

## Marina Bay

- rubikub déployé de la figure de l'altérité -

*Marina Bay* jouxte, joue, se jouxte encore ! Annoncée comme opéra - ce fantasmé de l'art total, sorte de possibilité d'une « œuvre de l'homme théorique »<sup>1</sup> - l'ironie adoptée face au genre est explicite. Cependant non dénuée d'une tendresse à l'égard de ce qu'elle-même observe dans son développement : *Marina Bay* se doit d'être observée avec délicatesse. Les strates de lectures se multiplient par le livret. Celui-ci met en abîme ce qui se déguise en décor. Les complexassions fleurissent à chaque acte. Ces jonctions, ces canaux, soient ces *volcans*<sup>2</sup> discursifs fonctionnent grâce au dialogue des différents éléments et événements spatio-temporels que forment cet opératique tout.

Au centre de la diégèse, il y a donc ce volcan – et au centre de ce volcan, encore plus principale, la musique. A la fois support de rhétoricité comme objet plastique et sonore, il est la figure essentielle de *Marina Bay*. Y convergent les protagonistes de l'opéra comme les autres pièces exposées. L'exploration de ce dispositif est, peut-être, ce qui a permis la rencontre plastique de Benjamin Seror et Grégory Cuquel. L'un comme l'autre usent de la « présence [qui] envoie une résonance sur le statut de chaque objet qui l'environne »<sup>3</sup>, permettant de « croiser différentes temporalités et types de présences »<sup>4</sup>. Soit l'imaginaire qu'entraîne l'existence d'un volcan sur son environnement, c'est-à-dire l'utilisation ici, en sous-jacence prégnante, de cette musique-volcan teintant tout l'espace. Le volcan est ici l'autre, non plus manichéen ; il permet d'user, a contrario<sup>5</sup>, des minima des ressources nécessaires à la mise en scène. Par là, le décor interroge sa nature même pour énoncer son double corollaire — où prime l'installation sur son utilisation, une unique fois, comme espace scénique. Réalisé par Gregory Cuquel, l'objet est un polymorphe évident. S'y condensent les aspects narratifs et métaphysiques de l'opéra, et ce sans user d'un symbolisme ni verser dans l'illustration rigoureuse. Ce qui sera décor ne peut donc être résumé à cette fonction. Un temps non décrit y est saisi (explosion, mur, boisement) dans l'opposition d'une masse frontale à celle éthérée et étendue d'un ramage. Chaque élément sculptural condense plusieurs évocations et par là les différentes temporalités s'annulent (renvoyant à de précédents travaux - tel que *Down* (Chantier Public, 2007)). Cette immobilité exacerbe-t-elle l'omniprésence de la musique qui par nature s'inscrit dans une durée ? Si les structures en estrades de Benjamin Seror n'étaient pas présentes, peut-être pas. Version adaptée de *salon musique* (GlassBox, 2006), les enceintes les jouxtant est une invite à écouter. Les séquences choisies ne retracent pas l'ensemble de l'histoire de *Marina Bay*, mais sont des morceaux plus musicaux, moins chantés ou parlés. De même d'ailleurs que *Marina Bay* n'est pas l'entièreté d'une narration. L'absurdité du début boucle sur la conclusion fataliste d'un chœur *retourné*.

Deux amis partent en voyage sur une île désenchantée - dont la colonisation estimée du XIX<sup>e</sup> s'inscrit comme contemporaine aux écrits d'un Fenimore Cooper ou d'un Jules Verne<sup>6</sup>, questionneurs de la relation île/volcan, soit celle de la force à l'utopie, reprise plus tard par le motif de la licorne. De retour de au réel, la fascination qu'exerce le volcan n'est éprouvée que par l'un des deux amis, qui dès lors va reconstituer, sorte de Roy Neary<sup>7</sup>, le volcan dans son atelier. Dès lors l'action narrée n'existe plus : la quête est de comprendre qui est l'Autre. Précédée de l'entrée du shaman et de l'immédiate démystification de son identité, cette enclave narrative dans cette quête fonctionne comme chacun des éléments exposés - autres que les sources sonores et le volcan. Ils permettent la contextualisation et l'explication d'un point d'entrée dans le dispositif qu'est *Marina Bay*. Ainsi la *Fenêtre* que figure Grégory Cuquel (cadre dont la face intérieure du verre a été peinte en noir accentuant son pouvoir de réflexion) permet la cristallisation factice d'une ouverture vers un ailleurs alors même qu'elle reflète l'ensemble de l'installation. Ce jeu de surfaces et de brillances est présent dans l'ensemble de *Marina Bay* : les couleurs sont vives (les estrades verte et rouge, le lino bleu au pied du *volcan*), vernies (le *volcan* lui-même noir et le *Clavichorde* blanc) voire pailletés (les cornes de licornes). Ces irisations de surfaces permettent à une cohérence de se tendre entre des éléments *a priori* hétérogènes. Analogiquement cela se retrouve dans la composition musicale. Les morceaux écrits par Benjamin Seror sont pensés en strates desquelles percent parfois des éclats (une note, une voix monte, se répète, souvent solitaire).

<sup>1</sup> Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* (1872), *Le Livre de Poche*, 1994, passages sur l'opéra : pp. 142-147

<sup>2</sup> Acte 3 - *Mais au fait qu'est-ce qu'un volcan ?* - Chanson : *Tout est cana l*

<sup>3</sup> Grégory Cuquel – <http://www.ultra-book.com/-gregory>

<sup>4</sup> Benjamin Seror – <http://indexofbenjaminseror> – Chanson pour danse - 2006

<sup>5</sup> « Le volcan dans l'opéra-ballet et le théâtre à machines » par Françoise Lavocat dans *L'imaginaire du volcan*, textes réunis par François Sylvos, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

<sup>6</sup> *The Crater or Vulcan's Peak*, Fenimore Cooper, 1847 et *Voyage au centre de la Terre*, Jules Verne, 1846

<sup>7</sup> *Rencontres du troisième type*, S. Spielberg, 1977

A l'image de son minimal *Clavichorde* (ailleurs l'utilisation d'un mini-piano synthétique, un petit programme informatique...), tout joue de précision et de préciosité : c'est arriver à contenir le développement d'une réflexion dans un module d'une fragilité nécessairement complexe. Ici, s'axant sur le volcan, devenu modèle pour poser la question de l'altérité.

Mais aurait-ce pu être une autre forme que le volcan ? S'il est question, pour B. Seror, d'opérer le passage d'un lien sémantique à l'autre, l'on pourrait, poussant l'extrapolation, transiter du volcan au site internet<sup>2</sup> à une boîte en carton car « il n'y a aucune différence entre cette boîte en carton et tout les autres systèmes de communication » (*Un site internet en carton*, 2005). Mais la force plastique de ce volcan-ci est nécessaire comme contre-point solide et présent. Une alternative est proposée : celle de la figure de la licorne, utopique, qui elle aussi aurait pu s'incarner en une sculpture imposante. N'en demeure que des fragments : quelques cornes dérivantes, accrochées au moyen d'un anneau au mur, à l'instar d'une diffusion sonore parcellaire. Questionnant l'espoir, l'imaginaire fou, supernovien ?, ne s'avène qu'une désillusion et par là une éventuelle tristesse. Ce que n'est pas *Marina Bay* grâce à la légèreté tragique, quelque chose du burlesque, des chansons, de sa représentation unique et finale, le dernier soir de son exposition. Le choix de cette temporalité rend le volcan à la fois exo- et endogène à l'installation. Il aura été sculpture puis devient certes décor mais surtout, là, incarnation d'un concept, celui de l'Altérité. Ainsi, en présence d'individus, la question se déplace encore une fois, musicalement, de la considération de l'entiereté de l'autre à celle de perception et de partage. Cela a lieu non pas spatialement, comme la sculpture a l'habitude de le faire, mais temporellement. Les lieux sont investis. Les spectateurs, sur les *estrades* devenus aussi espace scénique, sont inclus au dispositif global de l'œuvre.

La *Fenêtre* et l'enclave narrative, inchangées, figurent comme lieux de neutralité alors que revenir à la contemplation de l'épure des autres objets n'est plus possible lors de l'usage du dispositif de l'installation. C'est dans ce constat dichotomique qu'a lieu la joute, du passé au présent au devenir, dans la confrontation de soi à l'autre, qu'on ne peut définir qu'avec son propre mode de perception, donc imparfaitement. Ouvrant ici une double possibilité de lecture, comme elle est ouverte pendant la durée de l'exposition par l'inclusion partielle de la partition musicale de l'opéra, c'est constater, sans pouvoir l'exclure, le retour à soi, naturel et nécessaire, mais aussi tenter de lutter contre. Or ce sont ces allers-retours, imbriquant formellement le livret, l'installation et la performance, qui, là, permettent de ré-engager ce mouvement non plus dans l'opposition mais le glissement, au sein même du propos discuté, c'est-à-dire entre le triptyque discursif et celui de sa réception, vers l'autre.