

Rhona Bitner

le regard attentif d'un spectateur détaché

interview par BARRY SCHWABSKY

Qu'est-ce que la théâtralité ? Pour Rhona Bitner, photographe américaine, ce n'est ni le spectaculaire, ni le kitsch, mais le regard distancié d'un spectateur qui observe minutieusement les personnages et les objets qui émergent de l'ombre. Acrobates, trapézistes, clowns, rideaux de scènes acquièrent une présence à la fois forte et fragile, abrupte et poétique, sous l'objectif de la photographe.

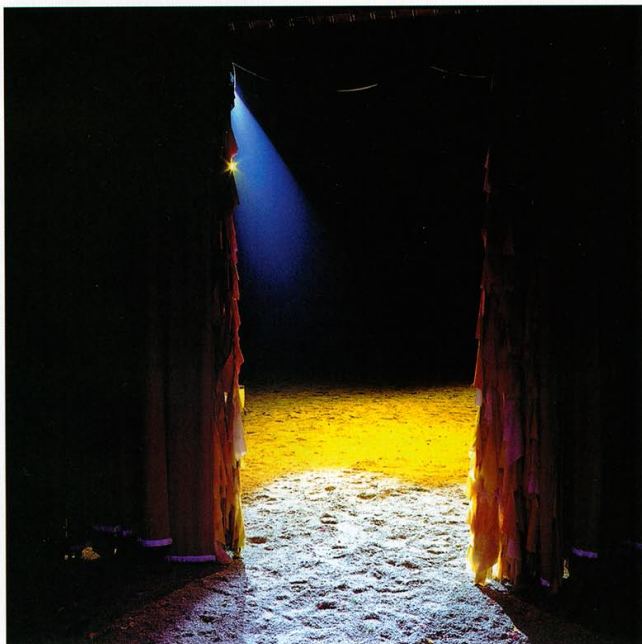
■ Depuis Picasso, le cirque et les clowns font partie des thèmes récurrents de l'art moderne – et de son pendant greenbergien, le kitsch. L'Américaine Rhona Bitner a passé une bonne partie des années 1990 à parcourir le monde pour photographier les cirques, non de l'intérieur, mais comme une spectatrice ordinaire, créant des images d'une intensité rare. « Elle transforme, écrit Adam Weinberg, le spectacle populaire du cirque en une révélation personnelle, intime. » Sa nouvelle série montre des théâtres vides vus de la scène, interrogeant d'une manière autre la théâtralité.

Quels ont été vos débuts en photographie ? Où avez-vous commencé ?

On commence à penser la photographie lorsque l'on réfléchit à la manière dont on envisage le monde, dont on regarde ce qui nous entoure, à la fois dans son ensemble et dans ses parties. L'appareil photo est d'abord le moyen de prendre note de ces pensées, comme dans un calepin, et ce n'est que peu à peu que l'on devient capable de réaliser quelque chose de cohérent, de clair, et de distinct, surtout, de ce que l'on voit.

L'idée de quelque chose de cohérent, de clair, de distinct... cela suggère une esthétique très différente du sentiment de perception errante ou fuyante présente dans les travaux de William Eggleston et de Stephen Shore, sans parler du sentiment poignant de flux dans lequel se plonge Gary Winogrand. Et c'est bien sûr à des années lumières du modèle intimiste de Nan Goldin, qui procède fondamentalement de Lartigue. Au lieu de cela, il y a dans vos images un sens de la monumentalité. Même l'artiste trapéziste que l'on voit fendre l'air semble posséder d'une immobilité sculpturale ! D'où vient cette approche de l'image ?

Sculpturale ? Je dirais formelle. Je pense que, peut-être, la monumentalité dont vous parlez



«Stage» (série). 2004. Tirage couleur. 122 x 122 cm. © R. Bitner
Color coupler print

vient du spectacle même du cirque et des numéros de cirque – qui sont, eux, spectaculaires –, mais pas des images ni de la façon dont le travail se présente au spectateur. L'œuvre est neutre, dans la mesure où elle reflète le regard attentif d'un observateur

détaché. Ce regard n'est pas désinvolte ; et ce n'est non plus une façon empathique de s'insinuer dans le monde qu'il observe. On doit tenir compte de la nature primitive du cirque. C'est l'une des formes théâtrales les plus anciennes et les plus élémentaires. Mais,

contrairement à son sujet, mon travail est plutôt direct. On pourrait parler de minimalisme dans l'observation directe et spontanée du sujet tel qu'il se présente à moi – une immédiateté renforcée par l'isolement de l'image dans son cadre. J'aimerais que les images reflètent une certaine autonomie. J'aime l'idée du poétique que vous suggérez par cette «immobilité sculpturale» à laquelle, je suppose, on peut s'attendre – le sujet appelle peut-être le poétique, voire le monumental. Mais, je ne contrôle pas les associations que produit le spectateur devant ce travail. J'ai souvent été touchée par l'allusion des critiques à un regard de l'enfance, pur et profane. J'aime bien cette idée, qui renforce l'immédiateté et la spontanéité du sujet dans l'image. Et suggère que ma méthode fonctionne.

Anonyme, au milieu du public

Je doute que vos images soient aussi directes que vous le prétendez. Il me semble qu'elles assument la théâtralité de leur sujet. Le choix du moment relève de l'essence de la théâtralité, et vos images de cirque saisissent des moments extrêmes. La lumière, aussi, fait partie de cet artifice théâtral. Comment avez-vous procédé pour réaliser ces images ?

Oui, ces images peuvent prendre en charge la théâtralité de leur sujet. Mais la façon de faire ces images est extrêmement simple. Je suis un membre anonyme du public. Je ne manipule pas l'image. Ce qui se présente devant moi est ce que je photographie. La lumière est celle du cirque ; l'image qui en résulte est telle qu'elle. J'imagine que quand je décide de déclencher, je contrôle, dans une certaine mesure, le choix du moment que j'enregistre, mais c'est un simple processus de sélection.

L'image atteste d'une immédiateté, du fait que ce qui est observé n'est pas manipulé. (Les acteurs sont pris dans une série de numéros chorégraphiques et illusionnistes, pas le spectateur.) L'immédiateté et l'anonymat de mon rôle d'observateur renforcent l'acte plutôt trivial de «voir». La neutralité de ce processus donne à l'image (ou au sujet), plus qu'à la conception de l'image, la possibilité de vibrer. C'est peut-être là ergoter, mais réduire l'acte de voir à l'essentiel permet peut-être au spectateur d'être touché par la théâtralité de l'image. Ce processus élémentaire n'est pas en lui-même, ni de lui-même, théâtral. Il ne crée pas la théâtralité. Etre touché ou amusé par l'image n'est pas malvenu, mais je ne cherche pas à provoquer un sentiment de fascination.

Vous mettez en scène le fait même d'être spectateur – une activité aussi fondamentale à la structure théâtrale que la performance elle-même. Dans vos photographies les plus



«Clown» (série). 2001. Photographie Iffochrome. 107 x 194 cm. © R. Bitner
Iffochrome photograph

récentes, l'attention se déplace. Le corps en représentation disparaît, l'attention du spectateur se déplace vers le fond du décor et le lieu de la représentation passe au premier plan. Comment en êtes-vous venue à ce nouveau projet de photographies de théâtres vides ? J'aime l'acte de représentation tel qu'il est perçu des deux côtés du rideau. Les grands portraits de clown que j'ai réalisés entre ces deux séries m'ont permis d'étudier ce que vivent et voit l'acteur et le spectateur – chacun étant également actif et passif. Cela m'a amenée à considérer l'instant précis qui précède le début de chaque représentation. Cette absence (ou cet intervalle) est aussi intéressante pour moi que l'acteur ou la représentation.

Subjectif et universel

Ces nouvelles images, très proches en cela de mes travaux précédents, sont assez simples – la théâtralité est sans nul doute présente, mais, à nouveau, je ne la crée pas, elle est simplement observée. De la même façon que vous avez noté le caractère intrinsèquement théâtral de la représentation, le moment où tout se tait, où les projecteurs illuminent le rideau et son ouverture, crée une électricité presque palpable ; l'absence, l'attente et l'appréhension retentissent de façon très similaire au spectacle qui va suivre. C'est un moment extraordinaire, extrêmement personnel et subjectif, et pourtant universel. Peut-être ces images condensent-elles plus encore l'idée de «regarder». Enlevez les acteurs, les clowns, et il reste encore une expérience partagée qui surgit de ces éléments neutres et inanimés.

Et maintenant ? Vous allez vous retirer derrière le rideau, là où, dans les coulisses, se construit l'illusion, ou tourner l'objectif et faire face enfin au spectateur lui-même ?

La façon dont on construit l'illusion ne m'intéresse pas ; elle restera toujours une représentation ou une scène. Faire face aux spectateurs ? Peut-être. Mais être observatrice est, pour moi, un champ riche à exploiter. ■

Traduit par Aude Tincelin

Barry Schwabsky est l'auteur de The Widening Circle: Consequences of Modernism in Contemporary Art, Cambridge University Press, et Opera: Poems 1981-2002, Meritage Press.

RHONA BITNER

Vit et travaille à *lives in* New York, Paris
Expositions récentes / *Recent shows*:
1999 Galerie Nathalie Pariente, Paris
2000 Massimo Martino Fine Art + Projects, Mendrisio
2001 CRG Gallery, New York
2003 Centre National de la Photographie, Paris
2004 *Eblouissement*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris ; *En piste*, Centre photographique d'Île-de-France, Pontault-Combault ; National Gallery of Canada, Ottawa

Rhona Bitner: Theater Magic

What is theatricality? For the American photographer Rhona Bitner, it is a matter not of spectacle or kitsch, but of the distanced gaze of a spectator attentively watching the figures and

objects that emerge from the shadow. The acrobats, trapeze artists, clowns and stage curtains captured by her lens have a presence that is both strong and fragile, abrupt and poetic.



«Circus» (série). 2001. Photographie *Ilfochrome*. 20,5 x 25,5 cm. (© R. Bitner)
Ilfochrome photograph

From Picasso on, clowns and the circus have been among the recurrent subjects of modern art—and of its Greenbergian other, kitsch. The American photographer Rhona Bitner spent much of the 1990s traveling the world photographing the circus, not from the viewpoint of an insider but as a spectator like any other, making images of rare intensity. As Adam Weinberg has written, “she turns the public spectacle of the circus into an intimate, personal revelation.” In the new series she has embarked on, she investigates theatricality in a different way, by depicting empty theaters seen from the stage. B. S

What were your beginnings as a photographer? Where did you start?

You begin to think about photography by reflecting on the ways in which you look out at the world, how you see what is around you at once as a whole and in parts. In the beginning a camera is a way for you to jot down those thoughts, like a notebook, and only gradually are you able to make something coherent, clear, and particularly separate from what you see.

Minimalist

That idea of something coherent, clear, separate—it suggests an aesthetic very different from the sense of the stray or tangential perception found in the work of people like William Eggleston or Stephen Shore, let alone the overwhelming sense of flux in which Gary Winogrand immersed himself. And of course it’s also a world away from the diaristic model of Nan Goldin, which really goes back to Lartigue. Instead there is a sense of monumentality to your pictures. Even a trapeze artist seen hurtling through the air seems possessed of a sculpturesque stillness! What were the sources of this approach to the image?

Sculptural? I would say, formal. I think perhaps the monumentality you observe arises from the spectacle of the circus, the circus acts themselves—they certainly can be spectacular—not the image or how the work appears to the viewer. The work is matter-of-fact, inasmuch as it reflects the considered gaze of a detached observer. However this gaze is not casual, nor is it an empathetic self-insertion into the world of the subject matter.

Certainly the primal nature of the circus has to be considered. It is one of the oldest, most basic forms of theater. But in contrast to its subject, my work is rather straightforward; perhaps one can call it minimalist in its direct unfettered observation of the subject as it presents itself to me—a directness reinforced by the isolation of the image within the frame. I’d like to think the images reflect a certain autonomy.

I like the idea of the poetic you suggest by “sculpturesque stillness” which, I suppose, can be expected—the subject matter could invite the poetic, perhaps even the monumental. However the associations a viewer brings to this work are

not directed or controlled by me. I have frequently been impressed by commentators’ references to the uninformed, pure point of view of a child. I like that—it reinforces the immediacy and directness of the subject in the picture. And suggests to me that my process is working.

Anonymous in the Audience

I’m skeptical that your images are as straightforward as you claim. To me they seem to take on the theatricality of their subjects. Certainly timing is of the essence of theatricality, and your circus pictures grab extreme moments. Lighting, too, seems part of your theatrical artifice. Can you tell me something about how you went about making those pictures?

Yes, they can take on the theatricality of their subjects. However, the process of making the photographs is straightforward. I am an



“Circus” (série). 2001. Photographie Ilochrome. 20,5 x 25,5 cm. (© R. Bitner)
Ilochrome photograph

anonymous member of the audience. I do not manipulate the image in any way. What is presented in front of me is what I photograph. The lighting is the lighting of the circus; the resulting picture is what it is. I suppose when I decide to snap the shutter that I do, to an extent, control the timing of the moment recorded, but that is simply a selection process.

The pictures reveal a directness in that what is being observed is not being manipulated. (The performers are engaged in various acts of choreography and manipulation, not the observer.) The directness and anonymity of my role as observer reinforces a rather simple act of “looking.” The matter-of-fact nature of this

process allows for the resonance of the image (or the subject), not the picture making.

It may seem a fine point, but reducing this act of seeing to its essential process allows the viewer to perhaps be affected by the theatricality of the image. But this essential process is not in-and-of-itself theatrical; it does not create it. To be impressed or amused by the image is not unwellcome, but I am not interested in guiding anyone to a sense of awe. The awe is there.

What you’re staging is viewership as such—an activity that is as essential to the structure of theater as performing is. In your most recent photographs, the focus has shifted. The performing body has disappeared, spectatorial consciousness has moved into the background, and the scene of the performance has come to the fore. How did you come to your new project of photographing empty theaters?

I like the activity of performance—as it is perceived on both sides of the curtain. The large clown portraits I made between these two series allowed me to explore the experience and perspective of the performer as well as that of the spectator—each equally active and passive. That led me to consider the precise moment that preceded the start of whatever is being presented. That absence (or gap) was as interesting to me as the performer or the act.

Subjective and Universal

These new images, much like my earlier work, are quite direct—theatricality is certainly there, but again, I don’t create it, it is simply observed. In much the same way that you noted the performance as inherently theatrical, the moment when everything is hushed, when the illumination of the spotlights on the curtain or through its opening generates a certain palpable electricity; absence, expectation, and anxiety resonate much like the performances that follow them. It is an extraordinary moment that is highly personal and subjective, yet universal. Perhaps these images further distill this idea of “looking” for me. Take away the actors, the clowns, and there is still a shared experience arising from these matter-of-fact inanimate subjects.

What’s next? Moving back behind the curtain to the backstage construction of the illusion, or turning your camera around to finally face the spectator as such? How an illusion might be constructed is not interesting to me, it will always remain the act or the scene itself. Facing the spectators? Possibly. But being an observer is still a rich field to mine. ■

Barry Schwabsky is the author of *The Widening Circle: Consequences of Modernism in Contemporary Art* (Cambridge University Press) and *Opera: Poems 1981-2002* (Meritage Press).