi que de soit.*

Prononcés par la voix off du narrateur omniscient, ces mots par lesquels se termine le spectacle vont élever en puissance cette double ambiguïté entre le caractère du voir (entre microscopique et macroscopique, entre réalité et invention) et la temporalité du faire (le présent ou le passé), cette ambiguïté, posée dès le départ, quant à ce qu'a vu le spectateur et, *a fortiori*, ce que nous l'avons vu faire.

L'ambiguïté entre temps présent et passé est relancée par les expressions « à ce moment-là », « bien plus tard » et « maintenant ». Si en effet, le présent de la représentation correspond au « maintenant » invoqué, alors la conclusion du spectacle s'apparente davantage à son introduction. Ces mots posent et décrivent le point de départ de la fiction, et invitent dès lors le spectateur au « remontage » d'une histoire conçue pour être diffusée en boucle. L'ambiguïté sur le caractère du voir qui consiste à s'interroger sur le grand ou le petit est du même coup relancée, et, à la question de déterminer entre le vrai et le faux, c'est la fiction qui semble alors confirmée. A l'heure où l'observateur débute devant nous son expérimentation – le « maintenant » de la représentation – le télescope est depuis longtemps – dans l'espace entre le « à ce moment-là » et le « bien plus tard » du récit – rempli par les « ailes desséchées de mites » qui l'ont « utilisé comme leur maison ». Ainsi, qu'elles fussent microscopiques ou lointaines, les matières vues

par l'observateur n'étaient ni des planètes ni des tempêtes mais des inventions de l'esprit, le fruit, totalement assumé, de l'imagination de l'observateur.

Ce *télescopage* de données temporelles remet donc en perspective le principe d'équivalence et de simultanéité initialement posé entre le faire, le voir et le dire, grâce au principe de la mise en boucle qui vient poser comme point de départ non pas le phénomène étudié mais sa trace. Si l'observateur reproduit une expérience qui a déjà été faite, il la rejoue pour nous en s'appuyant sur les traces produites lors du premier événement, et en la re-documentant sous nos yeux.

Ainsi posée au centre, la valorisation de la documentation n'est pas sans effet. D'une part, elle contribue à radicaliser le renversement du protocole scientifique que nous avons déjà observé, et qui apparaît suffisamment perturbé pour être annihilé. L'artiste, mais aussi l'observateur, ont semble-t-il fait leur choix : à la logique de la connaissance et de la constitution du savoir, à la vérité scientifique, ils préfèrent celles du rêve et de l'inventivité. L'interprétation dont il fut question ici met en œuvre une logique de l'imagination. La consécration de la trace vient, d'autre part, redéfinir, de manière autoréflexive, la notion initiale de représentation, et avec elle les régimes du théâtre (la théâtralité) et de la performance (le performantiel). Ici même, en effet, la représentation est littéralement une re-présentation. Ce qui se joue dans la fiction – ce qui constitue l'objet même de la fable – est un processus de réitération ; l'histoire fictionnelle est celle d'une répétition. Conçue comme à la fois l'instanciation et la répétition de l'acte, cette fable définit le théâtre. Mais considérée comme la ré-instanciation d'une action passée, elle incarne en les reproduisant, les conditions du *re-enactment*, ces performances que l'on refait en s'appuyant sur les traces qui en ont été conservées. Ainsi, le concept de *performativité* en tant qu'enjeu du spectacle se voit-il, en définitive, simultanément théâtralisé et performé.

DU RÊVE À LA VISION POUR UNE POÉTIQUE DE LA CONNAISSANCE

« Je dis extravagances : car quel autre nom donner à cet enchaînement de conjectures fondées sur des oppositions ou des ressemblances si éloignées, si imperceptibles, que les rêves d'un malade ne paraissent ni plus bizarres, ni plus décousus. »¹³

Dans *Le rêve de d'Alembert*, Diderot utilise une double structure : d'une part, le dialogue de type socratique qui assure le dédoublement dialectique d'une pensée et, d'autre part, le rêve, lui aussi dédoublé par le dialogue contradictoire de ceux qui, écoutant le propos du rêveur, tentent d'en saisir l'intelligibilité.

¹³ Denis Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, cité par Geneviève Cammagre, in « Une poétique de la connaissance : Diderot et le rêve », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°33, 2002, p. 141.

Cette structure procède par une série d'emboîtements qui intègre dans un propos fictionnel des personnages réels (d'Alembert, Diderot, Bordeu et Mlle de L'Espinasse), et qui, tout en s'alimentant de métaphores puissantes rend compte d'un système philosophique subversif, nourri de thèses matérialistes et vitalistes qu'il s'agit, par ces moyens détournés, d'explicitier et de légitimer. Il y a dans ce texte, une forme de performativité : non seulement les conjectures indicibles de Diderot sont-elles exposées, mais elles prennent forme, elles sont imaginativement mises en acte et du même coup validées.

Les *visions* que nous propose Tim Spooner s'appuient de la même façon sur une intrication de la réalité dans la fiction, sur le dédoublement de la parole, sur le montage et la boucle. Loin de produire seulement des images, Tim Spooner déconstruit la mécanique du voir et expose le caractère performatif de tout acte d'interprétation. Ce faisant, il ouvre une brèche dans l'épistémologie de la connaissance, dans l'histoire de construction des savoirs, dont le modèle dominant a longtemps rejeté les images. Gaston Bachelard, dans *La formation de l'esprit scientifique* et dans *La psychanalyse du feu*, avait certes abordé la question de l'image. Mais c'était cependant pour sanctionner les prétentions du langage imagé à participer à des activités cognitives et lui réserver un espace de liberté créatrice du côté de l'art et de la rêverie¹⁴.

En faisant réfraction et effraction dans l'histoire de la constitution des savoirs, Tim Spooner relance la place des images dans la pensée scientifique et réhabilite la part poétique de la recherche scientifique. Tout en s'appropriant cette histoire, en la fictionnalisant, il s'infiltré dans l'écart qui existe entre la connaissance et l'invention. Dans les pas d'un Foucault archéologue, il s'attache à l'expérience du savoir. Dans les pas d'un Diderot physiologiste, pour qui l'état de rêve conduisait à la méditation, il reconnaît à l'image ses fonctions réflexives et sa capacité à éclairer, en deçà du visible, toute l'opacité du monde.

¹⁴ « Ses travaux de psychologie de la connaissance et d'histoire de la formation des concepts scientifiques l'ont convaincu que notre esprit était spontanément habité par des images puissantes, résistantes, surdéterminées et surchargées d'affects inconscients, au point que l'imagination précède même toute perception. Mais si ces strates d'images peuvent nourrir la rêverie et devenir un foyer de créativité poétique, elles constituent par contre un obstacle épistémologique pour l'intelligence scientifique et doivent être soumises à des rectifications continues, même à une sorte de psychanalyse scientifique. Pour Bachelard, la conceptualisation se développe donc contre l'image et implique même une sorte de permanente épuration [...] », Jean-Jacques Wunenburger, « Métaphore, poétique et pensée scientifique », *Revue européenne des sciences sociales*, volume XXXVIII, n°117, 2000, p. 38.

