

Les « nouvelles technologies » sur scène dans l'avant-garde. Une étude intermédiaire de *Relâche* et *Entr'acte*.

Karine BOUCHARD

Résumé

Le film Entr'acte de René Clair est devenu un classique du cinéma expérimental. Pourtant, peu d'historiens semblent l'avoir analysé en fonction de l'intention originelle de ses auteurs, soit celle d'occuper l'entracte du ballet Relâche de Francis Picabia et d'Erik Satie, présenté en 1924 au Théâtre des Champs-Élysées de Paris. Entr'acte est une œuvre qui prend tout son sens dans son contexte initial de production. Une analyse formelle, enrichie d'une réflexion sur la présence et la notion d'aura de Walter Benjamin, nous permettra d'examiner les échanges entre la scène et les procédés cinématographiques ainsi que le nouveau rapport au réel qui s'en dégage. Nous pourrions comprendre de quelles façons le cinéma influence le dispositif scénique et agit sur lui.

Les avant-gardes historiques des années 1920 ont utilisé différents procédés – soit le collage et le photomontage – ainsi que les nouvelles technologies de l'époque – soit le cinéma – dans le but d'intégrer l'art à la *praxis* sociale. Dans un second temps, ils ont également créé des événements – dont ceux présentés, entre autres, au Cabaret Voltaire – afin de s'attaquer à l'institution artistique et de faire éclater les catégories esthétiques traditionnelles, soit la peinture et la sculpture¹. En outre, certains artistes ont dépassé ces limites, définies par l'avant-garde elle-même, en réunissant dans un même lieu l'événement et le cinéma. C'est le cas de Francis Picabia, Erik Satie et René Clair qui ont créé ensemble l'(anti)ballet dadaïste *Relâche*. Réalisée par la troupe des Ballets suédois en décembre 1924, au Théâtre des Champs-Élysées, cette prestation en deux actes comportait un entracte cinématographique à la « pause », le film *Entr'acte*.

Nous souhaitons ainsi (re)penser *Entr'acte* dans le contexte du ballet² pour lequel il a été créé afin de porter une attention particulière aux relations intermédiaires en dehors des modèles totalisants de la *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art totale, et des modèles avant-gardistes de l'hétérogénéité. Pour ce faire, nous entendons

l'intermédialité comme étant « l'« assujettissement », la « subordination » du dispositif à d'autres médias et à d'autres espaces culturels » telle que définie par André Gaudreault³.

Comme nous le verrons ici, l'analyse des rapports entre les corps réels des danseurs et la présence de l'image virtuelle et de l'écran dans ce dispositif scénique peut nous aider à comprendre de quelles façons les procédés cinématographiques de l'époque pénètrent le dispositif scénique et agissent sur lui. Dans une approche plus générale, nous nous attellerons à voir quelle fut l'influence des nouvelles technologies sur le projet critique des avant-gardes. Pour ce faire, nous nous pencherons d'abord sur la dimension formelle du spectacle *Relâche* pour ensuite élargir notre étude à la notion de présence et examiner le nouveau rapport au réel qui s'en dégage. Mais il importe tout d'abord de résumer brièvement l'esprit du spectacle de l'époque, tel qu'il fut reçu par la bourgeoisie parisienne, au Théâtre des Champs-Élysées, en 1924⁴.

Entr'acte dans son contexte initial de présentation

Dernier ballet produit par la compagnie des Ballets suédois de Rolf de Maré, troupe parisienne vénérée par l'avant-garde⁵, *Relâche* réunit sur scène musique, danse, arts visuels et cinéma. Ce ballet résulte d'une collaboration étroite entre le plasticien Francis Picabia, le compositeur Erik Satie et le réalisateur René Clair⁶. Dans sa version originelle, le ballet présente l'*Entr'acte* cinématographique de René Clair lors de la pause, entre ses deux actes. Rappelons que la première représentation était prévue le 27 novembre 1924, mais le spectacle a été annulé en raison de l'état de santé du premier danseur, Jean Börlin. Ce désistement était imprévu et imprévisible, mais les spectateurs ont d'abord pensé à une farce dadaïste puisque Picabia venait de quitter le mouvement Dada. Quoi qu'il en soit, la première eut finalement lieu le 4 décembre 1924, au Théâtre des Champs-Élysées, dirigée par Jacques Hébertot⁷.

Au début du spectacle, le public est confronté non pas à une danse exécutée sur la scène théâtrale, mais bien à une projection cinématographique. En effet, un rideau de scène noir, ponctué de slogans « publicitaires » tels que « Vive Relâche » ou encore « Vous préférez les ballets de l'Opéra, pauvres malheureux », s'ouvre sur un écran où est présenté un court prologue filmé où Francis Picabia et Erik Satie, sur le toit même du Théâtre des Champs-Élysées, tirent un coup de canon en direction du public⁸. Le premier acte débute seulement lorsque l'écran est hissé : la scène apparaît enfin. Mais elle demeure vide durant les deux premières minutes, car Édith Von Bonsdorff, première danseuse des ballets suédois jouant le rôle de la Femme, se trouve parmi les spectateurs. Après s'être tranquillement levée de son siège pour se rendre sur la scène, elle s'arrête au milieu du plateau, s'assoit dans un fauteuil et fume une cigarette tout en observant le décor et en écoutant la musique. Le premier acte met en scène un *strip-tease* de la danseuse étoile tandis que le deuxième acte en est

la contrepartie : les Hommes se déshabillent à leur tour.

Entre les deux actes du ballet, les spectateurs sont plongés dans le noir pour le visionnement du film *Entr'acte*. L'idée du scénario venait de Francis Picabia et René Clair en fut le réalisateur⁹. La première partie du film offre aux spectateurs une série d'images disparates, mettant en valeur les techniques du montage, tandis que la seconde est une parodie de course-poursuite, allusion aux frères Lumière.

L'événement, milieu d'échange

L'importance de l'œuvre événementielle chez Dada est manifeste¹⁰. Ainsi que George Baker le décrit, il existe une relation étroite entre les idées prônées par ce mouvement et l'événement : « *Dada's origins lie in an engagement with performance and theatre, from the moment that the first Dadaists coalesced in 1916 at the Cabaret Voltaire in Switzerland. Paris Dada, in its own ways, intensified this theatrical origin*¹¹. » Les artistes d'avant-garde ont d'abord eu recours à l'événement pour se libérer de l'objet : désignant par le terme « événement » la performance ou les soirées dada, Günter Berghaus précise que l'œuvre d'avant-garde se conçoit tel un phénomène éphémère¹² et que, de ce fait, la performance ne peut, comme l'objet d'art, devenir une œuvre de collection¹³. Olivier Fahle souligne de même l'indifférence de l'événement dada à l'égard des traces visibles : « De surcroît, le dadaïsme est plutôt un mouvement dont les qualités et actions performatives importent plus que le souci de léguer des œuvres d'art durables ou de développer un nouveau langage artistique, comme l'ont recherché les autres courants d'avant-garde¹⁴. » L'événement éphémère permet donc aux artistes de se libérer du matériau qui était encore nécessaire aux collages et aux photomontages et d'évoluer moins dans l'espace que dans le temps. De ce fait, le processus d'opposition à l'hégémonie des catégories traditionnelles du modernisme qui prônait la spécificité du médium atteint, avec l'événement, son plein potentiel. Il autorise l'hybridation des médiums, une violence intermédiaire qui, dans le cas du spectacle qui nous concerne, brouille la distinction entre l'actualité et la virtualité.

Thomas Elsaesser pousse la réflexion sur l'événement en la transposant au médium cinématographique. Selon lui, c'est grâce au cinéma que la conceptualisation de l'œuvre d'art comme événement est possible¹⁵. La réflexion précédente sur l'espace scénique se continue cette fois-ci dans la virtualité : n'étant plus perçu comme un « produit » (ou un objet), le cinéma manifeste, par l'événement même, sa nouvelle condition de « circuit d'échange », se métamorphosant ainsi en un réseau de connexions et d'interconnexions qui lui permet de dialoguer avec ses entours et d'être dépendant du contexte par lequel et pour lequel il a été conçu¹⁶. Cette idée du film comme origine de la notion d'événement trouve un écho dans le concept d'attraction de Tom Gunning, qui considère le cinéma moins comme un contenu narratif que comme un spectacle technique. Ainsi morcelée par le montage, la fiction crée

un événement plutôt qu'une narration ou une « mise en scène »¹⁷.

Le spectacle *Relâche* combine, à la fois sur une même scène, l'événement éphémère comme nouvel art pour les avant-gardes et le médium cinématographique permettant l'événement et favorisant les échanges. Des connexions sont alors possibles entre le film et le ballet. Toutefois, comme l'indique Walter Benjamin dans son ouvrage *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, il existe une dichotomie entre l'événement scénique et l'œuvre cinématographique : « Rien, en effet, ne s'oppose plus radicalement à l'œuvre d'art entièrement envahie par la reproduction technique, voire, comme dans le film, née de cette reproduction, que le théâtre¹⁸. » On connaît la célèbre thèse de Benjamin, qui considère que la reproductibilité technique de l'œuvre d'art la prive de son authenticité, de l'unicité de sa présence, de son aura, et l'émancipe de sa fonction rituelle au profit de sa valeur d'exposition. Les exemples qui manifestent cette dichotomie entre les deux événements sont nombreux, ne serait-ce que du point de vue de la temporalité, si nous considérons que la projection cinématographique se passe dans une « immédiateté révolue » alors que la création théâtrale évolue dans « l'immédiateté »¹⁹. En d'autres termes, le spectateur de *Relâche* est donc confronté à la fois à la représentation scénique qui se passe au présent et à l'image en mouvement artificielle où le public voit ce que les producteurs du film avaient déjà vu²⁰. Ainsi, cette constatation témoigne d'une correspondance qui s'avère conflictuelle, au premier abord, entre les événements scéniques et cinématographiques au sein d'un même lieu.

Pourtant, le spectacle *Relâche* de 1924 semble se situer dans un « entre-deux », entre l'œuvre originale et sa reproduction, entre l'œuvre d'art traditionnelle et les « nouvelles » technologies, à la limite de l'esthétique moderniste, voire bourgeoise²¹. Il exprime la volonté de faire dialoguer l'événement cinématographique et l'événement scénique, malgré leur temporalité décalée, notamment lorsque, à la fin du film *Entr'acte*, le danseur-acteur Jean Börlin déchire l'écran où paraissait le mot « FIN » pour revenir aussitôt sur scène, en chair et en os. Mais il est immédiatement renvoyé par Rolf de Maré qui lui administre un coup de pied. Un second « FIN » apparaît alors à l'écran et la place est véritablement laissée à la présentation du deuxième acte du ballet²². Le personnage incarné par Jean Börlin a donc pour fonction de créer l'attachement, voire la dépendance du film au ballet; il devient le point de jonction entre le réel et le virtuel, entre les différents médiums du spectacle. Alors que l'explication précédente supposait une incompatibilité entre l'événement scénique et l'événement cinématographique, celle-ci annonce plutôt une complémentarité. Cet exemple montre l'un des liens possibles entre le ballet et le film. Mais on peut se demander à quel niveau se situe la présence réelle, l'essence de l'œuvre, qui se trouverait peut-être dans l'aspect cinématographique plutôt que dans la dimension théâtrale.

Nouvelles technologies dans la scénographie : l'espace irréprésentable

À l'époque de la conception de *Relâche* en 1924, d'importantes recherches sur l'éclairage étaient entreprises, en Allemagne notamment, et plusieurs artistes de l'avant-garde expérimentèrent certaines de ces nouvelles technologies pour leur scénographie. Dans cet esprit, Pavel Tchelitchev utilisa des néons pour son œuvre *Ode* (1928), conçue pour les Ballets russes de Diaghilev²³. Les futuristes, dont Prampolini, ont également eu recours aux nouvelles technologies en élaborant des éléments plastiques lumineux relevant d'une architecture scénique électromécanique en mouvement²⁴.

Entre peinture et architecture, le décor du spectacle *Relâche*, conçu par Pica-bia, comprenait trois cent-soixante-dix réflecteurs disposés sur un panneau ovoïdal et aménagés derrière les danseurs de manière à éblouir le public²⁵. Tels des phares d'automobile ou un *flash* photographique, ces réflecteurs percés, dont l'intensité lumineuse était régie par le rythme de la musique, produisaient des points noirs et blancs sur les spectateurs.

Dans son ouvrage *Passages in Modern Sculpture*, Rosalind Krauss analyse le dispositif scénique de *Relâche* selon son analogie à la sculpture²⁶. Comme elle, nous croyons que la lumière reconfigure l'espace et peut altérer l'apparence de l'objet²⁷. Mais sa thèse pense essentiellement le décor comme moyen de renouveler la relation étroite à l'objet. Elle néglige ainsi l'effet : « *Relâche's violence wishes to discredit those routines by which we think we understand the properties of objects*²⁸. »

Nous croyons que le décor du spectacle *Relâche* propose non pas de nouvelles possibilités sculpturales²⁹, mais plutôt une vision irréaliste et illusoire de la scène. En effet, les projecteurs de *Relâche* éblouissent les spectateurs et ne permettent pas de distinguer clairement les danseurs-acteurs présents sur la scène et évoluant devant cette lumière. Ainsi, l'éclairage scénique peut transformer le lieu et dématérialiser les corps. Comme le souligne Olivier Asselin : « la scène entière est déréalisée, le lieu est transformé, non seulement en un lieu fictif, mais aussi et surtout en une image – comme si tout cela eût été un mirage et même un songe³⁰. » *Relâche* propose ainsi une réflexion sur le type de présence que donne à voir, entre autres, le dispositif d'éclairage. Les spectateurs ne font que percevoir – sans réellement voir – la substance, soit le modelé des corps qui se fond dans le halo lumineux, qui s'allume et s'éteint par intermittence, conférant à la représentation une « présence marquée d'absence³¹. »

Images en mouvement

Grâce à ces corps dématérialisés des danseurs qui se meuvent, ces corps fragmentés par le flot de lumière, la scène se métamorphose elle-même en une image

en mouvement : la consistance se perd dans le mouvement créé par la lumière et les déplacements des danseurs. Cette vision fait écho à la thèse de Bergson selon laquelle le réel est conçu par les effets de mouvement, où la forme construite dans son état statique doit devenir un passage pour exister. En d'autres termes, le mouvement permet la forme. Pour rendre compte du réel, Bergson va jusqu'à nier cette forme dans son immobilité même au profit du mouvement : « Il n'y a pas de forme, puisque la forme est de l'immobilité et que la réalité est mouvement. Ce qui est réel, c'est le changement continu de la forme : la forme n'est qu'un instantané pris sur une transition³². »

La valorisation du mouvement continu, au détriment de l'objet immobile, s'apparente à l'intérêt qu'ont porté les artistes d'avant-garde au médium cinématographique³³. Contrairement à la thèse de William Baker, qui perçoit dans le ballet *Relâche* un effet de choc entre la danse et l'effet photographique de l'éclairage, lequel semble suspendre le flot de mouvement, nous croyons que ces effets s'apparentent non pas à la photographie qui fixe l'image (les mouvements des danseurs interdisent l'immobilité de l'image photographique), mais bien au battement et au montage cinématographique qui mettent cette image en *mouvement*.

Les effets de lumière intermittents ne pourraient pas se rapprocher du collage ou du photomontage dans le processus de représentation même si, dans les deux cas, des fragments se superposent pour créer un tout hétérogène, l'œuvre. Comme le souligne Olivier Fahle : « la simultanéité, immobilisée dans les collages, est dynamisée dans le film³⁴. » Ainsi, nous croyons que l'éclairage de *Relâche* rappelle davantage les différents plans cinématographiques – dont ceux présentés dans la première partie du film *Entr'acte* –, en ce sens que les images filmiques, par leur succession *dans le temps*, créent un mouvement de la même manière que le fait la lumière du décor. Ainsi, au montage des images d'*Entr'acte* se substitue un montage illusoire des images réelles du ballet : les mouvements scéniques sont fragmentés par la lumière comme les images d'*Entr'acte* sont unifiées par la projection et se recréent dans la perception et la mémoire du spectateur.

Présences technologiques. Le réel comme empreinte

Entr'acte fait ressortir le pouvoir des technologies et notamment du cinéma : la scène est ici déréalisée par le dispositif d'éclairage. Elle est transformée en une succession d'images, en un montage cinématographique et présente un lieu improbable qui se situe désormais dans le même espace virtuel que le cinéma. Ce qu'il reste de l'œuvre scénique n'est donc qu'une trace, que la réminiscence d'un ballet. Ici, comme dans *L'Oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, « la présence de l'œuvre semble désormais moins importante que sa visibilité³⁵. » La nécessité de la présence, qui permet à l'œuvre d'exister, est donc remise ici en question dans le spectacle *Relâche*.

Ce brouillage de la différence entre les images virtuelles et la présence réelle du ballet suscite une réflexion sur la distance entre l'œuvre (l'événement) et son spectateur. Selon Walter Benjamin, l'expérience de l'œuvre d'art reproduite ou reproductible n'est plus contemplative comme l'était celle de l'œuvre traditionnelle :

Que l'on compare la toile sur laquelle se déroule le film à la toile du tableau, l'image sur la première se transforme, mais non l'image sur la seconde. Cette dernière invite le spectateur à la contemplation. Devant elle il peut s'abandonner à des associations. Il ne le peut pas devant une prise de vue. À peine son oeil l'a-t-il saisie que déjà elle s'est métamorphosée. Elle ne saurait être fixée³⁶.

En outre, avec les nouvelles technologies, le spectateur n'est plus « protégé de toutes formes de perception du quotidien³⁷. » Ce que Benjamin entend par quotidien renvoie à « [...] la stérile copie du monde extérieur, avec ses rues, ses intérieurs, ses gares, ses restaurants, ses autos et ses plages, [qui ont] jusqu'ici empêché le cinéma d'accéder au royaume de l'art [...] »³⁸. Ainsi, les technologies demandent à ce que la frontière entre l'art et la vie (le quotidien) soit abolie et que la « réception optique », c'est-à-dire « la distance infranchissable entre l'œuvre et l'observateur », comme le dit O. Fahle, soit annihilée³⁹. La distance abolie entre l'œuvre d'art et le public indique que l'avant-garde a déplacé l'attention du spectateur de l'œuvre scénique à la technologie reproductible, du ballet vers le film. À l'origine, ce dernier ne devait être qu'auxiliaire du ballet. Selon Huyssen, c'est précisément grâce à l'influence dominante de la technologie que la réalisation du projet de l'abolition de la frontière art/vie chez les avant-gardes est possible : « [...] *technological modernization of society and the arts (through the new media of reproduction) was used by the historical avantgarde to sustain its revolutionary political and aesthetic claims*⁴⁰. » La présence scénique est donc éclipsée par les procédés cinématographiques qui envahissent la scène : la présence auratique s'efface.

Bilan

Dans les années 1920, le critique Roland-Manuel avait qualifié le ballet *Relâche* de « laborieux néant en deux actes » réservant tout son éloge pour l'*Entracte* cinématographique⁴¹. Il nous paraît maintenant évident que l'œuvre cinématographique n'a plus de sens si elle est située hors de son contexte initial de présentation et de réception puisqu'elle dialogue avec la scène. Mais en même temps, *Entracte* semble absorber le ballet qui l'a vu naître, remettant ainsi en question la nécessité du spectacle réel. Cette présence du cinéma au sein de ce ballet-performance, créé par l'avant-garde dadaïste pour la scène théâtrale, a modifié considérablement le spectacle, mais a surtout été le moyen le plus intransigeant utilisé par les avant-gardes pour critiquer les conventions artistiques.

À la suite de l'étude des rapports entre le ballet et le film ici mis en œuvre,

nous constatons que *Relâche* devient une œuvre exemplaire des transformations du programme de l'avant-garde, non seulement par son statut d'événement éphémère, mais aussi et surtout par l'introduction sur la scène des nouvelles technologies et du film *Entr'acte*.

Puisque *Entr'acte* est devenu une œuvre culte pour l'histoire du cinéma expérimental et jouit actuellement d'une existence autonome, il a perdu son sens premier. Ainsi, il aurait été intéressant d'examiner plus précisément le contexte socio-historique initial du film et la critique institutionnelle qu'il incarne en 1924. Une telle analyse aurait permis de confronter l'institution théâtrale, prisée par la bourgeoisie, et l'institution cinématographique, émergente à cette époque.

Notes

- 1 Ce texte ne prétend pas être une étude sur l'avant-garde, compte tenu de l'étendue des théories sur le sujet. D'un point de vue artistique, le terme avant-garde comprend les différents mouvements artistiques du XX^e siècle qui ont tenté de se libérer de l'autonomie de l'art et qui ont critiqué l'institution artistique. Nous nous proposons ici de nous en tenir au dadaïsme (1916-1925), mouvement qui rejette toutes conventions établies et qui inclut le spectacle *Relâche* parmi ses œuvres manifestes. Voir à ce sujet l'ouvrage incontournable de Peter Bürger, *Theory of the avant-garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, 135 p.
- 2 Plusieurs études ont été effectuées sur cette œuvre. Nous avons recensé quelques thèses, soit celles de Melissa A. McQuillan, Robley Munger Hood, Charles Richard Batson et William Camfield. Seul George Baker effectue une étude exhaustive de *Relâche*. Bien que cette analyse soit la plus complète à ce jour, elle néglige toutefois un point essentiel : le rapport ambigu qu'entretiennent le cinéma et la scène théâtrale. Ainsi, rares sont les auteurs à avoir étudié ce film selon l'intention initiale de ses créateurs qui l'ont conçu pour occuper le « temps mort » du ballet. Voir, entre autres, George Baker, *The Artwork Caught by the Tail. Francis Picabia and Dada in Paris*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 2007.
- 3 André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008, p. 112.
- 4 Cet événement public se destinait à l'élite bourgeoise et artistique de Paris, et notamment aux dadaïstes et aux surréalistes. En effet, dans le public de la première, se trouvaient, entre autres, Marcel Duchamp, Constantin Brancusi, Man Ray et Kiki de Montparnasse, Jacques Doucet, Sarah Rafele, Marthe Chenal, Fernand Léger et plusieurs ex-dadaïstes et surréalistes.
- 5 Vénérée par l'avant-garde, la troupe des Ballets suédois, dirigée par Rolf de Maré et installée à Paris de 1920 à 1925, défie les conventions par son intérêt pour les avant-gardistes du début du siècle, soit le postimpressionnisme, le symbolisme, l'expressionnisme, le cubisme et le dadaïsme, et par ses approches multidisciplinaires. Quelques années plus tôt, les Ballets russes avaient bouleversé de façon similaire les conventions du ballet avec des œuvres telles que le *Sacre du printemps*, réalisé en 1913, ou *Parade* en 1917. Ainsi, au même titre que Diaghilev, Fokine et Nijinsky, Rolf de Maré et Jean Börlin incarnaient des figures marquantes pour les arts scéniques du début du XX^e siècle.
- 6 Francis Picabia est un peintre ayant fait partie du mouvement Dada en France et Erik Satie est un compositeur français dont la musique est en réaction contre l'impressionnisme et le wagnérisme. À la suite de sa rupture avec le groupe des Six, Satie fit la connaissance de certains dadaïstes dont Picabia. Rappelons que l'année 1924 a constitué un point tournant dans la carrière artistique des deux

- créateurs du ballet *Relâche*. À cette époque, Picabia avait rompu avec André Breton et les surréalistes tandis que le groupe des Six, nom donné au groupe de compositeurs français du début du XX^e siècle formé de George Auric, avait cessé d'appuyer Satie. Or, c'est durant cette période confuse, où ils n'étaient affiliés à aucune tendance artistique précise, que les deux artistes ont été amenés à collaborer pour la création du ballet *Relâche*. Pour la réalisation du film *Entr'acte*, le choix de Picabia s'est arrêté sur le réalisateur français René Clair, qui n'en était qu'à ses débuts lors de la réalisation du film.
- 7 Selon Pierre Arnauld, *Relâche* aurait plutôt été créée le 29 novembre 1924. Voir Pierre Arnauld, *Francis Picabia. La peinture sans aura*, Paris, Gallimard, 2002, p. 203.
- 8 Alors que la version actuelle est présentée de façon continue, la version initiale de 1924 exposait le prélude séparé du corps du film. Plus tard, ces deux parties se sont fusionnées, comme pour permettre au film d'achever la nouvelle métamorphose en tant qu'œuvre autonome.
- 9 *Entr'acte* fut le second film du jeune réalisateur après *Paris qui dort* réalisé en 1923.
- 10 Foster reprend la thèse de Baader pour expliquer l'importance de l'événement chez Dada : « [...] Baader's importance involves his almost singleminded pursuit of the event as the most important center of gravity in Dada's definition of its purpose and in the execution of its program ». Consulter Stephen C. Foster, « Event » *Arts and Art Events*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988, p. 9.
- 11 Georges Thomas Baker, *op. cit.*, p. 292.
- 12 Günter Berghaus, *Theater, Performance and the Historical Avant-Garde*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 43. Notons que Berghaus inclut dans l'art de la performance tous les événements dadaïstes présentés au Cabaret Voltaire. Selon nous, le spectacle *Relâche* peut également adhérer à la définition de Berghaus en raison de son caractère improvisé et par le fait qu'il ne fut reproduit qu'une douzaine de fois seulement.
- 13 *Ibid.*, p. 169.
- 14 Olivier Fahle, « Le mouvement du mouvement : le film dada », dans Henri Béhar et Catherine Dufour (dir.), *Dada. Circuit total*, Paris, L'Âge d'homme, p. 540.
- 15 Thomas Elsaesser, « Dada/Cinema? », *Dada/Surrealism 15*, (1986), p. 14 ; cité dans Georges Thomas Baker, *op. cit.*, p. 292.
- 16 *Ibid.*, p. 292.
- 17 Tom Gunning, « Das Kino der Attraktionen. Der frühe Flim, seine Zuschauer und die Avantgarde », *Meteor. Texte zum Laufbild*, n°4, (1996), p. 25-34 ; cité dans Olivier Fahle, *loc. cit.*, p. 540. Notons qu'Olivier Fahle utilise le concept d'attraction de Tom Gunning pour expliquer les films dada qui prônent la perception plutôt que la narration, au même titre que les films du cinéma des premiers temps.
- 18 Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003, p. 40.
- 19 Voir Richard Bégin, « L'inter-immédiateté de l'instant cinématographique » dans François Albera, Marta Braun et André Gaudreault (dir.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps : aux sources de la culture visuelle moderne*, Lausanne, Payot, 2002, p. 327.
- 20 *Ibid.*, p. 327.
- 21 Olivier Asselin affirme que « [...] la dévaluation de l'aura par la reproduction peut contribuer à remettre en question toute l'esthétique bourgeoise, qui fétichise indûment l'œuvre d'art (et l'acteur) ». Consulter Olivier Asselin, « Le corps subtilisé : l'œuvre d'art à l'ère de la photographie et du cinéma », *Jeu : cahiers de théâtre*, vol. 3, n° 88, (septembre 1998), p. 119.
- 22 À ce sujet, consulter Georges Thomas Baker, *op. cit.*, p. 313.
- 23 Denis Bablet, *Les révolutions scéniques du XX^e siècle*, Paris, XX^e siècle, 1975, p. 175.

- 24 À ce sujet, consulter Olivier Grau, « Intermedia Stages of Virtual Reality in the Twentieth Century: Art as Inspiration of Evolving Media », *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 2003, p. 143-144.
- 25 L'opinion des auteurs par rapport à ces réflecteurs est mitigée. Étant donné que le scénario mentionne la présence de ballons blancs, certains auteurs croient en la possibilité d'un décor rempli de ces ballons pour le premier acte : les réflecteurs auraient été installés au second acte seulement. Cependant, les clichés photographiques des différentes représentations de *Relâche* de l'époque ne présentent aucun ballon ni au premier acte ni au second. Ainsi, nous croyons que ces derniers remplaçaient effectivement les réflecteurs (un tapis blanc recouvrait également le sol) seulement dans le projet initial du spectacle, mais que le décor de la version finale était constitué de réflecteurs.
- 26 *Relâche* est présenté aux côtés de l'œuvre *Light Prop* de Moholy-Nagy dans le chapitre six de son ouvrage. Voir Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge (Mass), The M.I.T. Press, 1977, p. 201-242.
- 27 *Ibid.*, p. 207.
- 28 *Ibid.*, p. 213.
- 29 Notons que Buchloh analyse la sculpture moderne d'une manière similaire à Krauss : « Pouvait-elle se réfugier prudemment dans ses anciens sites rituels, au risque de perdre toute crédibilité si elle se confinait au décor de théâtre? Il semble que l'histoire de la sculpture moderne soit justement celle des transgressions de toutes sortes. » Benjamin Buchloh, *Essais historiques I. Art moderne*, trad. Claude Gintz, Villeurbanne, Art édition, 1992, p. 130.
- 30 Olivier Asselin, *loc. cit.*, p. 121.
- 31 *Ibid.*, p. 120.
- 32 Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Alcan, 1907, rééd. PUF, Quadrige, 1981; cité dans Patrick De Haas, *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*, Paris, Transéditions, 1986, p. 88.
- 33 Il importe de rappeler que le dispositif d'éclairage scénique de *Relâche* se déclenche par intermittence, au gré de la musique.
- 34 Olivier Fahle, *loc. cit.*, p. 543. Notons également que le collage relève d'abord du matériau, contrairement à l'éclairage scénique qui permet la dématérialisation.
- 35 Olivier Asselin, *loc. cit.*, p. 119.
- 36 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanisée », *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 166; cité dans Olivier Fahle, *loc. cit.*, p. 542.
- 37 *Ibid.*, p. 543.
- 38 Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 36.
- 39 Olivier Fahle, *loc. cit.*, p. 542.
- 40 Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. X.
- 41 Georges Auric, *Nouvelles littéraires*, (13 décembre 1924); cité dans Charles-Richard Batson, *Words into Flesh: Parisian Dance Theater 1911-1924*, thèse de doctorat (philosophie), Illinois, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1997, p. 214.