

# L'art comme outil de pensée

Rencontre avec Danièle Rivière, fondatrice des éditions Dis Voir, qui publie les livres du cinéaste Peter Greenaway, lequel sera présent à Poitiers lors des journées consacrées à son œuvre atypique, du 9 au 17 mai 2007, par l'Ecole européenne supérieure de l'image

Entretien **Alexandre Duval** Photo **Mytilus**

**D**epuis bientôt vingt ans, Danièle Rivière a noué une complicité éditoriale avec le réalisateur Peter Greenaway. Autour de cette collaboration se dessine le projet intellectuel qui sera à l'origine de la maison d'édition Dis Voir qu'elle va créer. Investissant les problématiques de l'art contemporain et riche d'une centaine d'ouvrages en français et en anglais, son catalogue comporte aujourd'hui les contributions d'architectes, d'urbanistes, de chorégraphes et de cinéastes tels Manoel de Oliveira, Wong Kar-Wai ou encore Raoul Ruiz, lequel inaugure l'aventure éditoriale avec le livre qui lui sera consacré qui reçoit le 1<sup>er</sup> prix décerné par le CNC / Ministère de la Culture. Avec Dis Voir, l'éditrice a su et pu poursuivre un itinéraire personnel avant tout animé par la curiosité intellectuelle.

Originnaire de la Vienne, Danièle Rivière poursuit ses études à la Sorbonne à Paris après un passage au lycée Marcelin-Berthelot de Châtellerauld. Elle opte pour la philosophie, et assure une activité de critique de cinéma dans des revues telles *L'Avant-Scène Vidéo* dont elle sera la rédactrice en chef. Déjà se fait jour un intérêt tout particulier pour le rapport texte-image et les modes narratifs qui échappent à l'attraction du schéma hollywoodien, autant de problématiques qui l'amènent à réaliser aussi des films de courts-métrages et qui devaient la rapprocher de l'œuvre de Peter Greenaway.

**L'Actualité. – Comment résumeriez-vous la philosophie de votre maison d'édition ?**

**Danièle Rivière.** – A l'époque où j'étais étudiante, Gilles Deleuze donnait des cours à Paris 8-Saint-Denis. Il préparait alors *L'Image-mouvement* (1983) et *L'Image-temps* (1985). C'est là que j'ai été confortée dans ce qui m'apparaissait encore de manière confuse, que l'image était aussi un outil de pensée. Les livres de cinéma d'alors ne s'intéressaient qu'aux cinéastes en fin de carrière et n'étaient qu'une juxtaposition de dates, de références techniques ou à d'autres cinéastes, ou bien de descriptions de l'histoire du scénario. Bref rien sur le cinéma qui émergeait et encore moins sur ce qui était au cœur même de ces films dans ces enjeux formels, ni même sociaux, culturels ou intellectuels, et qu'une approche pluridisciplinaire aurait pu mettre au jour.

Avec Dis Voir, c'est ce que j'ai essayé de concevoir. Faire des livres où l'art (au sens large) serait abordé dans ses enjeux formels et mis en perspective avec d'autres expressions culturelles actuelles et passées. C'est une démarche que l'on peut voir ailleurs que dans les livres de cinéma que j'ai édités. Par exemple dans *Cachez ce sexe que je ne saurais voir* (2003) qui, là, traite de la représentation du sexe de la femme. Le point de départ était les œuvres d'artistes femmes que l'on voit aujourd'hui exprimer leurs fantasmes sexuels quand des artistes hommes les exprimaient à leur place autrefois. J'étais curieuse de remonter l'histoire de la représentation du sexe à travers les âges afin de comprendre comment la pornographie comme le voile avaient été la réponse à la peur toujours répétée, celle du sexe de la femme. Cette traversée de notre histoire judéo-chrétienne avec ses déesses mères, Lilith (la première femme d'Adam), les sorcières, l'hystérie, les fondements de la médecine moderne et le jeunisme aujourd'hui, traçait cette permanence de

l'archétype à l'œuvre dans ces représentations, à savoir la démonisation du sexe de la femme qui «bizarrement» advient au moment où s'instaure le système patriarcal – avec une riche iconographie à l'appui. Cette mise en perspective historique de nos codes de représentation a pour rôle de perturber (dérouter) notre vision pour donner plus de champ à notre regard. C'est, je dirais, ce qui est politique dans les livres que j'édite et qui consiste à recontextualiser les propositions de l'art contemporain dans les enjeux de la culture contemporaine en prise avec son histoire symbolique et historique.

**Comment s'est articulé votre intérêt particulier pour le cinéma et l'ouverture à d'autres champs de la culture contemporaine ?**

Bien sûr, quand j'ai fondé Dis Voir, le cinéma m'intéressait et particulièrement le cinéma contemporain. Mais pratiquement aucun livre n'existait sur cette période comme je vous l'ai dit, tout s'arrêtait à Renoir ou à Truffaut. J'étais surtout attirée par les rapports que le cinéma entretenait avec la culture contemporaine et donc plutôt par des réalisateurs qui s'inscrivaient pleinement dans une relation avec des références ne venant pas uniquement du cinéma. C'est pourquoi j'ai développé Dis Voir avec d'autres collections telles que les arts visuels, le design, la chorégraphie ou encore l'architecture.

L'art ne m'intéresse que comme outil de pensée. Et c'est peut-être aussi pour ça que j'ai eu envie de travailler avec des artistes dont l'œuvre m'apparaissait écrire l'histoire de notre époque et qui me donnaient envie de m'aventurer dans leur univers.

**Comment concevez-vous les ouvrages que vous publiez ?**

Je conçois mes livres un peu comme je fais des films. Il y a d'abord le choix d'un sujet artistique, lequel va se décliner plutôt à la manière d'une enquête qui consiste à le problématiser (à interroger plutôt qu'énoncer) en y incluant ses diverses ramifications hors du champ de l'art. D'où l'importance d'avoir plusieurs auteurs issus de champs théoriques différents, pour ne pas étouffer le sujet. Mêler ainsi l'art à d'autres champs comme la littérature, le cinéma, le design, la danse qui sont aussi des manières de créer des passages pour enrichir les questionnements.

Dans mes livres se croisent donc des philosophes, des esthéticiens, des théologiens et des scientifiques. Jusqu'à Deleuze, le discours sur l'art était pratiquement réservé aux critiques d'art. Après lui, beaucoup de philosophes ont accepté d'écrire sur le cinéma. J'ai pu bénéficier de cette ouverture pour mes livres de cinéma quand j'ai débuté Dis Voir. Puis, ce sera le cas aussi avec *Danses tracées* (1991), un livre qui porte

sur les systèmes de représentation du corps répertoriés par des notateurs de la danse depuis Louis XIV jusqu'à aujourd'hui, où le mathématicien René Thom et l'urbaniste Paul Virilio vont intervenir. De tels sujets n'appartiennent pas seulement à l'histoire de l'art et sont riches d'un matériau qui concerne tout simplement notre histoire et qui, pour cela, doivent sortir du strict domaine de l'art et être mis en circulation pour éviter toute rigidité culturelle.



**Vous avez un jugement très réservé sur la pertinence des ouvrages d'histoire de l'art mais quelle est la part d'autonomie de vos propres ouvrages ?**

L'histoire de l'art pour moi n'est qu'un moment de compréhension de l'œuvre et il m'a toujours semblé plus intéressant de prolonger ce moment en la recontextualisant dans son époque avec les codes sociaux, religieux, les connaissances scientifiques, etc. «L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art», disait Robert Filliou.

Pour cela, les ouvrages d'histoire de l'art ne m'ont jamais rendu la vie plus intéressante.

D'ailleurs, l'art d'aujourd'hui n'appartient pas seulement à l'histoire de l'art. On a vu la dissolution des anciennes frontières rigides entre l'art et le non-art, la fusion des disciplines artistiques traditionnelles. Les artistes mêmes ne proposent plus d'œuvres – ni même

Danièle Rivière participe à une table ronde avec Peter Greenaway, Eve Rambou et Fabien Maheu le 10 mai à 14h au Théâtre de Poitiers.

des objets d'art – mais des processus, des propositions de situations à expérimenter en commun. Tout cela pour dire qu'avec l'art contemporain, les livres que je publie à Dis Voir sont aussi d'autres propositions et d'autres façons d'approcher le monde dans lequel nous vivons maintenant sous l'angle de ses enjeux artistiques qui, il va sans dire, rendent «la vie plus intéressante».

#### **Comment a débuté la collaboration avec Peter Greenaway ?**

Au moment où je démarrai Dis Voir, j'avais envie de travailler avec lui. Dans le cinéma de Greenaway circulait beaucoup de texte, je me demandais alors s'il écrivait et si des écrits existaient qui ne soient pas destinés à devenir des films. Quand je l'ai rencontré je venais de créer Dis Voir mais je n'avais encore rien publié. Il m'a toutefois accordé un rendez-vous sans bien savoir sur quoi portait mon projet. J'ai pu le lui expliquer lorsque je me suis rendu à Londres. Il m'a alors dit qu'il écrivait effectivement des textes mais qu'il ne les finissait jamais. En revanche, si ça m'intéressait, il était prêt à les finir. Et c'est ce qu'il a fait. Il me les a proposés et on a continué ainsi. Une histoire simple, en définitive.

#### **Vous avez déjà publié treize ouvrages avec Peter Greenaway, peut-on parler d'une complicité intellectuelle entre vous ?**

Ce travail sur la durée n'est pas incongru. Peter fait partie des artistes qui, au fil des années, continuent à me surprendre et m'aident aussi à dégager d'autres points de vue, d'autres façons de questionner les sujets de mes livres. Je crois qu'il est aussi curieux des livres que j'éдите. Certains comme *Danses tracées* a été un matériau dont il s'est servi pour noter la chorégraphie notamment avec Eve Ramboz dans les images de synthèse qui apparaissent dans le film *Prospero's Books* (1991). Cela me réjouit que Greenaway puisse trouver intérêt à des livres que je publie même s'il est évident que ses références sont aussi bien ailleurs.

#### **Votre relation d'éditeur vous met en lien étroit avec l'univers de Peter Greenaway. Quelle est, selon vous, la spécificité de son cinéma ?**

La recherche de nouveaux modes d'organisation du récit ainsi que la question de la relation du texte et de l'image comptent à mon sens parmi les préoccupations majeures de son cinéma. Son œuvre s'est émancipée d'un cinéma d'adaptation et propose d'autres types d'organisation du récit non plus chronologique ou causale mais s'appuyant sur d'autres codes universaux pouvant donc être compréhensibles par tous. Je pense par exemple aux chiffres qui organisent le

récit dans *Drowning by numbers* (1988), aux couleurs dans *Le cuisinier, le voleur, sa femme et son amant* (1989) ou encore à l'alphabet avec *A Zed & two Noughts* (1985).

A travers l'usage que fait Greenaway du cinéma numérique – ce qui sera précisément montré à Poitiers – il me semble que prend corps véritablement cette réflexion sur l'organisation du récit. La fragmentation de l'image qui s'y opère renforce l'idée du «lire» et du «voir» qui est la relation que Greenaway avait déjà instaurée avec les images de ses films. C'est-à-dire qu'on les lit davantage qu'on ne les voit parce qu'il y a énormément de textes à l'intérieur des images qu'il nous propose. La fragmentation liée au cinéma numérique accentue cette lecture de l'image. A mon sens, les films de Greenaway s'adressent plus à un lecteur qu'à un «simple» spectateur.

#### **Quel sens donnez-vous à cette fragmentation ?**

Par la fragmentation de l'image et du récit, Greenaway s'adresse à un lecteur-spectateur actif. C'est une manière de rendre compte d'une perception multiple et variée, au plus proche de l'expérience humaine. Cette fragmentation rompt aussi avec une conception aristotélicienne du récit sur laquelle repose le cinéma hollywoodien où l'histoire univoque avance invariablement selon une cause qui provoque un développement et qui sera résumée dans une fin. On la retrouve aussi dans l'usage des procédés artistiques qu'il utilise allant par exemple de la représentation théâtrale à la projection cinématographique en passant par le chant, la danse, la musique mais aussi par la photographie et la peinture. D'où l'importance pour lui des taxinomies, cette recherche d'autres principes d'agencement de la narration.

S'adresser à un «spect-acteur-lecteur» c'est la manière pour Greenaway de jouer, d'inter-agir avec lui par l'art de la surenchère et de l'excès qui caractérise son esthétique et tente de réinventer des lectures du monde. Apprendre à lire ce que l'on voit nous conduit à apprendre à penser autrement, à user d'autres logiques pour associer les événements. Je dirais par exemple apprendre à lire les images médiatiques qui font notre quotidien et notre Histoire. Greenaway ne dit-il pas que l'usage pour lui des nouvelles technologies liées à l'image «est le prolongement naturel de la révolution accomplie par Gutenberg».

#### **Si les films de Greenaway mettent en jeu la lecture, en quoi les livres que vous publiez avec lui font-ils écho à son œuvre cinématographique ?**

Cette recherche dans le rapport texte-image et dans la structure du récit, je la retrouve dans les livres que je fais avec lui, sans oublier l'usage qu'il fait des mots. Ici, je dirais qu'il les soumet à un décol-

En hommage à Peter Greenaway (présent les 9 et 10 mai), l'Ecole européenne supérieure de l'image propose, avec de nombreux partenaires, huit jours de projections et conférences, trois expositions et un concert du quatuor Balanescu, du 9 au 17 mai à Poitiers. Programme sur le site [www.eesi.eu](http://www.eesi.eu)

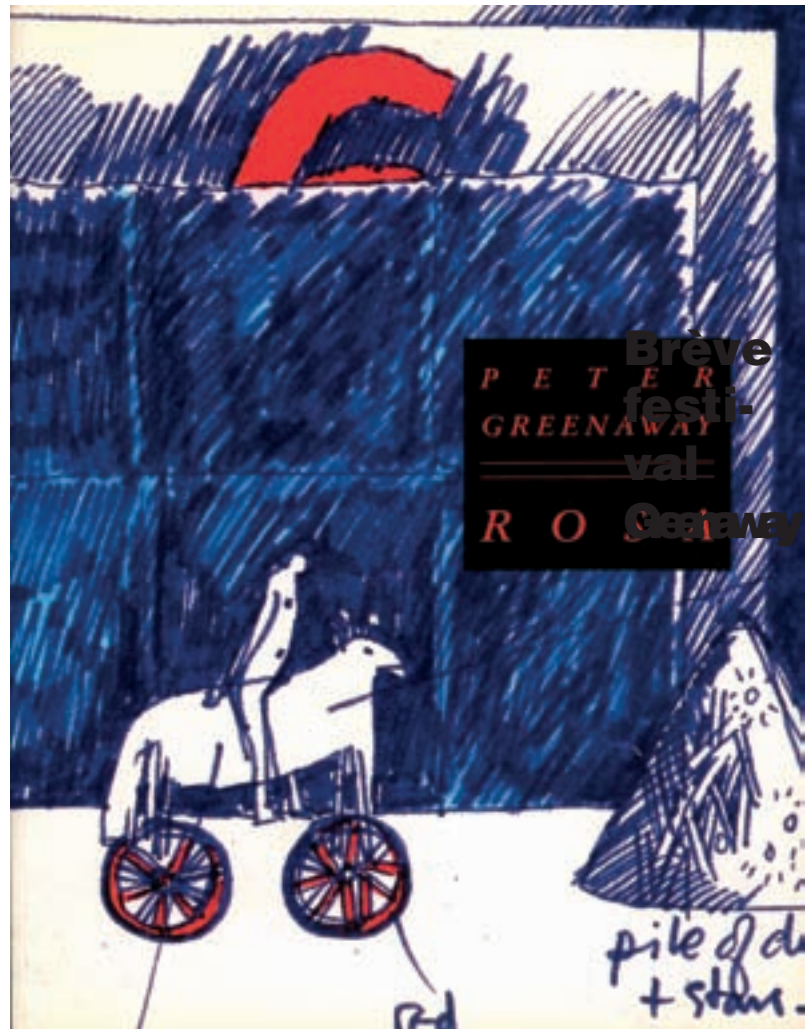
lage, retirant des strates de sens jusqu'à ce que le mot fasse image. Parfois il surenchérit par des néologismes ou joue avec la langue en fabriquant des mots-valises. Un vrai défi pour les traducteurs. Dans les textes de Greenaway, il s'agit d'une tension du mot vers l'image alors que dans ses films, c'est l'image qui tend vers le mot. L'image est devenue un matériau scriptural en quelque sorte.

**Outre des romans de Greenaway qui explorent d'autres types d'organisation du récit, vous publiez certains de ses scénarios. Quel intérêt particulier ont ces textes dans votre projet éditorial ?**

Les scénarios de Greenaway sont aussi une manière pour le lecteur de se fabriquer des images du film. L'écriture de Greenaway vise à cela, ce qui leur confère une valeur littéraire unique. Par exemple, *La Ronde de nuit* (2006), le dernier film de Greenaway [qui devrait être présenté au festival de Cannes 2007] inspiré du tableau de Rembrandt, dont on a publié le scénario avant que le film ne soit tourné : il y aura sûrement des passages entiers qu'on ne retrouvera pas à l'écran mais qui, là, existent sous forme d'intentions. Donc, les scénarios de Greenaway constituent aussi un moment d'un processus de travail qui souvent déborde le film lui-même. Pour ce dernier scénario nous n'avions pas d'image puisque le film n'avait pas été commencé. Greenaway a donc découpé le tableau de Rembrandt pour nommer ses personnages, y pointer des éléments qui lui serviraient à construire l'histoire. Une leçon magistrale de lecture d'un tableau. Lecture, une fois encore.

**Greenaway met en relation son travail avec la notion d'interactivité. Quel regard portez-vous sur cette problématique qui traverse les arts visuels et qui possède aussi une dimension politique ?**

Le dernier ouvrage publié à Dis Voir, *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines* (2006), s'intéresse précisément à cette question. Il s'agit de montrer comment sous l'influence de notre culture médiatique où l'information nous est donnée en temps réel, par la possibilité de passer d'une information à une autre en zappant, ou d'un monde à l'autre comme dans les jeux vidéos, notre rapport au temps du récit et de l'histoire s'est profondément modifié. En abordant avec ce livre la question du récit dans ses ruptures et ses mutations, il s'agit de montrer comment ces nouveaux langages, nouvelles écritures, sont représentatifs de l'imaginaire contemporain qui s'y exprime et de faire l'inventaire de cette dernière décennie où le temps est devenu un enjeu esthétique majeur sur lequel les artistes ont recomposé la réalité quotidienne et cherché à réinventer d'autres expériences.



**En quoi votre cheminement intellectuel s'est-il nourri de votre travail d'éditrice ?**

Dis Voir a d'abord été pour moi une manière de continuer à être étudiante et d'être aventurière dans la culture. J'avais alors un avantage sur mes amis étudiants qui préparaient leur thèse en bibliothèque, car à travers la maison d'édition que je venais de créer je pouvais y inventer des livres où se croiseraient différentes formes de savoirs. Le sujet que j'allais choisir me donnait la possibilité de rencontrer et d'interroger mes contemporains, de donner libre cours à une intuition non seulement sensible mais intellectuelle. Avec ces livres, nous pouvions nous aventurer dans la culture, créer des passages pour enrichir les questionnements et y trouver des «manières de faire des mondes». C'est ce cheminement intellectuel fait de rencontres, de partage, d'expériences que retracent les livres que j'édite et qui sont pour moi comme un documentaire sur notre époque. L'idée à l'origine de la maison d'édition que j'allais fonder était de trouver conceptuellement une manière de fabriquer des images à partir de l'écrit : Dis Voir. Et voilà, sur mon chemin j'ai croisé l'œuvre de Peter Greenaway. ■

Rosa, un «roman opéra» de Peter Greenaway.  
www.disvoir.com