

DANS LA NUIT DE L'IMAGE

RÉGIS DURAND

« On entre dans un espace obscur, et une image apparaît » :

C'est en ces termes que Rhona Bitner décrit le monde du spectacle, dans lequel elle trouve la matière de l'essentiel de son travail. Le cirque, d'abord, avec une longue et merveilleuse série (*Circus* 1991-2001) dans laquelle les artistes apparaissent sur fond noir comme de minuscules et précieuses figurines. Puis *Clown* (2001), en pied, immenses, photographiés frontalement, au repos. La série *Stage* enfin, présentée ici, et qui depuis 2002 porte sur des intérieurs de théâtres vides, scènes, avant-scènes, rideaux, coulisses, lustres, etc.

Tout paraît simple. Et c'est à cette simplicité apparente, à cet « espace obscur » et à cette image qui « apparaît », que ces quelques lignes seront consacrées.

Qu'ils soient vides ou qu'ils abritent un spectacle, ces espaces semblent saisis au cœur d'une vie secrète, comme si le regard porté sur eux révélait un monde inaccessible jusqu'alors, noyé qu'il était dans le babil et les faux-semblants de l'« universel reportage ». Nous sommes devant des images quiètes, et apparemment sans histoires. Rhona Bitner, dans ses propos, privilégie la position d'une simple observatrice, d'une spectatrice qui se contenterait de prendre en compte « ce qui est là ». D'acquiescer à ce qui est là. Or, nous le savons bien, rien n'est jamais simplement là, pas même dans les lieux de spectacle où tout semble pourtant fait pour que des images soient offertes à un spectateur passif, ou tout au moins captif. L'artiste, dans certains de ses propos, a insisté sur la « neutralité » de

son regard, parlant d'une « œuvre neutre, dans la mesure où elle reflète le regard attentif d'un observateur détaché »¹.

Ce souci de neutralité a évidemment en premier lieu un rôle défensif, il vise à affirmer l'autonomie d'un travail, son intégrité formelle et conceptuelle, et le refus de le voir dilué dans des considérations qui lui seraient étrangères. Mais il ouvre une intéressante série de questions au sujet de la représentation, dans les différents sens du terme.

Il y a d'abord la représentation au sens du spectacle donné — celui qui se déroule sur la piste du cirque ; celui qui va s'ouvrir, ou qui vient de s'achever, ou dont le souvenir flotte encore dans tous ces théâtres dont les photographies nous montrent la scène, le rideau, le lustre, etc. Ce spectacle-là n'est pas l'objet premier du travail de Rhona Bitner, il en est tout au plus le matériau initial. Mais l'artiste n'en est pas pour autant l'« observateur détaché ». Ou plutôt, il y a chez elle un mélange étrange de détachement et de passion. Un observateur réellement détaché eût sans doute procédé autrement, son approche aurait sans doute été, au bout du compte, plus distraite, plus bavarde, alors qu'on trouve ici une concentration extrême, un désir d'aller à l'essentiel, et de saisir le spectacle jusque dans son absence, avec une exigence toute mallarméenne. Les artistes du cirque sont enchâssés dans un fond noir, ce qui pourrait simplement en faire de précieuses enluminures, alors qu'ils gardent une présence exacte. Là où le regard d'un observateur détaché aurait sans doute capté quelque chose de la lumière et des formes ambiantes, rien ne vient parasiter ces formes qui se trouvent détachées du flux qui les porte (la succession des postures et des numéros, le « récit » des enchaînements). Bien que son propos soit fort différent,

Rhona Bitner rejoint en cela tous les artistes qui se sont interrogés sur la magie du spectacle et la manière de la représenter—depuis la danse de Loïe Fuller filmée par le Studio Lumière, ou la danseuse de flamenco photographiée par Man Ray, jusqu’au *Zidane* de Douglas Gordon et Philippe Parreno².

Dans la série *Stage*, la figure et le spectacle en tant que tels sont absents. Seuls demeurent le lieu (la scène) et l’évocation codée (le rideau, le lustre, l’avant-scène)—ce qui en constitue *l’aura* en quelque sorte, comme un parfum ou une poussière de temps impalpables, mélange de proximité et de distance, de ce qui vient et de ce qui s’éloigne. L’artiste puise dans les ressources plastiques du matériau photographique son rendu de la couleur et de la lumière, la splendeur de l’épreuve chromogénique de grand format. L’apparent détachement de la miniaturiste a cédé la place à des images que traverse une forte tension—une charge émotionnelle, mélange d’expectative, de mystère, et peut-être d’une certaine nostalgie. Comme si l’évènement avait toujours déjà eu lieu, et qu’il ne puisse en subsister que cet espace entrouvert, insaisissable dans sa totalité, cette rumeur encore accrochée aux rideaux et aux cintres.

Cette qualité de présence-absence, Rhona Bitner tente de la saisir à travers la matérialité physique de la scène, dans un geste qui repose sur l’hypothèse d’un déplacement : pouvoir saisir les couleurs et les formes d’un espace ou d’un objet, et à travers eux l’expérience dont ils sont dépositaires ; et transmettre au spectateur la conscience de la totalité de cette expérience, comme le fait une métaphore réussie. Cela suppose une croyance forte en la capacité du médium, si on lui applique un protocole rigoureux, à réussir ce déplacement (l’exigence

va même plus loin, jusqu’à l’évocation d’un mythe, puisque certains théâtres sont choisis pour la richesse de leur histoire particulière, qui fait que leur nom est connu de tous).

Une question se pose alors, une énigme que beaucoup d’artistes se sont efforcés de résoudre : comment saisir l’« esprit du lieu » ? Comment rendre perceptible la somme d’évocations et d’allusions qui y sont déposées ou qui affluent à la mémoire ? L’œuvre littéraire peut les déployer avec éclat, en suivre les ramifications les plus ténues (c’est ce que Proust fait admirablement dans le passage, par exemple et pour rester dans le domaine du spectacle, où le Narrateur se rend au théâtre pour la première fois, et ou le mot « baignoire » déclenche la vision d’un univers marin, d’une grotte de nymphes aquatiques)³.

Mais l’image ? Elle a le pouvoir, sans déploiement descriptif ou narratif, d’offrir au regard un équivalent visuel de ce mixte de sensations et de pensées qui s’impose à nous. L’image réussie est celle qui peut à la fois évoquer une scène ou un objet précis, et condenser la somme d’affects qui lui sont liés.

Ce n’est donc pas un spectateur neutre auquel s’adresse cela. Il faut au contraire lui supposer une sensibilité particulière, une aptitude à capter les moments d’« irradiation », ces moments où un lieu se transvase en autre chose, devient liquide ou aérien. L’image certes ne se déploie pas, ne contamine pas ce qui l’entoure (il n’y a pas de récit, sauf, si l’on veut, celui que constituerait une quête énigmatique, d’un théâtre vide à l’autre). Mais elle a pour elle la précision irréfutable qui la fait résonner, « irradier » sur place en quelque sorte. Et la séquence des différents lieux, tels qu’ils sont réunis dans ce livre, apparaît tout aussi bien comme celle des moments

d’une vision unique. À la croisée d’une double détermination, contradictoire mais effective : chaque lieu bien particulier, avec sa propre histoire et sa propre « eau » (comme on le dit d’une pierre précieuse) ; mais chacun aussi comme un des visages d’un lieu unique, une des images que ce lieu fictif recèle en lui.

Le travail de l’artiste consiste précisément à « faire image » de tout cela. Non pas la « dernière » image dont parle Beckett, celle qui signerait la fin, l’arrêt sur une scène où tout s’éteint jusqu’au gel⁴. Une telle vision appartient au règne des « dernières images », celles du « noir silence », « ce noir rien aux ombres impossibles ». Alors que celles de Rhona Bitner n’ont aucunement un caractère catastrophique (même si elles ne manquent pas d’une certaine mélancolie, mais c’est tout autre chose). La question qu’elles posent est bien toujours la même : comment, en effet, « faire image », faire une image juste. L’artiste soumet la richesse des associations que nous avons évoquées (mais beaucoup sans doute nous échappent) à la rigueur artisanale du médium. S’il y a quelque chose de minimal en elle, c’est là qu’il faut le situer, dans le souci de redonner à l’expérience une forme de simplicité et d’immédiateté. Elle y parvient au travers de la confiance accordée au matériau—le procédé photographique, sa capacité à saisir la richesse des ombres et la subtilité des teintes.□

- ↑ Dans un entretien avec Barry Schwabsky, *art press* 307, Déc. 2004.
- ↑ Sur Man Ray notamment, voir Georges Didi-Huberman, « L’espace danse—Étoile de mer Explosante-fixe », *Cahiers du Musée national d’art moderne*, n. 94, hiver 2005-2006, p. 37-51. Il existe une bibliographie immense sur la question de la représentation du spectacle (danse, théâtre, sport), qui ne nous concerne pas directement ici.
- ↑ On renvoie à ce qui reste une des meilleures études de l’« extase métaphorique » et de la « contagion métonymique » : Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », *Figures III*, Éditions du Seuil, 1972, p. 41-63.
- ↑ Je fais référence au court texte de Samuel Beckett *L’Image*, Éditions de Minuit, 1988 : « c’est fini c’est fait ça s’éteint la scène reste vide quelques bêtes puis s’éteint plus de bleu… » (p.17). Voir aussi *Textes pour rien*, *Nouvelles et Textes pour rien*, Éditions de Minuit, 1958 (1950).

IN THE NIGHT OF THE IMAGE

RÉGIS DURAND

“One enters a dark space and an image appears.”

These are the terms in which Rhona Bitner describes the world of spectacle, which constitutes the main source of material for her work. The first of these was the circus, shown in a long and marvellous series (*Circus* 1991–2001) in which the performers appear against a black ground as tiny, precious figures. Then came *Clown* (2001)—immense, full-length, frontal portraits of the subjects at rest. Then, finally, the *Stage* series, shown here, which, starting in 2002, has focused on the empty interiors of theatres, including stages, prosceniums and aprons, curtains, backstage areas, chandeliers, etc.

It all looks very simple. And it is this apparent simplicity, this “dark space” and this image that “appears,” that the following lines will consider.

Whether empty or holding a performance, these spaces seem to have been captured in the middle of a secret life, as if the gaze placed upon them were revealing a world that had hitherto been inaccessible, drowned in the babble and pretences of “universal reportage.” These images we have before us are still, and apparently uneventful. Rhona Bitner prefers to take up the position of a simple observer, of a spectator seemingly content just to register “what is there”. To acquiesce to what is there. But of course, as we well know, nothing is ever simply *there*, not even in places of spectacle where everything possible is done to ensure that images are offered to the passive—or at least captive—spectator. In some of her statements, the

artist has insisted on the “matter-of-factness” of her gaze: the work, she says, is “matter-of-fact, inasmuch as it reflects the considered gaze of a detached observer.”¹

The initial function of this concern with neutrality is, of course, a defensive one. It is designed to affirm the work’s autonomy, its formal and conceptual integrity, and the refusal to allow its dilution in extraneous considerations. But it also opens up an interesting series of questions about representation, in the various different senses of that word.

There is, first of all, representation in the sense of the show being performed, the one unfolding in the ring of the circus; the one that is about to start, or that has just ended, the one whose memory, too, may still hang about all these theatres whose stages, curtains, chandeliers, etc. are shown in these photos. This show is not the main subject of Bitner’s work. At the very most, it is its initial material. But for all that, the artist is not a “detached observer.” Or rather, she evinces a strange mixture of detachment and passion. A truly detached observer would no doubt have gone about things differently. In the end, their approach would probably have been more distracted, more garrulous, whereas what we see here is extreme concentration, a desire to go to the heart of the matter and to grasp the spectacle, even in its absence, with a truly Mallarméan rigour. The circus artists are set into a black ground. This could easily have turned them into precious illuminations, but here they retain an exact presence. Where the gaze of a detached observer would no doubt have picked up something of the light and ambient forms, here there is nothing to interfere with these figures which are cut off from the flux that carries them along (the succession of postures and numbers, the *story* of

the sequences). Although her intention is quite different, this links Bitner to all those other artists who have probed the magic of performance and the ways of representing it, from the dancing of Loïe Fuller filmed by the Studio Lumière, or the flamenco dancer photographed by Man Ray, right up to *Zidane* by Douglas Gordon and Philippe Parreno.²

In the *Stage* series, the figure and performance as such are absent. All that remains is the place (the stage) and the coded evocation (the curtain, the chandelier, the proscenium)—that which constitutes, in a sense, their aura, like a perfume or the dust from impalpable times, a mixture of proximity and distance, of that which is coming and that which is moving away. The artist draws on the visual resources of the photographic material for her rendering of colour and light, the splendour of the large-format chromogenic print. The apparent detachment of the miniaturist has given way to images that are fraught with a powerful tension, an emotional charge, a mixture of expectation, mystery and perhaps a kind of nostalgia. As if the event had always already taken place, and the only part of it that can subsist is this half-open space that cannot be grasped in its entirety, this murmur still echoing about the curtains and scenery.

Bitner attempts to capture this quality of presence-absence through the physical materiality of the stage, in a gesture founded on the hypothesis of a displacement: grasping the colours and forms of a space or an object, and through them the experience of which they are the depositories; and conveying to the beholder the consciousness of the totality of that experience, the way a successful metaphor does. This implies a strong belief in the capacity of the medium—subjected to

a rigorous protocol—to achieve this displacement (the burden placed upon it extends even further, to the evocation of a myth, in that certain theatres are chosen for the richness of their history by virtue of which their names are known to all).

This poses a question, an enigma that many artists have sought to solve: how does one grasp the *spirit of place*? How does one make perceptible the set of evocations and allusions that are deposited there or that come to mind? Literature can deploy these brilliantly, follow their subtlest ramifications (for example—and to stay in the sphere of performance—this is what Proust does so admirably in the passage where the Narrator goes to the theatre for the first time, when the word “baignoire” triggers the vision of an undersea world, a grotto of aquatic nymphs).³

But what of the image? It has the power to offer, without any descriptive or narrative deployment, a visual equivalent of the mixture of sensations and thoughts that bear in on us. A successful image is one that can both evoke a specific scene or object and condense the sum of affects linked to it.

The viewer addressed here is thus not neutral. On the contrary, he or she is expected to have a particular sensibility, an ability to pick up moments of *irradiation*, moments when a place is decanted into something else, becomes liquid or air. No, the image does not spread out, it does not contaminate what is around it (there is no narrative, except, one might say, the one that would be constituted by an enigmatic quest, from one empty theatre to another), but it has an irrefutable precision that makes it, so to speak, *radiate out* from where it stands. And the sequence of different locations, as brought together

in this book, also comes across as so many facets of a single vision. At the junction of a twofold, contradictory yet effectual determination: each perfectly specific place, with its own history and its own *water* (as we say of a precious stone); but also, each as one facet of a unique place, one of the images that this fictive place holds within itself.

The work of the artist consists, precisely, in *imaging* all this. Not with the “last” image spoken of by Beckett, the one signifying the end, fixing on a scene where everything slows and freezes.⁴ Such a vision belongs to the kingdom of the “last image,” that of “black silence,” “that black nothingness with impossible shadows.” There is nothing catastrophic about Rhona Bitner’s images (even if they do exude a certain melancholy, but that is something else entirely). The question that they raise is always the same, however: how does one *make an image*, an image that is right? The artist subjects the rich associations cited here (but there are no doubt many that I have missed) to the artisanal rigour of the medium. If there is something minimal in this, then it is here, in this effort to restore a kind of simplicity and immediacy to experience. She achieves this by trusting her working material—the photographic process—and its capacity to capture the richness of shadows and the subtlety of tones. □

- ¹ In an interview with Barry Schwabsky, *art press* 307, December 2004.
- ² On Man Ray, for example, see Georges Didi-Huberman, “L’espace danse—Étoile de mer Explosante-fixe,” *Cahiers du Musée national d’art moderne*, no. 94, Winter 2005–2006, p. 37–51. A great deal has been published on the representation of spectacle (dance, theatre, sport), though it does not concern us directly here.
- ³ On this, see what is one of the best studies of “metaphoric ecstasy” and “metonymic contagion”, namely, Gérard Genette, “Métonymie chez Proust,” *Figures III*, Paris: Éditions du Seuil, 1972, p. 41–63.
- ⁴ I refer here to Samuel Beckett’s short text, *L’Image* (Éditions de Minuit, 1988): “it’s over it’s done the scene is empty a few animals still then goes out no more blue..” (p. 17). See also, *Stories and Texts for Nothing*, Éditions de Minuit, 1958 (1950).