

Université Paris VIII – Vincennes Saint-Denis
U.F.R.1 Arts, Philosophie et Esthétique

Formation Arts du Spectacle
Mention
Études Théâtrales

N° attribué par la bibliothèque:

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE PARIS VIII

présentée et soutenue publiquement
par

SAWITZKI, Robinson Sérgio (Biño Sautzvy)
199920

**La Mise en scène de la mythologie personnelle du performer.
Quelques repères pour la construction de la performance
autobiographique.**

Directeur de Thèse:

Claude AMEY

JURY

M. Claude AMEY - Professeur Emérite de l'Université Paris VIII

M. Guy FREIXE - Professeur l'Université de Franche-Compté

Mme Inês MAROCCO - Professeur à l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul, Brésil

« Je. Qui ça? (...) »

Mais il va falloir que je lui donne un nom, à ce solitaire. Sans noms propres, pas de salut. »

Samuel Beckett¹

¹ BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Les Editions de Minuit, 2004, pp. 82-83.

à Irion Nolasco

Remerciements

Je remercie tout d'abord mon directeur de thèse, M. Claude Amey, ainsi que ma directrice de Master, M^{me} Geneviève Schwoebel ; ils m'ont accompagné pendant ce travail et m'ont encouragé malgré les événements et les heurts qui m'ont empêché d'achever cette thèse plus tôt.

Ma profonde reconnaissance également aux membres et collaborateurs du Collectif des Yeux – Lika Guillemot, Magali Gaudou, Lucile Adam, Antony Hickling, Nando Messias et Thomas Laroppe – ainsi qu'à tous ceux qui l'ont rejoint en différentes périodes de collaboration, nourrissant la partie pratique de cette trajectoire et offrant le partage ; à Marie Luc Mâlet, pour la collaboration dans l'échange, ses conseils et sa grande disponibilité face à de nombreux questionnements : pour toutes ces rencontres – collaborateurs artistiques et théoriques – et les occasions d'échanges multiples lors de nos travaux qui ont enrichi ma recherche. À Anne Dreyfus et l'équipe du Générateur, pour leur amitié et pour ce lieu hors normes dédié à la performance et qui a accueilli nombre de mes pratiques artistiques.

J'adresse mes profonds remerciements à ma famille, à mon père et à ma mère, et spécialement à mon frère Régis Sawitzki et à ma sœur Manoela Sawitzki, pour leur générosité, leur présence et leur soutien inconditionnels. Enfin, à tous ceux qui m'ont fait confiance jusqu'à l'achèvement de cette thèse, mise en œuvre après plusieurs années uniquement consacrées à mes travaux artistiques et de recherche.

La Mise en scène de la mythologie personnelle du performer.

**Quelques repères pour la construction de la performance
autobiographique.**

Introduction

Cette thèse a pour objet d'étude théorique/pratique la performance et le performer. Il s'agit, plus précisément, de l'étude de l'utilisation de la mythologie personnelle du performer dans des processus de recherche, de créations de mises en scène et/ou des performances pour lesquelles le matériau de construction est l'univers personnel du performer. La problématique de ce projet est donc la mise en scène de la mythologie personnelle du performer qui donne son origine à une performance située entre l'autobiographie et l'autofiction. Comme sources théoriques, les principales références utilisées sont les processus de création de Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski et Pina Bausch. Ces créateurs ont été choisis comme base de la recherche pour les mises en scène de leurs histoires personnelles, ainsi que de leurs collaborateurs, tant dans le processus de recherche que dans l'objet final, la mise en scène/spectacle vue par le public. Dans un second temps, il sera question d'étudier la performance, plus précisément celle dite « autobiographique », en élargissant le champ de recherche à d'autres créateurs qui associent le théâtre et la danse, mais également au champ des arts plastiques. Le but de l'analyse théorique d'autres créateurs comme des références utilisées consiste à saisir un parcours artistique/théorique spécifique, le mien.

A partir de l'étude théorique, il s'agit de repérer la notion de « performance » ainsi que l'utilisation du matériel autobiographique chez les artistes et théoriciens cités, entre autres dans leurs processus de travail, car les termes « performance » et

« performer » proposent un regard différencié sur le théâtre traditionnel et les arts de la scène.

Le terme « performer » est en effet abordé de différentes manières, selon son utilisation. D'après Patrice Pavis², le *performer* peut être défini de deux façons : « 1 – Terme anglais parfois utilisé pour marquer la différence avec le terme d'acteur, jugé trop limité à l'interprète du théâtre parlé. Le performer, au contraire, est aussi le chanteur, le danseur ou le mime, bref tout ce que l'artiste, occidental ou oriental, est capable de réaliser (to perform³) sur une scène de spectacle. Le performer réalise toujours un exploit (une performance) vocal, gestuel ou instrumental, par opposition à l'interprétation et la représentation mimétique du rôle par l'acteur. 2 – Dans un sens plus spécifique, le performer est celui qui parle et agit en son nom propre (en tant qu'artiste et personne) et s'adresse ainsi au public, tandis que l'acteur représente son personnage et feint de ne pas savoir qu'il n'est qu'un acteur de théâtre. Le performer effectue une mise en scène de son propre moi, l'acteur joue le rôle d'un autre. »

Performer et *performance* peuvent donc avoir au moins trois usages différents. Dans un premier temps, ils peuvent être utilisés comme une nouvelle dénomination pour définir autrement l'acteur, celui qui « représente » (dans le sens de jouer une action artificielle, une action qui n'est donc pas naturelle et qui n'est pas quotidienne) ou qui agit devant nous. Dans un second temps, ils peuvent être utilisés comme un

² PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

³ Perform: 1. vt (fonction, devoir) remplir. 2. vt (opération, travail) exécuter. 3. vt, vi (pièce, morceau de musique) jouer. 4. vi (acteur) jouer.

acte en lui-même, performatif. Et enfin, la *Performance* (et le *performer* étant celui qui l'exécute) en tant que mouvement artistique au XX^e siècle en ayant une forme indépendante, qui dialogue cependant avec d'autres formes d'art de façon interdisciplinaire et transversale.

A travers ce croisement des disciplines et le surgissement des nouvelles formes artistiques qui en découlent, l'objectif de ce travail est d'étudier le performer et la performance en tant que « signature » personnelle. Il s'agit d'analyser des processus de création qui utilisent le matériau autobiographique, la mythologie personnelle, et qui ont eu une influence sur mon propre processus de création en tant que praticien. Cela car la signature artistique, le langage et les formes esthétiques choisies, sont aussi des conséquences des processus et des parcours de vie propres à cet artiste.⁴ Cependant il ne s'agit pas de raconter sa vie privée, comme l'a bien signalé Gilles Deleuze. Il est question ici de témoigner et de repérer un parcours singulier qui est à l'origine d'un processus artistique pratique/théorique lequel assume des formes esthétiques inévitablement individuelles, tout en dépassant l'affaire privée pour arriver à une notion plus large et collective. La tentative est celle d'assumer les influences et les métissages à travers lesquels nous nous sommes constitués. Ces références premières ont fait partie, ainsi que l'œuvre de Samuel Beckett et Jean Genet, de mon parcours en tant que créateur et ont été une des références de mon geste créatif. Elles ont ouvert la possibilité de regarder à l'intérieur de moi-même les chocs qui ont créé des itinéraires pour ensuite les accepter en tant que matériau pour

⁴ Selon la formule d'Antonin Artaud, le théâtre (et l'art en général) comme le double de la vie.

ma propre création artistique.

Les créatures fragmentées, coupées, morcelées, obsédées, condamnées à exister dans un monde extérieur hostile et dangereux chez Beckett, par exemple, m'ont frappé et ont servi comme des miroirs à mon regard. Ces êtres inhumains dépourvus du droit d'action ou conscients de l'inutilité de celle-ci, confinés et livrés dans un monde intérieur de la pensée et de la rêverie éveillée, l'action de la pensée qui est comme la seule issue et possibilité d'existence. Créer son propre univers d'après les souvenirs et impressions du passé qui insistent à exister d'une façon obsédante dans le présent. Néanmoins la pensée chez Beckett est une forme d'action, une pratique de la création, une façon d'éprouver la pensée agissante.

Dans le domaine de la recherche pratique en tant qu'acteur, le travail de Grotowski sur les actions physiques des acteurs/performers m'a éveillé au processus de construction physique à travers les actions comme des reflets des souvenirs personnels. Comment matérialiser, concrétiser en action (à travers le corps) les images mentales du passé ? Comment le corps peut devenir l'expression du propre souvenir ? Comment construire une partition physique et à partir de cela créer une pièce sans partir d'un texte dramatique écrit d'avance ?

Pourtant il me fallait aussi comprendre comment du côté du metteur en scène serait possible cette construction, c'est-à-dire comment un metteur en scène pourrait faire une mise en scène de soi. Tadeusz Kantor m'est apparu dans le même moment d'immersion où m'est apparue l'œuvre de Beckett. Tout d'abord j'ai été frappé par son esthétique de la fragmentation, d'une théâtralité hybride et contaminée et, comme

pour Grotowski, j'ai été aussi attiré par leur origine polonaise, qui étaient aussi celle de mon grand-père dont je porte le nom. Kantor a créé des mises en scènes qui sont la mise en jeu, la matérialisation de son univers personnel entre le rêve et le réel. Il m'a fallu comprendre son parcours pour mieux accéder à ses « séances dramatiques » qui ne suivaient pas le modèle du théâtre traditionnel et qui se composaient de morceaux de sa mythologie personnelle.

De mon intérêt pour le travail physique quotidien du performer centralisé sur son corps et de l'interdisciplinarité en tant que démarche artistique, a surgi la passion pour le travail de Pina Bausch⁵. Elle part de la danse pour toucher le théâtre et le cinéma, pour interroger les « dansacteurs » avec des questions qui relèvent de l'intimité et les inciter à en répondre « personnellement », à se mettre en scène en tant qu'individus et non cachés derrière des personnages. Des thèmes récurrents chez Pina Bausch, comme l'angoisse, la peur, l'enfance, le trauma et la quête de l'amour m'ont amené aussi à comprendre, comme chez Joseph Beuys, comment la blessure crée des métamorphoses et comment la souffrance personnelle peut devenir un acte créatif transformateur.

La question du statut de l'authenticité du performer et de son caractère actif (celui qui agit en son nom propre) est posée. Ce qui se construit dans le but d'élaborer une technique performative plus personnelle à partir des références citées ci-dessus.

Nous aborderons des points tels que le Moi, le corps, l'identité, la signature, le nom, la rencontre et la collaboration pour parler de la mythologie personnelle comme

⁵ D'origine allemande, comme ma grand-mère mariée avec mon grand-père polonais.

d'un ensemble de manifestations autobiographiques liées à la mémoire, aux expériences vécues et aux rêves. Le matériau autobiographique servira de point de départ pour la construction d'une œuvre. Le mythe peut être alors la représentation symbolique d'un temps passé et une forme créée selon les expériences individuelles de chacun.

Le montage et la forme que la mythologie personnelle demande pour la mise en scène, pour la construction d'une performance, sont un choix personnel qui peut utiliser de nombreux moyens tels que l'image, le geste, le mouvement, la partition, le texte, le son, etc. La performance, par sa nature inclassable, peut désigner une action personnelle autant qu'un mouvement artistique sans forme figée. Elle est repérable par des caractéristiques plus ou moins reconnues et dialogue avec le théâtre, la danse, les arts plastiques, le cinéma, la musique, la littérature, etc. Ainsi ne suit-elle pas de modèles préexistants, au contraire elle s'en nourrit et les modifie, et sa forme finale sera un choix du créateur.

Pour le développement de l'exercice pratique, je travaille également en tant que performer dans la construction de pièces de performance entre le théâtre et la danse, ainsi que dans la collaboration artistique avec d'autres créateurs selon la forme d'autres médiums, tels que la vidéo, le cinéma, le clip, l'exposition, etc.

Cette partie est organisée en tant qu'analyse théorique sur les références utilisées et sur l'expérience et les résultats obtenus dans ma pratique sous forme d'un « journal de travail – historique de la recherche ».

Chapitre I – La Fonction Symbolique

Je ne sais pas, c'est un rêve, c'est peut-être un rêve, ça m'étonnerait, je vais me réveiller, dans le silence, ne plus m'endormir, ce sera moi, ou rêver encore, rêver un silence, un silence de rêve, plein de murmures, je ne sais pas, ce sont des mots, ne jamais me réveiller, ce sont des mots, il n'y a que ça, il faut continuer, c'est tout ce que je sais.
Samuel Beckett⁶

1.1. L'Inconscient : théâtre, machine, usine

La psychanalyse de Freud affirmait que l'inconscient est un « théâtre », dans lequel on représente les drames vécus de l'individu symbolisé par deux protagonistes principaux. Pour Freud, cette représentation est liée aux figures de la mère et du père comme le principe symbolique du drame individuel.

Ces deux personnages de l'histoire individuelle et familiale seraient alors les déclencheurs des oppositions et des complexes. Ces derniers seraient enfin le résultat de l'action et de l'influence de ces deux protagonistes, subis dans la formation individuelle. Les oppositions et les complexes seraient donc une source sur laquelle l'individu se construit. Deux possibilités d'évolution étaient proposées par Freud.

⁶ BECKETT, Samuel, *Op. Cit.*, p. 210.

Une première, négative, dans laquelle l'individu pourrait être détruit par ces protagonistes, et une deuxième, dite positive, dans laquelle l'individu s'imposerait en les dominant, en les transformant.

Jung succède à Freud et prend une autre direction, plus symbolique et collective, primitive et ancestrale, sans pour autant nier le terme de « théâtre » en tant que lieu du drame utilisé par Freud. Pourtant il ne limite pas l'individu aux rapports paternels ou maternels, et affirme que l'être humain est un croisement de forces plus complexes, qui le traversent, qui peuvent le dominer. Pour cela, il dit que l'inconscient est une « machine », et que le but de l'autoconnaissance est de ramener cette production machinique de l'inconscient au conscient.

Si on part de deux principes, un premier proposé par Jung, qui dit que l'inconscient est une « machine », et un deuxième par Deleuze, pour qui l'inconscient est une « usine », on parle de « production », d'agencement, de fabrication d'images, de signes, de complexes⁷ et de rapports. Le premier suggère l'engrenage et le fonctionnement, le deuxième la production et la fabrication.

⁷ « On a la tendance en général, surtout dans le grand public, à associer au terme de *complexe* la nuance sous-entendue de « pathologique ». Rien n'est plus faux. Ensemble idéo-affectif à forte charge émotionnelle qui se sont formées au cours de la vie personnelle du sujet, les complexes sont des constituants normaux de la psyché normale. (...) Mais, naturellement, comme toutes les structures humaines, les complexes, de constituants normaux et nécessaires qu'ils sont au départ, peuvent subir en qualité, quantité ou intensité, toutes les malformations et déviations pathologiques possibles et imaginables. » JUNG, C.G., *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Gallimard, 1964, p. 27.

1.2. Conscient/inconscient

Pour Jung, l'homme est composé « *d'un conscient dont le Moi est le sujet, d'un inconscient personnel à base de complexes, avec tous les éléments refoulés du conscient, d'un inconscient collectif à base d'archétypes, commun à toute l'humanité et origine de toutes les grandes images mythiques* ». ⁸ L'idée proposée par Jung, à travers un processus d'analyse et d'autoconnaissance, c'est d'aider l'individu à réaliser son processus d'individuation en aidant le conscient à s'approprier les images de l'inconscient au lieu de les subir.

Dans la psychanalyse de Jung, le « drame intérieur » doit être saisi et transformé dans le processus même de l'âme inconsciente au cours de sa métamorphose. Ce n'est pas seulement le conscient qui rend lisible et compréhensible cette production symbolique qui, elle, doit être toujours considérée comme telle, mais c'est aussi son caractère incompréhensible qui échappe à l'intelligence. L'inconscient personnel, au-delà des images mythiques, primitives, collectives, archaïques, contient aussi des éléments psychologiques, des matériaux qui doivent être considérés comme étant de nature personnelle dans la mesure où ils sont des « acquisitions de l'existence individuelle ». ⁹ Ces matériaux sont en lien avec le passé du sujet. L'idée de Jung est alors de rendre au Moi les contenus de l'inconscient, de son Soi ¹⁰, dans le but d'élargir l'étendue et les horizons de la personnalité individuelle.

⁸ JUNG. C. G., *Ibid.*, p. 13.

⁹ JUNG. C. G., *Ibid.*, p. 42.

¹⁰ Le Soi est entendu comme l'ensemble complexe de la personnalité englobant le conscient et l'inconscient. JUNG. C. G., *Ibid.*, p. 43.

Beuys dira que l'homme se trouve dans un domaine de sensation où on peut restituer des choses, ou les pressentir, et même très souvent seulement pressentir sans pouvoir les expliquer, et en donner une explication rationnelle ou analytique. Selon lui, on se trouve à l'intérieur de la chose elle-même, dans sa substance. « *L'homme peut être saisi comme cette substance où se réfléchissent et se réfractent nature et histoire ; dans cette réflexion, elles sont plutôt pressenties et, à travers des processus de langue, elles peuvent être non seulement présentées, mais aussi expérimentées comme activité réelle.* »¹¹

L'inconscient est alors une machine complexe qui détient des éléments autres que les simples acquisitions conscientes de la vie personnelle. Ces éléments peuvent être des images originelles, ancestrales, primitives, de vieux modes de penser, de sentir et d'agir, des rapports autres avec les choses et la nature, de l'esprit et de l'âme. Pour Deleuze, « *l'âme est l'expression du monde (actualité), mais parce que le monde est l'exprimé de l'âme (virtualité)* ». ¹²

Le conscient, le moi, est alors une traduction, un déplacement, une transformation d'une forme à une autre des contenus autres trouvés, entre autres, dans l'inconscient, dans le soi. Les choses alors existent et communiquent, font écho, se reconnaissent ou se distinguent, surtout par un système d'« analogie », de « ressemblance », et qui peuvent peupler surtout l'univers des rêves, des virtualités, mais aussi celui de la réalité, des actualités.

L'analogie est une des possibilités de ressemblances. Elle est alors un des

¹¹ REITHMANN, Max, *Joseph Beuys : La mort me tient en éveil*, Editions Arpap, Paris, p. 184.

¹² DELEUZE, Gilles, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Les Editions de Minuit, 1988, p. 37.

moyens à travers lesquels nous pourront comprendre comment les choses se regroupent dans un seul endroit nommé ici par cette « machine » qui est l'inconscient, et qui peuvent devenir conscientes, c'est-à-dire, traduites autrement.

1.3. L'Analogie et les ressemblances

Pour Foucault¹³, l'analogie fait partie de la « ressemblance », concept plus complexe qui a permis la connaissance des choses visibles et invisibles et a guidé l'art de les représenter. Selon lui, la ressemblance est constituée de trois notions différentes qui s'entrecroisent, se chevauchent, se renforcent ou se limitent.

La première serait la *convenientia*, ce qui approche les choses en les « voisinant ». Dès lors, les choses se touchent du bord, les frontières sont floues, voire disparaissent, les extrémités et les mouvements communiquent et s'influencent mutuellement, ainsi que les propriétés et les passions. Toutefois ici les choses se ressemblent par voisinage et gardent une relation extérieure de dépendance qui est la raison même de ce voisinage. Par exemple, le corps et l'âme ont besoin l'un de l'autre. Selon Foucault, le corps et l'âme sont deux fois « convenants » : l'âme reçoit les mouvements du corps et s'assimile à lui, tandis que le corps s'altère et se corrompt par les passions de l'âme.

Différemment, les êtres distincts s'ajustent les uns aux autres. Néanmoins cela

¹³ FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 32.

reste une relation extérieure, liée plutôt à l'espace, comme la bête qui communique avec la plante, la terre avec la mer, l'homme avec tout ce qui l'entoure. Les choses sont « convenantes » car elles s'ajustent les unes aux autres, elles font « conjonction », et cela rend leur rapport plus dépendant du monde extérieur dans lequel elles se retrouvent. Dans cette relation du « proche en proche », le monde serait la « convenance » universelle des choses et celles-ci s'enchaîneraient les unes aux autres. Le monde fait chaîne avec lui-même.

La deuxième forme de ressemblance ou de similitude serait l'*aemulatio*, qui reste elle aussi une sorte de convenance, cependant affranchie de la loi du lieu et des frontières. Elle joue plutôt à distance, comme si les anneaux de la chaîne étaient détachés. La ressemblance ici se fait alors sans contact. Ce serait quelque chose de l'ordre du reflet du miroir, comme si les choses dispersées dans l'espace communiquaient à travers l'image.

Ainsi, les choses qui ont un rapport d'émulation peuvent s'imiter d'un bout à l'autre de l'univers sans enchaînement ni proximité. A travers la duplication de l'image en miroir, le monde abolit la distance et dépasse le lieu qui est donné à chaque chose.

Pour Foucault¹⁴, souvent il n'est plus possible de dire où est la réalité et l'image projetée, ni distinguer lequel de ces reflets est le premier, à l'origine. L'émulation est une sorte de gémellité naturelle des choses. Elle naît d'une pliure de l'être dont les deux côtés immédiatement se font face. Pourtant l'émulation ne laisse

¹⁴ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 32-38.

pas les choses inertes, l'une en face de l'autre, dans cette opposition en reflet. Il arrive que l'une soit plus faible que l'autre et accueille la forte influence de celle qui vient se refléter dans son miroir passif. Mais il arrive aussi que la joute demeure ouverte et que la similitude devienne un combat d'une forme contre une autre – ou plutôt d'une même forme séparée de soi par le poids de la matière ou la distance des lieux. « *L'émulation se donne d'abord sous la forme d'un simple reflet, furtif, lointain, en parcourant en silence les espaces du monde. Mais la distance qu'elle franchit n'est pas annulée par sa métaphore. Elle demeure ouverte pour sa visibilité, et dans ce duel, les deux forces s'emparent l'une de l'autre. Le semblable enveloppe le semblable, qui à son tour le cerne, et peut-être sera-t-il à nouveau enveloppé, par un redoublement qui a le pouvoir de se poursuivre à l'infini.* »¹⁵

Finalement, la troisième forme de ressemblance serait l'*analogie*. Ici les deux formes précédentes se superposent. L'analogie prend en compte le merveilleux de l'*aemulatio* ainsi que les ajustements, liens et jointures de la *convenientia*. Pour Foucault le pouvoir de l'analogie est immense, car il est un rapport subtil et donne l'origine à un nombre indéfini de parentés. Les similitudes dont l'analogie traite ne sont pas seulement celles du visible, des choses elles-mêmes. L'analogie est réversible et se plie, se retourne sur elle-même, car pour elle toutes les figures du monde peuvent se rapprocher. Cependant il existe un point privilégié sur lequel, dans l'espace de l'universel, les points s'inversent sans s'altérer. Ce point serait l'homme. Et le corps de l'homme serait alors l'endroit, l'espace des analogies, un espace de

¹⁵ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 36.

rayonnement. C'est dans le corps, où l'homme transmet les ressemblances qu'il reçoit du monde, qu'elles vont à leur tour être réfléchies à nouveau. Et c'est ce à quoi nous porterons intérêt dans le cadre de notre sujet.

1.4. L'Archétype

Ces images, ces ressemblances réfléchies, sont appelées par Jung « archétypes ». Ceux-ci sont, à leur tour, partagés collectivement. Ils ne sont pas simplement hérités personnellement de la structure familiale, mais font partie des structures et représentations congénitales qui peuvent polariser le déroulement mental dans certaines voies. Ce seraient des matrices qui donnent l'origine à d'autres copies, à d'autres reproductions, à d'autres relations de ressemblances, à d'autres reflets, à d'autres analogies, sans pour autant perdre leur origine première.



Image 1 : *H to H* (photo : Luis Alvarez)



Image 2 : *Innommables n° 3 – On dit que les Chats ont 7 vies* (photo : Lucile Adam)

Par son caractère collectif, l'archétype est « mythique », car partagé par une collectivité. Jung en parle dans ces termes : « *L'inconscient détient non seulement des matériaux personnels, mais aussi des facteurs impersonnels, collectifs, sous forme de catégories héritées et d'archétypes. [...] L'inconscient renferme, disons dans ses couches profondes, des matériaux collectifs relativement vivants et agissants, et c'est ainsi que j'ai été amené à parler d'un inconscient collectif* »¹⁶.

Pour Deleuze, l'inconscient est une production. Il n'existe pas en tant que tel, il est toujours en mouvement selon le plan de la conscience et l'activation d'autres plans de perception. Pour cela, alors les archétypes seraient plutôt des modèles, des originaux susceptibles de se transformer tout en gardant leur nature première, leurs gènes.

Pour ce caractère malléable de l'archétype, nous utilisons l'exemple de la

¹⁶ JUNG, C. G., *Op. cit.*, p. 46. On verra plus loin comment surtout Pina Bausch va développer son travail avec le Tanzteater dans la croisière de l'histoire individuelle et de l'histoire collective. Sa démarche, ancrée dans le système des questions et réponses, était une quête de l'individu par rapport à la société, à la communauté, enfin, à la collectivité. Le geste cherché par Bausch était un geste « archétypique ».

séparation binaire donné par la psychanalyse comme « référence » pour essayer de visualiser des puissances qui sont nécessairement en constante et mutuelle production. De ce fait, il ne s'agit pas ici d'interprétation, mais d'expérimentation. Car l'inconscient n'est pas inévitablement condamné à l'interprétation symbolique et à la construction/traduction linguistique, il est plutôt une affaire de perception individuelle et sociale, laquelle dépend de l'expérience individuelle de chacun.

Alors, si l'inconscient collectif, en tant que puissance, n'est pas expérimenté et transformé par d'autres productions à l'intérieur de l'individu (ou selon les mots utilisés par la psychanalyse, maîtrisé, contrôlé ou dominé par le sujet) il peut agir sur lui et le dominer. Beuys utilisera le terme de « guerre intérieure »¹⁷. Il s'agit de puissances, d'oppositions, de forces contradictoires, qui peuvent devenir pathologiques et destructrices. L'individu doit alors transformer leur pouvoir créativement et productivement, par le biais de la création et de la production. Selon Jung, cette domination de l'archétype sur l'individu peut se donner de deux façons négatives opposées.

La première réaction négative serait une « inflation psychique »¹⁸. Dans ce cas l'individu prétend à une expansion démesurée, quelque chose de surhumain et de divin, comme s'il possédait un pouvoir qui dépasse sa condition humaine et le détache de la collectivité en l'empêchant une reconnaissance d'égalité envers l'autre. Cette notion d'inflation caractériserait précisément une extension de la personnalité

¹⁷ BEUYS, Joseph, « Interview avec Georg Jappe » in REITHMANN, Max, *Joseph Beuys : La mort me tient en éveil*, *Op. Cit.*, p. 56.

¹⁸ JUNG, C. G., *Op. Cit.*, p. 56.

qui dépasse ses limites individuelles. Cela peut se produire dans la vie banale de tous les jours et est visible chez ceux qui s'identifient d'une façon démesurée à leur profession, à leur poste ou à leur titre, dès que ceux-ci déterminent des pouvoirs sur les autres. Evidemment le poste que nous occupons est d'une certaine manière le nôtre « *dans la mesure où s'y insère l'essentiel de mon activité ; mais ce poste, cette fonction, cette profession est aussi en même temps l'expression collective de facteurs nombreux, expression qui est née historiquement de la collaboration d'un grand nombre et d'une concordance de circonstances.* »¹⁹

Le problème adviendrait lorsque l'individu s'identifie à ce poste et à son pouvoir comme s'il était lui-même toute cette fonction complexe. Le poste étant un fonctionnement structuré par la collectivité, le sujet ignore cette dernière et croit non seulement qu'il est le titulaire du poste, mais aussi le représentant de cette fonction sociale. Il efface les frontières entre la fonction qu'il occupe et sa personnalité, en ne faisant qu'un seul objet, tout cela en se donnant une approbation collective de la société. Jung cite le cas extrême de dictateurs ou des représentants de l'Etat, à travers l'expression « l'Etat c'est moi. »

La connaissance liée à la notion de pouvoir de l'intelligence peut aussi engendrer une inflation psychique, comme dans l'exemple donné par Deleuze chez les intellectuels qui ont une connaissance généralisée dans tous les domaines²⁰. Sur une autre échelle, ces intellectuels qui savent tout, qui connaissent tout, qui ont des

¹⁹ JUNG, C. G., *Ibid.*, p. 56.

²⁰ *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, DVD - Avec Claire Parnet - Produit et réalisé par Pierre-André Boutang, Editions Montparnasse, 2004.

avis sur tout, dénotent l'expression de leur sentiment de supériorité vis-à-vis de l'autre.

1.5. La Persona

Cette inflation de la psyché amène l'individu à assumer la *persona*, ou le masque, c'est-à-dire le rôle en tant que surface visible sous laquelle l'individu se cache. Originellement, la persona fait référence au masque que portait le comédien et qui indiquait le rôle dans lequel il apparaissait. Néanmoins, tout être humain assume des rôles dans les rapports sociaux. Il est alors important pour Jung de distinguer, dans le processus d'individuation, quelle est la persona que le sujet porte sur soi, car celle-ci n'est qu'un « masque » dans un contexte social qui cache ou qui représente quelque chose d'autre.

Ce masque, la persona, peut dissimuler une partie de la psyché collective dont elle est constituée, et donner ainsi l'illusion d'individualité. Dans ce sens, le masque donne l'impression que l'individu est le masque lui-même, tandis qu'il ne joue qu'un rôle qui, lui, est déterminé par la psyché collective.

Dans cette appropriation du rôle par l'individu, le caractère possessif du mot « personnel » prend alors une direction exagérée et négative. L'attribut « personnel » exprime l'appartenance à une personne donnée. Un conscient qui est essentiellement « personnel » souligne, de ce fait même, ses droits de propriété et d'auteur à l'adresse

de ses contenus mentaux. Il nie pour cela le partage de ces contenus et par conséquent l'altérité n'est pas reconnue.

Cependant, la personnalité consciente est considérée par Jung comme un fragment, une pièce, un morceau d'un ensemble plus complexe qu'il appelle la psyché collective. L'idée proposée par Jung, c'est d'aider l'individu à concrétiser l'harmonie entre son processus d'individuation et sa persona. La problématique soulevée par Jung est donc celle de l'emprise de la *persona* sur l'individu. Si le masque prend le dessus, l'individu risque de porter un sentiment de supériorité vis-à-vis de l'autre, donc de nier l'altérité. Il affirme que cela peut se produire aussi dans tous les groupements religieux, mais aussi politiques, littéraires, artistiques, scientifiques, philosophiques, psychologiques, etc.

Ainsi, définit-il la persona comme un ensemble compliqué de relations entre la conscience individuelle et la société. La persona pour Jung est adaptée aux fins qui lui sont assignées. L'individu la revêt ou se glisse sous elle ou, même à son insu, elle peut le saisir et s'emparer de lui. La persona en tant que masque est en quelque sorte calculée, agencée, fabriquée, parce qu'elle vise d'une part à créer une certaine impression sur les autres, et d'autre part à cacher, dissimuler, camoufler la nature vraie de l'individu.

Ces identifications avec le rôle social peuvent alors constituer une source de névrose qui peuvent amener l'homme à une aliénation de lui-même au profit d'une personnalité artificielle.²¹ Inversement, l'opposé de l'inflation psychique subie par

²¹ JUNG, C. G., *Op. Cit.*, p.p. 69-71-82-84-111-153-157.

celui qui se laisse emporter par la persona serait l'être inhibé, qui souffre d'une mélancolie, d'une peur démesurée, habité par un sentiment d'impuissance qui le dépasse. Ce sont les facteurs qui amènent l'individu à un état de dépression ou de découragement. Nous considérons ici, dans un premier temps, le lien existant entre l'expérience, le vécu humain, et la forme que Jung appelle « fantasme ».

1.6. Les Fantômes

Jung parle du fantasme comme de la forme que revêtent des processus inconscients qui émergent et prennent le dessus sur l'individu affaibli. Dans ce sens, le fantasme serait alors une puissance qui s'empare de l'individu en état de faiblesse. Il dit que les fantasmes²², ce sont des rêveries, des rêves²³ éveillés, dans le sens où l'individu est confronté à des forces subjectives qui deviennent puissantes au point que le conscient est comme écrasé par ces forces, ces apparitions, ces événements. Donc pour Jung, comme l'individu est dépressif, au sens où il souffre d'un abaissement de son niveau mental, il devient le porteur de tels fantasmes. La dépression en tant qu'affaiblissement peut aussi avoir des causes psychiques et/ou physiques multiples, comme un surmenage grave, une vraie mélancolie, une intoxication, un événement traumatique de plusieurs ordres, etc.

La question posée par Jung est surtout liée à l'expérience vécue par l'individu

²² Dans le sens de « fantasmagorique », entre le fantastique et le fantomatique. Il s'agit de productions de l'inconscient, imaginaires, réminiscences du passé, qui paraissent réelles et qui hantent l'esprit.

²³ Le rêve ici est vu comme production d'images qui peuvent être vécues comme réelles.

qui est en rapport avec cet état de découragement. Pour lui, il est important de la rendre « consciente » et ainsi d'entrer en contact avec cette production d'images. Son but est de rendre conscient ce qui est du domaine de l'inconscient. Pour nous dans cette étude, ce qui nous intéresse est la possibilité de production autre, à travers cette puissance sous forme de dépression. Le trauma, le vécu humain, est alors une source de métamorphose, car l'individu a la possibilité de transformer l'objet observé au lieu de laisser la dépression s'emparer du sujet.²⁴ Le vécu humain est ici entendu et utilisé comme une « *expérience au sein de laquelle la personne de l'auteur ne serait pas seulement passivement incluse dans sa vision, mais au cours de laquelle l'auteur agirait et réagirait en pleine conscience face aux personnages de sa vision.* »²⁵ Cette vision et ses composants nous amènent à un autre concept, la libido.

La libido²⁶ serait alors l'ensemble de ces visions ou manifestations inconscientes, et ne pourrait être appréhendée que sous certaines formes. La plus fréquente de ces formes est celle de la production de fantasmes.

Le processus d'autoconnaissance consiste alors à donner l'occasion de s'exprimer et de parvenir à arracher à l'inconscient au moins une certaine masse de forces créatrices inconscientes, de libido, et de la métamorphoser sous forme d'image en un contenu conscient. Ce contenu dit « conscient » peut avoir une forme d'image, de perception, de devenir, d'affect, de vision, voire d'action, de création, sans

²⁴ JUNG, C. G., *Ibid.*, p. 209.

²⁵ JUNG, C. G., *Ibid.*, p. 204.

²⁶ La libido, de sexuelle qu'elle est pour l'essentiel chez Freud, et de volontariste pour l'essentiel chez Adler, est, dans la conception de Jung, l'énergie psychique en toute généralité, englobant, certes, la libido dans le sens de Freud et dans celui d'Adler, mais, en outre, susceptible de se manifester par les extériorisations les plus polymorphes, grâce à tous les claviers de l'humain et à travers toutes les possibilités expressives, sans en oublier aucune. JUNG, C. G., *Ibid.*, p. 103.

nécessairement être traduit par la parole²⁷. Pour cela, il est important que l'individu sorte de son état d'inhibition, de découragement, pour participer activement à ce processus au lieu de le subir. Car derrière l'apparence des images « fantastiques » réside quelque chose qui agit d'une façon dynamique, sachant que l'apparence d'une chose n'est pas la chose elle-même, elle n'en est qu'une expression.²⁸ Et l'expression en est multiple et non figée. L'activer par le mouvement, la froter, la croiser, la toucher, enfin tous les possibles, revient à la transformer.

Jung parle de la fonction transcendante de l'alchimie comme d'une capacité de transformation, de modification de l'individu grâce à la capacité de métamorphose et de manipulation créatrice des éléments, des forces dynamiques. Pour lui, la philosophie et l'art sont des possibilités et des champs pour cette métamorphose, pour cette manipulation alchimique. De manière distincte, ces deux domaines font paraître des cheminements souterrains dans lesquels peut sombrer l'individu, des images qui seront partagées collectivement et qui peuvent contribuer à la clarté de la conscience générale. Ces idées, ces vécus traumatiques ou images abstraites sont objectivés car extériorisés, manipulés, transformés par le mouvement de l'action.

²⁷ Pour Beuys ce processus peut passer aussi par la langue et la parole comme formulation dans le conscient à travers la pensée.

²⁸ JUNG, C. G., *Ibid.*, p. 212.

Chapitre II – Le Mythe et la métamorphose

*Et je me disais, avec ravissement,
Voilà une chose que je pourrai
étudier toute ma vie, sans jamais
la comprendre.*

Samuel Beckett²⁹

2.1. Action/mouvement

Beuys reprend l'idée de Goethe sur la polarité, dans laquelle il trouve l'explication des métamorphoses des formes vivantes dans la nature. Dans cette idée, c'est par le mouvement d'un pôle à un autre, par des processus d'expansion et de concentration, que les processus naturels se soumettent à une totalité organique, laquelle implique l'unité de l'homme et de la nature.³⁰ A partir de cette conception de Goethe, Beuys arrive à la « conception plastique » comme un processus de mouvement et de formation comprenant les états de la nature, les choses faites par l'homme et les états de conscience.³¹ La conception plastique serait alors pour Beuys ouverte et indéterminée, ce qui conduirait à l'élargissement du « champ du langage ». L'action par le mouvement devient pour lui la possibilité de transformation des

²⁹ BECKETT, Samuel, *Molloy*, Les Editions de Minuit, 1982, p. 230.

³⁰ BEUYS, Joseph, *Joseph Beuys – Par la présente, je n'appartiens plus à l'art - Textes et entretiens choisis par Max Reithmann*, L'Arche, Paris, 1988, p.p., 138-139.

³¹ BEUYS, Joseph, *Ibid.*, p. 142.

formes, ainsi que le pont entre les polarités, le champ des possibles entre les éléments, la possibilité de la métamorphose par la création.

Beuys explique que le matérialisme a eu deux fonctions distinctes. L'une serait la paralysie totale des forces anciennes de l'âme, l'autre la mise en œuvre de critères intellectuels rigoureux pour chaque concept de la connaissance scientifique.³² Pour lui, le matérialisme a créé une hypertrophie de l'intellect humain, et cela serait une source de traumatismes. La sécheresse spirituelle et émotionnelle due à cet écartement fait apparaître des fantasmes sous formes de découragement, de blessures. Le spirituel, ou les forces et couches anciennes de l'âme, a été effacé, nié, mis à l'écart, et doit alors être remis en contact avec l'intellect dans une nouvelle production libre du pouvoir de l'intelligence.

L'homme est pour Beuys le vecteur de ce renouement et de cette possibilité productrice entre l'intellect et l'affect, entre la raison et les forces de l'âme. Cette réunification ne peut se faire que par la mise en valeur du « je », du moi. Il s'agit pour lui surtout et en premier lieu d'une guerre à l'intérieur de l'individu. Mais également d'une bataille contre le corps social.

L'action est alors le moyen par lequel l'homme, le « je », apporte au monde son intention créatrice. Il considère l'action sous ses aspects politiques, c'est-à-dire non strictement liée à l'action physique au sein de la création artistique. Il est important pour Beuys d'élargir les possibilités de sens de l'action pour ainsi lui restituer sa valeur anthropologique ; c'est-à-dire, à travers la mise en valeur du « je » faisant part

³² REITHMANN, Max, *Op. Cit.*, p. 56.

d'un ensemble, d'effacer les hiérarchies et les pouvoirs de l'inflation psychique et du découragement entre les individus.³³ La valeur anthropologique serait alors le dépassement de l'individualisme et l'acquisition du sens de l'humanité.

Ainsi la souffrance, les vécus traumatiques ou images abstraites, les visions, les fantasmes, sont objectivés car extériorisés, manipulés, transformés par l'action et le mouvement. Ce mouvement est individuel et en rapport avec un ensemble. L'accent mis sur l'homme, sur soi-même en tant que valeur restituée au « je », est une réaction contraire à la passivité. En restituant la valeur anthropologique au « je », l'individu peut aussi rendre conscientes sa position et sa valeur dans une collectivité. Il est actif, conscient de son individualité et de son pouvoir de transformation, en même temps qu'il est « un » parmi « d'autres ».

L'action fait alors supporter la douleur, la transformer et peut en faire un devenir. Pour Beuys, il est aussi question de renversement des valeurs. Les opposés doivent être vus comme des polarités complémentaires en constant mouvement. Ce qui est sous un point de vue négatif peut devenir positif et vice-versa. Beuys parle de la souffrance comme énergie. Dans ce sens, la souffrance « [...] *justement aide l'homme. Quiconque persévère dans la souffrance fait bien sûr progresser le monde, il l'enrichit malgré tout. [...] Par la souffrance le monde est rempli véritablement de substance christique. La souffrance a donc une fonction importante. Il reste que, pour exprimer cela en une formule, l'homme n'a à sa disposition que deux modes de comportement créateur et ce naturellement avec toutes les nuances possibles, chaque*

³³ REITHMANN, Max, *Ibid.*, p. 45.

*biographie ayant son propre dosage : l'un est l'action, l'autre souffrance. Les deux destins contribuent à enrichir le monde, les deux fonctions garantissent l'avenir de l'humanité. »*³⁴

Il s'agit alors d'un système dynamique dans lequel les puissances se nourrissent mutuellement et ne sont pas des fatalités. Le mouvement est alors le mot clé pour Beuys dans l'action. Il en parle en ces termes : *« C'est aussi à ce facteur déterminant que je pense quand je plante des arbres, à savoir qu'un être temporel, un être doté de la durée d'une vie, une machine-temps, tel un arbre, est mouvement à chaque seconde face à une figure figée... Et de fait, la pierre est bien là, à côté. Elle est au repos, mais son être à ses côtés se transforme, s'épanouit, mu par le vent. »*³⁵

Le mouvement dans l'action naît d'une provocation, il ne se fait pas tout seul. C'est dans ce sens que la souffrance peut devenir une substance provocatrice d'une transformation. Cette provocation peut être de l'ordre d'une réaction à une puissance subie antérieurement et venue d'ailleurs, ou à une volonté inexprimable, à un désir, à une vision, etc. Le mouvement est aussi toujours pris dans un ensemble.

Pour Beuys, il s'agit de donner forme à quelque chose et ainsi de provoquer une résurrection, une métamorphose de quelque chose de mourant ou sclérosé en quelque chose de vivant. Le mouvement, donc l'action, restitue à l'individu d'autres pulsations qui le traversent, promeuvent et renouvellent le cycle de la vie, du corps, de l'âme et de l'esprit.³⁶

³⁴ REITHMANN, Max, *Ibid.*, p. 72.

³⁵ REITHMANN, Max, *Ibid.*, p. 81.

³⁶ REITHMANN, Max, *Ibid.*, p. 83.

Niki de Saint-Phalle et Louise Bourgeois en sont des exemples. La première a réalisé en 1961 la performance *Le Tir*, une action dans laquelle l'artiste faisait de la peinture avec une arme à feu. Ainsi, pour elle, le tableau saignait à vif. C'était une manière, à travers l'action symbolique, de tirer sur son père, mais aussi sur la société masculine et le pouvoir masculin, pour s'en libérer. Il ne s'agit pas ici d'un acte de pure violence, mais de transcender cette violence subie, de la transformer.

L'artiste disait qu'il existe dans le cœur humain un désir de tout détruire (une pulsion négative), mais qui peut être transformé et prendre le sens d'affirmer qu'on existe envers et contre toutes les formes de pouvoir. Plus spécifiquement, il est question dans cette performance de transformer le trauma souffert par l'artiste, laquelle a été violée par son père quand elle avait onze ans.

Louise Bourgeois, dans son œuvre *La destruction du père*, 1974, « agit » par la création en matérialisant des sculptures et symboliquement « coupe la tête de son père ». Elle dit qu'il faut changer le passif, qui est la victime, en actif, qui est le réparateur. Pour l'artiste, il faut se demander, chercher, rendre conscient et visible où et comment le trauma a eu lieu. Car la blessure ne se montre pas et ne s'oublie pas, elle se cache ou apparaît sous des formes différentes. Alors il faut recréer ce passé et espérer être objectif de façon à s'en débarrasser, sans quoi on étouffe. Pour Jung, « *l'impossibilité ou le refus de voir l'individuel, dont on ne perçoit même plus l'existence, équivaut tout simplement à étouffer l'individu, ce qui détruit au sein d'un groupe social les éléments de différenciation. Car c'est l'individu qui est par excellence le facteur de différenciation. Les plus grandes vertus, les créations les plus*

*sublimes, comme aussi les pires défauts et les pires atrocités, sont individuels. »*³⁷

Bourgeois disait qu'elle parlait des histoires vraies, des blessures qui ont eu lieu dans son passé. Comme chez Beuys, tout naît d'une blessure, d'une souffrance qui doit être transformée. Bourgeois en parle en ces termes : « *Puisque j'ai été démolie par mon père, pourquoi je ne démolirais pas les autres ? [...] C'est une espèce de taquinerie... tu me taquinais ? Alors je vais te taquiner ! Et je te coupe la tête ! Pourquoi pas ?!* »³⁸

La création de Bourgeois est basée sur le fait que pour l'artiste il y a toujours l'idée d'un danger possible. Une menace avec laquelle on peut traiter, négocier, mais que l'on ne peut pas changer. Alors il faut la créer autrement pour la convertir, l'objectiver, la rendre visible.³⁹ La conversion de l'énergie, ou l'objectivation en tant que matérialisation dans une forme, en rendant visible quelque chose qui est de l'ordre de l'invisible, est utilisée ici comme synonyme de changement, de transformation. Dans ce sens, la conversion suggère un déplacement, un changement de forme et de lieu. Elle est un transfert.

Jung⁴⁰ affirme que le transfert, en tant que transformation et/ou déplacement de la forme, est positif. Il différencie le transfert positif du négatif, du déni de l'action de l'individu sur les puissances extérieures, donc du découragement face aux événements, qui donne le pouvoir à des entités extérieures sur le « moi » d'une façon

³⁷ JUNG, C. G., *Op. Cit.*, p. 73.

³⁸ *Louise Bourgeois*, un film de Camille Guichard, DVD, ARTE vidéo, 2008.

³⁹ Quelques phrases écrites par Louise Bourgeois dans son œuvre « Ode à l'Oubli »: « *Art is a guaranty of sanity.* », « *I had a flashback of something that never existed.* », « *I have been to hell and back. And let me tell you, it was wonderful.* », « *Nothing to remember!* »

⁴⁰ JUNG, C. G., *Op. Cit.*, p. 30.

déterminante, en s'excluant et en se positionnant comme victime dépourvue de pouvoir de transformation. Le transfert est positif s'il fait un déplacement de la forme, car s'il détermine une complication relationnelle momentanée, il témoigne du fait que toute masse conflictuelle est encore mobilisable, parce que les structures psychiques du sujet sont des possibilités plastiques et ont des capacités évolutives. Nous pourrions aussi parler du processus de déterritorialisation en tant que transfert et mouvement, en tant que déplacement, en dynamique de contamination, donc de transformation.

C'est justement ce « processus » de visibilité par l'objectivation que Jung cherche. Pour lui, chaque fois que surgit un sentiment d'infériorité, un découragement face à quelque événement, une dépression dûe à un fait vécu dans le passé, non seulement ceux-ci indiquent « *l'exigence pour le sujet d'assimiler un facteur jusque-là inconscient, mais il indique aussi la possibilité de cette assimilation.* »⁴¹



Image 3 : *Innommables n° 3 – On dit que les Chats ont 7 vies* (photo : Lucile Adam)

⁴¹ JUNG, C. G., *Ibid.*, p. 43.



Image 4 : *H to H* (photo : Carlos Carvalho)

Jung fait la distinction entre deux sortes d'événements qui peuvent générer un état de trauma, ou une blessure, ou encore une baisse dans l'activité psychique de l'individu. La première serait plutôt sur le plan personnel. Il s'agit de certaines violences plus explicites, psychiques ou physiques, subies par l'imposition d'une force extérieure, « *des significations véritables ou des conséquences de certains faits, de certaines situations de la vie quotidienne* », qui nous ont échappé ou non, « *ou certaines implications que nous préférons nier, ou certaines émotions que nous nous sommes interdites, ou certains affects auxquels nous avons tenté de nous soustraire, ou certaines critiques des autres ou de nous-mêmes que nous avons cherché à nous*

épargner. »⁴²

Ces processus de la blessure liés à des événements concrets peuvent être vus dans maintes circonstances de la vie « où un destin cruel intervient telle une fatalité destructrice », par exemple comme un viol, un deuil, une agression, une maladie ou un accident. Ces blessures sont chargées d'une puissance dévastatrice qui peut briser l'être ou le rendre infirme. Mais il peut s'agir aussi de plaies qui se cicatrisent sans laisser de mutilations plus conséquentes.

La deuxième sorte d'événements serait subie plutôt par une fabrication d'images plus collectives, donc, plus mythologiques. Jung appelle cette fabrication « grandes images » car elles sont des représentations collectives, ayant ou non des puissances moins logiques, plus abstraites, voire magiques, car plus lointaines et générales. Cependant on les retrouve aussi dans la banalité de la création de nouveaux mythes de la contemporanéité, comme la publicité, le corps imposé, des manifestations religieuses ou d'ordre social, ainsi que des langages et expressions plus artistiques, poétiques.

Cette puissance de la fabrication de « grandes images » collectives peuvent, dans certains cas, entraîner l'individu dans un sentiment d'impuissance vis-à-vis de l'inaccessibilité de ces images mêmes. Le sujet ressent une non appartenance à une caste d'élus, par exemple, ou succombe devant le sentiment d'injustice du partage social.

Contrairement et positivement, il se peut aussi que ces images collectives

⁴² JUNG, C. G., *Ibid.*, p. 123.

soient la source même d'un sentiment distinct de l'exclusion. Cela pourrait être une explication d'un sentiment d'analogie, de correspondance, de concordance, donc de ressemblance entre des races et des peuples éloignés, à travers certains thèmes et images mythiques. Il y a des exemples telles ces images trouvées dans des endroits lointains et qui parlent, qui produisent du sens, dans une autre culture et une autre géographie. Pour Jung, ces images collectives sont plutôt mythologiques car souvent porteuses de problématiques d'ordre moral, philosophique, sociologique et religieux à cause du contenu général qui les caractérise.

A titre d'exemple, nous pourrions citer les deux descriptions par Mishima de l'impact, causé sur lui dans son enfance, de l'image et de l'histoire de Jeanne D'Arc, ainsi que celle de la reproduction du *Saint Sébastien* de Guido Reni. Cette dernière a été pour Mishima la déclencheuse de la conscience de sa sexualité, et plus encore, de son premier désir lié à son homosexualité, mélangé avec un sentiment de religiosité et de souffrance.⁴³

D'une manière ou d'une autre, soit par le biais des images plutôt personnelles ou par le biais de « grandes images », le but du processus de l'autoconnaissance à travers l'étude autobiographique et autofictionnelle est de permettre à l'individu d'habiter ce que Jung appelle les « images virtuelles ». Cette habitation se fait par assimilation, conversion, transformation, métamorphose des images auparavant dominatrices. Le sujet devient alors actif au lieu de subir une puissance qui peut l'écraser. L'habitation dans ces images par le sujet nous amène à nouveau à la notion

⁴³ MISHIMA, Yukio, *Confession d'un Masque*, Gallimard, 1971, pp. 20-44.

d'action.

Par l'action alors nous nous trouvons dans un partage avec la collectivité. Ce partage rejoint l'utilisation de l'article indéfini proposé par Deleuze. Pour lui il ne s'agit pas dans l'autobiographie et l'autofiction de raconter « mon » histoire personnelle, mais de raconter « une » histoire, qui me dépasse en quelque sorte, qui n'est plus seulement la mienne, mais l'histoire d'une collectivité, d'une société, d'une possibilité d'existence parmi tant d'autres. Et qui résonne chez un autre, créant ainsi une contamination, un agencement, un voisinage, une appartenance à une ethnie, à un peuple. Faire partie d'une collectivité revient alors à défaire certaines entités comme des puissances déterminantes.

Alors, habiter ces « images virtuelles » est aussi défaire la puissance du théâtre proposé par Freud, comme l'endroit où sont représentés les personnages paternels et maternels comme ses puissances déterminantes. Ces images sont aussi des fabrications personnelles de l'individu par son propre vécu, ainsi que le croisement avec des forces qui le traversent, qui le transforment. *« Ainsi les parents, la femme, les enfants, la naissance et la mort sont innés en lui sous forme de disponibilités psychiques préexistantes, sous formes d'images virtuelles. Ces catégories, évidemment de nature collective, sont les images des parents, de la femme et des enfants en général [...] »*, mais il faut les habiter, se les approprier car *« tant ces images, de virtuelles qu'elles étaient, ne sont pas meublées de contenus déterminés par le vécu, il faut les penser comme des cadres vides. »*⁴⁴

⁴⁴ JUNG, C. G., *Op. Cit.*, p. 149.

Ainsi l'individu va, à sa manière et au long de son chemin personnel, donner ou trouver des visages, des paysages qui habiteront ces cadres. Il s'appropriera ces images virtuelles à travers la construction des associations, des agencements qui se font avec ses propres vécus personnels. Donc, il ne s'agit pas simplement d'interprétation, mais de production, de contamination, de transformation, voire même d'épiphanie ou de vision.

Pour Beuys, l'introspection imaginative est un médium par lequel apparaîtront les images qui désignent l'avenir⁴⁵, à quoi nous pourrions ajouter le devenir. Le tableau, ou le cadre à investir, à habiter, n'est pas seulement inventé par l'individu, il est tout d'abord ressenti. Pour l'artiste il s'agit d'un « regard » vers l'intérieur de l'âme qui devient le tableau même. Il cite Friedrich avec la phrase : « *ferme ton œil corporel afin que tu puisses voir ton tableau d'abord avec ton œil spirituel.* »

2.2. Vision

Odette Aslan nous donne l'exemple de Kazuo Ōno, qui, alors qu'il avait cessé de danser depuis onze ans, a décidé de reprendre la danse au moment où il a vu un tableau du peintre Natsuyuki Nakanishi. Selon Aslan, « *une ligne, une couleur réveillèrent en lui le souvenir, émotif plus que visuel, de la Argentina qu'il avait vue quarante-sept ans auparavant. [...] Il vouera à la disparue un véritable culte et il est*

⁴⁵ REITHMANN, Max, *Op. Cit.*, p.p. 230-231.

persuadé de la retrouver dans la mort. Et pourtant, le tableau abstrait de Nakanishi n'avait rien d'évocateur. Ōno se demanda longtemps ce qui avait bien pu déclencher son souvenir. Avait-il fait un rêve éveillé, avait-il eu une vision ? [...] Il n'avait pas reconnu une femme dans le tableau de Nakanishi [...], il s'était souvenu d'une communion spirituelle. »⁴⁶

Si on prend l'exemple d'Ōno, de sa douloureuse décision d'abandonner son rêve de danser pendant onze ans, et de reprendre l'activité sans « raison » apparente, il se peut que cette perte de l'équilibre même, due au traumatisme ou à des états de dépression, ait été la source de l'habitation de ces cadres vides. Par la défaillance du conscient⁴⁷, l'inconscient⁴⁸ agira en le remplaçant par son activité automatique, créatrice et instructive. Ce dernier peut viser à une reconstitution d'un nouvel équilibre, pourvu que le conscient accepte et intègre ces images et contenus de l'inconscient en lui donnant la place et la liberté de production.⁴⁹ Car l'inconscient possède la partie instinctive, et selon Jung, il ne connaît pas de fonctions différenciées. Si le conscient dans son action de penser sépare ce qui est réel⁵⁰ de ce qui ne l'est pas, l'inconscient, lui, ne pense pas. Il est une usine de production d'images. Il crée des échos, des images qui répondent à des situations conscientes, images remplies d'affects, de sentiments, d'idées, qui ne sont pas des réflexions

⁴⁶ ASLAN, Odette, « Du butô masculin au féminin », *Butô(s)*, CNRS éditions, Paris, 2002, pp. 75-76.

⁴⁷ Comme l'endroit de l'objectivation, de la matérialisation des puissances invisibles.

⁴⁸ Comme production des images, les affects, les perceptions, les visions, les formes de la non-intelligence.

⁴⁹ Car nous ne pouvons pas tout expliquer par le biais de la parole. La construction linguistique est un moyen parmi d'autres de compréhension ou d'appréhension des phénomènes.

⁵⁰ Dans le sens que nous l'entendons comme ce qui appartient à la réalité, c'est-à-dire, à l'activité consciente du quotidien.

rationnelles. Ces images s'approchent alors plus d'une vision artistique que de la réflexion intellectuelle.⁵¹

Pour posséder cet automatisme qui ne correspond pas à la logique rationnelle, la création est pour ainsi dire involontaire et spontanée. Cependant elle nécessite un cadre pour avoir lieu, pour exister. Et ce cadre se fait, se construit par le mouvement, l'action, en d'autres termes par l'activité. C'est l'activité dès lors qui fait le lien entre les pôles opposés et complémentaires cités par Beuys, l'apollinien et le dionysiaque, l'un pour la forme et l'autre pour l'affect, l'imagination, la création, la vision, etc.

André Malraux, en citant *la Chaise* de Van Gogh, dit qu'il est question de « *l'annexion des formes par un schème intérieur qui prend ou non forme de figures ou d'objets, mais dont figures et objets ne sont que l'expression.* »⁵² Ainsi, la valeur est restituée à l'homme par la création même d'un univers qui lui appartient, par la transmission d'un monde créé par lui-même. Dans l'art, on parle alors de « vision » comme l'expression de ces images intérieures.

Cette création d'images intérieures serait l'opposé de la « réalité » imposée et dominée par un système de cause et d'effet, de logique rationnelle et du système (société) comme synonyme de pouvoir sur l'individu. L'irréel⁵³ est ici une possibilité même pour la liberté de l'individu. Une liberté d'exister autrement, de réaliser un devenir, d'échapper aux cadres imposés. Prendre en compte les contraires et les métamorphoser en leur donnant une forme extérieure, à travers les fables⁵⁴, les

⁵¹ JUNG, C. G., *Op. Cit.*, p. 133.

⁵² MALRAUX, André, *Le Musée Imaginaire*, Gallimard, 1965, p. 72.

⁵³ Comme opposition au corps imposé, dit « réel ».

⁵⁴ Fable est utilisé ici comme la capacité de création de l'imaginaire, et non dans un sens moralisateur.

mythes qui dépassent la simple condition humaine, la création artistique. L'expression de l'intériorité en rapport avec l'extérieur, c'est rendre le pouvoir à l'individu d'agir et d'entamer un processus d'autorégulation.

Dans le processus d'autoconnaissance, ce n'est pas seulement l'opposition binaire entre l'intérieur et l'extérieur et la réduction de l'individu à deux polarités qui se contredisent et s'annulent qu'il faut considérer. Il faut aussi prendre en compte les espaces « entre », les intervalles, les mouvements, les déplacements, les ensembles ainsi que les autres forces qui nous traversent. Pour Beuys, la sensation et la réflexion doivent être perçues simultanément, car elle se conditionnent mutuellement.⁵⁵ Car nous sommes traversés par des forces diverses et le devenir est justement la prise en considération de ces mêmes forces qui nous traversent et d'une nouvelle organisation des particules qui nous constituent, selon la forme la plus adéquate souhaitée par l'individu même, ou qu'il perçoit comme lui appartenant.

Pour Jung, cette production énergétique, à travers les tendances en apparence contradictoires et toujours en rapport les unes avec les autres, est inhérente au processus vital. Les choses doivent être prises dans leur ensemble et avec tous les sens dont nous disposons. La compréhension pour Beuys n'est pas destinée à un seul sens de la perception, elle est un processus organique, visuel, corporel certes, mais intuitif aussi. Pour lui, *« on ne peut les comprendre qu'avec une intuition, de tous autres organes des sens ouvrant alors leur porte intuitive. C'est essentiellement l'acte de l'écoute, de la contemplation, de la volonté. »*⁵⁶

⁵⁵ REITHMANN, Max, *Op. Cit.*, p. 243.

⁵⁶ BEUYS, Joseph, *Op. Cit.*, p. 11.

L'intuition serait alors cette « vision » entre le souterrain, le secret, le caché, la non-forme et le processus d'objectivation même du devenir. « *Chacun a un sentiment de ce qu'il devrait être, de ce qui pourrait être, de ce qu'il devrait être. Ne pas tenir compte de cette intuition, s'en écarter et s'en éloigner, c'est faire fausse route, c'est s'engager dans la voie de l'erreur et, à plus au moins long terme, déboucher dans la maladie.* »⁵⁷

André Malraux dit que « *l'expression du monde de l'irréel unit de façon délibérée la création poétique à la création artistique.* »⁵⁸ Nous entendons ici le poétique comme l'empreinte d'une émotion, d'une sensibilité, et l'irréel comme l'ensemble de l'activité du Soi, c'est-à-dire non seulement du conscient mais également de l'inconscient. L'irréel est un ensemble rhizomatique, puisqu'il ne s'agit pas de l'imitation naturaliste de la réalité, mais de l'expression individuelle qui comprend le réel (le concret ou la chose elle-même et pour elle-même, comme dans la psychanalyse), ainsi que les transformations, productions, métamorphoses et résonances subjectives à l'intérieur de l'individu. Pour Malraux, la poésie compose ses formes selon les perspectives du rêve et de l'irrationnel, en ce qu'elle substitue, à la relation « établie » des choses entre elles, un nouveau système de relations.⁵⁹ Les productions de l'imaginaire dans l'art sont alors des témoignages des sens

⁵⁷ JUNG, C. G., *Op. Cit.*, p. 162-163. « [...] A partir de cette notion du lien souterrain unissant les contraires dans l'être, le jeu dialectique, dont ce lien est le vecteur vivant et créateur, révèle que le processus d'individuation est le devenir [...]. »

⁵⁸ MALRAUX, André, *Op. Cit.*, p. 197

⁵⁹ MALRAUX, André, *Ibid.*, pp. 200-202. « Lorsque naquit l'art moderne, la peinture officielle avait remplacé cette conquête par la soumission de l'artiste à un spectacle romanesque ou sentimental, souvent lié à l'histoire – à un théâtre délivré de son étroite scène, sinon de ses gestes. Contre ce réalisme de l'imaginaire, la peinture retrouva la poésie en cessant d'illustrer celle des historiens et de satisfaire celle des promeneurs : *en créant la sienne.* »

appartenant à l'artiste. Ces témoignages sont ensuite partagés collectivement et contribuent à la métamorphose au-delà de la sphère individuelle et privée.

2.3. Témoignage/résurrection

Témoigner est utilisé ici dans le sens de donner la possibilité au passé, aux faits vécus, aux personnes qui habitent notre mémoire et qui ont contribué à la former, de nous transformer ; c'est un acte de résurrection. Pour Beuys tout commence par la blessure. Et c'est à travers la résurrection suite à un état de destruction qui nous affecte que nous devons nous tourner vers l'extérieur avec nos capacités, mais surtout avec nos incapacités.⁶⁰

Kazuo Ōno, par exemple, se considérait comme un « serviteur » de la Argentina, son intermédiaire, pour l'aider à revenir à ce monde et danser à nouveau. A travers son corps vieilli et son âme qui dansaient, il a trouvé un moyen d'aider la danseuse morte à traverser la rivière qui sépare les deux mondes.

Alors la blessure et la résurrection qui s'ensuit, dans son mouvement, c'est aussi vider, faire de la place. Aslan explique que le vide en Orient n'a pas la même signification ou évocation qu'en Occident. Pour les Japonais, le vide contient tout ce que l'on ne voit pas avec les yeux quotidiens, avec le regard vers l'extérieur. Il est rempli de présences, d'énergies que l'on ne voit pas avec l'œil physique cité ci-

⁶⁰ BEUYS, Joseph, *Op. Cit.*, p. 19.

dessus, on ne les voit qu'avec l'œil intérieur de l'âme. Ōno les voit, les porte, les suggère, les sent, et enfin il danse avec ses morts et sa danse est sa façon de communiquer avec ces êtres disparus. Aslan dit que « *Ōno entretient une relation permanente avec les disparus, sa mère, sa sœur écrasée à trois ans par un tramway, son jeune frère malade, mort dans ses bras faute d'argent pour appeler un médecin, la Argentina qu'il n'a pas connue. Il danse avec eux ce que Kuniyoshi Kazuko appelle "un requiem pour un vaste trésor mortuaire".* »⁶¹

Comme chez Kantor, faire appel aux habitants de notre mémoire, de notre imaginaire, c'est leur rendre la vie encore une fois, toutefois, à travers une métamorphose. En détachant un souvenir de son contexte, ou un habitant de la mémoire, ou une blessure, nous les transformons à travers des vitesses, des formes, des territoires, des lumières. Pour Malraux, « *toute résurrection projette sur le passé sa soudaine lumière et de vastes pans d'ombre.* »⁶² Le butô considéré aussi comme une danse du corps mort, de la résurrection, du lien entre les différents mondes et les différents états, un lien entre la vie et la mort, est toujours en rapport avec l'ombre et la lumière.

Cette réorganisation de la matière et de la perception se fait dans un nouveau corps et dans un état différencié, avec de l'ombre et de la lumière, ainsi que des bruits et des silences, des vitesses et des lenteurs. Tout se fait dans un nouvel agencement, car la métamorphose fait perdre au souvenir son origine première, son accent de découverte, puisque créer c'est à la fois orienter l'avenir en lui recomposant un passé.

⁶¹ ASLAN, Odette, *Op. Cit.*, p. 80.

⁶² MALRAUX, André, *Op. Cit.*, p. 245.

Et ce processus n'est pas sans difficultés. Le training, pour le danseur butô Kasai Akira par exemple, n'est pas seulement l'acquisition d'une technique nécessaire à la création. Il est un moyen et une discipline indispensables pour éveiller la mémoire corporelle, pour que celle-ci reçoive les souvenirs et les présences du passé. Alors, on rejoint l'idée de Beuys selon laquelle il faut travailler le matériau physique avec et pour le matériau spirituel.⁶³

Cela demande un changement du regard, ainsi qu'un travail sur soi-même, une préparation du terrain pour recevoir ces présences dans leur nouvelle forme. De la même façon que Beckett note pour ne pas oublier, ou parce que la mémoire est indépendante de la volonté, parfois elle nous échappe, avec sa propre fabrication et sa logique à elle qui nous échappent. L'âme individuelle cherche ses points de repère pour appartenir à quelque chose, à quelqu'un, à un endroit.

Il s'agit aussi d'une affaire de devenir, de déterritorialisation, de recomposition, afin de nous multiplier, de nous promener dans d'autres plans de lumière, pour lutter contre l'oubli du monde ou de nous-mêmes. Il s'agit de dépasser la souffrance en la transformant en énergie à travers le mouvement. Parce que « *la métamorphose n'est pas un accident, elle est la vie même de l'œuvre d'art.* »⁶⁴

⁶³ BEUYS, Joseph, *Op. Cit.*, p. 13.

⁶⁴ MALRAUX, André, *Op. Cit.*, p. 246.

2.4. Expérimenter la métamorphose par le corps

Comment échapper à la fatalité de la métamorphose physique et psychique due au traumatisme en la transformant, en la déplaçant et en l'agencent différemment ? Il est inévitable de faire un lien avec le caractère performatif de l'expérience charnelle de cette relation, car tout cela se passe dans le corps...

Mon intérêt pour la mythologie personnelle du performer comme point de départ pour la construction d'une œuvre date de la même époque que mon début comme chercheur d'une mise en scène plus proche du concept de la performance et de la découverte de l'œuvre de Beckett⁶⁵. A cette époque-là, je venais de sortir d'une période de dépression et de stress d'une durée de deux années. Cette situation de tension émotionnelle m'avait fait perdre les cheveux et les poils du corps, et, lorsqu'ils ont recommencé à pousser, ils étaient devenus tout blancs. Donc, à l'âge de vingt-quatre ans, j'avais la barbe et les cheveux blancs d'un sexagénaire. Avoir expérimenté et observé le changement du corps en raison d'un état psychique m'a bouleversé et m'a fait voir l'art et la vie autrement.

Louise Bourgeois a dit, par rapport à sa dépression, laquelle a duré des années, que pour elle « *c'est triste d'être vulnérable à ce point-là, devant tout le monde.* »⁶⁶ Je fais alors un parallèle avec l'expérience subie par Joseph Beuys, lequel « *sombre dans la dépression pendant plusieurs années. Son état physique se détériore également. [...] Il travaille dans les champs et voit alors dans la dépression un*

⁶⁵ On développera ce sujet dans le chapitre « Empirisme », plus précisément sur le « Grupo Sotão ».

⁶⁶ Louise Bourgeois, DVD, *Op. Cit.*

processus de purification et d'initiation. [...] Beuys tente de sortir de la crise en repensant à nouveau les principes fondamentaux de son art. [...] Les motifs tirés du règne animal réapparaissent, mais surtout ceux de la mort. C'est à partir de l'épreuve de cette crise que la sensation d'être séparé, les thèmes d'isolement et de mort, ainsi que la tombe sont réactualisés comme images. Au début de cette crise, Beuys se fit confectionner une caisse de bois. [...] Il ressentait une compulsion à s'installer dans cette caisse, à ne plus exister, tout simplement à en finir avec la vie. Cette expérience existentielle, Beuys l'analysera plus tard ainsi : traverser la matière, faire l'expérience du processus de mort est nécessaire pour régénérer ses forces et redevenir créatif. Pour Beuys, le dépérissement et le caractère mortel appartiennent désormais à la pensée rationnelle et unilatéralement conceptuelle. C'est pourquoi il faut des images, qui permettent d'accéder aux couches pré-rationnelles du processus vivant, pour que la pensée se revivifie. »⁶⁷

Comme pour Bourgeois, qui recréait désespérément les gens qui lui manquaient à travers son travail artistique pendant sa période dépressive, ou comme Beuys qui cherchait ses images pour se régénérer, désormais le plus important pour moi était de découvrir comment être moi-même sur scène, comment parler de ma propre condition par rapport au monde, de trouver mes propres images et mes processus personnels. Quelle était « ma place » comme créateur dans le monde qui m'entourait. Je croyais que, trouvant cette « place », c'est-à-dire la découverte de mon propre processus de créateur, mes visions de l'art et de la vie, mes raisons

⁶⁷ BEUYS, Joseph, *Op. Cit.*, pp. 147-148.

créatrices, d'autres liens dont celui avec la nature, avec la spiritualité et avec le passé, je pourrais trouver un langage parlant aussi à d'autres personnes. Il fallait trouver d'autres possibilités et d'autres connexions au-delà de la simple pensée rationnelle.

Pour cela même, cette question de trouver une place comme créateur et de communiquer à travers un langage plus personnel ne s'est pas posée chez moi rationnellement. Elle découlait d'un processus de deuil intérieur suite à une mort symbolique, psychique et émotionnelle surtout, mais qui a eu des conséquences sur mon corps, l'enveloppe visible. Le corps a été la partie visible par et pour moi-même et par l'extérieur, aux autres, de ce processus de mort intérieure. Médicalement (scientifiquement) j'étais toujours dans un excellent état de santé, je ne portais aucune maladie. La seule explication était psychologique, une métamorphose prenait place à l'intérieur de moi et transformait mon corps à travers un état de dégénérescence physique.



Image 5 : *O Sotão ou A Catastrofe*. (photo: Myra Gonçalves)

2.5. La Mort

Pour Beuys, il est nécessaire de faire des expériences avec la mort pour pouvoir ensuite penser exactement et abstraitement.⁶⁸ La mort pour lui est une méthodologie de travail et de création, la mort le tient en éveil⁶⁹. S'intéresser à la mort est alors s'intéresser à l'esprit et à la forme. Le corps, la matière, incarnent alors le principe plastique. La mort devient le mouvement né avec la souffrance pour arriver à une résurrection, à une nouvelle forme.⁷⁰

Comme chez Beuys et chez Kantor, ainsi que pour le butô, la mort est vue alors comme une « méthodologie de la création ». Elle donne la possibilité de retrouver la clarté de la conscience, découvrant ainsi de nouvelles formes du vivant dans la réalisation de la vie elle-même. « *Au milieu des années cinquante, Beuys connut une grave crise dépressive et [...], désirant mourir, il envisagea de mettre fin à ses jours [...]. C'est à travers l'état d'épuisement qu'il connaît alors cette confrontation à la mort, éprouvée physiquement, directement dans son propre corps.* »⁷¹

Le corps est alors la partie visible et l'endroit dans lequel le drame intérieur se passe. A partir de l'expérience des états de trauma comme source de création, on s'approche d'une des notions fondatrices de l'art de la performance, laquelle montre qu'il n'y aurait pas de différence entre l'artiste (sa création, son œuvre) et sa vie. Ce concept est hérité en bonne partie d'Antonin Artaud à partir du théâtre comme le

⁶⁸ BEUYS, Joseph, *Ibid.*, pp. 88-90.

⁶⁹ BEUYS, Joseph, *Ibid.*, p. 94.

⁷⁰ BEUYS, Joseph, *Ibid.*, p. 157.

⁷¹ REITHMANN, Max, *Op. Cit.*, p. 93.

double de la vie⁷².

Artaud cherchait surtout à défaire l'illusion d'une certaine croyance dans laquelle une longue tradition de l'histoire théâtrale et artistique s'est développée, en séparant la vie de l'acteur de son rôle, l'homme/artiste de sa création, ainsi qu'une certaine notion de l'artiste « génie » comme quelqu'un de supérieur à l'individu lambda.⁷³ La question que nous posons alors dans cette recherche n'est pas celle de la grande vision ni de la hiérarchie entre les connaissances, mais celle des puissances de vie et de mort intrinsèques à l'homme contemporain et qui peuvent devenir des sources pour la création.⁷⁴ Des fragments de la vie de tout un chacun sont susceptibles d'être transformés à travers l'art dans toutes ses formes.

Ce sont des formes de médiation qui, selon Max Reithmann, « *ne relèvent plus seulement du domaine restreint de l'art, elles traversent en effet le domaine de la conscience humaine tout autant que celui de la nature et du social. L'homme deviendrait alors le véritable médium transformateur et expérimentant des processus énergétiques qui englobent simultanément visible et invisible. [...] En ayant recours à la langue de la Bible ou à des événements vécus de l'enfance [...] l'acte créateur*

⁷² « La fonction de la statue en tant qu'objet, est de représenter le mort; la fonction de la création artistique égyptienne, celle du style égyptien tout entier, est de créer les formes par lesquelles ce mort ne devient point un cadavre – la raideur égyptienne appartient à tous les arts sacrés – mais une figure promise à l'éternité. Cette statue n'est point une imitation (au sens où peut l'être une photographie) qui se trouverait douée, par accident ou par génie, d'une aura particulière; on l'a sculptée *pour* être un *Double*: son créateur peut la juger supérieure à telle autre statue en tant que double; mais si elle cesse d'être un double, elle n'est plus rien. » MALRAUX, André, *Op. Cit.*, p. 212.

⁷³ « [...] Contre un monde où ne demeurerait qu'une puissance de fait, le romantisme avait fait appel au monde du génie. Le XVIIIème siècle ne donnait nullement au mot génie, le sens que nous lui donnons. Pour Stendhal encore, un homme de génie est un homme ingénieux, ou puissamment original. La résonance grave et mystérieuse du mot, l'idée même d'un monde du génie, sont nées du romantisme. Alors Dante, Shakespeare, Cervantès, Michel-Ange, Titien, Rembrandt, Goya, devinrent un domaine de références aussi rigoureux que l'avaient été l'antique et la raison; mais non de même nature. L'art pour l'art reconnaissait et proclamait ses héros. » MALRAUX, André, *Ibid.*, pp. 32-33.

⁷⁴ Nous verrons plus tard comment toute l'œuvre de Pina Bausch a été développée autour de l'angoisse comme la caractéristique première de l'homme contemporain.

chez Beuys fait advenir des formes et des images à la conscience, qui non seulement se sédimentent dans ses “objets” et ses “dessins”, mais aussi se cachent dans la langue. Ce sont des “restes matériels” qui renvoient à la sphère lointaine des “chiffres” mythologiques. »⁷⁵

Pour Beuys, l'art est strictement lié à la vie et embrasse le mythe et l'histoire, et pour pouvoir parler de la vie, il est important et nécessaire de comprendre la mort. En citant Nietzsche, pour parler du passage du chaos à la forme, il emploie le terme de polarité. La forme résulte du passage entre deux polarités, de la phase dionysiaque à la phase apollinienne. La première serait l'énergie ; la deuxième, la forme même. Le dionysiaque contiendrait alors les forces créatives issues de l'inconscient, ce que Beuys considère comme étant de nature thermique ou magnétique, donc ressentie d'une manière organique, psychique, intuitive. L'apollinien serait la forme que ces puissances inconscientes prendraient dans le conscient, la forme plastique en elle-même, transformée dans la matière par la prise de conscience, le processus de transformation, donc la pensée.

Or, la question soulevée par Beuys est exactement la séparation de ces deux forces dans la contemporanéité, séparation qui devient manifestations pathologiques car elles se trouvent dans des positions extrêmes. Pour lui, l'harmonie serait alors la connexion des opposés, l'endroit où les contraires se rejoignent, se touchent, communiquent, se contaminent. *« L'harmonie redevient aujourd'hui actuelle, après avoir été discréditée et taxée de bourgeoise parce qu'on l'utilisait mal, en*

⁷⁵ REITHMANN, Max, *Op. Cit.*, p. 16.

l'occurrence on lui donnait un mauvais contenu. Aujourd'hui ces concepts sont décisifs au regard des maladies et de la manière de les vaincre. Cela ne concerne pas seulement les maladies diverses mais aussi les problèmes personnels. »⁷⁶

Louise Bourgeois utilise une autre image pour parler de l'opposition de ces forces contraires. À propos du passé, elle en évoque le « double visage ». Elle s'exprime là-dessus en ces termes : *« Il est très difficile de recréer le passé, parce que le passé a deux visages, soit le visage positif... quelqu'un a dit : "C'était une jeunesse dorée !" . C'est idiot ça. C'était une jeunesse dorée d'un certain point de vue. C'est-à-dire que au sein de la famille il y avait un virus qui était traumatique pour nous, c'est-à-dire que nous souffrions d'une fissure, dans la cellule familiale. »⁷⁷*

Bourgeois nous parle d'images concrètes existant dans le passé et liées à des événements vécus dans son enfance. L'une de ces images est le double visage du passé, l'autre le virus, et, finalement, la fissure. Ces images sont liées à des faits concrets de son expérience du passé qui l'ont marquée pour toujours. La première image donnée par Bourgeois, le visage, nous amène à la notion de visagéité proposée par Deleuze et Guattari, dans laquelle il est question de signifiant. Et ce visage, en étant double, possède au moins deux possibilités de significations, positives ou négatives. Ces formes, l'une positive et l'autre négative, sont toujours en rapport avec les différents points de vue. Donc, susceptibles de changer de signifiants. Les deux autres images, le virus et la fissure associés à l'idée du trauma, nous amènent à

⁷⁶ BEUYS, Joseph, *Op. Cit.*, pp. 71-72.

⁷⁷ Louise Bourgeois, DVD, *Op. Cit.*

la notion d'événements clés proposée par Beuys.

2.6. Les Événements clés

Pour échapper à la visagéité, c'est-à-dire, à l'empire du signifiant, l'homme doit être considéré dans la complexité du mélange des forces différentes. Ces forces vont ensemble, ainsi que d'autres doublures ou pliures, comme les conditions de sujet et d'objet chez l'homme, de matière plastique et de plasticien. L'homme est le manipulateur de cette matière et la chose manipulée à la fois. Ce processus se fait d'une manière factuelle et est déclenché par des « événements clés ».

Beuys en parle en ces termes : « *Les événements clés peuvent être variés, par exemple des événements tout à fait extérieurs, des expériences pratiques de sa vie – faites au contact de choses diverses – qui deviennent événement clé, mais naturellement il y a aussi des événements... comment dire... qui ont presque un caractère visionnaire, par exemple des images de l'enfance... ou eidétiques ou... même en rêve on peut vivre des événements clés et... oui, c'est vrai, j'ai connu je crois une foule d'événements de ce genre. [...] Les véritables événements clés ont toujours par nature quelque chose de... oui, d'une expérience intime [...] et qu'on ne peut pas intégrer purement dans un système de connaissance rationnelle. Souvent, en tout cas, ils se présentent à la conscience d'un homme qui a une attitude tout à fait rationnelle face à la vie comme quelque chose de mythique ou bien oui, d'imagé, de*

mythologique tout simplement. Parce que je crois que justement les événements clés de la deuxième catégorie apparaissent dans l'enfance ou jusqu'à l'âge de quinze ans, que ces événements sont beaucoup plus déterminants que les événements extérieurs, plus tard, ou du moins il s'opère une connexion. Les décisions que l'on prend lors d'événements ultérieurs, ainsi dans le travail, quand on a l'intention de faire quelque chose et que l'on constate que ça ne marche pas comme on voudrait, alors d'autres expériences clés s'accouplent et qui remontent à très loin, qui se situent à tout autre niveau, disons à un niveau spirituel. »⁷⁸

L'expérience clé serait alors expérimenter quelque chose, vivre une expérience, l'intégrer et la transformer. Le trauma traduit par le virus et la fissure dans la cellule familiale de l'enfance de Bourgeois ou le tableau de Nakanishi vu par Ōno qui déclenche le souvenir de la Argentina en sont des exemples. Cela se fait dans une cohérence intérieure à chacun, laquelle est composée par des événements extérieurs dus au processus, donc factuels. Mais ils peuvent apparaître sous formes de rêves éveillés, d'apparitions, de manifestations de l'ordre de l'affect et ou mythologiques.

Cependant, en ce que concerne la mémoire des faits vécus, nous ne pouvons donner que des aperçus de ce qui a été fait ou de ce qui a eu lieu dans le passé. Les événements clés, en tant qu'appartenant au passé, doivent être reformulés par l'activité dans le présent. Ils ne seront jamais eux-mêmes dans cette nouvelle forme dans le présent, mais ils garderont leurs origines. Cette reformulation ou réutilisation des événements clés deviennent des énergies. Beuys propose qu'ils deviennent

⁷⁸ REITHMANN, Max, *Op. Cit.*, p. 27.

mythologiques à travers la langue, c'est-à-dire dans la prise de conscience et dans la formulation en pensée partagée. La pensée, ou la forme esthétique, ne serait alors utile que si elle est partagée. Et c'est bien le partage, la fonction du mythe, car si l'événement clé est à l'origine individuel, le mythe, lui, est assurément un produit du partage et du brassage entre l'individu et le collectif. Pour Beuys alors, les idées deviennent à la fois esthétiques et mythologiques.⁷⁹

2.7. Le Mythe

L'utilisation du mythe comme langage esthétique, dans des constructions de performances à travers la mythologie personnelle du performer, est alors l'objet de cette étude. Nous prenons l'exemple de Kazuo Ōno à partir de l'utilisation de son souvenir de la Argentina. Il disait qu'il ne l'incarnait pas, ni ne se montrait en tant que telle, mais qu'il voulait plutôt la « suggérer » à travers son corps et sa danse. Nous pourrions dire alors que la performance, et aussi le mythe, opèrent par suggestion.

La performance, alors, comme un médium qui produit des sens, communique/transmet des signes ou des messages à autrui et pour son caractère d'ouverture⁸⁰, est plutôt un système suggestif qu'affirmatif. Appuyée sur la suggestion, en tant que possibilité, comme champ du possible, elle peut aussi être comprise comme un système ou un mode de communication, de mouvement et de déterritorialisation.

⁷⁹ BEUYS, Joseph, *Op. Cit.*, p.p. 236-237.

⁸⁰ Car cet art qui nie une définition précise et ne se ferme pas dans une seule discipline.

C'est un système rhizomatique avec plusieurs portes d'entrées et son langage peut se construire par le corps, l'action, la parole, l'image, le son, enfin, tous les moyens dont le performer estime avoir besoin. Ce langage forme une écriture hybride dans l'espace et le temps qui est lue par le spectateur et qui peut être construite aussi par un ensemble de mythes.

Le Mythe ici, selon la théorie de Barthes, est vu comme la possibilité contemporaine de construction d'un langage qui transforme le regard et la perception, en élevant les images, par leur transmission et le partage collectif, au rang de mythologiques, car sociabilisées et appartenant à un nouveau lexique collectif. De la même façon, la performance peut s'inspirer d'images dites « mythologiques ». A partir de cela, la performance se fait elle-même un système mythologique. Le mythe, même d'ordre personnel, communique par son pouvoir de suggestion, plus que par une capacité d'explication.

Selon Roland Barthes, le mythe est un système de communication, un message, un mode de signification, une forme. D'après lui, toutes les choses dans le monde peuvent devenir un mythe, puisque l'univers est infiniment suggestif⁸¹. Les objets peuvent passer d'une existence fermée et muette à un état oral, ouvert à l'appropriation de la société. Le mythe par Barthes est un système de langage, une écriture. Par écriture on entend un système de signes⁸² visibles représentant un

⁸¹ La suggestion peut faire penser quelque chose sans exprimer ni formuler, contrairement à l'affirmation qui peut fermer le champ des possibles. Elle cherche plutôt à faire naître des idées dans l'esprit, les évoquer. Une chose est suggestive lorsqu'elle peut suggérer des idées, des sentiments, en générer d'autres branches. Une suggestion peut être aussi le fait d'inspirer à quelqu'un une idée, une croyance, etc. sans qu'il en ait conscience.

⁸² Chose perçue qui permet de conclure à l'existence ou à la vérité (d'une autre chose) ; indice, marque, signal, symbole, symptôme. Élément ou caractère qui permet de distinguer, de reconnaître. Mouvement ou geste destiné à communiquer. Représentation matérielle simple, conventionnelle (de quelque chose). Objet perceptible qui renvoie à une chose qu'il évoque.

langage. Ce système peut être fait de traces dans l'espace ou de caractères⁸³ adoptés. L'écriture est aussi la manière personnelle dont quelqu'un trace ces caractères, ou une manière personnelle de s'exprimer, un style. On peut construire ce système de langage, cette écriture par la parole, le son, le geste, l'action, l'image, etc. Ainsi, l'image devient une écriture dès l'instant qu'elle est significative pour quelqu'un, ou qu'elle « fait sens ». Alors, si elle peut être un système de langage, elle peut devenir un mythe. « *On entendra donc ici, désormais, par langage, discours, parole, etc., toute unité ou toute synthèse significative, qu'elle soit verbale ou visuelle.* »⁸⁴

Il est important alors de différencier la question de la signification et du sens. Nous donnons ici plus d'importance au caractère du sens, comme une possibilité nouvelle de création d'images, des rapports, de voisinage par une connexion entre des éléments. « Faire sens » peut alors signifier, mais non seulement cela. Parce que signifier réduit à une possibilité, ou à un point de vue, donc à une interprétation du signifié, d'un signifiant. Pour cela nous préférons l'acception de sens, dans laquelle une chose n'est pas exclue de signifier, mais dans ce cas non seulement une seule chose. Donc, le sens est ici plus adéquat à la fabrication de l'imaginaire et sa pluralité. Le sens est de l'ordre de la machine et est une production de la différence. Pour Deleuze, « *l'opposition exclusive et contraignante entre signifiant et signifié est hantée par l'impérialisme du Signifiant tel qu'il émerge avec la machine d'écriture.*

⁸³ Trait distinctif propre à quelque chose, à quelqu'un ; attribut, caractéristique, particularité ; air original. Ensemble des manières habituelles de sentir et de réagir de quelqu'un ; personnalité. Marque, signe gravé ou écrit, élément d'une écriture.

⁸⁴ BARTHES, Roland, *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1957, p. 183.

C'est la loi du surcodage despotique. »⁸⁵ Pour cette raison, Deleuze préfère le sens, car celui-ci est plutôt fonctionnaliste. La question deleuzienne porte sur « *comment quelque chose marche, fonctionne, quelle machine. Or le signifiant, c'est encore du domaine de la question "qu'est-ce ça veut dire".* »⁸⁶

Le mythe peut être compris alors comme une chose imaginaire, comme une image symbolique, une représentation idéalisée, une représentation déformée ou amplifiée par la tradition. Il peut être aussi perçu comme un récit imaginaire qui met en scène des êtres représentant des énergies, des aspects de la condition humaine.

La performance est un système qui opère par le langage artistique, par la capacité de fabulation⁸⁷ et par une présence physique dans l'espace. Cette présence peut être aussi bien matérielle, concrète et littérale que se donner par suggestion. Elle peut être également perçue et sentie à travers l'absence visuelle de ce corps. De même que la présence peut se concrétiser par la recreation d'une nouvelle façon d'être (le « corps fictif ») donné par le training. Par cela on crée un discours à travers les actions du performer. Ce discours peut être composé par des mythes comme une source d'images personnelles, ce qui donne naissance à un langage artistique personnel. Ce serait la capacité humaine de fabulation qui utilise l'univers personnel à travers les vécus, les images, les rêves et les souvenirs comme source pour la création.

⁸⁵ DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Les Editions de Minuit, 1990, p. 34-35.

⁸⁶ DELEUZE, Gilles, *Ibid.*, p. 35.

⁸⁷ Fable : récit de fiction exprimant une vérité générale ; légende, mythe. Présenter comme réels des faits imaginés. Domaine de la fable, du merveilleux ; légendaire, mythique, mythologique. Qui paraît fabuleux ; incroyable mais vrai.

Pour Gilbert Durand⁸⁸, le mythe est un langage *au-dessus* du niveau habituel de l'expression linguistique. En citant Bergson, il dit que l'imagination a un rôle biologique appelé « fonction fabulatrice ». Selon lui, cette fabulation est une réaction de la nature contre le pouvoir négatif de l'intelligence qui se manifeste dans la conscience de la décrépitude et de la mort.

Cette réaction est la conséquence d'une action antérieure autant que la conscience de l'éternelle répétition des faits car « *chaque chose répète sa présence en répétant sa naissance* »⁸⁹. Mais elle peut être aussi la conscience d'une finitude inévitable et d'un manque d'explication rationnelle à des manifestations de la vie et de la mort. Le désir d'être au-delà de la stricte condition humaine et d'avoir conscience des autres mondes de la réalité entraîne aussi une réaction. Cette réaction peut être la création d'une autre existence possible, celle de l'art, qui existe entre des forces opposées, antagonistes, sources de drame. Elle est en constante tension et l'univers créé – les réalités parallèles – est toujours en conflit et dans un mouvement constant.

La conscience de la coexistence d'autres réalités et de la finitude de la vie peuvent entraîner alors des pulsions et des drames. « *Réaction défensive de la nature contre un découragement... cette réaction suscite au sein de l'intelligence même des images et des idées qui tiennent en échec la représentation déprimante ou qui l'empêchent de s'actualiser.* »⁹⁰

⁸⁸ DURAND, Gilbert, *L'Imagination Symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 55.

⁸⁹ ASLAN, Odette, « Le Procédé Répétitif », *Théâtre/Public 139*, Revue bimestrielle publiée par le Théâtre de Gennevilliers, 1998, pp. 40-41.

⁹⁰ DURAND, Gilbert, *Op. Cit.*, p. 117.

Si cette réaction naît d'un conflit et ne propose pas directement une solution, elle est « ré-action » au sens deleuzien de « ET » – le « re » en tant que'accumulation et succession d'actions dans l'intervalle, dans l'espace intermédiaire (... Et action Et action Et...)⁹¹. Dans cette zone créée par le « et », cette réaction est par nature conflictuelle et devient génératrice de drames. Ces drames sont des dépassements temporels, car ils font appel au temps personnel en se nourrissant du passé, du présent et de l'avenir.⁹²

Gilbert Durand, en citant Lévi-Strauss⁹³, estime que le récit mythique est « système » d'images antagonistes. Pour cela, on pourrait trouver dans les symboles mêmes le principe d'opposition entre des forces contraires qui caractérise le drame, ou qui nous amène aussi aux notions de pulsion et de tension. Gilbert Durand s'exprime ainsi : « *L'imagination symbolique constitue l'activité dialectique même de l'esprit, [...] elle dessine toujours le "sens figuré", la création perceptive, la poésie de la phrase qui au sein de la limitation nie cette limitation même. Car la vraie dialectique n'est pas une synthèse apaisée, elle est une tension présente des contradictoires* »⁹⁴.

Ce conflit peut être de l'ordre de la tension même qui maintient l'équilibre entre ces forces contraires de la dialectique humaine. C'est cet « équilibre », et son propre mouvement constant qui le met toujours en danger, qui oblige l'être humain à

⁹¹ « *Le Et, « et... et... et... », c'est exactement le bégaiement créateur, l'usage étranger de la langue, par opposition à son usage conforme et dominant fondé sur le verbe être.* » DELEUZE, Gilles, *Ibid.*, p. 65.

⁹² Réaction est aussi une politique que s'oppose aux changements.

⁹³ DURAND, Gilbert, *Ibid.*, p. 125.

⁹⁴ DURAND, Gilbert, *Ibid.*, p. 114.

réagir pour ne pas succomber. La création des images qui dépassent la réalité ordinaire est une réaction aidant à la restauration de l'équilibre. L'être humain est donc entre des mondes différents et conflictuels par nature, entre la réalité ordinaire, rationnelle et l'imaginaire, le rêve, la fiction, l'illusion, bref toutes les images collectives de l'inconscient. C'est cette position dite « naturelle » et réactionnelle qui caractérise l'essence conflictuelle – en tension – et dramatique de l'homme.

La maladie mentale serait donc la perte de la fonction symbolique.⁹⁵ La santé mentale est toujours une tentative d'équilibrer un régime par l'autre, le jeu de l'imagination entre la pulsion et sa répression.

Selon les études de Durand, l'espérance de l'espèce, ce qui dynamise la pensée humaine, est polarisée par deux pôles antagonistes autour desquels gravitent tour à tour les images, les mythes, les rêveries et les poèmes des hommes.⁹⁶ « *C'est entre les vérités objectives démystificatrices et l'insatiable vouloir être constitutif de l'homme que s'instaure la liberté poétique, la liberté "remythifiante". Plus que jamais nous ressentons qu'une science sans conscience, c'est-à-dire sans affirmation mythique d'une Espérance marquerait le déclin définitif de nos civilisations* »⁹⁷

En plus de la fonction fabulatrice de l'imaginaire, l'imagination chez les humains a donc pour fonction un équilibrage biologique, psychique et sociologique. Biologique et psychique parce qu'elle est une réaction contre le découragement, contre les traumatismes. Elle est aussi une façon de rétablir, par le moyen des images, des

⁹⁵ DURAND, Gilbert, *Ibid.*, p. 110.

⁹⁶ DURAND, Gilbert, *Ibid.*, p. 125.

⁹⁷ DURAND, Gilbert, *Ibid.*, p. 130.

symboles, des réactions psychophysiques, les états traumatiques qu'on a subis. De même, elle joue dans la fonction de l'organisation et de la représentation de l'être humain, dans toutes ses étapes évolutives, dès l'âge enfantin jusqu'à la vieillesse. Et finalement, elle est sociologique parce qu'elle nous englobe dans un ensemble en sociabilisant des images collectives et en stimulant notre imaginaire à en produire aussi, dans un système étroitement lié.

Durand dit encore que l'effort de déchiffrement des herméneutiques – l'étude des signes et de leur sens, l'interprétation – est « réminiscence », c'est-à-dire un souvenir imprécis, où domine la tonalité affective. Mais il existe deux formes de réminiscence. L'une est *archéologique*, puisqu'elle plonge dans tout le passé biographique et sociologique ; l'autre est eschatologique, autrement dit un rappel à l'ordre essentiel, une incessante interpellation sur la condition humaine.

En général, les réminiscences récurrentes réfèrent à la mort, autant que la nécessité de négation de la mort à travers l'espoir, c'est à dire à la création comme un état intermédiaire entre l'humain et le divin, puisqu'il y a nécessité de transcendance. « *Parce que la démystification totale équivaldrait à anéantir les valeurs de la vie devant la constatation brutale de notre mortalité [...] et l'espérance, sous peine du comble de la mort, ne peut jamais être mystification*⁹⁸. *Elle se contente d'être mythes. Démystifier le symbole et le remythifier à la fois, c'est peut-être, précisément, extraire d'abord des contingences de la biographie et de l'histoire l'intention symboliste de transcender l'histoire.* »⁹⁹

⁹⁸ Acte ou propos destiné à mystifier, à tromper collectivement.

⁹⁹ DURAND, Gilbert, *Ibid.*, p. 113.

Notre civilisation propose un gigantesque procédé de « remythisation » par la transmission des images symboliques. Ces images sont sans arrêt en processus de recreation, de recherche de nouvelles possibilités formelles et de significations, selon la façon dont elles sont reçues ou produites. Durand, en citant André Malraux, dit que l'on est entouré de ces images qui sont toujours en processus de recreation. Les moyens rapides de communication, la diffusion massive des chefs-d'œuvre de la culture, par les procédés photographiques, typographiques, cinématographiques, par le livre, la reproduction en couleur, le disque, les télécommunications, la presse, l'internet, etc., permettent une confrontation des cultures, un recensement des thèmes, des icônes et des images en un Musée imaginaire généralisé à toutes manifestations culturelles. C'est dans ce contexte de transmission de l'information symbolique par les images qu'on trouve la performance, un art hybride et contaminé qui est le reflet de l'artiste en tant qu'individu autant que de la société contemporaine.

Nous revenons ici à la question que resserre et reflète cette généralisation, ce partage collectif des images mythiques, symboliques, le corps humain, lequel va pour son caractère extérieur rendre visible ces réactions à la fois collectives et individuelles. Le corps sera alors l'endroit où ces manifestations seront visibles ainsi que le moyen par lequel la performance et une certaine lignée théâtrale¹⁰⁰ étudiée ici, proposera un regard autre sur les modes de fabrications performatifs.

¹⁰⁰ Car il s'agit d'une étude théâtrale, mais qui comprend les formes de la danse, entre autres, pour la manifestation des représentations personnelles dans l'art de la scène à travers le corps du performer.

Chapitre III – Le Corps

Avec un corps pareil, on ne peut obtenir aucun résultat. Il va falloir que je m'habitue à ses défaillances continuelles. C'est à ces dernières nuits gaspillées en rêves fous qui m'ont à peine permis quelques instants de sommeil que je dois mon incohérence de ce matin, je ne sentais plus que mon front, je n'entrevois d'état à peu près tolérable que très au-delà de mon état présent, et j'étais si bien prêt à mourir que j'aurais aimé, mes papiers à la main, me rouler une bonne fois en boule sur les dalles de ciment du corridor. Eu égard à sa faiblesse, mon corps est trop long, il n'a pas la moindre graisse qui puisse engendrer une chaleur pleine de bienfaits ou entretenir un feu intérieur, pas de graisse dont l'esprit puisse se nourrir une bonne fois au-delà de ses besoins quotidiens sans porter préjudice à l'ensemble. Comment ce faible coeur, qui m'a fait souffrir plus d'une fois ces derniers temps, pourrait-il pousser le sang sur toute la longueur de ces jambes. Il aurait bien assez de travail jusqu'au genou, mais s'il doit lancer le sang jusque dans mes jambes froides, il ne le fait plus qu'avec une force de vieillard. Or, on recommence à avoir besoin de lui en haut, on l'attend tandis qu'il s'éparpille en bas. Tout se trouve séparé par la faute de ce corps trop long.

Franz Kafka¹⁰¹

3.1. Le Corps-chair

Michel Bernard, dans son étude dédiée au corps dit que celui-ci nous est imposé par la vie quotidienne à travers des sensations, désirs, formes d'agir, expressions et créations. Pour lui, c'est à travers et dans le corps que nous sentons les formes de la réalité, que celles-ci soient attrayantes ou non, rassurantes ou menaçantes. Le corps est alors l'endroit où se passent et se manifestent les structures conscientes ou inconscientes de l'individu ainsi que les actions de l'extérieur sur celui-ci. Ce qui nous amène au constat que l'expérience vivante, la vie même à travers ses rêveries, est une expérience charnelle. C'est par rapport à cette matérialité en relation à soi-même, à l'espace environnant, « par » et « à travers » l'expérience

¹⁰¹ KAFKA, Franz, *Journal*, Editions Bernard Grasset, 1954, pp. 148-149.

du corps et de l'espace d'autrui, que Merleau-Ponty définit l'appartenance à un monde vécu, solidaire car collectif, et existentiel comme de la « chair ».¹⁰²

Orlan, par exemple, définit son travail comme de « l'art charnel », un art dans lequel « *le corps devient un "ready-made modifié", car il n'est plus ce ready-made idéal qu'il suffit de signer* »¹⁰³. Un art, par conséquent, de l'altération, de la transformation, de la métamorphose, car pour l'artiste « *notre enveloppe charnelle n'est pas toujours ce que nous voudrions qu'elle soit mais, inévitablement, elle est ce que nous sommes* »¹⁰⁴, elle est donc la matière à modifier volontairement au lieu de subir la modification involontaire et inévitable du temps sur la chair. Chez Orlan, c'est le sujet lui-même qui se transforme, se refigure en se soumettant à divers protocoles, se livrant ainsi à « *une sorte de nomadisme morphique à travers les plaines infinies de l'identité* »¹⁰⁵. Flux et objets extérieurs au sujet sont utilisés, incorporés, pour que le sujet ne soit plus le pôle stable d'une identité fermée, déterminée, mais plutôt comme un transformateur. Ce faisant, il échappe à toute définition restreinte de l'identité et donne naissance à ce que Christine Buci-Glucksmann, en pensant à Foucault, a appelé « des nouvelles formes de subjectivation ».¹⁰⁶

¹⁰²BERNARD, Michel, *Le Corps*, Editions du Seuil, Paris, 1995, p. 54

¹⁰³DURAND, Régis, « Textes pour Orlan », *ORLAN*, Editions Flammarion, Paris, 2004, p. 209.

¹⁰⁴ZUGAZAGOITIA, Julian, «Orlan, l'incarnation de la totalité? », *ORLAN*, Editions Flammarion, Paris, 2004, p. 217.

¹⁰⁵DURAND, Régis, *Op. Cit.*, p. 209.

¹⁰⁶DURAND, Régis, *Ibid.*, p. 209.

3.2. Corps sans organes

Pour Deleuze et Guattari, les anciennes subjectivations et significances liées à la psychanalyse sont réductrices. Cette science traduirait les puissances qui traversent le corps en fantômes et pour cela elle nie la réalité même du corps en tant que tel. Cela dit, le corps serait un simulacre de ces présences « fantasmatiques ». Ils proposent alors le concept de corps sans organes, pris chez Artaud et traduit par la formule « CsO », qui serait la préservation du réel en tant qu'intensités qui occupent et peuplent le corps. Le CsO en tant que préservation du réel, ce dernier considéré comme la présence des intensités qui nous traversent, rejoint alors le concept d'Orlan comme un ready-made modifiable.

Dans le CsO, il n'y aurait rien à interpréter et le corps n'est pas une scène ni un support, il est l'endroit du désir. Ce dernier serait le processus de production, sans une dépendance de références antérieures et sans rapport obligatoire de cause et conséquence. Mais pourquoi Deleuze et Guattari proposent-ils un corps sans organes qui n'a pas de rapport causal ? C'est pour revendiquer la matérialité du corps et son indépendance d'interprétation et d'organisme, c'est-à-dire de l'organisation du « corps social ». Pour eux, ce ne sont pas les organes qui sont ôtés du CsO, mais le rapport de pouvoir. Le CsO serait alors une composition autre, libre de l'organisation des organes qui est l'organisme. En citant Artaud, ils disent que ce dernier s'opposait à la vérité première imposée par l'organisme social, juridique, théologique ou médical, donc les a-priori, contre la réalité qui lui est propre, celle de son corps, de

son désir. Cette imposition d'une réalité « a priori » empêcherait alors l'existence d'autres possibles, d'autres compositions corporelles, organiques, d'autres CsO. Parce que la probabilité même d'autres corps possibles rend visible le fait que les réalités imposées sont des fabrications aussi destinées à certaines fins, ce qui empêcherait le pouvoir de s'exercer sur l'autre, de le contrôler.

L'organisme comme représentant de la société est, selon Deleuze et Guattari, destiné au contrôle. Il est un phénomène d'accumulation, de coagulation, de sédimentation qui impose au corps des formes, des fonctions, des liaisons, des organisations dominantes et hiérarchisées, des transcendances organisées pour en extraire un travail utile. Le CsO proposé par Deleuze et Guattari n'est pas contre les organes, mais contre l'organisation, la fatalité et l'entreprise du pouvoir, de l'organisme. Car ce dernier veut faire passer en premier l'organisme, en niant l'individu dans sa différence et ses nouvelles possibilités de subjectivation.

Nous citons ici, à titre d'exemple, la pièce chorégraphique *Pâquerette* de François Chaignaud¹⁰⁷ et Cécilia Bengolea, dans laquelle il est question de danser avec l'anus pour le désérotiser, le pénétrer, pour être pénétré par des objets et par l'autre, et pour effacer ainsi les rapports de hiérarchie entre les zones nobles et non nobles du corps. Le pouvoir, sous-entendu dans les termes passif et actif, associés à l'acte sexuel et à la pénétration, est ici également défait. Pour les deux chorégraphes/danseurs, le corps entier est érotique et représentant du désir, et non seulement les organes sexuels. L'anus devient alors un organe qui peut danser et être objet d'une

¹⁰⁷Dans une interview concédée à l'auteur, François Chaignaud dit qu'il est plutôt influencé par la lecture de Foucault et les différents modes de subjectivation proposés par ce dernier que par Deleuze. Sur Foucault, nous allons l'étudier plus profondément dans le deuxième chapitre.

danse, qui peut être esthétique, et non seulement un organe érotique ou relégué à son travail utile, l'endroit par lequel l'excrément (ce dont le corps n'a pas besoin) est éliminé.

Le CsO serait alors la possibilité de placement et de composition du corps avec ses propres organes « vrais », propres à soi et à chacun. Défaire l'organisme serait alors ouvrir la possibilité à des connexions, des agencements, des circuits, des conjonctions, des passages, des territoires et déterritorialisations contre la signifiante.

Ce que le CsO cherche est alors de libérer l'inconscient et le conscient de la signifiante et de l'interprétation comme déterminantes, pour en faire une « production », en le libérant de la subjectivation de l'organisme qui le fixerait à une réalité dominante. La production serait alors une exploration et un artisanat contre la massification et le modèle de conduite collectif du pouvoir.

Selon Deleuze et Guattari, le CsO est toujours en train de se faire, en constant devenir, toujours en processus d'actualisation avec des allers et retours. *« S'il est lié à l'enfance, ce n'est pas au sens où l'adulte régresserait à l'enfant, et l'enfant à la Mère, mais au sens où l'enfant, tel le jumeau dogon qui emporte avec lui un morceau de placenta, arrache à la forme organique de la Mère une matière intense et déstratifiée qui constitue au contraire sa rupture perpétuelle avec le passé, son expérience, son expérimentation actuelle. Le CsO est le bloc d'enfance, devenir, le contraire du souvenir d'enfance. Il n'est pas l'enfant "avant" l'adulte, ni la mère "avant" l'enfant : il est la stricte contemporanéité de l'adulte et de l'enfant, leur carte de densités et d'intensités comparées, et toutes les variations sur cette carte. »*

[...] *C'est toujours un corps. Il n'est pas plus projectif que régressif. C'est une involution, mais une involution créatrice et toujours contemporaine.* »¹⁰⁸

3.3. Le CsO se fait chair

S'il est question toujours du corps, cette involution créatrice peut alors passer par la réduction à la matérialité propre au corps, à sa présence même et aux éléments qui le composent, qui se décomposent, l'habitent et le traversent. Le constat du corps comme de la chair devient la présence première du réel. Se constater comme de la matière traversée par des forces serait ce que nous pourrions appeler « être contemporain de soi-même ».

Selon Paul Ardenne,¹⁰⁹ chez certains artistes comme Michel Journiac par exemple, cela se fait en deux temps, en deux mouvements. Premièrement, on cherche à absorber l'humain, à l'intégrer, puisque c'est ce que nous sommes. Il s'agit donc de comprendre cette situation humaine en se l'appropriant dans sa propre chair, c'est-à-dire dans sa manifestation la plus simple et sa présence concrète. Le corps comme de la chair, comme un CsO doit être pris dans sa matière première, susceptible donc d'être manipulée. Deuxièmement, et par conséquent, on exprime cette humanité de chair, c'est-à-dire dans son devenir œuvre. L'expérience humaine d'être chair devient

¹⁰⁸ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Les Editions de Minuit, 1980, pp. 188-203.

¹⁰⁹ ARDENNE, Paul, *L'Image corps - Figures de l'humain dans l'art du XXème siècle*, Editions du regard, Paris, 2010, p. 202.

l'œuvre même, sa réalisation. En citant Journiac, Ardenne dit qu'il voulait « *se faire viande, se connaître comme conscience d'être chair* ». Cette réduction à l'essentiel est une « réalisation », dans le sens de « dire au moyen du corps ce que je suis, ce que je sens, ce que je vauds, ce que je vis ». Cette réduction à l'essentiel chez Journiac s'approche de l'antropophagie, du cannibalisme, mais non contre l'autre, comme forme de pouvoir. Ce serait avant tout « être cannibale de soi-même ».

Ainsi le corps, l'être au monde, est avant tout de la chair, de la matière concrète. Il est quelque chose qui peut se diviser, se morceler. Il est une surface et une « sous-face », décomposables et recomposables. Il est la partie visible et animale de l'individu qui se métamorphose, qui évolue, qui change, qui s'exprime par son existence.

Selon Michel Bernard, au-delà de l'expérience individuelle et transformée par celle de l'autre, cette chair sera depuis toujours traversée par différents discours et approches qui détermineront, selon l'époque, les différentes possibilités pour l'homme d'être vu, considéré, contrôlé, dirigé, manipulé, exprimé, senti, etc. Ces approches, qui peuvent être d'ordres artistique, philosophique, psychologique, juridique, sociologique, économique, publicitaire, scientifique ou théologique, par exemple, oscillent « *de la condamnation ou dénonciation comme écran, obstacle, prison, pesanteur, tombeau, bref comme occasion d'aliénation et de contrainte, à l'exaltation ou apologie comme organe de jouissance, instrument polyvalent d'action et de création, source et archétype de beauté, catalyseur et miroir des relations* ».

*sociales, bref comme moyen de libération individuelle et collective. »*¹¹⁰

Il se peut que les deux approches philosophique et théologique considérées comme les plus déterminantes pour Bernard coexistent, ce qui empêche d'avoir un discours et une pratique neutres sur le corps. Cela crée parfois des contradictions et des évolutions constantes dans les manières dont nous nous mettons en relation avec la structure corporelle individuelle et collective. En citant Freud, il dit que la contradiction et l'opposition mêmes sont ontologiques et intrinsèques chez l'homme. Ce dernier serait toujours en oscillation entre deux pulsions opposées, la pulsion de vie et la pulsion de mort.¹¹¹ La première amènerait l'homme à découvrir sa puissance créatrice, l'intensité de l'énergie libidinale du corps, la deuxième serait la source de souffrance, de destruction, ou de découragement parfois dus à une conscience de la déchéance, de la dissolution, de la décomposition corporelle même, ou de la vie comme finitude, ce qui peut apparaître comme des signaux de douleur et d'angoisse. Jean Genet, à travers le renversement des valeurs imposées et de l'élaboration d'un nouvel ordre moral, dirait : « *Je me découvris siège et confusion des contraires* »¹¹².

Le corps et ses composants peuvent être alors des objets d'un jeu avec la terreur et la peur individuelle et collective, comme dans une performance de Franco B. par exemple. Dans celle-ci, il tend sur des fils à linge au-dessus du public des sacs plastiques troués et remplis de son sang contaminé par le Sida, lequel coule

¹¹⁰ BERNARD, Michel, *Op. Cit.*, p. 8.

¹¹¹ En citant Freud, Bernard dit qu'une pulsion ne peut jamais devenir objet de la conscience sinon que à travers sa représentation, qui lui donne une forme, la figure en lui étant susceptible. Pour Freud, l'inconscient non plus ne peut reconnaître la pulsion autrement que par la représentation. BERNARD, Michel, *Ibid.*, p. 96.

¹¹² GENET, Jean, *Journal du voleur*, Gallimard, 1949, p. 213.

lentement. Le sang est alors le symbole de la vie et de la mort, et le Sida à la fois comme une maladie individuelle et épidémie collective. Ici, il est le représentant de ces deux polarités, la vie et la mort, l'individuel et le collectif.

Si on pense en termes binaires, on réduira le corps à deux extrêmes et à la recherche de l'équilibre entre ces deux pôles opposés. Cependant, si on le pense comme mouvement, démontré par le flux sanguin, ainsi que comme espace de transformation et de métamorphose « entre » des antagonismes, des forces contraires, des oppositions, traversé dans tous les sens par des puissances, nous sommes amenés à le penser comme un flux et en constant devenir.

Dans ce sens, pour Beuys, le corps est un « moyen » par lequel la communication se fait, par où tout passe. Pour lui, il ne s'agit pas d'une question de hiérarchie. Le corps perçu par Beuys n'est pas le moyen de communication le plus important, cependant il est l'endroit par où tout passe, par où les flux, les transformations et les actions s'effectuent. « [...] *l'homme peut se mouvoir dans toute son activité d'information, ce qui est extraordinairement corporel. L'information peut être transportée par l'aspect physique de la langue, en ceci que l'homme met en mouvement quelque chose qui est déjà là et disponible pour lui dans toute sa corporéité. Il doit, grâce à la force qui se trouve derrière la corporéité, mettre également en mouvement la corporéité de son environnement : le flux d'air qui est mis en mouvement par la trachée artère, puis comprimé par le larynx, avant de parvenir aux autres organes phonatoires (langue, palais, dents, cavité buccale).* »¹¹³

¹¹³BEUYS, Joseph, *Op. Cit.*, p. 52.

Ainsi, pour Beuys, même l'activité de la langue est une question de fonction corporelle. Et le corps comme un moyen est alors un ensemble communicant de flux, d'organes, de particules, de morceaux, d'engrenages, qui composent une machine. Il a une fonction « intermédiaire »¹¹⁴, transformatrice de flux et de morceaux.

3.4. Corps morcelé

L'idée du « corps morcelé » existe déjà dans la psychologie de l'enfance. L'enfant sent son corps comme et à travers des membres isolés, éclatés, disloqués et indépendants. C'est dans sa croissance et son évolution que l'enfant acquiert une notion globale de son corps, en le regroupant en tant qu'unité, en l'isolant de l'espace et des objets extérieurs aussi. Cette métaphore du « corps morcelé » est liée au manque de conscience de son propre corps chez le nouveau-né. Celui-ci « *se confond avec le milieu dans lequel il vit et qu'il appréhende comme un agrégat, un ensemble d'organes ou de segments qui ont autant de réalité que les objets qu'il manipule ou les personnes qui le manipulent. Autrement dit, il se vit non un, mais plusieurs ; pluralité de son syncrétisme primitif manifesté au premier chef dans sa symbiose d'abord alimentaire, puis affective avec le corps maternel.* »¹¹⁵

Le concept du « corps morcelé » utilisé par Bernard dans son étude ne se réfère pas à la réalité biologique ou organique du corps. Les membres et organes disloqués

¹¹⁴ BEUYS, Joseph, *Ibid.*, p. 71.

¹¹⁵ BERNARD, Michel, *Op. Cit.*, p. 85.

sont pour lui une métaphore des fantasmes, des rêves, des images, des productions qui se mélangent à la réalité concrète, des désirs qui s'imposent à la réalité de l'enfant d'une façon douloureuse. Ces fantasmes ont alors un caractère morphologique lié à l'expérience vécue par l'enfant. Cette expérience est « actualité » car récente, pas encore éloignée par le passage du temps, et exprime l'endroit qui lui procure une sensation, comme le corps de la mère par exemple. Cette sensation de l'espace extérieur se confond avec son propre corps, et le fait d'être loin ou au-dehors du « ventre » maternel peut être considéré comme un danger. C'est ainsi que nous sommes amenés à utiliser des métaphores ou des figures de langage, comme « cocon » par exemple, pour se référer à un espace de protection ou de développement.

Le fantasme est alors ce qui est éprouvé dans et par le corps de l'enfant comme une « *puissance dangereuse, menace interne et souterraine.* »¹¹⁶ La division subie par l'enfant, d'abord avec le corps de la mère, est une tension, une frustration, une angoisse, dans le sens que cela défait l'unité première liée à la sécurité de l'enveloppe extérieure. Considérée comme la première expérience traumatique, la naissance peut alors devenir synonyme d'une « *agressivité originelle qui affecte la réalité fantasmatique du corps de l'enfant et sa vision du corps d'autrui et du monde* ». ¹¹⁷

Le butô, par exemple, cherche un état de régression au stade fœtal pour recréer cet état de communion avec le corps de la mère, entendu comme une métaphore du

¹¹⁶BERNARD, Michel, *Ibid.*, p. 90.

¹¹⁷BERNARD, Michel, *Ibid.*, p. 90.

cosmos. Odette Aslan¹¹⁸ dit que pour Kazuo Ōno, le butô est « *le ventre maternel où il s'est formé et qu'il habite toujours en pensée. Et tout homme est le fruit d'expériences accumulées depuis des millions d'années. [...] Le fœtus vit l'expérience de tout le temps qui s'est écoulé entre la création du monde, de la première cellule à l'homme d'aujourd'hui.* » Aslan dit que Ōno est certain de se souvenir de mouvements ébauchés et de bruits perçus au stade fœtal, ainsi qu'il se rappelle avoir entendu, dans le ventre de sa mère, le morceau *Rokudan*, qu'elle rejouera souvent. Pour Ōno, il est question alors, à travers ce souvenir auditif comme déclencheur d'un état, d'essayer de retrouver une impression de chaleur utérine réconfortante, enveloppante. Il s'agit d'une métaphore pour retrouver l'unité perdue, l'éclatement de l'homme représenté par la dispersion des morceaux. L'utérus est alors une représentation d'un espace de sécurité qui nous protège du danger de la vie. Parce que, comme a dit et a répété l'écrivain brésilien Guimarães Rosa, « *vivre est dangereux* ». ¹¹⁹ Selon Bernard, l'agressivité de l'enfant est une réaction de protection face à un danger pressenti ou vécu. L'enfant manifesterait parfois cette agressivité extérieurement à travers des jeux, en arrachant la tête ou les membres d'une poupée, ou sur eux-mêmes, à travers des morsures par exemple.

Quoi qu'il en soit, le sens donné selon les placements et les lectures qu'on en fait, certains retours à des actions dites « primitives », premières, concrètes, basiques, trouvées déjà dans le comportement infantin, ne cessent de s'actualiser et de

¹¹⁸ASLAN, Odette, In *Butô(s), Op. Cit.*, p. 81.

¹¹⁹ROSA, João Guimarães, *Grande Sertão: Veredas*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2001, pp. 26, 32, 35, 41, 51, 86, 110, 192, 518, 601.

provoquer de nouveaux sens.

Par exemple dans *Trademarks*, 1970, Vito Acconci utilisait son corps comme une page blanche, une surface, sur laquelle il laissait des traces de morsures. Pour lui, le fait de mordre sa propre peau pour trouver une forme était lié aussi à son activité d'écrivain. Son corps devenait alors la machine productrice du dessin et la matrice qui allait donner l'origine à d'autres impressions sur d'autres supports (feuille, autre corps, mur, etc.). Cette action était plutôt considérée par Acconci comme de l'art minimal, fonctionnaliste, car il cherchait une forme simple, un mode d'imprimer une trace avec le minimum de moyens, avec son propre corps sans dépendre des objets ou outils extérieurs. Toutefois, en le faisant, la pensée première s'est transformée, car nous ne sommes pas réduits à une seule pensée, mais plutôt à un ensemble d'agencements et de connexions. La personne est un corps qui sent, qui ressent, qui est à la fois confus, inquiet, nerveux, craintif, agressif, etc. L'action ou l'idée première, la bouche comme organe de production du langage s'est transformée et est devenue une auto-agression. Ainsi, le processus de transformation du sens a donné l'origine à un événement clé factuel. Dans le cas d'Acconci encore, s'il s'agit d'une bataille, il est question d'une première bataille envers soi-même.

En psychologie, ces manifestations sont considérées comme des traductions symboliques de fantasmes, désirs, expériences vécues. Lacan, cité par Bernard, dira que chez l'adulte nous trouverons des intentions agressives à l'égard du corps, comme dans des pratiques sociales tels que les rites du tatouage, de scarification, de

la circoncision, et même dans certaines manifestations de la mode¹²⁰ et de l'art.¹²¹ Dans l'art charnel, c'est le corps, la matière qui va devenir objet d'expérience, la surface où seront présentées des images qui ne sont pas seulement individuelles, mais des projections, des reflets d'autres réalités, dont celle sociale.¹²²

Un exemple de corps-surface où sera représentée la réalité à la fois individuelle et sociale est donné par Catherine Opie dans *Self-portrait*. Il s'agit d'une performance/autoportrait où elle pratique le *cutting*¹²³. Ici, le *cutting* consiste en des dessins d'un couple de femmes et d'une maison, par coupures dans la peau d'Opie, réalisés par un enfant avec une lame de rasoir¹²⁴. A travers cet acte, Opie dénonce la difficulté juridique et sociale de l'adoption des enfants par des couples homosexuels.

Le *cutting* a été aussi réalisé d'une autre manière par Franco B. Lui a travaillé sur sa séropositivité, en dénonçant le silence, l'exclusion et les préjugés sociaux envers le SIDA en demandant d'écrire sur son dos avec une lame de rasoir « *Help*

¹²⁰ Le performer Fakir Musafar, par exemple, a corseté son corps pendant des années dans le but de le déformer, en construisant une taille de femme. La mode, ses outils et règles, ici, sont utilisés comme des transformateurs du genre, des déformateurs corporels et instruments de torture.

¹²¹ Sally O'Reilly, en parlant du travail de Kira O'Reilly, dit que « *le fait de se blesser peut être interprété symboliquement comme une façon de se mettre à nu, et la peau assimilée aux comportements de façade adoptés en société, aux vêtements et autres écrans derrière lesquels on se cache.* » O'REILLY, Sally, *Le corps dans l'art contemporain*, Thames & Hudson, Paris, 2010, p. 42.

¹²² Par exemple, le corps de la femme corseté en occident pendant des siècles, les femmes africaines avec les anneaux qui déforment le cou, les pieds de la femme chinoise qui sont serrés pour cesser de grandir, entre autres.

¹²³ Traduit en français par coupure. Dans un autre sens, William Burroughs utilisait la technique du *cut up* (découper), à travers laquelle il faisait des récurrences et des réappropriations « *en puisant dans tous les matériaux littéraires à sa disposition, et en recyclant systématiquement les siens propres* » dans une écriture autobiographique plus ou moins voilée. GRAUERHOLZ, James, « Introduction », in BURROUGHS, William, *Interzone*, Christian Bourgois éditeur, 1989, p. 27.

¹²⁴ En *Actions Transferts*, Gina Pane mâche une lame de rasoir et mélange ensuite dans sa bouche son sang et du lait. Amelia Jones raconte que dans *Escalade non anesthésiée*, Pane « gravissait pieds nus une grille dont les barreaux étaient munis d'aspérités tranchantes comme des rasoirs [...]. Les entailles dans sa chair étaient pour elle comme les marques du social dans le corps – un corps qui, selon elle, n'est jamais entièrement nôtre. » Dans *Le Lait chaud*, Gina Pane se taille le dos avec une lame de rasoir, puis, face au public, elle entaille les deux joues. Pane a dit qu'elle, avec ce geste, « touchais là à un point essentiel, à l'esthétique de la personne. Le visage est tabou: c'est le cœur de l'esthétique de l'homme, le seul endroit qui ait gardé un pouvoir narcissique. » WARR, Tracey et JONES, Amelia, *Le corps de l'artiste*, Phaidon, 2005, pp. 32-33, 121.

Me ». Ou encore Ron Athey, aussi séropositif, et selon lui, détruit par son éducation religieuse, à travers ses performances SM¹²⁵ veut dénoncer la violence religieuse sur la formation psychique ainsi que la violence cachée du « non-dit » de la société contemporaine. Il met en question dans ses actions la problématique des groupes dits minoritaires comme les homosexuels, par rapport au refus et à l'exclusion des séropositifs, ces derniers étant considérés comme les porteurs d'une culpabilité¹²⁶ et de la nouvelle peste. Pour exprimer le malaise du survivant de la maladie, il utilise son histoire personnelle et s'inspire du mythe de Philoctète, abandonné dans une île déserte à cause de ses plaies.

Foucault parle de la persistance et du danger de l'exclusion de l'autre, de l'écartement de la différence, en ces termes : « *Ce qui va rester sans doute plus longtemps que la lèpre, et se maintiendra encore à une époque où, depuis des années déjà, les léproseries seront vides, ce sont les valeurs et les images qui s'étaient attachées au personnage du lépreux ; c'est le sens de cette exclusion, l'importance dans le groupe social de cette figure insistante et redoutable qu'on n'écarte pas sans avoir tracé autour d'elle un cercle sacré. [...] La lèpre disparue, le lépreux effacé, ou presque, des mémoires, ces structures resteront. Dans les mêmes lieux souvent, les jeux de l'exclusion se retrouveront, étrangement semblables deux ou trois siècles plus tard. Pauvres, vagabonds, correctionnaires et "têtes aliénées" reprendront le rôle abandonné par le ladre, et nous verrons quel salut est attendu de cette exclusion,*

¹²⁵ Sado-Maso, pour définir le sadique et le masochiste. En référence à Sade et Masoch et en rapport aux jeux de pouvoir (transformé en plaisir sexuel) de l'homme et de la société.

¹²⁶ Héritée du christianisme et du catholicisme.

*pour eux et pour ceux-là mêmes qui les excluent. Avec un sens tout nouveau, et dans une culture très différente, les formes subsisteront – essentiellement cette forme majeure d'un partage rigoureux qui est exclusion sociale, mais réintégration spirituelle. »*¹²⁷

Pour la construction visuelle et métaphorique de cette paroi ou des murs qui empêchent de voir l'autre et qui sert à se cacher ou à cacher et exclure l'autre, le partenaire de Ron Athey, Dominic Johnson, accroche un lourd rideau de perles métalliques sur son front. Ensuite il en retire les crochets et laisse le sang couler, tandis qu'Athey fait de même avec une longue perruque, fixée sur son crâne avec des aiguilles. Ici, la perte des cheveux ou l'image du crâne rasé, ensanglanté, fait référence à la maladie (perdre ses cheveux à cause de la chimiothérapie, par exemple) et à la punition (raser les crânes dans les camps de concentration, par exemple).

Un autre performer, Steven Cohen, à son tour, cherche à rendre plus visible dans ses performances tout ce qui existe chez lui et que la société considère comme négatif, qu'elle exclut ou condamne. Son corps – souvent mêlé à des plumes, des peaux d'animaux – est zoomorphique. Cette zoomorphie est une manière de rendre visible l'imagerie et le commerce colonialiste autour de l'Afrique du Sud, pays où ses parents ont émigré pour échapper à la guerre, et où il est né et a grandi. Il construit un corps entre les genres animal et humain, un corps également hybride par le fait qu'il se situe dans l'intervalle entre les genres sexuels. Entre les arts plastiques, la danse, la performance, la vidéo, le théâtre, il est parfois un corps-objet, corps protéiforme.

¹²⁷ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Editions Gallimard, Paris, 1972, p. 15-16.

Cohen dit que son travail est une étiquette qu'il met sur tout ce qui lui appartient, qui le compose et qui est considéré comme négatif par la société, comme le fait d'être juif en occident, blanc en Afrique du Sud, homosexuel dans une société hétérosexuelle.



Image 6 : *H to H* (photo : Carlos Carvalho)

Ces jugements de valeurs et de qualités dites négatives peuvent prendre une forme extrême de violence contre l'individu. En France, en 2013, Cohen alors qu'il rentrait chez lui a été agressé et battu par un groupe homophobe à Lille, à cause de son corps et de son apparence considérés hors norme¹²⁸. Deux semaines après cette épisode, il a été arrêté par la police devant la Tour Eiffel, au Trocadéro, et mis en garde à vue. Il y réalisait une performance dans laquelle il tenait un coq attaché à son sexe enrubanné. Ce dernier est une considération de la société, un archétype, comme le symbole du pouvoir masculin, qui nous amène au concept de « minorité » lié au pouvoir chez Deleuze, c'est-à-dire le fait d'être mâle, blanc, hétérosexuel et occidental. Deleuze considère ces classements – mâle, blanc, hétérosexuel et occidental – comme des « talents », au sens de fabrications sociales liées au pouvoir. Ils sont donc des « étalons vides »: être mâle, blanc, hétérosexuel et occidental représente une « norme », un « étalon », qui, puisqu'il ne concerne qu'une infime partie de la société, n'est qu'un « étalon vide », et ne peut donc être représentatif de l'ensemble d'une population. C'est donc une minorité. Pour Deleuze, la majorité c'est l'ensemble des minorités: les femmes, les homosexuels, les noirs, les non-européens, etc. Contrairement à l'utilisation courante du terme, la majorité pour Deleuze est tout ce qui sort de ces catégories liées au pouvoir de l'organisme social, donc susceptibles de faire des devenirs, dont le devenir-femme, le devenir-révolutionnaire et le devenir-animal, entre autres.

La zoomorphie symbolisée par le coq dans la performance de Cohen était un

¹²⁸ Ce qui nous amène à considérer qu'il y a une menace de mort sur le féminin trouvé dans le corps masculin.

prolongement de son corps et déterminait son mouvement. L'animal, en tant que symbole de la France, un pays colonialiste, était utilisé ici comme une métaphore de la rationalité et de l'intellectualisme qui guide le mouvement et l'histoire de l'homme. Beuys, de la même manière que Cohen, considérait que la pensée, dans son excès, peut être un danger si elle prime sur les autres fonctions humaines, dont l'animalité, l'affect, l'émotion, l'esprit, etc.

Dans sa performance *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort* (1965), Beuys a recouvert sa tête d'une couche de miel, de feuilles d'or, et tenté de communiquer avec un lièvre mort qu'il tient dans ses bras. Il explique sa performance dans ces termes : « *Avec le miel sur la tête, je fais naturellement quelque chose qui a à voir avec la pensée. La capacité humaine n'est pas de sécréter du miel mais de penser, et d'émettre des idées. C'est ainsi que le caractère mortifère de la pensée se revivifie. Car le miel est sans aucun doute une substance vivante. La pensée humaine peut, elle aussi, être vivante, mais elle peut également présenter un danger mortel par intellectualisation ou rester morte, ou s'exprimer de façon mortuaire, comme en politique ou en pédagogie par exemple* ». ¹²⁹

Pourtant, dans la performance de Cohen citée auparavant, ce n'était ni l'utilisation de l'animal en tant que prolongement du corps, ni les possibilités de signification que cela peut receler, ni le danger de la pensée sous-jacente qui ont été questionnés et condamnés par la police et la justice, mais le fait qu'une partie de l'organe sexuel de Cohen était découverte. Le corps humain ne peut donc être exposé

¹²⁹ BEUYS, Joseph, *Op. Cit.*, pp.150-151.

publiquement dans sa nudité, dans son caractère naturel, donc animal. La pensée prend la forme de loi et de jurisprudence, donc de surveillance et de punition. Cette question de la nudité, qui comprend une certaine animalité humaine liée à la puissance de la sexualité, peut-être utilisée comme notion du pouvoir masculin lié à la figure du phallus dans la performance de Cohen. D'une autre façon, Beuys a également cherché à donner le rôle d'acteur à l'animal. Dans sa performance de 1965 citée ci-dessus, il a aussi considéré le lièvre comme un prolongement de son corps, comme un organe prolongé.

Max Reithmann explique que Beuys donne le rôle d'acteur aux animaux car ils sont des aides, des catalyseurs pour l'évolution humaine. Dans cette démarche, il considère que le sacrifice des animaux a contribué au processus évolutif et à la survie de l'homme. Alors, par ce fait, ils font partie de l'homme. Et c'est à travers l'image que l'artiste rend visible ce processus. Il en parle en ces termes : « *L'image est aussi un organe, pour Beuys. Elle n'appartient pas seulement aux domaines de la perception et de la conscience humaine, mais pénètre aussi tout à fait ce qui est de l'ordre de la nature chez l'homme. Elle rend ainsi visibles les ensembles de forces et les processus de formes cachées [...]. Ce qui est de l'ordre de la nature chez l'homme, du point de vue de l'évolution, s'applique aussi, entre autres, aux animaux et aux plantes. Ces derniers font partie de l'homme, à la manière d'un organe. Mais l'image est aussi un organe, qui fait apparaître des constellations de forces en les rendant visibles à travers des formes. Ainsi le lièvre mort serait d'un côté image, et en tant qu'image, organe. Mais au-delà de ce point, il est aussi en quelque sorte une*

*partie réelle, évolutive de l'homme : son complément, son instrument, son assistant pour une certaine étape de l'évolution qui précède la conscience humaine. En ce sens, le lièvre chez Beuys, n'est pas seulement une image, mais bien l'organe réel, partie vivante de ce qui est de l'ordre de la nature de l'homme. »*¹³⁰

Nous pouvons considérer alors que l'animal en tant qu'organe, image, prolongement du corps humain est aussi un devenir animal de l'homme. Expliquer une œuvre d'art à un animal mort est une pensée sous une autre forme, une communication qui dépasse l'intellectualisme et la rationalisation. De cette manière, se laisser guider par le mouvement d'un animal, c'est créer une connexion avec un autre état, ainsi qu'un laisser faire¹³¹. Nous pourrions peut-être accéder au fait qu'être en communion avec cette animalité intrinsèque à la nature humaine est un moyen d'échapper à la peur et à l'angoisse, dues au manque de maîtrise de l'homme sur toutes les choses. Il s'agit peut-être d'accepter ces devenirs, ces puissances d'une manière positive, lesquels peuvent prendre la forme et la puissance de démons, de peurs, de dépressions, si niés ou traités d'une manière négative. Dans le domaine de l'art, Lacan cité par Bernard, parle de l'œuvre de Jérôme Bosch à travers maintes images d'arrachements et d'éventrements qui tourmentent les hommes comme des représentations, des projections. Ces fantasmes prennent parfois la forme de démons ou se mélangent dans des formes hybrides entre l'humain et l'animal.

Quoi qu'il en soit, de la forme, de l'image, du devenir, de la projection, de la représentation, etc., nous revenons au corps et à la chair comme l'endroit des peurs et

¹³⁰ BEUYS, Joseph, *Ibid.*, p. 143.

¹³¹ Dans le sens de laisser la nature dans son caractère sauvage, non civilisé, guider.

des plaisirs. Selon Paul Ardenne « *souhaite-t-on accentuer le côté tragique de l'existence, marquer que le corps souffre ? On rejoue ses affects profonds, ses blessures intimes, la violence du rapport à soi, sur le mode par exemple d'une Gina Pane (Actions sentimentales, années 70), jeu poussé parfois jusqu'à la nausée physique (l'ingestion, par Pane, de plusieurs kilos de viande hachée) voire jusqu'aux mutilations, tandis que l'on s'inflige de vraies blessures : Actions transfert de Pane, où l'artiste mâche des lames de rasoir puis mélange le sang de sa bouche avec le lait qu'elle ingère, mais aussi Action du corps exclu, ce profond marquage de son bras que Michel Journiac réitère à deux reprises, en 1983, en 1993 – marquage au fer rouge, comme un animal que l'on immatricule, au moyen d'un poinçon de forme triangulaire rappelant le triangle d'infamie que les nazis imposaient de porter à leurs ennemis politiques comme sexuels ou raciaux. Souhaite-t-on plutôt faire valoir, en lieu et place de la violence d'être, une posture insolite du corps vivant se jouant de l'espace ? Son corps nu suspendu en l'air au moyen de crochets métalliques plantés dans son épiderme, Philippe Sterlac se fait copiste de certains rituels d'initiation, ceux en Inde, des Sadhus, ou, en Amérique précoloniale, des indiens pratiquant la cérémonie de l'O-Kee-Pa. »¹³²*

Cette animalité, perçue comme de l'agressivité, peut être alors un discours à travers l'action artistique centrée sur le corps qui reflète justement le manque d'humanité sociale et de fraternité envers l'autre dans une société individualiste. Il s'agit toujours du moi par rapport à l'autre. C'est le moi de la douleur du manque, de

¹³² ARDENNE, Paul, *Op. Cit.*, p. 203.

la blessure intime, du cannibalisme, de la souffrance de Pane, de la violence sociale, raciste, sexiste, xénophobe, l'homme marqué comme une bête de Journiac, sacrifié, qui essaye de se dépasser, d'entrer en communion avec les esprits, de dépasser la douleur humaine de Sterlac. Exposer ce corps et agir sur la chair humaine, sur soi-même, devient une manière de dénoncer le silence de la société sur certains sujets considérés tabous, comme le Sida¹³³, ou la violence et le despotisme de l'Etat sur l'individu, par exemple. C'est dans ce sens, dans ce mouvement entre l'individu et l'autre, du mouvement du moi par rapport à un autre, et qui touche nécessairement les problématiques du collectif, que l'autobiographie et l'autofiction se fabriquent. Cette mythologie est alors personnelle et collective à la fois.

L'écrasement de l'individu par la collectivité, par les comportements sociaux et les préjugés, sont une source d'exposition et d'exploration de matériaux autobiographiques sous formes d'actions corporelles. L'artiste ressent alors dans son corps cette substance christique considérée par Beuys comme un catalyseur et un transformateur de la maladie collective. Par exemple, David Wojnarowicz, enfant battu et maltraité, qui a appartenu au mouvement artistique de l'East Village à New York avec Nan Goldin, dans les années 1970-80, était un artiste homosexuel militant. Mort du Sida, il a vécu pendant un certain temps de la prostitution homosexuelle

¹³³ Nous pouvons citer aussi le travail de Nan Goldin autour de l'autoportrait et du portrait d'une communauté des années du Sida, du passage du temps et de la disparition. Elle dit: « *For me taking a picture is a way of touching somebody – it's a caress. I'm looking with a warm eye, not a cold eye. I'm not analyzing what's going on – I just get inspired to take a picture by the beauty and vulnerability of my friends.* » *Nan Goldin: I'll be your mirror*, Edited by Nan GOLDIN, David ARMSTRONG and Hans Werner HOLZWARTH, Whitney Museum of American Art, New York, 1996.

occasionnelle.¹³⁴ Comme pour Mappletope, aussi écrasé par une éducation catholique comme Athey, la prostitution était un moyen de subsister dans la société capitaliste ainsi qu'un moyen d'exercer l'homosexualité.¹³⁵

Les actions de Wojnarowicz se trouvaient entre l'art et la politique, dont nous pourrions citer celle dans laquelle il a cousu sa bouche pour dénoncer le silence et l'exclusion exercée par la société américaine par rapport au Sida. L'artiste a déclaré que lorsqu'il a appris qu'il avait contracté le virus, il a compris que c'était surtout cette société malade qu'il avait contractée. De la même manière que chez Beuys, qui déclare que la forme à travers laquelle il s'exprime est liée à la crise du peuple et du monde, à la difformité qui marque partout l'organisme social.¹³⁶

¹³⁴ Jean Genet a dit qu'il préférerait, dans un premier moment, la prostitution au vol. GENET, Jean, *Op. Cit.*, p. 50. Dans un article sur le performer Alberto Sorbelli, Jean-Max Colard raconte les performances de l'artiste, lesquelles mélangent l'art et l'activité de la prostitution. « Depuis 1991, l'artiste italien Alberto Sorbelli se prostitue. Il tapine au Louvre, couche avec des critiques d'art en échange d'un texte sur lui, vend son corps à la publicité. En putassant de la sorte, il crée un art d'attitude. A moins que ce ne soit une tentative désespérée pour entrer en rapport avec les autres. « *Si tu veux vraiment savoir jusqu'où je vais avec mes clients, tu n'as qu'à payer. Je ne fais pas la pute pour le spectacle, je ne suis pas un clown pour voyeuriste, simplement je fais la pute.* » Le message est clair, et si l'on se permettait encore de douter de la réalité de ces actes de prostitution, un coup d'œil sur les procès-verbaux établis par la police lors de plusieurs arrestations d'Alberto Sorbelli suffirait à nous en convaincre des documents qu'il exhibe actuellement dans une exposition collective au château de Bionnay, qui témoignent tous en sa faveur. Infraction piétons, cas n° 5 : « *Port de vêtement féminin hors période de carnaval par un individu de sexe masculin qui dévisage les hommes dans le but de la prostitution (travesti notoire).* » En 1995, Alberto Sorbelli est expulsé de l'Ecole des beaux-arts de Paris, alors dirigée par Yves Michaud, après avoir reçu un blâme pour son « *comportement incorrect* », ses « *agissements douteux* », ses « *provocations incessantes* ». En 1994, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, sa présence dans l'exposition « *Hiver de l'amour* » était encore interdite, « *par risque de prostitution* ». Pourtant, Sorbelli refuse le terme de provocateur, ne porte aucun regard négatif sur la prostitution, mais recherche de manière plus humaine et parfois pathétique à entrer en rapport avec les autres. [...] Porno au sens actif et étymologique du terme, Alberto Sorbelli pratique aussi la prostitution au sens large : lors d'une expo à la galerie Heart, où il vend tout ce qui lui appartient, de la brosse à dents au fauteuil en velours rouge, il va jusqu'à proposer les services sexuels de sa propre sœur, plutôt consentante. Mais Sorbelli « *passé* » également à la télévision, se montrant bardé de marques et de logos, exhibant un sac, des pompes et un T-shirt Adidas chez Delarue, un costume Gucci tout neuf chez Ardisson. » COLARD, Jean-Max, *Alberto Sorbelli – L'art pute*, LesInrocks, 22/07/1998, <http://www.lesinrocks.com/1998/07/22/musique/concerts/alberto-sorbelli-lart-pute-11230849/>

¹³⁵ Encore dans certains pays l'homosexualité est considérée un crime punie par la loi. En Iran, par exemple, en août 2014, deux autres hommes ont été condamnés d'homosexualité et ont été morts par pendaison en place publique. Au Brésil, en 2014, l'homophobie n'est toujours pas considéré un crime. Tous les jours des homosexuels et transsexuels sont agressés et assassinés. Au Brésil, depuis certaines années, la droite intégriste évangéliste prend plus du pouvoir et condamne l'homosexualité en persécutant et tuant des homosexuels. Dans certains groupes d'évangélistes intégristes, ils cassent les os et les articulations des homosexuels avant de les tuer, d'autres les brûlent vifs avant de les tuer.

¹³⁶ BEUYS, Joseph, *Op. Cit.*, p. 20.

Le même geste de se coudre la bouche a été réalisé par le russe Pyotr Pavlenski en 2012 en signe de soutien au groupe Pussy Riot, dont les membres purgent une peine de deux ans de prison pour avoir chanté une « prière punk » contre le président russe Vladimir Poutine dans la cathédrale du Christ-Sauveur à Moscou. En 2013, Pavlenski pose nu sur la Place Rouge à Moscou, à l'occasion de la journée annuelle de la police en Russie, et s'est enfoncé un clou dans les testicules pour dénoncer l'apathie, l'indifférence politique et le fatalisme de la société russe moderne ainsi que la violence et le préjugé contre l'homosexualité dans ce pays.

Que ce soit l'individu face à des problématiques sociales, extérieures, collectives, ou à des questions intimes exposées au-dehors, le corps est agissant et est agi, transforme et se transforme. Selon Rancière, ce que nous avons hérité des avant-gardes est surtout le changement du politique par l'esthétique. Ce dernier devient alors un « programme total de vie ». Ce partage du politique et de l'esthétique comme forme de vie est recherché alors par la performance et est vécu dans le corps. La présence du corps à travers la performance marque à vie la perception dans cet intervalle qui est le partage esthétique. Le corps accumule des expériences qui le transforment. Ainsi, de nouvelles perceptions se fabriquent et de nouveaux souvenirs s'attachent. Récemment, en repassant par la rue Montorgueil, je me suis aperçu que je n'ai plus la même perception de cet endroit après y avoir fait la performance *My Fashion Week Off*¹³⁷. Je l'ai transformée dans mon corps et à travers mon corps. Dans ce sens, nous pourrions dire que nous sommes un « corps-mémoire » esthétique/

¹³⁷Performance réalisée par Biño Sautzvy en collaboration avec le créateur de mode Gaspard Yurkievich à Paris en avril 2014.

politique.

Image 7 : *My Fashion Week Off* (photo : Matthew Allen)



Chapitre IV – Moi je suis un autre

*Sans me croire né magnifiquement,
l'indécision de mon origine me
permettait de l'interpréter. J'y ajoutais la
singularité de mes misères. Abandonné
par ma famille il me semblait déjà
naturel d'aggraver cela par l'amour des
garçons et cet amour par le vol, et le vol
par le crime ou la complaisance au
crime. Ainsi refusai-je décidément un
monde qui m'avait refusé. (...) Mon
imagination d'enfant, qui m'inventait.
Jean Genet.¹³⁸*

4.1. Rencontre et collaboration

Le partage comme processus esthétique/politique nous amène aux notions de rencontre et de collaboration. Nous revenons ainsi en arrière pour parler de l'exemple premier donné par la psychanalyse.

Le travail analytique proposé par Jung prend en compte le caractère d'interprétation personnelle des deux personnes impliquées. Pour essayer d'échapper aux pièges de cette interprétation trop personnelle de l'analyste, la biographie du sujet analysé doit être connue avec le plus de détails possible, ainsi qu'une récolte minutieuse de ses contextes associatifs, idéaux et émotionnels. Il s'agit d'un dialogue et d'une dialectique interpersonnelle, d'une confrontation d'un cas individuel avec d'amples hypothèses de travail proposées par la rencontre et la confrontation avec

¹³⁸ GENET, Jean, *Op. Cit.*, p. 97.

l'autre.¹³⁹

Nous pouvons dire alors qu'une « rencontre » est une « collaboration » entre l'individu analysé et l'analyste. Evidemment il s'agit ici, dans l'exemple donné par Jung, d'un cadre thérapeutique et de psychanalyse ; il est nécessaire dès lors de rappeler que l'analyste est un moyen parmi tant d'autres d'aider l'autoconnaissance de l'individu.¹⁴⁰ Pour cela la notion de « rencontre » est importante, ainsi que celle de « collaboration ». Cela se fait dans les deux sens, autant pour l'un que pour l'autre. Dans le cadre de la création artistique, il ne s'agit pas de thérapie, mais de « production symbolique » ou de « productions de sens ». A travers la rencontre et la collaboration, nous arrivons au concept d'intercesseur proposé par Deleuze, selon lequel il est question de trouver ou de fabriquer des moyens pour « rendre possible » la création et la construction.

¹³⁹ JUNG, C. G., *Op. Cit.*, p. 52.

¹⁴⁰ Contrairement, Deleuze et Guattari considèrent que la psychanalyse cherche à formater l'individu dans l'organisme social.

4.2. Le Concept élargi de l'art

Les notions de rencontre et de collaboration en tant que possibilités de production, donc constructives, entre deux individus, l'un intercesseur de l'autre, nous amène au « concept élargi de l'art » proposé par Joseph Beuys.

Joseph Beuys à travers son « concept élargi de l'art » affirme que tout homme est un artiste et qu'il y réside, au centre, la manifestation de la créativité du moi libre. Ce concept est donc un concept de liberté. Rancière¹⁴¹ raconte que l'enseignement universel de Jacotot porte sur l'émancipation de l'homme, donc sur sa liberté, son égalité, sa fraternité. Il dit que la pensée n'est pas un attribut de la substance pensante, qu'elle est un attribut de l'humanité. Pour cela, ce qui l'intéressait était l'exploration des pouvoirs de tout homme quand il se juge égal à tous les autres et juge tous les autres égaux à lui.¹⁴² Par volonté, il entendait ce retour sur soi de l'être raisonnable qui se connaît comme agissant, ayant des droits et des devoirs.

Cette estime de soi comme un être raisonnable qui agit est la nourriture du mouvement de l'intelligence. L'être raisonnable est alors un être qui connaît sa puissance. Quand Jacotot utilisait comme exemple, la phrase « *moi aussi je suis peintre* », cela était loin de l'idée ou de la volonté de faire des chefs-d'œuvre. A la place de la construction de chefs-d'œuvre, nous proposons la grande tâche du travail quotidien, c'est-à-dire la petite œuvre de tous les jours. Alors, il ne s'agit pas de

¹⁴¹ RANCIERE, Jacques, *Le Maître ignorant*, Librairie Arthème Fayard, 1987, pp. 62-97-113-114-120-135.

¹⁴² José Manuel Gonsalvès a dit, dans Téléràma, qu'il aime cette idée de Pierre Rosanvallon selon laquelle « si tout n'est pas égal, tout est recevable ». Téléràma, 11 septembre 2014.

produire de grands peintres, de grands artistes, il s'agit d'amener les êtres à s'émanciper à travers l'amour et la connaissance de soi et de l'autre. Dans ce sens, la formule de Jacotot décrite par Rancière, « *Moi aussi je suis peintre* », signifie que moi aussi, j'ai une âme, que j'ai des sentiments à communiquer à mes semblables. Ainsi, dès que je connais ce qui m'a ému, je peux m'exercer à émouvoir les autres.

Pour Jacotot, chacun de nous est artiste dans la mesure où nous effectuons une double démarche. Premièrement, je ne me contente pas d'être un homme de métier, mais je veux faire de tout travail un moyen d'expression. En second lieu, je ne me contente pas de ressentir, mais je cherche à faire partager. Du point de vue de Jacotot, à l'inverse des maîtres « explicateurs » qui se fondent sur l'inégalité admise de savoir et d'intelligence, l'artiste, lui, a besoin d'égalité.

Raconter, dans le sens de création, c'est alors faire éprouver aux autres ce en quoi je suis semblable à eux. Tout cela est à l'opposé de la domination, laquelle oblige les hommes à se protéger les uns des autres au sein d'un ordre de convention qui ne peut être raisonnable, car il n'est fait que de la déraison de chacun, dans une construction systémique entre ceux mus par un désir de supériorité et ceux contraints ou résignés à se soumettre à la loi d'autrui. Cette systémie laisse place à la nécessité du pouvoir et aux puissances négatives.

Les contradictions, la blessure des chocs, des traumatismes, des troubles font partie de l'évolution de tous les êtres humains. Ce qui importe dans le concept élargi de l'art de Beuys, c'est de rendre positive l'énergie à travers la construction. Par l'action de l'individu et non par sa propre négation, contre la notion de pouvoir de l'un sur

l'autre, nous devenons des « transformateurs » qui « possibilisent », qui rendent possible le devenir. Pour Beuys, il s'agit tout d'abord d'un travail à l'intérieur de soi-même. Il en parle en ces termes : « [...] *C'est pourquoi je réclame une meilleure façon de penser, de sentir, de vouloir. Tels sont les véritables critères esthétiques. Mais ces critères ne doivent pas seulement être jugés extérieurement, il faut les juger de l'intérieur même de l'homme, car ils sont déjà intuitivement perceptibles.* »¹⁴³

Cette meilleure façon de penser est liée à la transformation de l'énergie individuelle, mais aussi à la transformation du corps social. Pour Beuys, il est important « *d'éveiller en chaque être humain la conscience et une conscience aigüe du moi, c'est-à-dire une volonté d'affirmation de soi. Car nous sommes tous développés, nous avons tous une riche histoire derrière nous.* »¹⁴⁴

Cette conscience de l'importance du « moi » devient alors un caractère important pour l'autodétermination capable de transformer la société. Selon Beuys, le révolutionnaire doit réaliser une expérimentation avec lui-même avant tout, se transformer soi-même avant de vouloir transformer le social. C'est pour cela qu'il doit être une créature en devenir. L'éducation est alors vue pour Beuys comme l'endroit de la rencontre d'individus qui essayent de comprendre leurs différences respectives, dans une optique d'évolution, de transformation. Cette compréhension de l'autre, découlant d'abord de celle du moi, donc de la différence, est l'affirmation de l'altérité.

Cette compréhension peut ainsi devenir le moyen de la pratique de la tolérance

¹⁴³ REITHMANN, Max, *Op. Cit.*, p. 86.

¹⁴⁴ BEUYS, Joseph, *Op. Cit.*, p. 24.

et celle-ci est inhérente à la reconnaissance de la différence. Cette différence est liée à la conscience de l'autre et de soi-même, donc de ses capacités individuelles, ce qui amène Beuys à penser que la forme naît de la personne, donc de ses pulsions. Pour lui, une fois que nous aurons la conscience de l'individu, donc de plusieurs formes différentes, nous aurons la conscience des différentes pulsions, dont la pulsion ludique. Celle-ci nous permet d'accéder au partage à travers l'état esthétique. Ainsi, « *l'état esthétique serait un état intermédiaire entre la matière et la forme, harmonisant les éléments de l'essence de l'homme qui, autrement, se déchirent en contraires : sensibilité et raison, nature et liberté. Le rôle de l'éducation esthétique de l'homme est ainsi de réaliser la liberté, non seulement sous la forme de l'œuvre d'art, mais encore dans la forme vivante elle-même.* »¹⁴⁵ Beuys affirme que le concept de créativité doit être redéfini selon et en relation avec les différences de chaque individu et de chaque nature de travail. Car le travail est l'activité, donc la transformation de la matière par le mouvement, c'est-à-dire la création d'énergie par les différentes pulsions. Pour lui « *la créativité appartient à chaque individu dans le processus du travail : c'est la capacité de reconnaître en soi son propre potentiel de mise en forme, et de développer cette capacité de manière analogue à la tâche artistique, en accord avec la nature et la communauté* »¹⁴⁶

¹⁴⁵ BEUYS, Joseph, *Ibid.*, p. 155.

¹⁴⁶ BEUYS, Joseph, *Ibid.*, p. 155.

Image 8 : *Innommables n° 1 – Objet Chorégraphique Portable* (photo : Lucile Adam)





Image 9 : *Shooting Actions* (photo : Le Générateur / Le Bal Rêvé 2014 d'Alberto Sorbelli)

4.3. La Performance et le corps

Cette thèse ayant pour objet l'étude théorique/pratique de la performance comme un champ de l'autobiographie et de l'autofiction, il s'agit de repérer quelques références et influences fondamentales qui ont en commun l'utilisation de la mythologie personnelle du performer, par des constructions de mises en scène ou d'actions/performances centrées sur le corps de l'artiste ou par des processus de recherche dans le champ des arts performatifs.

Nous prenons comme point de départ la définition de la performance donnée par Peggy Phelan, dans laquelle le centre de l'action est le corps : « *La performance regroupe un certain nombre de pratiques artistiques spécifiques que l'on désigne par les termes live art, art action, happening, performance solo, body art, ordeal art [“l'art par la mise à l'épreuve”, N.d.T] et art performance. Les termes changent au fil du temps, en fonction du lieu et du genre. Mais tous ont pour point de départ la croyance que le corps est un médium pour l'art.* »¹⁴⁷

Du fait que la performance dont il est question ici ait pour objet principal le corps de l'artiste, toujours selon Peggy Phelan, elle « *est intimement liée à la danse et au mouvement* ». Ainsi, Anne Dreyfus dit que « *toute pièce chorégraphique comme toute performance met en jeu le corps de l'artiste, qui s'engage dans une action bien réelle, sans qu'il n'y ait échappatoire. Un solo de danse improvisé et une performance sont formellement très similaires et s'inscrivent dans une même temporalité, au point que parfois, c'est la nature du lieu de présentation et le contexte qui font que l'on parle de spectacle de danse plutôt que de performance !* »¹⁴⁸. Pour cela, il s'agit aussi d'une étude qui porte sur des techniques du corps (le théâtre gestuel, le théâtre physique, la danse classique et la danse contemporaine¹⁴⁹, le cirque et le butô, par exemple), qui sont à la fois des formations techniques corporelles et des « déformations » du corps quotidien pour la construction d'un autre, le corps

¹⁴⁷ PHELAN, Peggy, *Dossier Performance – Mouvement* 41, oct/déc, 2006.

¹⁴⁸ DREYFUS, Anne, « FRASQ: Entrée libre », *Frasq édition 2009. Rencontre de la performance*, Le Générateur et it:éditions, 2010, p. 5.

¹⁴⁹ “La danse classique a eu un rapport avec le corps extérieur, puissant, athlétique. La danse contemporaine a un rapport avec le corps profond, intérieur, impuissant.” (SAPPORTA, Karine, Colloque au Dansoir, janvier 2009.)

« fictif ».

4.4. La Performance et l'histoire

En parallèle à l'étude de certaines techniques du corps, à travers le regard sur certains créateurs, cette recherche porte sur l'analyse des phénomènes historiques également responsables de la création de nouvelles compositions corporelles, d'autres « incorporations » et formations/déformations du corps, car ce dernier est le porteur d'un discours qui est à la fois autobiographique et autofictionnel.

Dans le sens deleuzien, l'histoire est vue comme l'ensemble des conditions qui forgent la création artistique à travers des voies négatives, les contraintes qui empêchent presque l'art d'exister. Ces empêchements créent de nouvelles possibilités par des processus de mutation, de transformation. Peggy Phelan suggère, dans son article cité ci-dessus, que la performance peut-être un lieu de répétition pour la perte, notamment la perte que représente l'histoire.

Jung encore considère l'histoire, dans une certaine perspective, comme étant une dramaturgie du Moi, d'un Moi qui se cherche. Pour lui, le « moi » correspond au champ de la conscience et est une partie d'un ensemble plus complexe qui englobe la totalité de la psyché, y compris l'inconscient, le « Soi »¹⁵⁰.

Parce que cette perte qui représente l'histoire et cette dramaturgie du moi

¹⁵⁰ JUNG, C. G., *Op. Cit.*, pp. 9-48.

comme une tentative d'amener les faits et les impressions personnelles à la conscience, c'est-à-dire la tentative de se reconnaître, de se faire et de se fabriquer, l'univers fictionnel de Samuel Beckett est une des influences majeures de cette étude. Car son écriture peut aussi être considérée comme une écriture performative (car extrêmement centrée dans le corps) entre la réalité et la fiction, dans son éternelle quête de soi et sa fabrication d'un univers entre l'autobiographie et l'autofiction.

Nous pouvons considérer sous un certain angle l'écriture de Beckett comme une autofiction qui se passe dans sa tête, et une autobiographie car c'est une voix qui parle de soi, qui se raconte. Ainsi, nous partons, entre autres, de la phrase de Beckett qui dit que « *nous ne nous rappelons pas tout de suite qui on est au réveil* »¹⁵¹. Il s'agit alors d'un éternel travail de perte et de récupération de soi-même, entre des faits réels, des bribes du passé, des univers et états parallèles/intermédiaires (comme le sommeil, le rêve éveillé...) et d'une reconstruction de son histoire et de soi-même entre la réalité (le fait véridique) et la récupération des souvenirs (la réinvention, la re-composition...).

Nous considérons alors cet état intermédiaire, entre le sommeil et le réveil, un état de quête et de souvenir de ce que nous sommes, d'une identité toujours floue, en mouvement, en transformation, en fabrication, comme proche de l'espace intermédiaire de la performance. Métaphoriquement parlant, la performance serait alors cette zone floue et intermédiaire « entre » ces états d'éveil et de sommeil, « entre » les disciplines, les états de l'être et les temporalités, et basée sur le

¹⁵¹ MAYOUX, Jean-Jacques, « Molloy: un événement littéraire, une œuvre. » in BECKETT, Samuel, *Molloy*, Op. Cit., p. 246.

mouvement, l'action, la présence et le constat de la matérialité et de la pérenité du corps.

Néanmoins il est important de ne pas confondre l'espace intermédiaire et de voisinage (que nous appelons l'espace « entre ») de la performance proposée ici avec celui de « non-lieu » de Marc Augé. Ce dernier serait un espace interchangeable où l'être humain reste anonyme. Il s'agit par exemple des moyens de transport, des grandes chaînes hôtelières, des supermarchés, des aires d'autoroute. L'homme ne vit pas et ne s'approprie pas ces espaces, avec lesquels il a plutôt une relation de consommation.¹⁵² Au contraire, l'espace « entre » de la performance auquel nous nous intéressons ici est celui où l'homme n'a pas de rapport de consommation¹⁵³. Il se l'approprie, contamine et se laisse contaminer, comme un espace où il peut exercer son individualité contre le corps social, où l'exercice de sa mythologie personnelle a lieu et a le droit à l'existence.

Ainsi, la mythologie personnelle, soit l'ensemble de souvenirs, de vécus, de rêves, de bribes d'un passé toujours vivant dans le présent, devient ici partie intégrante d'une autobiographie et d'une autofiction. Mayoux, à propos de l'autofiction, cite Beckett en affirmant que tout ce qu'il raconte se passe dans le moment présent et que cela seul peut être considéré comme de la réalité.¹⁵⁴

Alors, à travers cet ensemble nommé « mythologie personnelle », dans un processus autobiographique et autofictif (comme l'équivalent de cette réalité

¹⁵² Source: www.tetu.yagg.com

¹⁵³ Plutôt lié à la notion de spectacle de divertissement.

¹⁵⁴ MAYOUX, Jean-Jacques, *Op. Cit.*, pp. 244-245.

personnelle à chacun), l'individu questionne l'identité et la notion d'un « moi » comme entité achevée. Selon Beckett, « à défaut de ne rien connaître, on peut au moins parler de soi, et on ne peut parler que de soi »¹⁵⁵. Dans cette phrase, l'action consiste à parler, mais on peut également donner des informations sur soi à travers d'autres systèmes de signes, comme l'image, le geste ou le mouvement, par exemple. Avec ces moyens, nous pouvons nous raconter et c'est à travers la possibilité humaine de fabulation que cette mythologie personnelle prend vie et se forme en tant que récit symbolique, narration, geste, action, image. La contemporanéité propose l'acceptation du fragment comme porteur de sens et ne suit pas nécessairement une narration¹⁵⁶ achevée.

Il s'agit d'une logique similaire à celle de la mémoire, à travers ses pulsions, aller et retour. Tout cela va dans le sens contraire de la narration d'une histoire achevée, construite selon la logique du drame du personnage et d'une intrigue, plus proche du théâtre traditionnel. Cette fabulation est une fabrication¹⁵⁷ et rejoint parfois le geste corporel élémentaire qui fonctionne comme le représentant d'un fragment. Ce fragment s'emploie alors comme une cellule qui garde l'origine première, contenant donc son histoire. Dans ce sens il est le représentant d'une entité, d'une globalité; il est ce que Leibniz appelait une « monade ».

La « monade » est un concept qui désigne la substance constituant l'élément dernier des choses. Cette substance caractérise l'élément et, par conséquent, les

¹⁵⁵ MAYOUX, Jean-Jacques, *Ibid.*, p. 244.

¹⁵⁶ **Narration** n.f. **1.** Récit écrit et détaillé d'une suite de faits. **2.** Rédaction scolaire.

¹⁵⁷ "Dans quel rapport est Molloy avec une réalité qui, impossiblement, ne serait pas fabrication?". MAYOUX, Jean-Jacques, *Ibid.*, p. 254.

choses elles-mêmes. Ainsi les choses répondent à cette substance. Elles existent et prennent corps par et à travers cette substance qui les constituent. La monade est un fragment ou une part qui représente et compose une totalité. Ainsi, le corps est une monade. Deleuze en parle en ces termes : « *Je dois avoir un corps, c'est une nécessité morale, une "exigence". Je dois avoir un corps parce qu'il y a de l'obscur en moi. [...] L'esprit est obscur, le fond de l'esprit est sombre, et c'est cette nature sombre qui explique et exige un corps. [...] C'est parce qu'il y a une infinité de monades individuelles que chacune doit avoir un corps individué, ce corps étant comme l'ombre des autres monades sur elle. [...] Nous devons avoir un corps parce que notre esprit a une zone d'expression privilégiée, claire et distincte. [...] Ce que j'exprime clairement, c'est ce qui a "rapport à mon corps".* »¹⁵⁸

La monade est alors la partie par laquelle nous nous exprimons et qui peut nous représenter en tant qu'individualités distinctes. C'est à travers l'action, le mouvement, le déplacement, les résonances et les agencements que ce corps/monade fabrique son identité individuelle, celle-ci toujours en construction et en évolution, à travers des processus de territorialisation et déterritorialisation. Le corps/monade, en tant qu'individualité et différence, résiste au corps imposé et au préjugé moral et devient, ainsi, un corps politique.

Jacques Rancière¹⁵⁹ dit que « *la politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, [...] sur les propriétés des espaces et les possibles du temps. [...] Les pratiques artistiques sont des "manières de faire" qui interviennent dans la*

¹⁵⁸ DELEUZE, Gilles, *Le Pli, Op. Cit.*, p. 113.

¹⁵⁹ RANCIERE, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique éditions, 2000, p. 14.

distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité. [...] La question de la fiction est d'abord une question de distribution des lieux. » Ainsi, l'existence est politique, car il s'agit toujours d'un rapport d'organisation et d'exercice du pouvoir dans une société organisée, d'une lutte autour de la notion même du pouvoir et des relations qui en découlent.

Dans la performance dont il est question ici, c'est le corps du performer qui devient visible et à travers lequel son discours sera effectué, il est un corps esthétique et politique à la fois. Le performer alors est celui qui met l'accent sur la personne qui est en train d'exécuter l'action, toujours en rapport avec un certain contexte et/ou une organisation sociale, lesquels, dans un sens plus large, vont déterminer une certaine lecture de l'énoncé, de l'expression donnée. Ensuite, et/ou en parallèle, simultanément, une deuxième lecture, plus individuelle, et propre à chaque individu récepteur est effectuée. L'écrivaine brésilienne Manoela Sawitzki a dit que « *tant qu'il y aura du vivant, il y aura des versions* »¹⁶⁰. Donc, dès qu'il y a des vivants, il y a des versions différentes.

La performance relève dès lors de la signature personnelle du performer, mais aussi de celle du récepteur en tant que déchiffreur de l'énoncé, de la marque ou de l'image que représente cette signature. Pour Deleuze, la signature est la marque d'un territoire. Ainsi, la signature en tant que territoire, est la possibilité d'une déterritorialisation et d'un voisinage. Cela relève des similitudes, des ressemblances

¹⁶⁰ SAWITZKI, Manoela, *Pele, um modo de existência Crossdresser*, Mémoire de Master. Département de Lettres, PUC/RJ, Brésil, 2014, p. 5. « Enquanto houver vidas, haverá versões. »

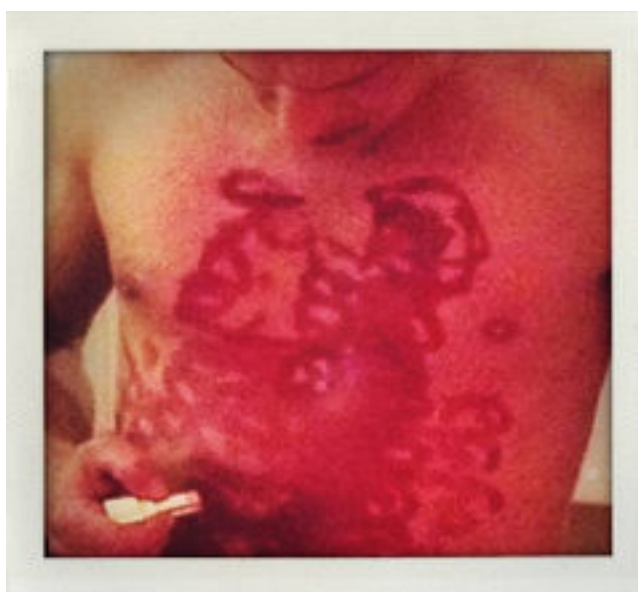
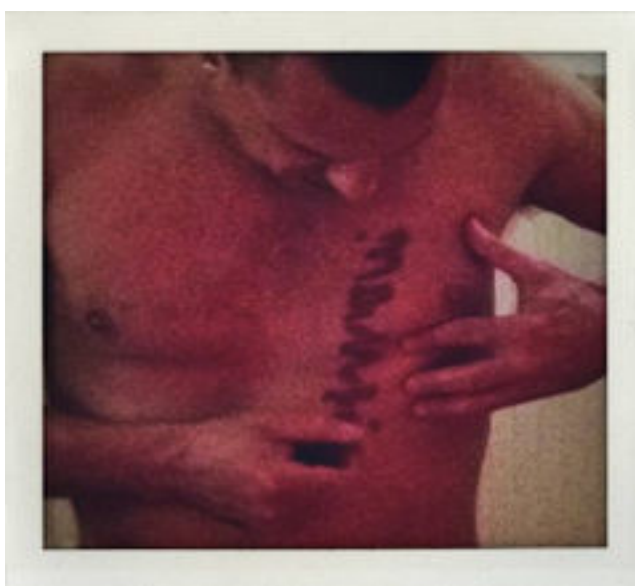
entre les deux parties, mais aussi des discordances, des plis où déchiffrer les analogies invisibles. La signature est ainsi personnelle, néanmoins partagée par le sensible, par l'esthétique, à travers les possibilités de ressemblance.

Selon Foucault « *la Convenientia, aemulatio, analogie et sympathie nous disent comment le monde doit se replier sur lui-même, se redoubler, se réfléchir ou s'enchaîner pour que les choses puissent se ressembler. Les similitudes enfouies doivent être signalées à la surface des choses ; il est besoin d'une marque visible des analogies invisibles. La ressemblance n'est pas composée de morceaux juxtaposés – les uns identiques, les autres différents : elle est un seul tenant, une similitude qu'on voit ou qu'on ne voit pas. Il n'y a pas de ressemblance sans signature. Le monde du similaire ne peut être qu'un monde marqué. Le savoir des similitudes se fonde sur le relevé de ces signatures et sur leur déchiffrement. La signature est une marque laissée par l'homme à travers laquelle on reconnaît les choses et les actes. Le système des signatures renverse le rapport du visible à l'invisible. La ressemblance était la forme invisible de ce qui, du fond du monde, rendait les choses visibles ; mais pour que cette forme à son tour vienne jusqu'à la lumière, il faut une figure visible qui la tire de sa profonde invisibilité. Et cette figure visible est la signature.* »¹⁶¹

Nous pouvons signer notre propre nom, mais aussi rendre visible la signature en tant que marque, trace laissée. La marque est aussi une trace, une empreinte, et rend visible la présence de l'autre en nous. Comme si une partie de nous, de notre corps, de notre mémoire, appartenait à l'autre ou comme si nous étions composés par

¹⁶¹ FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Op. Cit., pp. 40-42.

des parcelles des autres. En quelque sorte, nous avons des histoires et des expériences partagées et nous ne savons plus d'entre soi et l'autre où se situent le commencement et la fin de chacun. Les territoires et les frontières sont flous. Je reconnais et reproduis l'autre par sa signature, cette empreinte, par la reproduction du même, de son nom, de son évocation, en même temps que cela me compose et dans quoi je me reconnais, je m'attache ou me détache.



Images 10 et 11 : *Pansemento* (photos : Lucile Adam)

Pour Deleuze et Guattari¹⁶², l'expressif est premier par rapport au possessif, les qualités expressives, ou matières d'expressions sont inévitablement appropriatives, et constituent un avoir plus profond que l'être. Ces qualités sont des signatures, mais la signature, le nom propre, n'est pas la marque constituée d'un sujet, c'est la marque constituante d'un domaine, d'une demeure. Dans ce sens, la signature n'est pas l'indication d'une personne, c'est la formation hasardeuse d'un domaine. Pour eux, on appose sa signature sur un objet comme on plante un drapeau sur une terre et les marques territoriales sont des ready-made. Ainsi la signature relève du nom en tant que marque porteuse d'un territoire qui donne du sens, des directions, de lignes, des trajectoires, des désirs subis ou imposés.

Jean Genet, dans le *Journal du voleur*, dit que les noms et les qualificatifs qu'il a donnés aux choses et aux présences du passé l'aident à reconnaître les siens, à survivre, à travers la création d'une nouvelle morale contraire à celle imposée par la société qui l'exclut. Il en parle en ces termes : « *Je ne leur ai pas cherché d'excuses. Pas de justification. J'ai voulu qu'ils aient droit aux honneurs du Nom. Cette opération, pour moi n'aura pas été vaine. J'en éprouve déjà l'efficacité. En embellissant ce que vous méprisez, voici que mon esprit, lassé de ce jeu qui consiste à nommer d'un nom prestigieux ce qui bouleversa mon cœur, refuse tout qualificatif. Les êtres et les choses, sans les confondre, il les accepte tous dans leur égale nudité. Puis il refuse de les vêtir.* »¹⁶³

Ainsi, le nom, selon Deleuze et Guattari, est une possibilité de reconnaître les

¹⁶² DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix, *Op. Cit.*, p. 389.

¹⁶³ GENET, Jean, *Op. Cit.*, p. 122.

siens ou d'être reconnu, vu, identifié, senti par l'autre, et, paradoxalement, une généralité qui peut masquer les changements continus et nous rendre méconnaissables. Le nom est un indicateur du sens et un pont entre l'individuel et le collectif. Cependant il n'est pas une fatalité. Ils en parlent ainsi : « *Pourquoi avons-nous gardé nos noms ? Par habitude, uniquement par habitude. Pour nous rendre méconnaissables à notre tour. Pour rendre imperceptible, non pas nous-mêmes, mais ce qui nous fait agir, éprouver ou penser. Et puis parce qu'il est agréable de parler comme tout le monde, et de dire le soleil se lève, quand tout le monde sait que c'est une manière de parler. Non pas en arriver au point où l'on ne dit plus je, mais au point où ça n'a plus aucune importance de dire ou de ne pas dire je. Nous ne sommes plus nous-mêmes. Chacun connaîtra les siens. Nous avons été aidés, aspirés, multipliés.* »¹⁶⁴

Selon Mayoux, parlant de Beckett, « Qui j'étais » est la question centrale, fondamentale de l'identité de Molloy. « *Sa mauvaise conduite d'asocial maladroit le voue, inévitablement, aux attentions de la police qui, vu qu'il n'a pas d'autres papiers que du papier-journal à usage intime, voudrait en savoir plus, savoir son nom. Pourtant il ne le sait plus, comme il dit, "la sensation de ma personne s'enveloppait d'un anonymat souvent difficile à percer". [...] Molloy se trouve sans nom, innommable, parmi d'autres objets sans nom possible.* »¹⁶⁵ Genet raconte que quand il revient en France après un séjour en Espagne, en loques, il est arrêté par des gendarmes que lui demandent ses papiers :

¹⁶⁴ DELEUZE, Giles et GUATTARI, Félix, *Op. Cit.*, p. 9.

¹⁶⁵ MAYOUX, Jean-Jacques, *Op. Cit.*, p. 253.

« — *Papiers !*

Je montrai des bouts de papiers sales et déchirés à force de les avoir pliés et dépliés.

— *Et le carnet ?*

— *Quel carnet ?*

J'apprenais l'existence de l'humiliant carnet anthropométrique. On le délivre à tous les vagabonds. A chaque gendarmerie on le vise. On m'emprisonna. »¹⁶⁶

Dans ce processus de perte de soi-même, du nom comme identifiant d'une personne ou d'un territoire, dans la performance autobiographique il est question certes de signature personnelle, mais aussi de l'impossibilité de ce territoire comme un signe d'un domaine figé. Il est surtout question de perte et d'appropriation, de déterritorialisation et territorialisation, de déplacement, d'analogie, de similitude, mais aussi de multiplicité, de concordance ou de discordance, enfin de différence. Néanmoins cette signature peut être des ready-made, des appropriations d'objets trouvés, des discours ou faits du passé que nous récoltons. Ces glanages nous appartiennent alors et sont des actions qui laissent des traces pour ouvrir, entre-ouvrir ou fermer d'autres portes d'entrée, des ouvertures ou des fermetures de possibilités, des constituants d'une identité en mouvement.

Le geste, le mouvement, la présence, enfin l'action, remplacent la signature sans l'effacer, dépassent le « je » pour le multiplier. C'est le « "je" est un autre » de Rimbaud, ainsi que le mythe du double de Jean Genet démultiplié en plusieurs, en

¹⁶⁶ GENET, Jean, *Op. Cit.*, p. 103. Nous pensons aussi à la pièce *Nelken* de Pina Bausch, de 1982, dans laquelle le danseur Dominique Merci, en colère et habillé en tutu de ballerine, fait une démonstration technique des plus difficiles pas du ballet classique, toujours en demandant au public « qu'est-ce que vous voulez voir? ». A la fin, épuisé, il demande « qu'est-ce que vous voulez voir de plus? ». Un homme apparaît, habillé en costard noir, et lui demande « Vos papiers! ».

une myriade de reflets. Sartre¹⁶⁷ en parle en ces termes : « *Genet se voit partout ; les surfaces les plus mates lui renvoient son image. [...] Le thème inquiétant du double, image, sosie, frère ennemi, se retrouve en toutes ses œuvres. Chacune d'elles a cette étrange propriété d'être elle-même et le reflet d'elle-même. Genet nous fait apparaître une foule grouillante et touffue qui nous intrigue, nous transporte, et se change en Genet sous le regard de Genet.* » Sartre dit encore que dans le *Journal du Voleur*, il est toujours question du double, pourtant, selon lui « *Genet y parle de Genet sans intermédiaire. [...] Mais Genet n'est jamais familier, même avec soi. [...] Son autobiographie n'est pas une autobiographie, elle n'en a que l'apparence : c'est une cosmogonie sacrée. Ses histoires ne sont pas des histoires [...] S'il parle des mendians pouilleux du Barrio Chino c'est pour agiter somptueusement des questions de préséance et d'étiquette.* »

Dans l'autobiographie, il est alors question d'un discours qui agit par stratégie. La présence du « je » autobiographique est un moyen pour aborder d'autres sujets. Par exemple, dans la pièce *Cédric Andrieux*¹⁶⁸ (2009) de Jérôme Bel, Andrieux raconte son départ aux Etats-Unis pour rejoindre une compagnie de danse et dévoile le vrai motif de sa décision, le fait d'être tombé amoureux d'un danseur de cette compagnie. Raconter cette histoire n'est pas simplement « raconter son histoire » personnelle, c'est aborder le sujet de l'homosexualité. La signature/action alors est

¹⁶⁷ Sartre in GENET, Jean, *Journal du voleur. Ibid.*, p. 5.

¹⁶⁸ *Cédric Andrieux*, créée pour l'éponyme ex-danseur de Merce Cunningham, est le quatrième volet d'une série de pièces solo de Jérôme Bel destinée à des danseurs et qui portent leurs vrais noms. Dans ces pièces, les danseurs racontent leurs parcours, entre biographie et fiction, entre démonstration technique et prise de parole, avec des bouts du passé mis en rapport avec le présent, l'univers privé et collectif, l'univers de la danse et l'industrie du spectacle. Il a créé également la pièce *Veronique Doisneau*, solo pour la danseuse éponyme du corps de ballet de l'Opéra de Paris, *Lutz Forster*, pour le danseur éponyme de la compagnie de Pina Bausch, et *Isabel Torres*, pour la danseuse éponyme du ballet du Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Brésil.

une présence, une trace et fait corps avec et pour quelqu'un ou quelque chose en relation avec quelqu'un ou quelque chose. Et dans la performance autobiographique, cette action n'est plus nécessairement associée à un personnage, à un rôle écrit d'avance par un auteur dramatique. Elle est dans la plupart des cas inspirée, aspirée, aidée, multipliée et écrite par le performer lui-même, par sa vie. Même s'il intervient dans un contexte plus large – celui de la mise en scène –, le performer reste toujours lui-même. Son discours se conjugue à la première personne, car son « rôle » ou son « personnage » est toujours lui-même. Ce discours prend des formes diverses selon les besoins de chaque artiste et cela dans des contextes différents.

Chez Pina Bausch, par exemple, les danseurs/acteurs sont repérables en tant que personnalités individuelles, même s'il y a une mise en scène ou des « personnages », des « rôles ». Nous regardons une pièce de Pina Bausch en même temps que nous voyons Dominique Mercy danser, par exemple. Le contexte global (la pièce de Pina Bausch) n'efface pas la présence individuelle (le nom de Dominique Mercy). Dans un autre sens, chez Grotowski, le rôle est aussi une deuxième peau, un vêtement qui habille l'acteur, mais qui n'efface pas sa personne. Le « performer » ici est toujours en contact avec son histoire personnelle qui a été à l'origine de sa partition physique et vocale, et le personnage est plutôt vu par le « spectateur ». Ce dernier va lire plutôt le « Performance texte », l'ensemble de la mise en scène. Quant à Kantor, il restera toujours lui-même lors de ses séances dramatiques en tant que maître d'orchestre, de manipulateur/constructeur de son « histoire ». Kantor utilise son imagination comme une chambre où habitent les personnages de son passé. Il y

emprunte des bribes et donne au souvenir une deuxième possibilité d'existence.

En ce qui concerne ma propre recherche pratique, à partir de l'étude des processus de Pina Bausch, Kantor et Grotowski pour aboutir, dans un premier temps, à l'élaboration en tant que brassage d'une technique personnelle du performer, il s'agit aussi d'une reconstruction du corps à travers des techniques psychophysiques qui aident le performer à être « autrement » sur scène. Cet autre état sur scène est celui du corps fictif, reconstitué à travers le training et les répétitions. Le training aide et est une possibilité de voir le monde d'une manière différente. Il est une réorganisation du corps. Par exemple, une position à l'envers inspirée du yoga, la tête en bas et les pieds en l'air, est une manière de renverser le rapport avec le monde et la réalité. Je n'ai plus les pieds sur terre, j'ai la tête sur terre. Je ne marche plus avec les pieds, je marche avec les mains. Ma respiration n'est plus la même, je suis animalisé, sans imiter l'animal. C'est un devenir animal par la recomposition des organes et des rapports avec l'intérieur et l'extérieur.

La création de la performance autobiographique dont il est question ici se fait alors dans l'instant présent, dans l'effort actuel, dans la réactualisation ou réactivation de cet effort et des rapports qui en découlent. Elle se fait dans et à travers les répétitions, dans le sens du *Work in Process*. La « répétition » est à la fois le processus même de construction de la performance, comptant avec les hasards, les bifurcations, les agencements, les combinaisons, les détournements, les déformations, etc., et l'action, l'acte de « répéter » en tant que mouvement ou processus de fixation de la mémoire. La mémoire qui se répète, qui cherche sa place, qui veut « devenir

corps ».



Image 12 : *H to H* (photo : Lika Guillemot)

Le training apporte au performer les outils pour faire de son propre corps le véhicule d'un discours qui est par essence « performatif ». Ce discours ne suit plus la logique du drame traditionnel, car il est à la fois le « performance-texte » et la narration mêmes. Cette dernière est plutôt fragmentaire, « non logique » et construite dans un processus essentiellement empirique, à partir du montage de fragments. Elle rejoint le concept de Rancière dans lequel il est question d'un « *renversement des hiérarchies de la représentation (le primat du narratif sur le descriptif ou la*

hiérarchie des sujets) et l'adoption d'un mode de focalisation fragmenté ou rapproché qui impose la présence brute au détriment des enchaînements rationnels de l'histoire. »¹⁶⁹ Elle est « post-dramatique », dans le sens où il n'y a pas une dépendance obligatoire entre les fragments, ni une relation de cause à conséquence, ni un rapport au naturalisme et à la psychologie du drame traditionnel. L'image est alors un organe et la performance est rhizomatique. Elle peut être reçue, lue, pénétrée par n'importe quel endroit, et chaque lecture est une conséquence de la mythologie personnelle de chaque spectateur. L'autobiographie ici est un vecteur pour accéder à d'autres biographies, l'histoire personnelle est un moyen pour pénétrer, réfléchir d'autres histoires.

Le matériau autobiographique est alors un point de départ, un moyen, et comme point de départ d'une œuvre, il crée une limite parfois presque insaisissable entre la réalité et la fiction. Selon Rancière, « *la séparation entre l'idée de fiction et celle de mensonge définit la spécificité du régime représentatif des arts. [...] Feindre, ce n'est pas proposer des leurres, c'est élaborer des structures intelligibles. La poésie n'a pas de comptes à rendre sur la "vérité" de ce qu'elle dit, parce que, en son principe, elle est faite non pas d'images ou d'énoncés, mais de fictions, c'est-à-dire d'agencements entre les actes. [...] Le clair partage entre réalité et fiction, c'est aussi l'impossibilité d'une rationalité de l'histoire et de sa science. La révolution esthétique redistribue le jeu en rendant solidaires deux choses : le brouillage des frontières entre la raison des faits et celle des fictions et le mode nouveau de*

¹⁶⁹ RANCIERE, Jacques, *Op cit.*, p. 34-35.

*rationalité de la science historique. [...] Et c'est la circulation dans ce paysage des signes qui définit la fictionnalité nouvelle : la nouvelle manière de raconter des histoires, qui est d'abord une manière d'affecter du sens à l'univers "empirique" des actions obscures et des objets quelconques. L'agencement fictionnel n'est plus l'enchaînement causal aristotélicien des actions "selon la nécessité et la vraisemblance". Il est un agencement de signes. »*¹⁷⁰

4.5. Le Pacte autobiographique

Même si Philippe Lejeune¹⁷¹ affirme que le mensonge est une caractéristique de l'autobiographie, la construction autobiographique sera toujours un agencement de faits, de signes, donc, une fiction, une autofiction, établie dans un pacte en amont entre l'émetteur et le récepteur. La fiction dans l'autobiographie n'est plus alors le contraire de la vérité, mais plutôt l'agencement et le mouvement de vitesses, formes, éléments et genres.

Lejeune, dans son *Pacte autobiographique*, affirme que l'étude du genre oblige à lutter contre la normativité de la forme et du cadre. Pour lui, ce n'est qu'en sortant du genre qu'on peut l'étudier. Ainsi, comme nous l'avons vu antérieurement, la psychanalyse sert de référence pour l'étude de l'autobiographie car elle est une possibilité de construction, par le discours, de l'histoire individuelle. Il est important

¹⁷⁰ RANCIERE, Jacques, *Ibid.*, pp. 55-57.

¹⁷¹ LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Editions du Seuil, 1996.

dès lors de reconnaître qu'il s'agit d'une fabrication d'un « je » et que les identités sont des fabrications, des performances.¹⁷² En littérature, ou dans d'autres modes d'expression artistique, pour qu'il y ait autobiographie, il faut qu'il y ait une identité, comme fabrication ou « performance », de l'auteur, du narrateur et du personnage. Le personnage, dans l'autobiographie, est l'auteur ou le narrateur « en train » de se fabriquer. Cette fabrication d'une identité de l'auteur devient ainsi une référence qui servira de point de départ ou de moyen de lecture, sans pourtant la figer dans un seul sens. Alors la question du nom et de la signature y revient.

Pour Lejeune, l'autobiographie soulève trois importantes questions. La première serait celle du genre littéraire¹⁷³ qui impose le nom propre et qui efface ou qui rend floues les distinctions entre l'auteur et le personnage. Ce dernier, associé au masque qui cacherait le vrai visage pour en donner un autre, assume le double rôle, accumule les deux fonctions. Il est à la fois l'auteur, celui qui raconte son histoire et le personnage, l'individu exposé, partagé, reconstruit par l'agencement entre l'autobiographie et l'autofiction. Le masque chez Mishima¹⁷⁴, par exemple, n'est plus celui du Nô ou du Kabuki, d'une entité sociale et/ou spirituelle, il est la paroi utilisée dans la vraie vie et qui cacherait la vraie histoire de l'auteur/narrateur/personnage. Ce masque devient une forme construite d'un double par l'individu, pour survivre et qui cache ce qu'il ressent. Le masque dénonce alors les enjeux d'empêchement de l'existence individuelle par le corps imposé. Cette notion rejoint le concept de

¹⁷² BUTLER, Judith, *Trouble dans le Genre*, La découverte, Paris, 2006.

¹⁷³ Car pour lui il s'agit d'une étude sur l'autobiographie dans la littérature.

¹⁷⁴ In *Confession d'un Masque*, *Op. Cit.*

visagéité de Deleuze, dans lequel il dit que le masque « est » le visage¹⁷⁵, car c'est ce que je donne à voir. Donc cela m'appartient et me compose. Cependant, le visage est vu par Deleuze et Guattari comme un ensemble, un paysage, une composition de plusieurs éléments dépendants et indépendants à la fois. Le visage est alors un système, ou une machine.

La deuxième question serait la démystification et l'indépendance de la psychologie comme déterminante pour la construction identitaire et du nom propre, du « je ». Pour Lejeune, cette démystification est l'ouverture, le détachement de ces dépendances comme le mythe même de la civilisation contemporaine. On serait, d'une part, proche de l'innommable de Beckett, car nous ne pouvons plus nous fermer dans une seule définition. Ainsi, le déterminisme fait faillite et l'identité serait alors un fait susceptible d'être accepté ou refusé car elle est une question de rapport et d'agencement. On serait, d'autre part, proche de Genet dans une nouvelle construction mythique, dans l'inversement des valeurs qui dénoncent le fonctionnement d'une machine. Genet, comme Beckett, se libère de la psychologie. Dans le *Journal du Voleur*, il n'y a pas d'explication, il y a des constructions d'événements. Il en parle en ces mots : « *Je ne cherchais pas à m'expliquer sa colère si hors de proportion avec sa cause car mon esprit se préoccupait peu des mobiles psychologiques.* »¹⁷⁶

Enfin, en troisième lieu, se pose la question de la distinction du nom-propre et

¹⁷⁵ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix, *Op. Cit.*, p. 145. Ils parlent également de l'acteur du Nô qui n'a plus de visage propre, qui « est » le masque, en donnant l'exemple du vieux acteur du Nô qui « est » la jeune fille qu'il joue. Cela est en rapport à l'effacement de l'individualité par rapport au rigorisme de la technique du Nô japonais.

¹⁷⁶ GENET, Jean, *Op. Cit.*, p. 58.

du corps-propre. Pour Lejeune, l'acquisition du nom propre échappe à la mémoire et à l'autobiographie et nous ne pouvons que rendre visible les baptêmes seconds, les qualificatifs, les expressifs et les possessifs acquis au long de la vie. Ceux-là peuvent déterminer ou orienter une certaine conduite de l'individu, mais ce dernier peut, par l'acquisition du corps-propre (son corps sans organes, par sa recomposition) échapper aux qualificatifs, baptêmes seconds et adjectifs possessifs qui figent l'identité. L'acquisition du corps-propre serait alors la transformation et la réorganisation dans un nouvel agencement. C'est le processus d'individuation qui rend le vrai visage (comme paysage) par la différence même et propre à chacun, lequel s'impose au déterminisme et à l'effacement par les collectivités ou le corps social.

L'autobiographie et l'autofiction ne sont pas alors des rapports simples ; il s'agit de « rapport des rapports ». Il est toujours question d'agencements des particules et de déplacements dans le temps par l'acquisition de formes nouvelles dans des compositions de paysages. Il est ainsi question d'action, ainsi que de devenirs nouveaux. L'authenticité n'est plus une vérification de ressemblance qu'oblige une similitude entre des images lointaines et celles différentes portées par une tierce personne, ni synonyme d'identité ou de propriété, traduite par l'emploi du nom propre. Lejeune rejoint Deleuze et Guattari quand il appelle « authenticité » ce « rapport des rapports » intérieur et propre à l'emploi de la première personne dans le récit personnel. L'autobiographie, donc, n'est pas une reproduction exacte du passé, car les souvenirs et les mémoires ne sont jamais totalement exactes mais libres d'interprétation et de déformation personnelles. Il s'agit plutôt de création d'un

« espace autobiographique » qui n'est pas néanmoins totalement remplacé par une histoire complètement inventée et globalement sans rapport avec la personne ou avec son passé.

Selon Lejeune, pour qu'il y ait autobiographie, il faut faire « avec » l'autre. Ce faire « avec » est un pacte, ce qu'il appelle « pacte autobiographique ». Ce pacte autobiographique est un « pacte fantasmatique », car la fiction s'y mélange avec des fantasmes et les fantômes de l'univers de l'auteur. Ces derniers sont plutôt des images, des simulacres, des visions, des déplacements qui prennent une nouvelle forme à travers la fiction, c'est-à-dire un agencement d'éléments par des rapports de vitesse, de lenteur, de suspension, d'apparition, de disparition, de suggestion, etc. Lejeune dit que la lecture de l'autobiographie se fait à travers un contrat, un pacte établi entre l'auteur et le lecteur. De même que nous allons voir un film d'un certain genre, par choix d'un certain réalisateur, parce que son art, son style, le sujet traité nous intéressent, il s'agit toujours d'un pacte entre les deux parties, l'auteur et le lecteur. Il est toujours question « des lectures » et « des choix ».

Alors les lectures vont de pair avec les choix et en cela diffèrent ; une histoire est donc plutôt le déclencheur d'autres histoires. Ce qui nous amène à dire que l'autobiographie et l'autofiction sont une question de stratégie et de contexte, bien plus que celle du fait raconté en soi. Ce qui sera lu est plutôt de l'ordre de la mécanique de l'empêchement, de la machine. C'est un discours de la bataille du corps individuel contre le corps imposé, et non la faute avouée ou le désir en soi, comme dans la psychologie. La faute est une reconstruction linguistique par l'aveu ;

le désir n'est jamais isolé ou la chose en soi ; c'est un ensemble. Le désir est toujours pris, inclus dans un ensemble. Et cet ensemble est toujours en rapport avec une fabrication de jurisprudence.

Si l'autobiographie et l'autofiction utilisent les mythes collectifs et en créent d'autres, plus personnelles, c'est par le bricolage et la composition dans une nouvelle machine, pour échapper à la fatalité de cette organisation du corps imposé, lié à la jurisprudence. Nous pouvons alors faire un rapport avec la question fonctionnaliste chez Deleuze. Ce n'est pas le mythe en soi qui est raconté, mais comment il fonctionne, comment ça marche, quelle est la machine, encore une fois et différemment, toujours dans un ensemble. Ou, comme dirait Lejeune, à force d'être unique, la chose devient une série. L'ordre mythique serait donc proche de la ritournelle, un ordre circulaire qui n'est jamais le même, des leitmotifs qui se répètent, des vitesses et des lenteurs, des trous, des vides, des déplacements. Il n'est pas question de chronologie, mais de mouvement, de différence par répétition. Beuys en parle comme de la « mémoire éternelle »¹⁷⁷ ou de la « mémoire imaginaire ».¹⁷⁸

D'où en grande partie la difficulté d'expliquer des processus de création entre l'autobiographie et l'autofiction. Cette difficulté nous amène encore une fois à Deleuze qui dit que la création des concepts est une tâche des philosophes et que ceux qui ont le mieux compris le concept du pli étaient les plieurs de papier. Dans ce sens, nous pourrions dire que pour que l'autobiographie sorte de l'affaire personnelle, elle doit être accessible aux autres, donc plus universelle. Pour Beuys, il s'agit de créer

¹⁷⁷ REITHMANN, Max, *Op. Cit.*, p. 137.

¹⁷⁸ REITHMANN, Max, *Ibid.*, p. 148.

des concepts à travers la langue et la pensée qui mettront en forme le sentir et le vouloir.¹⁷⁹ Pour lui, les formes, dont le concept, émanent d'une image intérieure.

La relation entre l'art et la réalité, l'intérieur et l'extérieur, avec la difficulté d'y mettre des mots et de l'expliquer rationnellement, reste toujours un questionnement difficile à résoudre, sinon douloureux, pour ceux qui y voient une interdépendance, une coexistence, une impossibilité de séparation. C'est « *cette vision des rapports de l'individu presque innommé avec tout l'innommable qui l'entoure, cruellement personnelle à Beckett, [...] de la résolution où il était [...] de ne pas laisser l'habituel remplir sa tâche rassurante, de n'éprouver sans cesse que l'irréductible inhabituel.* »¹⁸⁰

L'art, dès lors, comme le double proposé par Artaud, est l'affirmation d'une relation qui peut avoir maintes possibilités de concrétisations, mais qui exige toujours un travail sur soi autant comme artiste que comme être humain. Comme chez Beckett, « *ils sont toujours deux, le temps d'une œuvre qui est une expérience de la difficulté, de l'impossibilité d'exister. Beckett se sent double, et c'est une nature mixte qui invente son histoire.* »¹⁸¹ En ce sens l'artiste est multiple, « double » ou plutôt « entre » deux, « entre » plusieurs. Le « double » est un parcours, un mouvement, un devenir, un flux « entre » les territoires de la vie « et » de l'art. Pour Deleuze « *le ET, ce n'est ni l'un ni l'autre, c'est toujours entre les deux, c'est la frontière, une ligne de fuite ou de flux, seulement on ne la voit pas, parce qu'elle est le moins perceptible. Et*

¹⁷⁹ BEUYS, Joseph, *Op. Cit.*, p. 20.

¹⁸⁰ MAYOUX, Jean-Jacques, *Op cit.*, p. 255.

¹⁸¹ MAYOUX, Jean-Jacques, *Ibid.*, p. 246.

*c'est pourtant sur cette ligne de fuite que les choses se passent, les devenirs se font, les révolutions s'esquissent. »*¹⁸²

C'est un chemin qui relève de l'autoconnaissance et demande du courage pour ne pas reproduire une forme achevée ou facilement acceptable par le public et le marché de l'art. Ce chemin vers soi, afin d'y puiser les sources mêmes de la construction d'une scène, est aussi ancré dans l'affirmation de l'art comme un processus plus que comme un produit ; de l'importance de l'acte dans la vie même, contre une reproduction de formes déjà acquises et acceptées et/ou imposées. Par cette importance de l'acte en train de se faire, le performer devient aussi celui qui agit, qui réalise par opposition à l'interprétation et à la représentation mimétique du rôle de l'acteur.

Ce n'est pas la question de l'imitation et de la mimesis que nous posons ici, mais le primat d'une hiérarchie et d'un rapport de pouvoir symbolisés par le statut de l'acteur subjugué par la notion de rôle, de personnage, ainsi que par la figure du metteur en scène.¹⁸³ La mimesis et l'imitation sont aussi des outils et des moyens techniques pour le training et la création, comme dans le travail de Mimesis Corporelle et la composition d'une partition d'actions, à travers des reproductions de tableaux développés par la lignée de travail du Théâtre Anthropologique d'Eugenio Barba et Jerzy Grotowski par exemple.

Néanmoins l'imitation et la mimesis peuvent être vues et abordées selon des

¹⁸² DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Op. Cit., p. 65.

¹⁸³ Il ne s'agit pas non plus de créer un rapport de comparaison qualitative entre l'acteur et le performer. Nous ne proposons pas une supériorité du performer sur l'acteur. Cependant nous questionnons les hiérarchies en générale, les rapports de pouvoir dans les hiérarchies, dont celle existante dans la structure théâtrale, dans laquelle le comédien est subjugué par le metteur en scène. A ce sujet, voir le texte *Catastrophe* de Samuel Beckett.

angles différents. Pour Jung¹⁸⁴, l'être humain possède une faculté d'imitation d'une grande utilité du point de vue collectif, et qui toutefois peut être très dangereuse du point de vue de l'individuation. Cette imitation serait de l'ordre psychologique et sociale des groupes, des organisation de masses, de l'ordre, du pouvoir, de l'Etat. Ce serait l'imitation d'un modèle qui constitue la structure sociale à travers la contagion mentale. Cependant, le mécanisme de l'imitation peut être positif si utilisé en vue de la différenciation personnelle, à travers l'utilisation des modèles extérieurs qui renforcent la personnalité individuelle. Il s'agit d'une fabrication proche du puzzle, du patchwork. On rassemble des morceaux venus d'ailleurs pour construire une identité personnelle, toujours en mouvement.

Pour Beuys, en citant Friedrich, l'art ne peut être de l'ordre de l'imitation. Il est un médiateur entre l'homme et la nature, non une imitation du même.¹⁸⁵ Rancière, à son tour, affirme qu'il n'existe pas un seul art, que l'art n'existe pas en soi, mais qu'il y a « des arts », des manières différentes de faire, donc « des fabrications humaines ». Il fait une distinction entre « l'imitation d'un modèle à des fins définies » et « des simulacres d'art qui imitent des simples apparences ». Selon lui, il s'agit d'une question de destination de l'image ou de l'imitation, car l'objectif final peut déterminer la manière d'être des individus et des collectivités. Ce serait une question d'éthique des images, de laquelle se sépare le principe « mimétique », ou représentatif, poétique. Ce dernier ne possède pas un fond normatif dans lequel la copie doit ressembler au modèle d'origine. Pour Rancière, la mimesis « *est d'abord*

¹⁸⁴ JUNG, C. G., *Op cit.*, p. 78.

¹⁸⁵ REITHMANN, Max, *Op. Cit.*, p. 232.

un principe pragmatique qui isole, dans le domaine général des arts (des manières de faire), certains arts particuliers qui exécutent des choses spécifiques, à savoir des imitations. Ces imitations sont soustraites à la fois à la vérification ordinaire des produits des arts par leur usage et à la législation de la vérité sur le discours et les images. Telle est la grande opération effectuée par l'élaboration aristotélicienne de la mimesis et par le privilège donné à l'action tragique. C'est le fait du poème, la fabrication d'une intrigue agencant des actions représentant des hommes agissant, qui vient au premier plan, au détriment de l'être de l'image, copie interrogée sur son modèle. »¹⁸⁶

Donc, c'est dans le principe d'agencement et de montage, à travers l'imitation et d'autres éléments, que la mimesis opère, et non simplement dans le principe de l'imitation qui veut prendre la place de l'original dans des enjeux de valeur. Et dans ce sens, Deleuze et Guattari, affirment qu'« *aucun art n'est imitatif, ne peut être imitatif ou figuratif. [...] Si bien que l'imitation se détruit d'elle-même, pour autant que celui qui imite entre sans le savoir dans un devenir, qui se conjugue avec le devenir sans le savoir de ce qu'il imite. On n'imite donc si l'on rate, quand on rate.* »¹⁸⁷ Ainsi, l'imitation est un devenir et une tentative, ce qui nous amène à la formule de Beckett, « *essayer, rater, essayer encore, rater encore, essayer encore pour mieux rater* ». Nous pourrions dire que c'est à travers « des tentatives » aussi que le performer se différencie de l'acteur. Car le premier est celui qui parle et agit en son propre nom en effectuant une mise en scène de son propre moi – contrairement à

¹⁸⁶ RANCIERE, Jacques, *Op. Cit.*, p.p. 27-29.

¹⁸⁷ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix, *Op. Cit.*, p. 374.

l'acteur qui joue le rôle d'un autre¹⁸⁸. Alors, dans ce sens, les ratés et l'imprévisible dus au présent, à l'ici et maintenant, avec ses hasards, sont incorporés à la performance, tandis que dans une mise en scène classique, plus dépendante d'une mise en scène et des enjeux à travers tous les éléments qui la constituent, il y a moins de place pour l'improvisation et l'échec.

A travers son engagement personnel, le performer est celui qui prête son corps pour bousculer l'ordre établi, par le fait de se trouver dans une zone intermédiaire entre les disciplines, et pour questionner l'identité comme quelque chose d'achevé et/ou acquis, questionner la notion même de la performance dans une société de plus en plus quantitative et compétitive. Il parle en son nom propre mais aussi au nom de l'autre qui le traverse, donc de l'altérité. Ce sont des tentatives d'être ce que nous pensons être. Il est à contre-courant de l'image imposée et vendue par la société contemporaine à travers le corps imposé, de l'intelligence, de la beauté, de la santé, des races et territoires supérieurs appartenant aux élus, au bonheur ou à la satisfaction familiale, financière ou professionnelle comme synonymes de réussite dans cette même société. Le discours de la performance serait alors un discours d'inclusion, contrairement au discours d'exclusion de la différence à travers le corps imposé.

Dès lors, les notions de zone intermédiaire, d'identité en tant que fabrication et performance, d'esthétique et de politique¹⁸⁹, le devenir contre le pouvoir, nous

¹⁸⁸ Dans le *Sacrifice* d'Andrei Tarkovski (1986), le personnage principale, Alexandre, un acteur connu, dit qu'il a arrêté le théâtre parce qu'il ne pouvait plus se cacher derrière un rôle d'une autre personne, qu'il ne pouvait plus faire semblant de n'être pas lui-même. TARKOVSKI, Andrei, *Le Sacrifice*, DVD – ARTE Vidéo – n° 5 – série 11, 1986.

¹⁸⁹ Nous allons aborder ces notions plus profondément plus loin, à travers les concepts d'hétérotopie de Foucault et de la fabrication de l'identité et du genre comme une question de performance à travers l'étude de genre de Butler.

amènent donc de nouveau, comme dans une ritournelle, au double, à l'autre, à l'altérité, à la différence, aux multiples, à l'étranger qui composent la nature du performer. Deleuze, en citant Beckett en parle en ces termes : « *C'est toujours un Autre qui parle, puisque les mots ne m'ont pas attendu et qu'il n'y a de langue qu'étrangère. [...] L'Autre et moi sont le même personnage, la même langue étrangère, morte. Des limites immanentes qui ne cessent de se déplacer, hiatus, trous ou déchirures dont on ne se rendrait pas compte, les attribuant à la simple fatigue, s'ils ne grandissaient pas tout d'un coup de manière à accueillir quelque chose qui vient du dehors ou d'ailleurs. Une image qui arrive mal à se dégager d'une image souvenir. La cruauté des voix ne cesse de nous transpercer de souvenirs insupportables, d'histoires absurdes ou de compagnies indésirables.* »¹⁹⁰

Pour Beuys, l'activité de la langue est physique. Elle est une fabrication des tentatives de parler de ce dont nous ne sommes pas capables et par là tenter d'atteindre une forme plus élevée. Pour Beckett, la langue est un bégayement et habitée par des images venues d'ailleurs qui s'imposent à nous. Ce caractère multiple, physique, cet acte de tenter, de bégayer, de rater, d'essayer encore, avec ses apparitions sous des formes différentes, voire souterraines, donnent des formes de racines ou de rhizomes, à la performance basée sur la mythologie personnelle du performer.

Cette performance-là ne cherche pas à imposer une lecture, elle propose une possibilité parmi tant d'autres. Il en est de même pour la forme. C'est un réflexe

¹⁹⁰ DELEUZE, Gilles, « L'épuisé » in BECKETT, Samuel, *Quad*, Les éditions de Minuit, Paris, 1992, pp. 67-70.

parmi d'autres. C'est une branche d'une arborescence non généalogique, ou plutôt un prolongement d'une racine. Pour Deleuze et Guattari « *le rhizome est une antigénéalogie. C'est une mémoire courte, ou une antimémoire. Le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre. A l'opposé du graphisme, du dessin ou de la photo, à l'opposé des calques, le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite. [...] C'est ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec le monde, avec la politique, avec le livre, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout différent du rapport arborescent : toutes sortes de "devenirs".* »¹⁹¹

Le corps du performer est alors un ensemble « voix/corps rhizomique », une mémoire et une anti-mémoire à la fois, qui sont produites, construites, connectables, modifiables à partir des rapports avec la sexualité, le monde, la politique, l'animal, la nature, l'artifice, l'intime, le social... Enfin, le performer est une voix/corps des « devenir ». Le concept de « devenir » – également proposé par Deleuze et Guattari – va de pair avec le concept de rhizome et tous deux forment les bases sur lesquelles la performance entre l'autobiographie et l'autofiction peut être bâtie. Ils en parlent en ces termes : « *Devenir, c'est, à partir des formes qu'on a, du sujet qu'on est, des organes qu'on possède ou des fonction qu'on remplit, extraire des particules, des fragments, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de*

¹⁹¹ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix, *Op. Cit.*, p. 32.

vitesse et de lenteur, les plus proches de ce qu'on est en train de devenir, et par lesquels on devient. C'est en ce sens que le devenir est le processus du désir, dans une zone de voisinage ou de co-présence. Invoquer une zone objective d'indétermination ou d'incertitude, "quelque chose de commun ou d'indiscernable", un voisinage "qui fait qu'il est impossible de dire où passe la frontière de l'animal et de l'humain". Trouver d'autres possibilités contemporaines hors du corps programmé. »¹⁹²

Pour pouvoir échapper au corps imposé, la performance est pluridisciplinaire par essence. Cela non simplement parce qu'elle fait appel à toutes les disciplines en tant que moyens dont elle a besoin, mais justement parce qu'elle est un corps rhizomatique, elle déborde et se trouve dans cette zone de voisinage, d'indétermination ou d'incertitude, en devenir. Contrairement à la notion de professionnalisation qui ferme et sépare les compétences et les spécialités, la performance cherche plutôt la notion d'« amateur », dans son sens premier, celui qui aime quelque chose ou un type de choses. Pour cela, elle fait appel à tous les moyens pour s'exprimer, pour être la plus fidèle possible à l'envie personnelle de l'artiste puisqu'elle n'a pas de demeure ni de territoire figés. Par analogie, elle existe dans un espace/temps proche de la « zone » proposée par Tarkovski, où les valeurs sont inversées. Tandis que si nous prenons l'explication première de la zone, donnée par le dictionnaire, nous pourrions dire qu'elle existe dans ce que l'on pourrait nommer une

¹⁹² DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix, *Ibid.* pp. 334-335.

« non-zone »¹⁹³, un terrain intermédiaire.¹⁹⁴

Ainsi, la performance, avec ses allers/retours, bifurcations, devenirs, se réalise immanquablement via des processus de territorialisation qui sont aussi des processus de déterritorialisation. Elle est porteuse d'un discours qui met en évidence la personne, l'artiste, donc ses déploiements. Ce discours peut alors être celui de la mythologie personnelle comme l'ensemble des manifestations autobiographiques : la

¹⁹³ **Zone** n.f. **1.** Partie d'une surface sphérique comprise entre deux plans parallèles. *La zone équatoriale.* **2.** Partie importante (d'une surface). - **région, secteur.** **3.** Portion (de territoire). *Zone urbaine. / Zone libre, zone occupée.* Pensons à un autre film de Tarkovski, « *Stalker* », dans lequel il est question de la « zone », l'endroit interdit aux gens, car il y a une force « surnaturelle » qui prédomine, sur laquelle nous n'avons pas de pouvoir. C'est la nature et le surnaturel, l'autre réalité qui règnent dans cette zone. Le rationnel de l'homme y perd son pouvoir et il est obligé de se connecter avec les forces de l'inexplicable. **Stalker** est un mot anglais qui peut se traduire par rôdeur ou traqueur. Il peut désigner quelqu'un pratiquant le stalking, une forme de harcèlement névrotique. Le film de Tarkovski est résumé ainsi : « Il existe une zone, lieu dont personne ne connaît la nature. A-t-elle été touchée par une bombe atomique ? Une météorite ? La venue d'extraterrestres ? Cette zone est crainte par tout le monde et cernée par la police. On ne peut y entrer : elle est considérée comme dangereuse. En son cœur, on dit qu'il existe un lieu, « la chambre », où tous les souhaits peuvent être réalisés. Des passeurs, nommés « stalkers », peuvent guider ceux qui tentent d'atteindre la zone... Un écrivain et un professeur de physique sont parvenus à entrer en contact avec un stalker et décident de pénétrer dans la zone et de découvrir cette fameuse chambre. Ils ignorent que la zone suit ses propres règles, dont seul le stalker peut comprendre le sens. Ces règles contraignent le professeur et l'écrivain à révéler leur personnalité intime, ce qu'ils cachent au plus profond d'eux-mêmes. Arrivés au seuil de la chambre, après avoir traversé de multiples obstacles ayant révélé les véritables intentions de chacun des protagonistes, le professeur et l'écrivain sont confrontés à une ultime crise existentielle : le professeur veut détruire la zone par crainte qu'elle ne tombe en de mauvaises mains (raison honorable qui cache en réalité un désir de vengeance personnelle) ; l'écrivain, dans son désir de retrouver une gloire perdue et ayant perdu foi en lui-même, finit par s'identifier au sacrifice du Christ. Mais voici que les derniers masques tombent, y compris celui du stalker qui est peut-être tout simplement un truqueur, un superbe sophiste qui arrive à faire vivre, à faire ressentir dans le monde réel nos émotions, nos intentions les plus cachées... Ou alors le stalker ne serait-il pas un mystagogue, un révélateur de l'âme, celui qui accompagne les hommes vers la révélation mystique ? Comment expliquer également les pouvoirs que détient sa fille, et pourquoi un oiseau disparaît-il subitement alors qu'il survole les trois hommes dans leur « quête ». Curieusement c'est le professeur, le rationaliste, qui perçoit dans le stalker le mystagogue (initiateur aux mystères sacrés) et c'est l'écrivain qui perçoit le sophiste, le truqueur, dans le stalker. Tout est-il donc inversé dans la zone ? »

¹⁹⁴ Les photographes Guillaume Bresson et Carlos Ayesta ont créé une exposition, sur les villes abandonnées après la catastrophe nucléaire de Fukushima, appelée *No go zone*. « Quand la réalité dépasse la fiction, c'est un peu ce qu'on pourrait dire de l'après-Fukushima, [...] région proche de la centrale nucléaire, où la radioactivité est encore présente bien sûr, mais comme une menace sourde et invisible. [...] Quatre ans seulement ont passé, et il est impressionnant de remarquer à quel point la nature reprend déjà le dessus, même dans un environnement urbain. Les plantes grimpantes et les herbes folles recouvrent tout, les maisons, les routes, donnant un aspect inquiétant à ces villes délaissées. “Le sentiment d'abandon est assez étrange quand on pénètre dans ces endroits. Car même si la vie a disparue avec ses habitants, les objets sont là, tout est resté en place et rien ne bouge malgré les années qui défilent. Quand nous revenons, nous ne pouvons que faire les mêmes constatations à chaque fois. Seule la nature mange petit à petit l'espace. Les feux rouges des carrefours continuent à clignoter, le silence se fait pesant. On observe aussi des animaux qui se baladent en pleine ville, c'est complètement surréaliste”, détaille Carlos Ayesta. [...] Le résultat montre un monde inhabituel où le temps semble s'être figé. » DACHELIER, Murielle, *Zones Interdites*, A nous Paris #696, Paris, Juin 2015, pp. 36-37.

mémoire, les souvenirs, les expériences vécues, les rêves, les baptêmes seconds¹⁹⁵..., ainsi que celui des détournements du désir et celui des fragmentations, quêtes, constructions ou multiplications identitaires. Il est alors un discours de la contemporanéité en tant qu'éclatement des certitudes. L'homme contemporain est un homme par préposition, il est *par* quelque chose, *contre* quelque chose, *avec* quelque chose, etc.

L'être contemporain est alors toujours, au moins, en constant rapport avec quelque chose ou à quelqu'un, ce qui l'oblige à être en mouvement, en agencement, en fabrication et en production. Selon Barthes, citant André Malraux, une des fonctions de la contemporanéité est l'incessante production de nouveaux mythes.

Le mythe est une image et une représentation symbolique d'un temps passé ainsi qu'une réponse à une angoisse. Cette construction par l'imaginaire est la réponse à la vie et au découragement inhérent à la réalité même et à la conscience de la finitude, de la mort. Le discours de la performance autobiographique/autofictive devient alors une réaction contre ce pouvoir négatif de l'intelligence. L'intelligence ici est comprise comme l'ensemble des fonctions mentales ayant comme objectif la connaissance rationnelle à l'opposé de la sensation et de l'intuition. Par la reconstruction à travers les images, les symboles, les bribes de la mémoire, les « devenirs », l'homme rétablit les états traumatiques qu'il a subis. De même que cette

¹⁹⁵ Par exemple le "voleur" chez Jean Genet. Autrement, Orlan crée un nouveau nom pour donner la naissance à soi-même, et Valie Export crée un nouveau nom pour revendiquer son indépendance du nom paternel et pour s'auto-proclamer un produit artistique commercial, exportable. Agnès Varda est née Arlette, elle a changé son prénom à l'âge de 18 ans. Lika Guillemot, plasticienne, avec qui je collabore est née Aurélie. Elle a fait inclure le prénom Lika dans sa carte d'identité. Nando Messias, autre collaborateur depuis longtemps, est né Luiz Fernando. Il signe ses créations avec le surnom Nando qui veut dire en portugais « petit Fernando ». De même que le performer anglais avec qui je collaborais dans son collectif *Eat your heart out*, Scottee, né Scoth. On pourrait aussi citer, entre autres, Divine, la muse travesti de John Waters, née Harris Glen Milstead, et Yukio Mishima, dont le vrai nom était Kimitake Hitaoka.

reconstruction aide à se placer dans le monde, en socialisant des images personnelles qui sont aussi collectives. C'est à la fois un processus de « réorganisation et transformation du corps social » (par la transformation du corps individuel) par la création des « corps sans organes » et des devenirs. Le « corps sans organes » est entendu ici comme le contraire du corps imposé par la société, donc comme nécessité de réorganisation. Créer un corps sans organes est un processus de transformation et de métamorphose, de territorialisation et déterritorialisation. Il est alors un « devenir autre » (une construction d'une identité plus proche de ce que je désire être, de ce que je veux être, de ce que je ressens) en opposition à ce qui a été programmé et destiné par le corps social.

Cette réorganisation corporelle entre le privé et le collectif nous amène dans une deuxième phase de notre recherche, composée par deux points importants. Le premier porte sur les univers de Pina Bausch, Grotowski et Tadeusz Kantor, plus liés aux arts de la scène. Le second porte sur l'univers des arts plastiques et traite des formes hybrides et transversales. Cela principalement parce que ce sont les plasticiens qui ont le plus développé la notion et le langage de la performance comme une nécessité artistique pour sortir des carcans de leurs disciplines – du cadre du tableau, par exemple, comme surface restreinte. Ensuite, parce qu'ils ne disposent pas eux-mêmes nécessairement d'une formation théâtrale ou de danse, ce qui leur permet d'utiliser facilement leur propre corps comme un média recodifié à leur insu pour la transmission de leur discours artistique.¹⁹⁶ C'est pourquoi il leur fallait

¹⁹⁶ Tadeuzs Kantor, par exemple, avant d'être un metteur en scène est d'abord un plasticien.

obligatoirement créer de nouvelles formes et de nouvelles possibilités qui soient plus proches de ce qu'ils étaient au moment de leurs créations ou de leurs nécessités. Parfois, ils ont pénétré le territoire des arts vivants pour mieux appréhender, dans leur propre peau, cette démarche de mise en scène du corps même, sans pour autant qu'il s'agisse, en même temps, de la création d'un autre personnage parlant en leur nom. L'autobiographie et l'autofiction sont devenues le champ de ces expériences. Issu de l'ensemble des expérimentations de tous ces artistes, mon principal apprentissage est précisément l'utilisation du corps, en tant qu'espace restreint ou débordant, en tant que surface, moyen, outil, toile, empreinte, etc., où l'action se situe et se concrétise de toutes les façons possibles.

Ces références issues du théâtre, de la danse et des arts plastiques sont responsables de la création de nouvelles esthétiques, ainsi que du croisement des questions pertinentes comme l'autobiographie, l'autofiction, l'héritage, l'emprunt, etc. Ces croisements de disciplines créent des doubles fonctions, ou multiples, comme des chorégraphes/metteurs en scène, plasticiens/metteurs en scène et/ou danseurs/créateurs/interprètes, lesquels participent aussi à la construction de l'œuvre à travers leurs différentes formations techniques et leurs personnalités respectives. Ainsi, la danse/théâtre et la danse contemporaine sont devenues des territoires expérimentaux, dans lesquels le corps apparaît comme un ensemble chargé de sens et de multiples possibilités d'existence. Ces possibilités d'« être » – proposées différemment par ces créateurs – résonnent, transforment, forment, déforment. Ce sont des héritages. Les citer, c'est aussi créer une cartographie de leurs marques

laissées sur ma propre création. Citer pour ne pas oublier.¹⁹⁷

L'étude des processus d'héritage, par exemple, permet de mieux cerner l'art de la performance comme un processus en transformation continue, à travers ses appropriations et ses devenirs. Beckett dit que lorsqu'il était petit, en regardant des livres avec son père, les histoires et les images trouvées « *étaient déjà moi* ». ¹⁹⁸ A partir de la prise de conscience que nous sommes tous les héritiers de nos prédécesseurs ou de ce qui a été déjà fait, leur rendre hommage me semble logique. Ainsi, les choses ne cessent de devenir de nouveaux mythes, par les reprises, les relectures, les « inspiré de », les hommages...

Encore une fois, cela passe par un processus de prise de conscience et de transformation par l'action. Rancière dit que l'instruction est comme la liberté : cela ne se donne pas, cela se prend.¹⁹⁹ Cet hommage, ici, prend alors la forme d'emprunts qui sont à la fois des voix et des corps qui nous traversent et nous forment, et de techniques qui nous ouvrent à de nouveaux chemins d'exploration. Le corps est alors une mémoire (et une anti-mémoire) qui parle comme une caisse de résonance de tout ce qui nous traverse.

¹⁹⁷ Dans « Je me souviens », George Perec dit que le titre, la forme et, dans une certaine mesure, l'esprit des textes de ce livre, s'inspire de *I remember* de Joe Brainard. Il explique ainsi : « Ces « je me souviens » ne sont pas exactement des souvenirs, et surtout pas des souvenirs personnels, mais des petits morceaux de quotidien, des choses que, telle ou telle année, tous les gens d'un même âge ont vues, ont vécues, ont partagées, et qui ensuite ont disparu, ont été oubliées; elles ne valaient pas la peine d'être mémorisées, elles ne méritaient pas de faire partie de l'Histoire, ni de figurer dans les Mémoires des hommes d'Etat, des alpinistes et des monstres sacrés. Il arrive pourtant qu'elles reviennent, quelques années plus tard, intactes et minuscules, par hasard ou parce qu'on les a cherchées, un soir, entre amis; c'était une chose qu'on avait apprise à l'école, un champion, un chanteur ou une starlette qui perçait, un air qui était sur toutes les lèvres, un hold-up ou une catastrophe qui faisait la une des quotidiens, un best-seller, un scandale, un slogan, une habitude, une expression, un vêtement ou une manière de le porter, un geste, ou quelque chose d'encore plus mince, d'inessentiel, de tout à fait banal, miraculeusement arraché à son insignifiance, retrouvé pour un instant, suscitant pendant quelques secondes une impalpable petite nostalgie. » PEREC, Georges, *Je me souviens*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2010, Couverture.

¹⁹⁸ MAYOUX, Jean-Jacques, *Op. Cit.*, p. 247.

¹⁹⁹ RANCIERE, Jacques, *Le maître ignorant, Op. Cit.*, p. 177.

L'hommage est aussi un renouvellement par l'activation de la prise de conscience de nos propres actions et mouvements. L'aveu étant une partie intégrante de l'autobiographie, alors les avouer permet bien d'être responsables de nos actes artistiques, car nous nous trouvons tous dans un processus de ruptures et de continuités, dans un flux et en voisinage. Ainsi nous sommes toujours en devenir et en préposition, dans une bataille intérieure. Selon Deleuze, le travestissement est une machine de guerre, car il décompose et désorganise le corps social en rendant possibles les devenirs. L'art et la vie doivent être alors notre champ de bataille pour notre machine de guerre, d'amour et de fraternité. Et la rencontre et la collaboration sont les transformateurs, ceux qui rendent possible de faire face aux processus de massification et d'individualisation historiques.

Le corps devient dès lors l'endroit dans lequel l'œuvre a lieu et le moyen par lequel elle est transmise et perçue. Chaque expérience « charnelle » transforme l'individu et, par là, son identité même. Deux chemins sont parcourus : l'un, celui de la quête d'une construction, d'une identité ; et l'autre, celui d'un « devenir », car l'expérience est et doit être transformatrice. L'identité, alors, n'est jamais figée. Ainsi, cette étude porte aussi sur les nouvelles constructions identitaires et corporelles et leurs processus respectifs, qu'on pourrait nommer « trans », comme : transgenre, transformation, transplant, transition, transversal, transitoire, transmettre, transport, etc.

Chaque expérience subie par le corps est « trans ». Elle transforme l'individu et contribue au processus, qui est aussi renouvellement, de construction et de

déconstruction de cet individu même. Donc, l'autobiographie est plutôt un « processus », un « moyen », et la vie est le vecteur, le lieu pour exprimer et expérimenter l'art.²⁰⁰ Ces biographies, ou ces parcours/démarches/actions, sont des fictions et des réinventions de soi-même par la recreation et la transformation de la vie et du corps. Ce sont des devenirs qui rendent possibles des existences nouvelles, car la révolution doit d'abord être personnelle, individuelle, pour ensuite être capable de transformer l'environnement. Cela a déjà été souligné par Artaud, Deleuze, Kantor, Beuys ...

Comme Boltanski, Perec et d'autres, j'essayerai de dresser un « répertoire », une « cartographie », un « archivage » d'artistes, d'œuvres, de parcours et d'expériences qui ont marqué l'histoire de la performance appelée « autobiographique » et centrée sur le corps. Il s'agit de la composition d'une mémoire iconographique. C'est aussi une tentative de classement, même si cette tâche paraît impossible tant la performance échappe à toute définition précise et tant la majorité des artistes semble inclassable. Le défi consiste alors à repérer des parcours, des œuvres et de prendre la liberté de se promener au gré de l'expérience et de l'action de ces artistes.

Mon intention est surtout de découvrir une liberté et une indépendance pour la création par l'étude de l'autobiographie à travers les autres et moi-même, comme sources de transformation, comme parcours, donc comme mouvement. Nous allons voir, à la manière de l'encyclopédie chinoise de Borges citée par Foucault, la

²⁰⁰ Leigh Bowery ne montrait jamais son vrai visage car il se considérait comme œuvre d'art. Ce n'est que lorsqu'il a accepté de poser comme modèle pour Lucien Freud qu'il se montre nu et ne cache pas son visage derrière ses masques, costumes et maquillage. Steve Cohen dit que la nudité pour lui c'est quand il enlève son maquillage.

performance et le théâtre de mouvement, ou le *physical theater* de Jerzy Grotowski, le théâtre dansé de Pina Bausch, le théâtre de la Mort de Tadeusz Kantor, la performance art et l'univers des plasticiens. Cette étude se terminera avec un journal de mon propre parcours en tant que créateur traversé par ces influences précédentes.

Chapitre V – A la recherche d'un nouveau lexique

Ce sont des hommes et des femmes, des gens quoi, sans préciser davantage.
Samuel Beckett²⁰¹

5.1. La Performance art et le matériau autobiographique

Pour commencer cette phase d'étude autour de la performance et du matériau autobiographique, en utilisant les principales références citées antérieurement – notamment la performance autobiographique chez Pina Bausch, Tadeusz Kantor, Grotowski et quelques plasticiens –, j'aimerais citer, pour donner à notre pensée un guide cartographique, le début de la préface du livre *Les Mots et les Choses* de Michel Foucault :

« Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges. Dans le rire qui secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée – de la nôtre : de celle qui a notre âge et notre géographie –, ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres, faisant vaciller et inquiétant pour longtemps notre pratique millénaire du Même et de l'Autre. Ce texte cite “une certaine encyclopédie chinoise” où il est écrit que “les animaux se divisent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait,

²⁰¹ BECKETT, Samuel, *Malone Meurt*, Les Éditions de Minuit, 2004, p. 173.

e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et cætera m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches". Dans l'émerveillement de cette taxinomie, ce qu'on rejoint d'un bond, ce qui, à la faveur de l'apologue, nous est indiqué comme le charme exotique d'une autre pensée, c'est la limite de la nôtre : l'impossibilité nue de penser cela. »²⁰²

La première question qui se pose, après la lecture de ce début de la préface de Foucault, est celle de la difficulté de penser scientifiquement un objet artistique – en l'occurrence, la performance – qui se veut, par sa propre nature et sa revendication d'existence, inclassable. La deuxième question porte sur le fonctionnement même de la pensée, qui, d'autant plus qu'il s'agit de l'art, comme on le verra plus tard, opère par des sauts et des associations aléatoires. Troisièmement, nous sommes confrontés à la diversité des approches sur l'utilisation du matériau autobiographique, qui, comme son nom l'indique, dépend des expériences personnelles vécues singulièrement par chaque individu. Néanmoins nous allons tenter de constituer plusieurs groupes/sujets ou sous-groupes/sous-sujets, ou de relever les similitudes ou analogies qui apparaissent (et qui posent des problèmes puisqu'elles ne réunissent ou/et ne composent pas forcément ni nécessairement des « groupes », car les vécus et approches personnels les différencient les unes des autres). C'est le cas des objets qui font « poc poc » et ceux qui ne font pas « poc poc » dans *Germinal* de Antoine

²⁰² FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, Op. Cit., p. 7.

5.2. La Performance

Premièrement, la performance a été beaucoup utilisée comme une démonstration ou exécution des idées liées initialement à l'art conceptuel, c'est-à-dire à un art qui accordait plus de valeur aux idées et aux concepts qu'à l'objet artistique lui-même. Pourtant, selon RoseLee Goldberg, avant même son « acceptation » comme forme autonome dans les années 1970, la performance « vivante » a été depuis longtemps utilisée par plusieurs artistes de diverses disciplines.

Dans les années 1960, la performance était plutôt un geste significatif de l'inquiétude des artistes autant devant les valeurs et les structures établies que face aux modifications politiques. En cela, nous pouvons la lier à la contre-culture, aux mouvements des minorités, au féminisme, aux mouvements et révolutions des étudiants et intellectuels, entre autres. Néanmoins il n'existait pas encore de terme précis pour bien désigner toutes les nouvelles formes que la performance prenait dans sa construction et dans sa manifestation.

Pour Jacques Donguy, « *c'est dans un article d'H. Hein paru dans Journal of Aesthetics au printemps 1970 que le mot "performance" apparaît pour la première fois dans le vocabulaire de l'art contemporain comme désignant un nouveau mouvement, sous le titre Performance as an Aesthetic category. Le mot*

“performance” apparaît aussi dans le titre d’un article sur Vito Acconci paru dans la revue *Art and Artists* de mai 1970 : Vito Acconci on activity and performance. Donc, début des années 70. »²⁰³ Pour Donguy, l’art corporel et la performance se développent simultanément au début des années 1970. Selon lui, « la pièce *Shoot de Chris Burden (Santa Ana, Ca.)* date de novembre 1971, et le terme de “Body Art” apparaît dans un article d’*Arts Magazine* de Cindy Nemser de septembre 1971. Michel Journiac va réaliser ses premières actions d’art corporel en 1969, et François Pluchard parlera dans la revue *arTitudes* de 1971 de “corps utilisé comme matériel artistique” avant de parler d’art corporel dans *arTitudes international* de janvier 1975. »²⁰⁴

En citant RoseLee Goldberg, auteur du premier livre sur la performance en 1979, Donguy²⁰⁵ dit qu’elle « met l’accent sur les préoccupations de “durée”, d’“espace” et de “corps comme mécanisme fonctionnel” ». Selon Donguy, plus tard, dans les années 1980, Elisabeth Jappe parlera d’« expanded performance », de « performance élargie » . Il cite également plusieurs artistes qui ont théorisé la performance, dont Allan Krapow, pour qui la « performance est simplement le dernier mot pour une activité en temps réel », et Esther Ferrer, qui dit que « la performance c’est de l’art de l’espace, la présence et le temps », ou Alison Knowles qui considère que « la performance implique plus un concept de poésie qu’un concept d’action », qu’elle « est une intériorisation du langage », et encore Orlan,

²⁰³ DONGUY, Jacques, « Performance etc... », in *Mobile album international. 03 / Performance, body, fiction*. Lyon, 2014, p. 120.

²⁰⁴ DONGUY, Jacques, *Ibid.*, p. 122.

²⁰⁵ DONGUY, Jacques, *Ibid.*, p. 120.

qui préfère la notion « *d'espace théorique, la performance étant un cadre vide dans lequel des pratiques artistiques venues de différents horizons viennent s'interroger.* »

Pour RoseLee Goldberg, la performance, compte tenu de sa nature particulière, échappe à une définition exacte. Elle dépasse la simple définition qui la désigne comme un art vivant fait par les artistes. Goldberg en parle en ces termes : « *Quelque définition plus stricte nierait de façon immédiate la possibilité de la propre performance* ». ²⁰⁶

Même si le terme a tout d'abord été utilisé par des plasticiens et dans des cadres liés aux arts plastiques, pour RoseLee Goldberg, le théâtre et la danse, en tant que formes « mixtes », éphémères, « contaminantes » ²⁰⁷, ont permis l'expérimentation de ces actes performatifs.

A l'origine, dans les années 1960 et 1970, la performance est plutôt associée aux arts plastiques, aux actions des artistes plasticiens (peintres, sculpteurs, photographes, vidéastes, etc.) : la nécessité de passer à l'acte ²⁰⁸ et de sortir du cadre restreint du tableau et/ou de l'atelier les a amenés à mettre leur corps en action et à devenir eux-mêmes l'œuvre d'art. Carolee Schneemann, par exemple, considère que les événements historiques, culturels et politiques l'ont poussée à être active, à changer sa manière de travailler dans le cadre de l'isolement de l'atelier. Pour Schneemann, il s'agit d'un changement de la perception, lequel a débuté avec le happening.

²⁰⁶ GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art*, Thames and Hudson, Londres, 1979, p. 9.

²⁰⁷ GOLDBERG, RoseLee, *Ibid*, p. 54.

²⁰⁸ Dans le sens de sortir de l'univers isolé de l'atelier et d'exposer le processus de création comme partie intégrante de l'œuvre.

Elle en parle en ces termes : « *Je n'aime pas dire que "je me vois moi-même" ; je préfère dire que je ne me vois pas moi-même. Je vois un processus, je vois l'histoire, je vois des problèmes. Je dois rappeler que mon travail ne porte pas uniquement sur ma personne. Je suis profondément ancrée dans cette patriarcale structure. Tous mes privilèges en font partie. Je ne peux pas être seulement un antagoniste. Je peux être une irritation. Je ne peux pas donner un autre exemple de la façon de travailler dans cette structure. [...] Je travaille avec une projection mécanique et cela a commencé pour moi dans les années 1960. Paradoxalement, mon travail avec le corps a déplacé le corps dans le travail. Le corps en tant que première voie de communication d'images et des problèmes a vaincu le travail originel en tant que peintre. Mais je ne suis pas une artiste de la performance. [...] Il s'agit d'une discipline. De l'histoire. Cette intense concentration et cette intimité avec les matériaux produisent la visualisation dont j'ai besoin. Cela est venu de l'influence des Happenings, lesquels ont été initiés par des peintres et des sculpteurs – Oldenburg, Dine, Whitman – qui étaient intéressés par l'extension de l'espace pré-défini, par le développement de la dimensionnalité.* »²⁰⁹

²⁰⁹ SCHNEEMANN, Carolee, « Interview with Carolee Schneemann » by Kara L. Rooney, *Girls against God*. Issue 2. Capricious Publishing, New York, 2014, pp. 79-80.

5.3. Le Happening

Pour Tadeusz Kantor, le happening opère dans la réalité. C'est l'art qui dépasse le cadre – l'espace et les fonctions auxquels il a été destiné –, pour ensuite exister dans la réalité quotidienne. Cette existence acquiert une nouvelle signification une fois qu'elle sort de sa fonction première. La réalité se transforme et les limites entre le réel et la fiction s'effacent. Ainsi l'art et la réalité deviennent leurs propres doubles. Pour cela, Kantor considérait important de libérer les objets de leurs prérogatives vitales et utilitaires. L'objet en lui-même contient un état de « possession créatrice ».²¹⁰ Il s'intéressait à son utilisation littérale et non pas à la construction d'une « autre chose » afin de l'y substituer.

Cette liaison consciente de la fonctionnalité rationnelle de la vie avec le mécanisme de l'art agissait selon le principe de l'imagination libre et illimitée. Pour Kantor, la réalité perd sa logique habituelle lorsque l'imagination libre y opère. Il parlait de l'idée de l'absurde qui émane de la rencontre entre les activités artistiques conscientes (comme le happening) et les circonstances inattendues opposées à l'activité artistique.

La scène du théâtre/happening de Kantor est faite sans « dramaturgie » au sens traditionnel. Elle est composée de tensions, d'actions désenchaînées. Des images et des séquences y sont superposées et le sens se construit par association, par la contamination entre la réalité fictive et la réalité de la vie, par la transformation du

²¹⁰ KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, l'Age d'Homme, Lausanne, 1997, p. 129.

sens de l'objet et des actions. La réalité est déformée, les actions et les séquences sont répétées. Cette répétition est dépourvue de « fonction », de « production ». Elle existe en elle-même. Il s'agit de l'acte pur et isolé de « répéter ».

L'acteur, dans le happening de Kantor, ne joue pas un personnage. Il n'imité pas non plus. Il travaille avec ses possibilités, et ses activités « innées » et « premières », dans une « zone de préexistence »²¹¹ qui n'est pas obstruée par l'univers « littéraire illusoire dramatique »²¹². L'acteur reste lui-même, « l'homme réel », en travaillant avec le bagage de ses prédispositions et de ses destinations. Ses activités sont les plus élémentaires, les plus courantes de la vie quotidienne. Les actions sont retravaillées jusqu'au dépassement du niveau de leur cohérence et de leur normalité. Les actions qui n'ont pas de fin sont faites par les acteurs avec acharnement, obsession, jusqu'à l'épuisement.²¹³

Kantor prenait les phénomènes et les objets les plus élémentaires, la réalité toute prête (*ready-made*) pour la réduire à son minimum, à sa simplicité même. Cette simplicité de la réalité constituait la « pâte », la « masse » de la vie de tous les jours. Par la manipulation de cette « pâte » ou « masse » de la vie, il donnait autonomie à sa propre existence. Il ôtait à cette « pâte » sa fonction et sa finalité pour la dilater et la laisser se développer librement et sans but.²¹⁴ Cette transgression des normes de la

²¹¹ Marie Luc Mâlet nous rappelle que la « zone de préexistence » de Kantor fait penser à la notion d'« avant-monde » de René Char : ce lieu dans la vie où l'on n'a pas encore la douleur que provoque le savoir, où l'on est libre, où l'on est, au sens littéral du terme, ingénu. Le mot « ingénu » est communément compris dans le sens de « naïf » ; il a même pris une couleur assez péjorative. Mais son sens premier est tout de beauté et de dignité : cela signifie « né de parents libres », par opposition à ceux qui sont nés de parents au statut d'affranchi.

²¹² KANTOR, Tadeusz, *Ibid.*, p. 159.

²¹³ KANTOR, Tadeusz, *Ibid.*, p. 149.

²¹⁴ KANTOR, Tadeusz, *Ibid.*, p. 160.

réalité quotidienne, cette « non réalité » transporterait la perception dans le domaine mental.²¹⁵

Ainsi pour Kantor, à la réalité, au réel, était donnée la possibilité d'exister autrement. Ce dépouillement²¹⁶ (des objets, des événements, des actions, des situations, ainsi que de leurs liaisons conventionnelles et hiérarchiques, de leurs intentions habituelles) créait une méthode d'expression de la réalité par la réalité elle-même – non par l'imitation de celle-ci.²¹⁷ On arrache un objet de son contexte et on le place dans un autre. Il acquiert ainsi une autre vie et des possibilités de signification différentes. On le manipule pour amplifier ses possibilités d'usage. On entre dans la vie ordinaire et on interfère dans la logique normale quotidienne.

L'art de Kantor est dès lors ancré sur sa vie personnelle, dans « sa » réalité reconstruite et retenue par la mémoire. Cet art n'est qu'une conséquence de l'effacement des frontières entre la réalité et la fiction, entre la vie et l'art. La réalité de l'objet sur scène (objet de la vie quotidienne) devient l'illusion des extraits de souvenirs (du passé réel) sur la scène. « *Faire durer le poids spécifique de l'instant en n'effaçant pas les réels fortuits de la vie, en incorporant la réalité fictive dans la réalité de la vie* »²¹⁸.

Selon Claude Amey²¹⁹, Kantor, isolé, commence son travail parmi les

²¹⁵ KANTOR, Tadeusz, *Ibid.*, p. 189.

²¹⁶ Dépouiller : dégarnir qqn ou qqch. de ce qui couvre ; déposséder qqn en lui enlevant ce qu'il a ; analyser, examiner ; ôter ce qui couvre ; renoncer à ; ôter ; perdre ; se défaire de, abandonner ; sans ornement.

²¹⁷ KANTOR, Tadeusz, *Ibid.*, pp. 213-214.

²¹⁸ KANTOR, Tadeusz, *Ibid.*, p. 34.

²¹⁹ AMEY, Claude, *T. Kantor; theatrum litteralis*, Éditions L'Harmattan, coll. « Esthétiques », dir. Jacques Rancière et Jean-Louis Déotte, 2002, p. 26.

interdictions, les répressions, et dans la clandestinité. Ce travail est à la fois de mémoire et sans mémoire. Et c'est exactement dans ce vide qu'il lui faut rendre présent quelque chose de palpable. C'est une « reconstruction » de sa propre réalité, de cet espace entre la présence et l'absence de la mémoire. Il ne s'agit plus de « représenter », mais de « réaliser », d'« agir », d'« être » et d'« exister ». Le chaos de la réalité reprend son ordre dans une création qui le reflète.

Cette ligne de vie (ou plutôt ces branches rhizomiques), par ses continuités et discontinuités, compose l'histoire. Ainsi, pour Kantor, cette histoire est constituée de la réalité et de la fiction à travers l'action dans la création. Pour Carolee Schneemann, de même que pour Deleuze et Kantor, l'histoire est également vue comme les conditions qui empêchent presque le développement de l'art et de l'individu. L'histoire sert comme une contrainte qui pousse à trouver de nouveaux processus et de nouvelles formes pour la création. Ces actions qui découlent des contraintes historiques créent une expérience et un mouvement. C'est justement cette kinesthésie, ce déplacement propre à la notion de déterritorialisation qui permet à la performance (et aux autres formes inclassables) de n'être pas cristallisée en un seul endroit. Par le mouvement, l'individu se transforme, contrairement à la notion de l'identité figée proche de la territorialisation et du pouvoir.

D'où l'importance des notions d'utilisation et de manipulation de la « réalité toute prête » chez Kantor. C'est par les déplacements de la réalité que se se crée la fiction. Au sein de la « zone de préexistence » qu'il utilise, Kantor trouve cette réalité qui sera manipulée et transformée. Cette possibilité d'une zone qui précède la réalité

imposée et où la réalité et la fiction cohabitent, nous amène également aux notions de « non-zone »²²⁰, d'« endroit intermédiaire », et plus précisément, aux « hétérotopies » de Foucault.

5.4. Les Hétérotopies

Pour Foucault²²¹, les hétérotopies sont « *des pays sans lieu et des histoires sans chronologie [...] parce qu'ils n'appartiennent à aucun espace.* »²²² Il compose ce concept à partir des mots « utopie », comme ce qui n'a pas de lieu, et « hétéro », comme l'autre. Les hétérotopies seraient alors les espaces imaginaires, ou « espace autre », « lieu autre », créés par l'homme. Pour Foucault, les hétérotopies sont nées « *dans la tête des hommes, ou à vrai dire, dans l'interstice de leurs mots, dans l'épaisseur de leurs récits, ou encore dans le lieu sans lieu de leurs rêves, dans le vide de leur cœur ; bref, c'est la douceur des utopies.* »²²³ Les hétérotopies sont des « *contre-espaces* », qui « *s'opposent à tous les autres, [...] sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier.* »²²⁴

Les premiers exemples d'hétérotopie donnés par Foucault se situent dans l'enfance : le fond du jardin, le grenier, la tente d'Indiens, mais surtout le grand lit

²²⁰ Liée au concept de non-lieu de Marc Augé. Ce concept fait plutôt référence aux endroits intermédiaires, de passage, où l'homme ne réside pas, comme l'aéroport par exemple.

²²¹ FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

²²² FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 23.

²²³ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 23.

²²⁴ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 24.

des parents. Ce sont des espaces modifiables, qui jouent entre le réel et l'imaginaire, qui se transforment, et qui permettent le voyage à travers d'autres espaces et d'autres temporalités. Cependant, pour Foucault, ce ne sont pas les enfants qui les créent les premiers. Pour lui, « *la société adulte a organisé elle-même, et bien avant les enfants, ses propres contre-espaces, ses utopies situées, ces lieux réels hors de tous les lieux.* »²²⁵ Ainsi, l'hétérotopie fait référence aux espaces autres fabriqués par l'imaginaire de l'homme.

Historiquement, Foucault considère que les sociétés dites primitives ont créé des hétérotopies à travers la construction de lieux privilégiés, sacrés ou interdits. Ces lieux donnent aussi son origine à l'« hétérotopie biologique » ; il s'agit de lieux dédiés aux individus « en crise biologique », par conséquent exclus temporairement de la société. « *Il y a des maisons spéciales pour les adolescents au moment de la puberté ; il y a des maisons spéciales réservées aux femmes à l'époque des règles ; d'autres pour les femmes en couches.* »²²⁶ Avec le temps, ces hétérotopies ont quasiment disparu, ou se sont transformées, ont fait surgir d'autres structures, comme le collège pour les garçons et le service militaire, où les premières manifestations de la sexualité virile s'exprimaient, c'est-à-dire ailleurs. « *Et après tout, pour les jeunes filles, je me demande si le voyage de noces n'était pas à la fois une sorte d'hétérotopie et d'hétérochronie : il ne fallait pas que la défloration de la jeune fille ait lieu dans la maison même où elle était née, il fallait que cette défloration ait lieu*

²²⁵ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 25.

²²⁶ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 26.

en quelque sorte nulle part »²²⁷, commente Foucault.

Ensuite, ces hétérotopies de crise disparaissent et/ou sont remplacées par des hétérotopies de déviation : « *c'est-à-dire que les lieux que la société ménage dans ses marges, dans les plages vides qui l'entourent, sont plutôt réservés aux individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée.* »²²⁸

Foucault cite comme exemple des hétérotopies sociales : les maisons de repos, les cliniques psychiatriques, les prisons, les maisons de retraite, les maisons de prostitution, les cimetières pour tuberculeux et les cimetières pour les cadavres. Ce dernier, contrairement aux premiers qui ont une fonction collective, a un rôle différent, celui d'individualiser les squelettes.

Selon Foucault, les hétérotopies ont pour règle générale de « *juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui seraient, devraient être incompatibles* »²²⁹. Il cite les jardins comme étant des constructions hétérotopiques, qui engendrent d'autres hétérotopies d'ordre esthétique et/ou décoratif, symbolique, et qui représentent l'espace extérieur en le réduisant : les tapis. Pour lui, « *le jardin est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique et le tapis est un jardin mobile à travers l'espace. Était-il parc ou tapis ce jardin que décrit le conteur des Mille et Une Nuits ? On voit que toutes les beautés du monde viennent se recueillir en ce miroir. Le jardin, depuis le fond de l'Antiquité, est un lieu d'utopie* »²³⁰. Ainsi, les

²²⁷ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 26.

²²⁸ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 27.

²²⁹ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, pp. 28-29.

²³⁰ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 29.

hétérotopies sont « *des découpages singuliers du temps.* »²³¹

Ces hétérotopies, pour Foucault, sont proches des « hétérochronies ». Ainsi, le cimetière est le lieu où le temps ne s'écoule plus. Mais les bibliothèques et les musées sont des hétérotopies propres à notre époque où les temps s'accumulent à l'infini. Il en parle en ces termes : « *L'idée de tout accumuler, l'idée, en quelque sorte, d'arrêter le temps, ou plutôt de le laisser se déposer à l'infini dans un certain espace privilégié, l'idée de constituer l'archive générale d'une culture, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes et tous les goûts, l'idée de constituer un espace de tous les temps, comme si cet espace pouvait être lui-même définitivement hors du temps, c'est là une idée tout à fait moderne.* »²³²

Ainsi, les hétérotopies sont à la fois des hétérochronies et des hétérotologies. Parce que « *les hétérotopies ont toujours un système d'ouverture et de fermeture qui les isole par rapport à l'espace environnant. [...] On y entre comme dans un moulin, ou bien on y entre parce qu'on y est contraint (les prisons, évidemment), ou bien lorsque l'on s'est soumis à des rites, à une purification.* »²³³ Ce sont les hammams des musulmans, les colonies jésuites en Amérique Latine (*Los Sete pueblos de las Misiones*), les bateaux du XIX^e siècle, les maisons de tolérance. Mais aussi le théâtre (« *qui fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux étrangers* »)²³⁴, le cinéma (« *où on projette un espace à nouveau à trois*

²³¹ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 30.

²³² FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 30.

²³³ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 32.

²³⁴ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 29.

dimensions »)²³⁵, les foires, qui sont également des hétérotopies de transformation, comme les casernes au XIX^e siècle. Ces hétérotopies de la fête et/ou de la transformation, qui ne sont pas « *éternitaires mais chroniques* »²³⁶, sont de l'ordre du merveilleux et de l'hétéroclite. Le théâtre est alors une hétérotopie, comme le sont les foires, « *ces merveilleux emplacements vides au bord des villes, quelquefois même aux centres des villes, et qui se peuplent une ou deux fois par an de baraques, d'étalages, d'objets hétéroclites, de lutteurs, de femmes-serpents et de diseuses de bonne aventure* »²³⁷, et, évidemment et par conséquent, comme l'est le cirque.

5.5. Le Théâtre autonome de Kantor

Pour l'autonomie et l'existence des éléments, en dehors d'une structure « dramatique » traditionnelle, Kantor prend le modèle du cirque. Pour lui, le cirque agit d'une manière désintéressée, sans compromis. La règle, pour Kantor, serait d'arracher de la réalité un processus connu et de le faire sortir de son chemin, de sa destination. Les scènes sont, comme dans le cirque, interdépendantes. Elles s'approchent des numéros circassiens comme ceux des jongleurs, des acrobates, des clowns, etc.

Kantor considère que l'action au théâtre est un élément à manipuler par le

²³⁵ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 29.

²³⁶ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 31.

²³⁷ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 31.

metteur en scène. Cette manipulation ne suit pas la structure du drame traditionnel. Une action n'est pas forcément le résultat ou la conséquence d'une action antérieure. Elle est simple, issue de la vie quotidienne, mais transformée, isolée et retravaillée, déformée. Elle a une existence autonome. « *La déformation de l'action plastique est une hypertrophie de certaines parties de la forme, qui acquiert ainsi dynamique et mouvement. Au théâtre, son équivalent sera l'hypertrophie de l'action, qui s'accomplit dans le temps à travers un ralentissement ou une accélération du rythme, et dans la sphère psychologique, par exemple, [...] par la "notation" obsessive de chaque mouvement, de chaque pensée ou réflexion, par l'étirement des actions en cours jusqu'à l'ennui et la fatigue.* »²³⁸

L'action est l'élément de base pour le théâtre autonome de Kantor. Non pas l'action du théâtre naturaliste liée à l'enchaînement des événements du texte dramatique, mais l'action en elle-même, dépourvue de sens, isolée, prise dans la réalité, manipulée.

Kantor s'intéressait à la sphère d'actions exclusivement scéniques²³⁹. Cette sphère était une source d'idées, d'événements et de péripéties avec des significations plurielles. Contrairement au théâtre traditionnel, Kantor déviait du principe des enchaînements d'événements accumulés qui donnaient un sens logique à la continuité dramatique. L'action – élément essentiel du théâtre – est manipulée jusqu'à créer « *une réalité incohérente, susceptible d'être formée librement.* »²⁴⁰ Les événements

²³⁸ KANTOR, Tadeusz, *Op. Cit.*, p. 36.

²³⁹ KANTOR, Tadeusz, *Ibid.*, p. 207.

²⁴⁰ KANTOR, Tadeusz, *Ibid.*, p. 207.

sont annulés et neutralisés par la « jonglerie » avec les actions. Ainsi les éléments de l'action créent d'autres événements libres, qui existent et sont possibles grâce à la sphère théâtrale et à la méthode du hasard, procédé de construction scénique qui situe l'objet et l'action entre « l'illusion » et « la réalité ».

Dans un premier temps, Kantor cherche la réalité de l'objet. Il n'en veut pas la représentation sur scène. Il utilise sur scène l'objet tel qu'il existe dans la réalité. Ce déplacement de l'objet, qui devient étrange puisqu'en dehors de son contexte habituel, en dehors de l'utilité usuelle ou de son existence quotidienne, crée une illusion. Cette illusion est une apparence dépourvue de réalité. Pourtant, Kantor veut une autre « réalité », celle du rêve, de la logique du rêve.

*« En plus des objets utilitaires, peuvent aussi donner un contraste avec la réalité illusoire : les hommes, par exemple les machinistes, ou une personne quelconque, indifférente, qui passent avec des objets inconnus, de la même manière que dans les rêves existent des personnages étranges qui n'ont aucun rapport avec les événements, qui passent dans les plans lointains du rêve, avec un sourire muet de signification inconnue. »*²⁴¹ Le théâtre, selon lui, est autonome non seulement par sa propre indépendance, mais également par les éléments qui le constituent.

²⁴¹ KANTOR, Tadeusz, *Ibid.*, p. 36.

5.6. L'Autonomie et le nouveau lexique

L'autonomie dans la création artistique ne suit aucune règle et est une conséquence de la manipulation des éléments et des associations personnelles de chaque individu. L'artiste ainsi cherche à acquérir une liberté (qui est également due à une inadaptation ou à un refus de l'ordre établi) de construction d'une nouvelle nomenclature ou d'un nouveau lexique pour son art selon son besoin, sa pratique, son vécu et son incapacité à se trouver dans les limites restreintes des concepts et des disciplines.

Selon Geneviève Schwoebel, les artistes sont plutôt des « transformateurs » qui permettent la création et la transformation de la matière, de la pensée, des formes, de l'individu. Elle dit que « *ce mot de transformateur [lui] convenait tout à fait pour raconter les nouvelles connexions et situations qui s'effectuent aujourd'hui entre artistes de tout bord et le spectacle vivant, le mot de performer restant souvent incertain pour désigner cette alchimie poétique qui se produit dans la rencontre et dans le partage des pratiques entre elles* ». ²⁴²

Selon Deleuze, les concepts, disciplines, œuvres, personnes, situations, problèmes, pratiques, tout ce qui est ou non de l'ordre du vivant, et susceptible d'être utile pour la création et pour la pensée, sont des « intercesseurs » et « possibilisent », c'est-à-dire rendent possibles d'autres devenir. Dans le processus même de création, de remise en question, de recherche, comprenant les ratés et les imprévus, de

²⁴² SCHWOEBEL, Geneviève, « Un Chantier de Transformateurs ou l'écart comme processus de transformation artistique », Interview avec Geneviève Schwoebel, Lika Guillemot et Biño Sautzvy, *Cahier de Poétique n° 13*, CICEP éditions, Université Paris VIII, 2007, p. 34.

nouvelles formes sont proposées comme résultats d'une quête à la fois théorique, esthétique, politique et pratique. Il s'agit alors d'un processus empirique où nous ne savons pas forcément d'emblée où nous allons ni à quoi nous nous confronterons. C'est le cas de la performance-art, des avant-gardes, du Théâtre Laboratoire de Grotowski, du Tanztheater de Pina Bausch, des sessions dramatiques de Tadeusz Kantor, entre autres.

Pour Carolee Schneemann, la question de la recherche de nouvelles formes est nécessairement globale, collective et historique (historique comme le discours de l'empêchement, la voie négative qui nous force à trouver d'autres chemins, d'autres pensées, d'autres formes). Elle dit que « *ces idées ne sont pas nées d'une narration, d'une auto-représentation, d'un théâtre, d'une culture populaire. [... Elle] travaille contre l'exclusion de la tradition de l'histoire de l'art.* »²⁴³

Denis Bablet²⁴⁴ dit que pour Kantor, il ne s'agit pas de faire une rétrospective dramatique de l'histoire. Il s'agit plutôt d'un retour ironique et désespéré sur lui-même, sur son enfance et sa famille. Ce retour comprend aussi les étapes successives de sa création. Ces routes de son enfance, de sa création picturale et théâtrale, et les courants artistiques et intellectuels se superposent. Elles se construisent avec les lambeaux de la mémoire de Kantor, avec les « restes » que la « chambre de l'imagination » choisit.

Par la répétition de son passé et de son histoire, Kantor fait de son œuvre le double de sa vie et crée une deuxième possibilité historique. Il réaffirme son

²⁴³ SCHNEEMANN, Carolee, *Op. Cit.*, p. 80.

²⁴⁴ BABLET, Denis, *T. Kantor – Les voies de la création théâtrale 18*, CNRS Editions, Paris, pp. 19-20.

existence en répétant son passé fragmenté donné par ses souvenirs. « *L'art demeure un double mais parce que "la réalité humaine semble ne pouvoir commencer qu'avec la 'seconde fois', ou que 'le réel ne commence qu'au deuxième coup'" (Clément Rosset), ce que Kantor dit ainsi, en sa "foi naïve : que ce 'quelque chose' [qui] avait vraiment existé [...] peut-être on pourrait le ressusciter pour que ça se passe encore une fois 'pour de vrai'"* »²⁴⁵

Judith Butler, en parlant de son travail personnel, donne un exemple sur la construction des genres, la violence du pouvoir, de la réalité, de la manipulation et du vécu historique qui sont des éléments déterminants pour les démarches théoriques et artistiques. Ainsi, la vie, à travers l'histoire, la loi et le pouvoir, façonne d'une certaine manière nos actions. Comme Kantor, Butler considère que par nos actions personnelles, nous sommes capables de réagir et de transformer.

Elle en parle dans ces termes : « *J'ai grandi en me familiarisant, si l'on peut dire, avec la violence qu'exercent les normes de genre : un oncle incarcéré à cause d'un corps anormal, privé de famille, d'ami.e.s, vivant jour après jour dans un "institut" dans les prairies du Kansas ; des cousins gais forcés de quitter leur maison familiale à cause de leur sexualité, réelle ou fantasmée ; mon fracassant coming out à l'âge de seize ans ; et, par la suite, des pertes d'emplois, d'amantes et de maisons ont rythmé ma vie d'adulte. Tout cela m'a fait connaître la condamnation, dure et marquante, mais fort heureusement, cela ne m'a pas empêchée de rechercher le plaisir et la reconnaissance de ma vie sexuelle. Pas facile de rendre visible cette*

²⁴⁵ AMEY, Claude, *Op. Cit.*, p. 53.

violence, parce que le genre était précisément la chose la plus normale du monde et, en même temps, la mieux “tenue” par la violence. On supposait que le genre était soit une manifestation naturelle du sexe, soit une constante culturelle qu’aucun être humain ne pouvait changer par sa capacité d’agir. J’ai fini aussi par saisir quelque chose de la violence liée à la vie forclosée, celle dont on ne dit pas qu’elle est “vivante”, dont l’incarcération implique la suspension de la vie ou une condamnation à mort sans cesse différée. [...] Je n’ai pas écrit sur ce processus de dénaturalisation pour le simple plaisir de jouer avec la langue ou pour nous obliger à jouer aux marionnettes au lieu d’affronter la “vraie” politique [...] (comme si le théâtre et la politique étaient toujours des domaines distincts). Je l’ai fait par désir de vivre, de rendre la vie possible et de repenser le possible en tant que tel. »²⁴⁶

La recherche d’un nouveau lexique correspond à de nouveaux modes de subjectivation, donc de création, de fabrication et d’action. Ces nouveaux modes de subjectivation mettent en évidence le besoin d’échapper au pouvoir régulateur qui traverse non seulement la question identitaire et de genre, mais également la fonction créatrice. Pour Judith Butler, le nom a une capacité de déployer de multiples significations.

En donnant l’exemple du genre, elle en parle ainsi : « “Être” une femme ne définit certainement pas tout un être ; le terme n’arrive pas à l’exhaustivité, non qu’il y aurait une “personne” non encore genrée qui transcenderait l’attirail distinctif de son genre, mais parce que le genre n’est pas toujours constitué de façon cohérente ni

²⁴⁶ BUTLER, Judith, *Op. Cit.*, pp. 42-43.

*conséquente selon les différents contextes historiques, et parce que le genre est partie prenante de dynamiques raciales, de classes, ethniques, sexuelles et régionales où se constituent discursivement les identités. Par conséquent, il devient impossible de dissocier le “genre” des interstices politiques et culturels où il est constamment produit et reproduit. »*²⁴⁷ Plus précisément, Butler prend l'exemple d'Herculine Babin, étudié.e par Foucault pour questionner la construction normative du nom comme l'impossibilité d'une identité figée. L'hermaphrodite est donné.e par Butler et Foucault comme un exemple de l'impossibilité de nommer les choses, de la difficulté du classement dans une identité définitive et dans une seule catégorie. Il/elle, le/la hermaphrodite, est un glissement, une forme qui se constitue par voisinage, par changement de terrain, qui ne se territorialise pas.

Butler dit que : « *Herculine n'est pas une “identité”, mais l'impossibilité sexuelle d'une identité. [...] Herculine ne peut pas être classé.e dans la binarité du genre tel qu'il existe ; sa discontinuité anatomique n'est qu'une occasion, jamais une cause, qui permet la convergence déconcertante de l'hétérosexualité et de l'homosexualité dans une personne. »*²⁴⁸ Pour Butler, l'idée de Foucault sur Herculine contient l'idée première de l'hétérogénéité, de la différence.

Elle le commente ainsi : « *Foucault imagine l'existence d'Herculine comme “un monde de plaisirs où flottent des sourires en l'absence du chat”. Les sourires, les moments de bonheur, les plaisirs et les désirs sont représentés ici comme des qualités ne s'appliquant à aucune substance durable. En tant qu'attributs sans attache*

²⁴⁷ BUTLER, Judith, *Ibid.*, pp. 62-63.

²⁴⁸ BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 94.

substantive, ceux-là laissent entrevoir la possibilité d'une expérience genrée qui échapperait à la grammaire des noms qui substantive et hiérarchise (res extensa) et aux adjectifs (attributs, essentiels ou accidentels). Dans sa lecture cursive de Herculine, Foucault propose une ontologie des attributs accidentels qui révèle que l'identité est un postulat qui fonctionne comme un principe de régulation et de hiérarchisation culturellement réducteur ; en bref, comme une fiction régulatrice. »²⁴⁹

Ainsi, l'hermaphrodite Herculine, il/elle, est un refus d'une nomenclature pré-existante, la nécessité d'une langue mobile et qui se renouvelle. « *L'apparence d'une substance durable ou d'un soi genré, "un noyau dur du genre", comme le disait le psychiatre Robert Stoller, est donc produite par la régulation d'attributs le long de lignes de cohérence culturellement tracées. »²⁵⁰*

Les études sur le genre, à travers l'exemple cité par Judith Butler, nous donnent alors un aperçu de la nécessité d'une redéfinition des pratiques artistiques et du langage qui représente la pensée et les fabrications. Le genre, comme l'art, est une question de fabrication, et comme telle « construction fictive de la réalité », il est lié à un contexte culturellement définit. Le genre et l'art sont de nouveaux modes de subjectivation à la recherche de nouveaux noms.

²⁴⁹ BUTLER, Judith, *Ibid.*, pp. 94-95.

²⁵⁰ BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 95.

5.7. Le Cambriolage et le cricotage de Kantor

Kantor refusait le mot « performance » en raison de la banalisation dont ce nom a souffert au travers des multiples utilisations qu'on en a faites et qui, selon lui, l'ont éloignée de sa conception première. Il a ainsi cherché une nouvelle lexique qui correspondrait le mieux à sa pratique, laquelle, pensait-il, échappait à un classement déjà existant. Le « cambriolage » de Kantor, par exemple, consistait à rendre l'objet étranger, à lui donner la forme d'une attrape, d'un faux, à le priver de l'anecdote qui l'anime et de son existence physique. C'est par le prolongement matériel des traces de l'objet dans la mémoire qu'il cherchait à obtenir un « objet de sensation réelle ».²⁵¹ Dans la mémoire, l'objet devenait un « cliché » immatériel. Par cette voie de la négation de l'objet, le spectateur serait censé changer sa manière habituelle de regarder l'œuvre d'art. En n'ayant plus d'appui sur l'objet lui-même et sur sa conception logique, le spectateur trouverait une logique autre, ancrée dans la « matérialité » des empreintes de la mémoire. L'objet devient un concept, une définition imaginaire. Dans les traces de la mémoire du spectateur, il se dote d'autres potentialités d'existence, et y acquiert donc son prolongement. Le « cambriolage » devient possible lors d'un comportement autre dans l'exécution de l'œuvre d'art. Ce comportement autre consistait à manipuler, contourner, falsifier les informations par un acte en négatif, par le contraire.²⁵²

Le « Cricotage » est une sorte d'« action » qui a ses origines dans l'expérience

²⁵¹ KANTOR, Tadeusz, *Op. Cit.*, p. 190.

²⁵² KANTOR, Tadeusz, *Ibid.*, p. 190.

du Théâtre Cricot-2. Il est ancré dans le jeu d'acteur et sa construction s'approche des principes propres à l'art visuel comme le collage et l'assemblage. Il ne s'agit pas de happening, puisque sa forme n'est ouverte ni à la participation du public ni à son influence sur l'action de l'acteur. Pour Kantor, le « Cricotage » n'est pas non plus une « performance ».

Selon lui, les principes de la performance sont importants, puisque celle-ci se manifeste dans l'espace réel et s'exprime par le corps humain, avec tout son bagage biologique. La performance, d'après Kantor, a postulé une signification *a minima* pour garantir et préserver les états « impurs » (les caractères biologiques, émotionnels, psychiques et expressionnistes) dans les arts performatifs. Pour lui, le problème est dans le caractère excessif de la performance. Sa « signification minimale », garantie de son ouverture comme langage, a été le motif de pratiques dépourvues d'engagement artistique et de « vérité émotionnelle ». Or cet usage ne correspond pas à sa conceptualisation première, qui est ancrée dans l'engagement physique et dans tous les « états impurs » du corps humain.

Contrairement à RoseLee Goldberg, qui refuse de « définir » la performance en l'enfermant dans un seul concept, Kantor la détermine par la corrélation entre un état émotionnel et une organicité liée à des états biologiques. Pour lui, la performance, dépourvue de cet engagement, est devenue une forme ouverte pour n'exprimer que des concepts, ce qui l'ampute de son essence comme forme artistique radicale. Kantor fait cette distinction pour garantir, dans son « cricotage », son « non » renoncement à l'état émotionnel et à sa forte tension. Ce sont pour lui des conditions

indispensables et nécessaires à l'existence de l'œuvre d'art performative. Le « cricotage » de Kantor, comme le happening et la performance, opère dans la réalité (ou sur la frontière presque imperceptible entre l'art et la réalité). Il révèle l'importance du pouvoir de l'imagination pour sa construction. Opérant dans la réalité, le « cricotage » joint les fragments, débris ou vestiges de la réalité même par le pouvoir de l'imagination. Ainsi, les personnages, les situations et les éléments de l'action ne sont pas des symboles, puisqu'ils ne représentent pas quoi que ce soit d'autre au-delà de leur matérialité et de leur existence littérale. Kantor les considère comme des charges qui provoquent un court-circuit ; « *bien que ces charges soient le reflet des significations de la vie, elles ne répondent aucunement à l'attente d'une solution habituelle et logique.* »²⁵³



Image 13: *C.O.L.O.* (Photo : Marta Ankiersztejn)

²⁵³ KANTOR, Tadeusz, *Ibid.*, p. 246.

Pour Kantor, il est alors question de matérialité et d'organicité. Ainsi, selon lui, pour qu'il y ait performance, la présence du corps est nécessaire. Le corps, comme à son origine, est la matière première de la performance. Dès lors, caractérisée comme une expérience avec le temps, l'espace, l'action et les matériaux, la performance de la fin des années 1960 et du début des années 1970 marque l'entrée du corps propre de l'artiste dans la nomenclature des matériaux d'art.

Chapitre VI – Déplacements corporels

Non qu'il soit le moins du monde impossible qu'un homme soit à la fois un homme à femmes et un homme à hommes, ni qu'une femme soit à la fois une femme à hommes et une femme à femmes, pour ainsi dire d'un seul et même mouvement. Car chez les hommes et les femmes, chez les hommes à femmes et les hommes à hommes, chez les femmes à hommes et les femmes à femmes, chez les hommes à femmes et à hommes, chez les femmes à hommes et à femmes, tout est possible, jusqu'à preuve du contraire, dans ce domaine.
Samuel Beckett²⁵⁴

6.1. Le Corps de l'artiste

Reprenons maintenant l'étude du genre de Butler pour questionner la place du corps dans la construction d'un langage. Selon Butler, « *dans certaines analyses, l'idée que le genre est construit implique un certain déterminisme quant aux significations de genre inscrites dans des corps anatomiquement différenciés, par quoi ces corps sont compris comme les contenants passifs d'une loi culturelle inexorable. Lorsque ladite "culture" "construisant" le genre est appréhendée dans les termes d'une telle loi ou d'un ensemble de lois, alors le genre paraît aussi déterminé et fixe qu'il l'était dans l'idée de la biologie comme destin. Dans ce cas, le*

²⁵⁴ BECKETT, Samuel, *Watt*, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 144.

*destin, ce n'est pas la biologie, mais la culture. »*²⁵⁵

En empruntant la phrase de Simone de Beauvoir, « *On ne naît pas femme, on le devient* »²⁵⁶, Butler dit, en s'appuyant sur Beauvoir, que le corps est une « situation ». Elle en parle dans ces termes : « *Il n'est pas possible de recourir à un corps sans l'interpréter, sans que ce corps soit toujours déjà pris dans des significations culturelles ; c'est pourquoi le sexe ne saurait relever d'une facticité anatomique prédiscursive.* »²⁵⁷ Ces situations culturelles sont des fabrications qui déterminent une lecture et une signification des corps.

Le corps est alors une construction. Selon Butler, « *la controverse sur ce que l'on entend par construction bute sur la polarité philosophique classique entre le libre-arbitre et le déterminisme. En conséquence, on pourrait raisonnablement s'attendre à ce qu'une certaine restriction linguistique imposée à la pensée tout à la fois façonne et limite les termes du débat. Dans ces termes, le "corps" apparaît comme un simple véhicule sur lequel sont inscrites des significations culturelles, ou alors comme l'instrument par lequel une volonté d'appropriation et d'interprétation se choisit une signification culturelle. Dans tous les cas, on figure le corps comme un simple instrument ou un véhicule auxquels on attache un ensemble de significations culturelles qui leur sont externes. Mais le "corps" est lui-même une construction, comme l'est la myriade de "corps" qui constitue le domaine des sujets genrés.* »²⁵⁸

²⁵⁵ BUTLER, Judith, *Op. Cit.*, p. 70.

²⁵⁶ BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième Sexe*, cité par BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 71.

²⁵⁷ BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 71.

²⁵⁸ BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 71.

Butler cite la fréquence et la tendance des théories phénoménologiques à utiliser le terme *incorporation (embodiment)* comme un rapport binaire, d'extériorité et de dualité entre une immatérialité signifiante et la matérialité du corps lui-même. Pour Butler, il s'agit d'un exemple tiré des contextes théologiques qui tend à figurer « le » corps comme un mode d'incorporation et non de construction. Butler considère cette utilisation comme exemple des limites d'une expérience façonnée dans et par le discours culturel hégémonique fondé sur les structures binaires ; des limites qui se font passer pour le langage de la rationalité universelle.

Ainsi, pour aller contre l'imposition de cette rationalité universelle comme le représentant de la loi et du pouvoir de l'histoire, Butler préfère le terme de « rapport », mais plutôt un « rapport de construction ». Selon ses mots, « *il arrive qu'on parle du genre comme d'un "facteur" ou d'une "dimension" de l'analyse en sciences sociales, mais on l'utilise aussi pour des personnes en chair et en os, comme une "marque" de la différence biologique, linguistique et/ou culturelle. Appliqué à des personnes, le genre peut être compris comme une signification que prend un corps (déjà) sexuellement différencié. Mais, même dans ce cas, cette signification n'existe que "par rapport" – et il s'agit d'un rapport d'opposition – à une autre signification.* »²⁵⁹

Ainsi, les rapports de constructions de Butler partent plutôt de l'idée du multiple. Si le genre féminin n'est pas donné à l'avance, car il est une construction, un devenir, il resterait le genre masculin comme le « genre » lui-même. Il serait

²⁵⁹ BUTLER, Judith, *Ibid.*, pp. 72-73.

donné par la nature, serait donc une imposition. Il est alors une représentation d'une condition « générale », d'une majorité, ou comme le pensent Deleuze et Guattari, une représentation du pouvoir par une « condition » d'homme, blanc, hétérosexuel et occidental en opposition à la minorité, cette dernière étant considérée comme tout ce qui sort de ces catégories de l'ensemble hégémonique.²⁶⁰ Le « genre féminin », comme le « non genre », n'étant pas donné d'emblée, est alors associé à la création,

²⁶⁰ Monique Wittig « soutient que la catégorie de sexe n'est ni invariante ni naturelle, mais qu'elle est un usage spécifiquement politique de la catégorie de nature qui sert les fins de la sexualité reproductive. Autrement dit, qu'il n'y a pas de raison de diviser les corps humains en sexe mâle et femelle sinon pour remplir les exigences économiques de l'hétérosexualité et donner à l'institution de l'hétérosexualité une touche de naturalité. [...] Wittig considère que "le sexe" est une entité discursivement produite mise en circulation par un système de significations qui oppresse les femmes, les gais et les lesbiennes. Elle refuse de participer à ce système de significations et de croire à la possibilité d'endosser une position réformiste ou subversive de l'intérieur du système ; car l'invoquer un peu, c'est l'invoquer et le confirmer dans sa totalité. Son objectif politique consiste donc à renverser tout le discours sur le sexe, même à renverser toute la grammaire qui institue le "genre" – ou "sexe fictif" – comme un attribut aussi essentiel aux humains qu'aux objets (en particulier dans la langue française). Dans ses écrits théoriques et littéraires, elle appelle à une réorganisation fondamentale de la description des corps et des sexualités sans recourir au sexe et, en conséquence, sans recourir aux différenciations pronominales qui régulent et distribuent l'accès autorisé à la parole dans la matrice du genre. Wittig considère que les catégories discursives comme le "sexe" sont des abstractions imposées par la force sur le champ social, lesquelles produisent une "réalité" réifiée ou de second ordre. Bien qu'il semble que les individus aient une "perception directe" du sexe, telle une donnée objective de l'expérience, Wittig soutient qu'un tel objet a été violemment façonné comme tel et que l'histoire ainsi que le mécanisme de ce façonnement violent ne sont plus visibles dans cet objet. Par conséquent, le "sexe" est un effet de réalité produit par un processus violent ; cet effet vient alors camoufler le processus initial. On ne voit que le "sexe" et c'est ainsi que le sexe est perçu comme la totalité de ce qui est. De plus, il ne paraît pas avoir une cause, car celle-ci a totalement disparu de notre champ de vision. [...] Le langage jouit du pouvoir de créer ce qui est "socialement réel" à travers les actes locutoires des sujets parlants. [...] Pour Wittig, le langage est une série d'actes répétés à travers le temps, qui produisent des effets de réalité qui finissent par être abusivement perçus comme des "faits". [...] Par conséquent, Wittig conclut que "nous avons été forcés dans notre corps et dans notre pensée de correspondre, trait pour trait, avec l'idée de nature qui a été établie pour nous... "homme" et "femme"... sont des catégories politiques (pas des données de nature)". [...] Elle soutient que la "pensée straight" et les discours des sciences humaines qui la rendent si évidente "nous opprime tous – lesbiennes, femmes et hommes homosexuels", parce que ces discours "prennent pour acquis que ce qui fonde la société, toute société, c'est l'hétérosexualité". Le discours devient oppressif lorsqu'il exige que le sujet parlant ne puisse parler que s'il participe aux termes mêmes de cette oppression – c'est-à-dire qu'il considère comme allant de soi l'impossibilité ou l'inintelligibilité même du sujet parlant. Pour Wittig, cette hétérosexualité fonctionne dans le discours sur le mode de l'évidence de sorte à transmettre une menace : "Tu seras hétérosexuel(le) ou tu ne seras pas." Elle considère que les femmes, les lesbiennes et les gais ne peuvent pas endosser la position du sujet parlant à l'intérieur du système linguistique de l'hétérosexualité obligatoire. Parler à l'intérieur de ce système, c'est être privé de la possibilité de parler. Par conséquent, le simple fait de parler dans ce contexte est une contradiction performative, la revendication linguistique d'un soi qui ne peut pas "être" dans le langage qui se réclame. Le pouvoir que Wittig accorde à ce "système" du langage est énorme. Selon elle, les concepts, les catégories et les abstractions peuvent exercer une violence physique et matérielle contre les corps qu'ils prétendent organiser et interpréter. [...] Le pouvoir qu'a le langage de travailler sur le corps est à la fois la cause de l'oppression sexuelle et le chemin pour en sortir. Le langage ne travaille ni magiquement ni inexorablement : "Il y a une plasticité du langage sur le réel." Il exerce et transforme sa puissance d'agir sur le réel à travers des actes de parole, qui, à force d'être répétés, deviennent partie intégrante des pratiques et, pour finir, des institutions. [...] Que l'universel ait été approprié historiquement, soit. Mais un fait de telle importance en ce qui concerne l'humanité n'est pas fait une fois pour toutes. Il se refait, se fait sans cesse, à chaque moment, il a besoin de la contribution active, hic et nunc, de l'ensemble des locuteurs pour prendre effet sans relâche. Il s'agit d'un acte perpétré par une classe contre l'autre et c'est un acte criminel. Ainsi donc, des crimes sont commis dans le langage au plan des concepts, en philosophie et en politique. » BUTLER, Judith, *Ibid.*, pp. 224 - 231.

au principe « poétique » et est un « devenir ». Le principe féminin serait ainsi, en opposition au principe masculin du pouvoir, la création d'autres corps, non seulement par l'enfantement, mais par sa nature créatrice productive et capable de réaliser un devenir.

Ce qui nous intéresse ici, c'est surtout la possibilité des multiples dans les corps, que les principes masculin et féminin coexistent dans des proportions et organisations différentes. Cette possibilité des multiples fait appel au caractère performatif du corps et rappelle sa capacité à se construire différemment.

La question que nous soulevons ici n'est pas la séparation des principes masculin et féminin analysée par Butler à travers le symbolique de Lacan (selon lequel la loi paternelle structure toute signification dans le langage, ce qui fait d'elle un principe organisateur universel de la culture elle-même)²⁶¹ et le sémiotique de Kristeva (lequel serait une dimension du langage que le corps maternel primaire rend possible et constitue un potentiel subversif inépuisable à l'intérieur du symbolique)²⁶², mais plutôt les actes corporels subversifs à partir de son analyse de Foucault.

Même si Kristeva, citée par Butler, conçoit le sémiotique comme la capacité du langage poétique à subvertir et à déstabiliser l'exercice de la loi paternelle en recouvrant le corps maternel dans le langage, ce n'est pas la séparation des deux principes que nous interrogeons ici. Nous considérons que le corps les porte tous deux, également liés à des lois externes qui peuvent déterminer le langage et la construction de nouveaux corps. Pour cela, notre réflexion s'appuiera donc sur les

²⁶¹ BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 179.

²⁶² BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 180.

modes de subjectivation proposés par Foucault, appliqués à la notion de multiplicité de Butler. A titre d'exemple de cette multiplicité de subjectivations, citons les incorporations et les fabrications mixtes, hybrides et intersexuées d'Yasumasa Morimura, Urs Lüthi, Adrian Piper, Jürgen Klauke, Katharina Sieverding, Paul McCarthy, Cindy Sherman, Andy Warhol, et plus récemment CocoRosie (les sœurs Bianca et Sierra Casady), ces dernières faisant appel à des constructions hybrides autrement monstrueuses, tout comme Orlan, Leigh Bowery et Matthew Barney, entre autres.

Image 14: *Ex-Vivo* (photo : Lucile Adam)



Le corps devenant œuvre d'art n'est jamais neutre, car il est toujours investi d'un rapport à quelqu'un ou à quelque chose. Pour Kantor, « *un artiste est toujours dans l'opposition.* »²⁶³ Il est toujours chargé et attaché à un certain code de comportement culturel, social et historique. Cet ensemble de codes comportementaux peut reproduire un système de pensée et de répétition de ces mêmes codes, comme une sorte de loi imposée qui nous domine et nous dirige. Cette même loi qui est imposée sous forme de codes déclenche, par conséquent, une réaction corporelle, donc une nouvelle fabrication. La loi, pour Butler, « *n'est pas seulement une contrainte culturelle imposée à une nature fondamentalement hétérogène ; elle requiert la conformité à sa propre notion de "nature" et acquiert sa légitimité par le biais de la naturalisation des corps sur un mode binaire et asymétrique.* »²⁶⁴ Cependant, c'est cette loi même qui génère d'autres possibilités de réactions, d'autres multiples.

Selon Butler, « *comme le montre clairement Foucault, le mécanisme du refoulement a une logique culturelle paradoxale : il prohibe en même temps qu'il produit, ce qui fait de la "libération" une question particulièrement sensible. [...]* Pour éviter l'émancipation de l'opresseur au nom des opprimés, il faut tenir compte de toute la complexité et subtilité de la loi et revenir de l'illusion d'un corps vrai au-delà de la loi. Si la subversion est possible, elle se fera dans les termes de la loi, avec des possibilités qui s'ouvrent/apparaissent lorsque la loi se retourne contre elle-même en d'inattendues permutations. Le corps construit par la nature sera alors

²⁶³ SCARPETTA, Guy, *Kantor au présent*, Actes sud / Académie Expérimentale des théâtres, Paris, 2000, p. 164.

²⁶⁴ BUTLER, Judith, *Op. Cit.*, p. 215.

*libéré non par son retour vers son passé “naturel” ou ses plaisirs originels, mais vers un futur ouvert et plein de possibilités culturelles. »*²⁶⁵

Guy Scarpetta dit que « *Kantor insistait sur le caractère original, individuel, biographique de l’expérience où il était impliqué.* »²⁶⁶ Le passé est ainsi constitutif du présent et détermine également des directions à prendre dans le futur (et dans l’action au présent). Il ne s’agit pas alors d’un retour à un corps du passé originel, mais d’une nouvelle corporalité au présent. Comme l’a dit Yvonne Rainer, qui « *dans son œuvre n’a jamais été bien loin de son autobiographie* »²⁶⁷ : « *J’invente très peu.* »²⁶⁸ Dans son œuvre, par exemple, Yvonne Rainer fait toujours appel à des références, des discours et des créations d’autres. Ce faisant, elle assume et dénonce la fabrication d’un discours et d’un mode de subjectivation. Ces bribes du passé, sous forme de références discursives théoriques qu’elle emprunte, sont les constructions d’une pensée actuelle collective. La démarche de Rainer met ainsi en évidence le fait que nos prédécesseurs ont laissé un héritage, le contenu même de cet héritage, et les contrastes que génère, selon les contextes, sa reproduction en tant que vérité.

Les possibilités de subversion dans les constructions performatives peuvent ainsi être des discours d’auto-référence. De tels discours questionnent l’artiste en tant que minorité qui reproduit les comportements de la majorité, puisque lui-même est

²⁶⁵ BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 198.

²⁶⁶ SCARPETTA, Guy, *Op. Cit.* p. 199.

²⁶⁷ LORD, Catherine, « Avoir l’air d’une lesbienne. La théorie de la probabilité chez Yvonne Rainer (1991) ». *Yvonne Rainer – Une femme qui... Écrits, entretiens, essais critiques*, Catherine Quéloz (s.l.d.), Les presses du réel, Dijon, 2008, p. 244.

²⁶⁸ En conversation avec Catherine LORD, 1997, « *J’avais cru qu’Yvonne s’était bornée à compléter une réplique qu’elle prononce dans MURDER and murder: “Les statistiques montrent que les lesbiennes ont la manie de rendre les livres de bibliothèque en retard.” Quand Yvonne s’est aperçue de la méprise, elle m’a dit: “Oh non, j’ai trouvé ça chez Paula Treichler.”* » *Ibid.*, p. 248.

assujetti à des lois et à des codes culturels. On en trouve des exemples dans les films de Rainer, au travers de personnages – en situation de privilège vis-à-vis d'autrui – qui utilisent et s'approprient des phrases ou des textes de philosophes et/ou d'autres figures publiques constructrices d'une pensée. Ainsi, l'univers de l'art devient un microcosme qui reflète le macrocosme, dans lequel des problématiques sociales, éthiques, de pouvoir et de genre seront mises en question.

Nous pourrions citer comme exemples le *Dessin vivant* de Piero Manzoni (1960), où il signe de son nom le dos d'une femme nue, et les *Anthropométries de la période bleue* (1960), d'Yves Klein, dans lesquelles il utilise le corps nu des femmes en guise de pinceau. Ces événements, qui ont recueilli du succès dans le milieu masculin de l'art, peuvent être mis en rapport avec la critique négative qui a sanctionné en 1963 la pièce *Eye Body* de Carolee Schneemann, laquelle s'expose et s'incorpore elle-même dans sa nudité à sa propre œuvre, sans l'intermédiaire d'un homme. Ou Yoko Ono en 1964 avec *Cut Piece*, où le public était invité à découper les vêtements de l'artiste jusqu'à sa nudité, ce qui a généré des critiques négatives qui l'ont considérée trop violente. Ou Shigeko Kubota, qui, en réponse directe à l'utilisation de la femme comme objet dans les exemples précédents de Klein et Manzoni, réalise en 1965 l'action fluxus *Vagina Painting*, dans laquelle l'artiste peint accroupie sur une feuille de papier avec un pinceau inséré dans son vagin. Pour Kubota, son action faisait aussi référence à la peinture considérée comme « éjaculatoire » de Pollock. En 1992, dans un sens plus parodique mais toujours féministe, Rachel Lachowicz a remplacé les femmes des *Anthropométries...* d'Yves

Klein par des hommes musclés dont elle a recouvert le corps nu de rouge à lèvres dans son œuvre *Red not Blue*. La même année, Annie Sprinkle réalise son *Post-Porn Modernist Show*, dans lequel elle raconte ses activités comme prostituée, strip-teaseuse, actrice de films porno, entre autres, fait un bilan scientifique et statistique, et s'expose comme objet sexuel de l'industrie du sexe – créée par les hommes et dédiée et aux hommes –, en invitant le public à regarder l'intérieur de son vagin.

Hayley Newman va encore plus loin. Elle a pour but de questionner l'authenticité de la photographie en tant que document porteur de vérité, la véracité de l'énoncé historique à travers le discours de la performance même, et la crédulité du spectateur devant des actes et expériences artistiques (qui sont également politiques) et face au médium du document photographique et de l'énoncé qui l'accompagne. Elle crée ainsi de « fausses performances auto-référentielles ». C'est le cas de sa série *Connotations – Performance Images* (1994-1998), dans laquelle elle expose un texte/légende descriptif et documentaire en accompagnement de chacune des photographies qu'elle réalise. La série mêle fiction et autobiographie, et questionne le processus performatif considéré comme un discours de « vérité » (et par conséquent toutes les constructions de discours et de vérités sociales, religieuses, historiques) et les références des actions artistiques précédentes de l'histoire de l'art contemporain.

Dans *Meditation on Gender Difference* de 1998, par exemple, le texte qui accompagne la photographie explique : « 21 juillet 1996. Lexham Gardens, Londres. Pour cette photographie, j'ai confectionné un costume qui, à l'inverse d'un bikini,

couvrait entièrement le corps à l'exception de la zone des seins et du sexe. Vêtue de ce costume, je suis restée assise dans le jardin, chez moi, toute la journée et n'ai retiré ce bikini qu'en début de soirée, ce qui a fait apparaître des coups de soleil sur les zones du corps normalement cachées et protégées. Dans cette œuvre, le corps exprime une émotion au travers d'une réaction physique contrôlée prenant la forme d'un fort coup de soleil. »

Cette action fait référence, entre autres, à l'œuvre de Dennis Oppenheim *Reading Position for a Second Degree Burn*, de 1970, dans laquelle l'artiste, voulant que son corps devienne peinture par le changement de couleur, est resté allongé sur le sable d'une plage pendant cinq heures sous le soleil, le torse nu avec un livre ouvert sur sa poitrine.

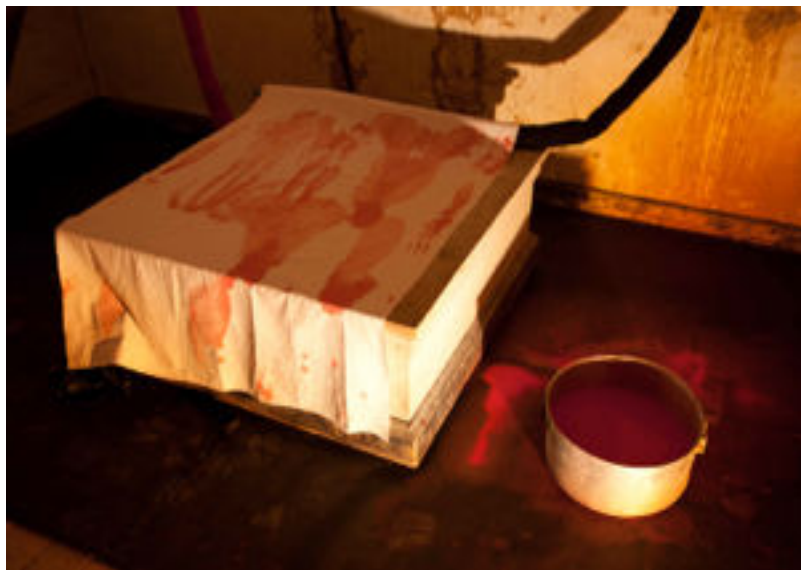


Image 15 : *Ex-Vivo* (Photo: Lucile Adam)

Sally O'Reilly explique la démarche de Newman dans ces mots : « *En faisant*

douter de la véracité de la photographie, Newman tourne en dérision le cadre conceptuel décrit dans son texte de légende : en mentionnant la “réaction physique contrôlée” qui s’exprime par un coup de soleil, elle pastiche le discours d’une époque antérieure, qui vit fusionner l’autopsychologie et l’autobiographie dans une forme de confession artistique, souvent perçue aujourd’hui comme de l’auto-complaisance de la part de l’artiste. »²⁶⁹

Ces démonstrations/actions centrées sur le corps de l’artiste en tant que matériau même de l’art ont tout d’abord été connues sous l’appellation de « body art ». Elles étaient en quelque sorte les conséquences des expériences réalisées par le Français Yves Klein et l’Italien Piero Manzoni bien des années auparavant. Cette utilisation du propre corps était le reflet du besoin d’une action qui remplacerait la représentation picturale extérieure, en dehors de soi-même, et séparant le sujet de l’objet. Comme la signature de Manzoni sur le dos nu d’une femme, par exemple, dans *Sculpture Vivante* de 1961, qui en soi fait foi d’œuvre d’art, l’utilisation d’un corps par l’artiste – ou sa propre action – remplace l’objet extérieur et devient l’œuvre elle-même. Si, en l’occurrence, le modèle est toujours sujet par le fait que c’est un être conscient et consentant, son corps, lui, est matériau transformé par l’artiste et devient objet d’art : c’est la signature de l’artiste, donc son geste/action qui donne légitimité au fait que c’est une œuvre. Le corps du modèle devient ainsi un objet porteur de la signature du créateur du concept/action, et perd ainsi sa subjectivation et son individualité. Autrement, dans une autre œuvre, *Merda d’Artista*

²⁶⁹ O'REILLY, Sally, *Op. Cit.*, p. 70-71.

de 1961, Manzoni fait emboîter ses selles et les commercialise en tant qu'œuvres d'art.

RoseLee Goldberg en parle en ces termes : « *Exécutées dans l'esprit de l'“objet trouvé” duchampien, les “sculptures” de Manzoni affirmaient la prérogative de l'artiste qui l'autorisait à étiqueter œuvre d'art un objet ou un être humain, et à conférer pour un instant au sentiment du moi un statut purement physique, semblable à celui de l'objet, d'intérêt esthétique et contemplatif. [...] Il était essentiel pour ces artistes de renoncer au carcan du grand art et de déclarer que la vie quotidienne n'était pas seulement un matériau dont s'inspire l'art, mais qu'elle était art en soi. [...] L'infamie de Manzoni, qui mit en boîte et commercialisa ses excréments au cours de l'or de l'époque, condamnait un marché de l'art réduisant les passions des artistes à un échange marchand.* »²⁷⁰

Le corps de l'artiste dans le body art devient alors la page d'un poème, fait partie de l'espace, est un objet manipulé, devient la sculpture ou le tableau. Dans le transit d'un médium à l'autre, un déplacement s'opère et une nouvelle logique se crée. Tadeusz Kantor dit que lorsqu'il peint un tableau, le processus de composition est réglé par une « volonté » unique qu'il nomme « homogénéité de la forme », « unité ». La composition d'un spectacle (il parle d'ailleurs de « séance dramatique » plutôt que de spectacle) ne suit pas la même logique – ou bien ne correspond pas à la même simplicité – que la composition d'un tableau. « *Les images, les idées liées à l'espace, au mouvement, à l'action, affluent si nombreuses pendant la répétition qu'il*

²⁷⁰ GOLDBERG, RoseLee, *Performance – L'art en action*, Editions Thames & Hudson, Paris, 1999, pp. 16-17.

est nécessaire d'avoir une très forte conscience de son propre but (qui d'ailleurs se perd continuellement à l'horizon) pour ne pas faire divaguer sa propre imagination qui doit être dans ce cas contrôlée très sévèrement »²⁷¹

Kantor, comme d'autres artistes, se caractérise aussi par sa présence sur la scène. Il est un manipulateur des éléments scéniques qui deviennent des extensions de son corps, de son imagination.

Le corps de l'artiste passe alors à la condition d'œuvre d'art, d'une manière générale, sous deux aspects distincts : soit par l'utilisation de son propre corps, soit par l'utilisation du corps d'autrui en remplacement du sien. Dans le premier cas, par exemple, quelques artistes ont adopté des postures et ont utilisé des costumes, dans le cadre de la performance, mais également dans la vie quotidienne, en se créant et se proclamant eux-mêmes « sculptures vivantes ».



Image 16 : *Shooting Actions* (photo: Anne Kerbec)

²⁷¹ KANTOR, Tadeusz, *Op. Cit.*, pp. 270-271.

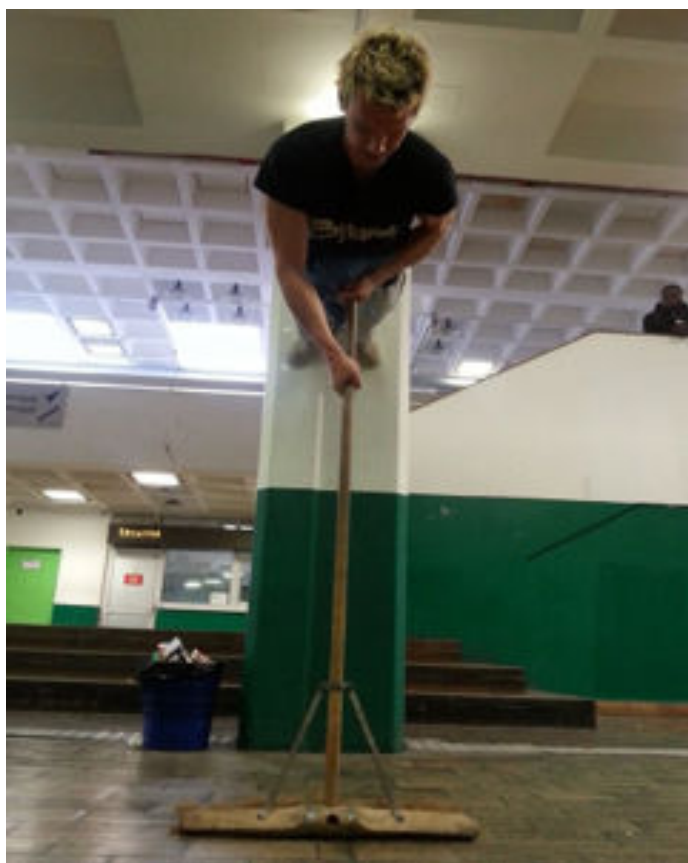


Image 17 : *Shooting Actions* (photo: Matthew Allen)

Dans l'intention de ne plus séparer l'art de la vie, les artistes anglais Gilbert et George, par exemple, ont déclaré qu'ils étaient eux-mêmes des « sculptures vivantes ». Pour eux, c'est une façon d'effacer la distinction entre l'objet sculpture et le sujet sculpteur, et de faire des observations critiques sur des idées traditionnelles du monde de l'art. Pour renforcer leur démarche, ils ajoutaient à ces « sculptures vivantes » des déclarations écrites qui exposaient leurs pensées à propos de l'art ainsi que sur le comportement des autres artistes et du public devant leurs œuvres.²⁷² Pour

²⁷² *The Singing Sculpture* de 1970 par exemple. Cette démarche d'exposer des déclarations de l'artiste qui accompagnent l'œuvre est proche de celle de Hayley Newman citée antérieurement. Nous pourrions ainsi dire que Gilbert et George sont aussi des inspirateurs pour la démarche reprise par Newman.

Gilbert et George, comme pour Kantor, la sphère privée et celle artistique étaient confondues en une seule, et il n'y avait pas de séparation entre leurs activités comme sculpteurs et leurs activités dans la vie réelle. Ainsi, leur démarche comprend les activités quotidiennes les plus banales, comme se lever, prendre le petit déjeuner, s'habiller pour faire la promenade du matin, regarder la ville et ses habitants, rentrer dans son appartement/atelier, manger, laisser le temps passer, boire de l'alcool, perdre la conscience, s'angoisser, reprendre ses activités essentielles pour tenir le corps en vie, noter ses sensations, dormir, se réveiller à nouveau, et ainsi de suite.

6.2. Le Corps utopique

La banalité des activités du quotidien et du corps entre alors dans l'univers de l'art et de la performance ; elles y prennent une importance qui équivaut (tout en la remplaçant) à la conceptualisation des idées. Ce qui a été auparavant du domaine de l'art conceptuel (dans la hiérarchie des idées, de la pensée et des concepts sur l'œuvre) est remplacé par le banal, le quotidien (comme dans le pop art), et trouve son axe principal dans le constat premier de sa propre existence dans le monde : le corps.

Foucault, dans son texte « Le Corps utopique »²⁷³, commence d'ailleurs sa réflexion à partir de ce lieu qu'est le corps : « *Ce lieu que Proust, doucement,*

²⁷³ FOUCAULT, Michel. *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Op. Cit.

*anxieusement, vient occuper de nouveau à chacun de ses réveils, à ce lieu-là, dès que j'ai les yeux ouverts, je ne peux plus échapper. »*²⁷⁴

Pour Foucault, le corps est une utopie et le lieu de toutes les utopies. Il est le lieu « *sans recours auquel je suis condamné.* » Il en parle ainsi : « *Je pense, après tout, que c'est contre lui et comme pour l'effacer qu'on a fait naître toutes ces utopies. [...] L'utopie, c'est un lieu hors de tous les lieux, mais c'est un lieu où j'aurai un corps sans corps, [...] l'utopie d'un corps incorporel. [...] Le pays des fées, le pays des lutins, des génies, des magiciens, eh bien, c'est le pays où les corps se transportent aussi vite que la lumière, c'est le pays où les blessures guérissent avec un baume merveilleux le temps d'un éclair, c'est le pays où on peut tomber d'une montagne et se relever vivant. [...] Mais il y a aussi une utopie qui est faite pour effacer le corps. Cette utopie, c'est le pays des morts, ce sont les grandes cités utopiques que nous a laissées la civilisation égyptienne. Les momies, après tout, qu'est-ce que c'est? C'est l'utopie du corps nié et transfiguré. La momie, c'est le grand corps utopique qui persiste à travers le temps. [...] Et dans cette cité utopique des morts, voilà que mon corps devient solide comme une chose, éternel comme un Dieu. »*²⁷⁵

La création artistique pour Kantor et son théâtre de la mort, par exemple, est tendue vers l'impossible²⁷⁶, vers l'utopie. Pour lui, cette utopie n'est pas universaliste. Elle est plutôt individualiste. Kantor ne désirait pas sauver le monde

²⁷⁴ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 9.

²⁷⁵ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, pp. 10-11.

²⁷⁶ AMEY, Claude, *Op. Cit.*, p. 18.

avec son art. Il désirait se sauver lui-même. Cette attitude, selon lui, n'était pas égoïste. Elle relevait la valeur de l'individu. Pour lui, comme pour Beuys, toutes les initiatives et tentatives de sauver le monde et de rassembler les gens autour d'un idéal étaient vouées à l'échec.

Christian Drapon en parle en ces termes : « Mégalomanie kantorienne: être à soi-même sa propre origine, recréer le monde, tel l'enfant, à partir de ses débris tirés d'une catastrophe originelle, c'est, comme il l'indique dans *Ô douce nuit*, le répéter de manière infidèle ou hérétique comme un éternel retour qui refuse toute mise en perspective au service d'une cause ou d'un dessein historique. Cet individualisme souverain est une position de résistance, une façon, disait Kafka, de "sortir du rang des assassins". De même, d'Artaud répondait-il aux surréalistes fraîchement convertis au communisme : "Je me fous de votre révolution, pas de la mienne."²⁷⁷

Cette révolution individualiste n'est pas contradictoire. Elle est issue de la conscience de la fin des avant-gardes. Conscience aussi du fait que les avant-gardes ont trahit les principes qui leurs ont donné l'origine. Elles ont choisit, à la fin, un parcours contraire à l'individualité et à la liberté de la création. La révolution individualiste de Kantor allait à la rencontre de son désir d'une œuvre d'art autonome. C'est pour cela même qu'il se réclamait artiste d'avant-garde, puisque ce qu'il réclamait, c'étaient ces principes fondateurs des avant-gardes. « *Ce paradoxe dit à la fois la conscience d'être issu de ces mêmes avant-gardes et le sentiment aigu d'avoir échappé au cataclysme où elles finirent par sombrer. [...] Finalement, ne*

²⁷⁷ DRAPON, Christian, « Mémoire », *Trois Cahiers pour Kantor*, Théâtre/Public 166-167, Gennevilliers, 2003 p. 43.

*tenir son origine que de soi, c'est se désigner comme survivant, être en quelque sorte revenu d'entre les morts. »*²⁷⁸

Kantor désirait plutôt restituer la valeur de l'individu comme une réponse aux assemblages collectifs autour de la destruction, de la guerre, des génocides. Il en est de même pour le corps mort du butô. L'âme, en tant qu'habitant de ce corps qui revient de la mort, survit et se transforme à travers les renaissances, modifie le corps. Foucault considère que l'âme, le grand mythe de l'âme, est la plus puissante et la plus obstinée des utopies, « *par lesquelles nous effaçons la triste topologie du corps* ». ²⁷⁹ Pour Kantor, il ne s'agit pas de démontrer son intérieur et sa topographie. C'est son intérêt pour la réalité qui change et qui évolue, qui se définit sans cesse dans la pensée. Cette réalité est renforcée dans l'imagination autant qu'elle s'y réalise.

L'art dépend aussi de l'importance de la décision et du choix, donc de l'action, de la même manière qu'il en pointe l'importance. Pour cela, Kantor considère la vie et la création comme un voyage, un déplacement dans le temps physique et intérieur – entre la vie et la mort. L'espoir est le moteur de ce voyage. Ce voyage est une ligne inconnue parsemée de rencontres inattendues, d'épreuves, d'errements, de retours, des recherches de la bonne route. « *Si moi-même ou quelqu'un d'autre, voyant les choses de l'extérieur, ne comprend pas l'évolution de la création, parce qu'il n'y voit pas d'homogénéité, je peux nourrir l'espoir que ce développement est vivant, car une des propriétés de la vie est d'apporter constamment des surprises et d'avoir un cours*

²⁷⁸ DRAPON, Christian, *Ibid.*, p. 43.

²⁷⁹ FOUCAULT, Michel, *Op. Cit.*, p. 11.

*imprévisible. »*²⁸⁰ Pour lui, plus tragique est la vie, plus fort est « *“l’impératif” intérieur d’une réponse, de la création d’une réalité “autre” libre, autonome, capable de remporter une victoire morale sur l’autre, de triompher, de rendre à notre temps sa dignité morale. »*²⁸¹

Il s’agit pour Kantor de protestation et de révolte face à la réalité telle qu’il l’a connue : la réalité d’une Europe déchirée par la guerre et la mort. C’est à travers ce désespoir même que l’espoir reprend toute sa force. La création naît ainsi de l’espoir de dépasser cette réalité détruite, pleine de répression. Dépasser l’existence quotidienne destinée à la perte de la mémoire. De même que pour Pina Bausch, dépasser le difficile constat de faire partie d’une humanité qui se détruit elle-même.

Ainsi, la topographie de l’âme ne remplace pas la topologie du corps, au contraire, ils s’auto-façonnent et co-existent dans un système qui leur est propre, car selon Foucault, le corps possède « *des lieux sans lieux et des lieux plus profonds, plus obstinés encore que l’âme. [...] Il n’est pas besoin de magie ni de féerie, il n’est pas besoin d’une âme ni d’un mort pour que je sois à la fois opaque et transparent, visible et invisible, vie et chose : pour que je sois utopie, il suffit que je sois un corps. »*²⁸²

Foucault affirme que toutes les utopies ont leur point d’origine dans le corps lui-même car elles « *sont nées du corps lui-même et se sont peut-être ensuite retournées contre lui. [...] Le corps humain est l’acteur principal de toutes les*

²⁸⁰ KANTOR, Tadeusz, *Op. Cit.*, p. 127.

²⁸¹ KANTOR, Tadeusz, *Ibid.*, p. 58.

²⁸² FOUCAULT, Michel, *Op. Cit.*, pp. 12-14.

utopies. »²⁸³

Considérant le corps comme « un grand acteur utopique », Foucault estime alors que les masques, le maquillage, le tatouage, les habits font « *entrer le corps en communication avec des pouvoirs secrets et des forces invisibles* » car ils « *déposent sur le corps tout un langage : tout un langage énigmatique, tout un langage chiffré, secret, sacré, qui appelle sur ce même corps la violence du dieu, la puissance sourde du sacré ou la vivacité du désir.* »²⁸⁴

Les accessoires et les vêtements ainsi que les empreintes sur le corps « *placent le corps dans un autre espace, ils le font entrer dans un lieu qui n'a pas de lieu directement dans le monde, ils font de ce corps un fragment d'espace imaginaire qui va communiquer avec l'univers des divinités ou avec l'univers d'autrui, ils [...] sont des opérations par lesquelles le corps est arraché à son espace propre et projeté dans un autre espace. [...] Et si on songe que le vêtement sacré, ou profane, religieux ou civil fait entrer l'individu dans l'espace clos du religieux ou dans le réseau invisible de la société, alors on voit que tout ce qui touche au corps – dessin, couleur, diadème, tiare, vêtement, uniforme –, tout cela fait épanouir sous une forme sensible et bariolée les utopies scellées dans le corps.* »²⁸⁵

Ainsi le corps utopique et tatoué de Jean Luc Verna, de Franco B et de Ron Athey, par exemple, tous les trois séropositifs, ce corps qui a vécu l'expérience de la mort en vie. Un corps marqué et qui devient l'utopie même de la transformation, le

²⁸³ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, pp. 14-15.

²⁸⁴ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 15.

²⁸⁵ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, pp. 15-17.

point zéro autour duquel je pars et je reviens, je me transforme.



Image 18 : *Je ne suis plus une page blanche* (photo: Lucile Adam)

Pour Foucault « *le corps est le point zéro du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser le corps n'est nulle part : il est au cœur du monde ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine.* »²⁸⁶ Je n'existe dans la réalité et dans le rêve qu'à travers mon corps.

Dès lors, une autre possibilité d'utilisation du matériau autobiographique consiste en la reconstruction de l'univers onirique, des rêves personnels dans la

²⁸⁶ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 18.

transformation du corps. Comme Eleanor Antin, par exemple, quand elle illustrait ses propres rêves dans des performances où elle se déguisait et se maquillait. A travers ces actions, elle devenait les personnages de sa propre imagination. Elle a également représenté l'accouchement de son propre fils pendant qu'elle s'appliquait, poil par poil, une fausse barbe. Dans son cas, il s'agit d'un corps qui donne lieu à un autre, qui en génère un autre, par l'introduction d'un autre corps, d'un autre principe, le masculin. Le corps comme la fusion d'autres corps, d'autres ailleurs. Cela se réalise dans deux sens. D'une part le corps comme la fusion d'autres corps (comme si la fusion d'autres corps créaient un nouveau corps, comme si son propre corps résultait de la fusion de corps autres que le sien). D'autre part, le corps comme la fusion « avec » d'autres corps (comme si son propre corps résultait de sa fusion avec d'autres corps).

Foucault continue sa réflexion autour du corps utopique en affirmant que le corps « *est toujours ailleurs, il est lié à tous les ailleurs du monde, et à vrai dire il est ailleurs que dans le monde. Car c'est autour de lui que les choses sont disposées, c'est par rapport à lui [...] qu'il y a un dessus, un dessous, une droite, une gauche, un avant, un arrière, un proche, un lointain.* »²⁸⁷ Enfin, c'est par rapport à lui qu'existe d'autres corps, des espaces et des temporalités : le passé, le présent, le futur... mais aussi « des » passés, « des » présents et « des » futurs... Des temporalités au pluriel qui peuvent être remaniées, manipulées, reconstruites, dans ce corps utopique.

²⁸⁷ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 17.

Laurie Anderson, par exemple, a utilisé l'autobiographie pour créer une performance dans laquelle elle décrivait son propre processus et parcours de construction de l'œuvre d'art. Il s'agissait d'une expérience avec le temps de la performance elle-même. Pendant qu'elle jouait au présent, elle racontait son processus au passé. La vie « réelle » – le fait passé – se mélangeait à la fiction – la performance. En revanche, Julia Heyward a créé des performances dont le contenu était constitué de son enfance. En se rappelant la façon dont elle se conduisait étant enfant, elle reproduisait son comportement d'alors et sa façon d'agir. Cela devenait un style d'actuation proche de celui du clown et de son état infantin. D'une manière comparable à la technique clownesque, elle entreprenait des narrations, reproduisait des attitudes, comportements et gestes qui, dans un corps adulte, frôlaient le ridicule. Sa façon de se tenir sur scène pouvait par exemple reproduire son état de nervosité lorsqu'elle allait à l'église (traduit physiquement), et cet état pouvait être mêlé à une narration sans aucun lien avec ce souvenir. Cela pouvait créer un contraste avec la narration ou la situation présentes et, au même moment, devenir une critique des comportements sociaux et religieux auxquels elle a été assujettie. Du souvenir infantin de l'église, elle a également conservé le rythme du discours prononcé par son père, pasteur presbytérien. Les performances de Julia Heyward sont des exemples de narration sans continuité, fragmentée, qui opère selon la logique de l'enfant, du souvenir de l'enfance chez un adulte, qui prend forme à travers des sauts et des déformations.

6.3. La Présence de Kantor et la mémoire de l'enfant

La présence du corps de Tadeusz Kantor sur scène, selon Denis Bablet, coupe la ligne de la continuité et la ligne « dramatique » du théâtre traditionnel. Elle crée d'autres univers, amène le spectateur à d'autres mondes. Lui, Kantor, rend impossible le déroulement traditionnel du « drame » car il manipule les éléments et la scène comme dans un jeu au présent. Sa présence sur scène affirme qu'il s'agit de son univers personnel. Pour cela, il se donne le droit de la manipulation. C'est lui qui mesure le degré de « véracité » des acteurs et de la scène, parce que cette « vérité » est la sienne. C'est l'authenticité de sa mémoire, de son souvenir. *La "séance dramatique" n'est rien d'autre que leur mise en jeu.* »²⁸⁸

Cette mise en scène de lui-même suit le cours de sa mémoire d'enfant. Elle est ce qui reste de l'optique de Kantor-enfant manipulée par Kantor-adulte. Elle est également un rhizome composé, entre autres, de sa vie d'homme et d'artiste et de ses mythologies personnelles, et prend sa forme dans le processus même de création (l'art comme réponse à la vie). Car l'art est un parcours lié à la vie et son œuvre est toujours inachevée. Il est le manipulateur de cette œuvre qui n'est pas prête, mais vivante, donc manipulable.

Claude Amey parle de la complexité de la présence de Kantor sur scène et de l'importance de cet élément dérangeur qui rend impossible le déroulement de la « séance dramatique » dans une pièce de théâtre traditionnelle. « *C'est à la fois*

²⁸⁸ BABLET, Denis, *Op. Cit.*, p. 191.

l'attitude du chef d'entreprise familiale qui ne peut déléguer ses pouvoirs ou s'absenter sans penser que tout va s'écrouler. C'est aussi celle de l'enfant qui dit : "Voyez, c'est moi qui ai fait cela" ; celle encore du chef d'orchestre a minima, qui arrête le mouvement quand ça dérape, ou quand les acteurs se mettent à interpréter comme au théâtre ; il est là, dit-il, illégalement, et devrait être bouté hors de la scène par les acteurs ; mais ce n'est qu'une provocation stimulante, soutenue par un contrat tacite entre lui et les acteurs, qui alimente et résout une tension nécessaire entre la fragilité du bricolage – car rien n'est jamais achevé pour Kantor – et la construction d'une cohérence. »²⁸⁹

Il est là, artiste et homme, devant sa création et devant sa mémoire. Il est le maître de cérémonie des personnages issus de sa mémoire, de son univers personnel. « *C'est aussi dans le cadre d'une fête, que ce soit une noce ou un anniversaire, au moment où l'instant prêtre au rire, à la joie mais aussi aux retrouvailles, que Kantor s'installe à la lisière de la scène, à la frontière des deux mondes, comme Wyspianski, rappelait-il, " était sur le seuil de la demeure, appuyé au linteau de la porte d'entrée", pour inviter au Retour les Ombres de ceux qui ont traversé sa vie, héros mythologiques, spectres de l'histoire, acteurs de son théâtre, artistes de dimension universelle ou tout simplement humbles membres de la communauté villageoise ou familiale. »²⁹⁰*

Kantor a aussi dépassé la fonction du maître de cérémonie et du metteur en scène qui est présent et qui règle le jeu, en devenant l'acteur de lui-même : « *Dans Je*

²⁸⁹ AMEY, Claude, « Le théâtre littéral de Kantor », *Trois cahiers pour Kantor, Op. Cit.*, p. 25.

²⁹⁰ BABLET, Denis, *Op. Cit.*, p. 19.

*ne Reviendrai Jamais, il ne se contente pas d'être ce personnage. Il est pour la première fois acteur, mais acteur de sa propre personne, "moi-réel", en opposition aux éléments de la fiction. Et du fait même qu'il est sur l'aire de jeu, ce moi-réel est comme double. Oui, c'est bien Tadeusz Kantor avec en lui sa vie et sa mémoire, c'est lui qui se confesse, mais il est aussi l'acteur qui le montre et affirme sa présence. »*²⁹¹

Kantor utilise le passé, lors de ses dernières créations, comme la source première, comme le matériau sur lequel ses mises en scène sont bâties. C'est surtout lui et son passé que l'on voit sur scène. « *A chaque création Kantor remet tout en jeu et se remet lui-même en question.* »²⁹²

Les souvenirs et la mémoire de Kantor sont « les empreintes du passé ». La mémoire est le contenant, les souvenirs sont le contenu. La mémoire pourrait être la bibliothèque, et les souvenirs en seraient les livres. Les livres sont là, existent tous, mais la bibliothèque est conçue de façon labyrinthique, avec des recoins sombres, des portes à code, qui rendent parfois difficile, parfois impossible, l'accès aux livres. Comme une « empreinte », le passé (les souvenirs et la mémoire) devient une marque durable, profonde. Il est une trace naturelle qui permet d'identifier quelqu'un. Cette présence du passé se fait selon le propre mouvement de la mémoire et du souvenir, en sauts, dans des apparitions spontanées. Elle n'obéit pas à une volonté rationnelle, comme le metteur en scène de *Catastrophe* de Beckett qui répète plusieurs fois « *je ne me rappelle pas !* ». En même temps que Kantor l'accepte et lui fait appel, il est

²⁹¹ VIDO-RZEWUSKA, Marie-Thérèse, « Retour à la baraque de foire », *Les voies de la création théâtrale* 18, *Op. Cit.*, p. 73.

²⁹² BABLET, Denis, *Op. Cit.*, p. 10.

aussi appelé par son propre passé. Il parle du « *gouffre de la mémoire ; les appels désespérés du passé ; la course insouciante de l'enfance.* »²⁹³

Ces appels désespérés de son passé et de son enfance demeurent dans des images, des objets, des événements qui sont des « impressions » comme des « empreintes gravées »²⁹⁴. Elles sont des objets ordinaires aussi bien que des sensations liées à la vision fantastique de l'enfance : les chaussures du Père, la croix du prêtre, des lieux pleins de mystère tels le cimetière, l'armoire et la porte de la chambre de l'enfance, la fenêtre, les parades militaires, la prière à genoux, etc. Il s'agit de fragments personnels qui sont restitués dans des images aussi fragmentées, comme « moi à l'âge de six ans » de *Qu'ils crèvent les artistes* ou les écoliers de *La Classe Morte*.

Le temps de l'enfance est aussi celui des événements importants, des grands personnages, des impressions profondes (celles de l'invisible, de l'au-delà).²⁹⁵ Les personnages sont mêlés à la Pauvre Réalité quotidienne. De cette réalité quotidienne sont issus les personnages du village et de la famille. Ces deux mondes s'entrecroisent dans une atmosphère qui contient l'étrangeté et l'ordinaire. Kantor laissait surgir ces débris d'une réalité d'hier qui est toujours présente. Ces fragments de la mémoire sont obsédants et ont une force puissante sur son œuvre. « *A côté de son Moi-enfant s'agitent des personnages fluctuants qui constituent ou prétendent constituer sa famille. Bâties à l'aide de fragments d'individus divers ou collages de*

²⁹³ BABLET, Denis, *Ibid.*, p. 21 – T. Kantor, « Les empreintes gravées » in *Ô douce nuit*, Paris, Actes-Sud-Papiers, 1991

²⁹⁴ BABLET, Denis, *Ibid.*, p. 21.

²⁹⁵ BABLET, Denis, *Ibid.*, p. 24.

*différentes époques de la vie d'un même être, auxquels sont indissolublement liés des objets révélateurs. »*²⁹⁶

Sur scène, dans *La Classe Morte*, Kantor donne vie à des créatures humaines – des individus à l'état de sénilité – qui font corps avec des cadavres d'enfants. Ces créatures sont les dépôts des souvenirs de l'époque de l'enfance oubliée et repoussée par l'insensibilité et le pragmatisme. La perte de l'univers enfantin dans le processus pour arriver à l'univers adulte nous rend inaptes à saisir notre vie dans sa plénitude. Pour Kantor, c'est le pragmatisme qui anéantit en nous l'imagination du passé. Pour cela, il cherchait, dans ce spectacle, à mettre en évidence que le passé finit par devenir un stock oublié à côté des sentiments, des clichés, des portraits de ceux qui autrefois nous étaient chers. Dans ce stock (la mémoire), traînent « en vrac » des événements, des objets, des vêtements, des visages (les souvenirs). « *Leur mort n'est qu'apparence : il suffit d'y toucher pour qu'ils se mettent à faire vibrer notre mémoire et à rimer avec le présent. Cette image n'est guère le produit d'une nostalgie sénile, mais traduit l'aspiration à une vie pleine et totale qui embrasse le passé, le présent et l'avenir.* »²⁹⁷

La mémoire est alors un stock des souvenirs, et le souvenir opère dans le dépassement de l'ordre temporel, il se métamorphose dans ce corps utopique avec les images venues d'ailleurs. Il défie le temps et joue avec l'inévitable constat de la finitude, de la mort. Il met en évidence le constat de la dégradation de la réalité avec l'espoir d'une existence qui dépasse les cadres de la réalité quotidienne même. Bruno

²⁹⁶ BABLET, Denis, *Ibid.*, p. 24.

²⁹⁷ BABLET, Denis, *Ibid.*, pp. 236-237.

Schulz, par rapport à la « réalité dégradée », disait que « *si l'on pouvait... parvenir par une voie de détour à revivre son enfance, à jouir de sa plénitude sans limites, ce serait réaliser une époque géniale. Mon idéal c'est arriver à l'enfance. C'est ce qui serait la vraie maturité.* »²⁹⁸

Pour Kantor il n'y a pas de chronologie des souvenirs. A côté des images de l'enfance traînent des images accumulées tout au long de sa carrière, de sa vie et de sa mythologie. Les fragments du souvenir se mêlent à d'autres fragments d'images venus de ces autres branches de sa vie. Des éléments disparates peuvent fusionner en en créant un troisième élément. C'est le cas, par exemple, de l'incarnation partielle de son père dans le spectre d'Ulysse : « *enveloppé de sa capote grise et sale, dans ces restes exhibés de la tombe qui proclament : "Je suis Ulysse, le Maître d'Ithaque" et "Je suis mort le 24 janvier de l'année 44".* »²⁹⁹

En ne respectant pas une chronologie des souvenirs, Kantor ne construit pas une ligne narrative au sens traditionnel. Le temps est celui de la mémoire qui ne respecte pas la hiérarchie chronologique des événements. Les éléments existent indépendamment et cohabitent les uns à côté des autres.³⁰⁰ Claude Amey³⁰¹ dit que Kantor défie la procédure d'enchaînement narratif du théâtre lorsqu'il prend les scènes de son passé. Son recours au souvenir et à la mémoire n'opère pas dans une

²⁹⁸ KANTOR, Tadeusz, *Op. Cit.*, pp. 236-237.

²⁹⁹ BABLET, Denis, *Op. Cit.*, p. 24.

³⁰⁰ Marie Luc Mâlet nous parle de « *l'image d'un temps vertical* ». Elle en parle en ces mots: « *alors les souvenirs se superposent, se traversent les uns les autres, apparaissent au milieu, au travers, d'un autre, ce qui fait que les strates ne sont pas toujours définissables, un peu à l'image de l'univers, où un soleil très éloigné de nous apparaîtra aussi distinctement qu'une étoile plus proche de nous, et nous laissera croire qu'il est dans la même strate de l'univers que cette étoile.* »

³⁰¹ AMEY, Claude, *Op. Cit.*, p. 19.

perspective de reconstruction historique. Il « monte » avec ces fragments une « séance dramatique » qui ne possède pas de scènes qui présupposent les précédentes ni impliquent les suivantes sous le régime de la causalité dramatique. L'acte de monter les morceaux « ...comme dans un train avec des compartiments, séparés l'un de l'autre. Chaque compartiment garde son indépendance. »³⁰²

Selon Claude Amey³⁰³, le modèle suivi par Kantor lors de la construction de son théâtre n'est pas le « théâtre », mais la mémoire de ses fabrications enfantines, la mémoire de l'enfance : le wagon du train, la tarte en papier, la boîte à chaussures. Selon lui, la mémoire de Kantor est la mémoire de l'enfant qui sélectionne, retient, suspend un geste ou une action. Ces gestes et ses actions acquièrent une existence autonome. Ainsi le souvenir perd son caractère de pure réaction du passé parce qu'il n'offre qu'un condensé de temps. Ces condensés de temps sont aussi limités à des actes, des images, des éléments hors de son contexte qui pourraient leurs donner un « sens » dramatique. Ces actes isolés sont voués à la répétition. Ils n'ont pas d'autre possibilité que de se répéter pour garantir leur existence. Ils sont dépourvus de ce même sens qui est donné par le temps chronologique.

Répéter est aussi apprendre par cœur, mémoriser, et l'acte de la répétition est lié chez Kantor aux promenades de son enfance, lorsqu'il cherchait « *la solitude pour apprendre "par cœur" la leçon de Maeterlinck. C'est à cet âge-là en effet que l'on*

³⁰² AMEY, Claude, *Ibid.*, p. 19.

³⁰³ AMEY, Claude, *Ibid.*, p. 24.

apprend tout "par cœur".³⁰⁴ Dans la solitude, l'enfant crée son propre univers qui lui est particulier. Cet univers enfantin sera le filtre par lequel les événements retenus dans la mémoire de Kantor prendront leurs formes et leurs existences autonomes.

A l'univers particulier de Kantor-enfant, sont mêlées les influences artistiques dont il a été l'héritier, aussi bien que les catastrophes sociales. Tous ces éléments composent les cultures par lesquelles il a été formé. De la communauté où il a vécu lorsqu'il était petit, on voit les comportements des gens « normaux » reproduits sur scène. Tout cela selon l'optique de l'enfant qui déforme la réalité adulte. Les personnages sont les copies de ce que l'enfant a retenu dans sa mémoire. Les faits et les événements sont ceux de l'enfant, à partir de ses dimensions et de sa logique. Les suites aux événements simples, comme un départ de la mère, prennent la dimension d'un départ pour toujours et amène l'enfant au contact avec la solitude. C'est cette fatalité enfantine que Kantor retient. C'est aussi la mesure de la vérité chez les enfants. La subjectivité du jeu qui devient réalité par la force d'y croire. Le jeu et la réalité n'ont pas de distinction.

³⁰⁴ KANTOR, Tadeusz, *Op. Cit.*, p. 261. Ce qui nous fait penser à l'utilisation même du mot « cœur », l'organe qui représente les sentiments et les émotions, à la place de « tête », qui correspondrait plutôt à la pensée rationnelle. Apprendre par cœur serait donc proche de ce que Kazuo Ôno signifiait en demandant de fermer l'œil extérieur et d'ouvrir l'œil intérieur.

6.4. L'Utilisation du souvenir chez Pina Bausch

Pina Bausch également utilise le souvenir comme une redécouverte de sa propre histoire. Dans *Fritz*, son premier ouvrage en tant que directrice du *Tanztheater*, apparaissent quelques thèmes qui seront des leitmotifs dans les spectacles suivants : les inquiétudes et les terreurs enfantines. Dans « *Café Muller* », Pina Bausch a transposé sur scène les images, impressions et souvenirs de sa propre enfance, créant un lieu où la rencontre (entre les adultes) est impossible. L'idée originelle du spectacle provient des souvenirs de la chorégraphe lorsqu'elle était enfant et se cachait sous les tables d'un café, pour y observer les gens. Dans cette pièce, elle danse sur scène, elle est elle-même, mais aussi une image, l'incarnation d'une sensation qu'elle a toujours eu à propos de soi-même et sur les autres.³⁰⁵

Les histoires personnelles retenues dans le souvenir et utilisées par Bausch, comme pour les enfants, ressemblent à des fables. Elle fait aussi appel à la capacité de fabulation des ses performers – des danseurs, non habitués à la construction artistique à travers le langage verbal – sans que pour autant cela suive une narration logique et chronologique. Ce sont des récits de faits personnels vécus par les performers et qui s'approchent du fantastique. C'est, parfois, de la simplicité de l'événement et de l'émotion démasquée qu'apparaît la magie de la réalité.

Beatrice Libonatti, par exemple, dans *Bandonéon*, raconte qu'enfant elle possédait un coq. Ce coq dérangeait les voisins parce qu'il pénétrait sans cesse dans

³⁰⁵ Il n'est pas anodin de rappeler que Pina Bausch a créé *Café Müller* pendant la période du départ de presque la totalité des danseurs de sa compagnie.

leur jardin. Un jour, sa mère dut le tuer, afin d'en finir avec les problèmes de voisinage. Alors que Beatrice arrivait pour le déjeuner, sa mère lui dit qu'elle avait tué le coq et qu'elle l'avait ensuite préparé pour le repas. Elle dit à sa fille qu'elle n'était pas obligée de le manger si elle ne le souhaitait pas. « *Mais je l'ai voulu,* » dit Béatrice, « *j'ai voulu le manger tout entier, je l'ai voulu tout pour moi !* ».

6.5. L'Ensemble autobiographique

Comme Pina Bausch dans la danse et Kantor dans le théâtre, la performance utilise également le souvenir comme base et protocole de travail. Cette utilisation du souvenir, le centrisme de la personnalité et l'aspect de l'individualité de l'artiste donnent son origine à un « ensemble » d'œuvres de performance que l'on qualifie d'« autobiographique », car le contenu de ces performances utilise des aspects de l'histoire personnelle de chaque artiste. Cette reconstruction de la mémoire privée a trouvé son complément dans l'œuvre d'autres créateurs qui ont commencé à travailler avec la « mémoire collective ». Pour RoseLee Goldberg, l'investigation du comportement et des gestes de la société, d'une part, et celle de l'espace intermédiaire entre l'art d'un artiste et sa vie privée, d'autre part, sont réunies et se sont converties au contenu même d'un « grand ensemble » auquel on fait référence comme « autobiographique »³⁰⁶.

³⁰⁶ GOLDBERG, RoseLee. *Op. Cit.*, p. 172

Pour Kantor, l'artiste ne sépare pas l'art de la vie. Il conçoit l'art comme une recherche qui n'a pas de fin, sur soi-même et sur sa propre vie. Pour lui, la création artistique ne supporte pas une programmation contraire à sa spécificité, génératrice de routine et nuisible à sa qualité. « *Au théâtre Cricot 2, la création naît d'un intense besoin intérieur et se réalise dans le travail des répétitions.* »³⁰⁷ Pour lui « œuvrer » dans le sens de l'avant-garde, c'est « *Aller au-delà de la forme déjà acquise, ne pas cesser de chercher, renoncer aux positions déjà conquises, ne pas se permettre d'accomplissement – comme on dit – d'une soi-disant plénitude, ne pas cultiver un style...* »³⁰⁸

Le passé est assimilé et utilisé volontiers par Kantor pour la création et il doit être opposé au passé en tant qu'acceptation de la forme acquise, de l'accommodation artistique. Il doit aller contre ce qui a été conquis dans le « passé » comme parcours artistique. L'art, pour Kantor, est « *une aventure permanente qu'on ne peut vivre sans l'acceptation lucide et la recherche délibérée du risque.* »³⁰⁹ Cette recherche délibérée du risque justifie une bonne partie de la quête de l'action performative et éloigne davantage la performance de la notion de la représentation théâtrale. Le sujet « performatif » devient ainsi un sujet esthétique.

Plusieurs artistes ont recréé des épisodes de leur propre vie. L'autobiographie et l'autofiction deviennent des outils pour mettre en évidence un rapport autre entre l'individu lui-même et la collectivité.

³⁰⁷ AMEY, Claude, *Op. Cit.*, p. 15.

³⁰⁸ AMEY, Claude, *Ibid.*, p. 16.

³⁰⁹ AMEY, Claude, *Ibid.*, p. 17.

Les formes sont nombreuses et toujours personnelles, dans le sens où chaque artiste est responsable (à travers ses outils et son vécu) dans la création de sa propre composition. Il peut s'agir de manipulations et de transformations du matériau privé et/ou que l'artiste s'est approprié dans une série de performances comprenant vidéos, films, sons et soliloques, body art, matériau plastique, danse, théâtre, gestes, improvisation...

6.6. L'Expérience filmique de Yvonne Rainer

Yvonne Rainer dit que son activité de réalisatrice est née de la démarche autobiographique qu'elle avait explorée dans son travail de performance. « *J'ai accédé au cinéma en rationalisant mon autobiographie.* »³¹⁰ De ses débuts dans la danse et dans la performance, avec John Cage puis au sein de la Judson Church, Carrie Lambert dit que Rainer « *connecte l'expérience du spectateur à celle du danseur [...] et met en pratique une philosophie du soi et de l'autre* », parce que, dit Rainer, « *si je pouvais voir ce que vous ressentez, je partagerais votre expérience, j'expérimenterais votre être.* »³¹¹

Ainsi, l'autobiographie est toujours au centre de son travail. Catherine Quéloz dit que « *les intrigues imaginées par Rainer s'emparent de situations de la vie réelle*

³¹⁰ RAINER, Yvonne, « Rainer parlant films ou les films parlant de Rainer. Entretien avec Thyrsa Nichols Goodeve (1997) », *Yvonne Rainer – Une femme qui...*, Op. Cit., p. 40.

³¹¹ LAMBERT, Carrie. « Être remué, Rainer et l'esthétique de l'empathie (2003) ». in *Yvonne Rainer – Une femme qui...* Ibid., p 181

et d'événements biographiques pour traduire des réflexions théoriques via le médium filmique et l'écriture : préoccupations liées à la gestion d'une carrière, interrogations sur les formes de l'oppression patriarcale, doutes sur le genre, études sur les différences culturelles et sociales, réflexions sur l'âge, sur la maladie, sur la pensée queer³¹². Ce sont des questions "vécues" qui déterminent la recherche théorique et les méthodes de travail. »³¹³

Pour Quéloz, Rainer affirme que *« le corps de sa production est constitué de moments volés, de savoirs appropriés, de références citées, de conversations rapportées. »³¹⁴* Ainsi, Rainer *« articule des idées, des méthodes provenant de différentes sources : l'histoire du cinéma [...], l'art, la danse, le théâtre, la French Theory, ou encore les ressources vernaculaires des sous- ou contre-cultures. Elle permet au spectateur de s'identifier non pas aux protagonistes de l'histoire, ni à l'auteur, mais aux questions soulevées par le récit, parce qu'en réfutant le mythe de l'originalité elle attaque la position de l'auteur et les rapports hiérarchiques entre pratique et théorie. »³¹⁵* Rainer va même dire que ses pratiques habituelles peuvent être qualifiées de plagiaires, *« c'est-à-dire utilisant des matériaux "trouvés",*

³¹² Selon Charlotte Nordmann, traductrice de Judith Butler, *Le Pouvoir des mots*, éd. Amsterdam, Paris, 2004 : *« Le terme 'queer', qui signifie 'étrange', a longtemps été utilisé pour désigner de façon péjorative les homosexuels. Au début des années 1990 il est repris comme emblème par le mouvement queer, mouvement à la fois théorique et militant. Le terme queer définit une (post)identité distincte des catégories 'gay' et 'lesbienne' jugées trop statiques, tout en les englobant. Le queer s'oppose au 'normal', et non simplement à l'hétérosexualité. Le terme vise à rompre, ou du moins à perturber, les dichotomies comme celle qui oppose hétérosexualité et homosexualité. L'identité queer n'a donc pas de limites fermes et définies, et se caractérise au contraire par sa fluidité, ce qui en fait une sorte de défi à l'identité. Ce terme est pour ainsi dire intraduisible. »*

³¹³ QUELOZ, Catherine. « Avant propos », *Yvonne Rainer – Une femme qui...*, *Ibid.*, p. 8.

³¹⁴ QUELOZ, Catherine, *Ibid.*, p. 8

³¹⁵ QUELOZ, Catherine, *Ibid.*, p. 9

littéraires et rhétoriques, en guise de texte. »³¹⁶ Ces utilisations de matériaux « trouvés », comme celle de « la réalité toute prête » de Kantor ou des ready-mades, sont pour Rainer des opportunités pour discuter le caractère fictif de ces fabrications selon le contexte historique et social dans lesquels ils ont été créés et, à l'occasion, reproduits comme des vérités. Rainer pose la question de la manière suivante : « *la pensée en tant que donnée culturelle [...] à un moment historique particulier. [...] Où et quand la voix de qui profère la pensée de qui, à travers la bouche de qui, et pourquoi ?* »³¹⁷

L'histoire, pour Rainer, même si personnelle, est une « excuse ». Elle en profite et l'utilise pour discuter et soulever d'autres questions. Ce sont des questions et vécus personnels que Rainer soulève, mais pour donner l'exemple d'une expérience qui est située par rapport à d'autres questions. Comme pour Kantor, il s'agit pour Rainer de pouvoir commencer à nouveau, une nouvelle fois, autrement. Elle en parle en ces mots : « *J'ai toujours aimé l'idée de re-commencer. [...] Dès que j'avais une histoire [...] je devais la raconter, la re-raconter et la dé-raconter.* »³¹⁸ L'histoire personnelle est toujours une expérience réelle, selon Rainer. « *Notre expérience est réelle pour chacun d'entre nous. Ce n'est pas une illusion, mais la représentation lui fait subir un traitement particulier. Quelle que soit la façon dont nous la représentons, l'exprimons, la photographions, la jetons en l'air et la récoltons, l'expérience devient une autre chose. Elle existe en tant que subjectivité et représentation. Tout ce que*

³¹⁶ RAINER, Yvonne, « Déclarer les enjeux. Entretien avec Kurt Easterwood, Laura Poitras et Suzanne Fairfax (1990), *Yvonne Rainer – Une femme qui...*, *Ibid.*, p. 20.

³¹⁷ RAINER, Yvonne, *Ibid.*, p. 141

³¹⁸ RAINER, Yvonne, *Ibid.*, pp. 23-28

*nous éprouvons n'est pas vrai non plus – nous éprouvons et intériorisons ce que nous dit l'État, par exemple. Nous sommes socialement conditionnés et situés en termes de sexe, de race, d'âge, etc. »*³¹⁹

Les conditionnements sociaux auxquels nous sommes soumis et confrontés composent à la fois notre autobiographie et servent de point de lecture pour sortir de ce même cadre autobiographique. C'est le « je » deleuzien qui permet d'accéder à une histoire collective.³²⁰ Rainer considère que l'élément autobiographique aide à constituer un langage personnel qui le différencie des autres. L'autobiographie est une construction fictive à partir du réel vécu qui est toujours en rapport avec des contextes plus généraux et collectifs. Elle en parle en ces termes : « *J'ai toujours considéré mon autobiographie comme une source, comme un élément susceptible d'apporter une note d'authenticité à une mise en scène et un mode d'interprétation qui n'auraient eu sinon aucun relief ni inflexion. [...] Donc à partir du moment où ma vie prend une certaine forme ou une certaine direction, je peux commencer à rassembler du matériel et à envisager une image sociale plus large.* »³²¹

L'« incorporation », au sens littéral du terme, comme un héritage de la danse, lui permet de « *voir comment l'intime est vécu, parallèlement aux tensions politiques et économiques.* »³²²

De même que pour Kantor, le passé est utilisé par Rainer comme des acquisitions qui servent à questionner le présent et à protester contre ce que la loi

³¹⁹ RAINER, Yvonne, *Ibid.*, p. 31

³²⁰ Ou le fameux « je est un autre » de Rimbaud, repris par Deleuze (« je » en tant que « moule »).

³²¹ RAINER, Yvonne, *Ibid.*, pp. 42-48.

³²² RAINER, Yvonne, *Ibid.*, p. 48.

impose. « *Je ne propose pas un autre manifeste, mais lance un appel pour utiliser notre passé culturel, et non pour nous en débarrasser. Si l'on a encore besoin de gestes de refus et d'opposition, c'est non pour nier l'art qui précède, mais plutôt pour faire ressortir – et protester contre – les inégalités sociales existantes.* »³²³

Ainsi, à travers son vécu autobiographique, elle se place au centre non pour raconter sa propre histoire, mais pour identifier les croisements du pouvoir avec les différents aspects de son identité qui la lient à d'autres minorités et secteurs sociaux.

Elle en parle en ces termes : « *Dans le monde que nous connaissons où la préférence pour le même sexe est un signal d'exclusion, de ridicule, de persécution et de négligence de la part d'individus et d'institutions qui n'ont pas à nommer leur préférence sexuelle, mettre seulement l'accent sur la nôtre, sur notre relégation à une marginalité excentrico-bizarro-monstrueuse exige que nous dépassions les limites d'un discours poli et que nous hurlions notre nom. Tout fondamentalisme et tout essentialisme mis à part, je me qualifie donc moi-même de lesbienne, me présente comme lesbienne et me représente comme lesbienne. Cela ne veut pas dire que ce soit le dernier mot de ma définition. "Lesbienne" définit non seulement une identité sexuelle, mais aussi un état social ou une résistance, rendus nécessaires par les iniquités de la société. Il me faut garder à l'esprit que les qualificatifs de "blanche" et de "femme vieillissante", en tant que repères à la fois d'un privilège et d'un stigmat social, constituent d'autres parties de cette identité, et que mon statut en tant que lesbienne vieillissante, quelque stigmatisé qu'il soit dans la vie quotidienne,*

³²³ RAINER, Yvonne, *Ibid.*, p. 94.

*n'est pas équivalent à l'expérience des gens de couleur. »*³²⁴

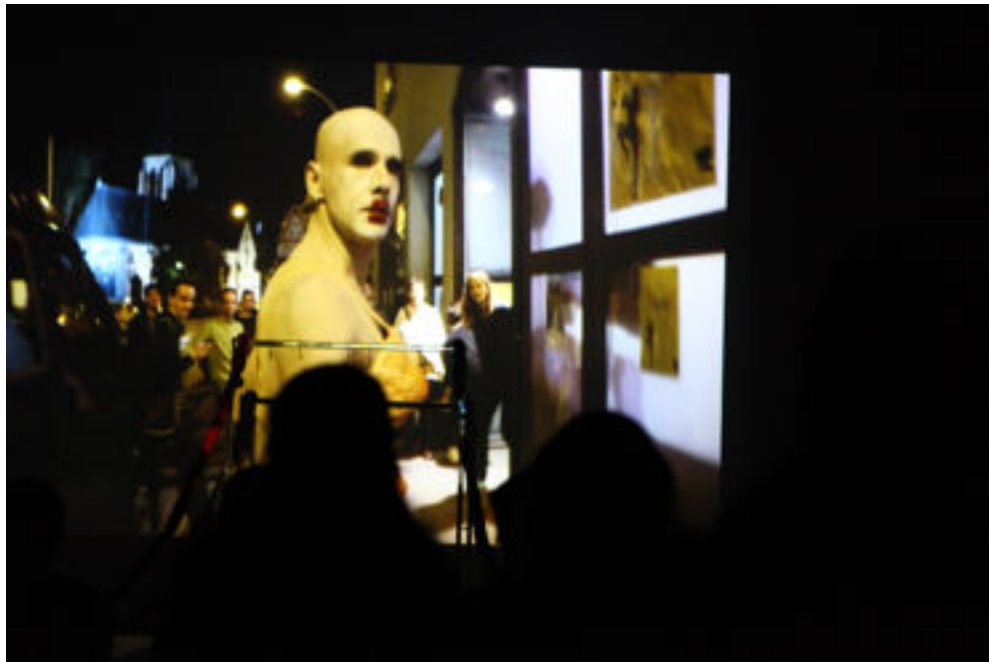


Image 19 : *Ex-Vivo* (photo : Le Générateur)

Rainer pose la question de l'autobiographie comme étroitement liée à la reconnaissance de l'altérité. L'« être dans le monde » est ici exactement reconnaître qui je suis par rapport à l'autre. La sexualité pour Rainer est, comme pour Deleuze, une machine de guerre qui déclenche des questions d'exclusion et de pouvoir. Parler de la sexualité est ainsi parler d'un aspect de l'identité qui est lié à des règles du pouvoir. Parler de moi à travers ma sexualité est alors me placer par rapport à ce pouvoir.

Elle le dit ainsi : « *Je ne pense pas qu'il faille être lesbienne pour faire un film sur les lesbiennes. La question se pose : comment [...] devrait-on parler des luttes de*

³²⁴ RAINER, Yvonne, *Ibid.*, p. 102.

ceux dont les préoccupations ne sont pas exactement les nôtres ? [...] De celles qui doivent être mises en perspective par d'autres questions : si vous n'avez plus l'âge de la reproduction, est-ce que vous abandonnez la lutte pour le droit à l'avortement ? Si vous êtes un homme, ne pouvez-vous défendre pour autant le droit des femmes à contrôler leurs corps ? Si vous n'êtes pas séropositif, ne prenez-vous pas position contre la politique du gouvernement qui traîne des pieds à propos du sida ? Si vous êtes blanc, n'exprimez-vous pas votre révolusion par rapport à la défense néoconservatrice des racistes blancs qui défilent sur les campus des universités en brandissant le Premier amendement ? »³²⁵

Ainsi, selon Carrie Lambert, œuvrer, pour Rainer, rejoint les idées des avant-gardistes (comme pour Kantor, tout en se méfiant, quant à lui, des « avant-gardes » en tant que mouvement collectif porteur d'un consensus qui exclut la différence et l'individualité), selon lesquelles « *nous sommes toujours actifs, dans la mesure où nous ne pouvons pas voir sans extrapoler sur nos propres situations, émettre des hypothèses, ou introduire le fardeau de nos préjugés.* »³²⁶ Et Rainer dira que « *le texte parlé est tout autre que la production d'un auteur, qu'il est sujet à des changements fréquents, qu'il est en devenir, qu'il doit être scruté par l'artisteréalisateur et par le "public-réalisateur". Plutôt que de partir de la perception/identification pour arriver à l'identification/répulsion, le public passe à présent de l'identification à l'attention critique.* »³²⁷

³²⁵ RAINER, Yvonne, *Ibid.*, p. 104.

³²⁶ RAINER, Yvonne, *Ibid.*, p. 202.

³²⁷ RAINER, Yvonne, *Ibid.*, p. 84.

Chapitre VII – Le Sujet esthétique

Je vous laisse libre d'imaginer le dialogue. Choisissez ce qui peut vous charmer. Acceptez, s'il vous plaît, qu'ils entendent la voix du sang, ou qu'ils s'aiment en coup de foudre, ou que Mignon, par des signes irrécusables et invisibles à l'oeil du vulgaire, décèle le voleur... Concevez les plus folles invraisemblances. Faites se pâmer leur être secret à s'aborder en argot. Mêlez-les tout à coup par un soudain embrassement ou par un baiser fraternel. Faites ce qu'il vous plaira.
Jean Genet³²⁸

7.1. La Performance et le spectateur

Au travers de la performance en tant qu'acte, l'artiste expérimente et propose une nouvelle perception de la réalité et de l'art. S'il est une stratégie pour permettre cette expérience, elle réside dans la présence même de l'artiste et dans sa propre personne en tant qu'œuvre. La fabrication par l'artiste, et la perception du spectateur de l'objet comme médium en dehors de la personne/sujet/artiste, se trouve ainsi déplacée. L'artiste « est » l'œuvre ou en fait partie. Le contenu autobiographique, le manque de personnage (ce dernier étant, dans le théâtre traditionnel, considéré comme autre, comme une fiction, en opposition au réel) troublent les frontières entre la fiction et la vie réelle. Pour cela, la performance utilise plus volontiers le terme

³²⁸ GENET, Jean, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Éditions Gallimard, 1996, p. 114.

« expérience », contrairement au mot de représentation. Quelquefois, l'effacement de la convention frontale avec le spectateur (lequel peut être considéré comme un élément actif et plusieurs fois utilisé comme un élément participatif de la performance) crée ce partage « dans » le réel désiré par la performance.

Le spectateur et le performer se trouvent alors dans un temps « intermédiaire » qui est à la fois le temps de la réalité (l'expérience immédiate) et le temps de la fiction (la création artistique). C'est le cas des expériences sensorielles de la brésilienne Lygia Clark, entre autres.

Vito Acconci, quant à lui, avait réalisé des performances dans le champ du privé et sans la « présence consciente » du spectateur. Ces performances consistaient en des poursuites de personnes dans la rue sans qu'elles s'aperçoivent de la présence du performer. La performance se terminait lorsque la personne entrait dans un bâtiment. Alors Acconci en choisissait une autre.

Une démarche similaire a été conçue par Sophie Calle, qui a demandé à sa mère d'engager un détective dont la mission était de la suivre plusieurs journées durant, sans que lui, le détective, le sache. Calle inverse la situation dans laquelle se trouvait Acconci, en retirant le pouvoir donné au détective. Dans sa performance elle était elle-même l'élément conscient qui se faisait observer. Ensuite elle établissait un parallèle entre les deux rapports, les deux points de vue de sa journée, le sien et celui du détective privé. En inventant une fiction dans le cadre du réel, elle inverse la position du surveilleur et du surveillé, comme si elle jouait devant une caméra de surveillance en mouvement.

Ces performances étaient considérées comme « introspectives », car elles se réalisaient plutôt dans le performer même, sans que forcément le spectateur (ou l'individu dans la rue) ait conscience de sa participation. Elles avaient pour objectif de jouer avec la perception de la réalité et de l'espace d'intimité de chacun. Dans le même but, « Raconter des secrets », de 1971, était une performance dans laquelle Acconci chuchotait des secrets personnels pendant des heures, caché du public sous le parquet d'une galerie. Ces démarches effaçaient les limites entre l'œuvre d'art et la vie privée de l'artiste. L'art utilisait le contenu, le temps et l'espace de la réalité et intervenait dans des contextes réels, hors le cadre de la convention théâtrale. La réalité pouvait être alors perçue comme une fiction et l'intime questionné par rapport au public et au collectif.

Bob Wilson compare le fait d'être au théâtre avec celui d'« être dans un parc ». Selon Wilson, le spectateur est sous de multiples influences : ce qu'il voit ou entend, ce qui se passe autour de lui, ce qui le distrait, et ce qui peut le marquer ou le provoquer plus directement³²⁹. L'élément unificateur, pour Wilson, est le titre du spectacle proposé. Le titre constitue le seul facteur commun de résonance et donc d'interprétation, car les éléments de la scène peuvent être juxtaposés, isolés, manipulés par le metteur en scène/performer. Les éléments scéniques sont alors composés par collages et/ou assemblages, comme peut l'être un tableau. Ainsi, comme lors de la contemplation d'un tableau, l'attention et la distraction coexistent. Nous pourrions dès lors établir un parallèle avec l'idée de voyager ou de se promener

³²⁹ BIANCHI, Ruggero, « Une signature du corps et de l'âme : vers un art total de l'ici et maintenant », *Pina Bausch – Parlez-moi d'amour, Un colloque*, L'Arche Editeur, 1995, pp. 55-56.

en regardant le paysage d'un tableau.

Selon Claude Amey³³⁰, la distraction est un élément d'importance pour pouvoir prendre la vie dans sa totalité, c'est-à-dire par des fragments qui composeront une lecture unique et une réception singulière pour chacun devant l'œuvre d'art. Si la configuration d'un théâtre « boîte noire » tend à obliger le spectateur captif à fournir un effort d'interprétation et à suivre la suite des événements d'une narration traditionnelle, la distraction, elle, englobe la présence d'éléments de la vie et l'œuvre en soi, que les deux se croisent ou non. Dans ce sens, le spectateur « fait » partie d'une globalité, comme s'il se trouvait à l'extérieur, en plein air. Il « est dans le monde », et l'œuvre d'art fait partie de cet ensemble qui englobe la totalité de ce qui se passe autour lui. Ainsi, le réel et la fiction se confondent et ne font qu'une seule chose. Dans cette lisière entre le réel et la fiction, la pensée et la perception s'approchent du concept du « flâneur »³³¹.

Le flâneur est un concept assez abstrait qui décrit quelqu'un se promenant dans l'espace urbain, qui regarde, se cache dans la foule et profite de l'instant. Pour Baudelaire, c'est une attitude de vie, ou mieux un « art de vivre », comme dans le zen, pour résister au temps rapide de la vie, le concept du flâneur prône que l'on doit s'efforcer de rester immobiles et d'apprécier la vie. Pour le zen, rester immobile dans la contemplation c'est laisser le monde passer par nous, être traversé par le monde et les choses.

³³⁰ Séminaire Théâtre et Esthétique – Département des Arts de la scène – Université Paris 8 Saint-Denis.

³³¹ Flâner, selon le dictionnaire, signifie se promener sans hâte, en s'abandonnant à l'impression du moment, ou s'attarder, être dans l'inaction.

Bien qu'Edgar Allan Poe ait été le premier à créer un flâneur dans *The Man of the Crowd*, publié en 1840, c'est Walter Benjamin, traducteur de Baudelaire, qui a établi le flâneur comme une figure centrale de la modernité. L'homme de Poe du XIX^e siècle et le flâneur moderne du XX^e siècle diffèrent l'un de l'autre. Poe crée quelqu'un qui cherche le danger ou l'inconnu, des situations inattendues qu'il n'aurait ordinairement pas rencontrées. Néanmoins cette personne confond la réalité et son imaginaire, prend peur et se réfugie dans la foule comme dans un abri. La foule de la rue est ainsi utilisée afin de voir sans être vu, d'échapper au danger qu'il avait recherché ou que son imaginaire a créé.



Image 20 : *My Fashion Week Off* (photo: Matthew Allen)

Le flâneur moderne, lui, à l'instar de celui de Baudelaire, utilise la foule pour voir et pour être vu. Mais le flâneur du XIX^e siècle et celui du XX^e ont en commun un

esprit ouvert et sans préjugés et le goût de l'errance sans but, avec pour seul objectif l'expérience de la balade sans dessein, de rester ouvert aux événements et à l'imprévisible. Leo Bersani cite une interview d'Almodovar dans laquelle il parle de la « disponibilité » due à cet état de distraction et comme étant la situation idéale pour la création : « *Cette indécision, ce laisser-aller des personnages féminins m'intéressent énormément. Quelqu'un de seul, sans aucun but précis et toujours au bord de la crise est exceptionnellement "disponible", tout peut lui arriver* »³³².

Poe suivait des personnes inconnues dans la rue pour être amené à des situations particulières, dans des quartiers de Londres qu'il ne fréquentait pas habituellement, afin de croiser des personnes autres, des marginaux, des gens considérés dangereux, pour activer d'autres états, vivre d'autres situations que celles de sa « vie quotidienne » et qu'il n'aurait « normalement » pas vécues. Judith Butler dit « *qu'il ne s'agit pas de rester marginal.e, mais d'être partie prenante de réseaux ou zones marginaux, quels qu'ils soient* » pour déstabiliser de multiples manières les autorités imposées.³³³ En citant Marie Douglas, elle dit que « *le corps humain... c'est le modèle par excellence de tout système fini. Ses limites peuvent représenter les frontières menacées ou précaires* »³³⁴, et que pour Douglas « *tous les systèmes sociaux sont vulnérables à leurs marges et toutes les marges sont, en conséquence, considérées comme dangereuses.* »³³⁵

Nous pouvons mettre en rapport la démarche de Poe avec celles de Vito

³³² BERSANI, Leo, *Sexthétique*, EPEL, 2011, p. 114.

³³³ BUTLER, Judith, *Op. Cit.*, p. 56.

³³⁴ BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 253.

³³⁵ BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 253.

Acconci et de Sophie Calle, déjà cités. Poe cherche, dans le concept du flâneur et dans la poursuite des inconnus, l'expérience du danger au sein des « marges de la société », à aller consciemment dans des lieux dangereux où il n'irait pas habituellement. La performance d'Acconci, quant à elle, relève plutôt du phénomène de la société de surveillance et des limites entre le privé et le public dans l'espace collectif. Calle, pour sa part, cherche dans le renversement de ces rapports de surveillance à questionner la fabrication d'une vérité au travers d'un regard extérieur. Pour tous les trois, de façons différentes, la question de la réalité en tant que fabrication est posée.

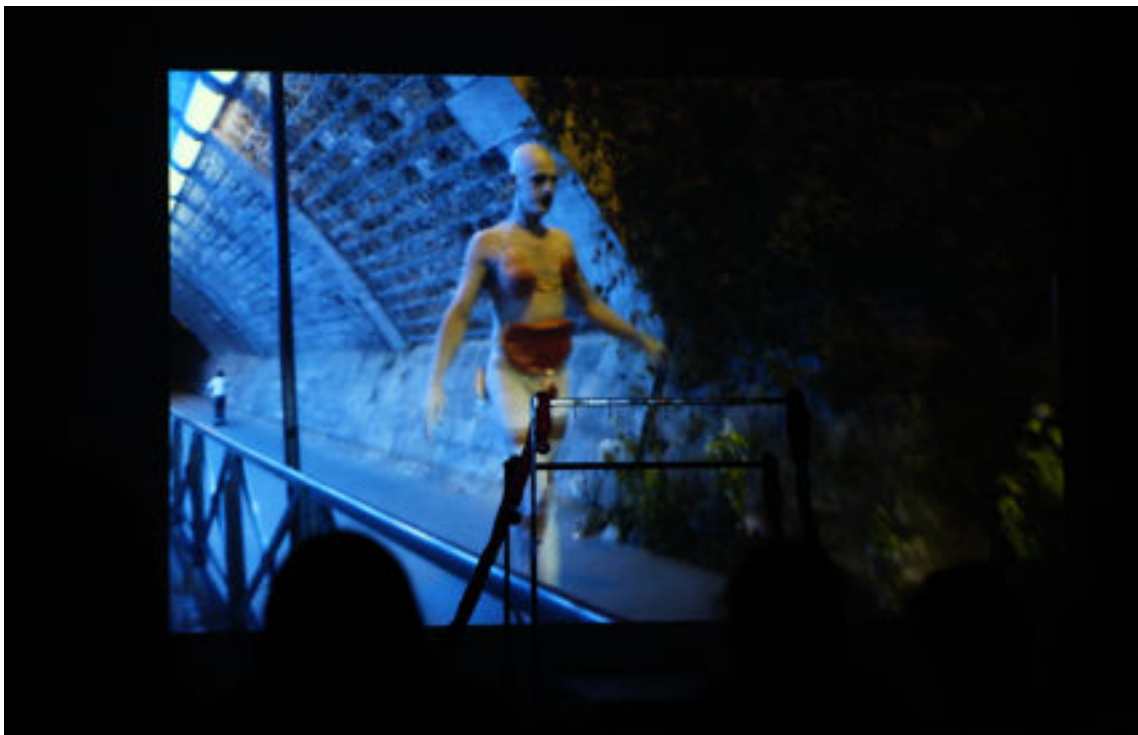


Image 21 : *Ex-Vivo* (photo: Le Générateur)



Image 22 : *En Mutation* (photo: Lucile Adam)

Non loin de la conception de Bob Wilson, Richard Schechner, à travers son théâtre de l'environnement, par exemple, a élaboré une théorie sur l'acte d'aller au théâtre en le présentant comme l'équivalent de celui d'aller dans une galerie ou dans

un musée.³³⁶ Pour lui il n'y a pas d'unicité (autour d'une logique textuelle ou littéraire) et chaque spectateur suit un parcours indépendant et unique, car ce qu'il voit – le spectacle qu'il apprécie et qu'il crée à travers son imaginaire – est un résultat de son propre choix et de la totalité de son vécu. Pour Anthony de Mello, « *nous ne voyons pas les gens et les choses comme ils sont, mais en fonction de nous. C'est la raison pour laquelle deux personnes regardant la même chose ou la même personne ont des réactions différentes. Nous ne voyons pas les choses et les gens comme ils sont, mais en fonction de ce que nous sommes.* »³³⁷

Dans les deux cas de Schechner et Wilson, on perçoit que les choses sont plutôt suggérées par le performer, vécues différemment d'un être à un autre, et que le spectateur est libre de choisir et de construire sa propre interprétation, liberté dont on peut dire qu'elle est « conditionnelle » puisque cette construction est soumise à son ressenti et son propre parcours. On peut dire également et en conséquence que si le performer ne peut ni donner ni se donner totale liberté, du moins en élargit-il le champ. Même s'il existe un texte explicatif ou de présentation de l'œuvre donné au préalable, chaque individu fera sa propre lecture et son agencement, d'après son vécu et les outils dont il dispose, de ce que nous appelons « performance texte ».

Wilson et Schechner donnent ainsi des exemples de ce que Rancière va appeler plus tard le « spectateur émancipé », libérant l'interprétation d'un signifiant ou d'un sens commun à tous. Le spectateur est libéré pour avoir son expérience personnelle, incluant sa distraction. L'interprétation et le message uniques ne sont plus l'objectif

³³⁶ GOLDBERG, RoseLee, *Op. Cit.*, p. 55.

³³⁷ DE MELLO, Anthony, *Quand la conscience s'éveille*, Éditions Albin Michel, 2002, p. 113.

principal du « performance-texte ». C'est pour cela que Grotowski, de son côté, donne la priorité au travail de « subjectivation du performer ».

En accordant le statut de créateur aux deux participants d'une œuvre de « *performing art* », l'artiste et le spectateur, Grotowski leur donne la possibilité d'être « agissant » et enlève la hiérarchie entre eux.

Dans le cadre de la danse, et dans une autre temporalité historique, géographique et sociale, Jérôme Bel propose et cherche également l'effacement de la hiérarchie entre le performer et le spectateur. Tout en utilisant des éléments issus de sa propre autobiographie et de ses complices en les fictionnalisant (ne serait-ce que par leur mise en scène, mise en plateau, c'est-à-dire manipulés pour être vus et lus par le spectateur dans des dispositifs qui ressemblent parfois à une conférence dansée), Jérôme Bel donne au spectateur le statut de créateur de nouveaux sens. Bel, de même que Grotowski, cherche plutôt des nouveaux modes de subjectivation.

7.2. La Performance et le sujet esthétique

Cette ouverture conceptuelle et l'accent mis sur la pratique (l'expérience) plutôt que sur la théorie caractérisent néanmoins la performance comme « un rapport » « à » quelqu'un ou « à » quelque chose dans une temporalité précise. Elle présuppose aussi la présence « de » quelqu'un ou « de » quelque chose dans l'espace par rapport « à » quelqu'un et/ou « à » quelque chose. Même si cette présence est

représentée par son absence (« de » quelqu'un ou quelque chose), le spectateur et le performer deviennent des sujets esthétiques, car ils expérimentent esthétiquement des sensations qui étaient auparavant destinées au champ de la vie privée.

Si l'origine de la performance est associée à l'idée d'action, d'agir au lieu de subir une situation extérieure, cette action est toujours en rapport à quelque chose et/ou à quelqu'un. Et cette situation extérieure subie par quelqu'un peut être de l'ordre de la formation psychique ou culturelle de la personne. Elle est ainsi de l'ordre social, puisqu'elle détermine un mode de pensée et de comportement. Ainsi, l'altérité, la valeur de l'individu et les différents modes de subjectivation sont des éléments clés pour la construction des nouvelles formes artistiques.

Leo Bersani dit que l'art est un modèle et un guide pour l'invention de « nouveaux modes relationnels » et que l'esthétique n'est pas une catégorie réservée à des œuvres officiellement désignées comme « œuvres d'art », mais comme ce qui rend possible et donne l'exemple de positions d'engagements éthiques.³³⁸ La performance est donc un acte qui met la personne, l'individu, donc le performer, en évidence à travers son engagement personnel et esthétique.

Bersani fait un parallèle entre la psychanalyse et l'art, inspiré de Foucault à travers sa proposition des « nouveaux modes relationnels », dans le but de désigner ce qu'il appelle le « sujet esthétique ». Pour lui, la psychanalyse et l'art démontrent tous deux la capacité du sujet humain à excéder sa propre subjectivité. De cette manière, ce sont les modes d'extension du sujet qui peuvent aussi bien l'aider à se

³³⁸ BERSANI, Leo, *Op. Cit.*, p. 11.

reconnaître qu'à amorcer des correspondances avec le monde, au-delà des réductions binaires et antagonistes. La psychanalyse, selon Bersani, une fois libérée de la tâche de normalisation de l'individu, « *décrit notre aptitude à transformer le monde en une réflexion de notre subjectivité. [...] Les techniques projectives, introjectives et identificatoires que Freud a été le premier à étudier sont des stratégies conçues pour supprimer l'altérité des choses sans laquelle je me trouverais partout dans le monde. [...] Je dois imposer mes bons objets au monde afin d'empêcher le monde de me détruire, en me renvoyant mes mauvais objets.* »³³⁹

Bersani poursuit en citant Lacan : « *L'investigation freudienne a fait rentrer en nous tout le monde, l'a remis définitivement à sa place, à savoir dans notre corps et pas ailleurs.* »³⁴⁰ Bersani affirme par ailleurs que « *le monde nous intéresse, nous séduit, et même nous éblouit dans la mesure où il nous contient – que ce soit en tant que projection, qu'identification, ou que perte originelle.* »³⁴¹ « Être dans le monde » recouvrirait simultanément les deux raisonnements précédents : le monde est en nous et le monde nous contient.

A partir de l'idée de Lacan, Bersani reprend celle des « nouveaux modes relationnels » de Foucault, et propose l'art comme l'endroit, le moyen, l'outil ou le

³³⁹ BERSANI, Leo, *Ibid*, pp. 170-171. Dans un premier moment, Kantor cherche la réalité de l'objet. Il ne veut pas sa représentation sur scène. Il utilise sur scène l'objet tel qu'il existe dans la réalité. Ce déplacement de l'objet, qui devient étrange puisqu'en dehors de son contexte habituel, en dehors de l'utilité usuelle ou de son existence quotidienne, crée une illusion. Cette illusion est une apparence dépourvue de réalité. Pourtant, Kantor veut une autre « réalité », celle du rêve, de la logique du rêve. « *En plus des objets utilitaires, peuvent aussi donner un contraste avec la réalité illusoire : les hommes, par exemple les machinistes, ou une personne quelconque, indifférente, qui passant avec des objets inconnus, de la même manière que dans les rêves existent des personnages étranges qui n'ont aucun rapport avec les événements, qui passent dans les plans lointains du rêve, avec un sourire muet de signification inconnu.* » KANTOR, Tadeusz, *Op. Cit.* p. 36.

³⁴⁰ BERSANI, Leo, *Ibid.*, p. 172.

³⁴¹ BERSANI, Leo, *Ibid.*, p. 172.

champ du déploiement des signes du sujet dans le monde qui ne sont pas les signes d'une interprétation ou d'une jouissance destructrice de l'objet, mais ceux de ce qu'il appelle les « correspondances de formes dans la solidarité universelle de l'être ».³⁴²

De cette manière, l'art permet que nous nous positionnions dans le monde comme des sujets non plus définis psychanalytiquement, mais esthétiquement. Pour Bersani, le sujet esthétique n'est pas seulement celui qui fabrique des œuvres d'art, il est également celui qui « résulte » de cette production artistique et/ou créative. Le « sujet esthétique » de Bersani voit partout du désir et rejoint ainsi la notion même de désir proposée par Deleuze et Guattari, dans laquelle nous ne désirons pas une chose, mais l'ensemble dans lequel la chose est insérée et dont elle fait partie. Le désir est ainsi, selon Deleuze et Guattari, un « agencement » et pour cela il ne s'agit pas seulement d'un contenant et d'un contenu, mais d'une construction. Le désir serait un « tissage » et un « interagissement ». Nous incluons des éléments du monde dans les agencements de nos désirs, et le monde est fait de la somme de nos agencements. En peu de mots, « nous sommes des êtres dans le monde » et « nous sommes le monde ». Nous constituons ce qui nous constitue. Ainsi, le sujet et le monde, l'objet et l'ensemble ne se séparent et ne s'isolent pas. L'être et le monde se fondent tous deux en une seule chose. Le monde et moi sommes existant et résidents dans ma mémoire et dans mon champ/espace de connaissance ou vision. Tout comme ces personnages au corps empêché récurrents chez Beckett, nous sommes chacun dans sa mémoire/monde mais, paradoxalement, toujours dans l'ici et maintenant. Le rapport avec le

³⁴² BERSANI, Leo, *Ibid.*, p. 173.

monde que ces personnages connaissent, autour d'eux et de leur champ de vision ou d'action, est un rapport à la totalité des choses qui les entourent. Chez Beckett, la mémoire est action et construction, où le présent et le souvenir se mêlent d'une manière incertaine, et où tout se passe ici et maintenant, comme pour la première fois. La mémoire représente alors le lieu unique où sont encore possibles le mouvement et la faculté d'être dans le monde. Ma mémoire et mon corps sont « l'ici et maintenant » et « la totalité » de ce que je possède.

7.3. L'Art total et l'ici-et-maintenant

Ruggero Bianchi³⁴³ dit que la problématique de l'art en réponse aux événements sociaux au XX^e siècle a fait prendre aux artistes deux voies différentes : l'aspiration à « l'art total », d'une part, et à « l'art d'ici et maintenant », d'autre part. La première voie, « l'art total », est entendue comme étant une synthèse de tous les arts et un effacement des frontières entre les disciplines. Un art qui essaye de comprendre l'homme dans sa totalité et sa complexité, et qui fait appel à tous ses sens et à toutes ses facultés : la raison, le sentiment, la vue, l'ouïe, le toucher, l'odorat, etc. Pour cela, cet art rassemble toutes les autres disciplines artistiques : la musique, la danse, les arts plastiques, le cinéma et la vidéo. Il se caractérise essentiellement par un processus de contamination et de montage. La deuxième voie, « l'art d'ici et maintenant », se résume et se constitue à partir de ses limites temporelles et spatiales.

³⁴³ BIANCHI, Ruggero, *Op. Cit.*, pp. 52-53.

Elle donne lieu à un art d'implication personnelle sous forme d'un discours qui met l'artiste en évidence, généralement considéré dans une temporalité précise liée à l'instant présent, et généralement d'une nature presque non reproductible³⁴⁴. Pour cela, elle privilégie l'action et l'événement. Cet art fait référence au happening, au théâtre d'environnement, à la performance, au *live art*, au body art. Néanmoins on peut le retrouver ailleurs, disséminé dans d'autres disciplines comme la danse, le théâtre, le cinéma, entre autres.



Image 23 : *C.O.L.O.* (photo: Le Générateur)

³⁴⁴ D'où la tendance à mettre en rapport la performance et l'improvisation comme des synonymes. La performance comme un acte spontané, non répété en amont, basé sur un canevas et non reproductible est souvent confondu avec l'improvisation et est « une » des possibilités de cet art parmi d'autres. Maintes performances sont répétées jusqu'à la maîtrise totale des éléments constitutifs et reproduites plusieurs fois.

L'art de l'ici et maintenant est plutôt un système, un protocole, et utilise ou manipule les éléments, dont le personnage, et a souvent lieu dans une spatialité précise (dont la notion d'*in situ*) pour soulever des questions et problématiques qui sont essentiellement puisées dans l'actualité, et en mouvement, qu'elles soient sociales, raciales, territoriales, éthiques, morales, religieuses, sexuelles, etc.

Le théâtre d'environnement de Richard Schechner, par exemple, identifie dans l'action théâtrale et dans la performance le moment « frontalier », celui du seuil de la transformation cherchée par le performer et le spectateur. Cet acte « frontalier » de Schechner s'approche des rites d'initiation ou de « passage » des civilisations primitives, car il s'agit d'une expérience collective partagée. Pour cela, il porte une dimension plus mythique et philosophique. Par conséquent, on pourrait dire que cet acte frontalier est une sorte de renaissance.

7.4. La Mort chez Kantor

Le fait de savoir que la vie est « finitude » donne un désir de dépasser les bornes de la vie même. La présence de la mort est alors la négation de la vie, et par cette négation, on atteint la vie avec plus de force et d'urgence. La mémoire défie la mort comme finitude. Kantor en parle ainsi : « *Lorsque je revenais à Wielopole, je LA trouvais dans la chambre de mon enfance... Avec quelle infailibilité elle plaçait les*

*personnages défunts de ma famille... »*³⁴⁵ Il y fait également référence dans l'enfance même : « *Un rêve d'enfant de son enterrement, de la mort. L'art comme la mort. Le souvenir d'enfant associé à la création. La présence de la mort (le souvenir) dans l'action présente (le théâtre).* »³⁴⁶

Claude Amey³⁴⁷ dit que le passage par la mort (sa descente dans son « infernum » intérieur) dans le travail de Kantor est la condition matricielle de son art. Il s'agit d'un processus d'une intuition cyclique, comme le Phénix qui meurt sans cesse et renaît des ses propres cendres. Claude Amey fait référence au tableau de Kantor qui n'est plus « représentation » picturale, mais presque la matière proprement biologique de son organisme. Là demeure aussi le principe de la performance chez Kantor, de l'art qui se fait avec le corps, avec cette matière « vivante ». Mettre le corps en situation de risque et ainsi mettre la vie en danger. Son art se fait lui-même avec son corps, avec tous les états « impurs » liés à cette existence physique et psychique.³⁴⁸ Et c'est au prix de la mort même, de son voyage jusqu'en enfer – lieu de ses souffrances –, qu'il arrive à l'origine de sa création.

La mort, pour Kantor, se situe dans toutes les temporalités, présent, futur et passé. Pour cela, Kantor ne rejette pas le passé, il s'en sert pour lui donner une nouvelle possibilité d'existence, une renaissance. Le passé que Kantor rejette est

³⁴⁵ KANTOR, Tadeusz, *Op. Cit.*, p. 14.

³⁴⁶ KANTOR, Tadeusz, *Ibid.*, p. 12.

³⁴⁷ AMEY, Claude, *Op. Cit.*, p. 33.

³⁴⁸ Claude Amey dit encore : « *Et dans ce mouvement indifférencié et destructeur, se brouillent les identités du sujet et de l'objet, de l'artiste et de la forme qui va à sa défection, submergée par la matière, ce violent hasard qui devient l'image infernale et "FORME ULTIME DE L'HOMME" »*, p. 34, et « *Infernum – intérieur – sécrétion – matière – vie, tout cela constitue un tourbillon indifférencié, celui du sujet-artiste libre, instinctif, nietzschéen. Kantor veut préserver "CE QUI MANIFESTE DES IMPULSIONS / DIRECTES DE VIE, / CE QUI N'EST PAS ENCORE 'PRET'."* » AMEY, Claude, *Ibid.*, p. 35.

celui des formes acquises. Et ce rejet est la condition donnée à cet Orphée pour retourner à la vie. Ne pas regarder en arrière – vers les formes acquises – pour pouvoir accéder à son passé, vers la mort, et revenir à la vie. Il s'agit d'une transformation due à la présence constante du passé dans le présent. Il s'agit alors de mourir et de renaître toujours autrement, sous de nouvelles formes.

7.5. Les Renaissances

Jung³⁴⁹, dans son étude sur la renaissance et l'individuation, propose cinq formes distinctes de renaissance. La première serait la *métempsychose*, laquelle correspondrait à la migration de l'âme comme « *une vie qui se poursuit dans le temps à travers une pluralité de corps, ou dont le cours est fractionné en diverses réincarnations.* »³⁵⁰ La *métempsychose* est trouvée par exemple dans le bouddhisme, philosophie qui exprime, entre autres, la longue série de renaissances de Bouddha. Néanmoins, dans cette forme nous ne savons pas si la continuité de la personnalité est assurée ou non. Il peut s'agir d'une continuité du karma, concept qui propose la renaissance de l'âme en d'autres corps successifs et différents (renaître après la mort physique du corps humain) dans un processus d'amélioration, de perfectionnement, de réparation de l'âme par la répétition de la renaissance. L'idée proposée par le karma réside alors dans le perfectionnement de l'âme à travers l'apprentissage ;

³⁴⁹ JUNG, C.G., *L'Âme et le soi. Renaissance et individuation*, Éditions Albin Michel, Paris, 1990, p. 18.

³⁵⁰ JUNG, C. G., *Ibid.*, p. 18.

apprendre au travers des erreurs que nous commettons, et acquérir la maîtrise dans le bien – ce dernier étant perçu comme l'équilibre avec la nature et les différentes formes de vie sans suprématie de l'homme sur une autre existence vivante.

La deuxième forme est la *réincarnation* et elle implique la notion de continuité personnelle. Dans la *réincarnation*, il est question de réminiscence, c'est-à-dire que nous sommes capables de nous souvenir de nos vies antérieures, de nos différents vécus. Ces vies précédemment vécues font partie de la forme du « moi », de sa continuité et de son évolution, et en règle générale, la *réincarnation* se fait dans un corps humain. La troisième forme de renaissance est la *résurrection*, laquelle ajoute une nuance à la réincarnation : la transmutation, la transformation de l'être par la reconstitution de l'existence humaine. Jung en parle dans ces termes : « *Cette transmutation peut être conçue au sens propre, ce qui signifie que l'être ressuscité est devenu autre ; ou bien dans un sens figuré : les conditions générales de l'existence sont autres qu'auparavant, on est dans un autre lieu, ou dans un autre corps, autrement constitué. Ce peut être un corps charnel, comme dans le cas du christianisme qui postule que le même corps est reconstitué. A un niveau supérieur, ce processus n'est plus conçu de façon grossièrement matérielle, mais il est admis que la résurrection des morts est une élévation du corpus glorificationis, du subtle body, à l'état d'incorruptibilité.* »³⁵¹

La quatrième forme est la *renaissance* même (*renovatio*), au sens plus strict du terme, c'est-à-dire à l'intérieur des limites temporelles de la vie individuelle. Cette

³⁵¹ JUNG, C. G., *Ibid.*, p. 19.

forme, selon Jung, correspond au mot anglais *rebirth*, *Wiedergeburt* en allemand, et serait plutôt écrit en français de la suivante manière : *re-naissance*. En allemand, ce concept porte l'idée de *renovatio*, de renouvellement et d'amélioration, et la renaissance n'implique pas forcément un changement d'essence, dans le sens de changement de personnalité. Il se peut que seules des fonctions ou des parties de la personnalité changent, dans un processus de guérison, de renforcement ou d'amélioration. Ainsi, le corps peut être « *guéri de ses états pathologiques par le cérémonial de la renaissance.* »³⁵² Cette renaissance peut également s'effectuer sous les formes de transformation ou métamorphose, ce qu'implique une renaissance totale de l'individu. Jung considère que ce renouvellement est lié à une modification de l'essence individuelle, ce qu'il qualifie de « *transmutation* », c'est-à-dire de la « *transformation de l'être mortel en être immortel, de l'être corporel en être spirituel, de l'être humain en être divin.* »³⁵³

La cinquième et dernière forme est la *renaissance indirecte*, qui implique une participation active de l'individu au processus de transformation. Ici, la participation est directe, mais la transformation se fait indirectement. Cela s'approche d'un rituel en ce qui concerne le « *processus de transformation conçu comme se déroulant en dehors de l'individu.* »³⁵⁴ Ce processus peut se présenter alors sous les formes de

³⁵² JUNG, C. G., *Ibid.*, p. 19.

³⁵³ JUNG, C. G., *Ibid.*, p. 20. Marie Luc Mâlet nous rappelle le texte d'Ovide, *Les Métamorphoses*, citant un court extrait du chant 8, histoire de Philémon et Baucis : « *Un jour que, courbés sous le poids des ans, ils étaient assis sur les marches du temple, et qu'ils s'entretenaient des prodiges dont ils furent témoins, Baucis voit Philémon se couvrir de feuillage ; Philémon voit s'ombrager la tête de Baucis ; tandis que l'écorce s'étend et les embrasse, ils se parlent, se répondent encore : "Adieu, cher époux ! — Adieu, chère épouse !" Et l'écorce monte, les couvre, et leur ferme la voix. Le pâtre de Phrygie montre encore au voyageur les deux troncs voisins qui renferment leurs corps.* »

³⁵⁴ JUNG, C. G., *Ibid.*, p. 20.

rituels, ou d'actes collectifs, de cérémonies, de mystères du paganisme, comme les mystères d'Eleusis par exemple, et l'individu y participe ou y est présent.

Néanmoins, Jung fait une distinction très précise dans les activités collectives, entre celles des formes de la renaissance indirecte et celles des regroupements communautaires ou collectifs destinés à effacer l'individu. Il considère que la participation aux transformations subjectives en groupe, ce qu'il nomme vécu communautaire, peuvent dans certains cas réduire ou remplacer le processus de transformation du vécu individuel. Dans ce cas, l'individu perdrait le sentiment de responsabilité individuelle nécessaire au processus de transformation, et cela porterait plutôt sur l'énergie de masse. Comme si le groupe détenait le pouvoir de décision et de détermination sur sa personnalité et ses actions. Dans cette possibilité, il reste le rite, le rituel, en tant que forme positive du rassemblement de groupe, ce qui implique assurément la participation active de l'individu, et provoque sa transformation.

Jung en parle ainsi : « *L'inévitable régression psychologique qui se produit dans le groupe est compensée, au moins en partie, par le rite, c'est-à-dire par l'action cultuelle qui fait de la représentation solennelle des actes et des événements sacrés le centre de l'activité du groupe et empêche ainsi la foule de retomber dans une instinctivité inconsciente. En captivant l'intérêt et l'attention de l'individu, l'action cultuelle lui permet d'en vivre une participation relativement individuelle et de rester ainsi conscient dans une certaine mesure. Mais si la relation à un centre exprimant l'inconscient au moyen de sa symbolique fait défaut, alors inévitablement c'est l'âme collective de la masse qui devient le centre dont la fascination subjugue*

*tous les individus. C'est pourquoi les rassemblements humains sont toujours des foyers d'épidémie psychique, ce dont les événements d'Allemagne représentent l'exemple classique. »*³⁵⁵

Nous pourrions citer deux exemples de démarches artistiques distinctes autour des notions de renaissance individuelle à travers l'autobiographique (et l'autofiction) et de la mémoire collective, donc de la notion d'individu et de groupe et/ou de la foule. Les deux exemples opèrent dans le même champ de la collectivité et essaient, différemment, d'envisager la possibilité d'existence de l'individu dans des phénomènes de massification et de disparition.

Le premier serait Nikki S. Lee, artiste asiatique qui transforme sa personnalité et son apparence pour prendre des photos de groupes sociaux. Sa démarche inclut une recherche d'assimilation culturelle en changeant son apparence et son style de vie pour être acceptée comme membre du groupe de population auquel elle s'intéresse. L'artiste considère « *l'individu comme potentiellement pluriel et envisage ses différentes métamorphoses comme un moyen de création. Elle ne cherche pas à faire connaître sa propre identité mais à découvrir combien de personnages peuvent résider à l'intérieur d'une seule et même personne.* »³⁵⁶ Dans ces travaux, on la trouvera comme une retraitée, une touriste, une lycéenne coréenne, une Hispano-Américaine, une skater, une strip-teaseuse, entre autres. Selon Jens Hoffmann et Joan Jonas³⁵⁷, « *en tant qu'immigrée, elle a rapidement appris à s'adapter à divers codes*

³⁵⁵ JUNG, C. G., *Ibid.*, p. 33.

³⁵⁶ O'REILLY, Sally, *Op. Cit.*, p. 39.

³⁵⁷ HOFFMANN, Jens et JONAS, Joan, *Action*, Thames & Hudson, Paris, 2005, p. 78.

sociaux et ses innombrables transformations forment une excellente étude des sous-cultures américaines qu'elle a infiltrées. » Pour Hoffmann et Jonas, sa démarche et son travail sont également qualifiés d'anthropologiques, car liés aux mouvements identitaires occidentaux, « *mais en réalité il est plus proche de la philosophie orientale selon laquelle le moi est une entité relative, fluide. »*

Un autre exemple est l'artiste belge Ria Pacquée et son personnage « Madame », créé et interprété par l'artiste elle-même dans les années 1980, et « *qui n'a pour seule identité celle de ne pas en avoir. Madame est absolument quelconque : elle a un visage neutre, inexpressif, des cheveux blonds ondulés [...] et des chaussures confortables. De sa vie, nous ne savons pas grande chose sinon qu'elle s'est rendue au National Garden Festival de Gateshead, au carnaval de Cologne et à Lourdes, pour le pèlerinage. Mais dans tous ces lieux, elle est seule, noyée dans la foule quand elle tente d'apercevoir un membre de la famille royale britannique (à Gateshead) ou quand elle espère un miracle (à Lourdes). Madame, alias Ria Pacquée, pourrait être n'importe qui sans pour autant être qui que ce soit. C'est bien une personne mais elle échappe totalement à la prise biographique ; elle paraît d'ailleurs trop effacée pour endosser un personnage ou mériter une biographie. Elle est par excellence un individu quelconque et, en même temps, un non individu ; elle est tout le monde et personne. Son "histoire" ne sert qu'à mettre en lumière le fait qu'elle n'a pas d'histoire. »³⁵⁸*

Selon Ria Pacquée, son personnage Madame est la personnification de la

³⁵⁸ STEINER, Barbara et YANG, Jun, *Autobiographie*, Thames & Hudson, Paris, 2004, p. 46.

multitude. Nous pouvons ainsi faire un lien de la démarche de Pacquée avec les phénomènes des réseaux sociaux, à travers lesquels les individus, disparus dans leurs vies quotidiennes et banales, essaient de trouver une place et d'être identifiés par les mêmes moyens que ceux employés pour la fabrication des personnages publics construits et disséminés par la publicité et les moyens de communication de masse.



Images 24 et 25 : *My Fashion Week Off* (photo: Matthew Allen)

L'idée proposée par Schechner, cité plus haut, de l'acte et du seuil frontalier par l'expérience esthétique est précisément le contraire de l'effacement de l'individu et de sa disparition dans la masse, et rejoint alors celle de la transformation individuelle indirecte par le rituel chez Jung, c'est-à-dire de la *renaissance indirecte*. Selon Jung, « *la transformation n'est pas vécue dans la participation ; le rite est*

*utilisé dans le dessein délibéré de la provoquer. Il devient ainsi en quelque sorte une technique à laquelle on se soumet. »*³⁵⁹ Le travail préparatoire à ce « passage » et à cet « acte » qui déterminera ce moment frontalier peut être trouvé dans le théâtre de groupe et le « laboratoire ». Le laboratoire peut être alors l'endroit et le fournisseur des techniques qui permettront la transformation cherchée à travers le rite.



Le mot « laboratoire » est utilisé ici dans le sens d'un lieu d'expérience et de recherche, sous-entendant la notion de transformation proche de l'alchimie. Jung en parle dans ces termes : *« Les alchimistes projettent ce qui se passe à l'intérieur sur une figure extérieure, et c'est ainsi que l'ami intérieur apparaît chez eux sous la forme de la "pierre". [...] Pour l'alchimiste, sa manifestation visible était la transformation de la substance chimique. Lorsque quelqu'un, donc, cherchait la*

³⁵⁹ JUNG, C. G., *Op. Cit.*, p. 35.

*transformation, il la découvrait à l'extérieur dans cette substance, dont la transformation lui disait en quelque sorte : "Je suis la transformation. [...] C'est ma transformation, mais elle n'est pas personnelle, c'est la transformation de ce qui est mortel en moi en quelque chose d'immortel qui se libère de l'enveloppe mortelle que je suis et s'éveille maintenant à sa vie propre, monte sur la barque solaire et peut-être m'emmènera avec soi." »*³⁶⁰

7.6. Le Laboratoire

Le laboratoire est ainsi un lieu de transformation de la matière, de la renaissance, d'un processus qui englobe la vie et la mort. Le workshop, le training, les techniques psychosomatiques et le travail en processus (*work in process* ou *work in progress*) sont des outils et des conditions à cette préparation, à cette transformation. Ainsi, à travers l'expérience de transformation – dans le processus même plus que dans son résultat, le comédien peut devenir un performer, puisque l'accent est mis sur la réalisation – dans le sens d'action – et sur son engagement personnel en tant qu'individu (au sein du collectif et dans la création), et non sur la représentation d'un rôle.

Cet engagement personnel fait appel à l'idée d'évolution cherchée dans la transformation des éléments chez l'alchimiste. Pour le performer comme pour

³⁶⁰ JUNG, C. G., *Ibid.*, pp. 40-41.

l'alchimiste, cette transformation est à la fois extérieure et intérieure. Dès lors, il ne s'agit plus simplement d'exécuter ou de représenter ni un rôle pré-établi par un texte dramaturgique ni les idées du metteur en scène, et d'être ainsi considéré comme un outil parmi d'autres qui composent la mise en scène.

Kantor même réclamait un théâtre autonome. Autonome par rapport à la « reproduction » de la réalité et à la littérature. Le théâtre se fait, selon lui, avec l'outil qui lui est propre : la théâtralité, c'est-à-dire l'utilisation et l'acceptation de la convention artificielle du théâtre (la liberté d'exagérer, de déformer, de construire artisanalement une nouvelle forme à travers la manipulation d'une action, de l'espace et du temps) et non la reproduction naturaliste de la réalité. Il est un champ pour l'expérimentation, pour l'action, pour la recherche. Il refusait de faire dans son théâtre la « traduction » ou la « visualisation » (en termes scéniques, de mettre en scène pour être vu) d'un texte littéraire. Le théâtre, selon lui, est autonome non seulement par sa propre indépendance, mais également par les éléments qui le constituent.

Le performer s'engage à la première personne et rarement il est derrière un personnage. Néanmoins, il y a nombre de mises en scène de *performing art* dans lesquelles nous voyons plutôt le personnage, car nous regardons le performance-texte. Ainsi, ce « personnage » est une construction hybride entre ce qui du performer est personnel et les idées de la mise en scène et/ou du texte.

Il se peut aussi que nous voyions les individus/performers sur la scène en même temps que le performance-texte, comme dans le cas de *Germinal* d'Antoine

Defoort et Halory Goerger. *Germinal* est en quelque sorte une forme hybride qui joue avec les codes de la théâtralité et du processus/construction de l'œuvre même par des personnages/performers. Ces derniers, situés à la fois dans le présent (performance/fabrication/déroulement de ladite « pièce » dans le temps présent) et dans la fiction (construction préalable et élaboration de la narration/performance-texte), se confondent. Ils dialoguent en leur propre nom et « jouent » le fait de créer un spectacle.

Defoort dira qu'il est « *davantage influencé par la “non-danse”³⁶¹ que par le “oui-théâtre”* », et Goerger « *se définit comme un artiste de variété, cherchant à exploiter la pénétration du quotidien dans l'art contemporain.* »³⁶²

Cela exige une perception du travail en tant que « work in progress », « fabrique », « écriture de plateau », « atelier », « autogénération » ou comme dans *Germinal*, en tant qu'« autogermination ».

Cet accent sur le processus et sur l'action qui se déroule devant nous met en

³⁶¹ « La “non-danse” est un mouvement chorégraphique de danse contemporaine né au milieu des années 1990, principalement en France, qui revendique une création scénique transdisciplinaire s'écartant du mouvement dansé traditionnel pour intégrer voire substituer les autres arts de scène (théâtre, vidéo, lecture, arts plastiques, musique) à la danse qui est plus ou moins mise en retrait. Les chorégraphes qui ont développé la non-danse sont souvent issus du mouvement de la nouvelle danse française auxquels ils ont participé en tant qu'interprètes dans les années 1980. Devenus chorégraphes au milieu des années 1990, leur travail s'attache à développer des créations où la danse et le mouvement dansé disparaissent au profit de nombreuses autres activités ou techniques scéniques allant de l'intégration du théâtre pur, de la lecture, des arts plastiques, de la musique, et fréquemment de la vidéo, du film, ou des projections. Les représentations s'apparentent alors à des performances dont les techniques d'improvisation auraient disparu et dont les danseurs ne seraient plus nécessairement indispensables à l'exécution de l'œuvre, le chorégraphe-auteur s'exprimant par la voie d'autres médias et parfois dans des lieux initialement non destinés aux représentations chorégraphiques comme les musées. A ses débuts, ce mouvement s'attache souvent à se positionner en dehors des institutions qui avaient apporté la reconnaissance officielle à la danse française des années 1980. Le précurseur de ce mouvement est Orazio Massaro_(danseur de la compagnie Dominique Bagouet de 1987 à 1990), avec le spectacle *Volare*, qu'il crée en 1990. Dans ce spectacle, pour la première fois dans l'histoire de la danse contemporaine française, six danseurs sont privés de chorégraphie et deviennent les acteurs d'un regard critique sur la danse, à travers leurs histoires autobiographiques. Les principaux chorégraphes associés au mouvement de la non-danse sont : Jérôme Bel, Boris Charmatz, Alain Buffard, Xavier Le Roy, Josef Nadj, Maguy Marin, entre autres. »
Source : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Non-danse>

³⁶² Programme de salle du spectacle *Germinal* de Halory Goerger et Antoine Defoort présenté au Théâtre du Rond-Point du 15 au 25 avril 2015.

relief la personne qui joue dans un temps et un espace précis, même si nous la recevons confondue avec l'ensemble de la mise en scène. Si le personnage y apparaît, il n'efface pas la personne, le performer, et est plutôt utilisé par ce dernier comme une des possibilités de déconstruction de sa personnalité, ou en tant qu'image morcelée : fragment, photographie, possibilité d'existence dans une temporalité. Il s'agit d'une couche, d'une autre peau qui en revêt de nouvelles ; nous pourrions parler ici d'un nouveau tégument³⁶³.

Cela nous fait penser au mouvement contraire, au fait d'enlever les couches superposées que nous avons revêtues, jusqu'au dépouillement, au sens littéral d'« enlever la peau ». Il y aurait dans la performance autobiographique l'idée à la fois d'un être singulier, mais qui porterait en lui tous les êtres du monde, d'un être complet, mais également un être réduit à son « amande »³⁶⁴, réduit non pas dans le sens de rapetissé ou amputé, mais, au contraire, dans le sens de compacté, qui trouverait en peu de place toute sa densité, d'un être qui, en explorant ce qu'il est en propre, ce qui le constitue unique, donnerait, au moins par instants, une image de ce que peut être l'universalité de l'être.

³⁶³Définition première du mot « tégument », Dictionnaire du Trésor de la Langue Française informatisé – TLFi – du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales – CNRTL –, dictionnaire regroupant les données des dictionnaires Académie. 9e édition, Académie. 8e édition, Académie. 4e édition, BDLF. Francophonie, BHVF. attestations, DMF. (1330 - 1500) : A. – ANAT. Ensemble des tissus et des formations organiques (peau, poils, plumes, carapace, écailles, etc.) qui constituent le revêtement externe du corps de l'homme et des animaux. Étymologie : Empr. au lat. *tegumentum* « ce qui couvre, enveloppe » d'où « couverture, abri » ; dér. de *tegere* « couvrir, recouvrir ».

³⁶⁴« amande » : Noyau d'un fruit; graine contenue dans ce noyau; toute graine contenue dans un noyau.

Pour ces raisons, le « performance-texte », désignant l'ensemble de la mise en scène construite à travers la manipulation des éléments y compris le travail sur soi-même du performer, et destinée à la multitude des déchiffrages des récepteurs, rejoint le concept de « laboratoire » utilisé par Schechner.



Le terme « laboratoire » avait déjà été utilisé par Grotowski pour définir son théâtre, le Théâtre Laboratoire. D'ailleurs, Grotowski préfère le terme « *performing arts* » à celui de « arts spectaculaires ». *« Il accorde la priorité à la terminologie qui reste la plus proche de sa manière de voir les choses : ainsi il rejette le terme “les arts spectaculaires” parce que ce terme met l’accent sur celui qui observe et il le remplace par le terme “performing arts” parce que ce terme privilégie celui qui agit. »*³⁶⁵ Grotowski fait ainsi une distinction entre le performer et le spectateur, et ne leur donne pas la même importance, les mêmes tâches ni la même place. Pour lui, le performer se transforme (dans le sens d'une renaissance) dans le travail de laboratoire à travers le training.

Schechner propose donc un élargissement de cette notion de transformation au

³⁶⁵ BANU, Georges, « La langue ou l'autre corps », in RICHARDS, Thomas, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud, 1995, p. 14.

spectateur. Et pour être plus exact, si cette transformation s'opère chez le performer et chez le spectateur, elle trouve entre les deux un terreau commun : la rencontre. Dans ce sens, pour que le rituel se concrétise, le performer autant que le spectateur sont acteurs et objets d'une « métamorphose ».

7.7. Le Training, le sujet esthétique et le souci de soi

Au sein du Théâtre Laboratoire, le travail sur celui qui agit – le performer – comprenait, dans un premier moment, une partie dédiée au training quotidien. Ce training était composé de différentes techniques issues d'autres disciplines comme l'acrobatie et la danse, ainsi que de techniques psycho-physiques comme le yoga et la méditation, par exemple. Grotowski se considérait comme un « voleur », dans le sens où il s'appropriait des techniques issues d'autres sphères artistiques et d'autres créateurs pour en composer la sienne. Les premières techniques, l'acrobatie et la danse, étaient utilisées comme une continuité de la Biomécanique de Meyerhold. Les deuxièmes techniques, le yoga et la méditation, étaient pratiquées comme une suite au travail sur soi développé par Stanislavski, mais employées de manière différente, car le travail sur la mémoire émotive de Stanislavski était plutôt psychologique et consistait à ramener au conscient et au présent des souvenirs éloignés de l'ordre du passé, des traumas, des sensations vécues par l'acteur, afin de l'aider à être plus proche d'une émotion que le personnage ou la trame de l'histoire (la dramaturgie)

exigeaient.

Grotowski considérait que son travail sur les actions physiques s'inscrivait dans la suite du travail mené par Stanislavski. Dans ce sens, nous pourrions dire que Grotowski procède à une rupture, comme Jung l'avait fait avec Freud, ou plus précisément qu'il donne une nouvelle direction au travail que Stanislavski, son prédécesseur, avait développé. Grotowski ne nie pas l'aspect psychologique du performer, mais tout comme Jung, il préfère l'envisager dans sa totalité, qui englobe les aspects mythiques et inconscients plus volontiers puisés dans les archétypes et la mémoire dite collective et ancestrale.

Quoique différemment, les deux metteurs en scène travaillaient à la construction de partitions, et celles-ci étaient les conséquences d'un training, c'est-à-dire d'un travail quotidien du performer entre techniques physiques et psychophysiques, utilisant les émotions et les souvenirs pour contrôler et manipuler (dans le sens de laboratoire et d'alchimie) les outils de l'acteur/performer. Grotowski considérait non seulement que le corps devrait être entraîné, mais également les émotions et l'imagination. De même que pour Artaud, l'émotion et l'imagination sont des muscles qui doivent être travaillés, entraînés, ce qu'il appelait une « gymnastique de l'émotion ».

Le training est responsable de la formation d'un langage corporel, de la création d'un corps fictif et de la construction d'une grammaire commune. Il est un travail sur l'individu dans sa totalité, c'est-à-dire sur l'union du corps et de l'esprit. Les techniques psycho-physiques préparent le performer à atteindre l'état qu'on

appelle « ici et maintenant ». Quand Grotowski disait que le théâtre devrait être pauvre, cela voulait dire, dans sa conception, que la performance devrait mettre l'accent sur la présence du performer et non sur la production extérieure (accessoires, costume, décor, etc.). Le performer devait être considéré dans sa pauvreté, dans son dépouillement, comme un saint, qui fait le lien entre les différents mondes et temporalités.

Le yoga, par exemple, est une technique physique et spirituelle qui cherche, à travers des exercices de postures corporelles, de respiration et de concentration, à amener l'individu à être au présent. Cet état est composé du passé, mais il n'en est pas dépendant, et il n'est pas dans une projection dans l'avenir. Il propose de réaliser une unification de l'être humain dans ses aspects physiques, psychiques et spirituels. Par une profonde concentration, une intériorisation de la conscience dans un mouvement entre l'intérieur et l'extérieur, le yoga cherche à apprendre à tout un chacun à se soigner par lui-même des blessures physiques ou émotionnelles ainsi qu'à acquérir un corps et un esprit sains. Le travail sur la respiration constante dans les postures physiques progressives permettent la création d'une chaleur interne qui purifie et élimine les toxines des muscles et des organes. En même temps, cela crée une conscience corporelle à travers l'équilibre, le développement de la force/tonus, de la souplesse et de la résistance. Le training du yoga, sa pratique régulière, vise à améliorer la conscience corporelle, l'équilibre du mental, et à augmenter la capacité de concentration. Ainsi, le but est de se transformer soi-même pour pouvoir ensuite transformer son entourage.

Le yoga considère qu'une bonne partie de la souffrance humaine est une conséquence de la quête du bonheur en dehors de soi-même. Ce que nous pourrions nommer comme étant le désir du sujet envers l'objet extérieur. Bersani a dit que pour le sujet esthétique « *il n'y a ni dualisme sujet-objet ni fusion du sujet et de l'objet ; mais plutôt un mouvement d'entrelacement entre les deux. Le monde se trouve dans le sujet et le sujet se trouve dans le monde. Ce que le monde trouve dans le sujet (en dehors des correspondances physiques) est une certaine activité de la conscience qui réinvente partiellement le monde au fur et à mesure qu'elle le répète.* »³⁶⁶ Ainsi le sujet esthétique ne cherche pas simplement à satisfaire le désir, mais il voit partout du désir.³⁶⁷ C'est un sujet désirant et désiré.



Image 27 : *Shooting Actions* (photo: Matthew Allen)

³⁶⁶ BERSANI, Leo, *Op. Cit.*, p. 180.

³⁶⁷ BERSANI, Leo, *Ibid.*, p. 176.

En reprenant et en transformant la formule de Foucault du « souci de soi », les configurations changeantes de la connaissance de soi, ainsi que l'aspect de la connaissance par lequel le sujet est soigné et formé par un maître ou par lui-même, formule exposée dans *l'Histoire de la sexualité*, Bersani suggère que dans le « souci du soi » réside une étude qui pourrait s'appeler *l'Histoire de la subjectivité*. Il en parle en ces termes : « *L'ambition de Foucault était de mettre au jour, dans les configurations occidentales de la subjectivité, l'opposition ainsi que les interprétations entre la philosophie du savoir et le souci de soi qu'il appelait aussi la spiritualité. Tout en reconnaissant les complexités, et peut-être avant tout le caractère non linéaire et même anti-linéaire de cette histoire, Foucault situait néanmoins le début de la modernité au "moment" qu'il désignait comme "cartésien", moment où la connaissance, et la connaissance seule – au détriment de la spiritualité – devient pour le sujet le chemin de la vérité. Plus encore : le mode de savoir cartésien, selon Foucault, remplace par la connaissance des objets – et en fin de compte par l'acquisition, au moyen de la science, du pouvoir sur le monde – la notion d'accès à la vérité.* »³⁶⁸

Bersani suggère que la distinction fondamentale de Foucault caractériserait deux façons de nous positionner dans le monde : « *soit comme sujets pour qui le savoir est l'objectif principal d'une lutte pour s'approprier l'altérité irréductible et toujours potentiellement menaçante du monde, soit comme sujets foncièrement en liaison, et en correspondance, avec l'essence d'un monde fondamentalement*

³⁶⁸ BERSANI, Leo, *Ibid.*, p. 210.

hospitalier. »³⁶⁹ Ainsi, le souci de soi serait une éthique de soi laquelle partirait tout d'abord d'une relation de soi à soi, donc d'un training et d'un exercice quotidien, comme une résistance au pouvoir politique et à l'objet extérieur.

Bersani poursuit en disant que pour Descartes, la connaissance, et particulièrement la connaissance scientifique, est nécessaire pour « conquérir » un territoire étranger. Le sujet esthétique serait alors celui qui fait la distinction à travers la découverte, ou redécouverte, de la continuité des choses, entre le sujet et le monde, « *continuité qui peut seule expliquer pourquoi le projet d'une connaissance de l'autre et des objets dans le but de se les approprier est une illusion fondamentale.* »³⁷⁰

Le sujet esthétique proposé par Bersani serait celui qui reconnaît la perméabilité des limites entre lui-même et les choses (le monde, l'autre et les objets) et la multitude des « résurgences approximatives ». Il fait ainsi une distinction entre l'ancienne psychanalyse classique et la conception moderne de la subjectivité. La psychanalyse classique cherchait plutôt à investiguer le passé personnel dans un but de normalisation, de mettre le sujet dans une stratégie de normativité de la subjectivité, établie pour effacer les souffrances souvent liées au désir, alors que la conception moderne de la subjectivité s'attache plutôt à l'importance du désir et à ce qu'elle appelle « le désir du sujet de connaître son désir ». Bersani cite Proust pour s'approcher du principe lacanien, pour dire que « l'objet de mon désir n'est pas la cause de mon désir ». Ainsi, la distance qui sépare le sujet de l'objet serait une distance intérieure et « tout se passe comme si l'autre pouvait devenir, ou pouvait

³⁶⁹ BERSANI, Leo, *Ibid.*, p. 210.

³⁷⁰ BERSANI, Leo, *Ibid.*, p. 211.

incarner, un moi étranger ». Ce qui amène Bersani à citer la formule de Jacques-Alain Miller d'« extimité » : le « je » le plus intime du sujet est aussi à l'extérieur de lui.³⁷¹

Cela fait référence aux « forces invisibles » qui n'appartiennent pas à l'autre, mais qui y seraient logées. Pour Bersani, « *l'art produit une individualité plus générale que celles des individus : l'individuel (un type d'être plus général qu'une psychologie personnelle) plutôt que l'individu.* »³⁷² Il cite ensuite Deleuze, jusqu'au point où il dit que le monde exprimé par l'art « *n'existe pas en dehors du sujet qui l'exprime, mais est exprimé comme l'essence, non pas du sujet lui-même, mais de l'Être, ou de la région de l'Être ainsi révélée au sujet.* »³⁷³ Ce qui nous amène à la notion de partage, ainsi qu'aux correspondances entre les êtres que nous sommes, plutôt qu'à celle d'un savoir « par » – ou d'un désir « de » – l'appropriation de l'autre.

L'être esthétique est celui qui cherche la connaissance de soi, celui pour qui le souci de soi, donc, inclut le rapport à l'autre ; il cherche, par conséquent, une « éthique de soi ». Ce qui serait, selon Bersani, un exercice de dépersonnalisation entre moi et l'autre, ou entre le monde et l'objet, dans le sens de la création d'une nouvelle subjectivité « *à laquelle on ne peut attacher de nom individuel, subjectivité au sein de laquelle l'un et l'autre se trouvent correspondre – co-répondre – dans un être trans-individuel qui, découvrent-ils, n'appartient à aucun des deux, mais qu'ils ont en partage* ».³⁷⁴ Cette expérience de partage et d'échange est appelée par lui

³⁷¹ BERSANI, Leo, *Ibid.*, p. 216.

³⁷² BERSANI, Leo, *Ibid.*, p. 218.

³⁷³ BERSANI, Leo, *Ibid.*, p. 219.

³⁷⁴ BERSANI, Leo, *Ibid.*, p. 220.

« intimité impersonnelle », ce qui permettrait de « croire à un avenir sans avoir besoin de le personnaliser ». Pour cela, il suggère qu'il nous faut aussi croire, pour commencer, à un *passé* impersonnel, donc partagé et collectif. Il cite « l'objet transformationnel » de Christopher Bolas pour concevoir ce passé impersonnel, c'est-à-dire, le passé du sujet qui contient « des possibilités de développement autres que personnelles ».

Cette union avec l'autre et le monde, ces notions simultanées d'« être dans le monde » *et* d'« être le monde », telle est la quête du sujet esthétique à travers le souci de soi. Ainsi, le but du yoga réside dans une vue plus ample de la réalité, ou des réalités possibles. Dans cet exercice quotidien, je prends conscience de moi-même et du monde. Tous les détails forment l'ensemble, et c'est cette dimension de totalité qui est cherchée par la méditation et par le yoga. On n'ignore pas les choses externes, l'autre, les objets, mais on prend conscience de leur existence parmi la nôtre. Tout comme l'objet du désir ne peut être considéré en dehors de l'ensemble dont il fait partie, nous formons et composons un ensemble avec ce qui nous entoure.

De cette manière, l'ignorance, l'ego, le pouvoir, l'attachement tout autant matériel qu'à ses propres idées, la répulsion de l'autre, de l'altérité, la peur et les binarités positives et négatives, ainsi que la crainte de la finitude, sont pour le yoga et la méditation des sources de souffrance. Pour échapper à la souffrance due à la quête du bonheur dans l'extérieur, dans le matériel, dans l'autre, le yoga propose une pratique physique qui aide à aboutir à l'union du corps et de l'esprit proche d'un affranchissement des asservissements aux conditionnements. En concentrant notre

attention sur les détails dans l'ensemble, lors de la pratique du yoga comme dans la méditation, nous laissons les choses extérieures suivre leur cours, passer sans que nous nous y attachions. Le but est alors ne plus vouloir posséder les choses et les objets, mais d'exister avec eux. Autrement dit, à travers cette conscience de l'individuation générale, c'est comme si nous étions un point par lequel l'univers, les choses, passent. Et nous sommes l'univers, les autres et les choses.

Image 28 : *La roue de la fortune et d'autres arcanes* (photo: Thomas Laroppe)



Pour les derviches tourneurs, par exemple, l'individu, lors de sa pratique,

devient le point central, le point zéro, autour duquel l'univers et toutes les choses tournent dans un mouvement continu. Dans d'autres pratiques de méditation active, comme la kundalini par exemple, nous essayons de nous détacher de toutes les pensées, sans pour autant les ignorer, mais en reconnaissant leur présence et leur temporalité. Le mouvement de tremblement du corps dans le kundalini cherche à centrer la colonne vertébrale pour libérer les chakras (points d'énergie) et ce mouvement continu non uniforme devient un « non-mouvement ». La méditation passive, par ailleurs, n'est pas de l'immobilité, c'est du mouvement continu à l'intérieur du corps à travers la respiration, dans la communication du corps et de l'esprit. Tous les sons, les mouvements, les lumières extérieures au corps y sont compris, pourtant nous ne nous attachons pas à eux.



Image 29 : *Proposition sans titre pour deux corps, deux coeurs, un sol et un mur* (photo: Lucile Adam)

Foucault affirme que le souci de soi est une pratique adulte que l'on doit exercer tout au long de sa vie. Pour lui, le souci de soi est une discipline, un training. Il n'a pas seulement un but pédagogique, de transmission maître-élève, il dépasse la transmission et la formation et comprend trois fonctions. La première est la fonction critique. Selon lui, « *la culture de soi doit permettre, non seulement d'acquérir de nouvelles connaissances, mais, bien mieux, de se débarrasser de toutes les mauvaises habitudes, de toutes les opinions fausses venues de la foule, des mauvais maîtres, et aussi des parents et de l'entourage. Désapprendre, de-discere, est une des tâches importantes du développement de soi.* »³⁷⁵

En tant que formation personnelle, le souci de soi possède une deuxième fonction, celle de la lutte. Pour Foucault « *la pratique de soi est maintenant conçue comme un combat permanent. Il ne s'agit pas simplement de former, pour l'avenir, un homme de valeur ; il faut donner à l'individu les armes et le courage qui lui permettront de combattre toute sa vie.* » L'individu ainsi est vu comme une potentielle machine de guerre contre le pouvoir institué et imposé. Foucault cite deux métaphores, celle de la lutte athlétique en disant que « *dans la vie, on est comme un lutteur qui doit se débarrasser d'adversaires successifs et continuer l'entraînement même quand il n'est pas au combat* », et celle de la guerre, car « *le soi doit être organisé comme une armée qui peut à tout moment être assaillie par l'ennemi.* »

Pour Foucault, « *le grand thème chrétien du combat spirituel de l'âme, de la lutte spirituelle de l'âme, est déjà un principe fondamental de la culture de soi à cette*

³⁷⁵ FOUCAULT, Michel, *Qu'est-ce que la critique? suivi de La Culture de soi*, Librairie Philosophique J. VRIN, 2015, pp. 93-94.

époque du paganisme ancien. » L'homme vu dans sa totalité comprenant le corps et l'esprit amène enfin à la troisième fonction, qui est une fonction curative et thérapeutique. Pour cela, Foucault rappelle que dans la culture ancienne grecque le *pathos* signifie « *la passion de l'âme aussi bien qu'une maladie du corps.* » Pour lui, l'ampleur de la métaphore permet d'appliquer cette fonction « *au corps et à l'âme d'expressions telles que "guérir", "soigner", "amputer", "scarifier", "purger", etc.* Il faut aussi se rappeler le principe familier aux épicuriens, aux cyniques et aux stoïciens, selon lequel le rôle de la philosophie est de guérir les maladies de l'âme. » Ainsi, nous pourrions résumer les trois fonctions du souci de soi en trois points importants : désapprendre pour réapprendre, s'entraîner pour lutter, guérir les maladies du corps et de l'âme. Le training est une des voies à travers lesquelles nous accédons aux fonctions du souci de soi et les accomplissons.

7.8. Le Training et le « performance texte »

Selon Richard Schechner³⁷⁶, parmi les fonctions du training on trouve la transmission d'un « performance texte » et l'aide apportée au performer pour trouver son auto-expression (pousser l'intérieur du performer au dehors). Pour lui, au-delà de la préparation du corps à recevoir les expressions de l'esprit et des émotions, le training est le lien avec le passé, avec l'avenir, avec les autres niveaux de la réalité.

³⁷⁶ SCHECHNER, Richard, « Le training dans une perspective interculturelle », in *L'Energie qui danse – L'art secret de l'acteur*, sous la direction de Eugenio BARBA et Nicola SAVARESE, théâtre 95 – Cergy-Pontoise, Bouffonneries N° 32-33, 1995, pp.231- 232.

Pour Mike Pearson³⁷⁷, incarner un personnage prédéfini selon la mise en scène dans le contexte dramatique n'est pas une obligation. En revanche, on peut choisir un corps fictif, un corps pour l'art. Ce corps fictif, selon Schechner et Eugenio Barba³⁷⁸, n'est pas une personnalité fictive. Il résulte d'une psycho-technique qui nous aide à rompre l'automatisme quotidien en dramatisant les gestes et les actions sans influencer la psyché de l'acteur, mais uniquement son physique. A travers le training, nous pouvons aboutir à un comportement « restauré », c'est-à-dire un comportement autre, lié à un autre état physique et psychique, à une disponibilité, à une énergie et à une façon d'agir différente de celle du quotidien. « *Un comportement restauré est un comportement vivant traité comme un bout de pellicule peut l'être par un réalisateur de cinéma. Ces bouts de comportement peuvent être remaniés ou reconstruits* »³⁷⁹. Ce comportement restauré « *peut être "moi" à une autre époque ou dans un état psychologique différent* », ou « *être défini par une convention esthétique comme dans le drame ou la danse* »³⁸⁰.

Le « performance texte » est référé au texte non comme un synonyme de dramaturgie ou de texte littéraire. Il fait référence à un « tissage » d'actions, autrement dit à la mise en œuvre des actions qui forment l'intrigue et le texte du spectacle. Il varie en fonction des différentes manières de travailler ces tissages d'actions. Le « performance texte » est aussi le résultat final lu et reçu par le

³⁷⁷ PEARSON, Mike, « Reflexões sobre a etnocenologia », *Etnocenologia : textos selecionados*, GREINER, Christine et BIÃO, Armindo (org.), São Paulo, Annablume, 1999, p. 157.

³⁷⁸ BARBA, Eugenio, « Pre-expressivité », in *L'Energie qui danse – L'Art Secret de l'acteur*, Op. Cit., p. 179, et SCHECHNER, Richard, « Restauration du comportement », in *L'Energie qui danse...*, *Ibid.*, pp. 189-190.

³⁷⁹ SCHECHNER, Richard, *Ibid.*, p. 189.

³⁸⁰ SCHECHNER, Richard, *Ibid.*, p. 189.

spectateur. Il est un ensemble d'actions, de sensations et d'enjeux qui se jouent entre les divers éléments constitutifs de la performance. Selon Eugenio Barba,³⁸¹ c'est le concept de montage qui permet la création du « performance texte », de la dramaturgie comme tissu d'actions (celles de l'acteur et du metteur en scène). Pour lui, « *le montage est donc à la base du travail dramaturgique comme travail sur les actions [...]. Il consiste à guider l'œil du spectateur sur le tissu (texte) spectaculaire (performance) autrement dit à lui faire expérimenter le performance texte* »³⁸².

Chez Grotowski, après le training, le travail de construction du « performance texte » se poursuit dans la création des partitions physiques individuelles. De cette manière, dans son travail de construction de partitions physiques avec les performers, ce qu'il considère important, c'est la fidélité corporelle à l'état originel du souvenir du performer, la véracité³⁸³ des émotions transposées corporellement en tant qu'actions physiques, aussi bien que la lisibilité et la maîtrise des actions chez l'acteur. Le spectateur doit recevoir les éléments pour créer sa propre lecture et croire au performer et à l'histoire.

Néanmoins le « personnage » est le résultat de la structure retravaillée, donc du « performance texte ». Le spectateur n'est pas censé lire l'histoire originelle sur laquelle le performer s'est basé. Celle-ci a été insérée dans un contexte plus général,

³⁸¹ BARBA, Eugenio, « Montage – Montage de l'acteur et montage du metteur en scène », in *L'Energie qui danse...*, *Ibid.*, pp. 132-136.

³⁸² BARBA, Eugenio, *Ibid.*, p. 134.

³⁸³ « Véracité » au sens où l'entend Stanislavski, comme proche d'un état émotionnel re-vécu, vécu encore une fois, dans le présent et qui détermine une physicalité, une énergie, une corporalité dites « crédibles » et organiques puisque liées aux souvenirs personnels. Cette mémoire émotionnelle qui trouve sa source dans le passé est liée à un état physique et une manière d'agir, de sentir, de manipuler les émotions et d'en susciter d'autres comme pour la première fois au présent.

celui de la mise en scène. « Croire » au performer et à son histoire est ainsi une question d'organicité, c'est-à-dire d'une cohérence (ou particularité) physique et émotionnelle vécue dans le présent (comme si c'était pour la première fois) par le performer et transmise au spectateur. Cette organicité est cherchée et façonnée dans le travail préparatoire de laboratoire et dans le training. Le training permet, à travers l'organicité acquise, de résoudre le paradoxe de la répétition sans la rendre mécanique. Le but est alors de réaliser l'action comme pour la première fois, proche de l'état de l'improvisation où nous nous laissons également guider par une sorte d'instinct lié au présent.

7.9. Du Training à l'improvisation

Pina Bausch part également de la notion de training comme base de travail. La technique de la danse classique est toujours importante pour la chorégraphe, puisque le danseur doit savoir s'exprimer avec son corps et maîtriser une technique. Mais, pour elle, la différence entre le danseur et l'acteur (qui peut aussi savoir s'exprimer avec son corps) est d'« être soi-même » et de « se projeter ». L'acteur se projette dans le personnage et efface sa personnalité. Le danseur (comme le performer), n'ayant pas de personnage, ne se projette pas. Il est lui-même sur scène.

Ainsi, elle s'intéresse plus à l'être humain qu'à la technique³⁸⁴, et donc au

³⁸⁴ Pina Bausch considère que la maîtrise d'une technique va de soi. Pour elle tout danseur doit maîtriser une technique, le ballet classique par exemple, dans le travail du Tanztheater.

rapport du danseur avec son corps. Pina Bausch cherche à mettre en scène des individus et non des personnages. Elle est passionnée tant par les défauts que par les qualités physiques et morales de ses danseurs. Elle les exploite et pense l'être humain dans sa totalité. Le danseur, selon la chorégraphe, sait ce que veut dire être fatigué physiquement. A travers cette fatigue, cet état d'épuisement physique dû à la pratique du training, on comprend mieux ce que veut dire être simple, naturel. Le corps fatigué n'est plus dépendant du mental. C'est cette simplicité et cette naturalité de l'être que cherche la chorégraphe.³⁸⁵

Cette notion de fatigue est proche de la notion du « deuxième souffle » de Grotowski. Dans le « deuxième souffle », c'est à travers l'état d'épuisement physique que le mental se libère et que le corps acquiert une nouvelle énergie, sans la contrainte de la pensée rationnelle qui peut l'empêcher d'aller vers des endroits ou des émotions inconnus ou cachés.

Ainsi, pour Pina Bausch, la technique physique est fondamentale et se crée dans le training, dans et à travers la répétition, mais elle doit accompagner une « personnalité ». Un individu avec qui elle peut avoir un rapport de création et d'apprentissage pour l'art et pour la vie. Ce « *sont des critères d'ordre humain qui me guident : les yeux, une expression du regard, le rire, les complexes, leur timidité. Car tous, au fond, sont de grands timides, quand bien même ils ne paraîtraient pas et la timidité est l'une des choses qui m'émeut le plus chez quelqu'un. L'humour aussi est essentiel. [...] Leur pudeur, car je songe que c'est là quelque chose de nécessaire*

³⁸⁵ GUBERNATIS, Raphaël de, « Pina Bausch ou le plus âpre discours que l'on ait jamais tenu sur l'humanité », *Pina Bausch – Photographies de Delahaye*, textes de Raphaël de GUBERNATIS et Leonetta BENTIVOGLIO, Solin, 1986, p. 22.

*pour travailler avec moi, pour comprendre ce que je recherche. Comme me semble nécessaire de ma part le désir de connaître plus profondément celle ou celui que j'ai en face de moi. »*³⁸⁶

Le training chez Pina Bausch est essentiel dans la mesure où l'acteur/danseur doit maîtriser une technique corporelle, même s'il est obligé de « l'oublier » plus tard, pour chercher une autre façon de communiquer les réponses aux questions qui lui sont posées par la chorégraphe/metteur en scène. A travers des questions élaborées par Pina Bausch et posées aux danseurs/acteurs, elle incite le performer à développer ses propres pensées, afin de mettre en avant l'individu, pour obtenir l'histoire personnelle de chacun. Pina Bausch garde une technique corporelle comme training (la technique du ballet classique) qui donne au performer des outils pour la création performative, pour partir ensuite sur le chemin de l'inconnu, celui de l'improvisation. Le corps doit être travaillé pour se rendre disponible. Il est le miroir du monde intérieur qui sera sollicité au cours du travail créatif de recherche.

Selon Odette Aslan³⁸⁷, le terme « improvisation », dans le travail de Pina Bausch, n'est pas employé au sens propre d'organisation de l'action à l'impromptu, à la hâte. Il s'agit de l'exploration par le corps et par la pensée dans une longue recherche du geste et du mouvement communicatifs. Les gestes, mouvements ou réponses verbales doivent être authentiques (dans le sens d'une réponse première du corps, presque instinctive, et qui soit porteuse des singularités physiques et psychologiques de chaque *dansacteur*). Il devra découvrir son propre langage,

³⁸⁶ BENTIVOGLIO, Leonetta, *Ibid.*, p. 7.

³⁸⁷ ASLAN, Odette, « *Le Processus bauschien – Tout part de l'improvisation* » - Théâtre/Public 139, *Op. Cit.*, p. 25.

marqué de son vécu. Cette recherche quête le matériau scénique qui servira à la construction chorégraphique. Comme il est pratiqué dans le domaine du théâtre, Pina Bausch utilise l'improvisation et « *en fait un outil d'apprentissage ou d'élaboration de spectacle lorsqu'il [le théâtre] rejette tout texte préalable. [...] Pina Bausch préfère à ce terme [improvisation] celui de recherche.* »³⁸⁸ Elle utilise aussi l'expression « exploration » au lieu d'improvisation. Cette démarche s'approche de celles du théâtre de matériau et de l'écriture de plateau.

Il s'agit d'explorations des comportements, des émotions et des sentiments que les interprètes peuvent exprimer pendant l'exercice du quotidien. Cet exercice du quotidien peut faire apparaître des comportements conscients et inconscients. La création devient ainsi un exercice de sondage à l'intérieur de chacun. Ces mondes intérieurs n'ont pas de forme préétablie. Ils peuvent apparaître librement, fragmentés, sans logique apparente. Parfois, il arrive qu'ils émergent dans une forme qui est maintenue jusqu'à la fin, mais c'est assez rare, puisqu'ils sont retravaillés dans la majorité des cas par le « performance texte ». Le premier sens disparaît ou devient un seul sens parmi d'autres possibilités de signification. Ils acquièrent une lecture dirigée par l'ensemble du montage.

Improvisation est aussi synonyme d'adéquation à des circonstances non calculées, spontanées, c'est-à-dire qu'il faut savoir jouer avec l'imprévisibilité, y compris avec les accidents qui peuvent surgir au cours d'une représentation, comme dans la vraie vie. La composition du public et les différents spectateurs, selon chaque

³⁸⁸ ASLAN, Odette, *Ibid.*, p. 25.

prestation, peut être aussi du domaine de l'imprévisible.

Dans un premier temps, tout le matériel offert par les improvisations compose de petites pièces. La transformation des questions/réponses en danse s'opère dans un deuxième temps. Pour Pina Bausch, il est important de conserver au matériel recueilli le caractère spontané de l'improvisation. Pourtant, même ayant l'aspect d'une improvisation, la forme finale est définitive, répétée, codifiée, comme dans les partitions physiques de Grotowski.

Pina Bausch travaille selon la méthode du *work in progress* pour la construction du spectacle, mais pendant les représentations il n'y a pas d'improvisation. Ce qui n'empêche pas que la chorégraphe continue à retravailler les spectacles jusqu'à obtenir la forme la plus adéquate. Elle peut réarranger les scènes, ajouter des parties, en éliminer, en recombinaison d'autres. La quête de la forme finale pendant les représentations est aussi du *work in progress*.

Dans le processus de recherche, après chaque improvisation, le danseur doit prendre note du contenu exact de ce qui a été présenté, comme dans un exercice proche de la notation du souci de soi de Foucault. Un jour, Pina Bausch sollicitera les réponses contenues dans ce journal qui recouvre autant le domaine technique que celui de l'intime. Les danseurs devront pouvoir les reproduire exactement. La chorégraphe, de son côté, prend des notes sur les improvisations. « *Le plus dur est de découvrir ce qu'elle a gardé de toi et de le répéter à l'infini lors des essais de montage. Tu extériorises beaucoup de choses dans les improvisations. Ce qu'elle en retient n'est pas nécessairement ce qui te conviendrait le plus. Et c'est frustrant. En*

plus, placé dans un contexte donné, cela peut prendre une coloration toute différente », signale Francis Viet.³⁸⁹

³⁸⁹ GUBERNATIS, Raphaël, *Op. Cit.*, p. 28.

Chapitre VIII – Thèmes, l'acteur/performer, outils

*A force d'appeler ça ma vie je vais finir
par y croire. C'est le principe de la
publicité.
Samuel Beckett³⁹⁰*

8.1. La Notation : les questions et réponses chez Pina Bausch

Foucault souligne que parmi les activités, techniques et outils de la culture de soi, l'écriture de soi avait une place importante comme pratique. Selon lui, « *on suppose souvent que l'écriture personnelle est une découverte moderne (peut-être une innovation du XVI^e siècle ou de la Réforme). En réalité, la relation à soi à travers l'écriture a été une très longue tradition de l'Occident. Et je crois qu'il est possible d'observer un déplacement depuis la culture de la mémoire, qui est encore dominante dans l'attitude socratique, vers la pratique de l'écriture et de la prise de notes de la culture de la période gréco-romaine. La culture de soi de cette période impliquait l'usage de carnets personnels, ce qu'on appelait des hupomnêmata. Et sur ces carnets personnels, vous deviez noter vos lectures, vos conversations, les thèmes de futures méditations ; vous deviez aussi noter vos rêves, vous deviez noter votre emploi du temps quotidien.* »³⁹¹

Cette démarche de prise de notes des activités quotidiennes, des réflexions

³⁹⁰ BECKETT, Samuel, *Molloy*, *Op. Cit.*, p. 71.

³⁹¹ FOUCAULT, Michel, *Op. Cit.*, p. 96.

personnelles ainsi que des réponses aux questions posées dans le processus de travail, a été aussi utilisée, par exemple, par le Living Theatre et les performers qui participaient au processus de création. Foucault dit que le soi devient alors un champ d'observation qui « *porte souvent sur des détails de la vie quotidienne, d'infimes variations de la santé et de l'humeur, des petits malaises physiques qu'on éprouve, des mouvements de l'esprit, des lectures qu'on fait, des citations dont on se souvient, des réflexions sur tel ou tel événement.* »³⁹²

Beuys³⁹³ dit qu'il faut formuler les problèmes sous forme de questions plutôt que d'affirmations. Pour Beuys, questionner et interroger, au lieu d'affirmer, peut amener l'individu à un exercice de liberté, dans le sens de ne pas simplement accepter les impositions des fabrications de vérités du système imposé. Il en parle dans ces termes : « *Dans quelle mesure l'homme n'est-il déterminé que par son environnement, par le monde qui est autour de lui ? Dans quelle mesure peut-il apporter lui-même quelque chose au monde, quelque chose qui vient du domaine des idées, qui se trouve à l'extérieur du monde terrestre, matériel ? Peut-il apporter du nouveau, quelque chose qui ne provienne pas de ce monde ? [...] Que se passe-t-il avec les autres acteurs ? Peut-être existe-t-il d'autres domaines ? Quand nous disons : ceci est l'homme, ceci est un animal, ceci est une plante, ceci est une pierre, d'un côté on parle de la matière, de l'autre nous parlons déjà de la vie ; d'un côté on parle de sentiments ou d'instincts, de l'autre on parle déjà de la conscience. Dans quelle mesure pouvons-nous dire qu'il n'y a pas ici d'autre conscience ? [...] Je veux*

³⁹² FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 96.

³⁹³ BEUYS, Joseph, *Op. Cit.*, pp. 92-93.

[...] demander dans quelle mesure il peut y avoir d'autres acteurs. [...] C'est là que se décide si l'homme est libre ou non. S'il est défini par son environnement, par ce qui existe déjà, alors il ne peut pas être libre, puisqu'il est déterminé ; il ne peut être libre que s'il ne dépend pas de son environnement. Naturellement l'homme est influencé par son milieu, mais s'il est entièrement déterminé par lui, alors il n'est plus libre. »

La quête de la liberté de l'individu et de la création artistique dans le processus de Pina Bausch passe aussi par l'élaboration de la pensée sous forme de questions. Néanmoins, il n'y a pas de différence entre la parole et le geste en tant que réponse ou qu'outil de recherche dans le travail développé au sein du Tanztheater. Le performer de Pina Bausch parle et danse, fait appel au geste, à la parole, au mouvement, à l'activité, à l'action, au son, etc. Pour cela il est aussi appelé « dansacteur ». Le « dansacteur »³⁹⁴ serait celui qui participe à la création. Il n'est pas un danseur qui exécute des pas créés d'avance, ni un acteur qui joue un personnage. Il a une participation dans la fabrication du spectacle, dans l'invention d'un projet collectif. Le performer, chez Pina Bausch, devient ainsi poète de lui-même. Decroux disait que l'acteur devrait être son propre dramaturge.³⁹⁵ Alors, dans une certaine mesure, le spectacle de Pina Bausch est une somme d'idées et de contributions dramaturgiques autour d'un thème et issues de plusieurs créateurs.

Beuys considère que la langue inaugure une dimension plastique qui s'organise

³⁹⁴ MORETTI, Giovanni, « Théâtre d'improvisation », *Pina Bausch – parlez-moi d'amour – Un colloque, Op. Cit.*, p. 62.

³⁹⁵ DECROUX, Etienne, *Paroles sur le mime*, Paris, Librairie théâtrale, 1963, p. 18.

dans la parole et la pensée. « *Ainsi, la langue devient pour lui le milieu véritable à partir duquel la compréhension des contextes vécus s'organise et elle permet donc de voir dans la créativité une faculté qui existe en chacun.* »³⁹⁶

Selon Butler, Monique Wittig considère que « *les catégories linguistiques façonnent la réalité de manière "violente", créant des fictions sociales au nom du réel.* »³⁹⁷ Ainsi, Wittig « *refuse la distinction entre un concept "abstrait" et une réalité "matérielle", arguant que les concepts sont formés et mis en circulation à l'intérieur de la matérialité du langage et que ce langage façonne matériellement le monde social.* »³⁹⁸ Pour Butler, ces constructions du langage sont des distorsions et des réifications d'un pouvoir installé et qui lutte pour garantir son hégémonie. Butler considère que ces constructions « *sont donc "réelles" dans la mesure où elles sont des phénomènes fictifs qui gagnent en puissance dans le discours. La puissance de ces constructions est toutefois désamorcée à travers des actes locutoires qui font implicitement recours à l'universalité du langage et à l'unité de l'être.* » De cette manière, Butler dit que, pour Wittig, le langage est toujours une construction, et que pour cela même « *l'œuvre d'art peut fonctionner comme une machine de guerre.* »³⁹⁹ Machine de guerre dans le sens où elle doit être dirigée contre la division hiérarchique et le clivage entre l'universel et le particulier. Wittig propose une destruction du langage hégémonique pour restaurer un nouveau langage. Elle considère que toute destruction est une restauration.

³⁹⁶ BEUYS, Joseph, *Op. Cit.*, p. 135.

³⁹⁷ BUTLER, Judith, *Op. Cit.*, p. 234.

³⁹⁸ BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 234.

³⁹⁹ BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 235.

Elle en parle ainsi : « *ce qui importe plutôt, c'est que le sujet parlant devienne plus que l'individu, qu'il devienne une perspective absolue qui impose ses catégories sur tout le champ linguistique connu sous le nom de "monde".* »⁴⁰⁰ Butler dit que, selon Wittig, « *parler est idéalement un acte de puissance, un acte de souveraineté qui implique simultanément un rapport d'égalité avec les autres sujets parlants. Cet idéal ou premier "contrat" linguistique opère à un niveau implicite. Le langage offre une double possibilité : on peut l'utiliser soit pour réclamer une universalité qui inclut vraiment tout le monde, soit pour instituer une hiérarchie qui n'autorise que quelques personnes à parler, et réduit toutes les autres au silence du fait qu'elles sont exclues du point de vue universel.* »⁴⁰¹

Ainsi, dans cette perspective de guerre proposée par Wittig, parler est un acte, qu'elle considère comme un « acte de parole » (*speech act*) fait à la première personne et qui présuppose et affirme une réciprocité absolue entre les sujets parlants.⁴⁰²

La parole est ainsi un acte dans le processus de Pina Bausch. Un exemple en est donné par Dominique Mercy dans *Nelken*, où il interroge le public (d'une façon très exalté) sur ce qu'il voudrait voir comme synonyme d'art et de danse, c'est-à-dire en tant que reproduction des pas et mouvements de ballet classique. Pendant qu'il pose ses questions aux spectateurs, vêtu d'un tutu de ballerine, il réalise une série de pas virtuoses « classiques » qui réfèrent à une hégémonie de la danse et de la pensée

⁴⁰⁰ BUTLER, Judith, *Ibid.*, pp. 236-237.

⁴⁰¹ BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 237.

⁴⁰² BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 237.

« classique » et dominante. Il termine épuisé, en interrogeant le public sur ce qu'il voudrait encore, ce que lui pourrait montrer de plus. Alors, un homme en costume apparaît et lui demande son passeport.

Lorsque le mot apparaît chez Pina Bausch, il est dans un rapport avec la gestuelle. Il est une « prise de parole », donc un *speech act*, mais aussi un détrit, des bribes, un journal intime, ou dyslalie⁴⁰³. Guido Davico Bonino⁴⁰⁴ parle de trois catégories d'utilisation de la parole par les « danseurs/acteurs » de Pina Bausch : la parole usée, la parole intime et la parole-brouhaha. La première serait une parole référentielle (utilisée dans les publicités, les slogans, etc.), souvent hurlée par les danseurs/acteurs. Elle est une frontière entre le moi et la société. La deuxième s'approche du journal intime et est l'inverse de la première. Elle est comme un fragment d'une chronique privée, une espèce de confession intime, souvent murmurée au spectateur. Enfin, la dernière serait la parole utilisée par l'ensemble de la compagnie comme une chorale qui veut communiquer et, à la fois, redoute de le faire.

Bénédicte Billet parle de la difficulté, en tant que danseuse, de s'exprimer par la parole : « *Jamais auparavant, je n'exprimais de sentiments ou d'émotions par la parole. Or le travail avec Pina m'a contrainte à étudier, à développer ma voix. Du coup, le rire, les phrases sont venus à mon secours. Mais travailler ici développe une agressivité présente dans les pièces, à laquelle il faut prendre garde. Je me demande si elle n'est pas liée au fait que l'on prend conscience de soi-même. Parce qu'on nous*

⁴⁰³ dys : élément savant (du grec *dus*) exprimant l'idée de trouble, de manque.

⁴⁰⁴ BONINO, Guido Davico, « La parole et la danse », *Pina Bausch – Parlez- moi d'amour – Un colloque, Op. Cit.*, p. 118.

*demande de formuler tout haut ce que généralement on ne se dit même pas tout bas. »*⁴⁰⁵

Pina Bausch n'a pas de méthode pour travailler la voix des danseurs. « *Aucune technique, aucune méthode. Chacun a sa voix : mais la chose importante, c'est que ce soit vraiment sa voix. Parfois, en écoutant quelqu'un, tu as le sentiment que la voix ne sort pas de son corps. Elle te semble être presque la voix d'un autre, ne pas faire corps avec le corps, ne pas être en harmonie avec tout le reste de la personne. Ou bien alors c'est tout à fait l'inverse. Mais l'important, c'est que ce soit juste et que cela fonctionne...* »⁴⁰⁶

Les mots, pour Pina Bausch, sont aussi une rupture de la gestuelle, et la danse devient un élément résiduel, incomplet, inachevé, transformé en geste et en mouvement. Ainsi, la danse chez Pina Bausch est l'ensemble de la gestuelle et des mots mêlés. Une danse qui cherche sa propre identité et qui compose une « grammaire » des situations comportementales. Bersani dit que la quête de la connaissance de soi fait apparaître un nouveau rapport au monde, donc d'autres comportements qui sont des extensions du moi. Pour lui, « *l'objet revient au monde, mais non plus comme un objet inconnaissable. Désormais, le monde est perçu comme un champ d'extensibilité du sujet, comme le site des innombrables correspondances de l'être* ». ⁴⁰⁷

La quête de soi est une reconnaissance de l'altérité. Être dans le monde est

⁴⁰⁵ GUBERNATIS, Raphaël de, *Op. Cit.*, p. 17.

⁴⁰⁶ GUBERNATIS, Raphaël de, *Ibid.*, p. 22.

⁴⁰⁷ BERSANI, Leo, *Op. Cit.*, p. 218.

alors une prise de conscience de sa propre place ainsi que de celle de l'autre. La pensée est étroitement liée à l'empathie et n'est plus séparée de l'affect. Dans ce sens, la pensée est une affaire de perception et non simplement une question de rationalité et d'intellectualisation. Ainsi, le plus important pour Pina Bausch n'est pas l'explication ou la signification du geste, donc de l'objet. L'important, ce sont les codes gestuels en tant que tels. C'est ce qu'ils dévoilent de l'individu, donc du monde. Leur « signification » est moins importante, car il s'agit toujours d'une construction contextuelle. Cela pourrait exiger une rationalisation excessive dans sa façon de procéder, ce qu'elle veut éviter. Pina Bausch préfère partir de l'émotivité, par la malléabilité qu'elle possède, et le caractère des « correspondances de l'être » cité par Bersani ci-dessus. C'est la constatation de la gestuelle et de son origine, la forme qu'elle prend qui l'intéressent. Le corps comme un reflet de ce que l'on ressent, la façon dont il se comporte, dont il réagit, ses correspondances, les voisinages. Selon Franco Quadri, de cette subjectivité naît une ambiguïté et la possibilité d'interprétations multiples et autonomes de l'idée originelle, indispensables aux œuvres d'art.⁴⁰⁸

La composition du « performance texte » chez Pina Bausch est toujours un rapport des différents modes de subjectivation. Dans ses spectacles, les performers donnent des informations personnelles sur leur histoire, leurs rêves, leur passé, leurs origines, leur pays, leur état civil, leurs expériences et leur vision du monde, qui sont des réponses données aux questions posées par la chorégraphe/metteur en scène. Libre

⁴⁰⁸ QUADRI, Franco, « Pina Bausch : un langage à interpréter », *Pina Bausch – Parlez-moi d'amour – Un colloque*, *Op. Cit.*, p. 146.

à chacun de choisir la meilleure façon de s'exprimer, en cherchant la forme juste pour son moment de « vérité ». Mais l'important, c'est que la forme conduit ce qui est personnel par-delà le particulier. Il est important aussi que la forme empêche la simple auto-représentation et l'auto-exposition. La forme doit être porteuse d'une « vérité personnelle ». L'importance réside donc dans le degré de véracité de la réponse, et la cohérence entre ce qui a été répondu et la forme qu'elle prendra sera la conséquence de cette vérité.

Mais cette vérité ne peut être exprimée seulement par la parole et la construction linguistique, elle passe par le corps et par son « être dans le monde ». Anthony de Mello dit que la « *vérité ne peut être mise en mots, elle ne peut être mise en formule. Ce ne serait plus la vérité. Ce ne serait plus la réalité. La réalité ne peut être mise en formule.* »⁴⁰⁹ Ainsi, les affirmations empêcheraient les systèmes rhizomatiques. Pour Butler, la vérité en tant que destruction des codes construits et imposés est liée à la capacité d'agir. Elle en parle dans ces termes : « *En effet, la capacité d'agir, comme ressource personnelle et politique, ne vient pas de l'intérieur de l'individu, mais des échanges culturels complexes dans lesquels sont pris le corps, où l'identité est toujours changeante. [...] Mais comme ce devenir n'est pas du tout un processus stable, on peut devenir un être impossible à décrire de manière adéquate. [...] Nous avons affaire à une subversion de l'intérieur dans laquelle la binarité est à la fois présumée et propagée jusqu'à perdre tout son sens. [...] Offrir une expérience qui transgresse et dépasse les catégories de l'identité ; [...]*

⁴⁰⁹ DE MELLO, Anthony, *Op. Cit.*, pp. 126-127.

*créer de nouvelles catégories sur les ruines des anciennes, de nouvelles façons d'être un corps dans le champ culturel, ainsi que des langages descriptifs entièrement nouveaux. »*⁴¹⁰

La vérité personnelle en tant que nouveaux modes de subjectivation devient ainsi un protocole de recherche. Pour Tadeusz Kantor, par exemple, le système pour la construction du spectacle devient donc la « vérité », constituée par les moments, les images, les clichés retenus par la mémoire de l'enfant. Cette mémoire fait le tri dans la masse des faits réels et choisit l'essentiel pour l'artistique. Cet essentiel « artistique » est toujours tourné vers cette « vérité » de la mémoire de l'enfant. La mémoire de l'enfance ne garde qu'une seule caractéristique, trait ou expression des personnages, des situations, des événements, des lieux et du temps. Cette « méthode » ou « système », selon Kantor, l'aide à limiter les détournements que l'absence de repères (comme d'un texte par exemple) peut engendrer.

Pour De Mello, chercher la vérité, c'est regarder la réalité avec des yeux d'enfant. Il s'agit pour lui d'un exercice spirituel. Il en parle dans ces mots : *« Comme il serait triste de parcourir la vie sans jamais la voir avec des yeux d'enfants. Ce qui ne veut pas dire qu'il faut laisser tomber tous les concepts ; ceux-ci peuvent être très précieux. Bien que nous commencions notre existence sans eux, les concepts ont une fonction très positive. C'est grâce à eux que nous développons notre intelligence. En les abandonnant, nous ne redeviendrons pas des enfants, nous serons "comme" des enfants. »*⁴¹¹ Il s'agit alors d'un processus lié à l'actualité, au fait d'être

⁴¹⁰ BUTLER, Judith, *Op. Cit.*, p. 246.

⁴¹¹ DE MELLO, Anthony, *Op. Cit.*, p. 159.

dans le monde au présent, et une affaire de devenir enfant.

Pour Foucault, la vérité est un pôle qui va de pair avec un autre, l'actualité. Pour lui, ces deux pôles ne peuvent être réduits l'un à l'autre ni isolés l'un de l'autre. Dans son texte « La Culture de soi », il pose les questions suivantes, lesquelles ne peuvent pas être prises séparément : « *Qu'est-ce que c'est la vérité ? Comment est-il possible de connaître la vérité ?* » et « *Quelle est notre actualité ? Que sommes-nous en tant que faisant partie de cette actualité ? Quel est l'objectif de notre activité philosophique dans la mesure où nous appartenons à notre actualité ?* » Pour lui, ces questions traitent de ce qu'il appelle « l'ontologie historique de nous-mêmes ». Ainsi, pour Foucault, le problème de la vérité est lié à l'actualité et il serait formulé dans les manières suivantes : « *que se passe-t-il aujourd'hui ? Qu'est-ce qu'aujourd'hui ? Qu'est-ce que notre actualité ? Et que sommes-nous ? Comment pouvons-nous être nos propres contemporains ?* » En d'autres termes, quelle est la signification historique ou métahistorique de ce moment qui est mon moment présent où je suis en train de formuler ou d'essayer de répondre à ces questions ? Il affirme que cette ontologie personnelle, comme toute histoire ontologique, est un rapport à la vérité, donc, des rapports à l'obligation (qui fait surgir la question de la liberté), des rapports à nous-mêmes et aux autres.

Pour Foucault, ces rapports sont des rapports de savoir, de pouvoir et d'éthique. Il les traduit dans trois domaines : le premier serait « *l'ontologie historique de nous-mêmes dans la relation à la vérité, dans laquelle nous nous constituons comme sujets de connaissance* » ; le deuxième, « *l'ontologie historique dans la*

relation au pouvoir, où nous nous constituons comme sujets agissants sur les autres » ; le troisième, « *l'ontologie historique dans la relation éthique, où nous nous constituons comme sujets de notre propre action morale.* » Ainsi, pour Foucault, l'analyse de la façon dont nous nous sommes formés nous-mêmes à travers l'histoire est une pensée qui est étroitement liée à l'action.

Il en parle dans ces termes : « *Par pensée, je n'entends pas exclusivement la philosophie, ni la pensée théorique, ni la connaissance scientifique ; je ne veux pas analyser ce que les gens pensent par opposition à ce qu'ils font, mais ce qu'ils pensent quand ils font ce qu'ils font. [...] C'est le sens qu'ils donnent à leur propre conduite, la façon dont ils intègrent leur conduite dans des stratégies générales, le type de rationalité qu'ils reconnaissent dans leurs différentes pratiques, leurs institutions, leurs modèles et leurs conduites*⁴¹². »⁴¹³ En donnant l'exemple de son étude portée sur l'expérience de la sexualité, Foucault dit qu'il s'agit alors d'un rapport à nous-mêmes et « *aux techniques à travers lesquelles ces rapports ont été façonnés.* »

La notion de « techniques du soi » permet à Foucault de « *problématiser un sujet qui n'est pas simplement traversé et informé par des "gouvernementalités" extérieures, mais construit, au moyen d'exercices réguliers, un rapport à soi défini.* »⁴¹⁴ Donc, il s'agit d'une question autour de l'individualité, mais qui est « *loin*

⁴¹² FOUCAULT, Michel, *Op. Cit.*, p. 85. « *Manuscrit : Mon problème est d'analyser à travers les pratiques sociales, les institutions, les types de conduite, ce qu'a été la relation à la vérité, la relation à la loi et à l'obligation, la relation à nous-mêmes.* »

⁴¹³ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, pp. 84-85.

⁴¹⁴ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 104.

de l'individualisme. [...] Le rapport à soi comme condition du rapport aux autres, et le fait que l'on ne peut avoir un rapport aux autres que lorsqu'on a établi à soi-même un certain rapport [...] tend non pas à faire apparaître un individualisme, mais à développer, à intensifier, l'importance du rapport à soi-même. »⁴¹⁵

Cette vérité en tant qu'actualité que cherche Pina Bausch, comme Kantor, est toujours un rapport à l'autre. Kantor cherche d'abord sa propre vérité à travers des yeux d'enfant, et Pina, elle, cherche à trouver non pas « une » vérité, mais des vérités partagées, sous forme d'un instant qui l'émeut et qui lui semble « beau ». Cette beauté n'est pas synonyme de l'esthétique du beau, ou des canons de la beauté. C'est quelque chose qui la frappe, qui l'interroge intimement, qui a une existence propre et indépendante, au-delà d'une analyse ou d'une réflexion *a posteriori*. La beauté pour Pina Bausch est une génératrice de nouvelles questions et de nouveaux rapports. Il en résulte ainsi un théâtre de personnes plus que de personnages. Un théâtre de vérités restituées et de jeux de miroir. Le miroir comme la possibilité d'expansion de l'image et le créateur des similitudes.

Le miroir pour Foucault est aussi le responsable par la restitution de l'image, de la composition et la prise de conscience du corps chez l'enfant. Il en parle en ces termes : « *Après tout, les enfants mettent longtemps à savoir qu'ils ont un corps. Pendant des mois, pendant plus d'une année, ils n'ont qu'un corps dispersé, des membres, des cavités, des orifices, et tout ceci ne s'organise, tout ceci ne prend littéralement corps que dans l'image du miroir. D'une façon plus étrange encore, les*

⁴¹⁵ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 105.

Grecs d'Homère n'avaient pas de mot pour désigner l'unité du corps. [...] Le mot grec qui veut dire corps n'apparaît chez Homère que pour désigner le cadavre. [...] C'est le miroir et c'est le cadavre qui assignent un espace à l'expérience profondément et originellement utopique du corps. [...] C'est grâce à eux, c'est grâce au miroir et au cadavre que notre corps n'est pas pure et simple utopie. [...] Peut-être faudrait-il dire aussi que faire l'amour, c'est sentir son corps se refermer sur soi, c'est enfin exister hors de toute utopie, avec toute sa densité. [...] L'amour, lui aussi, comme le miroir et comme la mort, apaise l'utopie de votre corps. [...] C'est pourquoi il est si proche parent de l'illusion du miroir et de la menace de la mort. »⁴¹⁶

Pour la danseuse Malou Airaudo, le travail avec Pina est un acte d'amour. Elle en parle dans ces termes : « *J'ai besoin de sentir l'affection qui nous unit, la confiance absolue entre nous, sinon je ne pourrais pas offrir ce que je donne. Confiance cela veut dire ouverture, liberté. Je ne considère plus l'art, mais ce lien de tendresse qui ne s'invente pas* ». ⁴¹⁷ Béatrice Libonatti parle du courage qu'il faut avoir pour être soi-même et pour s'exposer à la première personne dans le travail de Pina Bausch : « *Quelquefois ça me pèse d'être moi-même, mais quand je suis moi-même je me sens aussi plus forte. Parfois, aussi, je me vois vaincue. Et là, il y a quelque chose de beau.* » ⁴¹⁸ Néanmoins pour le chorégraphe/metteur en scène Jérôme Bel, qui a réalisé une série de spectacles solos éponymes sur l'autobiographie de

⁴¹⁶ FOUCAULT, Michel, *Le corps utopique*, *Op. Cit.*, pp. 18-20.

⁴¹⁷ GUBERNATIS, Raphaël de, *Op. Cit.*, p. 15.

⁴¹⁸ GUBERNATIS, Raphaël de, *Ibid.*, p. 16.

danseurs, dont un avec Lutz Forster, dansacteur de Pina Bausch, « *l'amour et la beauté sont trop galvaudés, ils empêchent de penser, je ne les utilise jamais, j'utilise d'autres mots : émancipation, singularité, subjectivation, événement, performativité.* »⁴¹⁹

Ce rapport d'émancipation, singularité, subjectivation, événement et performativité, ainsi que la notion d'amour et « le courage d'être soi-même », sont toujours présents dans la recherche personnelle de Bausch et de ses dansacteurs. Le danseur Dominique Mercy, par exemple, accompagne le travail de Pina Bausch depuis le début. Avec des allers et retours, il considère le travail sur soi-même comme une source inépuisable de création. Selon lui, le travail de la création « autobiographique » lui montre toujours d'autres possibilités d'évolution créative. « *On pourrait avoir l'impression de se dessécher en étant contraint à fouiller toujours en soi. Mais c'est tellement riche en possibilités, qu'au moment où tu te sens à sec, rejaillit alors quelque chose de plus urgent, de plus fondamental encore. Et ce qui m'attire ici le plus, c'est que je peux vivre sur scène différemment de tout autre artiste : c'est moi, Dominique, qui existe. Parallèlement à cela, chez chacun d'entre nous demeure toujours un monde secret, une part de timidité. Et quoique nous nous connaissions bien, cette pudeur qui subsiste, je trouve cela beau.* »⁴²⁰

La beauté recherchée dans le travail du *Tanztheater* dépasse les binarités, les catégories et les valeurs imposées. Elle est ainsi également trouvée dans son opposé, la laideur, comme le dit Jan Minarik, qui utilise toujours sa corpulence pour la

⁴¹⁹ Programme Théâtre La Commune, Saison 2014-2015, p. 32.

⁴²⁰ GUBERNATIS, Raphaël de, *Ibid.*, p. 19.

composition de ses performances : « *Chaque homme est un peu monstrueux, chacun recèle en soi un peu de cette ombre terrible. Chacun a aussi sa bosse, mais les plus laids ignorent qu'ils ont malgré tout leur part de beauté. [...] Dans l'existence, sans peur, on ne saurait être heureux. Il faut avoir souffert pour ressentir ensuite soulagement et joie. Mais la force pourtant est porteuse de vulnérabilité, de faiblesse ; elle incite à la tendresse. Songez justement à la vulnérabilité d'un monstre, à l'image de King Kong ou de Frankenstein, qui a besoin d'amour et que l'amour désarme.* »⁴²¹

Pour Foucault, les monstres ne sont pas d'une autre « nature » que les espèces elles-mêmes. En citant Robinet, il dit que « *les formes les plus bizarres en apparence... appartiennent nécessairement et essentiellement au plan universel de l'être ; que ce sont des métamorphoses du prototype aussi naturelles que les autres, quoiqu'elles nous offrent des phénomènes différents, qu'elles servent de passage aux formes voisines ; qu'elles préparent et aménagent les combinaisons qui les suivent, comme elles sont amenées par celles qui les précèdent ; qu'elles contribuent à l'ordre des choses, loin de le troubler. Ce n'est peut-être qu'à force d'êtres que la nature parvient à produire des êtres plus réguliers et d'une organisation plus symétrique.* »⁴²² Ainsi, pour Foucault dans son étude des classements à travers l'histoire naturelle, la « continuité » joue un rôle dans l'histoire en la précédant.

L'histoire, de même que pour Deleuze, jouerait alors un rôle négatif, « *elle prélève et fait subsister, ou elle néglige et laisse disparaître* », d'où « *la nécessité de*

⁴²¹ GUBERNATIS, Raphaël de, *Ibid.*, p. 19.

⁴²² FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, *Op. Cit.*, p. 168.

faire intervenir les monstres – qui sont comme le bruit de fond, le murmure ininterrompu de la nature. [...] A partir du pouvoir du continu que détient la nature, le monstre fait apparaître la différence : celle-ci est encore sans loi, et sans structure bien définie ; le monstre, c'est la souche de la spécification, mais ce n'est qu'une sous-espèce, dans l'obstination lente de l'histoire. [...] Sur le fond du continu, le monstre raconte, comme en caricature, la genèse des différences, et le fossile rappelle, dans l'incertitude de ses ressemblances, les premiers entêtements de l'identité. »⁴²³



Image 30 : *Little gay boy* (photo: Lucile Adam)

⁴²³ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, pp. 168-170.



Image 31 : *Pansemento* (photo: Matthew Allen)

Dans le parcours de Pina Bausch, le personnage est poussé à devenir la personne, à être monstre et fossile à la fois. C'est à travers l'image monstrueuse de soi et de l'autre que les identités se construisent, se singularisent et se différencient, qu'elles évoluent. La chorégraphe se nourrit ainsi du vécu de ses danseurs qui jouent le rôle d'eux-mêmes dans un discours à la première personne. Le dansacteur chez Pina Bausch doit à chaque spectacle réinventer son « autoreprésentation » et se mettre en scène. Il ne se cache pas derrière un personnage parce qu'il n'y a pas de personnage. S'il y en a un, il existe parce que le danseur l'a construit à partir d'une réponse personnelle qui lui a été demandée, à partir de son imaginaire personnel. Donc, il est la conséquence d'un rapport intime du danseur avec quelque chose d'extérieur à lui. Cette chose à l'extérieur peut être issue de l'observation d'un

comportement chez les gens, d'une façon de se comporter dans le passé, de la façon d'être dans une grande ville, etc. Ou des fragments et impressions qui ont marqué la mémoire, « *comme quelque chose de comique ou de macabre, d'extravagant ou de tout à fait normal : ce que le père, la mère ou le frère ont toujours fait, les tics de la tante ou du voisin...* »⁴²⁴

Cette identité individuelle de chacun, cherchée et montrée, est une marque que chacun porte. Le corps et l'identité ce sont des constructions, des fabrications. Butler, en citant Foucault, dit que « *le corps est représenté en tant que surface et comme la scène d'une inscription culturelle : "Le corps est la surface gravée des événements"* »⁴²⁵. Pour Butler, l'enquête généalogique consiste à « *dévoiler un corps entièrement imprimé par l'histoire. [...] Mais le but de l'histoire – à comprendre manifestement ici au sens où Freud entend la "civilisation" – est la "destruction du corps". Les forces et les pulsions multidirectionnelles constituent précisément ce que l'histoire détruit et préserve en même temps à travers l'Entstehung (événement historique) de l'inscription. Vu comme un "volume en constante désintégration", le corps est toujours pris d'assaut, objet de destruction dans les termes mêmes de l'histoire. Et l'histoire est une pratique signifiante qui requiert l'assujettissement du corps pour créer des valeurs et des significations.* »⁴²⁶

Butler poursuit en disant que « *cette destruction corporelle est nécessaire pour produire le sujet parlant et ses significations. Il s'agit d'un corps, décrit dans le*

⁴²⁴ SCHIMIDT, Jochen, « De la modern dance au tanztheater », *Pina Bausch – Parlez-moi d'amour – Un colloque*, Op.Cit., p. 81.

⁴²⁵ BUTLER, Judith, *Op. Cit.*, p. 249.

⁴²⁶ BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 250.

*langage de la surface et de la force, affaibli par un “seul et même drame”, celui de la domination, de l’inscription et de la création. Ce n’est pas le modus vivendi d’un genre d’histoire plus qu’un autre ; c’est, pour Foucault, l’“histoire” dans son geste caractéristique et répressif. »*⁴²⁷

Butler dit que pour Foucault aucun homme n’est capable ni assez stable pour se connaître entièrement soi-même ni connaître autrui dans sa corporalité et sa totalité. Néanmoins, l’homme relève de « *la constance de l’inscription culturelle comme un “seul et même drame” qui se joue sur le corps. [...] Pour Foucault tout comme pour Nietzsche, on peut dire que les valeurs culturelles résultent d’une inscription sur le corps, entendu au sens de simple véhicule, voire de page blanche. »*⁴²⁸ En citant Kafka, Butler dit que le corps doit être détruit d’une manière sacrificielle pour que la machine – comme dans *La Colonie pénitentiaire* – des créations de valeurs, des modes historiques de la signification règne sur la différence et l’altérité. Ainsi, pour Butler, « *l’histoire vient à être représentée comme un instrument d’écriture implacable, et le corps comme un moyen devant être détruit et transfiguré pour que la “culture” puisse émerger. »*⁴²⁹

Nous pouvons alors supposer que les questions posées par Pina Bausch à ses dansacteurs (et à elle-même) sont une enquête aux fins de dévoiler ces marquages historiques et culturels sur le corps et les identités. Comme il s’agit d’une construction à travers le langage, ce dernier est le porteur des indices à la fois de

⁴²⁷ BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 250.

⁴²⁸ BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 250.

⁴²⁹ BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 251.

l'intimité et de l'espace social dans sa fonction régulatrice. Le corps est ainsi le porteur de ce marquage au même temps qu'il cherche une manière de se subjectiviser et d'échapper à cette fatalité historique.

Les questions de Pina Bausch sont abordées de plusieurs façons et sous différents angles. Elle peut demander à ses dansacteurs « quel est l'arbre que vous avez envie d'être ? » ou bien « comment vos corps se comportent pendant que vous pleurez ? » Les questions que la chorégraphe pose peuvent paraître anodines, mais c'est à partir de cette simplicité dans la formulation et dans la réponse que l'intimité et le rapport avec l'extérieur deviennent clairs et dépassent l'auto-exposition. De la même manière que pour Deleuze, il ne s'agit pas de raconter sa petite histoire personnelle. Le propos serait plutôt de savoir comment, à travers son histoire, son exemple ou ce que l'on a vécu ou observé, nous accédons à quelque chose d'autre, liée à cette convention historique et sociale dans laquelle nous nous trouvons insérés.

Les questions tournent autour des sujets les plus disparates : « Montrez quelque chose que vous savez faire et dont vous seriez spécialement fiers », « quelque chose sur ton premier amour », « trois mots pour définir ton pays d'origine », « photos de bébé », « de quoi avez-vous peur ? », « méditez une vengeance », « pourquoi êtes-vous devenu danseur ? », « que vous évoque le nom de Marie ? », « quelle partie du corps bougez-vous le plus volontiers ? », « comment imaginez-vous l'amour ? », « avant de pleurer », « qu'est-ce que vous sentez quand vous aimez », « des gestes que vous faites quand vous êtes heureux et, en même temps, gêné, inhibé », « faire devenir l'autre jaloux », « poser une question sans démontrer savoir que la réponse

sera un mensonge », « réfléchir à quelque chose avec le cœur », « faire quelque chose qui fait mal à soi-même, mais le faire tendrement », « un changement en vous-même qui soit cruel et triste », « si quelque fois vous avez la sensation d'avoir peur de ne pas accomplir ce qui est exigé de vous, qu'est-ce que c'est que cette peur ? Comment réagissez-vous devant ce dont vous avez peur ? ».

Les réponses à propos de la peur nous donnent des exemples sur l'approche du jeu de miroir entre les dansacteurs et le spectateur, puisqu'elles démontrent qu'il y a, dans la simplicité et dans la vérité (en tant que dévoilement) de la réponse, un partage, une identification entre les univers personnels des performers et ceux des spectateurs. Ainsi, la chorégraphe/metteur en scène joue entre les limites de l'intime et des comportements sociaux et collectifs à travers l'empathie. Néanmoins, les questions et réponses ne sont qu'un protocole, des outils pour l'exploration scénique. Elles ne sont pas une finalité en elles-mêmes et nous ne les voyons pas sur scène. Comme chez Grotowski, c'est toujours le « performance texte » qui est partagé entre les performers et le spectateur. En tant qu'outils ou protocole de recherche et d'exploration, ces questions font apparaître des images partagées, des parties non-désirables, donc monstrueuses, mais qui forgent, par la répétition, l'identité commune (en tant que partage, identification).

Les réponses sont assez simples et pour cela même révélatrices d'une empathie, de l'altérité. Elles tournent autour des thèmes fragiles et révélateurs de l'intime, des sentiments et sensations comme la peur, par exemple. « Peur de faire quelque chose qui soit différent de ce que je pense, de ne pas exprimer ce que je

veux », « je fais toujours des rêves qui ont des rapports avec la peur de ne pas réussir », « j'ai peur de dire des bêtises, d'être impuissant », « j'ai peur que les gens créent des rumeurs sur une situation qui est gênante pour moi », « j'ai peur de me faire des illusions », « quand j'aime beaucoup quelqu'un, j'ai peur de le lui dire », « j'ai peur de parler avec quelqu'un avec qui je voudrais parler parce que je pense : qui suis-je ? », « de ne pas dire, par inquiétude, ce que je pense ; par inhibition, ne pas me comporter correctement », « j'ai peur de démontrer l'amour », « dire des choses qui donnent l'impression que je suis faible », « j'ai peur de n'être pas intéressant », « j'ai peur de ne pas maîtriser mes sentiments », « j'ai peur de ne pas me faire comprendre ».

Pour le danseur Dominique Mercy, cette confrontation avec les questions les plus simples et les peurs les plus quotidiennes et apparemment sans importance pousse les danseurs à être eux-mêmes : *« Il subsiste dans la danse comme un voile pour masquer légèrement qui on est. Ici, plus du tout. Et quelle expérience fantastique, après avoir tant fait pour traduire un sentiment par le mouvement, qu'effectuer le cheminement inverse : exprimer avant de donner une forme. [...] C'est douloureux. Et nous sommes fragiles. A se sentir trop vulnérable, on se refuse parfois à ce jeu. Parfois aussi, on accepte cette vulnérabilité sans donner pour autant dans l'exhibitionnisme. [...] Au fil des questions en affleurant certaines qui ont trait à nos problèmes, [...] s'y confronter en répondant peut être une façon de les vaincre. Le masochisme pourrait bien être aussi de rester seul dans son coin à ruminer ses*

angoisses ». ⁴³⁰

Nous verrons plus tard en quoi l'angoisse est un des principaux thèmes développés par Pina Bausch. Avant cela, nous allons examiner la notion de masochisme dans la question du dansacteur Dominique Mercy, notion généralement utilisée sous son aspect le plus banal : le plaisir à ressentir de la douleur. Deleuze, quant à lui, considère le masochisme comme un renversement de l'ordre et des valeurs, ainsi que comme une affaire esthétique et artistique. Dans son étude sur Sacher-Masoch, Deleuze dit que « *ce qui est en question, c'est l'unité même de ce qu'on appelle sado-masochisme. La médecine distingue les syndromes et les symptômes : les symptômes sont des signes spécifiques d'une maladie, mais les syndromes sont des unités de rencontre ou de croisement, qui renvoient à des lignées causales très différentes, à des contextes variables. [...] Puisque le jugement clinique est plein de préjugés, il faut tout recommencer par un point situé hors de la clinique, le point littéraire, d'où les perversions furent nommées. [...] La symptomatologie est toujours affaire d'art.* » ⁴³¹

Pour Deleuze, Sade et Masoch sont aussi des anthropologues, car ils engagent dans leur œuvre toute une conception de l'homme, de la nature et de la culture, afin d'en extraire « *de nouvelles formes, et créer de nouvelles manières de sentir et de penser, tout un nouveau langage.* » ⁴³² Ce qui rejoint l'idée de Foucault sur la nécessité de création des nouvelles technologies et modes de l'être et de soi, des

⁴³⁰ GUBERNATIS, Raphaël de, *Op. Cit.*, 26.

⁴³¹ DELEUZE, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch*, Les Éditions de Minuit, 1967, p. 11.

⁴³² DELEUZE, Gilles, *Ibid.*, p. 16.

nouvelles subjectivations. En citant Bataille, Deleuze dit que le langage de Sade est celui des victimes, car « *il n'y a que les victimes qui peuvent décrire les tortures, les bourreaux emploient nécessairement le langage hypocrite de l'ordre et du pouvoir établis.* »⁴³³ Ainsi, pour Deleuze, il faut créer une sorte de « non-langage », dans lequel « *l'élément personnel se réfléchisse et passe dans l'impersonnel.* »⁴³⁴ Cette réflexion serait dialectique et un renversement de valeurs à la fois, et c'est le déplacement et le dépassement qui renverse les valeurs établies et la loi imposée. Il en parle dans ces termes : « *Chez Sade, la fonction impérative et descriptive du langage se dépasse vers une pure fonction démonstrative et institutive ; chez Masoch, elle se dépasse aussi, vers une fonction dialectique, mythique et persuasive. Cette répartition touche à l'essentiel des deux perversions ; telle est la double réflexion du monstre.* »⁴³⁵

Ce renversement de valeurs et de rôles proposé par la victime qui dresse le bourreau chez Masoch, et par la victime qui reprend le discours des atrocités chez Sade, sont considérés alors par Deleuze comme des renversements de la loi. Pour lui, « *Sade et Masoch représentent les deux grandes entreprises d'une contestation, d'un renversement radical de loi.* »⁴³⁶

Kafka en est un autre exemple, selon Deleuze. Pour lui, « *il est évident que Kafka donne à l'humour et à l'ironie des valeurs proprement modernes en rapport avec le changement de statut de la loi. Max Brod rappelle que lorsque Kafka lut Le*

⁴³³ DELEUZE, Gilles, *Ibid.*, p. 17.

⁴³⁴ DELEUZE, Gilles, *Ibid.*, p. 22.

⁴³⁵ DELEUZE, Gilles, *Ibid.*, pp. 22-23.

⁴³⁶ DELEUZE, Gilles, *Ibid.*, p. 75.

Procès, les auditeurs avaient le fou rire, et Kafka lui-même. Rire aussi mystérieux que celui qui accueille la mort de Socrate. Le pseudo-sens du tragique rend bête ; combien d'auteurs déformons-nous, à force de substituer un sentiment tragique puéril à la puissance agressive comique de la pensée qui les anime. Il n'y a jamais eu qu'une manière de penser la loi, un comique de la pensée, fait d'ironie et d'humour. »⁴³⁷

Ainsi, l'humour, comme un renversement des valeurs, peut être utilisé comme une stratégie dans le discours autobiographique et autofictif. Il est également une réponse à la loi imposée. Pour Judith Butler, par exemple, le *drag*, en tant que performance monstrueuse, est un exemple de l'inversion de la loi, cette loi qui a été fabriquée et imposée comme synonyme du naturel et de la normalité dans le genre et la pensée *straight*.⁴³⁸ Elle affirme que le rapport entre l'« imitation » et l'« original » est complexe, car le genre en soi est une fabrication, que de ce fait il est artificiel et que l'on ne peut donc se référer à un original. Il est imposé ; c'est une création de la loi. Pour Butler, l'exemple du *drag* « donne une idée de la manière dont le rapport entre l'identification primaire – c'est-à-dire les significations originales attribuées au genre – et l'expérience subséquente du genre pourrait être reformulé. La performance *drag* joue sur la distinction entre l'anatomie de l'acteur ou actrice de la performance (*the performer*) et le genre qui en est l'objet. »⁴³⁹ Pour cela, Butler

⁴³⁷ DELEUZE, Gilles, *Ibid.*, p. 75.

⁴³⁸ La pensée *straight* dépasse la pensée hétérosexuelle en opposition à celle liée à la notion d'homosexualité. Elle englobe évidemment la notion et la pensée hétérosexuelle dominante, mais est plutôt liée à la normativité des genres, au rôle d'imposition de l'histoire comme effacement des minorités et de la différence, et à la pensée de droite, donc, à celle du pouvoir.

⁴³⁹ BUTLER, Judith, *Op. Cit.*, p. 260.

considère que nous avons « *affaire à trois dimensions contingentes de la corporéité signifiante : le sexe anatomique, l'identité de genre et la performance du genre. Si l'anatomie de l'acteur ou actrice de la performance est déjà distincte de son genre, et si l'anatomie et le genre de cette personne sont tous deux distincts du genre de la performance, alors celle-ci implique une dissonance non seulement entre le sexe et le genre, mais aussi entre le genre et la performance.* »⁴⁴⁰

Pour Butler, le drag questionne cette « naturalisation » de l'image de la femme en tant que norme de genre en démontrant qu'il s'agit d'un artifice créé par la loi régulatrice. La performance drag est alors une réponse sous forme d'action parodique à l'imposition de la loi dite naturelle. Elle en parle dans ces mots : « *En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence. En fait, une partie du plaisir, de l'étourdissement dans la performance, vient de la reconnaissance que le rapport entre le sexe et le genre est entièrement contingent vis-à-vis des configurations culturelles que peuvent prendre les unités causales censées naturelles et nécessaires. En lieu et place de la loi de cohérence hétérosexuelle, nous voyons le sexe et le genre être dénaturalisés à travers une performance qui reconnaît leur clarté et met en scène le mécanisme culturel qui fabrique leur unité.* »⁴⁴¹

Si le genre est une fabrication qui ne renvoie pas à un modèle naturel, puisque celui-ci n'existe pas d'emblée et qu'il est en soi une idée façonnée, la performance drag serait pour Butler, selon la notion psychanalytique, le « fantasme d'un

⁴⁴⁰ BUTLER, Judith, *Ibid.*, pp. 260-261.

⁴⁴¹ BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 261.

fantasme ». Selon ses mots, ce serait : « *la transfiguration d'un Autre qui est toujours déjà une "figure" au double sens du terme* ». Elle poursuit ainsi : « *la parodie du genre révèle que l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original.* »⁴⁴² La parodie, pour Butler, met en scène les conditions mêmes de la production du genre et devient ainsi une question fonctionnaliste : comment ça fonctionne ? Comment ça se fabrique ? L'imitation parodique déstabilise ainsi le pouvoir de signification de l'original. Pour Butler, tout comme Deleuze et Guattari qui nient la relation de signifiant et signifié en tant que fabrication même du pouvoir, la performance drag en tant que pastiche imite « *le mythe même de l'originalité. [...] Or perdre le sens de ce qui est "normal" peut devenir l'occasion rêvée de rire, surtout lorsque le "normal", l'"original", se révèle être une copie, nécessairement ratée, un idéal que personne ne peut incarner. C'est pourquoi on éclate de rire en réalisant que l'original était de tout temps une imitation.* »⁴⁴³

Pour Butler, tout ce mécanisme met en évidence la notion d'acte de la performance, de cet acte qui « humanise » le genre et le naturalise. Il s'agit d'un acte répété, et qui à force de répétition devient une règle et acquiert la condition de normalité – le fossile contre le monstre. Elle en parle ainsi : « *Comme c'est le cas pour d'autres comédies sociales de type rituel, l'action du genre requiert une performance répétée. Cette répétition reproduit et remet simultanément en jeu un ensemble de significations qui sont déjà socialement établies ; et telle est la forme*

⁴⁴² BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 261.

⁴⁴³ BUTLER, Judith, *Ibid.*, pp. 261-262.

banale et ritualisée de leur légitimation. »⁴⁴⁴ La question posée par Butler est celle de la mise en évidence du caractère répétitif de la fabrication par l'acte répété qui « normalise » et rend « naturel ». Butler ne questionne pas la notion de rituel, mais plutôt celle de normalisation et de naturalisation des actes fabriqués à travers les actes répétés. Pour cela, elle propose une autre répétition, celle qui rend l'acte corporel subversif en démontrant et en renversant la stratégie de la loi. Pour Butler, la « *répétition stylisée d'actes* » serait ce rituel créé qui donnerait leur nouvelle naissance (ou renaissance) à d'autres modes de subjectivation hors les imposition de la loi.

Chez Pina Bausch, nous verrons plusieurs actes de travestissement chez les dansacteurs. Même si, parfois, il n'est pas question d'humour, mais de nostalgie et de tendresse, la parodie de genre se présente chez Pina Bausch comme un détournement et comme un retour à l'histoire personnelle du dansacteur. De même que pour Deleuze, dans le renversement proposé par Sade/Masoch, il est question d'un retournement comme condition à la découverte du lien vécu, ce qui n'est pas loin de l'idée d'une nouvelle naissance. Ainsi, il dit qu'il y a « *un masochisme formel avant tout masochisme physique, sensuel ou matériel ; et un masochisme dramatique, avant tout masochisme moral ou sentimental. D'où l'impression d'un théâtre, au moment même où les sentiments sont le plus profondément vécus, les sensations et les douleurs le plus vivement éprouvées.* »⁴⁴⁵

Le processus de question/réponse proposé par Pina Bausch est ainsi une

⁴⁴⁴ BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 264.

⁴⁴⁵ DELEUZE, Gilles, *Op. Cit.*, p 88.

stratégie pour accéder à des événements vécus, à des impositions de la loi et à des normes qui peuvent être source de douleur, afin de les dépasser esthétiquement. Francis Viet, dansacteur de Pina Bausch, raconte que pour la préparation de *Nelken* (Œillets), les questions étaient si malvenues que personne ne se levait de sa chaise. Le lourd silence s'abattait sur les danseurs et sur la chorégraphe pendant des demi-heures entières. Alors Pina Bausch attendait. Il rajoute que la chorégraphe peut attendre des semaines jusqu'à ce que quelque chose apparaisse. « *À mon avis elle bâtit les pièces sur des problèmes qui sur le moment nous touchent [...]. Et comme tout créateur qui recherche quelque chose, elle regarde son voisin pour s'éclairer elle-même. Elle s'inspire du malheur d'autrui pour y lire le sien propre.* ».⁴⁴⁶

La sincérité est la seule règle pour répondre aux questions. Pina Bausch dit qu'à travers la sincérité, on arrive à l'authenticité, et c'est ce qu'elle veut, que les performers soient authentiques. Cette authenticité est ici vue comme la possibilité d'être exactement ce dont nous sommes constitués avec les multiplicités qui nous traversent et les fabrications qui nous ont formatés. Ce protocole devient alors une possibilité d'échapper aux constructions historiques de la loi vécues qui peuvent être source de douleur. À travers ce regard vers soi-même comme point de départ, nous pouvons accéder aux couches qui revêtent et fabriquent notre corps. Ces couches sont des plis, des actes répétés qui normalisent et qui « naturalisent ». Le contraire de l'authenticité pour Pina Bausch serait la répétition non consciente d'une norme fabriquée et imposée, ce qui nous amène à la falsification, à la reproduction d'un

⁴⁴⁶ GUBERNATIS, Raphaël de, *Op. Cit.*, p. 27.

modèle qui ne nous correspond pas.

Ces nouveaux actes répétés proposés par Pina Bausch, comme chez Butler et Foucault, sont de nouveaux modes de subjectivation qui ne suivent pas une méthode. Car la méthode pourrait empêcher les nouveaux devenirs, les nouvelles actualisations en « formalisant » et en « naturalisant » les actes. Il s'agit d'un processus vivant devant être créé au cours des répétitions (comme chez Kantor) et pendant les représentations. Pour Helena Pikon, le fait de ne pas être une comédienne exige d'elle de revivre toujours sur scène les mêmes sentiments liés au souvenir qui a donné son origine à la création. Cette démarche donne lieu à la peur de l'auto-connaissance, car le performer est poussé à se connaître davantage et est plongé, parfois, dans des états psychologiques très douloureux. Le dansacteur n'est pas entraîné à la technique du théâtre selon laquelle on apprend à s'éloigner du personnage en gardant une distance. Il est souvent confronté aux mêmes douleurs originelles liées au souvenir survenu lors de la première improvisation, si celle-ci devient une partie du spectacle.

Contrairement au performer de Grotowski, le dansacteur de Pina Bausch peut se laisser guider par les émotions. Sa mémoire émotive est directement liée à sa performance sur scène, d'une façon qui l'oblige à expérimenter de nouveau les mêmes émotions. Helena Pikon en parle en ces termes : « *Je m'implique entièrement et toujours me revoilà bouleversée. Ça exorcise, ça cautérise peut-être, en attendant c'est pénible.* » La violence surgit parfois d'une question anodine, mais qui cache des impressions dans un passé lointain, comme l'enfance, et qui laisse des traces dans la personnalité adulte. « *Pina avait demandé qu'on exécute un jeu d'enfant un peu*

méchant. Francis et moi, nous nous sommes livrés au Gewaltküssen, où l'on oblige une personne à en embrasser une autre. C'était très amusant initialement. Par la suite, sur scène, c'est devenu une séquence affreusement dure. Répété, le jeu devient infernal »⁴⁴⁷. Anne Martin reprend : « Ce qui est dur c'est d'être toujours à chercher en soi, c'est de se vider en permanence, d'aller toujours plus loin. Moi, quand ça devient trop pénible, je m'en tire en riant ».⁴⁴⁸ Et pour Nazareth Panadero : « Je vois des gens qui trichent, se cachent. Pina, malgré tout, en fera sortir une image conforme à leur vérité. Car elle pose tant de questions que ça devient une enquête policière qui te force à livrer quelque chose de toi-même. Sur le moment surgissent de moi des choses dont je suis parfaitement inconsciente et dont je ne réaliserai que plus tard qu'elles m'appartiennent. Il est clair que tout ça est fort envahissant. Tous les travaux intéressants le sont. »⁴⁴⁹

Les dansacteurs du *Tanztheater* de Wuppertal deviennent les complices de la chorégraphe puisqu'ils s'impliquent à la première personne dans son œuvre.⁴⁵⁰ La représentation pourrait être traduite alors par la difficulté du « métier de vivre ». Pourtant, il n'y a pas de rapport avec la psychanalyse ou la thérapie. Il n'y a pas de résolution, d'explication ou de réponse rationnelle donnant suite au travail d'interrogation proposé par Pina Bausch, ni un but de normaliser, d'analyser et/ou d'interpréter le dansacteur. C'est un travail de composition dramaturgique, donc

⁴⁴⁷ GUBERNATIS, Raphaël de, *Ibid.*, p. 27.

⁴⁴⁸ GUBERNATIS, Raphaël de, *Ibid.*, p. 27.

⁴⁴⁹ GUBERNATIS, Raphaël de, *Ibid.*, p. 27.

⁴⁵⁰ BENTIVOGLIO, Leonetta, « L'autre danse de Pina Bausch », *Pina Bausch – Parlez-moi d'amour – Un colloque*, *Op. Cit.*, p. 136.

esthétique, en partant de petites pièces de « vérités » individuelles. La danseuse Anne Martin parle de la douleur de s'exposer, de se voir elle-même sur scène : « *Il y a eu des moments où j'ai pensé devoir suspendre mes activités au Tanztheater. Ou alors devenir folle. Voir ainsi sa vie portée à la scène ! Puis, me disais-je, à partir du moment où cela devient spectacle, on devrait en rire, prendre de la distance. Et bien, ça n'est pas toujours vrai.* »⁴⁵¹

Pina Bausch dit que c'est sa pudeur et son respect dans son approche des interprètes qui lui permettent d'arriver à l'essentiel. Elle croit que nous apprenons des mécanismes de défense qui nous empêchent de toucher les vraies vérités d'une façon intentionnelle, dans le but de nous conduire à nous dépasser nous-mêmes. En revanche, elle ne cherche pas à mettre les danseurs à nu pour les dépouiller, mais pour les aider à montrer quelque chose de différent d'eux-mêmes et d'elle-même. À travers son aide, elle croit à la possibilité de leur permettre de toucher ce qu'ils ont involontairement caché ou qui leur est inconnu. « *Il s'agit de ce que l'autre possède en lui et qu'il faut lui faire exprimer. Et aussi de cette parenté étroite entre celui qui est sur scène et celui qui le regarde ; c'est vraisemblablement le spectateur qui se dépouille davantage et qui prend conscience, qui concrétise des choses que moi-même je ne réalisais pas.* »⁴⁵²

Lorsque la chorégraphe a été interrogée sur les critères de sélection des danseurs, elle a répondu : « *Certes, j'espère toujours qu'un danseur aura une bonne technique. Mais ce n'est jamais l'unique critère que je recherche. Je me souviens, en*

⁴⁵¹ GUBERNATIS, Raphaël de, *Op. Cit.*, p. 17.

⁴⁵² GUBERNATIS, Raphaël de, *Ibid.*, p. 27.

Amérique du Sud, avoir répondu précisément à cette question : “S’il y a une chose qui me frappe chez quelqu’un, ce sont les yeux. Des yeux qui ont un regard triste, de clown...” »⁴⁵³

8.2. Les Thèmes chez Pina Bausch

La première chorégraphie de Pina Bausch a donné des pistes de ce que serait le futur *Tanztheater*. *Aktionen für Tänzer* (Actions pour danseurs) de 1971, une chorégraphie de 24 minutes, ne repose sur aucune trame et ne propose aucune narration. La pièce est un mélange de mouvements de la *modern dance* et de mouvements déstructurés et déformés. Comme si les danseurs se caricaturaient eux-mêmes. Les membres se contorsionnaient, se pliaient, sans but précis. Désarticulés, les danseurs trébuchaient sur scène, apparaissant comme des êtres difformes. Comme si c’était la danse d’une société qui se détruit elle-même en se distrayant beaucoup. Cette pièce n’est pas loin du corps mort et désarticulé proposé par le butô, entre l’humour et la tragédie, et cherche déjà une grammaire propre à chaque danseur.

Ensuite, à Wuppertal, Pina Bausch utilise la fiction des textes ou des livrets d’opéra et des ballets de répertoire. En passant par des tragédies comme *Macbeth*, des ballets et opéras comme *Iphigénie en Tauride*, *Orphée et Eurydice* et *Le Sacre du Printemps*, ou encore de l’univers de Brecht et Weill dans *Les Sept Péchés capitaux*,

⁴⁵³ BENTIVOGLIO, Leonetta, *Op. Cit.*, p. 7.

elle arrive à une non-fiction proche de l'autobiographie. Cette phase de la création collective demeure jusqu'à aujourd'hui. Dans cet univers autobiographique, elle cherche à réaliser le miroir dans lequel se reflète la société. C'est aussi une recherche d'identité allemande qui, maintenant, a dépassé les frontières pour arriver à une identité plus universelle. C'est le cas de ses derniers spectacles dans lesquels le groupe se nourrit des expériences passées à l'étranger : une déterritorialisation.

Même si le thème est établi dans la recherche de l'unité – comme, par exemple, ses recherches, au cours de ses dernières créations, sur les impressions personnelles des dansacteurs à propos de la culture spécifique au pays où le groupe séjourne –, la mise en avant de l'individu et de la création personnelle de chaque performer y sont toujours évidentes. Les performers sont invités à observer le monde extérieur et à développer un regard critique, aussi bien qu'à plonger dans leur propre univers et à s'observer eux-mêmes. Il s'agit de la construction d'un langage personnel à travers un vécu partagé et une quête de l'altérité. Cette phase de création travaille sur les différents modes de subjectivation observés à travers les différentes fabrications de codes culturels de chaque pays visité. Avec ce regard tourné vers l'intérieur de l'individu, né du reflet des images choisies à l'extérieur, la chorégraphe dévoile les sentiments et les impressions cachés qui ne sont pas toujours agréables, comme la peur, la rage, l'incommunicabilité, la solitude, le manque d'amour, l'angoisse.

Le concept de l'angoisse⁴⁵⁴ traverse le travail du *Tanztheater* de Wuppertal. L'angoisse comme un problème collectif de l'actualité, comme un « mal du siècle ».

⁴⁵⁴ SCHMIDT, Jochen, *Op. Cit.*, p. 78.

On le perçoit dans l'ensemble de l'ouvrage. Il est, pour cela, un reflet de l'angoisse de la chorégraphe et de ses danseurs/personnages. Il s'agit du sentiment d'angoisse aussi bien devant la création que de celui d'ordre plus général. Un sentiment qui déchaîne l'agressivité et qui paralyse ou déclenche des réactions agressives, lié à la découverte du fait d'être seul, nu et sans défense. On y est constamment agressé, exposé aux réactions de quelqu'un d'autre qui lui-même est assujéti à l'angoisse. Le désir d'être aimé se heurte à cette angoisse. C'est de cette contradiction que naissent les conflits ainsi que le comique. Le comique surgit parce que la chorégraphe prend ses distances par rapport à ses propres frustrations, ses obsessions, ses complexes, ses fabrications et ses rêves. Cela procède tout comme dans l'exemple donné par Butler ci-dessus sur la performance drag, dans laquelle l'humour est une possibilité de dévoiler des couches et des actes répétés qui constituent l'identité.

Il est une autre idée importante, celle de la prison et de l'incarcération. La prison est ici considérée comme une métaphore de la vie et comme dimension existentielle. Il est impossible d'en sortir (comme chez Beckett). On se heurte aux murs, mais on n'en sort pas (*Barbe-Bleue* et *Café Müller*). En citant Foucault, Butler dit que dans le cas des prisonniers, « *la stratégie n'a pas été de réprimer leurs désirs, mais d'inscrire la loi prohibitive dans leur corps, comme si elle constituait leur essence même, leur donnait leur style et leur nécessité. Cette loi n'est pas littéralement intériorisée, mais incorporée ; cela implique qu'elle soit signifiée sur la surface des corps, ceux-là mêmes qu'elle produit.* »⁴⁵⁵ C'est à travers le corps qu'on

⁴⁵⁵ BUTLER, Judith, *Op. Cit.*, p. 257.

voit les empreintes de la loi, car elle est une incorporation. Pour Butler, « *la loi est à la fois tout à fait apparente et tout à fait cachée, car elle ne semble jamais extérieure aux corps qu'elle assujettit et subjective.* »⁴⁵⁶ Et selon Foucault, « *il ne faudrait pas dire que l'âme est une illusion, ou un effet idéologique. Mais bien qu'elle existe, qu'elle a une réalité, qu'elle est produite en permanence, autour, à la surface, à l'intérieur du corps par le fonctionnement d'un pouvoir qui s'exerce sur ceux qu'on punit.* »⁴⁵⁷

Ainsi, selon Foucault, le corps est à la fois une surface sur laquelle la loi, avec ses prohibitions et punitions, « prend corps », et le logement d'une âme fabriquée sans cesse par cette même loi. Butler dit que « *la figure de l'âme intérieure, comme si elle se logeait vraiment "à l'intérieur" du corps, doit se comprendre comme une inscription à la surface du corps, même si elle signifie d'abord par son absence, par la force de son invisibilité.* »⁴⁵⁸ D'où, chez Pina Bausch, une grande partie du sentiment de se retrouver seul et solitaire. Les corps veulent dépasser les limites et finissent par se cogner contre les murs (ou trébucher par terre comme dans le butô ou chez Beckett) dans dans une tension extrême. Butler écrit que « *l'âme est ainsi une signification de surface qui met en cause et déstabilise la distinction même entre l'intérieur et extérieur, une figure de l'espace psychique intérieur inscrite sur le corps comme une signification sociale qui ne cesse de se nier comme telle.* »⁴⁵⁹ Ainsi, au-delà de la lutte contre la loi patriarcale et sa violence sur le corps féminin dans *Barbe*

⁴⁵⁶ BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 257.

⁴⁵⁷ FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975, p. 34.

⁴⁵⁸ BUTLER, Judith, *Op. Cit.*, p. 257.

⁴⁵⁹ BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 257.

Bleue, à travers des mouvements/actions compulsifs et répétitifs, *Café Müller* devient l'histoire d'une recherche de soi, de l'âme, donc de son propre corps.

Ainsi, la source de la création scénique réside en la confrontation avec la vie et ses fabrications à travers les imposition de la loi. Ce monde du réel – même si refusé consciemment car, de même que pour Butler, il est une « illusion » –, est le seul point de départ du *Tanztheater* de Wuppertal. On revient au manque de réponses rationnelles, car la réalité ne peut pas être expliquée sinon par son caractère de fabrication, donc d'illusion. C'est ainsi que l'émotivité et les modes de subjectivations sont pour Pina Bausch des guides de la fabrication. L'un en tant qu'empreintes gravées sur le corps, l'autre comme possibilité de construction de nouveaux devenir.

Interrogée sur le pourquoi de son travail constant sur les mêmes thèmes, elle a répondu : « *J'aimerais te répondre comme le fit Alfred Hitchcock à un journaliste : "Pourquoi ne fais-tu que des films sur des histoires d'assassins et des intrigues terrifiantes ? – Parce que, quand j'étais petit, ma maman se pencha sur mon berceau et fit : Bouh !!!"* »⁴⁶⁰

Elle explique que cette répétition du même thème est toujours celle, sur des modes différents, du thème de l'amour et du présent dans lequel on vit. Ce présent vécu comme le réel qui est une illusion, une fabrication, duquel nous ne pouvons pas échapper. Des thèmes comme l'illusion et la répétition, l'être dans le monde et l'actualité.

⁴⁶⁰ BENTIVOGLIO, Leonetta, *Op. Cit.*, p. 7.

Pour les bouddhistes, comme pour Pina Bausch, l'amour est le synonyme de la prise de conscience et de l'altérité. Il est contraire à l'illusion, cette dernière vue comme l'aveuglement dû à la non-conscience du fait que la réalité est une fabrication. Deleuze a dit que « *quand je ne saurai plus aimer et admirer des gens ou des choses, je me sentirai comme mort* »⁴⁶¹, et Pina Bausch : « *Ne cherchons-nous pas tous et toujours à être aimés ? Il n'y a rien de plus important dont on puisse parler. Tout découle de là. [...] Ce qui est fondamentalement vrai, c'est que tout ce que l'on fait, les choses les plus horribles même, on le fait dans le but de se faire aimer, d'attirer sur soi l'attention d'autrui. [...] Les spectacles qui paraissent légers, pleins de choses amusantes, je les ai faits dans les moments les plus tristes. [...] Pour avoir, sans doute, une raison de rire* ».⁴⁶²

Les yeux tristes de clown cherchés par Pina Bausch, la joie et l'amour, le devenir-enfant de Deleuze et le désir de protéger la vie dans sa puissance constructive et non destructive nous ramènent à Kantor, qui a dit : « *L'enfant protège la vie, il pose ses conditions. L'artiste fait de même !* »⁴⁶³

⁴⁶¹ DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, *Op. Cit.*, pp. 12-19.

⁴⁶² BENTIVOGLIO, *Op. Cit.*, pp. 7-9.

⁴⁶³ KANTOR, Tadeusz, *Op. Cit.*, p. 260.

8.3. Illusion et répétition

L'échec de l'attitude qui consiste à interpréter la réalité renforçait chez Kantor sa fascination pour la réalité elle-même. La réalité toute prête allait contre et devenait étrangère aux tendances de l'interprétation, de l'abstraction et de la construction. Pourtant, après des années d'expérience d'annexion de la réalité (de la vie) dans les happenings, dans les actions et manifestations, il commence à rejeter la réalité prête à cause de sa matérialité et de sa vérité même. Il a commencé à croire qu'il fallait mettre la réalité en danger. Il pouvait la conquérir par l'utilisation de l'« illusion ».

Kantor a dit avoir découvert que l'illusion possède un aspect métaphysique⁴⁶⁴ qui provient de la répétition, presque comme un rituel du geste ancestral de l'homme qui voulait s'affirmer : « *Faire quelque chose une deuxième fois, d'une manière artificielle "à son propre compte" – son compte humain – répéter quelque chose qui avait été fait auparavant par les Dieux, s'exposer à leur jalousie et à leur vengeance, affronter les risques, aller au-devant de la catastrophe qui se prépare en sachant parfaitement qu'il s'agit d'actions inutiles, sans perspective aucune, "pour une seule fois", dépourvue de toute claire signification finale, de toute efficacité dans la vie, un rituel placé, semble-t-il, de l'autre côté de la vie, dans une relation de connivence avec la mort.* »⁴⁶⁵

Pour Kantor, l'illusion, par l'acte de la répétition, plaçait la réalité sur une

⁴⁶⁴ Recherche rationnelle sur l'être (esprit, nature, matière, Dieu...), les principes premiers de la connaissance ; réflexion abstraite.

⁴⁶⁵ KANTOR, Tadeusz, *Ibid.*, p. 259.

orbite différente. « *Les poètes diraient sur l'orbite de la poésie. Peut-être s'agit-il d'un espace différent, autre. Et d'un temps absolu, qui n'a rien à voir avec le nôtre. Peut-être que la poésie est le signe de cet autre monde, qui tourne sur une orbite différente, au-delà des murs de notre chambre.* »⁴⁶⁶ Selon lui, il existe plusieurs possibilités de répétition. L'une serait comme une sorte d'écho de ce qui existe ici. Une sorte de conscience éprouvée subitement de l'écoulement du temps et de la mort. La deuxième possibilité serait la répétition comme un apprentissage (dans le sens de fixer dans la mémoire). « *La mémoire, justement, qui déplace la réalité dans le passé qui meurt continuellement. [...]* »⁴⁶⁷ Une troisième possibilité de répétition serait la « répétition-singerie ». Cette répétition est aperçue dans les habitudes des enfants, dans leurs amusements sans fin et dépourvus d'une signification profonde. Kantor dit que ce genre de répétition chez les enfants est révolutionnaire puisqu'elle dépasse les limites du pragmatisme⁴⁶⁸, de la cohérence et de la logique rationnelles. Elle relève, par son « incohérence » vis-à-vis de la logique adulte, d'un danger pour la vie dite « normale et saine ». En répétant jusqu'à l'épuisement une action de la réalité, on lui enlève son sens pratique et son utilité. La réalité devient impuissante et inutile et est anéantie par l'acte de répétition. En même temps, elle acquiert une autre force dans la pensée, dans l'imagination, « *c'est-à-dire dans la sphère qui décide de la dynamique de la vie humaine et de son DÉVELOPPEMENT.* »⁴⁶⁹

La répétition est aussi une question cruciale chez Butler dans le rapport

⁴⁶⁶ KANTOR, Tadeusz, *Ibid.*, p. 259.

⁴⁶⁷ KANTOR, Tadeusz, *Ibid.*, p. 260.

⁴⁶⁸ Doctrine selon laquelle n'est vrai que ce qui fonctionne réellement.

⁴⁶⁹ KANTOR, Tadeusz, *Ibid.*, p. 260.

ontologique. En questionnant le genre comme imposition ontologique de la réalité, Butler dit qu'il ne s'agit pas de savoir « *s'il faut ou non répéter, mais comment le faire.* »⁴⁷⁰ Pour Butler, la répétition peut faire proliférer les genres et déstabiliser les normes qui soutiennent la répétition comme loi établie. La réalité « autre », celle de l'imaginaire (ou de l'usine de Deleuze) cherchée à travers l'acte répétitif chez Kantor, n'est pas loin du pouvoir de la répétition contre les normes de la loi imposée à travers les genres chez Butler. Pour Butler, les ontologies opèrent « *toujours comme des injonctions normatives dans des contextes politiques établis* »⁴⁷¹ car ces derniers déterminent ce qui peut qualifier comme étant de l'ordre de « *l'intelligible [...] et posent les exigences normatives [...] du corps culturellement intelligible. L'ontologie n'est donc pas un fondement, mais une injonction normative qui opère insidieusement en se faisant passer dans le discours politique pour son fondement nécessaire.* »⁴⁷² L'ontologie comme synonyme de la réalité n'est alors qu'une répétition qui sert à des fins spécifiques.

Autrement, l'ontologie comme répétition et affirmation de la réalité en tant que nature est aussi posée par Butler comme la peur de la perte des privilèges. Dénoncer la réalité comme un acte répétitif et fictif, donc une performance, qui a pour finalité la normalisation et la loi, c'est questionner la notion du privilège protégé par la même classe dominante. Le privilège est alors posé par Butler comme la légitimité culturelle d'une culture qui assujettit les individus aux règles, donc les biographies et

⁴⁷⁰ BUTLER, Judith, *Op. Cit.*, p. 275.

⁴⁷¹ BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 275.

⁴⁷² BUTLER, Judith, *Ibid.*, p. 275.

les fictions individuelles dans ces cadres spécifiques d'une politique et d'une culture.

Le film *Privilège* d'Yvonne Rainer (1986) en est un exemple, dans lequel la réalisatrice (ex-danseuse et chorégraphe de la Judson Church⁴⁷³) expose la question à travers des « rapports ». Il s'agit toujours d'une fabrication d'un rapport « à » un autre, ce qui rend visibles les fabrications politiques et sociales d'une culture en soi-même ou en relation à une autre. Ainsi, les exemples d'ethnie, genre, sexe, identité, classe y sont discutés à travers cette optique du privilège des uns par rapport aux autres. Par exemple, être une femme dans une culture déterminée en rapport à un homme, un blanc en rapport à un noir, une femme blanche en rapport à un homme noir, etc.

Catherine Lord en parle en ces termes : « *Rainer s'efforce de comparer les expériences vécues de ceux et celles qui sont qualifiés de pathologiques, c'est-à-dire les expériences de l'autre côté du privilège. L'établissement de la pathologie, et qui supprime, par exemple, la signification sexuelle de la femme ménopausée du corps défectueux et Autre, rappelle ce "langage exclu" de la surdité. Être une femme, être une personne "de couleur" et être queer sont les fictions sociales prépondérantes, articulées et imposées par des indices physiologiques considérés comme "authentiques" par essence – peau, sexe, langage, geste, parole, cheveux, âge.* »⁴⁷⁴

Le privilège questionne ainsi les rapports fabriqués et répétés qui installent une

⁴⁷³ « Au cours de l'été 1962, un groupe de jeunes danseurs à la recherche d'un lieu pour présenter des travaux réalisés dans la classe du chorégraphe Robert Dunn (1960-1962) sont accueillis à la Judson Memorial Church, une communauté protestante libérale, située au sud de Washington Square, dans Greenwich Village. Le clergé et les fidèles de la paroisse sont activement engagés dans la lutte pour les droits civils et soutiennent les activités artistiques de la Judson Church qui devient bientôt le centre de la danse d'avant-garde à New York. » QUELOZ, Catherine, *Yvonne Rainer – Une femme qui...* Op. Cit., p. 13.

⁴⁷⁴ LORD, Catherine, « *Privilège d'Yvonne Rainer* », *Yvonne Rainer – Une femme qui...* Ibid., p. 225.

condition comme naturelle et « vraie ». À travers la répétition (acte de perpétuer) d'un acte (qui existe à travers la répétition même), le privilège s'installe et détermine une nature (qui est une fabrication) qui le protège. Nous pourrions ainsi dire que le privilège conditionne et fabrique, à travers sa répétition comme sauvegarde de sa condition, des biographies qui sont des fictions, car fabriquées, répétées et conditionnées. La répétition est ainsi une technique utilisée tant sur le plan social et identitaire que comme sur la fabrication d'une mémoire. La réalité est une fiction créée par répétition d'actes, donc une performance.

8.4. L'Acteur/performer de Grotowski

La répétition est aussi la base de la construction du travail pratique dans le Théâtre Laboratoire. La structure individuelle de la partition physique pour Grotowski doit être répétée jusqu'à ce que l'acteur la fasse organiquement, comme si c'était pour la première fois. Pour Grotowski, la répétition permet le processus d'actualisation et on doit voir l'événement, l'action en train de se faire, et non l'acteur derrière l'action.

Butler parle de la performance dans ces termes : « *Je soutiens que nous n'avons pas besoin d'un.e "acteur ou actrice caché.e derrière l'acte", puisque celui/celle-là se construit de toutes sortes de manières dans et par l'acte.* »⁴⁷⁵ Butler pose

⁴⁷⁵ BUTLER, Judith, *Op. Cit.*, p. 268.

la question de l'action et de la répétition dans la fabrication de l'identité et du genre, tandis que Grotowski la pose en termes esthétiques et techniques dans la fabrication d'une performance théâtrale. Ainsi, pour Grotowski, le corps doit la savoir (l'action) par cœur pour être au présent et agir au lieu de représenter. L'acteur ne peut pas, pendant son exécution, être en train de se rappeler des actions. Elles doivent être mémorisées, donc autonomes. Si les actions ne sont pas mémorisées, l'acteur n'est pas dans le présent (actualité). Il est toujours en avance, ou en arrière. Et c'est là où Butler rejoint Grotowski : si l'acteur n'est pas dans le présent, c'est lui que l'on voit et non l'action.

Comme pour Kantor et Bausch, l'actualisation, l'actualité, est faite des différentes temporalités : le passé est constitutif du présent et le mouvement entre le passé et le présent permet le devenir. Ainsi, pour Grotowski, les intentions de l'action sont données par les détails trouvés dans le souvenir. Ce sont les détails trouvés dans le souvenir aussi qui aideront l'acteur dans la précision de l'action.

Bersani dit que « *le souvenir est une illusion de la conscience, car il n'y a pas de passé à se rappeler ; ce qui se passe plutôt, c'est que d'innombrables inscriptions du monde nous définissent en marquant nos positionnements particuliers dans le monde. Ces inscriptions persistent en nous ; elles sont le monde, et elles sont le sujet* »⁴⁷⁶. Alors il s'agit dans le souvenir d'être dans le monde, d'être au présent. Le souvenir serait ainsi une sorte d'actualité. Pour lui, l'important c'est « d'être-dans-le-monde », c'est-à-dire reconnaître ses propres réapparitions, les réapparitions du

⁴⁷⁶ BERSANI, Leo, *Op. Cit.*, p. 183.

propre sujet en tant que « sujet-monde ». Ainsi, « *les configurations du monde qui constituent et individualisent le sujet attendent d'être reçues par le sujet* »⁴⁷⁷. De cette manière, pour Grotowski, il est important de se rappeler de tous les détails physiques possibles du souvenir, car, selon Bersani, ils sont là en attendant d'être reçus par le sujet – comme dans la chambre de l'imagination de Kantor.

« Être-dans-le-monde » à travers la réapparition des souvenirs et leur réarrangement, c'est un processus d'actualisation, toujours vivant. Pour Grotowski, même au moment où la forme est déjà choisie et figée, l'acteur doit revenir en arrière et avoir le souvenir d'origine toujours présent. Il doit garder les « comment » et les « pourquoi » non pour donner une interprétation à l'action et au souvenir, mais plutôt pour les travailler – comme le propose Deleuze – d'une manière fonctionnaliste – comment ça fonctionne, quelle est la machine ? –, ce qui donne l'intention et fait vivre l'action. Dans le cas contraire, pour Grotowski, l'action se vide et devient mécanique. Elle devient une activité⁴⁷⁸.

Grotowski ne considère pas l'activité dans le même sens que Beuys. Pour ce dernier, elle est la transformation de la matière, de la fabrication de l'énergie. Pour Grotowski l'activité est mécanique et dépourvue de vie, d'organicité. Il considère que l'activité est une séparation entre le mental et le physique, entre la pensée et l'émotion. Grotowski considère l'activité comme porteuse de distraction, ce qui

⁴⁷⁷ BERSANI, Leo, *Ibid.*, p. 184.

⁴⁷⁸ Nous repensons au film de Charlie Chaplin, *Les Temps modernes*, et plus particulièrement à la scène où, dans une usine, il serre des boulons. Son geste est tellement vide de sens qu'il en arrive à serrer tout ce qui de près ou de loin a la forme de ces boulons, les boutons de la robe d'une dame, par exemple. Là, le manque de sens ne provient pas de la répétitivité du geste, mais du fait qu'en soi, serrer des boulons est effectivement vide de sens. Ce qui a du sens, c'est serrer des boulons sur un objet que l'on fabrique et dont on pourra voir le résultat fini.

l'éloigne aussi de Bob Wilson, par exemple. Dans ce sens, Grotowski cherche plutôt l'action et met l'accent sur ce qu'il considère comme un processus vivant, organique, c'est-à-dire sur le fait d'être entier dans le présent avec toutes ses facultés dirigées dans un seul sens et avec un seul but.

Le constant retour à soi-même dans le travail de Grotowski renforçait la dénomination de « performer » au lieu de celle de « comédien ». Le discours du performer dans le travail de Grotowski demeurait, même implicitement, à la première personne. Le performer maintenait jusqu'à la fin le processus lié à son souvenir et à ses impulsions personnelles. Dans le travail de Stanislavski, l'acteur commençait à partir de son « je suis » et allait vers la situation du personnage proposé par l'auteur. Le but était d'arriver à une quasi-identification avec le personnage. Pour Grotowski, le « personnage » était construit par le montage, le « performance-texte », et était destiné au mental du spectateur.

T. Richards⁴⁷⁹ dit que le personnage pour Grotowski fonctionnait plutôt comme un « paravent » qui protégeait l'acteur. L'acteur ne s'identifiait pas au personnage. Il était toujours derrière ce paravent. Là, il gardait son intimité et sa sécurité. Le spectateur recevait le paravent et son mental en faisait sa propre lecture. En revanche, la partie plus émotive du spectateur (puisque le mental était occupé à la lecture du paravent) percevait autrement le processus caché et intime de l'acteur. Autrement dit, le mental du spectateur suivait l'histoire, la fable, le « performance texte », tandis que son émotionnel se laissait mener par l'intimité, par l'organicité, par la véracité

⁴⁷⁹ RICHARD, Thomas, *Op. Cit.*, pp. 159-160.

personnelle de l'acteur. Les deux fonctions constituent un ensemble. Le mental n'essaye pas de comprendre ce qui est du domaine des émotions. L'idée proposée par Grotowski à travers cette organicité, comprise comme l'ensemble des facultés humaines sans hiérarchie entre elles, c'est que le performer/acteur soit le porteur de cette condition purement humaine dans le présent – comme pour la première fois.

8.5. L'Acteur chez Kantor

Dans le théâtre de Kantor, l'acteur est également le filtre des choses humaines. Comme l'alchimiste, l'acteur les purifie, les décompose, les porte à l'évidence et empêche qu'elles s'effacent.⁴⁸⁰ Comme pour Grotowski, l'acteur de Kantor est celui qui « agit », qui possède « l'action ». L'action est aussi une matérialisation de ces choses humaines, pour leur enlever leur caractère abstrait⁴⁸¹. Elle rend visible et sensible ce qui n'est pas apparent dans la réalité concrète. Pour cela, l'acteur garantit l'existence de « cette chose humaine » qui vit dans la mémoire et qui a besoin de ce corps, de cette matérialisation. Il est la voie pour l'existence « de nouveau » de ce qui est arrivé auparavant et ailleurs. Il s'agit des phénomènes qui existent indépendamment, en eux-mêmes. Pour Kantor, l'existence de ces phénomènes ne dépend pas de la volonté et de l'organisation humaine. Elle n'est pas rationnelle et apparaît – devient perceptible visuellement – « à travers » quelque chose de matériel.

⁴⁸⁰ KANTOR, Tadeusz, *Op. Cit.*, p. 89.

⁴⁸¹ De la même manière que pour Deleuze à propos du concept, l'action pour Grotowski et Kantor doit être concrète et non abstraite.

À travers lui – l'acteur porteur de l'action –, « la chose » existe en elle-même, grâce à l'emprunt du corps de cet acteur. Elle acquiert une existence visuelle, physique, et entre dans cet autre monde de la réalité, de nouveau, encore une fois.

Sur cette voie, l'acteur chez Kantor doit offrir son ridicule, son dénuement, apparaître désarmé, hors de la protection des masques trompeurs.⁴⁸² Ces acteurs sont, dans le « Théâtre de la Mort », ceux qui ne savent pas jouer leurs rôles, trouvés dans « l'agence de location des chers disparus ». L'effort apparent de l'acteur pour « jouer » est déjà présent dans le « théâtre autonome et complexe » de Kantor. Dans le « théâtre impossible » de Kantor, l'acteur ne joue pas un rôle car il n'y a pas de personnage. Il continue à être lui-même et crée sa propre suite d'événements et de situations. Si le personnage existe, il n'est pas confondu avec l'acteur. L'acteur, dans ce cas, démontre qu'il « joue » un personnage. Cela s'approche du principe de Brecht dans le fait que l'acteur est séparé du personnage, et est contraire au principe de Stanislavski, où l'acteur est confondu avec le personnage. La présence de l'acteur est alors autonome, indépendante du rôle.

Lors de l'existence d'un « personnage », l'acteur démontre plutôt son effort pour jouer ce personnage, ce rôle. Comme si l'acteur « montrait » le « personnage » qui existe dans l'imaginaire de Kantor. L'acteur est pour ainsi dire embauché par Kantor pour exécuter les actions de cet habitant de « la chambre de son imagination ». Il lui prête son corps physique pour rendre « matériel », physique, visible, le souvenir qui attend pour vivre sur scène de nouveau. Chez Kantor, l'acteur

⁴⁸² KANTOR, Tadeusz, *Ibid.*, p. 90.

existe dans sa matérialité, dans sa présence, dans la concrétisation de la mémoire de Kantor. C'est la mémoire de Kantor, le metteur en scène, qui réalise l'assemblage, le montage et le collage de ces pièces détachées représentées par l'acteur.

8.6. Le Montage et le collage

Grotowski parle du metteur en scène comme étant le premier spectateur. Une fois que l'acteur a créé les premières structures, c'est donc au metteur en scène de les retravailler. Pour lui, il n'est pas important que le spectateur comprenne ou lise l'histoire originelle. Il s'agit plutôt de le stimuler pour qu'il crée sa propre histoire. L'histoire originelle est du domaine de l'acteur et du metteur en scène. Elle ne relève pas forcément du spectateur, qui aura sa propre lecture, en fonction de son propre vécu. Ainsi, la mythologie personnelle de l'acteur et du metteur en scène sont des outils pour que le spectateur crée ses propres lectures et histoires.

Pour Grotowski, la dramaturgie est construite comme un tissu d'actions et l'acteur devient ainsi le premier metteur en scène. Dans le premier montage, il doit organiser, comme le metteur en scène, les actions pour qu'elles aient un sens clair. Il est important que l'acteur fasse une ligne qui lie les actions. Ainsi, il construit la première cellule de la dramaturgie qui sera travaillée plus tard par le metteur en scène. La proposition de l'acteur chez Grotowski est retravaillée plusieurs fois. Il faut éliminer ce qui n'est pas nécessaire pour la reconstruire d'une façon plus compacte.

Grotowski dit qu'on passe par des phases de travail « sans vie ».⁴⁸³ Ces phases sont plutôt techniques. Elles sont faites de coupures des moments et des actions qui ne sont pas nécessaires. Chaque fois qu'elle est retravaillée, l'acteur doit mémoriser la nouvelle structure. Chaque coupure donne lieu à de nouvelles liaisons. L'acteur doit apprendre à joindre les différents fragments nés des coupures.

Pour donner un exemple de montage, imaginons que l'on coupe la partie centrale d'une ligne d'actions physiques. Cette coupure produit un trou dans l'enchaînement des actions physiques, et que l'on appellera un « stop ». On a donc : ligne d'actions physiques – stop – ligne d'actions physiques. Ce stop, intervalle entre les deux séquences restantes de la ligne d'actions physiques, crée deux images fixes : l'une et l'autre images qui le bordent. Ainsi, on a : ligne d'actions physiques – stop (image 1) – stop (image 2) – ligne d'actions physiques. Le passage consiste à trouver le mouvement qui mène d'une position à l'autre. Grotowski dit que cela devient un jeu d'habileté physique, presque une danse, un ballet. Pour Grotowski, une fois les montages effectués, il faut retrouver les réactions organiques. Pour cela, il faut retourner en arrière jusqu'à la première proposition. C'est là que l'on retrouvera les motivations originelles – provenant du souvenir –, lesquelles, à leur tour, exigeront une nouvelle restructuration de la totalité.

Le montage est un concept fondamental de la « méthode » de Pina Bausch en tant qu'instrument, mais également comme langage et comme une ossature de théâtre. Cette méthode suit la conception contemporaine de la danse et du théâtre. La

⁴⁸³ RICHARDS, Thomas, *Op. Cit.*, p. 83.

discursivité est donnée par fragments sur la base d'un principe à la fois esthétique et thématique. C'est le montage qui donne les liens analogiques pour comprendre, pour réunir.

Le montage est une opération de reconstruction du sens, faite par l'auteur et par le spectateur, chacun selon sa propre compréhension et sa propre interprétation. Cette acception du montage vient de la culture de la narration par images et bandes sonores que le cinéma a diffusées. On vit dans une civilisation de l'image⁴⁸⁴. Cette société qui produit et qui se nourrit de l'image, exerce aussi une influence sur les comportements individuels.

Le cinéma est devenu l'art du montage et de l'image. Il a certainement une forte influence sur le travail de Pina Bausch. La chorégraphe a eu deux expériences au cinéma : l'une en tant que comédienne dans *Et la nave va (Et vogue le navire)* de Federico Fellini, et la seconde comme réalisatrice dans *La Plainte de l'impératrice (Die Klage der Kaiserin)*.

De son expérience au cinéma elle dit : « *L'image est pour moi fondamentale, je ne peux pas penser sans elle. Cette expérience dans le domaine d'un moyen d'expression qui n'est pas le mien n'est pas éloignée de mes préoccupations, même si elle s'en différencie ; elle n'est pas excentrique mais conséquente.* »⁴⁸⁵ Pour Pina Bausch, l'image est histoire. C'est pour nourrir l'importance qu'elle donne à l'image dans son univers personnel qu'elle a voulu avoir cette expérience. L'image est ainsi

⁴⁸⁴ Barthes dit que dans la logique du spectacle de catch, ce qui importe ce n'est pas ce que l'on croit, mais ce que l'on voit. BARTHES, Roland, *Op. Cit.*, p. 13.

⁴⁸⁵ « Rencontre avec Pina Bausch », *Pina Bausch – Parlez-moi d'amour – Un colloque, Op. Cit.*, p. 157.

pour Pina Bausch une empreinte du souvenir. Ainsi, les spectacles de Bausch sont constitués d'images, de morceaux, de petites pièces, de fragments. Le terme utilisé pour définir ces fragments et leur existence indépendante est « *Stück* ». ⁴⁸⁶

Grotowski appliquait lui aussi un principe similaire. En partant de la méthode des actions physiques, il construisait avec ses acteurs des partitions individuelles, comme des mini-spectacles, que l'on nomme « *mystery plays* », « structures individuelles » ou « ethnodrames ». Néanmoins, comme pour Kantor, les *Stücke* de Pina Bausch ont une existence autonome et fonctionnent comme des « numéros » indépendants, sans avoir forcément lien avec une dramaturgie, tels ceux du cirque traditionnel.

Ainsi, les *Stücke* de Pina Bausch, dans l'ensemble de la mise en scène et dans la composition, s'approchent de la conception circassienne des numéros indépendants. Pina Bausch et Tadeusz Kantor sont alors plus proches du concept du story-board que de la dramaturgie traditionnelle.

Comme pour Kantor, le dansacteur de Bausch est le révélateur des choses humaines, plaisantes ou déplaisantes, dans tous les « états impurs ». Pina Bausch en parle en ces mots : « *En réalité, ce que j'aime, c'est surtout réussir à extraire de chaque personne ce qu'elle a de particulier. Et il arrive qu'ils ignorent ce qu'ils portent et c'est très beau de le découvrir ensemble.* » ⁴⁸⁷ La dramaturgie du théâtre dansé est ainsi construite par le montage qui cherche son point d'équilibre entre l'ironie tragique et ludique, en allant vers l'absurde et le grotesque. Pina Bausch

⁴⁸⁶ Morceau ou pièce.

⁴⁸⁷ GUBERNATIS, Raphaël de, *Op. Cit.*, p. 22.

appelle parfois sa façon de travailler du nom de collage. Ce collage est anti-narratif, n'a pas d'analyse psychologique et propose la superposition d'éléments, la cohabitation et le voisinage. Il est à la fois une construction d'un récit et une sortie du récit. S'il y a un sens dans le spectacle, il est dû au montage. Le montage suggère un sens. Le collage, au contraire, est plus aléatoire et ne cherche pas de sens, mais plutôt des existences autonomes prises dans un ensemble. Comme la chorégraphe met l'accent sur le travail de l'intuition, le sens n'est pas perçu rationnellement. Donc, au lieu de montage, elle préfère utiliser parfois le mot collage.

Yvonne Rainer est également parti du principe du collage pour l'élaboration de ses narrations. Elle en parle en ces termes : « *J'utilisais tout ce qui m'intéressait. J'étais capable d'absorber et combiner la plupart des matériaux selon une quelconque méthode empirique ouverte régissant des juxtapositions formelles. Tout était subsumé au genre de la stratégie du collage qui avait caractérisé ma pratique de la danse et pouvait même inclure une sorte de narration mécanique ou quasi psychologique.* »⁴⁸⁸ Pour Rainer, il était question de suivre les principes de Cage et du happening, en utilisant les « *“stratégies du collage” pour équilibrer et supprimer les différenciations hiérarchiques de la signification.* »⁴⁸⁹

Chez Kantor, le spectacle théâtral – ou plutôt la séance dramatique – est un

⁴⁸⁸ RAINER, Yvonne, *Yvonne Rainer – Une femme qui...* Op. Cit., p. 81.

⁴⁸⁹ RAINER, Yvonne, *Ibid.*, p. 81.

collage⁴⁹⁰ d'éléments contradictoires qui jouent les uns par rapport aux autres. Ces éléments créent des tensions entre eux et la façon dont ils sont composés suit la méthode du hasard. Le « drame », pour Kantor, se fait par contraste, par opposition des forces contraires. Il n'y a pas d'intrigue ni de dramaturgie dans le sens traditionnel du terme. La tension entre ces forces engendre le conflit. « *Si le contraste possède une puissance d'action, il est toujours justifié, même s'il est en contradiction avec le sens commun.* »⁴⁹¹ Le drame est alors lié à l'idée de « jeu », avec des « adversaires » qui se battent les uns contre les autres. Dans son « théâtre complexe », Kantor dit que le « jeu » est le plus important dans le théâtre. Pour l'existence autonome du jeu, il faut préserver le caractère d'étrangeté. Les éléments, lorsqu'ils maintiennent leur caractère d'étrangeté, maintiennent aussi leur existence autonome. Donc, le spectacle est un résultat du collage de plusieurs composants, tels que le texte, l'objet, le mouvement, le son, etc. « *L'intégration de ces éléments se fait spontanément, selon le principe du "hasard" et n'est pas explicable rationnellement.* »⁴⁹²

Ce principe du hasard chez Kantor s'approche de l'idée de l'intuition utilisée par Pina Bausch dans le collage des *Stücke*. Dans le travail de Pina Bausch, depuis *Barbe-Bleue* (exception faite de *Café Müller*), les *Stücke* sont construits à partir des

⁴⁹⁰ Dans « Une réalité nouvelle », in *Le Théâtre de la mort*, p. 212, Kantor explique que le principe du collage a été utilisé par lui dans les pièces réalisées au Théâtre Cricot-2 dans les années 1955-1957. Le collage était, à cette époque-là, la méthode qui pénétrait la totalité de la matière scénique. Cette méthode consistait à enchaîner des segments du texte utilisé avec des situations et des comportements tout à fait différents. Ces situations contraires à l'idée du texte étaient prélevées de la réalité courante, de la « pâte de vie ». Le résultat consistait à une nouvelle situation dénuée de toute fonction illustrative ou symbolique. « *Tout était fondé sur la rupture des liaisons logiques ; on a superposé, "additionné", pour créer une réalité nouvelle.* » Ce principe du collage était ancré dans la méthode du hasard, beaucoup utilisée par les surréalistes.

⁴⁹¹ BABLET, Denis, *T. Kantor – Les voies de la création théâtrale 18*, Op. Cit., p. 35.

⁴⁹² KANTOR, Tadeusz, Op. Cit., pp. 67-68.

questions ou des thèmes suggérés par la chorégraphe aux danseurs. La méthode de question/réponse est le lien premier entre les *Stücke*. Néanmoins, le hasard y est présent, car il n'y a pas de règle pour répondre aux questions, pour la composition des *Stücke*. Elle leur demande de s'exprimer par le geste, la parole, l'immobilité, le silence, le chant. Les arguments sont apparemment disparates ; par exemple : attendre quelqu'un, je suis ton cher oncle, masser au rythme de la musique, en vérité je devrais dormir plus, aller prendre un bain, cacher l'amant, etc.⁴⁹³ Le matériel est organisé dans un désordre apparent qui ressemble à celui du rêve ou de la mémoire.

Quand Bausch met en action la matérialité des sentiments et des émotions apparemment disparates, elle s'approche du refus de Beuys de tout vouloir conceptualiser. Beuys en parle dans ces termes : « *Si je pouvais pour ainsi dire tout verbaliser et tout traduire en concepts, je ne vois pas pourquoi j'aurais fait de tels films ; j'aurais pu me contenter d'écrire ces concepts, tout simplement. [...] Je préfère ne pas donner la signification immédiate de la semelle en fer, j'aime mieux parler de la pensée qu'on trouve par des chemins parallèles.* »⁴⁹⁴ Ces chemins parallèles nous approchent de la machine et du discours de l'empêchement de l'histoire chez Deleuze et chez Beckett, ou de l'exemple cité ci-dessus de Jérôme Bel dans la pièce *Cédric Andrieux* : nous ne parlons pas de la chose en soi, mais de l'ensemble dans lequel la chose se trouve et de la machine qui compose cet ensemble.

Nous pouvons dire que pour Bausch (et pour Kantor), il est question alors d'une construction machinique à travers la manipulation des pièces indépendantes.

⁴⁹³ VACCARINO, Elisa, *Pina Bausch – Parlez-moi d'amour...*, *Op. Cit.*, p. 16.

⁴⁹⁴ BEUYS, Joseph, *Op. Cit.*, pp. 65-66.

Pina Bausch met les choses en rapport les unes avec les autres dans un travail de recherche continu et de *work in progress*. Les pièces n'ont pas un développement dans le sens d'un progrès continu vers l'avant. Comme pour Deleuze, elles se déploient de l'intérieur vers l'extérieur, ou du milieu vers toutes les directions, comme dans un processus rhizomatique. Les réponses recueillies, sous forme de fragments plus ou moins élaborés, sont retravaillées dans une composition faite par le montage/collage de la chorégraphe/monteur/metteur en scène.

Elle en parle ainsi : « *Tout dépend de ce que l'on parvient à faire avec ces "choses". Au début, ce n'est rien, ce ne sont que des réponses, des phrases, de petites scènes. Tout demeure isolé, fragmentaire. Et puis le moment vient où je commence à lier une chose qui m'a parue juste avec une autre. Et cette autre avec une autre encore. [...] Je cherche alors à filer dans une direction tout à fait opposée. Je commence les répétitions avec l'idée d'aller dans un certain sens puis le travail se développe, grandit, de multiples petites choses font boule de neige et la direction change d'elle-même.* »⁴⁹⁵

Une séquence de *Bandonéon* créée initialement par Nazareth Panadero fait ici exemple de composition. Pina Bausch avait demandé d'utiliser un objet personnel. Nazareth a pris un châle et a fait un mouvement pour l'arranger autour de son cou. Le mouvement a été pris individuellement, ce qui lui a donné le sens de « se passer une corde autour du cou pour s'étrangler ». Ensuite, la danseuse est montée sur une chaise en tenant le châle qu'elle avait autour du cou. En disant une phrase autobiographique

⁴⁹⁵ BENTIVOGLIO, Leonetta, *Op. Cit.*, p. 6.

sur son origine, elle a sauté de la chaise. Le mouvement retravaillé est devenu une action. Il a été repris par les autres performers, qui, à leur tour, ont proposé d'autres phrases autobiographiques sur leurs origines. L'action répétitive de l'ensemble a donné l'impression d'un grand suicide collectif.

Les matériaux utilisés sont toujours ceux donnés par les danseurs et sont issus de leurs observations, de leur mémoire et de leur vécu. Les fragments sont assemblés, séparés, liés aux autres, collés, détruits, repris et détruits de nouveau. C'est le moment de chercher des connexions entre les éléments. Les répétitions s'enchaînent dans un processus d'assemblage à travers le montage et le collage des divers éléments – son, image, mouvement, continuité, interruption, silence, alternance, simultanéité, répétition, etc. –, développant un discours alogique. Les moments ne se connectent pas nécessairement et les images sont indépendantes. La structure dramatique est ouverte et libre des contraintes du récit. Le montage et le collage déstructurent le « texte » ou la cohérence ; le hasard apparaît dans les rencontres des lieux, des personnages et des actions. Le montage/collage chez Pina Bausch suggère une fin inachevée, suspendue, une impossibilité de l'action.

Pina Bausch considère cette ouverture importante pour le travail de réception du spectateur. Cette réception est subjective et l'expérience du spectateur est une possibilité de le transformer en être esthétique. Sur les « fins ouvertes » – la frontière entre les interprétations personnelles et le message qu'elle a voulu transmettre –, Pina Bausch dit : « *Je suis le public, je dois tenter de me mettre à sa place [...]. Le public est composé d'individus tous différents ; je peux montrer ou offrir une certaine chose,*

chacun réagira selon sa propre sensibilité. [...] Il est important que chacun ait un rapport personnel avec ce qui se passe. [...] Mais rien n'assure que ce que l'autre ressent soit équivalent à ce que l'on ressent soi-même. Quant au message, je ne sais pas... Il n'y a pas de message. La meilleure chose est de laisser l'intuition et l'imagination agir. [...] Face à certaines valeurs, il faut surtout de la sensibilité. »⁴⁹⁶

À partir de *Ich bring' dich um die Ecke*, une création de 1974, et *Les Sept Péchés capitaux*, de Bertolt Brecht et Kurt Weill, Pina Bausch s'approche du genre de la « revue ». Ce genre l'intéresse pour son ouverture et pour la possibilité qu'y figurent des éléments disparates. Les spectacles deviennent un assemblage de morceaux, d'images, d'histoires parallèles. Les fragments n'ont pas de suite, comme dans un rêve. Ces histoires sont structurées selon les principes du conflit esthétique, tension et repos, fort et faible, clair et obscur, grand et petit, triste et joyeux, etc. À partir de son spectacle sur Brecht et Weill, le travail de Pina Bausch se dirige vers le projet d'un théâtre « total ».

⁴⁹⁶ « Rencontre avec Pina Bausch », *Pina Bausch – Parlez-moi d'amour...*, *Op. Cit.*, pp. 159-160.

Chapitre IX – Empirisme : la recherche pratique

*Car celui qui crée doit être pour lui-même
tout un monde, et trouver toute chose en
lui-même et dans la nature à laquelle il
s'est lié.*

Rainer Maria Rilke⁴⁹⁷

9.1. Brésil : Tupi or not Tupi?

Afin de resituer cette recherche théorique et pratique, précisons qu'elle trouve son origine dans un trauma, un état de dépression que j'ai vécu durant deux années. À l'âge de 22 ans, j'ai subi un découragement lié à un désir de mort qui a commencé à se traduire – et à devenir visible – par la perte de la pilosité. Cela a commencé par la chute des cheveux – que je portais longs à l'époque –, bientôt par plaques entières et provoquant des « trous » dans ma chevelure. J'ai dû ensuite les couper, ce qui a fait apparaître d'autres régions atteintes. Tout mon crâne peu à peu s'est dégarni, tandis que les poils du corps eux aussi se sont mis à tomber, jusqu'à ce que je sois entièrement glabre. Cela a été un long et douloureux processus que de voir mon corps se décomposer ainsi, d'autant qu'il s'agissait du reflet corporel d'un état psychologique de détresse. Je me considérais comme ayant l'apparence d'un monstre, image que me renvoyaient également les autres par leurs réactions. Plus le corps se

⁴⁹⁷ RILKE, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, traduit de l'allemand par Claude Porcell, Flammarion, 1994, p. 39.

détériorait, plus mon sentiment d'impuissance augmentait. Soutenu par quelques amis proches, j'ai entamé un processus d'analyse accompagné de traitements holistiques, où les questions du corps et de l'âme, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'intime et du collectif étaient intrinsèquement liées. Après deux ans de ce travail sur soi, les poils et cheveux ont commencé à repousser, mais ils étaient blancs. J'avais maintenant, à l'âge de 24 ans, l'apparence d'un vieil homme, ou d'un albinos.

Le processus d'auto-analyse m'a amené à chercher – et à trouver – des réponses chez d'autres artistes et théoriciens, dans d'autres disciplines, d'autres champs de la connaissance ; à regarder plus à l'extérieur de moi-même, à m'apercevoir que je n'étais pas « le » seul, isolé, mais que j'étais « un » parmi d'autres. Cette investigation passait ainsi par un désir de transformation de ma propre histoire : de l'utiliser pour la changer au lieu de la subir. La métamorphose due à des blessures émotionnelles devrait désormais être utilisée en énergie créatrice. Désormais, l'art et la vie étaient directement et indéfectiblement liés. D'autres morts symboliques ont suivi, le processus n'est pas achevé, il est toujours vivant – entre la vie et la mort, entre la théorie et la pratique.

La recherche pratique dont je veux parler ici s'appuie sur le principe proposé par Deleuze, selon lequel la création des concepts est une tâche des philosophes, et la recherche scientifique dans le domaine de l'art le témoignage d'une expérience. Selon Deleuze, *« le véritable objet de la science, c'est de créer des fonctions, le véritable objet de l'art, c'est de créer des agrégats sensibles et l'objet de la*

philosophie, créer des concepts. »⁴⁹⁸ Il s'agit donc d'une recherche empirique de construction d'agrégats sensibles qui fonctionnent par affects et percepts, en utilisant des intercesseurs.⁴⁹⁹ Deleuze considère que « *les percepts ne sont pas des perceptions, ce sont des paquets de sensations et de relations qui survivent à celui qui les éprouve. Les affects ne sont pas des sentiments, ce sont des devenirs qui débordent celui qui passe par eux.* »⁵⁰⁰ Il dit aussi : « *Fictifs ou réels, animés ou inanimés, il faut fabriquer ses intercesseurs. C'est une série. Si on ne forme pas une série, même complètement imaginaire, on est perdu. J'ai besoin de mes intercesseurs pour m'exprimer, et eux ne s'exprimeraient jamais sans moi : on travaille toujours à plusieurs, même quand ça ne se voit pas.* »⁵⁰¹

Ainsi, après avoir dégagé quelques repères à partir des expériences d'autres artistes et des théoriciens référents autour du sujet de l'autobiographie et de l'autofiction, pour tenter de mieux comprendre les ressorts de ma démarche artistique, nous allons remonter à ce qui vraisemblablement les a fondés, inscrits dans mon origine. Je suis brésilien, de mère italienne et de père polonais et allemand. Le mélange ethnique est typique et très répandu en Amérique où la culture et l'identité se construisent – communautairement ou non, suivant les régions – entre les souvenirs très récents que les différents immigrants ont gardés de leurs pays d'origine. Ce passé encore récent se transforme dans l'intégration et compose le développement d'une

⁴⁹⁸ DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, *Op. Cit.*, p. 168.

⁴⁹⁹ Empirique : *adj.* Qui s'appuie principalement sur l'expérience. Empirisme : *n.m.* 1. Méthode empirique. 2. *philos.* Théorie d'après laquelle les connaissances viennent de l'expérience.

⁵⁰⁰ DELEUZE, Gilles, *Ibid.*, p. 187.

⁵⁰¹ DELEUZE, Gilles, *Ibid.*, p. 171.

identité culturelle locale. Le Brésil étant un pays de taille continentale, il est très difficile de parler d'une identité nationale qui engloberait les différences qui la composent. Il s'agit plutôt d'une multiplicité d'identités locales, qui composent cette miscégénération qu'est la culture nationale brésilienne.

De façon générale, en Amérique Latine, continent jeune comparé à l'Europe et où les institutions n'ont pas encore eu le temps de tout figer, on bénéficie d'une ouverture⁵⁰² et de l'acceptation des formations dites « informelles ». Cela crée un système « générationnel hybride » à travers lequel les informations venues d'ailleurs se transforment en formes nouvelles « par capture », par contamination, ce qui fait que la constitution et la formation d'un artiste latino ne correspondent pas forcément aux systèmes traditionnels.⁵⁰³ La formation la plus traditionnelle et institutionnelle que certains artistes suivent est universitaire. Au Brésil, l'Université offre à la fois les enseignements d'un conservatoire (formation pratique des comédiens, metteurs en scène, pédagogues, etc.) et une formation théorique (chercheurs). Ainsi, la tradition latino-américaine est récente, comparée à celle de l'Europe, et la notion des « grandes écoles » y est inexistante ou est remplacée par un système hybride et universitaire où la pratique et la théorie sont étudiées ensemble. Néanmoins, cette formation n'est pas considérée comme absolument déterminante de la réussite d'un artiste. D'autres écoles, ou la pratique même au sein d'un groupe de théâtre, par exemple, forment un

⁵⁰² Au début des années 1910, alors qu'il était aux États-Unis, Marcel Duchamp dit dans une interview accordée à *Current Opinion* que « *L'Amérique est le pays de l'art à venir* », *L'Art au XX^e siècle – Peinture, Sculpture, Nouveaux Médias, Photographie*, RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF, Taschen, Bonn, 2000, p. 127.

⁵⁰³ Même si cela n'est pas une caractéristique exclusive des pays émergents, ou dits jeunes. En Europe existent maints artistes qui se sont constitués autrement que par le parcours traditionnel des Grandes Écoles ou Conservatoires Nationaux.

professionnel d'art.

Même si dans la culture brésilienne persiste aujourd'hui encore l'héritage des colonisations politiques, économiques et culturelles d'abord européenne et nord-américaine ensuite, on assiste depuis le début du XX^e siècle à une redécouverte de l'origine et de la réalité nationales en tant qu'identité. Deux événements culturels importants ont marqué un tournant dans le siècle dernier et révélé cette nécessité de redécouvrir une identité culturelle nationale : le Mouvement Moderniste avec le Manifeste *Antropofágico*, qui s'est étendu sur une cinquantaine d'années, puis le *Tropicalismo*, pendant la dictature militaire.

Le Modernisme brésilien, mouvement de la première moitié du XX^e siècle, a été déclenché par les répercussions des tendances artistiques de rupture des avant-gardes européennes comme le Cubisme et le Futurisme, par exemple. Les langages européens étaient assimilés par le monde artistique brésilien, qui les passait ensuite au filtre du contexte et des éléments de la culture brésilienne. La Semaine d'Art Moderne, réalisée en 1922 à São Paulo, est considérée comme le point de départ de cette phase. Le mouvement cherchait une liberté de style et un rapprochement avec la langue parlée par le peuple, visant ainsi à la dissocier de la langue écrite et académique. Il proclamait la séparation avec le passé colonialiste et lointain (celui de l'Europe) et la quête d'une histoire récente et locale, plus proche des indiens.

Le Modernisme brésilien est divisé en trois générations, trois phases. Lors de la première de ces phases, destructrice et anarchique, on cherchait à redéfinir la culture nationale par une rupture avec l'Europe et les structures du passé colonialiste. Ce

nationalisme était abordé de deux façons, l'une critique et de gauche, qui dénonçait la réalité présente, l'autre ultranationaliste, radicale et d'extrême droite. Historiquement, la Semaine d'Art Moderne anticipe deux événements importants, les élections présidentielles et la création du parti communiste. Le manifeste *Antropofágico* d'Oswald de Andrade, publié dans la revue *Antropofagia* en mai 1928, déclarait l'assimilation (la « déglutition ») critique des avant-gardes et cultures européennes afin de les recréer – les manger, les digérer et les « rendre » ensuite. Il proclamait ainsi, à travers l'anthropophagie, la redécouverte culturelle du Brésil.

La deuxième phase, de 1930 à 1945, est marquée par le fait que l'artiste s'est préoccupé du destin de l'homme et de l'être dans le monde. Contrairement à la première époque, celle-là a été constructive. Elle a gardé l'anti-académisme et l'écriture libre de la phase précédente, tout en s'attachant à des thématiques inhérentes à l'inquiétude philosophique et spirituelle, et en élargissant le champ de ses préoccupations politiques, sociales et économiques. Cette phase marque le régionalisme en tant qu'esthétique de la rencontre avec le peuple. La conscience critique s'est alors surtout manifestée dans des questions portant sur les inégalités sociales, la cruelle réalité des grandes villes et les réminiscences de l'esclavage.

La troisième génération, qui a connu la fin de l'ère du président Vargas et de sa politique nationale et populaire, l'irruption de la dictature militaire et les conséquences de la Guerre Froide, est plus intimiste, introspective. On retrouve notamment ces aspects dans l'œuvre de Clarice Lispector, ainsi que dans les textes empreints d'une dimension plus régionaliste de Guimarães Rosa, qui a créé une

langue écrite absolument fidèle à celle parlée, regorgeant de néologismes, dans une expression intime et héroïque de la figure du *jagunço* (l'homme rural de la région désertique du nord-est brésilien).

Après le suicide du président Vargas (1954) et le renversement du président João Goulart par une junte militaire (1964), apparaît le *Tropicalisme*, précisément en 1967, sous la pression de la dictature installée. Ce mouvement culturel d'avant-garde positionné contre la violence militaire et la droite mêle aux influences de la culture pop nationale et étrangère (Pop Art et Andy Warhol) des manifestations traditionnelles régionales brésiliennes. Ce mouvement, d'une esthétique radicale, s'est manifesté dans la musique (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Tom Zé, Chico Buarque, entre autres), les arts plastiques (Hélio Oiticica), le cinéma (*Cinema Novo* et Glauber Rocha), le théâtre (*Grupo Oficina*, de Zé Celso Martinez Corrêa, proche de l'esthétique du *Living Theatre*) et dans la performance de genre et de travestissement, entre musique et danse (*Dzi Croquettes*, *Secos e Molhados*), se caractérisant par l'excès sous l'influence de la contre-culture américaine. C'est une reprise, sous une forme différente, du Mouvement *Antropofágico*. En effet, les propositions de ces deux courants coïncident, et les Tropicalistes reprennent l'idée de l'anthropophagie, qui consiste à digérer la culture exportée par les puissances culturelles (l'Europe et les États-Unis, notamment) et à la régurgiter ensuite pour la fusionner avec la culture populaire et l'identité nationale. Cette identité brésilienne, pour les Tropicalistes, ne trouverait de définition que par l'acceptation d'une culture nationale hétérogène et amplement diversifiée. Politiquement engagé, ce mouvement

est étroitement lié à la lutte des artistes et des intellectuels contre la dictature militaire.

Je suis né en 1974, au cours de cette dictature qui a sévi au Brésil de 1964 à 1985. C'est donc pendant les dernières années de ce régime totalitaire et alors que j'étais tout jeune encore que ma sœur aînée Marcia Sawitzki⁵⁰⁴, sculpteur, m'a initié aux pratiques artistiques. C'est sans doute là ma première formation informelle. Dans son atelier, soutenu par ses encouragements, je me suis mis au dessin et à la peinture, tout en suivant des cours à l'extérieur. Je me suis résolu à abandonner ces cours par la suite, ayant l'impression de ne faire que de copier les tableaux classiques. J'ai néanmoins continué à dessiner et à peindre dans le secret de l'atelier de ma sœur. J'ai également entrepris dans l'enfance des études de musique, mais sans suite. Mais je dois à ma sœur Marcia, qui rapportait à la maison des livres pour ma sœur cadette et moi, la révélation de mon goût jamais altéré depuis pour la littérature. Ainsi, quand il s'est agi plus tard de décider quel serait mon métier et d'entrer à l'Université, j'ai tout naturellement opté pour des études de Lettres. L'importance que revêt la littérature dans ma vie trouve parfait écho dans ce passage biographique de Peter Handke :

« Longtemps, la littérature a été pour moi le moyen, si ce n'est d'y voir clair en moi, du moins d'y voir tout de même plus clair. Elle m'a aidé à reconnaître que j'étais là, que j'étais au monde. J'avais certes déjà pris conscience de moi-même avant de m'occuper de littérature, mais c'est seulement la littérature qui m'a montré

⁵⁰⁴ La maternité et l'enfantement étaient des thèmes développés dans son travail plastique, notamment des sculptures en céramique de bustes et de ventres de femme déchirés et cousus avec du fil de fer. Aujourd'hui, son travail est plus régionaliste et reprend des symboles de la nature brésilienne pour atteindre une dimension plus universelle et spirituelle.

que cette conscience n'était ni un cas unique, ni un cas, ni une maladie. Avant la littérature, cette conscience de moi m'avait pour ainsi dire envahi, elle avait été quelque chose de terrible, de honteux, d'obscène ; ce phénomène naturel me paraissait être un égarement intellectuel, une infamie, un motif de honte, parce que je semblais être seul dans ce cas. C'est seulement la littérature qui a fait naître ma conscience de cette conscience de moi-même, elle m'a éclairé en me montrant que je n'étais pas un cas unique, que d'autres vivaient la même chose. [...] Ainsi n'ai-je jamais été éduqué en fait par les éducateurs officiels : j'ai toujours laissé la littérature me changer. C'est elle qui m'a percé à jour, c'est par elle que je me suis senti attrapé, c'est elle qui m'a montré des faits dont je n'avais pas conscience sans y penser. La réalité de la littérature m'a rendu attentif et critique envers la vraie réalité. Elle m'a éclairé sur moi-même et sur ce qui se passait autour de moi. [...] J'attends [...] quelque chose qui, même légèrement, me modifie, quelque chose qui me rende conscient d'une possibilité de la réalité, ni encore pensée, ni encore consciente : d'une nouvelle possibilité de voir, de parler, de penser, d'exister. »⁵⁰⁵

Ma passion me conduisait à vouloir embrasser une carrière de professeur de

⁵⁰⁵ HANDKE, Peter, *J'habite une tour d'ivoire*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1992, pp. 23-24.

littérature brésilienne, car mes élans me portaient surtout vers Clarice Lispector⁵⁰⁶ – pour son écriture de l'intime – et vers Guimarães Rosa – pour sa libre création d'une littérature ancrée dans la langue parlée et ses néologismes, ainsi que pour la figure mythique de l'androgynisme et l'histoire d'amour entre deux *jagunços*⁵⁰⁷ dans son roman *Grande Sertão Veredas*⁵⁰⁸ (le personnage de l'androgynisme Diadorim est en fait une femme travestie en homme). De même que pour Peter Handke, la littérature a suscité un éveil en moi, mais aussi un choc et un trauma lors d'une autre rencontre déterminante, celle avec Kafka, lors de la lecture du *Procès*. J'ai alors traversé une première dépression causée par la rencontre avec une œuvre littéraire, celle-là m'ayant fait prendre conscience de l'engrenage social absurde dans lequel j'étais prisonnier, comme l'était le personnage principal du roman.

J'ai commencé mon cursus de Lettres à l'Université, tout en travaillant comme

⁵⁰⁶ Le roman « *Água viva* », de Clarice Lispector, qui existe également traduit en français, a été marquant dans mon histoire. Il a tout d'abord été un choc artistique et émotionnel, puis il est resté en moi comme une « marque », une « trace », ce dont je traiterai plus tard par les notions d'« héritage » et d'« hommage », en référence à ce qui a été fait par nos prédécesseurs, ce en quoi on se reconnaît et qui nous compose. Le roman (ou anti-roman) *Água Viva* est une sorte de journal intime – ou de lettre – dans lequel l'auteur confie ses émotions en les adressant à son amour, son compagnon qui l'a abandonnée. Elle y parle de mort et de résurrection, de métamorphose après le trauma et le deuil. Lors des exercices de création des partitions vocales et physiques dans le groupe « *Oi Nois Aqui Traveiz* », que nous verrons plus tard, j'ai utilisé un court extrait de ce livre: « *Mas como fazer se não se enterneces com meus defeitos, enquanto eu amei os teus. Minha candidez foi por ti pisada. Não me amaste, disto so eu sei. Estvie so. So de ti. Escrevo para ninguém e esta se fazendo um improviso que não existe. Descolei-me de mim.* » (Mais comment faire si tu ne t'attendris pas de mes défauts, alors que j'ai aimé les tiens. Ma candeur a été par toi piétinée. Tu ne m'as pas aimée, ceci il n'y a que moi qui le sais. J'ai été seule. Seule de toi. J'écris à personne et est en train de se faire un impromptu qui n'existe pas. Je me suis décollée de moi.) Pour ces exercices/training, il faut que le texte soit appris par cœur, et dit, répété, transformé par le corps plusieurs fois, sans y réfléchir. La mémoire doit être libre pour laisser le corps trouver d'autres sens, d'autres sons, d'autres compositions, fabrications à partir d'une matrice textuelle. Cet extrait de texte est resté dans ma mémoire pour toujours. (LISPECTOR, Clarice, *Água Viva*, Éditions Des Femmes, Paris, 1973, p. 220.)

⁵⁰⁷ *Jagunço* est un terme qui désigne l'habitant du Sertão, sorte de cowboy brésilien de cette région désertique qui s'adonne à des guerres, à la lutte contre les grands propriétaires terriens, la police et le gouvernement. Le *jagunço* est proche du *cangaceiro*, autre figure mythique du Sertão, notamment représenté par la bande du leader Lampião et de son bras droit Corisco. Tout comme le *cangaceiro*, le *jagunço* est idéologiquement proche de la figure de Robin des Bois, dérobant aux riches leurs biens pour les distribuer aux pauvres.

⁵⁰⁸ Traduit en français sous le titre *Diadorim*, Albin Michel, 2006.

peintre dans le studio de dessins animés *Otto Desenhos Animados*⁵⁰⁹. Là, j'ai collaboré pendant deux ans au long-métrage *Rocky e Hudson, os cowboys gays*, puis au court-métrage *Os sete sacramentos de Canudos*. C'est au cours de cette période, à l'âge de 19 ans, que j'ai découvert le théâtre en participant aux ateliers de théâtre libre du groupe *Oi Nois Aqui Traveiz*.

9.2. Terreira da Tribo de Atuadores Oi Nois Aqui Traveiz

Un soir, alors que je travaillais tard dans le studio *Otto Desenhos Animados*, mon amie Adalgisa Luz, la scénariste du film sur lequel nous collaborions à ce moment-là, « ...*Canudos* », m'a apporté une annonce extraite d'un journal : « Inscriptions ouvertes pour les ateliers libres et gratuits du groupe *Oi Nois Aqui Traveiz* », en me disant : « Biño, je pense que c'est pour toi ! ». Louise Bourgeois a dit que les idées sont des mouches, qu'il faut les attraper, même si on ne les utilise pas tout de suite, qu'on peut les garder et s'en servir plus tard. Je cite cela avec à l'esprit l'idée du hasard, ou celle d'être aux aguets, comme le dit Deleuze, pour être attentif aux signes et aux rencontres qu'offrent la vie et les êtres. J'ai pris l'annonce et, encouragé par cette amie, j'ai décidé de m'inscrire à ces ateliers.

Mon parcours professionnel au théâtre commence ainsi à Porto Alegre, en 1994, dans ce groupe de théâtre créé à la fin des années 1970 pendant la dictature

⁵⁰⁹ Otto Guerra est un réalisateur brésilien (Porto Alegre) de films d'animation. Il a réalisé les long-métrages *Rocky e Hudson, os cowboys gays* et *Wood e Stock : Sexo, Orégano e Rock'n Roll*, ainsi que les court-métrages *Cavaleiro Jorge, Os Sete Sacramentos de Canudos, Novela, O Reino Azul*, entre autres.

militaire, *Terreira da Tribo de Atuadores Oi Nois Aqui Traveiz*. Sandra Alencar nous parle de la période qui marque l'esthétique et l'engagement du groupe : « *Le manque de nouveaux textes politiquement engagés contre le moment politique et l'absence de montages esthétiquement radicaux étaient liés au couperet de la censure, lequel en 1977 continuait tranchant, déchirant diverses œuvres en réponse au manifeste signé par plus de 1 000 artistes et intellectuels. En outre, les organismes nationaux de la Sécurité Nationale ont renforcé pendant des années leur offensive contre les classes artistiques et intellectuelles, ayant retiré du circuit théâtral les deux principaux leaders du combat contre le régime militaire. La disparition du Teatro de Arena et du Teatro Oficina, avec l'incarcération et l'exil de ses dirigeants Augusto Boal et José Celso Martinez Correia, a été symptomatique d'une période où la résistance artistique avait atteint ses limites. [...] Malgré cela et curieusement loin du centre culturel formé par Rio de Janeiro et São Paulo (plus précisément dans l'extrême sud du Brésil, à Porto Alegre), une réaction s'est esquissée. Le regroupement de quelques jeunes artistes insatisfaits du théâtre local voulait restituer les valeurs que le théâtre brésilien défendait avant d'être maté par le coup d'État. Un théâtre engagé dans la réalité, tel était le principal idéal de ce groupe, lequel se compromettait à reprendre les expériences iconoclastes de la scène de la deuxième moitié des années 1960. Nommé avec irrévérence Oi Nois Aqui Traveiz, il allait déterminer de nouveaux horizons pour le théâtre du sud du Brésil.* ».⁵¹⁰

Le nom du groupe est volontairement écrit selon la langue parlée, ne respectant

⁵¹⁰ ALENCAR, Sandra, *Atuadores da Paixão*, Secretaria Municipal da Cultura / Fumproarte, Porto Alegre, Brésil, 1997, p. 21.

pas les règles de la grammaire portugaise, et signifie en français « regardez-nous ici à nouveau ». Le nom cherche ainsi à s'imposer en tant que représentant des artistes citoyens, et s'oppose aux procédés de disparition et d'annihilation pratiqués par la dictature. *Terreira*, qui précède le nom du groupe, est le lieu du culte de l'*umbanda*, une manifestation religieuse brésilienne inspirée des origines africaines. Dans cette *terreira*, le théâtre en tant que lieu de culte, habite et travaille la *Tribo*, qui est l'organisation communautaire des indiens. Le groupe fait ainsi référence à l'esclavage noir exercé par les colonisateurs européens, à travers le mot *terreira*, et aux indiens, considérés comme les premiers habitants du Brésil, avec le mot *tribo*. Aussi dans le groupe ne nous appelons-nous pas comédiens, mais *atuadores*, que l'on pourrait traduire par « ceux qui actionnent, qui agissent », signification proche du concept du performer.

La *Terreira da Tribo de Atuadores Oi Nois Aqui traveiz* s'inspirait de la contre-culture. La contre-culture est considérée comme portant des valeurs, tendances et formes qui créent des conflits avec les valeurs et comportements à l'intérieur d'une société. Même s'il y a toujours eu des tendances « contre les cultures dominantes » à l'intérieur des sociétés, le terme est plutôt utilisé pour se référer à un mouvement organisé et visible, dont l'action atteint un grand nombre de personnes sur une période considérable et avec des conséquences importantes. Tout d'abord considérée comme une réaction marginale (d'un groupe en marge de la société ou refusant des valeurs tenues pour traditionnelles et acceptées), la contre-culture, en tant que mode de subjectivation, exprime à travers des actions ou des créations un mode de vie qui

lui est propre. Ainsi, le Romantisme du XIX^e siècle en Europe, la Génération Beat des années 1950, le mouvement hippie des années 1960 et le punk des années 1970 aux États-Unis sont considérés comme des mouvements de contre-culture. Néanmoins le terme désigne plus spécifiquement « les mouvements » de la contre-culture américaine des années 1960, dont le *Living Theatre*, le *Performance Group* et *Bread and Puppets*, par exemple, font partie. L'expression « contre-culture » vient en quelque sorte remplacer celle d'« avant-garde », et peut être comprise de deux manières distinctes, soit comme une offensive contre la culture dominante, soit comme une culture qui reste (au moins dans un premier temps) en marge du marché et des moyens de formation de masse, une culture « *underground* ». Jacques Rancière⁵¹¹ explique que le concept d'avant-garde a un sens dans le régime esthétique des arts, dans la mesure où il est une « *invention des formes sensibles et des cadres matériels d'une vie à venir.* » Pour lui, « *c'est cela que l'avant-garde "esthétique" a apporté à l'avant-garde "politique", ou qu'elle a voulu et cru lui apporter, en transformant la politique en programme total de vie.* »

Ce programme total de vie était une des bases de la vie communautaire de la *Terreira da Tribo*. Pour cela, la création et la vie se mêlaient dans le fonctionnement de la *Terreira*, et elle était fortement inspirée du mouvement de théâtre de groupes de l'Amérique du Nord, plus précisément du *Living Theatre*, ainsi que du *Grupo Oficina*

⁵¹¹ RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible*, Op. Cit., pp. 44-45.

de São Paulo, du Théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal⁵¹² aussi bien que des idées d'Antonin Artaud, du Théâtre Pauvre de Jerzy Grotowski et du théâtre politiquement engagé de Brecht. Au sein du groupe, deux principales formes théâtrales étaient développées, le théâtre rituel⁵¹³ et le théâtre de rue. Tous les participants du groupe étaient engagés dans les processus de création aussi bien comme acteurs que dans la conception collective des mises en scène et dans les questions d'ordre technique comme le son, la lumière, les costumes, les décors, etc. Le processus de création était principalement basé sur l'improvisation. Pour Rancière, « *improviser est, on le sait, un des exercices canoniques de l'enseignement universel. Mais c'est d'abord l'exercice de la vertu première de notre intelligence : la vertu poétique. L'impossibilité où nous sommes de dire la vérité, quand même nous la sentons, nous fait parler en poètes, raconter les aventures de notre esprit et vérifier qu'elles sont comprises par d'autres aventuriers, communiquer notre sentiment et le voir partagé par d'autres êtres sentant. L'improvisation est l'exercice par lequel l'être humain se connaît et se confirme dans sa nature d'être raisonnable, c'est-à-dire d'animal "qui fait des mots, des figures, des comparaisons, pour raconter ce qu'il pense à ses semblables" »*⁵¹⁴.

⁵¹² BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras politicas*. Editora Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1991. Dans sa poétique de l'opprimé, décrite dans le Théâtre de l'Opprimé, Augusto Boal expose quelques chemins par lesquels le peuple assume à nouveau sa fonction de « protagoniste » dans le théâtre et dans la société. Il a créé aussi d'autres techniques théâtrales comme le Théâtre Invisible et le Théâtre Forum. Le Théâtre Invisible est très proche de l'idée de la performance, et il a lieu dans la vie quotidienne. Les acteurs répètent une situation, créent un canevas, des improvisations, mais le Théâtre Invisible n'a lieu que dans le cadre du réel, dans lequel le spectateur n'est pas conscient qu'il s'agit d'une pièce ou situation théâtrale. Il n'est pas ainsi un spectateur, il devient un performer, sans qu'il le sache lui-même.

⁵¹³ Terme initialement associé aux idées d'Antonin Artaud et qui a été amplement développé par le *Living Theatre*, Peter Brook, Robert Wilson, entre autres.

⁵¹⁴ RANCIÈRE, Jacques, *Le Maître Ignorant, Op. Cit.*, p. 110.

L'exercice de l'improvisation nous enseignait ainsi à être nous-mêmes, et à trouver des moyens d'agir dans l'instant et dans un partage avec l'autre d'une façon créative. En parallèle, nous construisions des partitions physiques⁵¹⁵, et des scènes individuelles ou collectives. Pendant la période de recherche, lors d'une proposition de scène, l'*atuador* devait penser à tous les éléments de la mise en scène, son esthétique, les moyens avec lesquels les participants allaient jouer, le texte, l'image, le son ; les relations avec le spectateur (directes ou indirectes) ; la symbolique des éléments comme les objets, les masques, les costumes, les décors, etc. Les éléments qui composaient l'esthétique du spectacle étaient toujours liés à une préoccupation sociale et politique de l'actualité.

Ainsi, en même temps que l'on recherchait l'esthétique du spectacle et du groupe, chacun développait un processus personnel de création en tant qu'*atuador* engagé. On était appelé à avoir une façon propre de résoudre aussi bien la mise en scène et les relations entre les éléments scéniques que la forme dans laquelle elle allait se traduire et être reçue, sentie, comprise par le spectateur, et à toujours prendre en compte le contexte culturel/politique/social dans lequel nous agissions. Le texte dramatique était plutôt utilisé comme un pré-texte⁵¹⁶ pour la création collective et il

⁵¹⁵ L'expression « partition physique » est inspirée de la notion de partition musicale – notation d'une composition musicale. Créée par Stanislavski, la partition physique consiste à la notation des actions physiques et émotionnelles de l'acteur, de façon que celui-ci puisse ensuite les reproduire telles quelles et ne dépende pas de nouvelles émotions ou d'un état d'esprit différent qui pourraient l'éloigner de l'écriture scénique et du personnage. Ce système de notation a ensuite été développé par Grotowski dans son Théâtre Pauvre, puis par Eugenio Barba dans l'Anthropologie Théâtrale.

⁵¹⁶ « Le mot texte avant de signifier texte parlé ou écrit, imprimé ou manuscrit signifiait "tissage". En ce sens il n'y a pas de spectacle sans "texte". Ce qui concerne le "texte" (le tissage) du spectacle peut être défini comme "dramaturgie" : c'est-à-dire drama-ergon, travail, mise en œuvre des actions. La façon dont les actions travaillent est l'intrigue. Il n'est pas toujours possible de distinguer, dans la dramaturgie d'un spectacle, ce qu'on peut appeler "écriture" de l'auteur. Cette distinction n'est claire que dans un théâtre qui voudrait être l'interprétation d'un texte écrit. » BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola, *L'Énergie qui Danse*, Op. Cit., p. 48.

était composé d'extraits d'œuvres d'autres auteurs (pas nécessairement dramatiques), de références comme le cinéma, la musique, les arts plastiques, etc., tout cela dans un brassage qui, avec les partitions physiques, créait le « *performance texte* »⁵¹⁷.

Cette expérience initiale a été ma première formation théâtrale, l'origine première de mon intérêt pour la problématique de la création personnelle et pour la performance. Le spectacle – y compris son processus de construction – était basé sur la forme des performances, des scènes isolées, parfois sans lien logique apparent avec l'intrigue ou l'histoire du texte dramaturgique, qui servait plutôt de guide pour la construction du performance-texte final. Ces performances mettaient l'accent sur les actions de l'acteur/*atuador* et ses conséquences dans l'espace et dans le contexte dans lequel il était inséré.

Durant les quatre années que j'ai passées au sein de la *Terreira da Tribo*, sans que j'aie alors de nom d'artiste définitif (je portais encore mon nom de famille et signalais Biño, Binho ou Robinson Sawitzki), j'ai tout d'abord participé en tant qu'apprenti, en 1994, puis comme technicien et figurant dans le montage de *Dr Faustus (Missa para Atores e Publico Sobre a Paixão e Morte do Doutor Fausto Segundo o Espirito de Nosso Tempo)*⁵¹⁸ en 1995, comme acteur dans le spectacle autour de la problématique des sans-terre *Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos* au cours de la même année, et enfin comme acteur/

⁵¹⁷ Le terme a été créé par Richard Schechner pour distinguer un théâtre basé sur la mise en scène d'un texte composé préalablement et un théâtre basé sur le *performance texte* (spectacle = texte). Selon lui, le texte écrit peut être connu et transmis avant et indépendamment du spectacle, le *performance texte* n'existe qu'à la fin du processus de travail et ne peut pas être transmis. Voir , *L'Énergie qui Danse, Ibid.*, p. 49.

⁵¹⁸ Le titre est inspiré d'un montage du *Living Theatre* et signifie en français « messe pour acteurs et public sur la passion et la mort du D^r Faustus selon l'esprit de notre temps ».

créateur du spectacle inspiré du texte *O Homem que era uma Fabrica* de Augusto Boal , *A Heroína de Pindaíba* de 1996 à 1997.

Os três Caminhos Percorridos por Honorio dos Anjos e dos Diabos (Les trois chemins parcourus par Honorio des Anges et des Diables) est une libre adaptation du texte de João Siqueira, écrit initialement pour le théâtre de marionnettes. La pièce traite principalement de la question des sans-terre au Brésil, ainsi que des problématiques sociales telles que le manque d'espoir dans l'avenir, les conflits entre les propriétaires terriens et les travailleurs, l'agrandissement des favelas, la transformation des agriculteurs expulsés de leurs terres en main-d'œuvre précaire dans les grandes villes brésiliennes, les batailles des syndicats ouvriers et la cooptation des leaders syndicaux par le système. Le spectacle est fortement inspiré de l'esthétique du *Bread and Puppet*⁵¹⁹, avec l'utilisation de marionnettes gigantesques manipulées par plusieurs personnes, de masques de taille disproportionnelle au corps de l'acteur, d'échasses, ainsi que de techniques du théâtre populaire de rue, comme le clown et la commedia dell'arte.

⁵¹⁹ *The Bread and Puppet Theatre* est une compagnie de théâtre et de marionnettes née en 1962. Fondée par Peter Schumann, la compagnie s'inscrit dans le mouvement radical américain né en même temps que la lutte pour les droits civiques et s'oppose aux formes de répression, de guerre et d'injustice sociale. La Compagnie a inventé les marionnettes géantes, et son nom vient de la pratique du groupe qui distribue aux spectateurs du pain qu'elle cuit elle-même, afin de les persuader que, selon Peter Schumann, le théâtre est aussi indispensable à l'homme que le pain.

Image 32 : *Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos* (photo : Zé Inácio)⁵²⁰



*A Heroína de Pindaíba*⁵²¹, conçue dans un atelier de recherche dirigé par le directeur et fondateur du groupe Paulo Flores, suit des chemins initiés par les anciennes pièces telles que *Os Três Caminhos...* dans un théâtre fait pour le peuple et présenté gratuitement dans les rues. Néanmoins, contrairement aux autres montages qui comptaient avec des plasticiens dirigeant les constructions des masques et des marionnettes, par exemple, ici les acteurs/*atuadores* étaient les seuls responsables pour toute la fabrication des accessoires et des costumes. La trame de la pièce repose sur l'histoire d'un chômeur qui décide d'émigrer aux États-Unis en quête d'une vie meilleure. Pour obtenir un visa et accéder au Nouveau Monde, la bureaucratie est si

⁵²⁰ Source : ALENCAR, Sandra, *Op. Cit.*, p. 53.

⁵²¹ En français : « L'héroïne de *Pindaíba* ». *Pindaíba* est un terme d'argot qui signifie « misère », « pauvreté », « galère ». Ici, ce mot désigne le nom d'un pays et fait référence au Brésil.

draconienne qu'elle exige des postulants qu'ils aient des « matières fécales complètement pures et sans microbes », ce qui est impossible pour le candidat, car il vient d'une région pauvre où l'on vit dans des conditions insalubres. Jusqu'à ce que son ami ait l'idée de laver les aliments et de les préparer avec de l'eau bouillante, ce qui tue les microbes. Le personnage parvient ainsi à obtenir son visa, devient le héros du pays, le seul à avoir des matières fécales parfaitement saines. Il décide alors de ne plus partir et d'explorer les potentialités qu'offrent la fabrication et la commercialisation de ce produit⁵²². Le journaliste Antonio Hohlfeldt dira sur la pièce : « *Le thème, la tonalité et la perspective s'apparentent à la farce, caractéristique d'un spectacle qui à la fois amuse et critique la réalité brésilienne actuelle. [...] Le fait que ce soit un spectacle de rue oblige à utiliser quelques techniques que l'Oi Nois Aqui Traveiz domine aujourd'hui, dont la prise en charge et l'inclusion du spectateur, [...] lequel crée de multiples lectures individuelles du texte.* »⁵²³

⁵²² Nous faisons ici un lien avec l'ironie de Piero Manzoni dans son œuvre *Merde d'Artiste*, 1961, production de 90 boîtes dans lesquelles l'artiste a déposé ses matières fécales. Les boîtes ont été vendues au prix du cours de l'or de l'époque et sont rapidement devenues des objets rares.

⁵²³ ALENCAR, Sandra, *Ibid.*, p. 235.



Pendant ces années d'activité dans le groupe, j'ai décidé de prolonger et parfaire ma formation en théâtre. J'ai donc passé un concours à l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul, où j'ai été admis au département Art dramatique. J'ai donc changé d'Université (j'étudiais à la PUC – Pontificia Universidade Católica) et j'ai abandonné les études de Lettres.⁵²⁵

L'année 1995 marque une période critique à l'intérieur du *Oi Nois Aqui Traveiz*, ce qui durera jusqu'à fin 1997 avec le départ de nombreux intégrants. Des

⁵²⁴ Source : ALENCAR, Sandra, *Ibid.*, p. 233.

⁵²⁵ Ma sœur cadette, Manoela Sawitzki, a alors fait de la littérature son métier. Son premier roman, *Nuvens de Magalhães*, est d'une forte inspiration autobiographique. L'auteur Charles Kieffer, dans son avant-dire à ce roman, écrit que « *Manoela Sawitzki rend vivants et vrais ces êtres de papier, fruits des obsessions, des peurs et des troubles de leur auteur* ». SAWITZKI, Manoela, *Nuvens de Magalhães*, Mercado Aberto, Porto Alegre, 2002. Son deuxième roman, *Suite Dama da Noite* (Editora Record, Rio de Janeiro, 2009) a été traduit en français sous le titre *Dame de Nuit*, Tupi or not Tupi Éditions, 2014.

divergences internes et des questions comme la précarité se révélaient insurmontables. En 1997, j'ai quitté ce groupe responsable de ma première formation, plus particulièrement dans le théâtre de rue et en tant que créateur. J'ai ensuite continué à travailler comme comédien professionnel pour d'autres compagnies, passant du théâtre jeune publique à des pièces d'auteurs classiques et contemporains, et par le cinéma. À l'Université, de 1996 à 2001, toujours à Porto Alegre, j'ai suivi ma formation universitaire d'études théâtrales, option Mise en Scène⁵²⁶. Cette période a été riche de la rencontre avec le professeur Irion Nolasco, qui deviendra mon maître jusqu'à la fin de mes études à Porto Alegre, de celle avec l'œuvre de Beckett, et de la création du *Grupo Sotão*⁵²⁷, avec des collègues de la section Interprétation.

9.3. Grupo Sotão

Les disciplines pratiques de mise en scène sont à l'origine du développement de ma recherche d'un langage plus personnel, cette fois-ci comme metteur en scène. Cette préoccupation du langage personnel du créateur en tant que directeur complétait les premières expériences comme acteur/*atuador*. L'acteur et le metteur en scène, selon mon premier apprentissage au sein du *Oi Nois Aqui Traveiz*, devaient

⁵²⁶ La formation en Art Dramatique à l'Université Fédérale à Porto Alegre/UFRGS est actuellement divisée en trois branches : Mise en Scène, Interprétation et Pédagogie. Le cursus est de quatre ans : durant les deux premières années, tous les étudiants partagent les mêmes disciplines pratiques et théoriques, et les deux dernières années sont dédiées aux disciplines spécifiques à chaque branche de spécialisation.

⁵²⁷ *Sotão* est traduit par « grenier » en français, et fait référence à l'endroit d'une maison où l'on stocke des objets et des souvenirs du passé.

être surtout créatifs et actifs, s'engager loin dans le processus entier de création plutôt que simplement « jouer » un rôle ou « diriger » un spectacle.

Ainsi, dans le cadre de l'Université, j'ai créé le *Grupo Sotão*, en tant que metteur en scène, à partir du montage que j'avais réalisé en quatrième année dans la discipline Mise en Scène, sous la direction du professeur Irion Nolasco. Au cours des deux dernières années de la formation, je devais chaque semestre monter dans des conditions professionnelles un spectacle qui aboutissait à une présentation publique. De cette manière, j'ai pu débiter et expérimenter mon parcours personnel comme créateur en tant que metteur en scène. C'est de cette époque que date la création de la *Trilogie SAM*⁵²⁸, inspirée de Samuel Beckett, composée des spectacles *O Sotão ou A Catastrofe*, *All That Fall* et *M*⁵²⁹.

Le premier spectacle *O Sotão ou A Catastrofe* est celui qui donne son nom au groupe. Laura Backes en parle ainsi : « *Dans une trajectoire parcourue par le personnage K (inspiré de Kafka), on se confronte avec l'homme et ses souvenirs, avec l'impossibilité de communication et avec les processus caractéristiques des rapports humains, qui peu à peu conditionnent l'homme à la solitude. Première partie de la Trilogie SAM, O Sotão ou A Catastrofe montre l'homme à la recherche du temps, de son passé, en train de défaire ainsi son avenir, puisque son présent n'existe qu'à l'intérieur de son souvenir.* »⁵³⁰

⁵²⁸ Sam, diminutif de Samuel, nom dont Beckett signait ses lettres intimes.

⁵²⁹ Pour cette pièce, Biño Sauitzvy a reçu le prix de Meilleur Metteur en Scène de la mairie de Porto Alegre.

⁵³⁰ BACKES, Laura (Organisation), *Anuario de Artes cênicas : 2001*, Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, Porto Alegre, 2003, p. 42.



Image 34 : *O Sotão ou A Catastrofe* (photo: Myra Gonçalves)

Le deuxième spectacle de la trilogie, *All That Fall*, traite surtout de la mort de l'enfance. Les personnages sont tous des vieillards qui, immobilisés, assis au fond de la scène, attendent le moment de jouer leur rôle. Ils sont dans un état proche de l'hypnose, ou de la psychopathologie. Ils ne vivent que dans l'espace mental de la mémoire, plus précisément dans certaines bribes, certains fragments de leur mémoire, et répètent toujours les mêmes actions comme des gestes obsessionnels. Laura Backes en parle ainsi : « *All That Fall est un regard de Samuel Beckett qui enlève la réalité, le naturalisme, du théâtre et de la vie elle-même, c'est une dégradation du minimal en quelque chose de plus infime encore, c'est une pièce radiophonique transposée à la scène théâtrale qui suit la caractéristique majeure de l'œuvre de*

l'auteur : le mal qui ronge le naturalisme sans pour autant le détruire. Le spectacle est minimaliste, basé sur le travail physique et vocal de l'acteur, ce dernier étant le créateur d'un paysage sonore et visuel à travers la réutilisation et l'adaptation de techniques et de styles théâtraux classiques, comme le clown, la pantomime et la commedia dell'arte. »⁵³¹



Image 35 : *All That Fall* (photo: Sérgio Souza)

Image 36 : *M* (photo: Myra Gonçalves)



⁵³¹ BACKES, Laura (Organisation), *Anuario de Artes cênicas : 2002*, Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, Porto Alegre, 2003, p. 19.

Le troisième montage, *M*, est un voyage dans l'univers fictionnel beckettien. Le titre emprunte la lettre initiale du nom de la plupart des personnages féminins de Beckett et correspond également à la lettre W inversée, que l'on retrouve dans le nom de plusieurs de ses personnages masculins. Laura Backes présente le spectacle ainsi : « *Dans un espace entouré de hauts murs se trouvent deux femmes. Elles sont ensemble, pourtant isolées l'une de l'autre. L'une dort, l'autre se tient debout, immobile, en train de regarder fixement un mur. Quand celle-ci s'aperçoit qu'elle est éveillée et seule, elle entreprend de réveiller celle qui dort, laquelle, à l'instant même de son réveil, veut raconter ses rêves, ce que l'autre lui interdit. C'est le point de départ de M, une plongée dans l'univers féminin de Beckett. Dès le début s'installent l'impossibilité de la communication, la douleur de se constater seul dans le monde et l'incapacité à partager la compagnie de l'autre.* »⁵³² Dans ce montage, au-delà de l'univers de Beckett et de mes autres influences artistiques, il s'agit également de personnages issus des deux premiers montages qui reviennent sur scène. *M* est un spectacle où le souvenir, à la manière de Kantor, trouve une nouvelle possibilité d'existence.

Ainsi, le nom du groupe, *Sotão*, « grenier » en portugais, est une référence et un hommage à Tadeusz Kantor, metteur en scène et plasticien polonais que j'ai découvert pendant mes années d'Université et qui a été une influence décisive dans mon travail de création, et à ce qu'il appelait « La Chambre de mon enfance » l'endroit où il allait chercher les habitants et les souvenirs pour ses créations.

⁵³² BACKES, Laura. *Anuario de Artes cénicas* : 2001. *Op. Cit.*, p. 37.

Selon Claude Amey⁵³³, la chambre de l'imagination de Kantor est un espace géométrique où il conserve les fragments de sa mémoire. Cet espace de la chambre de l'imagination est matérialisé par l'espace de la scène, qui devient ainsi un « espace autre », un « espace mental »⁵³⁴. Il est un corps vivant où les habitants de la chambre de son enfance prennent forme et vie.

« La Chambre de l'enfance » de Kantor est une image contraire à celle de l'enfance heureuse et des souvenirs d'une époque joyeuse, lumineuse, ensoleillée. Il la considère obscure, comme un « cagibi » qui contient d'autres cadres, comme la fenêtre à travers laquelle Kantor voyait sa mère partir pour de longues absences. Ces cadres contiennent, entre autres, la disparition maternelle derrière le coin de rue cadré par la fenêtre qui, pour Kantor-enfant, représentait la fin du monde. Ainsi, la difficulté de dimensionner spatialement les souvenirs produit un décalage des dimensions entre les univers enfantin et adulte.

Les habitants de la chambre de l'enfance de Kantor sont sa famille et les membres de la communauté du village où il habitait. Mais ces mêmes habitants, lorsque Kantor fait appel à eux, sont remplacés par d'autres qui « essayent » de jouer leurs rôles. Et ce sont les acteurs (et non-acteurs) complices du metteur en scène qui remplacent les habitants originaux des souvenirs de Kantor et qui répètent à l'infini leurs activités. Ces activités sont enregistrées, imprimées dans la mémoire comme sur une plaque photographique pour l'éternité. Elles contiennent le résumé, l'essence imprimée de chaque personnage dans le souvenir de l'enfant. Ces habitants de la

⁵³³ AMEY, Claude, *Op. Cit.*, p. 22.

⁵³⁴ BABLET, Denis, *Op. Cit.*, p. 14.

chambre n'y sont que pour répéter « *jusqu'à l'ennui, concentrés sur le même geste, avec toujours la même grimace.* »⁵³⁵ Ces activités sont banales, élémentaires, neutres, dépourvues de toute expression, elles n'ont pas de but précis et n'ont pas de sens de cause et d'effet. Elles sont répétées avec une exactitude maniaque et sont « inefficaces », puisque incessamment répétées.

De cette manière, la répétition fait vivre des gestes vides, des bribes, des fragments apparemment sans importance, mais qui sont les souvenirs eux-mêmes dans des formes et des images incomplètes, sans explications, sans significations évidentes. Kantor croyait que c'était justement « *le rythme de pulsation, qui revient incessant, qui se termine dans le néant, et qui est vain* »⁵³⁶, où demeure la véritable spécificité du souvenir, parce que le souvenir chez lui n'est pas « le fait » en lui-même, mais une « représentation » de ce fait. Il est déplacé dans un autre temps, avec une existence propre, et contaminé par le temps même. Le souvenir est alors « déformé », dissocié de la forme réelle de la réalité. Il acquiert une autre forme qui lui est propre. Cette existence n'est plus l'existence réelle de l'événement. Les personnages du souvenir de Kantor sont ainsi déplacés dans un autre temps et remplacés par d'autres personnes.

Ces individus jouent mal le rôle qui leur est confié. Ce qu'ils miment, c'est l'effort désespéré pour représenter, un effort voué à la répétition.⁵³⁷ Ils sont toujours sales, mal vêtus, malingres, dégénérés. Ce sont eux qui sont engagés par Kantor pour

⁵³⁵ BABLET, Denis, *Ibid.*, p. 263.

⁵³⁶ BABLET, Denis, *Ibid.*, p. 263.

⁵³⁷ DRAPON, Christian, *Op. Cit.*, p. 52.

jouer les rôles des gens qui lui sont chers. Sa mère, par exemple, est jouée par une fille des rues ; ses oncles sont des clochards, et un type douteux fait semblant d'être son père. Kantor devient le « faussaire » de sa propre mémoire. Les représentants de ses familiers ne sont là, sur scène, que pour mettre en évidence cette non ressemblance avec ceux originels. Kantor manipule ainsi ces individus pour leur faire « essayer » de jouer les images de sa mémoire. Il les travestit et les pousse à être à la place des siens à l'occasion de leur retour à la vie.

Cette esthétique « marginale » du sale, mal vêtu, dégénéré, déchiré, liée à un costume de base, l'ensemble pantalon-veste que l'on nomme en français « costume », presque comme un uniforme à la fois contemporain et intemporel, a perduré dans mon travail depuis mes montages avec le *Sotão*. Les acteurs, entraînés physiquement pour trouver les déformations qui associeraient leur corps à l'univers beckettien, donnaient vie à cet uniforme et se mêlaient ainsi à mes propres souvenirs. Il s'agissait ainsi d'un brassage entre l'univers beckettien, mes propres souvenirs et ceux des comédiens.

Le processus de travail consistait alors en grande partie à des laboratoires et ateliers dans lesquels on s'entraînait physiquement. À partir de l'élaboration d'un training commun au groupe, on construisait des scènes et des partitions physiques et vocales. Le training était composé et inspiré de mes pratiques antérieures issues de mon expérience professionnelle, surtout au sein du *Oi Nois Aqui Traveiz*, ainsi que de l'Anthropologie Théâtrale de Barba et du Théâtre Pauvre de Grotowski.

Grotowski, par exemple, a utilisé le souvenir pour la création et la production

des sons par les acteurs, des sonorités qui étaient ensuite structurées sous forme de partitions vocales nommées « symptômes humains ».⁵³⁸ Il s'agissait de sons personnels et distincts des réactions humaines. Les symptômes devaient toujours être liés à un vif souvenir propre à la personne qui les reproduisait.⁵³⁹ Les sons peuvent être, par exemple, le souvenir de quelqu'un en train de mourir, ou malade, ou une façon de rire de quelqu'un d'autre, etc. La reproduction de ces sons partait d'un processus corporel, une façon de bouger le corps qui aidait l'acteur à faire sortir le son plus organiquement. Pour éviter les sons banals (bâiller, par exemple), le performer chez Grotowski devait en chercher qui soient issus d'un événement lié à un souvenir.

Pendant le travail de recherche physique et vocale dans le training que j'effectuais avec les acteurs, dans le *Grupo Sotão*, le texte dramaturgique ou littéraire de Beckett était toujours à la fois un univers inspirateur et le pré-texte. Deux voies se développaient simultanément, celle du travail sur soi, sur sa propre mythologie personnelle, et celle de l'univers fictionnel de Beckett. On lisait ses œuvres pour y découvrir l'atmosphère dans laquelle on allait plonger, les points que l'on avait en commun, et surtout les thèmes à aborder. Il était important de savoir de quoi Beckett traitait, quelles étaient ses motivations et les résonances de son œuvre chez moi, le metteur en scène, ainsi que chez les acteurs. De même il était important de comprendre les raisons pour lesquelles je l'avais choisi, parmi toutes les autres

⁵³⁸ Symptôme : phénomène, caractère perceptible ou observable lié à un état, une maladie dont il est le signe ; signe (d'un état, d'une évolution).

⁵³⁹ RICHARDS, Thomas, *Op. Cit.*, p. 139.

possibilités dramaturgiques d'inspiration, pour la construction de mon propre langage artistique.

Je me suis rendu compte que sa transposition en mots d'un sentiment, d'une vision, d'une condition, traduisait ce que je pensais et ressentais par rapport au monde, ce qui m'avait frappé et attiré. Foucault dit : « *Les mots groupent des syllabes, et les syllabes des lettres parce qu'il y a, déposées en celles-ci, des vertus qui les rapprochent et les disjoignent, exactement comme dans le monde les marques s'opposent ou s'attirent les unes les autres. [...] Les langues ne furent séparées les unes des autres et ne devinrent incompatibles que dans la mesure où fut effacée d'abord cette ressemblance aux choses qui avait été la première raison d'être du langage. Toutes les langues que nous connaissons, nous ne les parlons maintenant que sur le fond de cette similitude perdue, et dans l'espace qu'elle a laissé vide. Il n'y a qu'une langue qui en garde la mémoire, parce qu'elle dérive tout droit de ce premier vocabulaire maintenant oublié ; parce que Dieu n'a pas voulu que le châtiment de Babel échappe au souvenir des hommes. [...] Si le langage existe, c'est qu'au-dessous des identités et des différences, il y a le fond des continuités, des ressemblances, des répétitions, des entrecroisements naturels.* »⁵⁴⁰

Ainsi, Beckett avait les mots que je ne savais pas exprimer moi-même et qui reflétaient avec justesse ce que je ressentais. Pour Foucault, « *l'écriture véritable a commencé lorsqu'on s'est mis à représenter non plus la chose elle-même, mais un des éléments qui la constituent, ou bien une des circonstances habituelles qui la*

⁵⁴⁰ FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, Op. Cit., pp. 50, 51, 135.

marquent, ou bien encore une autre chose à quoi elle ressemble. »⁵⁴¹ Je ressentais chez Beckett cette ressemblance. C'était un créateur qui parlait de sa condition personnelle pour arriver à la condition de l'homme même, une condition qui dépassait son histoire personnelle pour atteindre celle des autres. Pourtant je sentais que simplement mettre sur scène un de ses textes n'était pas la forme la plus juste par rapport à mes envies et à mes besoins. J'ai alors entrepris de plus amples et minutieuses recherches, déchiffrant le moindre signe dans ses œuvres tandis que je développais les ateliers de création avec les acteurs. Les exercices consistaient à rencontrer l'univers qui correspondait à la dramaturgie « beckettienne » et à travailler le corps des acteurs, afin qu'à travers eux on puisse en arriver aux corps « beckettians ». Ces corps garderaient ainsi cette ressemblance au-delà des mots de Beckett. Cette recherche partait du travail sur la mémoire de l'acteur et de l'entraînement physique. Le training est ainsi la base du travail de création pour la construction d'un corps fictif et pour trouver l'organicité chez l'acteur.

Comme chez Grotowski, la voie de construction du « personnage » dans ce travail n'était pas traditionnelle – dans le sens où l'on suit les indications d'un texte préétabli. Les actions physiques qui composaient ce « personnage » naissaient du souvenir personnel du performer et n'étaient pas nécessairement celles indiquées par le contexte de la pièce. L'acteur crée ainsi une structure individuelle d'actions physiques à partir d'un souvenir personnel, et, une fois la structure individuelle mémorisée, elle est prête à recevoir le texte de l'auteur et à se transformer par la

⁵⁴¹ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, p. 126.

suite. Pour ce travail, l'acteur doit apprendre le texte par cœur. Ce travail décrit par Grotowski est un exemple de création utilisant un souvenir de l'acteur et le mêlant ensuite au texte d'auteur. L'acteur doit avoir les outils et les conditions pour s'envoler vers lui-même, pour plonger dans son propre univers. Grotowski en parle ainsi lors du montage du *Prince Constant* : « *Créer les conditions dans lesquelles il a pu, le plus littéralement possible, mettre ce flux de paroles sur la rivière du rappel, du rappel des impulsions de son corps, du rappel des petites actions, et avec les deux s'envoler, s'envoler, comme dans sa première expérience [...]. Et cette chose lumineuse, en travaillant le montage avec le texte, avec les costumes qui font référence au Christ ou avec les compositions iconographiques autour qui font aussi allusion au Christ, il est apparu l'histoire d'un martyr, mais nous n'avons jamais travaillé avec lui à partir d'un martyr, tout au contraire.* »⁵⁴²

Ainsi, nous avons travaillé en mélangeant les actions physiques nées des souvenirs des acteurs, comme chez Grotowski, pour chercher l'organicité propre à chaque individu sans dépendre des indications du texte, à la fois en décontextualisant ce dernier et créant ainsi un nouvel agencement. L'organicité, chez Grotowski, est obtenue par le training du corps et du mental, elle est analogue à une certaine animalité, comme un devenir-animal à travers la connexion de tous les sens, sans hiérarchie entre le mental et le corporel. Il en parle ainsi :

« *Si j'observe un chat je remarque que chacun de ses mouvements est à sa place, son corps pense par lui-même. Chez le chat il n'y a pas de mental discursif qui*

⁵⁴² RICHARDS, Thomas, *Op. Cit.*, p. 45.

bloque la réaction organique immédiate, qui fasse obstacle. L'organicité peut aussi se trouver dans l'homme, mais elle est presque toujours bloquée par un mental qui ne fait pas son propre travail, un mental qui essaie de conduire le corps, de penser rapidement et de dire au corps quoi faire et comment. [...] Pour qu'un homme puisse arriver à une telle organicité, son mental doit apprendre soit la manière juste d'être passif, soit à s'occuper seulement de sa propre tâche, laissant la voie libre au corps à même de penser par lui-même. »⁵⁴³

En travaillant sur lui-même, le performer est face à sa propre histoire et plus proche de ses propres vérités. Ses vécus lui permettent d'avoir des outils pour savoir s'il est dans le sens de sa vérité ou pas, car l'organicité va l'aider à travailler son émotionnel et son côté réflexif d'une manière égale. Pour Grotowski, si l'acteur est « vrai », il est organique, et l'organicité pour lui est proche du devenir-enfant et du devenir-animal deleuzien. Grotowski : *« C'est quoi, l'organicité ? C'est vivre en accord avec les lois naturelles, mais cela à un niveau primaire. Notre corps, c'est un animal, ne pas oublier cela. [...] L'organicité est liée à l'aspect enfant. L'enfant est presque toujours organique. L'organicité, c'est quelque chose que l'on a davantage quand on est jeune, moins quand on vieillit. Il est évidemment possible de prolonger la vie de l'organicité en luttant contre les habitudes prises, contre l'entraînement de la vie courante, en brisant, en éliminant les clichés de comportement et, avant la réaction complexe, en retournant à la réaction primaire. »⁵⁴⁴*

La méthode des actions physiques consiste en la création de partitions

⁵⁴³ RICHARDS, Thomas, *Ibid.*, p. 113.

⁵⁴⁴ RICHARDS, Thomas, *Ibid.*, pp. 113-114.

individuelles, comme des mini-spectacles, qui peuvent être appelées « *mystery plays* », « structures individuelles »⁵⁴⁵ ou « ethnodrames »⁵⁴⁶. Ce processus utilise les souvenirs personnels du performer, ou des rêves qui ne sont pas encore tout à fait résolus, pas encore acceptés intellectuellement ou émotionnellement par ce dernier. Pour Grotowski, le corps possède sa propre façon de se souvenir car il est mémoire. Si le corps est mémoire, il garde des souvenirs qui ne sont pas forcément des images mentales. Il s'agit de sensations corporelles vécues et qui peuvent être revécues, revues et ressenties autrement par le performer à travers le training et le travail des actions physiques. Ces mémoires peuvent être stimulées de façon sensorielle ou être perçues physiquement, avant même d'être organisées mentalement. Ces souvenirs personnels sont ensuite retravaillés physiquement sous forme d'actions. En traitant du travail avec Ryszard Cieslak lors de la réalisation du spectacle *Le Prince Constant*, Grotowski explique l'indépendance du travail avec l'acteur sur ses souvenirs et le

⁵⁴⁵ Dans une chanson ethnique, ou un souvenir, ou un rêve, on trouve l'« histoire » à raconter. Cette histoire est celle personnelle du performer et c'est en lui-même que demeure la source de la création. Cette « histoire » est transposée dans le corps du performer et est racontée à travers les actions physiques qu'il exécute. L'organisation de ces actions forme les « structures individuelles », qui doivent être précises et pouvoir être répétées, comme un mini-spectacle. Il n'y a plus d'improvisation dans une structure.

⁵⁴⁶ Ethno – élément, du grec *ethnos* « peuple ». L'« ethnodrame » est une des manières de construire une structure individuelle à partir d'une vieille chanson liée à la tradition ethnico-religieuse de la personne concernée. La chanson est le point de départ parce qu'elle peut contenir, d'une façon codifiée, une totalité de la structuration culturelle collective, c'est-à-dire de la tradition. C'est comme si dans cette chanson on trouvait, à travers son rythme, son mouvement, son action, une collectivité entière. La puissance de cette collectivité est concentrée dans une personne qui exécute cette chanson, le représentant. La personne qui l'interprète y trouve ses racines, son passé. Grotowski disait qu'à travers ces chansons, on se confrontait avec nos racines, avec notre histoire personnelle ou collective. Une autre possibilité de travailler la chanson consiste à chercher ses origines inconnues. Si la chanson est anonyme, on peut essayer d'aller vers ce passé inconnu. C'est en quelque sorte la recherche de l'origine ethnique de son propre peuple, de sa propre tradition. En travaillant la chanson, on se pose des questions sur les possibles contextes dans lesquels elle était chantée. On crée des images sur la possible origine de la chanson traditionnelle. Ces images sur la chanson sont aussi des images sur la tradition et l'origine de celui qui la chante. Depuis le souvenir personnel on atteint la mémoire collective. « *On dit : c'est le peuple qui a chanté. Mais dans ce peuple il y a quelqu'un qui a commencé. Si tu es capable d'aller avec cette chanson vers le commencement, ce n'est plus ta grand-mère qui chante, mais quelqu'un de ta lignée, de ton pays, de ton village de tes parents, de tes grands-parents. [...] Finalement tu vas découvrir que tu es de quelque part [...], "tu es le fils de quelqu'un", [...] tu es de quelque part, de quelque pays, de quelque endroit, de quelque paysage. [...] C'est toi il y a deux cents, trois cents, quatre cents ou mille ans, mais c'est toi. Parce que celui qui a commencé à chanter les premiers mots était le fils de quelqu'un, de quelque endroit, de quelque lieu.* » RICHARDS, Thomas, *Ibid.*, pp. 82-85

résultat obtenu par la mise en scène :

« *Tout le rôle a été fondé sur le temps très précis de sa mémoire personnelle lié à la période où il était adolescent et où il a eu sa première grande, énorme expérience amoureuse. Tout était lié à cette expérience. [...] Cela a été un retour aux plus subtiles impulsions de l'expérience vécue, pas simplement pour la recréer, mais pour s'envoler [...] toutes les petites impulsions et tout cela que Stanislavski nommerait les actions physiques [...], même si tout était comme retrouvé, le vrai secret a été de sortir de la peur, du refus de soi-même, de sortir de cela, d'entrer dans un grand espace libre où l'on peut n'avoir aucune peur et ne rien cacher.* »⁵⁴⁷ L a

« *Mystery play* » – « *ethnodrame* » ou « *structure individuelle* » – est alors une séquence d'actions physiques construite selon le principe du montage. Premièrement, l'acteur choisit un souvenir ou un rêve. Ce souvenir (ou rêve) est transposé sur scène en forme d'action physique. Il est, dans cette situation, l'acteur et le metteur en scène. C'est à lui qu'incombe la responsabilité de créer consciemment l'histoire que le spectateur recevra. Ultérieurement, cette même action simple peut être déplacée dans une autre organisation plus complexe et collective, le montage d'une « *Main Action* ». Il s'agit d'une structure où il y a plusieurs participants et qui est bâtie à travers le montage de plusieurs structures individuelles. Pourtant, chaque fois que l'acteur effectue sa propre action, il doit toujours penser au souvenir originel. L'image mentale est toujours celle du moment où l'acteur l'a trouvée. Comme pour Pina Bausch, dans la pièce plus complexe – la « *Main Action* » –, cette même action

⁵⁴⁷ RICHARDS, Thomas, *Ibid.*, p. 44.

peut être accomplie par plusieurs, donc transformée. Pourtant, pour Grotowski, le souvenir n'est pas lié au sentiment de l'acteur, mais à sa façon d'effectuer l'action. Pour lui, l'acteur doit tout simplement se concentrer sur « comment » et non sur « pourquoi » il a fait cette action. La question chez Grotowski est toujours fonctionnaliste, à la manière de Deleuze : Comment ça marche ? Quelle est la machine ?

Tandis que Kantor développe une esthétique du raté, des actions mal faites, répétées à l'obsession, des activités du quotidien, Grotowski donne une importance à l'élaboration des actions physiques. Les actions physiques, selon Grotowski⁵⁴⁸, ne sont pas des activités de la vie quotidienne comme celles fréquemment utilisées par Pina Bausch, comme nettoyer la table, faire la vaisselle, etc. Grotowski considère qu'une activité peut devenir une action physique. Pour ce faire, elle doit avoir une intention cachée. Si je l'accomplis normalement, sans intention dramatique, c'est une activité. Mais si je l'effectue avec une intention implicite, en lui donnant une autre importance, elle devient une action physique. Il souligne aussi la différence entre les actions physiques et les gestes : « *Bien souvent, un geste est un mouvement périphérique du corps – un geste n'est pas né du dedans du corps, mais de la périphérie (des mains et du visage).* »⁵⁴⁹

À son tour, Pina Bausch va développer le geste, le mouvement et les actions quotidiennes en leur donnant une autre direction. Chez Bausch, le geste est le reflet de l'individu. Jacques Lecoq a écrit : « *Il est important [...] d'être à l'écoute du*

⁵⁴⁸ RICHARDS, Thomas, *Op. Cit.*, p. 126.

⁵⁴⁹ RICHARDS, Thomas, *Ibid.*, p. 126.

“non-dit” dont naît le Mouvement. »⁵⁵⁰ Cette écoute du « non-dit » propose un travail sur soi-même. Un processus qui demande un regard vers l’intérieur pour y trouver ce qui n’est pas forcément visible à l’extérieur, ou, à l’inverse, une réflexion intérieure sur ce qui est visible à l’extérieur. Le point commun entre ces deux chemins réside dans le fait d’aller à l’intérieur de soi-même. Nous utilisons nos connaissances, notre vécu, notre sensibilité pour nous aider à établir des paramètres de comparaison, de similitude ou de différenciation. Cette intériorisation exige une analyse des conditions dans lesquelles on a vécu. Ces mêmes conditions sont les premières responsables de notre formation comme individu et par conséquent comme artiste.

Marcel Mauss disait que le corps humain est culture et non nature. Alors, le corps humain se définit et fonctionne aussi par rapport au social, à la culture et à l’histoire⁵⁵¹. Ainsi, Pina Bausch cherche ces gestes comportementaux révélateurs de soi-même ou de la société. Elle pense que la société nous enveloppe de matériaux verbaux, de catégories conceptuelles qui nous dissimulent. La recherche de ce geste révélateur serait aussi le dévoilement de ces couches qui nous enveloppent, de ces catégories qui nous masquent. Son travail comporte deux genres de gestes : le premier est celui du geste social, plus objectif et proche du *gestus* social de Brecht, le deuxième est celui du geste intime, plus subjectif et proche de la danse d’expression.

⁵⁵⁰ MORETTI, Giovanni, « Théâtre d’improvisation », *Pina Bausch – parlez-moi d’amour...*, Op. Cit., p. 61.

⁵⁵¹ « Le discours sur le corps ne peut jamais être neutre : parler du corps oblige à éclaircir plus au moins l’un ou l’autre de ses deux visages, celui à la fois prométhéen et dynamique de son pouvoir démiurgique et de son avide désir de jouissance, et, par contre, celui tragique et pitoyable de sa temporalité, de sa fragilité, de son usure et sa précarité. Toute réflexion sur le corps est donc, qu’elle le veuille ou non, éthique et métaphysique : elle proclame une valeur, indique une conduite à suivre, et détermine la réalité de notre condition d’homme. [...] Ainsi elle oscille de la condamnation ou dénonciation comme écran, obstacle, prison, pesantier, tombeau, bref comme occasion d’aliénation et de contrainte, à l’exaltation ou apologie comme organe de jouissance, instrument polyvalent d’action et de création, source et archétype de beauté, catalyseur et miroir des relations sociales, bref comme moyen de libération individuelle et collective. » BERNARD, Michel, Op. Cit., 1995, p. 8.

Néanmoins, le geste du *Tanztheater* de Pina Bausch est perçu sous plusieurs formes. On peut le détecter dans un contexte qui le privilégie et qui le montre clairement, où il s'approche du quotidien. Mais on peut le voir retravaillé, transformé en mouvement, en action obsessionnelle. Comme Kantor, la chorégraphe utilise des moyens comme la répétition, par exemple, pour donner d'autres significations au geste. On peut le travailler jusqu'à arriver à son anormalité et à sa transgression systématique.

Edoardo Sanguineti⁵⁵² parle de la pathologie du geste chez Pina Bausch : « *Le style Bausch consiste à prendre les éléments divers formant notre culture pour les rassembler sous l'étiquette de la pathologie du geste, dans le sens clinique et dans le sens social, deux acceptions intimement liées.* » Il dit aussi que, historiquement, l'origine de ce geste est expressionniste, mais qu'il est aussi un geste onirique, halluciné, ironique, grotesque. Pour lui, « *en prenant pour modèle la notion de "psychopathologie de la vie quotidienne" et celle de "somatopathologie" de la vie quotidienne, [...] le point de départ de la méthode de Bausch n'est pas une rencontre avec des codes artistiques mais bien avec des codes culturels dans leur sens anthropologique.* » Sanguineti considère ainsi que les techniques de répétition obsessionnelle, les accélérations, les interruptions, les chutes soudaines et les

⁵⁵² SANGUINETI, *Pina Bausch – Parlez-moi d'amour...*, Op. Cit., pp. 129-130.

intentions gestuelles sont hystériques⁵⁵³. Les séquences sont alors des matériaux « symptomatiques », dans un sens intermédiaire entre le clinique et le social.

La chorégraphe dit que sa façon de travailler est ancrée dans un training de l'intuition. Et comme c'est son intuition qui la guide, elle dit que son processus est dangereux parce qu'elle ne sait pas d'avance où il va aboutir. C'est toujours une découverte, même si elle sait au préalable où elle ne veut pas aller. C'est pour cela qu'elle cherche l'émotion traduite dans le geste. Pourtant, pour la chorégraphe, cette émotion doit être lisible et traduite concrètement à travers des images, gestes, actions et/ou mouvements et paroles. Il ne s'agit pas d'une dépendance de l'émotion, mais d'habiter le geste ou l'action émotionnellement.

Pour Artaud, l'acteur est un athlète du cœur, de l'émotion. Grotowski, à son tour, disait que l'acteur ne doit pas dépendre des émotions. Pour cela il devrait exécuter des actions claires qui représentent les états du souvenir. Les intentions étaient toujours importantes pour Grotowski, mais elles n'étaient pas représentatives d'un état émotionnel. Pour Thomas Richards, les vraies actions physiques sont liées

⁵⁵³ Hystérie : *n.f.* 1. *psych.* Névrose caractérisée par une tendance aux manifestations émotives spectaculaires, qui peut se traduire par des symptômes organiques et des manifestations psychiques pathologiques (délire, angoisse, mythomanie...). *Crise d'hystérie.* 2. *cour.* Excitation intense. *Hystérie collective.*

Louise Bourgeois, par exemple, crée en 1993 *L'Arc de l'hystérie*, sculpture basée sur les travaux du neurologue français du XIX^e siècle Jean-Martin Charcot, célèbre pour ses recherches sur les causes de l'hystérie. L'origine de cette sculpture, une suite de son travail *La destruction du père*, de 1974, provient d'un souvenir de Louise Bourgeois : sa mère et son état de maladie nerveuse due au fait que le père de Louise introduisait ses maîtresses dans la maison familiale. Elle raconte comment elle prenait soin de sa mère en lui appliquant des ventouses pour la soulager de ses souffrances ; elle dit aussi comment la perception de la notion d'hystérie a évolué. Tout d'abord exclusivement liée à la femme, aujourd'hui cette maladie est reconnue comme une névrose qui ne dépend pas du sexe, les hommes eux aussi peuvent être hystériques. Louise Bourgeois affirmait que son travail est un autoportrait inconscient qui lui permettait d'exorciser ses démons.

aux désirs⁵⁵⁴ ou aux souhaits. Il souligne que la méthode de Grotowski sur la mémoire de l'acteur ne recouvrait pas la même chose que le travail de Stanislavski. Ce dernier utilisait la mémoire émotive de l'acteur pour la construction du personnage. À travers la similitude et le souvenir de l'acteur, il pouvait s'approcher de ce que le personnage exigeait pour sa vérité sur scène. Les émotions de l'acteur servaient à rendre vraies les émotions du personnage. En revanche, Grotowski ne cherchait pas la construction d'un personnage. « *Stanislavski centrait sa recherche sur la construction d'un personnage à l'intérieur d'une histoire et de circonstances données par un texte théâtral. L'acteur se demandait : quelle est la ligne logique d'actions physiques que je ferais si j'étais dans les circonstances de ce personnage ? Mais dans le travail de Grotowski, par exemple dans son travail au Théâtre Laboratoire, les acteurs ne cherchaient pas des personnages. Les personnages apparaissaient plutôt dans le mental du spectateur à cause du montage (dans le spectacle et dans le rôle).* »⁵⁵⁵ Ainsi, la « dramaturgie » se construit à travers le « performance texte », et les souvenirs peuvent être utilisés pour la construction des actions physiques qui seront le tissu de cette dramaturgie : des moments de la vie, quelqu'un qui nous était proche ou un événement concret de notre imagination qui n'a jamais eu lieu, mais qu'on a toujours souhaité.⁵⁵⁶ Les structures individuelles, en

⁵⁵⁴ Désir : *n.m.* 1. Tendence qui porte à vouloir obtenir un objet connu ou imaginé. Aspiration, envie ; souhait, vœu. 2. Tendence consciente aux plaisirs sexuels. Désirer *v.tr.* Tendre consciemment vers (ce que l'on aimerait posséder) ; éprouver le désir de.

Pour Deleuze le désir n'est pas lié à un objet ou à une personne, mais à un ensemble, à l'agencement qui englobe l'objet. Dans l'*Abécédaire* il en parle et donne l'exemple de la femme: nous ne désirons pas la femme mais le paysage qui enveloppe cette femme, dans une situation, une circonstance, dans une géographie, dans un contexte, etc. Selon Deleuze, on ne désire pas un ensemble, mais dans un ensemble.

⁵⁵⁵ RICHARDS, Thomas, *Op. Cit.*, p. 129.

⁵⁵⁶ RICHARDS, Thomas, *Ibid.*, p. 129.

partant des souvenirs, des rêves ou d'une chanson ethnique, sont construites par des actions physiques comme des réponses aux questions sur les détails du souvenir.

T. Richards dit qu'une partie de la démarche de Grotowski consistait en un travail sur soi-même, sur l'acteur qui utilise ses origines pour la création. Le processus relevait aussi de l'autoconnaissance et des origines dont nous sommes les héritiers. Cette partie du travail ne cherchait ni le personnage, ni le non-personnage. Grotowski la décrit ainsi :

« Un des accès de la voie créative consiste à découvrir en soi-même une corporéité ancienne à laquelle on est relié par une relation ancestrale forte. On ne se trouve alors ni dans le personnage, ni dans le non-personnage. À partir de détails, on peut découvrir en soi un autre – le grand-père, la mère. Une photo, le souvenir de rides, l'écho lointain d'une couleur de la voix permet de reconstruire une corporéité. D'abord la corporéité de quelqu'un de connu, et ensuite de plus en plus loin, la corporéité d'un inconnu, de l'ancêtre. [...] Tu peux arriver très loin en arrière comme si la mémoire se réveillait. C'est un phénomène de réminiscence [...]. Chaque fois que je découvre quelque chose j'ai le sentiment que c'est ce dont je me souviens. Les découvertes sont derrière nous et il faut faire un voyage en arrière pour arriver jusqu'à elles. »⁵⁵⁷

Un des exercices que j'ai proposés aux acteurs pendant le processus de recherche avec le *Grupo Sotão* consistait à créer une première partition physique en reproduisant l'image d'une personne âgée tirée de notre enfance ou du présent, et à

⁵⁵⁷ RICHARDS, Thomas, *Ibid.*, p. 130.

retrouver comment son corps se comportait, comment étaient son regard, sa voix, quelle était sa relation avec l'acteur, à saisir le plus possible ses caractéristiques physiques et sa personnalité. Pour Deleuze et Guattari « *savoir vieillir n'est pas rester jeune, c'est extraire de son âge les particules, les vitesses et lenteurs, les flux qui constituent la jeunesse de cet âge.* »⁵⁵⁸ Ainsi, je considère que le travail sur les actions physiques est une quête de ces particules qui nous composent. Un autre exercice consistait à reconstruire un souvenir d'enfance lié à une ancienne photo de l'acteur. On apportait la photo, puis on reproduisait son image et son esprit le plus fidèlement possible. On construisait ensuite les moments qui avaient précédé et suivi celui saisi sur la photo, ce qui constituait la deuxième partition physique. Enfin, on sélectionnait les moments les plus importants de ces deux exercices et, à travers le montage de ces particules, on construisait une troisième partition physique.

Une quatrième partition s'inspirait d'un animal dont on pensait qu'il entretenait quelque relation avec notre personnalité⁵⁵⁹, ou d'un animal (domestique ou pas) appartenant à notre enfance⁵⁶⁰. Plus tard, après avoir mémorisé toutes les séquences antérieures, on construisait une cinquième et dernière partition en choisissant dans la troisième partition des fragments avec lesquels on exécutait un montage. Enfin, dans

⁵⁵⁸ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Op. Cit.*, p. 340.

⁵⁵⁹ « *Un devenir-animal, qui ne se contente pas de passer par la ressemblance, auquel la ressemblance ferait plutôt obstacle ou arrêt. [...] Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même. [...] Le devenir peut et doit être qualifié comme devenir-animal sans avoir un terme qui serait l'animal devenu. Le devenir-animal de l'homme est réel, sans que soit réel l'animal qu'il devient ; et, simultanément, le devenir-autre de l'animal est réel sans que cet autre soit réel. [...] C'est le principe d'une réalité propre au devenir (l'idée bergsonienne d'une coexistence de "durées" très différentes, supérieures ou inférieures à "la nôtre", et toutes communicantes).* » DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Ibid.*, pp. 285-291.

⁵⁶⁰ « *La mémoire a une organisation ponctuelle parce que tout présent renvoie à la fois à la ligne horizontale du cours du temps, qui va d'un ancien présent à l'actuel, et à une ligne verticale de l'ordre du temps, qui va du présent au passé ou à la représentation de l'ancien présent.* » DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Ibid.*, p. 361.

ce montage obtenu, on insérait des moments de la quatrième partition, relative à l'animal. De cette ultime partition, on pouvait ensuite ne garder que la voix, ou les actions simples comme se mouvoir, ou la qualité physique du mouvement, le regard, l'esprit de l'animal, etc.

À partir de ces pistes, on commençait à développer la construction du corps de l'acteur pour l'univers scénique et dramaturgique de la pièce. Les spectacles avaient un caractère fragmentaire, puisque la transposition du texte dramaturgique tel qu'il avait été écrit ne correspondait pas à mes envies de création. Le texte était alors coupé, mêlé à d'autres textes, altéré dans ses indications selon le contexte et les choix de mise en scène, etc. Je désirais une esthétique liée à la découverte d'une pratique qui était la mienne, issue de mes expériences antérieures et du moment présent. Cette dramaturgie qui se dessinait dans la pratique était plutôt un dialogue du metteur en scène avec les acteurs, l'auteur et les influences issues d'autres domaines artistiques, comme la danse, le cinéma, la performance, les arts plastiques, etc.

Le texte d'auteur alors était un « prétexte » – dans le sens où il stimule la création d'un univers personnel. Il représentait pour moi une possibilité de dialoguer avec son auteur, que je n'avais pas d'autres moyens de rencontrer.⁵⁶¹ Ce « prétexte » était un élément de dramaturgie à la fois pour l'acteur et pour le metteur en scène. À l'instar de Grotowski et de Pina Bausch, je considère que l'acteur est aussi créateur de la dramaturgie. Pour Grotowski, le performer est le centre du spectacle. À travers

⁵⁶¹ « L'intéressant n'est pas de savoir si je profite de quoi que ce soit, mais s'il y a des gens qui font telle ou telle chose dans leur coin, moi dans le mien, et s'il y a des rencontres possibles, des hasards, des cas fortuits, et pas des alignements, des ralliements, toute cette merde où chacun est censé être la mauvaise conscience et le correcteur de l'autre. » DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Op. Cit., p. 21, 22.

le performer, on crée l'histoire qui est la dramaturgie résultant à la fois du travail de l'acteur et du metteur en scène. Pour créer cette ligne d'actions qui formera la dramaturgie, l'acteur s'utilise lui-même comme source et comme outil.

Mais principalement, en tant que metteur en scène, le spectacle devait être la matérialisation de ce qui était important pour moi à l'instant présent. Ma vision de l'homme et du monde était celle de la fragmentation, du temps intime, d'une narration plus alogique que logique, plus liée à l'homme privé qu'à l'homme social. L'unité était donnée dans l'ensemble de l'œuvre, dans le « performance-texte ». Néanmoins les fragments gardaient leur autonomie. À la manière de Kantor, Grotowski et Bausch, les spectacles étaient bâtis sur des petites scènes créées séparément qui maintenaient leur indépendance. Pourtant, le fragment, les bribes trouvaient d'autres possibles significations dans le contexte général.

Ainsi, mes principales influences – mes intercesseurs – dans mon travail avec le *Grupo Sotão* étaient aussi bien Beckett, Tadeusz Kantor, la performance art, le travail pratique avec les acteurs et scénique de Jerzy Grotowski, l'œuvre de Pina Bausch, l'anthropologie théâtrale, que les concepts d'image-temps et d'image-mouvement développés par Deleuze. Le cinéma et ses possibilités de construction narrative me fascinaient tant pour le processus de montage que pour la construction de plusieurs univers parallèles. Le sujet de ma recherche à cette époque était « L'altération du trinôme action – espace – temps des textes de Samuel Beckett à travers l'action du metteur en scène ». Cette étude sur Beckett a été à l'origine de la suite de mon travail autour de l'univers fictionnel de Jean Genet, qui a abouti au

spectacle de danse-théâtre *Grand Genet : Nossa senhora das flores*. À partir de ce spectacle, j'ai choisi et isolé un personnage/fragment pour le développer dans une autre structure, mon solo *La Divina*.



Image 37 : *Grand Genet : Nossa senhora das flores* (photo : Myra Gonçalves)

9.4. Paris : La Divina

Ce solo est inspiré des lectures de Jean Genet, plus précisément du roman *Notre Dame des Fleurs*⁵⁶² et du personnage travesti Divine. Néanmoins ni le roman ni le personnage ne sont utilisés en tant que trame. Ils sont plutôt la possibilité d'un jeu

⁵⁶² GENET, Jean, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *Op. Cit.*

entre leur histoire et la mienne pour en faire naître une troisième. Le personnage Divine de Genet est un point de départ, car l'auteur ouvre à travers l'inversion des valeurs et la création d'une nouvelle « morale » (qui n'est plus une « morale » mais plutôt une éthique) la perspective d'un monde parallèle situé entre le réel et la fiction. À travers cette figure de travesti, il m'a rendu possible la création d'un personnage auto-fictif, d'un personnage-reflet qui est en lui-même ambigu, dans un espace intermédiaire, « entre » deux mondes, le masculin et le féminin.

Le terme de fiction est ici entendu en tant qu'agencement. Selon Jacques Rancière, « *la révolution esthétique redistribue le jeu en rendant solidaires deux choses : le brouillage des frontières entre la raison des faits et celle des fictions et le mode nouveau de rationalité de la science historique. [...] C'est la circulation dans ce paysage des signes qui définit la fictionnalité nouvelle : la nouvelle manière de raconter des histoires, qui est d'abord une manière d'affecter du sens à l'univers "empirique" des actions obscures et des objets quelconques. L'agencement fictionnel [...] est un agencement de signes. [...] C'est l'identification des modes de la construction fictionnelle à ceux d'une lecture des signes écrits sur la configuration d'un lieu, d'un groupe, d'un mur, d'un vêtement, d'un visage. C'est l'assimilation des accélérations ou des ralentis du langage, de ses brassages d'images ou sautes de tons, de toutes ses différences de potentiel entre l'insignifiant et le sursignifiant, aux modalités du voyage à travers le paysage des traits significatifs disposés dans la topographie des espaces, la physiologie des cercles sociaux, l'expression silencieuse des corps. La "fictionnalité" propre à l'âge esthétique se déploie alors entre deux*

*pôles : entre la puissance de signification inhérente à toute chose muette et la démultiplication des modes de parole et des niveaux de signification. »*⁵⁶³

Deleuze⁵⁶⁴ considère que les signes « renvoient à des modes de vie, à des possibilités d'existence, ce sont les symptômes d'une vie jaillissante ou épuisée. » Pour lui, l'artiste « ne doit pas se contenter d'une vie épuisée, ni d'une vie personnelle. » Il dit que l'on « n'écrit pas avec son moi, sa mémoire et ses maladies. Dans l'acte d'écrire, il y a la tentative de faire de la vie quelque chose de plus que personnel, de libérer de vie de ce qui l'emprisonne. » Ce qui brise la vie, pour Deleuze, n'est pas la mort, c'est plutôt l'excès de vie que l'on a « vu, éprouvé, pensé. » De cette manière, pour lui, « on écrit en fonction d'un peuple à venir et qui n'a pas encore de langage. Créer n'est pas communiquer, mais résister. Il y a un lien profond entre les signes, l'événement, la vie, le vitalisme. C'est la puissance d'une vie non organique, celle qu'il peut y avoir dans une ligne de dessin, d'écriture ou de musique. Ce sont les organismes qui meurent, pas la vie. » La fiction comme toute autre création, pour Deleuze, est une « logique des flux » où le délire opère « dans le réel », car « nous ne connaissons pas d'autre élément que le réel » : l'imaginaire et le symbolique sont ainsi considérés par Deleuze comme étant de « fausses catégories ».

Le travesti, à travers les forces et puissances qui le traversent dans une logique de flux, d'excès de vie, devient ainsi un porteur de drame et de conflit. Il fabrique « dans le réel » son propre mode d'existence à travers et en dehors des normes et catégorisations de la société. Il rend visible le caractère fictif de la construction des

⁵⁶³ RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible*, Op. Cit., pp. 56-58.

⁵⁶⁴ DELEUZE, Gilles, Op. Cit., pp. 195-198.

genres en tant que « fabrication sociale » exposée antérieurement par Butler.



Image 38 : *La Divina* (photo: Fernanda Chemale)

Le solo est nommé *La Divina* en hommage au personnage Divine de Genet et à la pièce *Hommage à l'Argentina* de Kazuo Ôno. Pour cela, *La Divina* veut donner une suite et une lecture autre à la tradition orientale de l'onnogata. L'onnogata est l'acteur japonais spécialisé dans les rôles féminins dans le Kabuki. Ici, la

représentation de la femme coïncide avec la mimésis de la femme. Georges Banu⁵⁶⁵ explique que la coutume japonaise exige que l'on reconnaisse l'homme derrière la femme et que le réel se soumette aux critères de l'idéal. Il cite Bandô Tamasaburô comme un onnogata d'exception parce qu'il dépasse la coutume en pensant la construction de la femme en termes de beauté imaginaire, de projection d'artiste, plus que de copie d'artisan. Il accède ainsi à l'ambiguïté de l'être parfait de la mythologie, l'androgyné. Et c'est sur cette frontière entre l'art et la transgression des sexes que Tamasaburô se trouve lorsqu'il dit que quand il danse, il ne sait pas s'il est homme ou femme. Il part de l'héritage de la technique du Kabuki en la transformant selon son imaginaire, dont Greta Garbo fait partie. Ainsi il élabore une fiction au croisement de la scène d'aujourd'hui et des estampes d'hier, du réel et de la vision, tout en améliorant l'idéal de la femme proposé par le Kabuki. Kazuo Ôno, lui, reprend la tradition de l'onnogata en la retournant. Ôno, un des créateurs du Butô, ne part pas d'un modèle de femme culturellement répertoriée, mais capte le choc éprouvé face à une femme bien précise, qu'il n'a pourtant jamais rencontrée. Il en a seulement vu des images qui la représentaient dans sa danse. Argentina (nom d'artiste d'Antonia Mercé) a surpris Ôno par la force de sa danse, ainsi que par le fait que c'est une danseuse au corps âgé, ce qui ne correspond pas aux canons de beauté de la tradition occidentale. Ainsi, Ôno crée ses propres gestes, danse l'incarnation d'une femme réelle sans cacher son corps d'homme très âgé. Nous voyons ici la différence entre Tamasaburô et Ôno : le premier cherche à créer un être imaginaire, le second veut la

⁵⁶⁵ BANU, Georges, « Mythologies de la femme – Bandô Tamasaburô et Ôno Kazuo », *Butô(s), Op. Cit.*

résurrection d'un être de mémoire. Banu dit encore que les deux artistes se trouvent à deux pôles opposés tout en présentant une même lignée de l'onnogata. L'un restitue le modèle féminin dans sa pérennité, l'autre fournit la preuve d'un choc autobiographique.



Image 39 : *La Divina* (photo: Fernanda Chemale)

C'est ce phénomène de choc autobiographique qui a marqué le point de départ de *La Divina*. Il s'agit de l'autobiographie qui prend sa forme dans un processus empirique (*work in process*), dans une esthétique qui lui est propre à travers le recueil et la transformation des images du passé. La construction, c'est-à-dire la création d'une figure poétique, de ce personnage fictif/autobiographique a été faite à partir de

l'analyse des références/intercesseurs étudiés antérieurement (Bausch, Grotowski et Kantor) ainsi qu'à travers l'utilisation de mon univers personnel et de l'univers fictionnel de Jean Genet. J'ai choisi quelques points développés par ces créateurs/références qui correspondaient à mes désirs, en les mêlant à d'autres rencontres sur mon parcours. Les références fonctionnent donc comme les « rencontres »⁵⁶⁶ de Deleuze, c'est-à-dire qu'au travers du contact avec les œuvres d'autres artistes, on peut établir une rencontre transformatrice pour le créateur. Ces rencontres avec des univers différents créent des agencements propres à la construction d'un univers singulier, spécifique à chaque individu. Selon Deleuze encore, la détermination d'un territoire se fait par déterritorialisation, c'est-à-dire par le fait de sortir de son territoire – ou de soi-même –, à travers la rencontre avec d'autres territoires. La déterritorialisation crée de nouveaux agencements qui, après ce processus de dépaysement, permettent la reconnaissance et la transformation de son propre territoire – et de soi-même – lorsque l'on y revient.

La quête du performer, dans sa découverte d'un art qui prendrait sa source dans sa propre mythologie, passe par la construction d'agencements entre les différentes influences et rencontres.

La construction et l'expérimentation pratiques de mon propre agencement se font, dans un premier temps, à partir de l'œuvre de Beckett et de la découverte des « événements clés » – les chocs qui créent des métamorphoses – de Beuys. La rencontre avec l'œuvre de Beckett est liée à un « événement clé » personnel, une

⁵⁶⁶ Pour Deleuze la rencontre ne se fait pas uniquement avec des gens, mais aussi avec des œuvres, des tableaux, des films, des univers d'artistes, des lectures, etc.

crise de dépression qui a transformé mon corps et qui en a été une mort symbolique. Désormais, mon travail sur la mémoire de l'acteur devient lié à l'entraînement physique du corps dans le désir d'une œuvre personnelle transformatrice. Le mythe personnel peut donc, à travers le système suggestif de la performance, devenir ce récit imaginaire qui représente des aspects de la condition humaine plus générale et qui nous aide à dépasser la condition individuelle. Pour Deleuze, l'écriture (et la performance est un système d'écriture par le corps et les actions du performer) doit sortir de l'affaire particulière. Or les réminiscences personnelles sont par nature archéologiques – puisqu'elles plongent dans le passé biographique, sociologique, phylogénétique – et scatologiques, c'est-à-dire une interpellation sur la condition humaine au-delà de la situation actuelle. D'après Deleuze, on délire sur le cosmos et non sur l'affaire particulière. Ainsi le passé individuel devient une « cellule », une « monade », une « situation » de ce cosmos. Mais comme il s'agit d'actualité, d'actualisation, d'être au présent, et de la construction de nouveaux modes de subjectivation, la question qui se pose est celle de la transformation de ces données du passé.

Cet agencement dans la pratique de ma performance devient également possible à travers les concepts de montage et de contamination. Le montage permet de jongler avec les fragments ; la contamination de créer, à partir de la déterritorialisation, l'agencement entre les éléments issus du souvenir, des univers parallèles, des influences et des références. Tout cela dans le but de créer un « performance texte » à travers un comportement restauré dans un « corps fictif », qui

est aussi un processus d'actualisation et une construction d'un autre mode de subjectivation. Ce corps fictif devient aussi la création d'un personnage fictif-autobiographique. Comme dans la performance autobiographique, le corps de l'artiste devient l'œuvre d'art.

Le premier enseignement de Grotowski pour la construction de ma pratique est l'acceptation du « vol » des techniques et des pratiques, comme des outils pour la découverte de ce qui est valable pour l'individu dans le présent. T. Richards⁵⁶⁷ raconte que Grotowski était un bon voleur de ce qui a été fait dans le passé, qu'il avait écouté et suivi Stanislavski, qui avait dit que chacun devrait trouver ce qui était le mieux pour lui, que chacun devrait créer sa propre méthode. Grotowski s'est nourri de cette phrase, aussi bien que de la recherche de Stanislavski, et il examinait profondément les techniques de ses prédécesseurs en empruntant ce qui pouvait lui être utile. Il y cherchait les outils qui pouvaient l'aider à développer sa propre technique personnelle. « *Créez votre propre méthode. Ne dépendez pas servilement de la mienne. Trouvez quelque chose qui marche pour vous.* »⁵⁶⁸ Cette phrase de Stanislavski illustre le processus développé par Grotowski : la recherche d'une méthode propre et personnelle liée au performer.

De même que Grotowski, je pars de l'idée de construction de partitions individuelles, comme des « mini-spectacles », qui existent autant en tant que fragments indépendants que comme éléments d'une structure plus élaborée (ce qui

⁵⁶⁷ RICHARDS, Thomas, *Op. Cit.*, p. 28.

⁵⁶⁸ RICHARDS, Thomas, *Ibid.*, p. 28 (et cité par Joshua Logan dans la préface à Sonia Moore, *The Stanislavski System*, New York, Penguin Books, 1984/1960, p. 16).

rejoint également le travail de Pina Bausch). Cette structure peut être considérée comme un nouvel agencement à partir de ces fragments dans l'élaboration d'un spectacle de plus grand format.

Tout comme Grotowski, je considère que les sensations corporelles vécues peuvent être revécues, revues et ressenties différemment, donc transformées. Mais contrairement à lui, je pense que l'on n'est pas censé devoir ressentir toujours le même sentiment ou avoir le souvenir d'origine lors de la représentation. Le souvenir peut être à l'origine de l'acte créatif, mais il sera inséré dans un autre contexte qui le transformera, qui le contaminera aussi. En cela mon travail et ma vision s'approchent plus de l'optique de Pina Bausch, qui exige la puissance du premier souvenir, mais qui l'accepte en tant que force génératrice d'un nouveau système moins « lisible » et plus « symbolique ». Pourtant, même contaminée, retravaillée, remaniée, cachée, déconstruite, c'est toujours l'histoire originelle, celle du performer qui est à l'origine de la création.

Dans la construction de partitions physiques, l'entraînement aide à trouver l'organicité et à découvrir la logique propre au souvenir dans le corps du performer. C'est le corps, par l'enchaînement des actions, qui découvre sa logique et par conséquent les autres actions, mouvements et dynamiques dont il a besoin. On peut également recourir à l'utilisation d'objets – souliers, costumes ou accessoires extérieurs au corps du performer, comme des prothèses qui sont des extensions corporelles –, ou de matériaux autres. Les objets peuvent aussi faire « corps » avec celui du performer, comme c'est le cas des talons hauts qui aident à trouver la

corporéité nécessaire lors de la construction de *La Divina*.

D'autres éléments/particules, comme une photo, par exemple, peuvent donner l'origine à une qualité physique. Ces outils génèrent ainsi d'autres événements clés. Comme c'est le cas de l'utilisation d'une photo ancienne de ma mère comme « miss » dans les années 1960, porteuse de tous les canons de beauté de l'époque (les divas du cinéma, les pin up, etc.) et qui ne correspondait pas à sa réalité de femme agressée par le pouvoir d'une société masculine. Ce que le spectateur reçoit lors de la performance, c'est le « performance-texte » et non l'histoire d'une femme battue par un homme, car le souvenir d'origine est caché derrière l'ensemble de l'agencement. Et cet agencement se fait dans un premier temps, comme pour Kantor, à travers mes yeux d'enfant, ma mémoire d'enfant. C'est le montage et la contamination alors qui permettent aussi cet agencement des « événements clés » retenus par le souvenir dans la construction de la performance autobiographique. Le « performance-texte », la narration, devient alors, comme chez Grotowski, un jeu physique, presque une danse.

Cette « danse » est proche de celle de Pina Bausch, dans le sens où elle est « expressionniste », car elle devient une expression, une expérimentation du corps/âme du performer à travers des formes, lignes et plis, individuelles et élaborées par l'individu même. La narration en tant que texte théâtral, dans une logique de cause et conséquence, n'est pas la priorité et elle est construite à travers des images-mouvements. Comme dans le *Tanztheater*, à la manière du cinéma, les images sont des images-mouvements et des images-temps. Il y a également comme dans le *Tanztheater* une accumulation de fonctions : le performer est l'auteur, le monteur, le

metteur en scène, même si nous faisons appel à d'autres créateurs pour collaborer dans le processus de création.

Dans *La Divina*, les gestes deviennent aussi des gestes comportementaux. Le souvenir donne l'origine à des agencements qui font appel, par exemple, à l'industrie des canons de beauté de la femme. Je cherche ainsi, par l'exploration des gestes qui sont aussi sociaux, à passer de la catégorie de l'individu avec un passé singulier à la catégorie d'un membre d'un collectif. Ainsi, selon Deleuze, « le » individu devient « un » individu parmi d'autres, car il sort de l'affaire particulière pour arriver au collectif, au cosmos, une fois que le souvenir particulier crée un agencement avec l'industrie créatrice de mythes comportementaux. Comme pour Butler, les modes de comportements sont des fabrications, donc, des performances. La mère/miss représente toutes les femmes victimes du régime de la fabrication et de l'uniformisation de la beauté, de l'image et du comportement sociaux imposés aux femmes et aux hommes. Le code utilisé est, comme chez Pina Bausch, celui de la confrontation des forces : l'individu dans son intimité contre les codes comportementaux et les corps imposés.

L'utilisation de la répétition pour trouver d'autres significations au geste est un autre aspect important dans la construction de ma performance. La répétition est un outil pour trouver le matériau « symptomatique », avec un sens intermédiaire entre le clinique et le social (comme l'a fait Pina Bausch), et permet d'aller jusqu'à l'obsession, qui vide l'action d'une interprétation réaliste de cause et effet (comme chez Kantor). La répétition, selon Kantor, a trois fonctions : elle est un instrument

pour enlever l'aspect psychologique de l'action ; elle est l'endroit même où la performance est construite ; elle donne au processus de découverte d'autres possibilités de signification. La répétition est un procédé de fiction : un jeu avec des lenteurs et des vitesses. Elle est un enchaînement et une combinatoire de fragments, dans une quête de connexions entre des morceaux disparates, proches de l'assemblage. Un processus dans lequel les actions, les gestes, les souvenirs acquièrent une existence propre et indépendante qui parfois « amènent » le performer au lieu d'être amenés par lui. La dramaturgie s'approche alors de l'idée de storyboard. Elle est construite selon le principe du *work in progress* et le drame se fait par opposition et contraste de forces contraires. Dans la construction de ma performance, la recherche de l'opposition de l'action, du geste ou du mouvement devient génératrice de drame. Un mouvement simple, comme celui de chercher une valise, est travaillé dans une qualité proche de celle du mime corporel. C'est le corps qui cherche l'opposition pour développer l'idée du drame. Cette « dramatisation » du geste, du mouvement ou de l'action devient possible à travers la convention de la théâtralité.

Les fragments peuvent être sous la forme de mini-structures (comme Grotowski), de *stücke* (comme Pina Bausch) ou d'actions isolées et gestes en tant que tels (comme Kantor). Comme pour ce dernier, les fragments sont autonomes et peuvent être remaniés à travers la théâtralité, c'est-à-dire par l'acceptation de la convention artificielle du théâtre qui permet la liberté d'exagérer, de déformer, de construire artificiellement une nouvelle forme à travers la manipulation de l'élément.

Les souvenirs utilisés dans la construction de la performance sont apparus de manières différentes. Ils peuvent être sollicités à travers des questions posées, comme « qu'est-ce qui me fait peur ? », par exemple, ou par l'exercice du regard vers l'intérieur et l'acceptation de la mémoire comme étant l'endroit où les souvenirs existent indépendamment de notre volonté. À partir de cet agencement, l'imaginaire devient l'usine qui fabrique des images, des mythes, et l'endroit où se retrouvent des faits, objets, personnes, traces, dépourvus de chronologie et de hiérarchie. Il permet aussi l'utilisation des événements clés pour trouver des lignes de fuite, d'autres « possibles », des connexions avec le cosmos. Pour Duran, l'imaginaire cherche à devenir mythe, c'est-à-dire à extraire des contingences de la biographie et de l'histoire l'intention symboliste de transcendance. Néanmoins pour Deleuze, l'imaginaire en tant qu'usine, cherche plutôt l'immanence et la multiplicité. Selon Deleuze, « *quand on invoque une transcendance, on arrête le mouvement, pour produire une interprétation au lieu d'expérimenter. [...] L'interprétation se fait toujours au nom de quelque chose qui est supposé manquer. L'unité, c'est précisément ce dont la multiplicité manque, comme le sujet, c'est ce dont manque l'événement. [...] Il n'y a pas d'universaux, mais seulement des singularités. [...] C'est ce qui se passe sur le plan d'immanence : des multiplicités le peuplent, des singularités se connectent, des processus ou des devenirs se développent, des intensités montent ou descendent.* »⁵⁶⁹

Ainsi, les impressions du passé biographique sont des événements, des

⁵⁶⁹ DELEUZE, Gilles, *Op. Cit.*, pp. 200-201.

singularités et des multiplicités. Elles sont proches de la vision fantastique de l'enfant car elles contiennent cette fatalité du contact avec la solitude, mais pour mieux trouver d'autres similitudes. Le passé biographique ne possède pas une temporalité précise : c'est un voisinage où le passé, le présent et l'avenir coexistent. La temporalité est ainsi vue plutôt en tant qu'actualité en rapport à une situation. Comme dans le Théâtre Forum de Boal, on découvre, à travers l'utilisation des expériences personnelles, d'autres singularités, d'autres « situations » (à la manière de Foucault) ; on découvre qu'il y a d'autres individus qui partagent des expériences ou des impressions similaires aux nôtres.

Le travail sur soi-même nous aide ainsi à restituer notre place en tant que créateur et en tant qu'individu, et c'est ainsi que l'art devient le double de la vie. Là, dans l'art, l'artiste peut dépasser les bornes de la vie quotidienne et se restituer des dégâts de la vie, des traumatismes, à travers l'acceptation des événements clés comme un outil pour la création et la construction de fables. Selon Deleuze, « *ce qu'il faut, c'est saisir quelqu'un d'autre en train de "légèrer", en "flagrant délit de légèrer". Alors se forme, à deux ou à plusieurs, un discours de minorité. On retrouve ici la fonction de fabulation bergsonienne... Prendre les gens en flagrant délit de légèrer, c'est saisir le mouvement de constitution d'un peuple.* »⁵⁷⁰

La Divina est un personnage fictif/autobiographique qui succède à mon expérience de travail de « légèrer » avec et autour de Beckett. Genet apporte ainsi d'autres inspirations/aides pour « légèrer » autrement ; pour aborder d'autres points

⁵⁷⁰ DELEUZE, Gilles, *Op. Cit.*, p. 171.

importants dans ma vie et ma création, comme la sexualité par exemple, considérée par Deleuze comme une machine de guerre.

J'ai découvert la fiction de Jean Genet à l'époque où je commençais mes études en danse contemporaine et où j'entretenais le désir de travailler en liant la danse et le théâtre. Mon expérience professionnelle comme danseur dans une compagnie de danse contemporaine⁵⁷¹ m'a apporté plusieurs apprentissages qui ont beaucoup influencé et déterminé mon parcours. Le premier enseignement a été l'importance de la régularité de la discipline et du training corporels. Le corps du danseur doit être entraîné chaque jour pour apprendre à être « autrement » sur scène, pour ne pas être quotidien. La mémoire corporelle du danseur se développe à travers le training et les répétitions, et chaque fois que le danseur arrête de pratiquer, il perd de ses facultés et le travail de rattrapage est beaucoup plus difficile. La fatigue corporelle est devenue pour moi une caractéristique du métier de danseur. J'ai pu expérimenter la fatigue physique comme un point malléable et non figé, car on atteint par la pratique des niveaux de plus en plus avancés. Le corps fatigué répond autrement, car il est libéré du mental qui essaye toujours de « comprendre » le mouvement. À travers l'épuisement, le corps apprend à réagir par lui-même. C'est ce que Grotowski appelle le « deuxième souffle ».

La deuxième découverte importante a été le « non-personnage ». Les chorégraphies dans lesquelles j'ai dansé ne possédaient pas de personnages comme dans le théâtre, et la narration ne présentait pas la même logique de construction que

⁵⁷¹ *Muovere Cia de Dança*, de la chorégraphe Jussara Miranda.

la dramaturgie théâtrale. La construction chorégraphique était établie par la chorégraphe qui possédait ses motivations et son univers d'inspiration, et le danseur devait apprendre les mouvements qu'elle indiquait et les exécuter. Le sens était donné par l'ensemble du spectacle, ou même par les chorégraphies isolées qui pouvaient avoir une logique entre elles ou non.

D'après mes expériences théâtrales antérieures, la pratique du danseur ne correspondait pas à la logique de l'acteur. Je pensais que le danseur, pendant qu'il exécute les mouvements, a son mental occupé par le compte des temps de la musique. Il n'a pas le temps de créer une ligne narrative. Sa pensée est obligée de compter pour que le mouvement soit sur la musique et précis avec les autres danseurs. L'émotion apparaît selon les dynamiques, les rythmes, les intentions du mouvement, la précision, etc. Le conflit pour moi résidait dans le fait que ma première formation comme acteur m'avait entraîné à m'émouvoir pour vivre le personnage. Il me semblait impossible d'être sur scène sans « sentir » et de n'y avoir simplement qu'à « compter » le temps des mouvements. Au fur et à mesure que ma mémoire corporelle se développait, j'ai pu apprendre à « habiter » le mouvement, c'est-à-dire à comprendre la mécanique du corps et à le laisser (par le training) agir par lui-même. La maîtrise du corps et des mouvements chorégraphiques aboutissait à l'organicité, et l'émotion est devenue une conséquence de cette libération et maîtrise corporelles. Ce manque de personnage m'a aidé à comprendre la proximité qu'a le danseur avec le discours du performer. Le danseur, lorsqu'il ne crée pas ses propres mouvements, est obligé de reproduire ceux du chorégraphe et les indications qu'il lui donne. Pourtant,

dans cette « habitation » du mouvement, il reste toujours lui-même. Il a la possibilité de trouver en lui-même les motivations et les significations pour les mouvements et gestes. Bien sûr, l'acteur a cette même possibilité, mais il se tient généralement derrière un personnage. L'absence du personnage montre d'avantage le danseur en tant que personne sur scène.

Désormais, la question pour moi était de trouver comment lier ces deux disciplines, la danse et le théâtre. Des œuvres de Genet, j'ai choisi l'aspect de la duplication de sa personnalité, les amants, sa relation avec les femmes et les hommes, l'effacement de la frontière entre la réalité et la fiction, l'inversion des valeurs, l'utilisation de soi-même et le personnage du travesti. Ce serait des possibilités à développer, dans un contexte qui engloberait ainsi la sexualité, les souvenirs, la trahison, l'amour, la masculinité et la féminité, le rêve et la réalité, etc. Ces aspects me semblaient correspondre à mes motivations personnelles, du moins j'en avais l'intuition, car je n'avais pas encore clairement trouvé les événements clés qui m'amenaient vers la construction de *La Divina*. Les traumas d'une sexualité interdite, de l'homosexualité, la recreation de moi-même et l'inversion des valeurs était les pistes que me guidaient dans cette nouvelle recherche/rencontre.

Dans un premier temps, le travail de construction de la performance a été fait collectivement entre le performer Nando Messias et moi, le metteur en scène, dans le cadre du montage du spectacle du *Grupo Sotão, Grand Genet : Nossa Senhora das Flores*⁵⁷². Pendant les ateliers de création et d'entraînement, on a travaillé toujours en

⁵⁷² Mise en scène : Biño Sautzvy. Porto Alegre, 2002. Ce spectacle a reçu les prix Açorianos de la ville de Porto Alegre : meilleurs spectacle de danse, chorégraphie, danseur, danseuse et lumière.

cherchant les relations entre les exercices physiques et la mémoire, les sensations liées au passé, aux souvenirs, aux images personnelles.⁵⁷³ Le but était de travailler dans le champ personnel, en utilisant les expériences vécues, en les prenant comme matériaux pour la construction d'une fable, d'une histoire, sans utiliser un matériau littéraire comme point de départ. Le fragment de réalité devait être mêlé à un autre créé par l'imagination : quelque chose d'absurde, qui révèle une envie cachée ; un désir de dépasser une interdiction ; un vrai sentiment qui n'a pas pu être exposé ; ce qui est de l'ordre de la pensée et du désir et qui n'est pas visible ou dit.

Tout le travail a été lié à une recherche du corps comme porteur du drame. De la même façon, on a créé des actions simples, quotidiennes, mais qui faisaient partie de notre expérience personnelle, pour ensuite les retravailler en y cherchant l'opposition corporelle. Comment dramatiser une action simple, ordinaire, quotidienne, à travers la mécanique corporelle, à travers les tensions contraires du corps. Le but était d'aller jusqu'au bout du mouvement, en l'amplifiant pour en découvrir le point de départ et sentir dans quelle partie du corps il se terminait. Une fois que l'on a eu la partition exagérée, augmentée, on a commencé à la travailler en cherchant des possibilités de diminuer quelques parties ou mouvements, pour y trouver un rythme différencié. Cela donnait la possibilité de créer une nouvelle partition en alternant les moments forts et les faibles, les grands et les petits, les

⁵⁷³ Un exercice, par exemple, consistait à reconstituer physiquement le jour de la veille, du réveil jusqu'au coucher. Après la mémorisation de la partition physique, il fallait y trouver un moment où un fait fictif et absurde avait lieu. Ensuite, on transformait la partition en créant un nouveau développement pour l'histoire. On maintenait la partie relative au jour de la veille, à la fin de laquelle on introduisait la partie fictive. Après cela, chacun racontait à un autre son histoire, dans le secret du chuchotement et sans être vu, pour que l'interlocuteur ne puisse qu'à peine se la représenter. L'étape suivante consistait pour l'interlocuteur à créer sa propre partition de l'histoire qu'il venait d'entendre en la racontant physiquement, comme si c'était la sienne.

rythmes, les répétitions, etc. Ce travail sur l'opposition du corps est devenu un principe pour toutes les étapes du développement de la création.

Afin de les utiliser dans la construction de séquences et partitions pour la création de scènes, Nando Messias a choisi dans le livre de Genet des actions typées et concrètes du personnage Divine. À partir de l'étude de ses actions, de sa personnalité, des possibilités de signification chez Genet et du rapport avec la personnalité du performer, ce dernier devait créer des séquences en recherchant toujours les images que le personnage choisi déclenchait chez lui, et où les actions devaient avoir des liaisons avec son univers personnel – choses faites dans le passé, actions qui traduisaient un état d'esprit personnel, quelque chose ou quelqu'un qui l'avait marqué, etc. Il y avait deux possibilités de construction des partitions : la première partait d'actions simples et concrètes ; la deuxième, de mouvements qui exprimaient des sensations et des émotions. Dans le premier cas, la lecture était plus directe et la compréhension du contexte se faisait plus clairement. Le second exigeait plutôt la capacité à s'émouvoir, car les mouvements étaient de l'ordre du subjectif sans logique narrative claire ou visible. Le but était de créer un univers propre du performer/personnage, un espace/temps/action dans la limite entre la réalité même et l'illusion, entre le personnage inspirateur et l'acteur, entre la fiction et le réel. Les partitions devaient aussi bien pouvoir exister indépendamment que posséder des relations de cohérence entre elles si on les regroupait, créant ainsi un « mini-spectacle » du personnage/performer.

Ces actions « simples » et « concrètes » étaient dramatisées pour la recherche

de l'opposition corporelle. Elles étaient travaillées en utilisant des difficultés corporelles dans leur réalisation, comme l'équilibre précaire, les obstacles, les résistances, l'augmentation, la diminution, etc. À travers ces rythmes, pulsions et tensions, il s'agissait de trouver d'autres relations et d'autres images personnelles. Outre le système du montage, on a utilisé d'autres concepts comme la répétition, l'accumulation et la réduction pour construire le rythme et la forme de la scène. Les éléments de scène sont apparus surtout sous la forme d'objets trouvés dans la réalité même : boîtes, valises, maquillage, tapis, chaise, costume, cachets, boisson, etc.

La construction de ce personnage devait être autant liée à l'univers personnel de l'acteur/danseur qu'à celui du metteur en scène. Les deux sont des performers, puisque le discours est bâti sur leurs expériences et souvenirs, sur leur mythologie personnelle. Même s'il est « inspiré » et mêlé à l'univers de Jean Genet, le discours est plutôt à la première personne. C'est de cette phase de travail que sont apparus quelques événements clés liés à mon passé et qui ont déterminé la direction que le personnage a pris ensuite dans le solo *La Divina*.

Le maquillage et le costume de scène sont liés au travestissement, au fait de vouloir être un autre, accéder à une autre forme/apparence physique, fabriquer un autre corps. Par cette action, le personnage refuse la limitation du corps « masculin », celle de ce à quoi la nature l'a destiné, celle de la forme et des conduites établies par la société. En ce qui me concerne, c'est une action liée au souvenir de l'utilisation que je faisais en cachette des produits de maquillage et des vêtements de ma mère et de mes sœurs. Lorsque j'étais enfant, ma sœur aînée me déguisait en fille et me

promenait dans le village où nous habitions. Comme elle était jeune, l'éducation qu'elle me donnait se mêlait aux amusements de son âge. Elle me donnait ses habits pour aller à l'école, et de mon côté, je prenais toujours ses affaires pour me « déguiser ». Cela m'amusait et pourtant c'était douloureux, puisqu'il me fallait subir la moquerie des autres enfants et la honte d'être « différent ». Cet univers était à la limite du plaisir enfantin, de l'amusement intime et de la honte, de la peur et de l'humiliation provenant de l'extérieur.

Un autre souvenir a sous-tendu la performance, celui d'avoir bu et pris des drogues, à l'adolescence, pour surmonter et faire face à la réalité rigide et catholique, tandis que je me découvrais une sexualité interdite, l'homosexualité. En province, où j'ai grandi, il était plus « accepté » d'être un adolescent rebelle qu'un « homosexuel ». Ainsi, j'ai commencé à boire à l'âge de douze ans, à l'époque où la dictature militaire existait encore au Brésil et où l'homosexualité était synonyme du SIDA⁵⁷⁴. Comme tout adolescent en conflit, il me fallait créer une réalité propre pour fuir celle trop dure d'une société répressive. Comme l'a dit Guimarães Rosa, vivre est dangereux. Pour moi, à cette époque, c'était la vie en société qui était dangereuse : les moqueries et les agressions verbales jamais ne cessaient et j'avais constamment peur d'être agressé dans la rue. Il fallait être « fort » pour survivre et pour faire face à ce monde extérieur.

Un autre thème a été important pour la construction de la performance, celui de

⁵⁷⁴ Par exemple, en 1989, le chanteur Cazuza, icône du rock brésilien, déclare publiquement sa séropositivité. Homosexuel assumé, il sort l'album emblématique *Burguesia* (Bourgeoisie), dans lequel il critique d'une façon féroce la société et la pensée de droite et bourgeoise brésilienne. Il meurt du SIDA en 1990. Renato Russo, chanteur et leader du groupe *Legião Urbana*, également homosexuel et artiste politiquement engagé, meurt du SIDA en 1996.

la solitude et du manque d'amour. Le monde parallèle où habite le personnage/performer est fait d'une longue attente du « prince charmant », de l'être aimé. Pourtant, d'après la réalité, les contes de fées ne sont pas faits pour les garçons. Comme chez Kantor, j'ai connu de longs moments d'attente devant la fenêtre. Voir le temps s'écouler en province : il fallait croire à l'existence d'un monde qui n'était pas celui qui se présentait et se nourrir du rêve d'un avenir imaginable. Croire qu'il est possible d'exister autrement. Vouloir, désirer, imaginer être une autre personne et en même temps accepter et aimer ce que l'on est. Être seul et devoir s'amuser avec son imaginaire. Pourtant ce monde imaginé est toujours en conflit avec la « réalité ». Cette réalité ordinaire détruit toujours les rêves et les désirs : de cela naît le conflit de l'impossibilité ou de la difficulté de coexistence des mondes et des réalités. Selon Deleuze, « *le système nous veut tristes et il nous faut arriver à être joyeux pour lui résister.* »⁵⁷⁵

L'utilisation des valises est devenue une caractéristique du travail développé depuis la Trilogie sur Beckett. La valise et les malles possèdent toute une symbolique facilement repérée et communiquée. Pour moi, elles sont liées à mon enfance et à mon adolescence en province, époque où on déménageait souvent. Ce souvenir de n'avoir pas de maison fixe pour longtemps m'a beaucoup marqué. Je suis issu d'une famille nombreuse et on habitait toujours dans de grandes maisons, ce qui fait que chaque fois que l'on devait déménager, on utilisait d'innombrables valises et malles,

⁵⁷⁵ DELEUZE, Gilles, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, le 17/05/1987.
<http://contemporaneitesdelart.fr/quelle-place-pour-lart-en-ce-xxieme-siecle/gilles-deleuze-quest-ce-que-lacte-de-creation/>

perdant souvent des choses que l'on ne retrouvait parfois que beaucoup plus tard. Certaines des valises restaient dans l'oubli, fermées durant des années, conservant des objets, des odeurs du temps passé, des bribes de souvenirs qui, une fois retrouvés, nous procuraient une sensation de pure découverte. Même à l'âge adulte, après avoir quitté la maison parentale, je n'ai cessé de déménager. Les valises deviennent ainsi des leitmotifs qui ponctuent mes créations et symbolisent, au-delà du sentiment d'être « *étranger partout* »⁵⁷⁶, l'endroit où l'on garde ses objets, les souvenirs destinés à nous accompagner et ceux que l'on doit trier pour s'en débarrasser. C'est alors le moment de faire un choix, un choix lié au passé, à l'avenir et au présent. Ce choix consiste ainsi à « se fabriquer » une nouvelle réalité.

Dès lors, *La Divina* existe lorsque la réalité donne la vie à sa propre fiction, là où les rêves, la mémoire, le désir et la pensée sont des « oui » face aux « non » de l'existence réelle quotidienne. Sur la scène, des fragments, de petites pièces s'enchaînent à la recherche d'une forme, d'un esprit, sans structure dramaturgique préétablie pour lui donner de l'assurance. C'est le propre univers personnel du performer qui cherche le point d'équilibre entre l'ironie tragique et celle ludique. C'est ce point instable qui l'amène vers un absurde presque grotesque. Il s'agit d'un enchaînement d'actions métaphoriques matérialisées, inspirées d'actions du quotidien, concrètes, comme l'acte de boire ou de se maquiller, par exemple, qui sont légèrement déformées afin d'apparaître sur scène avec une force ostentatoire, démonstrative d'un état des choses : la cruauté du besoin d'amour insatisfait, la

⁵⁷⁶ YOURCENAR, Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, Gallimard, 1974, p. 104.

différence des sexes et des désirs, l'incommunicabilité, l'éternel besoin d'être aimé, la solitude, la quête de son identité dans un monde individualiste.

La scène utilise une matérialité, dans le sens d'une littéralité dans les actions, pour exprimer des sentiments et des souffrances, « régressant » jusqu'à l'enfance, jusqu'à sa sincérité et sa matérialité ouverte au jeu et à l'illusion, avant que la couche des comportements adultes ne recouvre tout, inhibant la faculté de ne pas avoir honte, d'être explicite et de dire ce que l'on ressent.



Image 40 : *La Divina* (photo: Luise Kaunert)

Dans une limite entre le théâtre et la danse, l'histoire se dessine dans une quête du geste, du mouvement, au-delà du naturalisme, dans l'intérieur du performer visant l'organicité de l'être humain sur scène. Il s'agit d'un dialogue entre l'intérieur et l'extérieur pour trouver le « bon geste », celui qui ressemble le plus à l'impulsion interne et au ressenti. Pour cela, *La Divina* ne s'appuie pas sur les mots, sur la parole, sur le verbe. Elle ne veut pas s'expliquer car elle cherche d'abord à exister matériellement, à prendre corps. Elle existe et explore la performance entre le théâtre gestuel et la danse pour trouver son propre langage tout en s'appuyant sur les codes existants dans le champ social. Et c'est exactement ce conflit entre le social et l'intime le moteur de son drame.

*La Divina*⁵⁷⁷ marque le début de ma recherche sur l'autobiographie et l'autofiction dans le processus de création à l'Université Paris VIII, la rencontre et la collaboration avec Antony Hickling au département des Arts de la Scène, et la fondation du Collectif des Yeux à Paris – dont je vais maintenant traiter des créations.

⁵⁷⁷ *La Divina* a représenté la France pour le Prix Pinokio de Théâtre Gestuel en Belgique en 2005, a participé au Festival du Geste à l'Akteon Théâtre, Paris 2006 et s'est produit dans ce même théâtre pour un mois de présentations. Elle a été présentée au Festival International de Théâtre et de Danse de Porto Alegre – Brésil / *Poa Em Cena*, en 2007, au Festival À Pas de Corps au Théâtre de la Girandole, Montreuil, 2009, et au Festival Danse Box du Centre Culturel Bertin Poirée, Paris, 2010.

Metteur en scène : Biño Sautzvy.

Création : Biño Sautzvy et Nando Messias.

Chorégraphies : Biño Sautzvy, Nando Messias.

Interprète : Biño Sautzvy.

Participation sur scène en France : Antony Hickling et Luciana Dariano ; au Brésil : Ekin et Melissa Dornelles.

Costumes et décor : Biño Sautzvy, Nando Messias.

Graphisme : Sabah El Jabli.

Création Lumière en France : Michael Bughdan ; au Brésil : Claudia de Bem.

Année de création : 2005/2006.

9.5. Le Collectif des Yeux

Le Collectif des Yeux⁵⁷⁸ est une association loi 1901 qui a pour fonction et pour objectif de créer un espace de production interdisciplinaire, une transversalité entre les arts – danse, théâtre, musique, cinéma, photographie, arts plastiques –, rendre possible la création individuelle dans le champ de l’art contemporain. Ainsi, à partir de l’existence de plusieurs individualités, de leur collaboration, et porté par l’idée que l’art est une nécessité, il s’agit de réunir un collectif créatif et productif.

Le Collectif des Yeux veut ainsi se permettre l’organisation de toute manifestation artistique, la production, l’accueil et la diffusion de spectacles vivants, qu’ils concernent le théâtre, la danse, la musique, le cinéma, la peinture, la mode, et l’art sous toutes ses formes.

Il ne s’agit pas d’un groupe ni d’une compagnie, mais d’un collectif qui se réunit pour collaborer selon les différents besoins et désirs de chacun. Les membres du Collectif sont issus de différentes disciplines : le théâtre, la danse, les arts plastiques, le cinéma et la musique. La base du travail développé est le *work in progress*. Ainsi, la recherche d’une esthétique propre, née de la création personnelle

⁵⁷⁸ Le collectif : I. Qui concerne un ensemble de personnes. II. Équipe, groupe ayant un objectif commun.

Des yeux : œil ; I. Organe de la vue. Partie visible de l’œil. Des yeux brillants. Loc. Pour les beaux yeux de qqn, par amour pour lui. Faire les gros yeux à qqn, regarder d’un air sévère. Ouvrir l’œil, être vigilant. Fermer les yeux sur qqch., faire (par tolérance, etc.) comme si on n’avait pas vu. Les yeux fermés, en toute confiance. Voir qqch. de ses (propres) yeux. Loc. À L’œil nu. Sortir par les yeux à qqn, être écœurant par la répétition. Regard. Chercher des yeux. Mauvais œil ; regard réputé porter malheur. Coup d’œil ; regard rapide. Le coup d’œil ; le discernement. Vue qu’on a sur un paysage. Attention portée par le regard. Cela attire l’œil. Avoir qqn à l’œil, le surveiller. Disposition, état d’esprit, jugement. Voir qqch. d’un bon œil, d’une manière favorable. Un œil critique. Aux yeux de qqn, selon son appréciation. Faire de l’œil à qqn, des clins d’œil. Tourner de l’œil, s’évanouir. Je m’en bats l’œil, je m’en moque. Entre quatre yeux (entre quatre-z-yeux), en tête à tête. Œil pour œil, dent pour dent, expression de la loi du talion. À l’œil ; gratuitement. II. 1. Œil de verre, œil artificiel (prothèse). 2. Œil électrique, cellule photoélectrique. III. 1. Ouverture, trou, espace rond. 2. Bourgeon naissant. 3. Centre d’un cyclone (zone de calme).

de chaque membre, sort du chemin des constructions théâtrales et chorégraphiques traditionnelles. Quand il s'agit de théâtre, nous ne partons pas d'un texte dramaturgique préétabli. Nous sommes à la fois acteur/danseur et dramaturge. Nous sommes les constructeurs d'une dramaturgie corporelle, les créateurs d'une performance qui est à la fois action et écriture scénique. Nous l'écrivons dans l'espace avec notre corps, notre voix.

La dramaturgie réside ici dans la performance elle-même, dans la mise en action des sensations, des histoires personnelles, de l'observation de la vie extérieure comme étant le reflet de la vie intérieure. Cette dramaturgie est la mise en relief des histoires de l'homme privé plus que de l'homme social. Ce qui nous intéresse, c'est l'homme fragmentaire, celui dont la pensée est sans logique narrative scientifique, dépourvu du raisonnement « cause et conséquence ». Cet homme est intimement lié à son manque de logique et de réponse. C'est un homme qui se situe entre le théâtre, la danse, le geste inachevé, le mouvement, l'image et la musique. Nous cherchons un homme performatif, qui dessine son histoire avec les outils des arts et de l'instant, instant qui se termine dès qu'il commence. Chaque intégrant travaille autour de sa mythologie personnelle et développe son projet selon sa propre esthétique, ses propres influences et ses propres moyens. Chaque intégrant est indépendant et libre de faire appel à d'autres collaborateurs en dehors du Collectif pour réaliser son projet. C'est le désir de partage qui nous réunit dans la collaboration. Ainsi, les concepts de base du Collectif sont l'amitié, l'encouragement de l'autre dans son initiative personnelle, le partage, la rencontre et la collaboration avec nos différentes qualités et

compétences. Néanmoins, chacun de nous développe une esthétique et un langage autour de sa propre mythologie personnelle, ce qui constitue le dénominateur commun entre tous les membres du collectif.

Le choix du nom du collectif fait référence à Kazuo Ôno, quand il dit qu'il faut fermer l'œil extérieur pour regarder avec l'œil intérieur.⁵⁷⁹ Cela fait également écho à la citation de Bataille par Foucault : « *Quand je sollicite doucement, au cœur même de l'angoisse, une étrange absurdité, un œil s'ouvre au sommet de mon crâne.* »⁵⁸⁰ Pour Foucault, « *l'œil, petit globe blanc refermé sur sa nuit, dessine le cercle d'une limite que seule franchit l'irruption du regard. Et son obscurité intérieure, son noyau sombre s'épanchent sur le monde en une source qui voit, c'est-à-dire qui éclaire ; mais on peut dire aussi qu'il ramasse toute la lumière du monde sur la petite tache noire de la pupille et que, là, il la transforme dans la nuit claire d'une image. Il est miroir et lampe ; il déverse sa lumière tout autour de lui, et, par un mouvement qui, peut-être, n'est pas contradictoire, il précipite cette même lumière dans la transparence de son puits. Son globe a l'expansion d'un germe merveilleux – comme celle d'un œuf, qui éclaterait sur lui-même vers ce centre de nuit et d'extrême lumière qu'il est et qu'il vient de cesser d'être. Il est la figure de l'être qui n'est que la transgression de sa propre limite.* »⁵⁸¹

La création du Collectif des Yeux s'est faite en 2005, à partir de ma rencontre

⁵⁷⁹ Pour Bataille, « *si l'homme ne fermait pas souverainement les yeux, il finirait par ne plus voir ce qui vaut la peine d'être regardé.* » BATAILLE, Georges, *La littérature et le Mal*, « Baudelaire » (1957), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. IX, 1979, p. 193.

⁵⁸⁰ BATAILLE, Georges, « Le Bleu du ciel », in *L'Expérience intérieure*, Troisième partie : « Antécédents du supplice ou la comédie », p. 101. Cité par FOUCAULT, Michel, *Préface à la transgression*, Nouvelles éditions Lignes, 2012, p. 36.

⁵⁸¹ FOUCAULT, Michel, *Ibid.*, pp. 36-37.

avec Antony Hickling et de la collaboration qui s'en est suivie (nous étions à cette époque tous deux étudiants en master au département des Arts de la Scène de Paris VIII). Je travaillais alors sur mon solo *La Divina* ; Antony Hickling, sur sa performance *Copi Queer ou Queer Copi*.

9.6. Copi Queer ou Queer Copi

Comme nous l'avons précédemment évoqué, le mot *queer* provient du langage de la rue et qualifie de manière désobligeante, insultante et dégradante l'homosexuel. Cependant, comme l'indique Marie-Hélène Bourcier⁵⁸², « *donner une définition du terme queer est difficile. Le réflexe a récemment été pris de consulter le dictionnaire français/anglais pour y constater que queer a pu vouloir dire quelque chose comme "sale pédé" et par extension "bizarre, étrange". Mais que l'incroyable violence du propos est difficilement restituable en français.* »

En 2004, Antony Hickling avait mis en scène une pièce de Copi, *L'homosexuel, ou la difficulté de s'exprimer*. C'est ce texte qui l'a incité à explorer plus avant la vie de l'auteur. Il a ainsi découvert son insatisfaction, son obscurité, son angoisse et son penchant sadomasochiste. Les écrits de Copi, aux sujets condamnables pour une société bien-pensante, prennent inévitablement leur essence dans son propre mal-être, ses peurs, dans les oppressions subies et dans son espoir de

⁵⁸² BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer Zones : politiques des identités sexuelles, des représentation et des savoirs*, Ballard, 2001, p. 177.

justice et d'égalité. Son œuvre s'inspire de sa sexualité, et sa sexualité s'exprime par son œuvre.

*Copi Queer ou Queer Copi*⁵⁸³ est une performance *work in process*. Dans sa recherche, Antony Hickling chemine entre sa mythologie personnelle et l'univers de Copi, tout en brouillant les pistes entre ce qui est autobiographique et la fiction de Copi. Dans sa performance, une danseuse égyptienne évolue tandis qu'un homme habillé d'un costume (Biño Sautzvy) fait la cuisine. La musique orientale et l'image de la femme sensuelle qui danse pour le public baignent dans une odeur d'œuf et de saucisson. Le repas, une fois préparé, est offert à un spectateur. On diffuse un enregistrement qui rend publiques des confessions intimes lorsque dans la salle, quelqu'un (Antony Hickling) s'habille en femme. L'espace scénique est alors confondu avec celui de l'audience, le quotidien et l'illusion du théâtre ne font plus qu'un seul corps. La sphère privée devient publique et la performance n'est plus protégée par la convention du théâtre. Antony joue une figure hybride, mélange de lui-même et du personnage d'Irina, de Copi. À l'instant où cet être composite meurt – ou feint d'être mort – un danseur travesti en femme (Biño Sautzvy) arrive du fond de la salle. Inversions, permutations, identités, rôles, sexualités, genres... La ligne est floue dont on voudrait qu'elle questionne. Le rôle auparavant joué par une femme est maintenant tenu par un homme ; Antony lui-même s'est mué : de spectateur dans le public, il devient protagoniste de l'action ; ce qu'il raconte sur les enregistrements est-il vrai ou faux ? La mort ici n'est-elle qu'une convention théâtrale ? Est-on dans

⁵⁸³ Mise en scène, création performance : Antony Hickling.
Avec : Antony Hickling, Biño Sautzvy, Magali Gaudou et Nadège Dorion.

un rêve ?

Pour Antony, le danseur est peut-être également le symbole d'un ange salvateur. À la fin de cette danse érotique décalée, le danseur embrasse Irina/Antony sur le front. Mais dès que le personnage d'Irina/Antony se réveille – ou ressuscite –, le danseur disparaît.

Néanmoins on ne sait toujours pas qui sont ces personnages, car Antony ne donne aucune clé qui ouvrirait le sens à une seule lecture ; il préfère laisser la liberté à chacun d'y voir ce qu'il veut. Comme dans l'univers de Copi, tout est fait pour que l'on puisse jongler avec le réel et l'imaginaire. La performance s'arrête brutalement. Elle finit là où elle a commencé, à la même place. Il n'y a donc peut-être ni début ni fin. Avons-nous rêvé ? Mais alors, qu'est-ce que c'était, ces confessions ? Qui était ce personnage ? D'où provenait-il ? De son imaginaire ? De son inconscient ?

Les motivations qui ont poussé Antony Hickling à choisir le format contemporain de la performance se trouvent dans son caractère expérimental, inachevé, toujours en évolution en fonction des connaissances et de la maturité. La performance est sans règles, sans frontières. Elle répond aux exigences de créativité, loin des obligations et des règles du théâtre classique et traditionnel. Antony en parle en ces termes :

« À ce stade, la forme étant définitivement admise, j'ai dû choisir précisément certains thèmes "queer" abordés dans l'œuvre de Copi. J'ai trouvé que les thématiques de la mort, du SIDA, de la sexualité, de l'absurde, de l'aveu et de la honte étaient les plus représentatifs. À ces thèmes, j'ai voulu associer les expériences

personnelles. Cet aspect personnel et autobiographique m'ouvrait la porte d'une interactivité avec les spectateurs, mais aussi celle du jeu entre l'imaginaire et le réel, cette dualité se retrouvant souvent chez les artistes "queer" Genet, Cocteau, Derek Jarman... Cette astuce me permet de souligner la complexité de toute sexualité. Pendant la première partie, personne ne peut se douter qu'en dessous de mes habits se trouve un autre costume, une autre personnalité avec ses contradictions et ses sexualités. Face au personnage, l'audience se crée ses premiers jugements. Mais avec le changement et la féminité dévoilée, les spectateurs sont amenés vers d'autres conclusions. Ils découvrent un nouvel aspect, et peut-être pas le seul, de la sexualité du personnage. On est conduit sur les chemins de la superposition, de la confusion des vies. On ne découvre pas immédiatement les sexualités enfouies et cachées. Elles apparaissent en provoquant un effet de trouble et de surprise. Cette mise en scène est aussi là pour déstabiliser les spectateurs, mais surtout pour aller au-delà des conventions du théâtre. Ces éléments de rupture des règles et de déstabilisation sont tout à fait des paramètres d'une créativité "queer". Mon art n'est ni complet ni fini. Il s'agit d'un travail en évolution, cru et en pleine recherche. »⁵⁸⁴

Ainsi, Hickling jongle avec, navigue entre l'univers *queer* et l'utilisation de sa mythologie personnelle, des influences théâtrales telles que Copi et Genet, picturales, ou cinématographiques comme Derek Jarman et Pasolini, par exemple. Son processus se caractérise surtout par une reprise incessante de leitmotifs qu'il va travailler, reprendre, décontextualiser, comme autant de bribes, d'images, d'influences, de

⁵⁸⁴ HICKLING, Antony, Mémoire de Master, *Copi au travers du « Queer » et le « Queer » au travers de Copi*, sous la direction de AMEY, Claude, département Théâtre, UFR art, Paris VIII, 2007.

citations, auxquelles il va donner une nouvelle possibilité d'existence. Après sa formation et son expérience théâtrales, et son exploration de l'univers de la performance, Antony Hickling est devenu réalisateur cinématographique. Ses productions cinématographiques recouvrent les mêmes thèmes que *Copi Queer ou Queer Copi*, ce qui le caractérise, entre autres, comme un réalisateur à l'esthétique théâtrale. Ainsi, dans sa trilogie *Birth*, thèmes, personnages et influences qui habitaient *Copi Queer ou Queer Copi* sont repris, mais traités différemment. De la même manière, sur le chemin du *work in progress* et par le processus contaminant et contaminé, Antony Hickling, toujours ouvert à de nouvelles influences et en se les appropriant, a ensuite dans sa trilogie *LGBT* emprunté à Biño Sautzvy des fragments chorégraphiques de ses solos *Ex-Vivo* et *H to H*.



Image 41 : *Birth 3* (photo: Lucile Adam)

9.7. H to H

Le titre de la performance danse/théâtre *H to H*⁵⁸⁵ reprend celui de la chanson de David Bowie, *Ashes to ashes*, pour n'en garder que la lettre qui correspond au phonème du mot *Ash*, au singulier. La traduction du titre de Bowie en français est « des cendres aux cendres », ce qui suggère l'image du phœnix, mourir pour renaître. Ce premier sens est toujours présent, mais caché dans les initiales H de « hommage » et H de « héritage ». Il s'agit d'un hommage à Pina Bausch, La Ribot, Susanne Linke, Kafka, Beckett, Deleuze, Cindy Sherman entre autres, formateurs et porteurs d'un discours qui devient, par emprunt, celui du performer. *H to H* veut ainsi rendre hommage à ceux qui ont fait de leurs discours une traduction de leur « moi » personnel, et desquels je me sens l'héritier. Ainsi, on n'emprunte que ce qui est déjà

⁵⁸⁵ Mise en scène, chorégraphie, création et interprétation : Biño Sautzvy.

Participation : Thomas Laroppe.

Décor et costumes : Biño Sautzvy et Lika Guillemot.

Collaboration artistique : Lika Guillemot.

Assistance chorégraphique : Luciana Dariano.

Production : Collectif des Yeux.

Lumière : Claudia de Bem.

Graphisme : Lucile Adam.

Durée : 60'.

Le spectacle *H to H*, avant sa finalisation, a été présenté en tant que fragment (*work in process*) au Studio Regard du Cygne, Paris, dans le cadre des *Spectacles sauvages*, et au *Printemps des Poètes* à l'Université Paris VIII en 2007.

La première a eu lieu le 17 juin 2007 au Théâtre Korez à Katowice, Pologne, dans le cadre du *Festival À Part*, dans un format de 60 minutes, et avec la participation sur scène d'Alex Sander dos Santos. Le 22 juin 2007, il a été présenté à Rybnik, au Théâtre National Ziemi Rybnickiej, lors de la programmation de *Nocne Prowokacje*.

De retour de Pologne, *H to H* (en tant que fragment *work in process*) est invité à se produire à nouveau au Studio Le Regard du Cygne à Paris, le 28 juin 2007, lors d'une soirée regroupant les meilleures chorégraphies de l'année présentées dans le cadre des *Spectacles sauvages*.

Au mois de septembre 2007, *H to H* (ainsi que *La Divina*) participe au Festival International de Théâtre et de Danse *Porto Alegre em Cena* et au Festival International de Théâtre et de Danse *Caxias em Cena*, Brésil, avec la participation du danseur Enio Mainardi.

En 2008, *H to H* s'est présenté au *XII^e Festival Koreografskih Minijatura* à Belgrade, Serbie.

De retour à Paris, Thomas Laroppe rejoint le spectacle, et *H to H* se produit au *Festival Dance Box*, Centre Culturel Bertin Poirée, Paris ; au Point Éphémère, Paris ; en 2011 à Varsovie/Pologne, et tout le mois de février 2012 au Théâtre de la Loge, Paris.

<https://www.youtube.com/watch?v=pI-9OdTXAsM>

<https://www.youtube.com/watch?v=aIDMBDSjH6k>

<https://www.youtube.com/watch?v=kezBSxU-rvA>

https://www.youtube.com/watch?v=m_k_ITRVPqU

<https://www.youtube.com/watch?v=IJRoXqYH2Jw>

« empreinte » en nous.



Image 42 : *H to H* (photo: Luis Alvarez)

La traduction par un corps masculin/féminin dans son écart invente ici une sorte de figure qu'on pourrait appeler « transgenre », un être qui cherche un devenir à

travers l'agencement de son individualité et de ses multiplicités.

Si être « comme » tout le monde est tellement difficile, c'est qu'il y a une affaire de devenir. Pour Deleuze et Guattari⁵⁸⁶, « *devenir, c'est, à partir des formes qu'on a, du sujet qu'on est, des organes qu'on possède ou des fonctions qu'on remplit, extraire des particules, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus proches de ce qu'on est en train de devenir, et par lesquels on devient. C'est en ce sens que le devenir est le processus du désir [...] [dans] une zone de voisinage ou de coprésence.* » Le devenir invoque « *une zone objective d'indétermination ou d'incertitude* », « *quelque chose de commun ou d'indiscernable* », un voisinage « *qui fait qu'il est impossible de dire où passe la frontière de l'animal et de l'humain* ». Ainsi, la question du devenir est celle de trouver « *d'autres devenirs et d'autres possibilités contemporaines hors du corps programmé* ».

Deleuze et Guattari considèrent que depuis toujours les rites de travestissement – et aujourd'hui le travesti, à travers ses devenirs – appartiennent à une « *machine de guerre spécifique* ». Le travestissement et le travesti déclenchent ainsi des devenirs qui se communiquent dans des enchaînements et déchaînements, car « *la sexualité est une production de mille sexes, qui sont autant de devenirs incontrôlables. Elle passe par le devenir-femme de l'homme et le devenir-animal de l'humain.* »⁵⁸⁷ Tout comme Butler, Deleuze et Guattari considèrent que la sexualité « *s'explique mal par l'organisation binaire des sexes, et pas mieux par une organisation bisexuée de*

⁵⁸⁶ DELEUZE, Gille et GUATTARI, Félix, *Op. Cit.*, pp. 334-335.

⁵⁸⁷ DELEUZE, Gille et GUATTARI, *Ibid.*, p. 341.

chacun des deux. La sexualité met en jeu des devenirs conjugués trop divers qui sont comme n sexes, toute une machine de guerre par quoi l'amour passe. Ce qui ne se ramène pas aux fâcheuses métaphores entre l'amour et la guerre, la séduction et la conquête, la lutte des sexes et la scène de ménage [...] : c'est seulement quand l'amour est fini, la sexualité tarie, que les choses apparaissent ainsi. Mais ce qui compte est que l'amour lui-même est une machine de guerre douée de pouvoirs étranges et quasi terrifiants. »⁵⁸⁸



Image 43 : *H to H* (photo: Luis Alvarez)

H to H est ainsi une performance qui parle de l'amour à travers le travestissement et la sexualité, en empruntant des codes aux influences à qui elle rend

⁵⁸⁸ DELEUZE, Gille et GUATTARI, *Ibid.*, p. 341.

hommage, dans la construction d'un puzzle, d'un patchwork, c'est-à-dire d'une « machine » qui est en elle-même un agencement. Pour Deleuze et Guattari, l'« agencement ne comporte pas une infrastructure causale. Il comporte une ligne abstraite de causalité spécifique ou créatrice, une ligne de fuite, de déterritorialisation, qui ne peut s'effectuer qu'en rapport avec des causalités générales ou d'une autre nature, mais qui ne s'explique pas du tout par elles. »⁵⁸⁹ Cet agencement dans *H to H* cherche une construction à travers le mouvement, « le mouvement [qui] cesse d'être le procédé d'une déterritorialisation toujours relative, pour devenir le processus de la déterritorialisation absolue »⁵⁹⁰. Je pourrais dire avec Deleuze et Guattari « que le mouvement de l'infini ne peut se faire que par affect, passion, amour [...] mais sans référence à une “méditation” quelconque ; et que ce mouvement comme tel échappe à la perception médiatrice, puisqu'il est déjà effectué à tout moment, et que le danseur, ou l'amant, se retrouve déjà “debout en marche”, à la seconde même où il retombe, et même à l'instant où il saute. »⁵⁹¹

Par exemple, dans le premier bloc/scène de *H to H*, où l'homme chute, tombe, se relève pour rechuter, se débat, bave, saute, il s'agit de « sauter d'un agencement à un autre » en multipliant « les “plans de vie” » dans « un seul et même plan qui comprend ses vides et ses ratés, ses sauts, ses tremblements de terre et ses pestes. » Un « plan qui n'est pas principe d'organisation, mais moyen de transport. Aucune forme ne se développe » entièrement, « aucun sujet ne se forme » complètement,

⁵⁸⁹ DELEUZE, Gille et GUATTARI, *Ibid.*, p. 347.

⁵⁹⁰ DELEUZE, Gille et GUATTARI, *Ibid.*, p. 345.

⁵⁹¹ DELEUZE, Gille et GUATTARI, *Ibid.*, p. 344.

« *mais des affects se déplacent, des devenirs se catapultent et font bloc* ». ⁵⁹² Ainsi, « *la question est d'abord celle du corps – le corps qu'on nous vole pour fabriquer des organismes opposables.* » ⁵⁹³ Comme pour John Cage, la question est celle d'« *une expérimentation contre toute interprétation, et où le silence comme repos sonore marque aussi bien l'état absolu du mouvement.* » ⁵⁹⁴



Image 44 : *H to H* (photo: Carlos Carvalho)

La construction de *H to H* est faite d'agencements par blocs/scènes qui, entre silence, repos et mouvement, se suivent et conservent cependant leur indépendance.

⁵⁹² DELEUZE, Gille et GUATTARI, *Ibid.*, p. 328.

⁵⁹³ DELEUZE, Gille et GUATTARI, *Ibid.*, p. 338.

⁵⁹⁴ DELEUZE, Gille et GUATTARI, *Ibid.*, p. 327.

L'agencement crée ainsi une ligne narratrice, tout en gardant l'aspect de pièces/*stücke*/blocs qui fonctionnent également par leur valeur autonome, comme des lignes de fuite. Cet agencement se fait à travers l'utilisation de références qui se confondent avec mon autobiographie, créant ainsi une nouvelle fiction. On y trouve différents emprunts, comme celui de la scène du spectacle *Palermo, Palermo* de Pina Bausch, à travers l'agression volontaire avec des tomates, le baiser avec le sucre, la terre qui tombe sur ma tête ; l'enlèvement des couches de vêtements de *Socorro ! Gloria !* de La Ribot, traduit ici par les collants qui fonctionnent comme des couches de peau ; le nettoyage, le ménage qui fait référence au solo *Im bade wannen* de Susanne Linke ; l'homme qui chute, qui saute, inspiré de Beckett et Kafka ; le travestissement et l'androgynie de Deleuze et Cindy Sherman. Le devenir composé par ces agencements n'est pas vécu sans douleur ; il est une sorte de descente aux enfers, à son propre enfer, à travers les particules qui me composent. Néanmoins, la mort n'est pas définitive, elle est un processus de métamorphose, et nous mourons un peu chaque jour pour renaître autrement, transformé.



Image 45 : *H to H* (photo: Luis Alvarez)

La vidéo *H to H* qui compose le Triptyque *En trois temps* marque la rencontre avec la plasticienne Lika Guillemot et la première étape de notre collaboration. Elle donne une interprétation autre de la trame de la performance *H to H*.

9.8. Triptyque vidéo En trois temps : H to H, Attaches-peaux et Deux-meurent

Ce triptyque initié en 2007 est un *work in process* découlant des recherches respectives des artistes/chercheurs Biño Sautzvy au département Théâtre et Lika Guillemot au département Arts plastiques. Nous nous sommes rendu compte, Lika et moi, de la similitude de nos univers : Lika autour du concept de « matrimoine », en tant qu'héritage culturel féminin en opposition à la notion de patrimoine, et moi autour de la mythologie personnelle du performer. Le triptyque *En trois temps* est né de la rencontre et du désir de prolonger notre collaboration.

9.8.1. H to H

À partir de ma demande à Lika Guillemot de filmer une répétition pour avoir l'enregistrement d'une étape dans le travail sur cette performance, un nouvel objet est créé. Lika ne se contente pas de simplement enregistrer le travail ; par son montage des scènes, elle interfère dans le déroulement de la narration de la performance tout

en en gardant la logique première. Dès lors, la vidéo de *H to H*⁵⁹⁵ réalisée par Lika Guillemot apparaît comme un nouveau médium qui ne produit pas de copie conforme. La performance devient alors matrice et donne origine à d'autres copies, à d'autres possibilités d'existence sous d'autres formats. La vidéo *H to H* raconte la performance à travers des moments phares, et existe en tant que langage propre de la vidéo-danse, de la vidéo-performance ou de la vidéo-art. Lika en parle en ces termes :

*« Un corps tombe. Je ne l'avais pas remarqué. Il était assis dans un coin sur une valise. Je le regarde, le filme. Il est un homme, vêtu d'un costume noir, d'une chemise blanche et de grosses chaussures bruyantes. Il rechute. Je m'en aperçois alors qu'il paraît chuter en lui-même. Tout est lié. Le dedans et le dehors montrent le même visage. Je crois tout d'abord qu'il tente de se débattre dans une lutte avec lui-même, un corps à corps. Mais je comprends ensuite qu'il se laisse chuter pour comprendre sa chute. Il pense son corps pensant. Il y a une réverbération de ce corps tombant qui est bruyant, avec ses lourdes chaussures. Il s'effraie de son écho, mais tente tout de même de s'approcher de l'abîme inquiétant de son corps. »*⁵⁹⁶

Lika, dans la vidéo *H to H*, interfère et crée un autre objet à travers la technique du montage vidéo : coupes, ajouts d'autres vitesses, des devenirs et des « revenirs », d'autres sauts. Une trame est racontée : paradoxalement, même si elle

⁵⁹⁵ Réalisation et Montage : Lika Guillemot.
Création et Performance : Biño Sauitzvy.
Images : Lika Guillemot et Zé Ibaños.
Durée : 5'.

France, 2007.
H to H a participé du 53^e Salon d'Art Contemporain de Montrouge – Les Découvertes, 2008.

<https://www.youtube.com/watch?v=yhvCE-oS-C0>

⁵⁹⁶ GUILLEMOT, Lika, *Le Matrimoine, Poche, demeure et corps* – Mémoire de Master sous la direction de DANETIS, Daniel – Art contemporain et nouveaux médias – Université Paris 8, 2007.

est modifiée, elle reste fidèle à la performance.

H to H (la performance ainsi que la vidéo) est une tentative qui nous amène à un éternel retour, comme un ouroboros. C'est la construction d'un devenir à travers la déconstruction d'un corps ; l'enlèvement de « peaux », ou couches qui protègent ce corps ; la fabrication d'un corps autre à travers des prothèses ; des devenirs femme, animal et enfant ; un dépliage du dehors et du dedans ; une exécution des tâches quotidiennes qui deviennent danse, entre le rêve et la réalité ; une fabulation à travers la fabrication d'images-temps et d'images-mouvements. Une série de chutes, de sauts, de suspensions, de perforations, d'accouchements, de portés et d'actions entre l'amour et la violence conduit la fin vers un nouveau commencement.



Image 46 : *H to H* (photo: Lika Guillemot)

H to H est une série d'épreuves qui n'aboutissent pas à quelque chose de

déterminant, on y constate seulement qu'un devenir s'est fait, qu'un agencement s'est créé, que ni nous ni l'espace ne sommes plus les mêmes qu'au début. *H to H* cherche l'épuisement des possibles de la tentative et l'attente d'une prochaine fois. Deux phrases inspirent cet éternel recommencement à travers l'utilisation de ce qui est emprunté et empreint en nous ; l'une est de Samuel Beckett : « *Essayer encore. Rater encore. Rater mieux.* »⁵⁹⁷ ; l'autre est de Deleuze et Guattari : « *On n'imité donc que si l'on rate, quand on rate.* »⁵⁹⁸

9.8.2. Attaches-Peaux

*Attaches-peaux*⁵⁹⁹ est le deuxième volet du triptyque *En trois temps*. Ici, la volonté de retourner la peau semble habiter l'espace de création. Comme pour Antonin Artaud, « *pour vivre, il faut être quelqu'un, et pour être quelqu'un, il faut avoir un OS, ne pas avoir peur de montrer l'os, et de perdre la viande en passant* »⁶⁰⁰, vouloir tendre à un sens dedans dehors, c'est une prise de risque ; c'est un dépliage pour trouver d'autres couches, d'autres organes, pour recomposer le

⁵⁹⁷ BECKETT, Samuel, *Cap au Pire*, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 8.

⁵⁹⁸ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Op. Cit.*, p. 374.

⁵⁹⁹ Réalisation et Montage : Lika Guillemot.
Performer : Biño Sautzvy.
Images et Photos : Lika Guillemot.
Collaboration suivie par : Geneviève Schwoebel.
Durée : 10'.
France, 2007.

<https://www.youtube.com/watch?v=Z3XpZuSa4Fc>

⁶⁰⁰ Émission radiodiffusée en 1948. « La recherche de la fécalité. », in ARTAUD, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, suivi de *Le Théâtre de la cruauté*, Gallimard, 2003.

corps autrement. Le corps libéré de sa forme n'est plus fixé par les limites de la peau, ce qui nous amène à la formule de Paul Valéry « *ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau.* » Le corps devient ainsi une matière à manipuler, une créature ambiguë, oscillant entre la poupée et l'homme, l'humain et l'animal, le sujet et l'objet, dans une temporalité qui lui est propre. En effet, le temps du dedans paraît être à contretemps par rapport au temps du dehors. Il a une durée qui perdure, où la mémoire demeure, c'est la mémoire du corps, ou, en empruntant le terme à Deleuze et Guattari, une « anti-mémoire ». Mais comment retourner le corps ? Selon Lika Guillemot, il s'agit avant tout d'une tentative. Elle en parle ainsi : « *Tout a commencé par un trou. Attache-Peaux tente d'approcher ce trou, ce creuset de la création. Nous sommes deux ; nous avons deux corps : un masculin, un féminin. Un performer et une plasticienne. Sommes-nous deux corps pouvant créer une peau commune d'un même dialogue ? Les événements ne sont pas envisageables avant de les vivre. Lorsque nous nous engageons dans cette tentative, nous ne savons ce qu'il adviendra. Le corps de l'autre est étranger. Nous sommes étrangers l'un pour l'autre. Nous tentons la rencontre.* »

Cette rencontre, qui commence en 2006 avec deux actions qui coïncident – le tricotage de la *Cabane*⁶⁰¹ de Lika Guillemot et la représentation de la performance *H to H-*, se prolonge en tant que quête et qu'interrogation, donnant l'origine à la vidéo *Attaches-peaux*. Lika explique que « *les images du film sont récoltées à partir de*

⁶⁰¹ Performance/installation de Lika Guillemot. Pendant tout l'hiver 2007, chaque jour elle a tricoté un carré de laine rouge et s'est prise en photo. À la fin de la saison, Lika a rassemblé ces carrés chacun étiqueté de la date de sa fabrication, matériau pour la confection d'une cabane exactement à sa taille. L'œuvre fait partie de son exposition *Matrimoine*.

cette date⁶⁰², sous forme de vidéo, de photographies et d'enregistrements de nos voix. De ce trou sortent des peaux, une multitude de collants-peaux, car le collant est bien une seconde peau. Lui qui a accueilli un corps garde sa trace ; il a une mémoire de la peau portée, ou qui a porté. Une fois enlevés, les collants ressemblent à une peau retirée du reste du corps. Ils ont en commun le rétrécissement : en effet, la peau est élastique, mais un morceau de peau détaché de l'ensemble se rétrécit considérablement, comme le collant.

Ainsi les collants seraient-ils nos peaux usées, imprégnées de mémoire dont nous voudrions nous débarrasser ? Non, mais en les enlevant nous tentons de les comprendre. Savoir pourquoi à cet endroit, un événement a marqué la peau, se transformant en plaie. Nous essayons de trouver les plaies qui ne sont pas cicatrisées. En effet, certaines plaies internes ne peuvent être soignées, car elles ne sont pas visibles ; il y a des plaies qui se referment d'elles-mêmes, mais d'autres ont besoin d'une couture, d'un point de suture, sans quoi elles re-saignent continuellement. Attaches-peaux tente cette couture, par une fouille des plaies à soigner, car localiser les plaies est déjà un pas vers la guérison. [...] C'est peut être ces dissemblances entre nos corps qui permettent cette peau, qui n'est pas une fusion, mais un échange, un dialogue à travers des gestes et des paroles. [...] Le seul temps réel dans le film est celui de la parole. Nous discutons tous deux, sur les préoccupations artistiques qui nous rassemblent et nous dissemblent : la peau, le corps, le rouge, le tricot, la chute, etc. Ces moments révèlent des discussions intimes,

⁶⁰² Le 22 décembre 2006.

protégées, dans le dedans. [...] Les collants se déplient, se plient, se re-déplient, se re-plier pour tenter de comprendre cet attache-peaux. Mais où se trouve l'attache ? Pourquoi n'y a-t-il pas d'attache ? L'attache c'est nous. Elle est nous, elle est en nous. Nous attachons nos propres liens. [...] Notre vie est cet attache-peaux. »



Image 47 : *Attaches-peaux* (photo: Lika Guillemot)

9.8.3. Deux-meurent

*Deux-meurent*⁶⁰³ est le troisième volet du Triptyque *En trois temps*. Ici, il est question de jeu, comme entre les enfants, pour nous permettre de créer nos propres règles, de trouver davantage de combinaisons, que nous élaborons au fur et à mesure. Lika me propose de jouer à partir de la *Cabane*, qui était alors prête pour l'assemblage, mais dont Lika ne savait pas encore quelle forme elle allait prendre ni comment elle l'habiterait. Nous nous donnons rendez-vous à deux dates précises : les 4 et 11 mai, qui correspondent à nos anniversaires respectifs.



Image 48 : *Deux Meurent* (photo: Lika Guillemot)

⁶⁰³ Réalisation et Montage : Lika Guillemot.
Performer : Biño Sautzvy.
Images et Photos : Lika Guillemot.
Durée : 10'.
France, 2007.
<https://vimeo.com/154105937>

Lors de la première séance, jouant avec le mètre nécessaire pour mesurer les 1,73m² de la cabane, nous découvrons que nous sommes l'un et l'autre de même taille. Ainsi, nous décidons de prendre en compte la loi de l'homme vitruvien de Léonard de Vinci.

Notre taille et l'envergure de nos bras ont une mesure identique. Notre espace vital semble ainsi tenir, selon que nous sommes en position couchée ou debout, dans un carré ou dans un cube, ce qui n'est pas sans nous rappeler la chambre de bonne que chacun a habitée. Nous jouons avec les mesures de nos corps et de cet espace vital. Les carrés tricotés sont alors disposés au sol. Nous reprenons alors notre jeu, cette fois avec cet espace vital même, d'abord chacun son tour, puis tous deux ensemble. Lors de la deuxième séance, nous disposons les carrés de tricot afin d'encoudre ensuite l'assemblage. La *Cabane* est en train de naître. Comme pour un puzzle qui ne porterait aucune image, nous plaçons les carrés dans l'espace que nous avons défini. Il s'agit donc de constituer un carré à partir de fragments eux-mêmes carrés, mais le jeu se pigmente et revêt des allures de casse-tête chinois : les pièces tricotées sont toutes de tailles différentes. Parvenus à nos fins, armés de fil et d'aiguilles, nous assemblons les fragments. Nous ne savons pas encore qui habitera cet espace en fabrication.

Pour Lika, « *il est alors question que ni lui ni moi n'habitons cette demeure. Une troisième voie prend place. Nous voulons créer une héroïne entre univers enfantin et féminin, entre conte de fée et univers mystérieux tels ceux du réalisateur David Lynch. Nous amenons chacun des objets qui correspondent à nos univers.*

Mais comment arriver à cette héroïne au visage inconnu ? Un autre jeu se met en place. Nous plaçons chacun notre tour un objet à un endroit précis sur l'assemblage rouge. Lorsque tous ont été déposés, nous regardons attentivement le tableau puis défaisons l'ensemble. Il prend mes objets et je prends les siens. Arrive la mémoire visuelle. Où avais-tu placé l'objet ? À travers ce jeu, nous inversons nos corps, tentons de comprendre la spatialité du corps de l'autre. Le corps de l'héroïne apparaît à travers ses objets. Elle prend corps à cet instant, comme s'il ne manquait plus que la chair.

L'héroïne va ainsi être l'incarnation de nos mémoires respectives, à travers laquelle nos "demeures" vont prendre corps. Au sortir de la poche aura-t-elle une survie ? Être cousu, rassemblé de nos deux failles seras-tu un pansement de nos deux peaux ouvertes au vent ? Tu sembles en tout cas être un transfert-abri de nos peaux trouées. Ainsi, l'abri serait dans l'autre, autre créé à travers le jeu. Cet autre qui est le double de moi au moment de la création, selon Julia Kristeva, serait donc le double de nous. Elle serait double, être féminin et masculin, elle aurait les deux sexes. Elle serait complète, recousue selon le mythe de l'androgynie et du corps coupé de Platon. »

9.9. T1(A+B)

Le travail autour de la vidéo comme médium m'a amené à vouloir développer davantage le langage de la vidéo-danse. Ainsi, *TI(A+B)*⁶⁰⁴, originalement créée pour la vidéo, est une pièce chorégraphique inspirée des formules mathématiques de Beckett, qui décrit une trajectoire (plutôt une tentative de faire cette traversée) échouée, ratée. Deux femmes, A et B, issues de l'imaginaire beckettien, essaient de réaliser une action : traverser une ligne droite, aller d'un point à un autre. Mais vivre est dangereux, et même la tâche la plus simple devient impossible à réaliser.

La scène est vide à part ces deux corps. Tout se passe alors dans l'imaginaire de ces deux femmes. Cet imaginaire, qui est dangereux, est traduit par la physicalité. L'imaginaire, au-delà du danger, est peuplé de présences autres, d'autres temporalités. Ainsi, notre corps comme notre langage est un héritage. Le corps est comme parlé, dansé, traversé, habité par des images, des mouvements qui appartiennent aussi à d'autres créateurs – qui deviennent ainsi de possibles intercesseurs. De cette manière, ce projet part du concept d'intercesseur proposé par Deleuze : « *Ce qui est essentiel, ce sont les intercesseurs. La création, c'est les*

⁶⁰⁴ Chorégraphie et mise en scène : Biño Sautzvy.
Interprétation et création : Luciana Dariano et Fabiola Biasoli.
Durée : 9'.
Bande Sonore : Magali Gaudou.
Images : Christophe Rivoiron et Renaud Ducoing.
Montage : Christophe Rivoiron.
Photo : Sylvain Joseph.
France, 2008.

TI(A+B) participe aux PSO/Plateforme – Petites Scènes Ouvertes – au CDC/Grenoble en 2008 ; en 2009, dans le cadre des IV^{es} Rencontres du cinéma de patrimoine et du Prix Henri Langlois à Vincennes, dans une programmation consacrée aux 40 ans de l'Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis ; en 2009 également, au Festival À Pas de Corps/Théâtre de la Girandole à Montreuil, et au Festival Dance Box au Centre Culturel Bertin Poirée, Paris. En 2010, il participe aux Poétiques de Printemps du département Théâtre de Paris VIII au Théâtre de L'Épée de Bois.
<https://www.youtube.com/watch?v=GO8Ck3bTa8M>

*intercesseurs. Sans eux, il n'y a pas d'œuvres. Ça peut être des gens pour un philosophe, des artistes ou des savants, pour un savant, des philosophes ou des artistes mais aussi des choses, des plantes, des animaux mêmes. »*⁶⁰⁵



Image 49 : *TI(A+B)* (photo: Sylvain Joseph)

L'intercesseur qui nourrit le projet de *TI(A+B)* est Samuel Beckett, à travers l'image de ses êtres fragmentés, qui fonctionnent par morceaux soit physiques, soit mentaux, sans logique de continuité. Chez Beckett, les personnages existent par et à travers leurs mémoires. Mémoire qu'ils interrogent et qui leur échappe. Il leur

⁶⁰⁵ DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, *Op. Cit.*, p. 171.

manque toujours quelque chose et ils échouent en permanence, composant ainsi une dramaturgie du raté. Nous jouons de cette manière avec les résonances qui existent entre les créatures et leitmotifs beckettien et les univers autobiographiques dans la création d'un système de strates, d'écriture en filigrane. Nous cherchons quelques images ou séquences « mythiques » comme points de départ, pour ensuite les retravailler et construire des ponts entre ces créations venues d'ailleurs et l'univers personnel du performer.

9.10. Enterrement de Vie

Créée sans public et pour la photo et la vidéo, *Enterrement de Vie* est une performance dans laquelle le performer, Biño Sautzvy, habillé en mariée, s'est fait complètement enterrer au Bois de Boulogne. Il a invité les plasticiens Lika Guillemot et Christian Colombel pour enregistrer la performance, la première pour en prendre des photos et le deuxième pour la filmer. La démarche qui consiste à l'arrivée au bois jusqu'à l'action de l'enterrement a été suivie par les deux collaborateurs sous ces deux supports et a donné l'origine à une vidéo-art. La performance a eu lieu un dimanche, et sans qu'on le sache, au jour de la Saint-Valentin. Le choix du bois de Boulogne correspond au fait qu'il est un traditionnel lieu de prostitution des transsexuels, notamment des Latino-Américains. Le fait que la performance ait eu lieu le jour de la Saint-Valentin, le saint protecteur des homosexuels, est considéré ici, pour reprendre le terme des surréalistes, comme un « hasard objectif », ce qu'on

appellerait aujourd'hui une « chronicité ».



Image 50 : *Enterrement de vie* (photo: Lika Guillemot)

La démarche d'*Enterrement de Vie* rappelle celle du cimetière des œuvres d'art, dans lequel Esther Ferrer a enterré une de ses performances. Elle en parle en ces termes : « *C'est une initiative d'un groupe d'artistes qui a décidé un jour de faire un cimetière d'œuvres d'art à l'orée d'un village près de Salamanque, Morille, dont l'un de ces artistes est le maire. Ils ont demandé à des artistes assez importants d'ailleurs, s'ils voulaient enterrer une œuvre. Un ami artiste, Isidoro Valcarcel Medina, que je considère vraiment comme un grand artiste, et dont j'aime beaucoup le travail, avait déjà enterré une œuvre qui consistait en une archive, et c'est à travers lui que j'ai été contactée par les organisateurs. Et, enchantée, j'ai accepté. Je leur ai proposé d'enterrer une performance que je ne pouvais plus faire, qui s'appelle Performance à plusieurs vitesses. C'est une vieille performance qui demande*

*beaucoup d'efforts physiques et que, au fil des années, j'ai adaptée en fonction de mes capacités qui diminuaient, jusqu'à ce qu'il arrive un moment où je ne pouvais plus l'adapter sans en changer vraiment le concept original, du coup j'ai décidé de l'enterrer. »*⁶⁰⁶

L'action de Ferrer a été symbolique, ce qui diffère de la littéralité de l'acte d'*Enterrement de Vie*, par lequel le performer s'enterre « littéralement ». Néanmoins, les deux démarches visent à mettre fin et à faire le deuil d'une performance qui fait partie du passé pour chacun de ces créateurs. Pour moi, dans *Enterrement de Vie*⁶⁰⁷, il s'agit de mettre fin à un « personnage », *La Divina*, qui semble me coller à la peau : m'en défaire et faire peau neuve.



Image 51 : *Enterrement de vie* (photo: Lika Guillemot)

⁶⁰⁶ FERRER, Esther, « Marcher/Parler/Marcher/Parler », Entretien avec Esther Ferrer par Lore Gablier et Claire Hanrion, *FRASQ édition 2009 – rencontre de la performance, Op. Cit.*, p. 21.

⁶⁰⁷ Concept et Performance : Biño Sautzvy.
Réalisation et Montage : Lika Guillemot.
Photos : Lika Guillemot.
Images : Christian Colombel.
Durée vidéo : 9'.
France, 2008.
La vidéo *Enterrement de Vie* a été présentée au Festival du court-métrage « Silence on Court ! » à Nanterre en 2008.
https://www.youtube.com/watch?v=q5KDC7_Ob9A

9.11. $2X3+1=7$ ou l'impossibilité de nommer les choses

2X3+1=7 ou l'impossibilité de nommer les choses est la troisième partie de la série de performances de danse/théâtre ayant comme point de départ la mise en scène de la mythologie personnelle du performer. Ici, l'objet de la recherche est la rencontre de deux mondes distincts. La « rencontre », d'une part, en tant que possible concept pour la construction d'une performance autobiographique et, d'autre part, celle de deux individualités qui se trouvent dans la « situation » d'être ensemble. Cette situation, le constat d'être ensemble dans l'ici et maintenant, devient la possible dramaturgie corporelle qui peut se développer, créer corps. Deleuze en citant Foucault, a dit que nous devenons spécifiques et que nous ne pouvons plus parler au nom de valeurs universelles, « *mais au nom de sa propre compétence et situation* ». ⁶⁰⁸

Cette recherche d'une écriture physique personnelle, nourrie d'influences d'autres artistes et d'autres processus de formation (pratique et artistique), ainsi que le désir de créer un parcours progressif sans but défini deviennent l'œuvre elle-même. Il s'agit ainsi de traiter sa propre situation en tant qu'actualité : c'est ce que Guattari appelait la transversalité, « *par opposition aux groupes hiérarchisés où quelqu'un parle au nom des autres* ». ⁶⁰⁹ Nous essayons de déceler dans les conditions actuelles de vie et de création où nous nous trouvons les directions à prendre, les pistes à suivre. Ces dernières, dans un processus empirique, deviendront l'œuvre d'art, à

⁶⁰⁸ DELEUZE, Gilles, *Op. Cit.*, p. 121.

⁶⁰⁹ DELEUZE, Gilles, *Ibid.*, p. 121.

partir de l'optique du *work in progress* et du fragment comme porteur de sens. Ces conditions qui forgent et formatent la création sont politiques, mais également logistiques, comme la réduction du temps que l'on peut accorder à nos recherches par un quotidien dans lequel nous sommes piégés et qui nous impose l'obligation économique d'un travail alimentaire, et la difficulté financière à payer un studio de danse pour les répétitions. Cette précarité est étroitement liée à la nécessité de l'entraînement physique, caractéristique et condition de base du travail du danseur, puisque l'on doit payer pour des cours dans des écoles et que les studios publics sont quasi inaccessibles. Pour ces raisons, le travail se développe par bribes, par fragments, dans et avec le temps dont nous disposons. On répète dans le salon minuscule de nos appartements ou dans des squats, on compte la monnaie pour payer une salle, si possible la moins chère à Paris, etc. C'est le désir et la nécessité de la création qui nous poussent à l'action. Nous devenons ainsi des « passeurs », des corps empruntés et utilisés pour et par cette nécessité de création qui dépasse les limites de la vie. Artaud parle de l'art comme étant un sacerdoce, non d'une manière religieuse, mais mystique. Ce que Grotowski a développé à sa manière quand il cherchait un théâtre pauvre – un théâtre qui ne dépende pas des moyens de production, mais de l'énergie et de la foi de l'acteur.

Cette performance est ainsi un fragment de vie qui parle de la difficulté et du désir d'être ensemble, de la rencontre et de la collaboration, de la construction d'un univers à deux. C'est un parcours artistique qui se mêle à celui de la vie même. Ces difficultés sont exprimées et représentées ici par la relation d'un couple homme et

femme, mais qui pourrait se composer de deux êtres quel que soit leur genre. Le travail de création est le résultat et le croisement des aspects de l'intime, du privé, du subjectif, ainsi que de ceux du concret, de la réalité de la vie quotidienne. Il se situe dans les allers et retours, les bifurcations, la non logique et les sauts de la pensée, des émotions, de l'imaginaire et de la réalité. Cette performance fait écho à l'esthétique que l'on trouve dans la « réalité toute prête » de Kantor : ce qui nous est donné comme conditions de vie et de création ; la « réalité » comme un ready-made. Par son caractère fragmentaire et en processus, $2X3+1=7$ ou *l'impossibilité de nommer les choses*⁶¹⁰, s'inspire du concept de monade⁶¹¹ : l'œuvre en tant que processus des plis du dedans et du dehors, et le fragment comme forme indépendante et représentant de la totalité qui l'englobe. Ce fragment peut prendre différentes formes et de multiples sens, car il est cohérent à la fois par lui-même et en tant que partie d'un système qui

⁶¹⁰ Mise en scène : Biño Sautzvy.
 Chorégraphie et interprétation : Biño Sautzvy et Luciana Dariano.
 Décor et costumes : Biño Sautzvy et Luciana Dariano.
 Production : Collectif des Yeux.
 Création Lumière (Brésil) : Claudia de Bem.
 Graphisme : Lucile Adam.
 Durée : 55'.

Présenté sous forme de *work in progress* aux *Spectacles sauvages*, Studio Regard du Cygne à Paris en 2008. Suite à une résidence de création au Point Éphémère où il a été présenté en 2008/09, le spectacle s'est produit au Théâtre de la Girandole/Montreuil en 2010 ; en 2011, au Festival Dance Box – Centre Culturel Bertin Poirée – Paris et au Festival International de Théâtre et de Danse – *Poa em Cena* à Porto Alegre/Brésil. Il a donné l'origine à une vidéo-danse de Lika Guillemot réalisée en 2010.

<https://www.youtube.com/watch?v=WZQPrQ5JuoY>

⁶¹¹ « On sait quel nom Leibniz donnera à l'âme ou au sujet comme point métaphysique : monade. Il emprunte ce nom aux néo-platoniciens, qui s'en servaient pour désigner un état de l'Un : l'unité en tant qu'elle enveloppe une multiplicité, cette multiplicité développant l'Un à la façon d'une "série". Plus exactement l'Un a une puissance d'enveloppement et de développement, tandis que le multiple est inséparable des plis qu'il fait quand il est enveloppé, et des déplis, quand il est développé. [...] La série infinie des courbures ou inflexions, c'est le monde, et le monde entier est inclus dans l'âme sous un point de vue. [...] On dira même que, dans la mesure où l'âme est pleine de plis à l'infini, elle peut toutefois en déplier un petit nombre à l'intérieur de soi, ceux qui constituent son département ou son quartier. [...] L'âme est l'expression du monde (actualité), mais parce que le monde est l'exprimé de l'âme (virtualité). [...] La monade est une cellule [...] : une pièce sans porte ni fenêtre, où toutes les actions sont internes. [...] La monade est l'autonomie de l'intérieur, un intérieur sans extérieur. [...] Les portes et les fenêtres de la matière n'ouvrent ou même ne ferment que du dehors et sur le dehors. Certes, la matière organique esquisse déjà une intériorisation, mais relative, toujours en cours et non achevée. Si bien qu'un pli passe par le vivant, mais pour répartir l'intériorité absolue de la monade comme principe métaphysique de vie, et l'extériorité infinie de la matière comme loi physique de phénomène. » DELEUZE, Gilles, *Le pli – Leibniz et le Baroque*, Op. Cit., pp. 33, 34, 35, 37, 40.

le fait exister autrement.



Image 52 : $2X3+1=7$ ou l'impossibilité de nommer les choses (photo: Sylvain Joseph)

Geneviève Schwoebel parle de cette performance ainsi : « *L'écriture chorégraphique de Biño Sautzvy et de Luciana Dariano réveille des mémoires furtives. C'est de l'ordre microscopique, on se promène dans le champ de la sensation, de l'immédiateté. Furtif donc. Une écriture qui effleure la peau, effleure au*

corps comme le pourpre sur les joues d'un enfant. C'est en effet épidermique comme un grattement animal, et si on croit voir quelque chose se dessiner devant nous, c'est quelque chose d'une acoustique oubliée qui nous apparaît. D'ailleurs la femme pousse des petits cris si aigus, si sauvages qu'on se surprend soi-même aux aguets. L'homme, lui plus terrien, pousse, souffle, renâcle ou rugit, on est dans le cœur sauvage de la vie. Les gestes comme les sons poussent au corps comme de brusques saillies venues d'on ne sait où. Cette mêlée, où le corps de l'un s'expérimente à l'autre dans un jeu d'attraction-répulsion, n'a rien à voir avec le sentiment ou une quelconque psychologie. Pas de narration pré-écrite, ni même de masochisme dont nous serions les témoins privilégiés. En face de qui s'accroche et se détache, sans jamais se libérer il y a bien une quelconque ressemblance, père, mère, fils, fille, amants, toute ressemblance avec sa propre vie est une pure coïncidence, bien malin celui qui pourra nommer ce qui n'a pas de nom ! La scène semble antérieure, plus archaïque. Un texte s'écrit dans l'air, le mouvement s'efface si vite qu'il laisse des traînées de poudre comme le passage des pas sur une dune. Le plateau est nu. Seulement une chaise comme un territoire à occuper... Pas d'objets mais des vêtements qui collent au corps : une robe à carreaux rouges pour elle, et des chaussures qui rappellent l'enfance. Lui, porte des godillots, un marcel et un pantalon à bretelles, un homme simple, démuné, un rien dérisoire. Rien de spectaculaire donc, ni once de séduction, ils, l'homme, la femme, s'épuisent sur le plateau. Une danse s'explore devant nous comme un théâtre du vide. Un homme et une femme s'épuisent dans le vertige d'un tango chaotique qui n'en finit pas de

*swinguer entre vie et mort. On a le sentiment d'un arrachement pris à la source, l'énergie vitale de Biño Sautzvy et de Luciana Dariano nous transporte. »*⁶¹²

9.12. Innommables n° 1 – Objet chorégraphique portable

Le projet *Innommables* a tout d'abord été conçu pour être présenté dans la rue et n'avait d'autre but que la nécessité de création. Il part de la polyphonie des voix qui constituent l'identité individuelle, et de la difficulté de nommer avec précision les processus, les mouvements de la construction identitaire. Ainsi, *Innommables n° 1 – Objet chorégraphique portable*⁶¹³ est le premier volet de cette série appelée *Innommables*, et il a été construit à partir d'une recherche basée sur la performance autobiographique et les expériences dans les arts vivants autour des différentes identités qui composaient le groupe impliqué dans la création. Entre la danse, le théâtre et le *live art*, le projet d'*Innommables* considère le corps comme une boîte de résonance et est nourri d'histoires intimes et héritées. Cette première pièce réunit des artistes aux parcours humains et artistiques variés, et originaires de différentes

⁶¹² SCHWOEBEL, Geneviève, Maître de Conférences au département des Arts de la Scène de l'Université Paris VIII.

⁶¹³ Mise en scène et chorégraphie : Biño Sautzvy.

Création et performance : Luciana Dariano, Fabiola Biasoli, Magali Gaudou et Omid Hashemi.

Durée : 20'.

France, 2008.

Création vidéo : Lika Guillemot.

Photo : Lucile Adam.

La première présentation a eu lieu au bord du canal Saint-Martin à Paris en 2008. En 2009, au Festival Interculturel CIVD de l'Université Paris VIII et pendant la Nuit Blanche à Saint-Denis et au Festival À Pas de Corps au Théâtre de la Girandole à Montreuil. En 2010, au Festival 10/10 au Couvent des Récollets dans le X^e arrondissement à Paris. Une vidéo-danse a été créée par Lika Guillemot à partir de deux présentations sur les berges de la Seine à Saint-Denis lors de la Nuit Blanche, sans pour autant reproduire la forme de la performance. Elle est ainsi une nouvelle création dans le langage de la vidéo sans vouloir être un enregistrement fidèle de l'événement.

https://www.youtube.com/watch?v=D1_8YD6zgm8

cultures.

Ces performers sont les créateurs, les interprètes et les dramaturges du spectacle. Le résultat/forme final est la conséquence d'une investigation intime et du processus même des répétitions. La pièce, enchevêtrement de récits introspectifs, est créée dans et à travers les répétitions, dans un système empirique, basé sur la pratique et l'expérimentation du corps. Nous partons des techniques de la danse, du butô, du cirque et du théâtre pour créer une grammaire corporelle commune à tous, pour établir des jalons à partir desquels des corps « transversaux » prennent d'autres formes.



Image 53 : *Innommables n°1 - Objet chorégraphique portable* (photo: Lucile Adam)

Cela induit un travail d'autofiction, avec la création d'un « non-personnage », comme un autre soi, son double scénique, son alter ego, avec l'idée que dans le présent, la mise en forme d'un événement passé, d'un souvenir, n'est pas une reproduction de cette réalité passée, mais un simulacre. Le processus de construction à travers l'utilisation de la mémoire revient à fabriquer du faux avec le réel, impliquant un constant balancement entre la réalité et la fiction.

Selon Deleuze, « *l'individu acquiert un véritable nom propre à l'issue du plus sévère exercice de dépersonnalisation, quand il s'ouvre aux multiplicités qui le traversent de part en part, aux intensités qui le parcourent.* »⁶¹⁴ Difficile de définir ce qui nous est propre, ce qui nous appartient vraiment. L'artiste est comme un catalyseur de tout ce bagage à la fois choisi et subi. Pour Deleuze, la réponse face à l'affluence de ces informations serait l'« autorisation » : s'autoriser à accepter ces multiplicités et construire son langage personnel à partir de ce flux d'informations. Ce que nous prenons ou nous approprions peut devenir un outil pour dévoiler notre propre personnalité ; ce que nous avons emprunté s'est déjà imprimé en nous.

Les performers travaillent ainsi sur l'histoire, sur leur propre bagage d'images intimes, ce qui les met face à des multiplicités, à différentes singularités. Ce langage physique n'est qu'une pluralité d'images, de mouvements et de sensations, et c'est la rencontre, l'entrechoquement de cette multiplicité qui crée la spécificité, l'identité autant du langage physique que du performer.

L'objectif est de créer des séquences chorégraphiques sous la forme de solos,

⁶¹⁴ DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Op. Cit., pp. 15-16.

duos et scènes d'ensemble. Le montage se fait dans un travail de composition, de décomposition et de déclinaison, d'images, de mouvements, de scènes courtes. Les mêmes phrases ou matrices peuvent être habitées par différents corps pour laisser apparaître les détournements et les décalages qui en découlent.

Ces formes ont eu trois finalités. La première est la réalisation d'une vidéo-danse, où l'environnement est un ready-made, dans lequel les corps agissent et donnent d'autres significations à cet espace qui appartient au réel ; la deuxième, une pièce chorégraphique qui devient un *live art*, proche du Théâtre Invisible de Boal, et qui a comme dispositif scénique la rue et l'espace public⁶¹⁵ ; enfin, une captation photographique comme autre médium générateur d'images. Nous nous intéressons ici à la multiplicité des produits selon les différents supports et médias. Ainsi, la performance *live art*, au-delà de son propre caractère d'événement, donne lieu à d'autres productions, telles que la vidéo et la photo.

9.13. En Mutation

La performance *En Mutation*⁶¹⁶ fait partie de l'exposition du même nom de Lika Guillemot et Biño Sautzvy. Le concept de départ de l'exposition qui donne son

⁶¹⁵ Une version plateau a été conçue lors des présentations au Théâtre de la Girandole.

⁶¹⁶ Performance de Biño Sautzvy.

Durée : 10'.

France/Belgique, 2010.

Présentée au Parcours d'Artiste Saint-Gilles à Bruxelles, et à Grenoble, en 2010 ; au Festival À Pas de Corps à Montreuil et au Festival Nous n'irons pas à Avignon à Vitry-sur-Seine en 2013 ; en 2014, au FRASQ – Rencontre de la Performance au Générateur à Gentilly.

https://www.youtube.com/watch?v=CWy_WBPx0EI

origine à la performance est la métamorphose du corps : perdre ses poils, ses cheveux, ses peaux, se dépouiller... C'est une transformation muette, car elle se passe à l'intérieur ; elle est silencieuse, mais irréversible. Elle est intérieure, sous la peau, pour ensuite apparaître sous la forme de l'amputation d'une partie de nous-mêmes, pour qu'un corps nouveau prenne place. *En Mutation* tente de retourner cette peau, de mettre au-dehors ce qui est sous la peau, pour chercher l'origine de cette mutation extérieure.



Image 54 : *En Mutation - performance* (photo: Lucile Adam)

Pour Lika, « noir est le point de départ de l'ensemble En Mutation. Une tache qui semble croître, pousser en son sein, prendre vie. La volonté première est de se recroqueviller, de se blottir et de prendre un temps de réflexion sur soi. De l'hibernation découle la transformation. Un être différent sortira. Un changement profond et intérieur. En Mutation tente de rendre visible ce changement, de donner forme aux différentes possibilités de l'être, de les mettre en lumière. »



Image 55 : *En Mutation* - vidéo (photo: Lika Guillemot)

En invitant le performer Biño Sautzvy à habiter la chrysalide⁶¹⁷, il s'agissait pour Lika Guillemot de créer une distance entre l'œuvre et l'artiste, de prendre du recul par rapport au trauma, pour voir les choses dans leur ensemble et donner une autre lumière au propos. Néanmoins, nous partageons des interrogations communes et ce projet a été fortement influencé par le parcours personnel de chacun.

Ainsi, comme son nom l'indique, la performance *En Mutation* cherche une transformation. Il s'agit d'un mouvement continu entre des états différents du corps, lequel se transforme, se mue, renaît. Cette mutation est à la fois corporelle et psychologique. C'est un devenir dans le propre corps du performer. Se « chrysalider », retourner la peau, pour en trouver d'autres. Passer par une zone sombre, noire, obscure, se retourner sur soi-même, pour ensuite découvrir un corps nouveau, de lumière ; s'animaliser, devenir lumière. Comme dans une autogestation, donner la vie (la lumière) à un nouveau corps hybride et androgyne. Se déplier pour avancer un peu, pour changer d'état. Renverser le liquide vital, car naître ou renaître est une blessure et passe par elle. La performance cherche l'extérieur (le dehors du pli représenté par l'espace public), les rues pour apprendre à marcher autrement, répandre cette lumière, pour exister dans cet espace externe. Il s'agit de sortir de soi-même et de se déterritorialiser.

⁶¹⁷ *La Chrysalide*, tissage/installation de Lika Guillemot. Elle en parle en ces termes : « *Que faire de ces idées noires ? Comment les sortir du corps ? Comment faire le deuil ? Le tricot permet un transfert. Ces pensées tristes et néfastes pour le corps et le mental sont déposées dans le fil noir. Une bande crochétée chaque jour et une taille qui dépend du besoin de recueillement. Le temps de penser le passé et de remettre son corps dans le présent. Les bandes sont crochétées l'espace d'un hiver. Elles sont ensuite disposées et assemblées pour former la Chrysalide, cocon pouvant accueillir le corps humain.* » Le tissage de la *Chrysalide* a également donné lieu à la série photo/performance *Se chrysalider*. Lika l'explique ainsi : « *Je m'allonge sur un lit douillet, à l'image d'un lit accueillant, pour le dernier repos du corps. Je désire ne plus voir, ne plus entendre, ne plus parler, m'endormir, m'isoler du reste du monde. Je me recouvre progressivement : mains, pieds, pour ne plus toucher, ne plus être touchée. Recouvrir l'ensemble de ma peau sensible et fragile pour ne plus avoir mal. La peau disparaît et la masse noire la remplace et devient l'enveloppe. Le corps se prépare à un temps de transformation.* »

La présentation de photos et de dessins et la projection de la vidéo *En Mutation*⁶¹⁸ composent l'ensemble de l'exposition du même nom. On y voit une forme noire sur fond blanc, un contraste fort où la chrysalide apparaît telle une ombre, une tache noire au milieu de l'espace. Nous jouons avec l'ambivalence pour donner vie à cette peau de transformation. Le corps, comme une tache et à la manière de la bande dessinée, s'allonge, se déploie, s'étire, se renverse ; on ne distingue plus le haut ni le bas du corps ; il se déforme, se reforme ; perd ses proportions, en prend de nouvelles. La question ici est deleuzienne : une expérimentation contre toute interprétation.



Image 56 : *En Mutation*
- vidéo (photo: Lika
Guillemot)

⁶¹⁸ Création vidéo : Lika Guillemot.

Création/Performance : Biño Sautzvy.

Création sonore : Magali Gaudou.

La vidéo *En Mutation* a été présentée au Parcours d'Artiste à Bruxelles, à Grenoble, au Festival Pool – Berlin, 2012 et au projet *Harmless Monster* de CocoRosie au DonauFestival à Krems/Autriche en 2011.

<https://www.youtube.com/watch?v=-OgQw2YpK0Y>

9.14. Yellow

Yellow = Jaune, couleur de l'or et du soleil, symbolise la richesse, le père et les sosies, ainsi que les traîtres, les faussaires, les femmes adultères ou les fous. *Yellow*⁶¹⁹, en tant que performance, est un milieu sans orientation possible où l'on chute dans tous les sens.

Une question inspire cette création : comment paraître et faire face au raz de marée quand le corps est envahi et que cela produit un trauma ? Ainsi, entre la danse et le théâtre, *Yellow* est née d'une recherche autour des notions de pénétration et d'occupation du corps par des corps étrangers qui déclenchent, entre autres, des maladies et la mort. Face à l'empêchement et à l'intrusion, quelles sont nos possibilités, où sont nos devenirs ? Au-delà de l'expérimentation d'un état traumatique par le corps esthétique, dans le désir de transformation et de dépassement, là non plus nous n'avons pas de réponse.

Yellow est un projet encore en évolution pour Magali Gaudou : de texte théâtral à pièce chorégraphique, il se mue aujourd'hui en forme cinématographique. Elle en parle en ces termes : « *Si j'ai tu le caractère autobiographique de ce projet, ce n'est pas par pudeur ou honte, mais par l'état d'absolue nécessité dans lequel nous plonge*

⁶¹⁹ Mise en scène : Biño Sautzvy et Magali Gaudou.

Chorégraphie : Biño Sautzvy.

Assistante chorégraphique : Luciana Dariano.

Interprétation : Magali Gaudou.

Création Sonore : Magali Gaudou.

Scénographie : Lika Guillemot.

Photo/graphisme : Lucile Adam.

Durée : 10'.

Performance présentée à l'ancienne Chapelle du couvent des récollets lors du Festiforum 10/10 en 2010, et au Festival Dance Box au Centre Culturel Bertin Poirée en 2011.

https://www.youtube.com/results?search_query=sautzvy+yellow

la maladie vis-à-vis du regard compatissant qu'y portent les autres. J'étais porteuse de l'hépatite C, un virus qui dormait en moi, à mon insu, depuis 20 ans, suite à des transfusions de plasma total en 1985 (fort probablement affaire de sang contaminé.) À l'âge de 25 ans, j'ai passé 24 mois de ma vie à agir pour ma survie physiologique et psychique. L'illusion de l'immortalité m'a été subitement et prématurément retirée, et encore aujourd'hui, l'idée de mort demeure une angoisse permanente. J'ai longtemps pensé que mon corps m'avait trahie, et me trahirait toujours. Nous étions deux à le revendiquer, Madame Yellow et moi, j'ai vécu 20 ans dans l'ignorance totale de cette morbide colocation. Quand on est atteint d'un virus, une inéluctable culpabilité poisseuse s'installe en nous. Bien que victime contaminée, nous portons la responsabilité de la saleté qui coule dans nos veines. J'étais contagieuse, je voyais mon sang comme une souillure, et c'est le cas encore aujourd'hui bien que guérie. Les malades sont ingrats, j'ai hurlé de rage intérieurement face aux discours compatissants, et bienveillants, face à cette vision romantique de super héros que portent les bien-portants sur vous. Pendant mes nuits d'insomnie, j'ai écrit bon nombre de textes désespérés, révoltés, pathétiques. Lorsque je fermais l'œil, je faisais souvent le même rêve d'un homme seul sur un caillou au milieu de la mer et d'un raz de marée qui menaçait de m'engloutir. C'est lors de ces désespérantes nuits que se révélait mon inéluctable solitude. Madame Yellow au tout début était ma maladie, je l'avais sortie de moi pour mieux lutter. La charge émotionnelle que je porte sur ce

projet en a fait un sujet extrêmement complexe à traiter. Mon intention profonde étant d'éviter les écueils de la psychanalyse scénique. »⁶²⁰



Image 57 : *Yellow* (photo: Lucile Adam)

⁶²⁰ Échange de lettres entre Magali Gaudou et Biño Sautzvy.

9.15. Innommables n° 2 – Pièce pour rien dans l'ère de la reproductibilité

Le deuxième volet de la série *Innommables*, *Innommables n° 2 – Pièce pour rien dans l'ère de la reproductibilité*⁶²¹, part du principe de que tout a été déjà fait avant nous. Nous sommes d'ailleurs composés et formés par ce qui nous a précédés. Ce qui est nouveau, original, c'est toujours le « moi » au présent, l'individu qui est en train de se construire dans « l'ici et maintenant ». Ainsi, la reproductibilité ne consiste pas ici en la possibilité de créer le double fidèle d'un original. La copie est une reproduction d'un « original » quelconque, lui-même conséquence de faits réalisés antérieurement. Nous sommes toujours atteints par les actions et les pensées du passé et du présent. La reproductibilité est donc un mode d'opération qui questionne certaines notions d'authenticité et d'originalité comme étant synonymes de la valeur d'un acte ou d'une œuvre artistique. Walter Benjamin, dans son essai de 1935, dit que *« vers la fin du siècle dernier, on s'attaqua à la reproduction du son. La reproduction technique avait ainsi atteint un niveau où elle était en mesure désormais, non seulement de s'appliquer à toutes les œuvres d'art du passé et d'en modifier, de façon très profonde, les modes d'action, mais de conquérir elle-même une place parmi les procédés artistiques. [...] L'art de notre époque peut escompter un effet d'autant plus*

⁶²¹ Mise en scène : Biño Sautzvy.

Création et performance : Luciana Dariano, Magali Gaudou, Omid Hashemi, Ben Evans, Armelle Magnant et Frédérick Zartore. Une deuxième version a intégré la participation de Fabiola Biasoli, Kena Cuesta et Biño Sautzvy.

Photo/graphisme : Lucile Adam.

Durée : 60'.

France, 2009.

La performance a été créée lors d'une résidence chorégraphique de Biño Sautzvy au Point Éphémère, en 2009. Elle y a été représentée, ainsi qu'au Festival À Pas de Corps du Théâtre de la Girandole à Montreuil en 2009, puis, en 2010, au Yono Bar, au Théâtre de l'Épée de Bois – dans le cadre du Printemps des Poètes de l'Université Paris VIII, à la Cartoucherie de Vincennes et à la Première édition de la Semaine des Arts de l'Université Paris VIII.

https://www.youtube.com/watch?v=qo7lnc_9Yv0

grand qu'il est conçu pour être reproductible et qu'il renonce donc à privilégier l'œuvre originale. »⁶²²



Image 58 : *Innommables n°2 - Pièce pour rien dans l'ère de la reproductibilité* (photo: Lucile Adam)

⁶²² BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Œuvres - Tome III*, Gallimard, 2000, pp. 71-90.

La reproductibilité est ainsi devenue pour nous un protocole de travail pour échapper aux contraintes techniques, sociales et de production liées au « grand art ». Pendant trois semaines, six heures par jour, nous avons travaillé autour de la notion du partage à travers la transmission d'un langage physique commun à tous, processus qui était la création elle-même de la performance. Il était question d'une formation « informelle » qui constitue l'individu, contrastant avec celle considérée comme « formelle ». Cette formation dite « informelle » est alors composée de l'absorption consciente ou inconsciente des images, événements, etc., venus d'ailleurs. Le travail artistique a consisté alors à les apporter sur le plateau et à les reproduire, tels que la mémoire les préservait. Le travail corporel développé en parallèle a permis un langage commun, sans pour autant qu'il efface les différences des corps des performers⁶²³ impliqués dans le processus. Ainsi, la mémoire des images individuelles se transformaient aussi par la traduction physique de chaque individu. Les performers étaient invités à apporter des scènes de films, de pièces chorégraphiques ou théâtrales, des textes littéraires, des pièces musicales, des images picturales, entre autres, qu'ils considéraient comme faisant partie de leur formation.

Ce protocole cherche à reproduire des scènes, des images, des idées provenant d'autres artistes, tout en se les appropriant, donc en les décontextualisant. Ces « originaux » deviennent ainsi des outils que nous manipulons. Il s'agit de la recherche d'une esthétique autre, celle de l'échec d'un système de production de l'art dit démocrate, et selon lequel existerait une égalité entre les différences. Ce système

⁶²³ Des danseurs et non-danseurs, par exemple.

machinique imposé par la société opère une sélection quasi sans appel, autant par l'exclusion de tout ce qui n'a pas la visibilité de la production institutionnelle que par l'élection d'une minorité regroupée en caste, en « famille » qui bénéficie, elle, de visibilité, et à qui l'on reconnaît la fonction de garant d'une valeur artistique.

L'objectif dès lors n'est plus de créer des chefs-d'œuvre. Nous cherchons à donner continuité à un flux qui est en lui-même mouvement, plutôt que de procéder par arrêts sur image ou objets figés par les concepts d'unanimité. Cette notion d'unanimité, quoique polémique, est précisément liée au phénomène de visibilité. Or la visibilité est dépendante des moyens et des paramètres de production mis en œuvre – disposer de budgets considérables, bénéficier de contacts privilégiés avec d'autres producteurs potentiels et avec la presse, séduire le plus grand nombre pour garantir aux producteurs un retour sur investissement, produire une marchandise accessible. Par le fait que nous nous trouvons « en marge de », c'est-à-dire que nous ne faisons pas partie des institutions et des « castes » qui détiennent le sceau « œuvre d'art », nous utilisons ces œuvres estampillées et les transformons.

Cette continuité se fait par l'acceptation du travail réalisé par nos prédécesseurs, ainsi que par le partage et la circulation des images et des formes dans un contexte de globalisation. Nous sommes en cela inspirés par le musée en mouvement des images et des mythes de la contemporanéité de Malraux, cité antérieurement. Au Brésil, le mouvement *Antropofágico* (Anthropophage) de 1922 dénonçait déjà le pouvoir de la colonisation culturelle et esthétique européenne, et proposait ainsi l'utilisation de ces formes « imposées » pour ensuite se les approprier,

les ingérer, les digérer, et en produire un modèle autre, dans un contexte culturel autre, par « l'action physique de la digestion et ses odeurs ». La digestion suggérée par ce mouvement anthropophage rejoint l'idée de performance proposée par Kantor, dans laquelle il est question de tous les états physiques et impurs du corps humain, et celle de la notion de vol chez Grotowski, où il s'agit de picorer des techniques élaborées par d'autres artistes pour composer la sienne. Ces deux cheminements s'agencent ainsi avec la notion de ready-made dans le fait de trouver dans la réalité les matériaux pour la création.

Dans l'ère de la manipulation et de la diffusion technologiques de l'image, tel Internet, nous questionnons ces procédures par l'utilisation du corps organique, par la présence archaïque du corps humain sur la scène. C'est le corps de chaque performer qui tente de reproduire à sa façon ces matériaux, qu'ils soient chanson, chorégraphie, performance, image ou autre.

Andy Warhol utilisait déjà le moyen « non noble » de la sérigraphie, de la reproduction de l'image banale en série, du portrait, de l'image en tant que produit de publicité commerciale ou représentative d'une marque. Warhol disait qu'il ne créait là rien de nouveau, mais qu'il était lui-même construit, façonné par les autres et par le système. Ainsi, l'artiste n'est plus désormais celui qui exerce une certaine supériorité esthétique ou intellectuelle, celui qui détient plus légitimement que tout autre « la vérité » de la connaissance. Par ce protocole, nous cherchons à nous situer dans un autre système, celui du partage des expériences distinctes, plus proche de la démocratisation des savoirs et de l'imaginaire. D'une façon deleuzienne, le partage se

fait par « branchement électrique », étant entendu que la notion de goût est une question d'individualité et non d'unanimité, et que cela ne se mesure pas sur une échelle de valeur ni de façon manichéenne. Le bon ou le mauvais n'existent pas, ce qui existe, ce sont des singularités.



Image 59 : *Innommables n°2 - Pièce pour rien dans l'ère de la reproductibilité* (photo: Luigi D'Aria)

La reproductibilité est alors une fabrique de pièces pour rien, sans finalité précise, comme le sont les *Textes pour rien* de Beckett. Elle ne produit pas de formes

nouvelles ou originales et ne prétend pas à édifier, à devenir un chef-d'œuvre. Elle est plus proche des concepts de fabrication, de composition et d'élaboration d'images sans but précis, qui ne sont pas destinées à des devenirs autres que ceux du travail artisanal, l'acte du travail quotidien et de la recherche sans objet précis. Ainsi, « possibiliser » – rendre possible – le croisement de différentes formations et compositions fait apparaître des individualités et des personnalités distinctes.

Le système de la reproductibilité est aussi le paradoxe intrinsèque à lui-même : l'incertitude de la reproduction en tant que représentation à nouveau, encore une fois. Car la reproductibilité dans les arts vivants est soumise à la contrainte d'une durée déterminée et limitée, d'autant quand il s'agit d'une production réalisée dans des conditions de précarité contraires à celles dites professionnelles et institutionnelles. Le temps consacré à la recherche est ici réduit au minimum et n'est pas rémunéré ; c'est l'homme endetté de la société de contrôle⁶²⁴. C'est un système qui rejoint le concept du « cinéma d'amateur » de Jonas Mekas. Pour lui, un amateur n'est pas le contraire d'un professionnel. Il ne dispose pas des mêmes moyens qu'une production commerciale et institutionnelle, et crée ainsi une esthétique autre, avec les « moyens

⁶²⁴ « Nous entrons dans des sociétés de contrôle, qui fonctionnent non plus par enfermement, mais contrôle continu et communication instantanée. [...] Ce qui se met en place, à tâtons, ce sont de nouveaux types de sanctions, d'éducation, de soin. [...] On peut prévoir que l'éducation sera de moins en moins un milieu clos, se distinguant du milieu professionnel comme autre milieu clos, mais que tous les deux disparaîtront au profit d'une terrible formation permanente, d'un contrôle continu s'exerçant sur l'ouvrier-lycéen ou le cadre-universitaire. [...] Nous sommes dans une crise généralisée de tous les milieux d'enfermement, prison, hôpital, usine, école, famille. La famille est un "intérieur", en crise comme tout autre intérieur, scolaire, professionnel, etc. [...] Les enfermements sont des moules, des moulages distincts, mais les contrôles sont une modulation, comme un moulage auto-déformant qui changerait continûment, d'un instant à l'autre, ou comme un tamis dont les mailles changeraient d'un point à un autre. [...] Le principe modulateur du "salaire au mérite" n'est pas sans tenter l'Éducation nationale elle-même : en effet, de même que l'entreprise remplace l'usine, la formation permanente tend à remplacer l'école, et le contrôle continu remplacer l'examen. Ce qui est le plus sûr moyen de livrer l'école à l'entreprise. [...] La vieille taupe monétaire est l'animal des milieux d'enfermement, mais le serpent est celui des sociétés de contrôle. [...] L'homme des disciplines était un producteur discontinu d'énergie, mais l'homme du contrôle est plutôt ondulatoire [...]. L'homme n'est plus l'homme enfermé, mais l'homme endetté. » DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Op. Cit., pp. 236, 237, 241, 243, 244, 246.

du bord ». L'amateur est alors celui qui « aime » son métier et qui le réalise avec ce dont il dispose dans sa réalité à lui. Il refuse l'empêchement dû à la limitation de l'accès à l'art institutionnel et aux élus, et crée sa propre façon d'exister à travers les contraintes imposées.

Nous revenons au vol de Grotowski, par lequel il créait sa propre technique à travers ce à quoi il n'avait pas eu accès. Cela nous ramène également à la démarche de reprise et de détournement d'une puissance, comme l'a fait Duchamp avec son *L.H.O.O.Q.*⁶²⁵. C'est un retour en arrière pour reconstruire une mémoire qui s'était formée malgré elle, dans une pratique qui se fabrique par nécessité. Une mémoire qui à la fois est un déchet produit par la circulation de l'information et crée de nouvelles ramifications. Une mémoire qui est une anti-mémoire. Cette mémoire cherche ici un corps pour « se déformer », pour « se parler » autrement, dans l'ici et maintenant. Ce sont aussi des mots, qui sont à leur tour des constructions, des fabrications linguistiques sociales. Des mots qui cherchent à devenir corps, alors que le corps est déjà orienté, formé dans son handicap. Il s'agit donc d'une esthétique du raté.

⁶²⁵ *L.H.O.O.Q.* est une œuvre d'art de Marcel Duchamp, 1919, parodiant La Joconde de Léonard de Vinci. Son titre est à la fois un homophone du mot anglais « *look* » et un allographe que l'on peut ainsi prononcer : « elle a chaud au cul ».

9.16. Sissy !

*Sissy !*⁶²⁶ fait partie de la recherche du doctorat pratique/théorique de Nando Messias à Londres à la *Central School of Speech and Drama, University of London*. Dans sa recherche, il développe à travers la théorie *queer* des concepts sur la formation corporelle des genres, la violence physique et l'abus verbal, ainsi que sur l'occupation de l'espace urbain. *Sissy !* cherche à mettre en pratique ces idées, dans l'espace du plateau, sur la scène.



Image 60 : *Sissy!* (photo: Darrell Berry)

⁶²⁶ Concept : Nando Messias.

Mise en scène, création, chorégraphie et performance : Biño Sautitzvy et Nando Messias.

Lumière : Luigi d'Aria et Claudia de Bem.

Durée : 60'.

Angleterre/France, 2010.

Projet soutenu par *Central School Speech and Drama – University of London*, CND Pantin, Théâtre de la Loge et Théâtre de la Girandole. *Sissy !* a été présentée à la *Central School Speech and Drama – University of London*, pendant le *Collision Festival of New Performance and Theory* et au *Festival Internacional de Teatro e Dança de Porto Alegre – Poa em Cena* / Brésil en 2010. À Paris, au Théâtre de la Loge en 2011 et au Théâtre de la Girandole/ Montreuil, en 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=irtKbw9JXCw>

Le point central de la performance est celui de la « sissygraphie » du corps, concept créé par Nando dans sa thèse. *Sissy !* décrit alors le processus d'écriture physique du concept « sissy » (pédé en français) sur le corps du performer.



Image 61 : *Sissy!* (photo: Darrell Berry)

Le choix du titre de la performance, « Sissy », est en revanche et en soi-même une

tentative d'engagement avec le processus critique nommé par Foucault « discours inversé » : comme dans la théorie *queer*, ce qui est à l'origine une insulte et une exclusion sera « inversé », fait sien, assumé et transformé par l'« insulté », l'« exclu », dans la création d'un corps esthétique autre ; le discours qui se voulait rabaissement est retourné en discours de force et de revendication de la différence.⁶²⁷

Le processus dramaturgique de *Sissy !* est développé à partir d'une série de stratégies scéniques. L'une d'entre elles consiste à établir une comparaison, un parallèle entre les corps des deux performers sur scène. Ce parallèle met en évidence ce que l'on peut appeler une « démonstration hyperbolique du genre ». À l'aide de son costume, Biño Sauitzvy représente le côté masculin : le boxeur. Son corps est athlétique, fort, musclé. C'est lui qui porte le corps de l'autre dans l'espace de la scène. L'acte de porter le corps de l'autre apparaît sous deux modes : l'un poétique, l'autre, violent ou tragique. Dès le début de la performance, le contraste est établi entre la figure du boxeur et le corps mince et fragile de Nando Messias, qui porte des éléments perçus comme appartenant aux femmes. Ces costumes sont ici également utilisés d'une façon hyperbolique, car la version présentée par Nando sur le plateau n'est pas simplement féminine, elle est « ultra-féminine ».

La couleur rose est aussi symbolique dans le discours de la performance. Judith Butler dit qu'une partie de la formation sociale, ainsi que de la transformation d'une fille en fille, se fait par l'utilisation de la couleur rose, communément destinée au sexe biologique féminin alors que celui masculin est voué à la couleur bleue. Les

⁶²⁷ C'est le principe même des arts martiaux : utiliser la force de l'autre contre lui-même.

couleurs participent ainsi à la séparation et à la détermination sociales binaires des sexes et des genres. *Sissy !* souligne l'utilisation hyperbolique de la couleur rose sur un corps biologique masculin et rend visible la complexité du processus de construction et des pratiques des genres. La performance démontre ainsi comment le processus d'inscription du genre dans le corps est à la fois social et involontaire, et peut être marqué par la douleur ou par le plaisir. *Sissy !* cherche à rendre visibles les plaisirs et les douleurs de « faire mauvais genre ».



Image 62 : *Sissy!* (photo: Julio Appel)

9.17. Birth 3 – La mort d’un triptyque

*Birth 3 – la mort d’un triptyque*⁶²⁸ est le troisième volet de la trilogie *Birth* d’Antony Hickling, trilogie qui explore le thème de sa propre mythologie personnelle à travers la décomposition et la recréation de sa performance *Copi Queer ou Queer Copi*. Le thème de la sexualité est toujours central, soit dans la présence de l’univers de Copi, soit dans une esthétique *queer* et théâtrale entre la biographie et la fiction de Hickling. Le film est ainsi théâtral autant dans le style que dans la forme. Cet objet hétéroclite et hybride traite de la violence subie par le personnage principal lorsqu’il révèle sa sexualité à une société hostile. Ainsi, vu comme un travail et une recherche en processus et toujours d’actualité, ce même thème sera approfondi et décliné dans son premier long-métrage *Little Gay Boy – Un triptyque*.



Image 63 : *Birth 3 - La Mort d’un triptyque*
(photo: Lucile Adam)

⁶²⁸ Un film d’Antony Hickling, France, 2010, 17’15”. Avec Antony Hickling, Biño Sautzvy, Amanda Dawson, Nadège Dorion. Image : Christophe Rivoiron.
HICKLING, Antony. « Birth 3, La mort d’un triptyque », Bonus in *Little Gay Boy*, DVD, Harmattan, 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=qb4ekgs6o8o>

9.18. C.O.L.O.

La performance *C.O.L.O.*⁶²⁹ est inspirée des trois concepts de Deleuze sur la construction/fabrication d'un monument, d'une sculpture, selon lesquels il s'agit de « *vibrer la sensation – accoupler la sensation – ouvrir ou fendre, évider la sensation. [...] Des temps forts et des temps faibles, des saillies et des creux, ses puissants corps à corps qui les entrelacent, son aménagement de grands vides d'un groupe à l'autre et à l'intérieur d'un même groupe où l'on ne sait plus si c'est la lumière, si c'est l'air qui sculpte ou qui est sculpté.* »⁶³⁰

Pour Deleuze, « *l'artiste crée des blocs de percepts et d'affects, mais la seule loi de la création, c'est que le composé doit tenir tout seul. Que l'artiste le fasse tenir debout tout seul, c'est le plus difficile. Il y faut parfois beaucoup d'invraisemblance géométrique, d'imperfection physique, d'anomalie organique, du point de vue d'un modèle supposé, du point de vue des perceptions et affections vécues, mais ces sublimes erreurs accèdent à la nécessité de l'art si ce sont les moyens intérieurs de tenir debout (ou assis, ou couché).* »⁶³¹ Ainsi, à partir des trois concepts proposés par

⁶²⁹ Concept : Biño Sautzvy.

Performance et création : Biño Sautzvy et Thomas Laroppe.

Musique : Cyrielle Desserrey.

Photo/graphisme : Lucile Adam.

Durée : 60'.

France/Pologne : 2011.

C.O.L.O. a tout d'abord été présentée à l'Akademie Teatralna à Varsovie/Pologne, en 2011. À Paris, la performance a été présentée au Festival de Butô du Centre Culturel Bertin Poirée en 2011, au Jardin d'Alice et au Théâtre de la Loge en 2013. La même année, la performance participe au Festival Nous n'irons pas à Avignon – à la Gare au Théâtre à Vitry-sur-Seine – et au *Bal Rêvé* d'Alberto Sorbelli pendant le FRASQ #5 – Rencontre de la Performance/ Le Générateur, à Gentilly. En 2014, *C.O.L.O.* fait partie de la programmation de la Troisième Édition de la Semaine des Arts UFR ARTS, Esthétique et Philosophie de l'Université Paris VIII.

<https://www.youtube.com/watch?v=4icRpaIrrh8>

⁶³⁰ DELEUZE, Gilles, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 159.

⁶³¹ DELEUZE, Gilles, *Ibid.*, p. 155.

Deleuze, « la vibration » ou la sensation simple et nerveuse, « l'étreinte ou le corps à corps » et « le retrait » ou « la division », *C.O.L.O.* donne à voir une image-mouvement et image-temps en construction et en décomposition. Elle passe ainsi par les notions de la sculpture vivante et de la performance pour ne rester que dans ce « corps à corps », comme une métaphore du désir, mais également des limites du supportable et des possibles (notions que l'on retrouve même dans l'univers de Samuel Beckett).

Dans un premier sens, cette performance prend comme objet le mot portugais *colo*, auquel elle emprunte son titre. Si ce mot *colo* désigne le cou ou le col, il signifie également « giron » et, par extension, on le retrouve dans l'expression « *pegar alguém no colo* », prendre quelqu'un sur les genoux. Ainsi, dans un sens élargi, « faire un *colo* » consiste à prendre quelqu'un dans ses bras, à lui donner de l'affection, à le protéger, à le porter et à le garder contre soi, comme dans l'action de prendre un bébé dans ses bras pour lui donner de l'attention ou pour le nourrir, par exemple. Sans racine étymologique commune, on peut rapprocher le mot « *colo* » de celui allitérant de « câlin », en français. On l'emploie d'ailleurs également pour exprimer la nécessité et le désir d'attention et de tendresse. Ainsi, on peut dire « j'ai besoin d'un *colo* » ou « viens, je te fais un *colo* ». Le mot est divisé en quatre lettres séparées par un point, ce qui correspond à la série de quatre portés, presque identiques, qui composent la performance.

C.O.L.O. se définit autant par « le geste », « l'action » de prendre quelqu'un dans ses bras, de lui donner du soutien et de l'attention, que par le « zoom

photographique » qui y est porté afin de l'amplifier, de lui donner plus d'importance, de le mettre en évidence et de l'arrêter dans le temps. Par l'arrêt sur image, c'est sur l'image-temps elle-même que l'on zoome. Il s'agit de la création d'une image selon la conception de Beckett. On lui ôte son contexte dramaturgique, on ne dit rien de l'histoire qui la précède pour ne garder de cette image que l'impossibilité beckettienne d'y demeurer et de la maintenir telle quelle dans le temps. L'image est faite et elle parle par elle-même. En n'ayant accès qu'à cette seule image, nous ne savons rien de ce qui s'est passé auparavant, ni de ce qui suivra. Ce qui importe ici, c'est uniquement l'image et les résonances qu'elle déclenche.

Néanmoins, l'image première est défaite, abandonnée, car les difficultés physiques et la douleur corporelle rendent humainement impossible le maintien en pose de chaque porté immobile au-delà d'une quinzaine de minutes. Selon Beckett, il s'agit alors de rater l'image, la rater encore, pour la rater mieux. L'exploit et l'épreuve physiques de la performance sont alors mis en question.

Le titre *C.O.L.O.* nous renvoie, par assonance et par évocation, aux deux premières syllabes du mot français « colonne »⁶³², qui suggère l'image d'un support vertical qui « soutient », qu'il soit architectural et employé à des fins utiles et ornementales, ou qu'il s'agisse de la colonne vertébrale, au sens propre comme au sens figuré. Ainsi, ce support, ce soutien, cette « colonne » est-elle l'un des éléments constitutifs de l'art, et l'un des éléments constitutifs de notre propre corps. *C.O.L.O.*, au croisement de l'art et du vivant, donne sens plein et littéral à l'expression « art

⁶³² *Coluna* en portugais.

vivant » (ou *live art*). De l'impossibilité de prolonger un acte, provoquant la destruction d'une image de sécurité, il reste ces questions : à quoi nous accrochons-nous malgré l'impuissance ? À quoi le désir s'accroche-t-il malgré l'impossible ?

Cette danse-performance en tandem, faite de ce corps à corps masculin, est une sculpture vivante. *C.O.L.O.* est une suite évolutive de quatre figures de porté, de durées équivalentes, soumises à deux contraintes : tenir debout et soutenir l'autre. La presque immobilité fait appel à l'introspection. Il s'agit d'une façon d'éprouver – et de donner à voir – la pensée agissante.

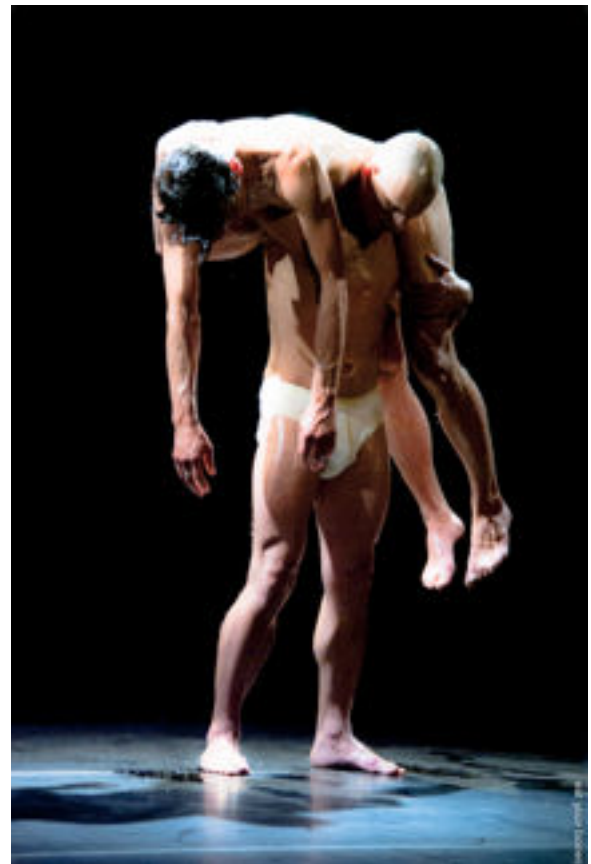


Image 64 : *C.O.L.O.* (photo: Lucile Adam)

Image 65 : *C.O.L.O.* (photo: Eat your bones)

9.19. Ex-Vivo

L'exposition *Ex-Vivo*⁶³³ a été conçue comme un corps ouvert, un champ d'étude et d'expérimentation artistique dans les combles du Château de La Guerche. L'expression « ex vivo » se dit des expérimentations effectuées sur des cellules en culture ; la locution latine *ex vivo* signifie précisément « hors du vivant », « hors du corps ». Dans l'exposition *Ex-Vivo*, les organes existent individuellement et à part du corps qui les portent. Ils représentent l'indépendance vis-à-vis du corps social et prennent vie dans leur existence autonome. Le spectateur est face à la représentation d'organes dans leur propre mutation, et à l'évocation des idées de gestation, de fécondation, d'identités sexuelles, du corps même et du voyeurisme. Il s'agit de la non-identité, instinctive et fœtale, qui émerge des zones sombres de chacun.

Ainsi, la performance *Ex-Vivo*⁶³⁴ part du principe de réorganisation et de restitution d'un corps, celui-ci étant originellement monstrueux, virulent, contaminé, traversé par des forces extérieures. Il s'agit d'un questionnement du corps social,

⁶³³ Composée par : *L'autre mère*, installation de Lika Guillemot, la sculpture/installation *Croissance* de Gabriel de Vienne et Lika Guillemot, *Écho-Graphies* et *Gestations*, photographies de Gabriel de Vienne en collaboration avec Biño Sautzvy, et la performance *Ex-Vivo* de Biño Sautzvy. Exposition créée et présentée dans le cadre de *Art à la Guerche*, octobre 2011.

⁶³⁴ Création, chorégraphie et performance : Biño Sautzvy.

Création des organes : Lika Guillemot.

Musique : Amragol.

Lumière : Martin de Crouy (château de la Guerche) et Marinette Buchy (Théâtre de la Loge et Le Générateur).

Durée : 11'.

La performance *Ex-Vivo* a été présentée au festival *Summer of Loge* au Théâtre de la Loge en 2012, ainsi qu'au FRASQ – Rencontre de la Performance – Le Générateur/Gentilly en 2014. Pour ces présentations, la création lumière était de Marinette Buchy et la captation vidéo de Christophe Rivoiron. Lors de la première version, au Théâtre de la Loge, la performance commençait par un parcours que le performer faisait à pied de Nation jusqu'au théâtre rue de Charonne ; pour la version au Générateur, le trajet commençait dans la station de métro Maison Blanche et allait jusqu'à Gentilly. Le parcours a chaque fois été filmé, la captation étant transmise dès le performer arrivé au théâtre, et installé parmi le public. Cela donnait une impression de temps réel. Ensuite, la « performance strip-tease » commençait.

<https://vimeo.com/104993900>

organisé, imposé, vécu, biologique, hérité, malade, géré par la mère, qui est ici le synonyme de la société. Pour cela, un système de plis/couches est mis en place, pour mettre en évidence le renversement des ordres. Ce qui est d'habitude perçu comme faisant partie de l'intérieur est placé à l'extérieur. Les organes normalement cachés sont mis à vue. La logique du strip-tease est utilisée comme outil, dans une danse d'effeuillage au premier degré, pour dévoiler un corps « normal », désérotisé, fané. Un corps qui explose et implose à la fois, afin de rendre visible le revers de la peau. À la croisée des idées de Beuys, Artaud et Deleuze, il s'agit de reconstituer ce corps porteur de la vie christique, synonyme de souffrance et de cri, plutôt que d'entretenir un corps malade. La performance se veut alors événement, traversée, pour disparaître ensuite et « re-exister » ailleurs, autrement.

L'exposition *Ex-Vivo* est née de la rencontre entre trois artistes : Lika Guillemot, Gabriel de Vienne et Biño Sautzvy. Le processus de création a découlé de questions que nous nous sommes posées afin de déclencher un désir. Ces questions croisent des problématiques deleuziennes et foucaaldiennes : elles servent à la fois en tant que quête d'intercesseurs, que constructions de nouveaux modes de subjectivations, et comportent les notions du « souci de soi » et d'« avoir affaire avec quelqu'un ». Il fallait donc sortir de l'affaire particulière, de la cellule familiale, et trouver une zone intermédiaire, à travers une transversalité, qui composerait un dispositif. Les tests réalisés *ex vivo* proposent de décomposer mon propre corps et de le regarder autrement. C'est tout d'abord une expérience sur soi-même. Pour Deleuze, « *le moi est dans le temps et ne cesse de changer : c'est un moi passif ou*

plutôt réceptif qui éprouve des changements dans le temps. Le Je est un acte (je pense) qui détermine activement mon existence (je suis), mais ne peut la déterminer que dans le temps, comme l'existence d'un moi passif, réceptif et changeant qui se représente seulement l'activité de sa propre pensée. [...] Mon existence ne peut jamais être déterminée comme celle d'un être actif et spontané, mais d'un moi passif qui se représente le Je, c'est-à-dire la spontanéité de la détermination, comme un Autre qui l'affecte ("paradoxe du sens intime"). [...] Une existence passive qui, tel l'acteur ou le dormeur, reçoit l'activité de sa pensée comme un Autre pourtant capable de lui donner un pouvoir dangereux défiant la raison pure. C'est la "métaboulie" de Murphy chez Beckett. [...] Je suis séparé de moi-même par la forme du temps, et pourtant je suis un, parce que le Je affecte nécessairement cette forme en opérant sa synthèse, non seulement d'une partie successive à une autre, mais à chaque instant, et que le Moi en est nécessairement affecté comme contenu dans cette forme. La forme du déterminable fait que le Moi déterminé se représente la détermination comme un Autre. Bref, la folie du sujet correspond au temps hors de ses gonds. »⁶³⁵

L'exposition et la performance *Ex-Vivo* sont conçues comme un parcours, proposant un déplacement en tant qu'expérience dans le temps. Cette folie du sujet qui se cherche et qui se perd, qui se déplace donc en se démultipliant, nous ramène à Deleuze. Pour lui, « *le schizophrène n'est pas dans des catégories familiales et symboliques. Il erre dans des catégories, ce pourquoi il étudie toujours quelque*

⁶³⁵ DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Les Éditions de Minuit, 1993, pp. 43-44.

chose. [...] Et ce qu'il appelle mère, c'est une organisation de mots qu'on lui a mis dans les oreilles et dans sa bouche, c'est une organisation des choses qu'on a lui mises dans le corps. [...] Il s'agit du corps dans lequel il [l'étudiant schizophrène] vit, avec toutes les métastases qui constituent la Terre, et du savoir dans lequel il évolue, avec toutes les langues qui n'arrêtent pas de parler, tous les atomes qui n'arrêtent pas de bombarder. C'est là, dans le monde, dans le réel, que les écarts pathogènes se creusent, et que les totalités illégitimes se font, se défont. C'est là que se pose le problème de l'existence, de ma propre existence. L'étudiant est malade du monde, et non pas de son père-mère. Il est malade du réel, et non de symboles. »⁶³⁶

Ainsi, Deleuze soulève une autre importante question qui nous amène à nouveau à Beckett : dans l'acte de la naissance, comment justifier la mise au monde cette vie, qui est elle-même souffrance et cri ? Il s'agit d'une bataille avec la vie christique, développée par Beuys⁶³⁷, qui est celle qui nous a été imposée, pour la transformer en énergie. Question sur laquelle Deleuze et Foucault vont travailler à travers les notions de savoir, de pouvoir, et de sujet, terme que Foucault remplacera par celui de « subjectivation » : subjectivation comme processus, et Soi comme rapport – un rapport à soi. Deleuze en parle ainsi : « *Il s'agit d'inventer des modes d'existence, suivant des règles facultatives, capables de résister au pouvoir comme de se dérober au savoir, même si le savoir tente de les pénétrer et le pouvoir de se les approprier. Mais les modes d'existence ou possibilités de vie ne cessent de se recréer,*

⁶³⁶ DELEUZE, Gilles, *Ibid.*, p. 30.

⁶³⁷ Voir Beuys dans l'ouvrage de Reithmann: BEUYS, Joseph, *Joseph Beuys – Par la présente, je n'appartiens plus à l'art. Textes et entretiens choisis par Max Reithmann, Op. Cit.*

de nouveaux surgissent. [...] Nous ne faisons pas un retour aux Grecs quand nous cherchons quels sont ceux qui se dessinent aujourd'hui, quel est notre vouloir-artiste irréductible au savoir et au pouvoir. C'est ce que Foucault, dans d'autres occasions, appelle la passion. »⁶³⁸



Image 66 : *Ex-Vivo* (photo: Lucile Adam)

⁶³⁸ DELEUZE, Gilles, *Pourparlers, Op. Cit.*, pp. 127-128.

La question est alors celle de savoir où, entre le pouvoir et le savoir, se tient notre vouloir-artiste, et ce qu'il met en œuvre contre ce qui nous impose un corps biologique, vécu, organisé, social. Ce corps connu et inconnu à la fois, en devenir, qui renferme les organes eux aussi organisés et comme autant de parties minées par des microbes, virus et cancers qui le font exploser : comme pour Artaud, pour finalement déchirer l'organisme entier. La performance *Ex-Vivo* s'appuie ainsi sur la pensée deleuzienne qui prône la reconstitution d'un corps, plutôt que l'entretien d'un corps malade.

9.20. Abraço

*Abraço*⁶³⁹, « étreinte » en français, est une performance-image-action réalisée à Rio de Janeiro (Brésil) qui suit des questionnements soulevés dans les performances précédentes. Inspirée des cartoons de l'un des plus importants cartoonistes brésiliens, Laerte Coutinho⁶⁴⁰, *Dois homens que se abraçam* (Deux hommes qui se tiennent dans les bras)⁶⁴¹, la performance consiste en une étreinte filmée entre deux hommes, d'une durée d'une heure, dans l'espace public. Si *Abraço* reprend des questions traitées et

⁶³⁹ Concept : Biño Sautzvy.

Performance : Biño Sautzvy et Renato Linhares.

Directeur de la photographie, vidéo et photo : Mauro Pinheiro Jr.

Camera/photo : Breno Cunha.

Son : Caique Mello Rocha.

Textes : Manoela Sawitzki.

Rio de Janeiro, Brésil, mai 2012.

⁶⁴⁰ Né à São Paulo en 1951, Laerte Coutinho, assume à l'âge de 57 ans sa transexualité et devient une des plus importantes personnalités engagées dans la lutte autour de l'identité et du genre au Brésil.

⁶⁴¹ Cartoon créé à partir des cas de violence contre les homosexuels au Brésil, notamment celui qui a eu lieu en 2011 : un groupe homophobe a tabassé à mort deux hommes qu'ils ont pris pour des homosexuels ; il s'agissait d'un père et de son fils qui se tenaient dans les bras l'un de l'autre.

expérimentées dans les performances précédentes (le temps et l'immobilité, dans *C.O.L.O* ; le genre, dans *Ex-Vivo*, *en Mutation*, *Sissy !*, *H to H* et *La Divina* ; l'espace public, dans *Ex-Vivo* et *En Mutation*), il s'agit également maintenant de faire du spectateur le point central de la performance. Ce sont ses réactions face à l'image figée de deux hommes se prenant dans les bras qui donnent matière à réfléchir. Le spectateur improvisé, celui qui se trouve dans l'espace public, devient par son action le reflet d'une société qui peine à accepter la différence sexuelle, représentée ici par un geste de tendresse entre deux individus de sexe masculin.

Comment est-il possible qu'une démonstration d'affection entre deux hommes puisse générer autant de violence et de révolte dans la société occidentale contemporaine ? Là est la principale question de la performance.

Créée comme un dispositif qui reproduit une sculpture vivante, *Abrço* est filmée et photographiée comme un reportage-documentaire. Les caméras (vidéo et photo) forment le cadre qui protège ce moment éphémère tout en collectant les réactions que la performance déclenche. De cette manière, l'utilisation de la caméra amplifie l'envergure de la production : elle permet d'ajouter à la performance vivante la création d'un objet vidéo, et apporte sa fonction de capteur sociologique et anthropologique, puisqu'il s'agit de porter un regard sur le comportement d'une société. La présence des caméras rend également multiple le phénomène de la performance vivante : s'agit-il d'un film ? D'une exposition ? D'un catalogue ? D'un projet multimédia ? Outre les vidéaste et photographe, l'écrivaine Manoela Sawitzki

accompagne les performances⁶⁴² et transforme l'expérience *live art* dans une production textuelle. Elle nous donne un aperçu des réactions collectées :

« *Deux hommes se tiennent dans les bras.*

–

Pédés !

Deux hommes se tiennent dans les bras l'un de l'autre devant la station de métro Cinelândia, dans une après-midi de mai. Les travailleurs du marché à côté s'arrêtent pour regarder.

[...]

1. *Vous allez vous marier ?*

2. *Sales pédés !*

Il y a du vent, il pleut, puis il ne pleut plus. L'automne devant la station Cinelândia. Les hommes qui se tiennent dans les bras sont quatre, deux autres s'y sont ajoutés. [Puis ils repartent, laissant seul le premier couple.] Il fait froid, il fait chaud, le climat est sec et humide dans l'étreinte. [...] Tropical et polaire le contour. Les minutes passent, le peuple passe. Les regards. Il y en a qui fixent des yeux l'étreinte des deux hommes. Quelqu'un passe et, indigné, raconte au téléphone ce qui se passe ; deux amis chuchotent des choses et rigolent entre eux ; une femme noire se tourne et crie "miséricorde !" ; un monsieur âgé fait non de la tête, montrant sa désapprobation. Il y en a certains qui crient, ils sont nombreux. Voilà le monde alentour pendant que deux hommes se tiennent dans les bras, dans le centre-ville.

–

Jette de l'eau, qu'ils se séparent !

⁶⁴² La performance a été réalisée deux fois dans le centre ville de Rio de Janeiro. La première a eu lieu devant la sortie de la station de métro Carioca et la deuxième, devant la sortie de la station de métro Cinelândia, ces deux stations étant pôles de grande circulation que toutes les classes sociales fréquentent.

[...]

Deux hommes se tiennent dans les bras, et c'est l'homme qui se tient lui-même dans ses propres bras. C'est le père et le fils, le frère, l'ami, le mâle, la femelle, l'enfant, le vieux, l'amant, l'inconnu. Des amoureux inconnus arrivent et se rejoignent dans l'étreinte.

1. Regarde, que c'est beau ! Ils se tiennent dans les bras !

2. Monsieur, je peux les prendre dans mes bras aussi ?

3. Oui.

[Le couple des amoureux inconnus repart, les deux hommes du début se retrouvent seuls dans l'immobilité.]

Un clochard arrive et se place tout contre l'étreinte, fait des gestes obscènes, sexuels, insulte les deux hommes qui se tiennent dans les bras. Le public regarde et rigole.

[...]

Mon père m'a appris à ne jamais avoir de préjugés. Dieu veut l'amour. Ce qui manque dans le monde, c'est l'amour.

Le père qui est parti et reste collé à la peau, le fils qu'on n'a jamais cessé d'être. Le frère indépendamment des liens du sang. Le sang qui coule et qui colle à l'autre sang qui coule. Dans la peur, la perte, la douleur, la joie, le nouvel an, l'anniversaire, la rencontre à l'aéroport, les adieux. L'étreinte. Les corps qui se désirent en silence. La peau, dans l'étreinte, parle d'elle-même.

[...]

–

C'est un film sur l'homophobie ?

- *C'est sur l'étreinte.*
- *Ce sont des comédiens ?*
- *D'une certaine manière, oui.*
- *Tout ces gens en train de crier,
c'est de l'hypocrisie.*
- *Une étreinte dérange.*
- *Je suis homosexuel et prostitué.
Ces gars en costume qui passent et
font des grimaces, ce sont les mêmes
qui trompent leurs femmes et
m'appellent pour coucher avec moi.
S'ils ne payent pas un prostitué, ils
payent un travesti.*

L'étreinte anthropophage.

[...] »⁶⁴³

Nous pourrions croire qu'il s'agit d'un document sur des réactions homophobes dans un pays arriéré. Néanmoins, ces violentes réactions sur *Abraço* rejoignent celles essuyées au long du parcours de la performance citée précédemment, *Ex-Vivo*. Bien au-delà encore des insultes verbales lancées lors des présentations au Théâtre de la Loge, dans une rue du 11^e arrondissement de Paris, un groupe jette des pierres sur le performer. À Gentilly, un motard s'arrête à hauteur du

⁶⁴³ Texte intégral et en portugais sur ce site : <http://collectifdesyeux.blogspot.fr/2012/06/abraco.html>

performer et le menace de le frapper, lui disant qu'il n'a pas le droit de marcher dans la rue ainsi vêtu. Pourtant, dans *Abraço*, comme chez Pina Bausch et Deleuze, il s'agit d'un geste d'amour.⁶⁴⁴



Image 67 : *Abraço* (photo: Mauro Pinheiro Jr)

⁶⁴⁴ « Dans la ville de Deir ez-Zor, en Syrie, un jeune homme de 15 ans a été jeté du toit d'un immeuble par des extrémistes de Daesh, car il était gay. "L'horrible exécution a eu lieu devant une large foule", a rapporté un témoin à l'agence de presse syrienne ARA News. Ce garçon n'est pas le seul homosexuel à avoir subi un tel traitement. Le tribunal islamique, en lien avec Daesh, a entériné la décision de tuer chaque homosexuel en le jetant du toit d'un immeuble. Mais d'autres moyens sont utilisés pour punir, et tuer, des personnes homosexuelles. L'observatoire syrien des droits de l'homme a indiqué à The Independent, qu'au moins 25 personnes avaient été exécutées car suspectées d'être gays. Six ont été lapidées à mort, trois tuées par balle dans la tête, et seize jetées d'un bâtiment. » <http://mobile.lesinrocks.com/2016/01/news/lhomosexualite-cachee-de-daesh/> Jeudi, 7 janvier 2016.

9.21. Fontaine / Part 1 – O Beijo

*Fontaine / Part 1 – O Beijo*⁶⁴⁵ trouve son origine dans une recherche sur les significations que recouvre un geste d'amour quotidien. Cette performance d'une durée déterminée de 15 minutes consiste en une action simple : un baiser immobile. Par l'arrêt sur image, le temps et le geste se prolongent l'un l'autre. Il s'agit ici d'une articulation, d'un agencement qui joue avec la parenté des mots portugais « boca » – bouche – et « boca d'agua »⁶⁴⁶ – fontaine –, afin de donner à voir, par le médium de la performance, la multiplicité des sens que revêt ce geste si simple du baiser amoureux. Deux hommes habillés en caleçon et marcel blancs s'embrassent longuement sur la bouche. Quand ils se séparent, du sang s'écoule de leur bouche et tache leurs sous-vêtements. *Fontaine / Part 1 – O Beijo* fait écho à *Abraço*, en résulte et lui donne une suite qui porte cette fois un focus sur la bouche elle-même : ce lieu de l'oralité qui exprime tantôt l'amour, tantôt la violence ; la bouche tendre qui évoque l'amour, celle agressive, dont on ne sait si la morsure provient de la violence du sentiment amoureux ou d'une pulsion destructrice.

⁶⁴⁵ Conception : Biño Sautzvy.

Performance : Biño Sautzvy et Thomas Laroppe.

Performance présentée au Still Moving – Festival de Pratiques in situ au Jardin d'Alice, Paris le 06 juillet 2013.

⁶⁴⁶ En portugais nous utilisons l'expression *boca d'agua*, bouche d'eau, pour nommer une source d'eau, ou l'origine d'une rivière, d'un fleuve.

Image 68 et 69 : *Fontaine / Part 1 - O Beijo* (photo: Calypso Baquey)



9.22. Little Gay Boy – A Triptych

Nous revenons à la collaboration avec le réalisateur Antony Hickling. Ici, il est question de son premier long-métrage, dans lequel il donne suite à sa recherche autour de l'autobiographie et de l'autofiction. *Little Gay Boy – A Triptych*⁶⁴⁷ retrace le périple de Jean-Christophe, de sa naissance à sa renaissance. Né d'une mère prostituée – que nous suivons l'espace d'un instant – et d'un père absent, J.-C., à l'âge adolescent, expérimente sa sexualité et pousse les limites de son identité jusqu'au jour où il rencontre ce père fantasmé. Entre violence crue et rêveries fantasmagoriques, J.-C. devra trouver sa voie et se libérer progressivement des démons du passé. Ce long-métrage est composé de trois volets, de trois court-métrages.

Le premier, *L'Annonciation, or The Conception of a Little Gay Boy*, suit une courte période la vie de Maria, une prostituée anglaise qui vit et travaille à Paris, et à qui il est annoncé la naissance d'un fils. Ce film donne une vision *queer* au mythe de l'Annonciation et propose un autre type de message : le SIDA considéré comme la peste de la contemporanéité et comme un fléau associé à l'homosexualité. *Little Gay*

⁶⁴⁷ Réalisation : Antony Hickling.

Interprétation : Gaëtan Vettier, Amanda Dawson, Manuel Blanc, Gala Besson, Biño Sautzvy, entre autres.

Scénario : Antony Hickling.

Image : Amaury Griesel, Christophe Rivoiron et Tom Chabbat.

Musique : Julien Mélique et Amragol.

Chorégraphie : Biño Sautzvy.

Production : Antony Hickling.

Durée : 60'.

France, 2013.

HICKLING, Antony, *Little Gay Boy – A Triptych*, DVD, *Op. Cit.*

https://www.youtube.com/watch?v=ZbCNpyVe0ac&oref=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DZbCNpyVe0ac&has_verified=1

Boy Christ Is Dead constitue la seconde partie du triptyque. Le temps d'une journée, J.-C. est confronté à une série de rencontres et d'abus qui le transformeront à jamais. La violence des séquences est sublimée par des scènes de bondage, de performances et de danse. Dans les séquences dansées apparaissent des extraits chorégraphiques modifiés des performances *H to H* et *Ex-Vivo*. Dans le dernier volet, *Holy Thursday – The Last Supper*, Jean-Christophe (après sa mort), la vingtaine, rencontre son père pour la première fois dans la forêt – lieu de drague homosexuelle – où ils se sont donné rendez-vous. Ils vont vivre une relation d'amour incestueuse, qui aboutira à une cérémonie de mariage⁶⁴⁸. Le film se termine sur le mythe du meurtre du père par son fils, symbolisant ainsi sa libération.



⁶⁴⁸ Dans laquelle on voit un autre extrait chorégraphique, qui symbolise un sacrifice, créé et interprété par Biño Sautzvy.



Avec ce triptyque, Hickling explore plus avant des thèmes qu'il avait abordés précédemment, et utilise des références bibliques et autobiographiques, récurrentes dans son travail de composition. Dans sa création cinématographique métissée –

t h é â t r a l e e t
performative –, il
développe une
esthétique nourrie
des œuvres de
Derek Jarman, de
Pasolini et de



Buñuel, entre autres, à qui il rend hommage par sa mise en scène singulière d'un langage hérité.

9.23. L'Être détricoté

L'idée de la performance *l'Être détricoté*⁶⁴⁹, nouvelle collaboration entre Biño Sautzvy et Lika Guillemot, est de rendre visible la transformation entre les multiples identités abritées dans un même corps, représenté par celui du performer. L'action proposée consiste à détricoter les enveloppes textiles et les prothèses en lainage d'organes masculins et féminins – créées pour la performance. Ainsi, chacune de ces œuvres de tricot disparaît à tout jamais, ce qui la rend non reproductible à l'identique et, par conséquent, unique.

L'action est découpée en trois temps, en trois couleurs, trois moments clés : tout d'abord, *la Matrice*, enveloppe noire recouvrant une silhouette informe, comme sortie de terre, malaxée, qui se tient au pied de l'installation *L'Arbre qui cache la forêt*. Cette enveloppe découpée laisse apparaître ensuite *l'Androgyne* : cette figure fait référence au mythe de l'androgyne de Platon⁶⁵⁰, être unissant les deux sexes avant que Zeus ne le sépare, différenciant masculin et féminin. Ici, *l'Androgyne* est affublé d'organes démesurés (sexe masculin et poitrine féminine) de couleur rouge, qui sont détricotés, révélant le corps du performer, la chair humaine. Enfin, *le Langage* : les fils rouges et les lambeaux de tissu noir se repartissent sur le sol autour du performer. Celui-ci continue sa métamorphose et revêt un costume, tout en gardant son maquillage féminin blanc et rouge. Puis il déroule de sa bouche un fil blanc

⁶⁴⁹ Performance de Biño Sautzvy pour l'installation *L'Arbre qui cache la forêt* de Lika Guillemot et Alain Quercia. Performance et installation réalisées à la Biennale de Lyon, 2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=-dWkmQqSsRg>

⁶⁵⁰ PLATON, *Le Banquet – Phèdre*, Garnier Frères, Paris, 1964.

symbolisant le fil du langage, jusqu'à en sortir le mot « être », qu'il accroche à l'arbre.



Images 73 et 74 : *L'être détricoté* (photo: Lika Guillemot)

9.24. Innommables n° 3 – On dit que les chats ont 7 vies

Troisième et dernier volet de la série *Innommables*, *Innommables n° 3 – On dit que les chats ont 7 vies*⁶⁵¹ reprend les concepts de base de la série pour explorer de nouvelles pistes. La série des *Innommables* a commencé par la nécessité de création, ainsi que par le besoin de rechercher des objets artistiques d'un genre non prédéfini : *Innommables n° 1 – Objet chorégraphique portable*, pièce pour 4 danseurs/acteurs, composée des fragments autobiographiques des performers, a été mis en espace dans et pour la rue ; *Innommables n° 2 – Pièce pour rien dans l'ère de la reproductibilité*, pièce pour 6 danseurs/acteurs, explorait le concept d'originalité et de la dégradation dans le système de copie. Avec *Innommables n° 3 – On dit que les chats ont 7 vies*, au-delà de la question de l'originalité, nous voulons nous interroger sur la mort, non pas en tant que fin, mais sous l'aspect de la possibilité d'un nouveau départ, d'un renouveau.

Dans un premier temps, il s'agissait de répéter sept fois le même acte transformé à chaque réitération – la scène d'un meurtre empruntée à des œuvres célèbres du cinéma, de la littérature, de la peinture ou des arts vivants. Il était alors question du passage d'un état à l'autre, créant ainsi des phénomènes de résistance et

⁶⁵¹ Création, mise en scène et chorégraphie : Biño Sautzvy.
Création et performance : Julien Bouanich, Maëlia Gentil et Magali Gaudou.
Assistance chorégraphique : Luciana Dariano.
Costumes : Lika Guillemot.
Installation *L'arbre qui cache la forêt* : Lika Guillemot, Alain Quercia et Julien Mélique.
Lumière : Marinette Buchy.
Photo/Graphisme : Lucile Adam.
Résidence de création à Micadanses (CDC Paris Réseau) en 2011. Soutien CND/Pantin et Université Paris VIII (prêt studio). Spectacle présenté au Théâtre de la Loge/Paris en février 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=OjjRIx2zSr4>

d'épuisement. La mort est ici le déclencheur de nouveaux devenirs, de nouvelles perceptions, de nouvelles urgences. Néanmoins cette piste a été abandonnée : dans le même temps, la réalité même nous a fourni un événement clé associé à la thématique de la mort. C'est ce que Philippe Garrel appelle « être pris par le réel », « être dans l'actualité ». Plus précisément, cela fait référence à « l'homme infâme » de Foucault, décrit par Deleuze : *« Il y a des sujets : ce sont des grains dansants dans la poussière du visible, et des places mobiles dans un murmure anonyme. Le sujet, c'est toujours une dérivée. Il naît et s'évanouit dans l'épaisseur de ce qu'on dit, de ce qu'on voit. Foucault en tirera une très curieuse conception de "l'homme infâme", une conception pleine d'une gaieté discrète. C'est l'opposé de George Bataille : l'homme infâme ne se définit pas par un excès dans le mal, mais étymologiquement comme l'homme ordinaire, l'homme quelconque, brusquement tiré à la lumière par un fait divers, plainte de ses voisins, convocation de police, procès... C'est l'homme confronté au Pouvoir, sommé de parler et de se faire voir. Il est encore plus proche de Tchekhov que de Kafka. Dans Tchekhov, il y a le récit de la petite bonne qui étrangle le bébé parce qu'elle n'a pas pu dormir depuis des nuits et des nuits, ou du paysan qui passe en procès parce qu'il déboulonne des rails pour lester sa canne à pêche. [...] L'homme infâme, c'est une particule prise dans un faisceau de lumière et une onde acoustique. Il se peut que la "gloire" ne procède pas autrement : être saisi par un pouvoir, par une instance de pouvoir qui nous fait voir et parler. »*⁶⁵²

Innommables n° 3 – On dit que les chats ont 7 vies est dès lors inspirée de faits

⁶⁵² DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Op. Cit., p. 146-147.

divers qui ont eu lieu en France, notamment celui des infanticides de l'aide-soignante Dominique Cottrez. Cette espèce de Médée contemporaine semblait mener une vie normale, décrite par elle-même « banale », jusqu'à ce que... Avec cette performance, entre la danse et le théâtre, nous voulons nous interroger sur le corps imposé, dans son genre, dans sa fonction, dans son imagerie, ainsi que sur la banalité de la mort et de la vie. Néanmoins, il n'y a pas ici de réponses, il y a simplement des images qui résonnent... Dans la continuité des deux premières performances de cette série, ce travail reprend les concepts d'héritage et d'hommage comme des processus de création artistique. Les séquences chorégraphiques sont créées dans un travail de composition, de décomposition et de déclinaison, en s'inspirant d'images, de mouvements, de scènes, de schémas connus, inscrits dans notre patrimoine, ancrés dans notre imaginaire et dans notre corps, pour les reproduire, les remettre en jeu, les expérimenter d'un corps à un autre, d'un rythme à un autre, d'une identité à une autre, laissant apparaître les détournements et les décalages qui en découlent. C'est également l'occasion de questionner la notion d'originalité. La création, selon Laurent Milesi, serait une filiation, une dérivation profane à partir d'un original sanctifié. Ce serait donc assumer la chute du sacré, du « bon art », établi arbitrairement par nos pères comme la référence, dans un laïque parodique et blasphématoire, détournant délibérément les codes de son héritage.

Dans une temporalité et un espace non définis, coexistent trois figures, évoquant la cellule familiale traditionnelle père-mère-enfant ; schéma hérité et imposé, parfois avec une telle force, une telle violence, que la mort se présente à

l'individu qui le subit comme l'échappatoire idéale, tel que l'on peut supposer qu'il en a été dans certains cas d'infanticides. À la lueur des réactions des maris de Dominique Cottrez et de Véronique Courjault, qui soutiennent tous deux n'avoir rien su ni des grossesses, ni des meurtres, on observe que ce modèle, ciment de notre société et premier lien du tissu social, révèle ses tares, et peut s'avérer bien plus isolant et meurtrissant. On peut noter avec quelles difficultés la justice traite ces affaires ; la notion de responsabilité est troublée, elle devient un concept flottant au-dessus de nos têtes, qui appartiendrait à une divinité, à nos pères.



Images 75 et 76 : *Innommables n°3 - On dit que les chats ont 7 vies* (photo: Lucile Adam)



En partant donc d'images d'Épinal de *l'homme face à son plat de spaghetti* et de *la femme qui tricote pour l'enfant à venir*, les figures de cette cellule sont agies plus qu'elles n'agissent par des corps qui les dépassent, se débattent à l'intérieur d'un système de rapports devenu mortifère, au propre comme au figuré. Tandis que les enfants meurent, presque sans drame, comme on pouvait noyer les chatons d'une portée trop lourde à assumer, les corps cherchent à recréer de la vie, à apprendre à devenir l'enfant, à devenir la mère, à redanser une valse ensemble, à chanter sous la pluie. Il s'agit ainsi d'une tentative, d'un acte, comme le dit Beckett en *Malone Meurt* : « *Vivre et inventer. J'ai essayé. J'ai dû essayer. Inventer. Ce n'est pas le mot. Vivre non plus. Ça ne fait rien. J'ai essayé.* »

L'arbre qui cache la forêt, installation qui vient s'inclure dans l'espace, est un arbre aux racines puissantes qui s'enfoncent jusque très loin dans la terre. Fruit d'une collaboration entre les artistes plasticiens Alain Quercia et Lika Guillemot, pour une installation à la biennale de Lyon 2013, cet arbre majestueux et sensible déploie des formes mi-organiques, mi-végétales, tissées de fibres. L'arbre se ré-agence pour la scène avec les mains de l'artiste Julien Mélique pour la création de sa structure. Dans les *Innommables n° 3*, l'arbre devient l'hôte des secrets. Il assiste aux drames humains, et, dans une relation de symbiose, paraît s'en nourrir.

Les femmes des *Innommables n° 3* sont vêtues de robes de nuit anciennes en coton blanc⁶⁵³. Sortes de robes blessées, secondes peaux, des taches rouges simulent les blessures. Un jeu entre le vrai et le faux puisque ces taches sont cousus de fils rouges. Elles mettent en lumière les blessures intimes et personnelles des individus, comme si les tissus portés gardaient en mémoire les violences subies. Mais parfois, l'individu se joue de lui-même, s'entête pour ne pas voir, s'invente une autre vie et les taches n'apparaissent pas sur le tissu transfert. C'est alors le psychique qui se tache. La robe elle, reste d'une blancheur éclatante au vu des autres, mais la femme intérieure semble diminuer, se refermer sur elle-même dans sa coquille imaginaire.

⁶⁵³ *Les robes blessées*, installation de Lika Guillemot.

9.25. One Deep Breath

*One Deep Breath*⁶⁵⁴, deuxième long-métrage d'Antony Hickling, est une exploration du deuil. Le film incorpore la performance, la poésie et le dialogue afin de transmettre une explosion de pensées, de sentiments, de réflexions et de rêves. Le silence et la répétition sont aussi des éléments importants dans ce travail. Ces éléments invitent le spectateur à une expérience sensorielle comme à assister à une performance en temps réel, comme si cela se déroulait dans un espace de performance et dans un cadre des arts vivants.

Antony Hickling donne ici la suite à un cinéma underground gay héritier de Derek Jarman, Fassbinder et Pasolini. *One Deep Breath* est aussi considéré comme un poème visuel, car le film suit le cheminement mental d'un homme meurtri par le suicide de son amant. Passé et présent, fantasmes et réalité, cérébralité et sensualité se mêlent au fil d'un montage préférant la suggestion à l'explication. L'introspection affective fait ainsi suite et référence au classique *Hiroshima mon amour*. Antony Hickling greffe la démarche à un symbolisme qui n'est pas sans évoquer le cinéma de Cocteau, ne serait-ce que par la présence de la Mort et de la Vie respectivement incarnés par Biño Sautzvy et Magali Gaudou. Le personnage de la Mort est issu de la

⁶⁵⁴ France, 2014, 63'.

Réalisation : Antony Hickling.

Avec : Manuel Blanc, Thomas Laroppe, Stéphanie Michelini, André Schneider, Biño Sautzvy, Magali Gaudou, entre autres.

Scénario : Antony Hickling et André Schneider.

Producteur : Optimale, Vivasvan Pictures et Antony Hickling.

Musique : Julien Mélique.

Chorégraphie : Biño Sautzvy.

HICKLING, Antony, *One Deep Breath*, DVD, Harmattan, 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=DRTW03zQBSI>

performance *Ex-Vivo* de Biño Sautzvy et, comme dans d'autres collaborations entre Sautzvy et Hickling, nous voyons ici la transposition d'un élément de performance dans un autre médium, le film. De la même façon, certaines scènes, images et passages chorégraphiques issus de la performance *C.O.L.O.* ponctuent *One Deep Breath*.



Images 77 : *One deep breath* (photo: Lucile Adam)

9.26. Shooting Actions

*Shooting Actions*⁶⁵⁵ est un protocole de création en évolution qui apporte un regard poétique sur le quotidien et la réalité à travers les notions de corps-sujet et corps-objet. Ces performances de création collective sont des actions, des apparitions éphémères inspirées du *Tir* de Niki de Saint-Phalle et des *Sculptures d'Une Minute* d'Erwin Wurm. Des êtres sont installés dans les lieux publics (extérieurs ou intérieurs) sous forme de sculptures vivantes, dans des situations figées ou en mouvement, arrangées, drôles ou non, et transforment l'espace ainsi que le regard du spectateur improvisé, qu'il y soit établi ou qu'il ne fasse qu'y passer.



Image 78 : *Shooting Actions* (photo: Sayuri Nakamura)

⁶⁵⁵ Concept : Biño Sautzvy.

Avec Biño Sautzvy, Léandre Ruiz Dalaine, Léa Fagnou, Nadine Grinberg, Sayuri Nakamura, Sophie Paladines, Anissa Mohamed et Fany Combrou. Gustavo Anduiza et Manon David y ont ensuite participé.

Shooting Actions a été créée pour la troisième édition de la Semaine des Arts de l'Université Paris VIII, en 2014. Cette performance a été présentée à la Nuit Blanche 2014 au Générateur, Gentilly, et au *Bal Rêvé* d'Alberto Sorbelli pendant le FRASQ #6 au Générateur. En 2015, pendant *Dans l'œil du flâneur* – une exposition Hermès, Paris, ainsi qu'à la Nuit Blanche au Générateur lors de l'édition *Atteindre le Bal Rêvé* d'Alberto Sorbelli, FRASQ #7 – Rencontre de la performance.

<https://vimeo.com/138184634>

9.27. Pansemento

Comment, en tant qu'artistes, pouvons-nous aider nos proches à alléger leurs maux ? Le projet idéalisé par Lika Guillemot, *Panser les siens*⁶⁵⁶, est une exposition où elle tente de répondre à cette question en créant des dessins, des organes, des prothèses et des performances permettant de symboliser les maux corporels. L'idée originale de l'artiste est de rendre visible, de mettre au-dessus ce qui est habituellement en dessous, caché, en retournant la peau sans l'abîmer. Sortir du non-dit le mal de l'autre, afin de le partager pour l'alléger. Ainsi, l'objet crée un espace à penser/panser entre la maladie, le corps et la création.

Lika Guillemot invite Biño Sautzvy à créer une performance pour l'exposition. Le titre de la performance créée, *Pansemento*⁶⁵⁷, est un néologisme construit sur une paronymie. Il part de l'homophonie des verbes « panser » et « penser », passe par le mot « pansement », qui ressemble à « *pensamento* », « pensée » en portugais. Le projet suggère que le fait de penser aux siens signifie les panser. La performance part de l'idée qu'il faut d'abord se soigner soi-même en

⁶⁵⁶ Exposition qui a donné l'origine à la performance *Pansemento*.
Prothèses et dessin : Lika Guillemot.
Photo : Lucile Adam.
Performance : Biño Sautzvy.

⁶⁵⁷ Création et performance : Biño Sautzvy.
Assisté de Julien Bouanich.
Collaboration artistique : Lika Guillemot.
Musique : Bianca Casady.
Lumière : Margot Olliveaux.
Graphisme : Jean-Marc Ruellan.
Photo : Lucile Adam.
Production : Le Collectif des Yeux.
Soutiens : Parcours d'Artistes St-Gilles 2012/Bruxelles, CND/Pantin.
Une première et courte version a été présentée au festival Parcours d'Artistes St-Gilles à Bruxelles en 2012. Une dernière version de 60 minutes a été présentée au Centre Culturel Bertin Poirée, Paris, au mois d'avril 2014.

repérant puis éliminant les traces que les douleurs causées par des êtres aimés ont laissées et qui hantent la pensée. Ainsi, le performer choisit la partie de son corps qui lui semble la plus fragile : la peau, l'endroit où tout ce qui est à l'intérieur peut devenir visible. Dans une cérémonie vaudou post-contemporaine inspirée du travail de Leigh Bowery, faisant appel à des artifices clownesques, à la bande dessinée et aux codes de la mode, le performer/chaman dans *Pansemento* crée une peau déformée, dont il se dépouille ensuite afin de retrouver celle originelle, dénudée, qui apparaît comme une page blanche.

Débarassé des premiers symptômes extérieurs, le performer utilise son corps comme support sur lequel il écrit le nom des êtres aimés qui l'ont blessé. Traité ici sous l'angle du *body art*, c'est un travail à la fois sur la mémoire, sur l'archivage, sur l'encyclopédie et sur le tatouage. Au fur et à mesure de l'accumulation des inscriptions, il s'allonge sur des feuilles de papier, donnant de son corps maintenant tampon encreur la contre-image de ces noms/êtres aimés. Ces impressions sont la copie d'images déformées par la mémoire et le temps. Le brouillage de la lecture occasionné par la superposition des textes/noms crée un hypertexte dans lequel on bascule entre l'identité du nom et sa perte dans le temps et la mémoire. Il s'agit d'un jeu sur l'apparition/disparition, le registre et l'effacement.

Cet homme qui cherche une transformation par le renouvellement de sa peau découvre alors la luminosité intérieure, le feu capable de réduire en cendres les maux. Dans le soufisme, les images de feu consomment l'amant, l'ami, et ce qui devient visible, c'est la re-présentation de l'amour lui-même. Pour accéder à cette ultime

transfiguration, le performer crache le feu, brûlant les feuilles de papier et le nom de ses ex-amants.



Images 79, 80 et 81 : *Pansemento* (photo: Lucile Adam)

Sa main qui a rédigé les textes/noms sera ensuite coupée, faisant ainsi référence à la performance *Armchop* de Mike Parr, en 1977, dans laquelle le performer coupe une fausse main qui représente les traumatismes laissés par son père sur sa psyché. Le poète soufi Rumi donne cette image qui dit que celui qui a vu la rare

beauté de quelqu'un, s'est coupé les mains.⁶⁵⁸ Mike Parr en parle ainsi : « *Je coupe mon avant-bras gauche (il s'agit d'une prothèse) avec un hachoir. C'est simple et libérateur, mais c'est aussi la mise en scène d'un problème aussi vieux que les générations.* »⁶⁵⁹

Ainsi que dans les rites soufis, la performance *Pansemento* s'achève par un long moment de méditation active où le performer devenu derviche tourneur porte devant son visage une longue chevelure. Sans qu'on lui reconnaisse désormais ni la face ni le dos, il devient ainsi le centre et le seul axe de son propre monde, de sa propre existence.

9.28. My Fashion Week Off

En avril 2014, un groupe de douze artistes⁶⁶⁰ pluridisciplinaires qui travaillent ensemble créent l'*Espèce d'espace*⁶⁶¹. Ces artistes sont en quête d'espaces de travail et d'exposition, à la recherche d'un lieu pour développer des ateliers de création pluridisciplinaire. Cette quête les mène à investir des espaces éphémères où ils s'installent dans le but de mutualiser leurs connaissances, leurs compétences et leurs idées, de développer une dynamique commune, de concentrer leurs élans créatifs, de

⁶⁵⁸ Clarissa Pinkola Estés raconte le mythe de la jeune fille qui a eu les mains coupées par le diable et qui ont repoussées après avoir rencontré le vrai amour. PINKOLA ESTÉS, Clarissa, *Femmes qui courent avec les loups*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1996.

⁶⁵⁹ WARR, Tracey et JONES, Amelia, *Op. Cit.*, p. 105.

⁶⁶⁰ Magali Gaudou, Biño Sautizvy, Pryscille Pulisciano, Virginie Morgand, Lika Guillemot, Julien Mélique, Stéphane Guirriec, Lucile Adam, Neil Jobard, Titupröne, Émilie Zanon, Juliette Zanon et Choukette H.

⁶⁶¹ <http://www.especede.blogspot.fr/>

se confronter au regard extérieur, d'exercer leurs activités dans la continuité, d'échanger et de créer du lien.

Ainsi, l'*Espèce de kiosque* devient leur atelier éphémère durant douze jours. Ils s'installent pendant cette période dans les vrais kiosques à journaux de la place du Palais Royal et de la place de la Bastille (Paris). Ils vont créer pour l'événement un univers autour de la presse écrite : journaux, fanzines, dessins, couleurs, mots, rubriques prennent la forme d'objets, de costumes, d'installations, de performances questionnant la disparition du journal papier. L'événement compte avec la création collective d'un journal format papier, *Le Corps*. Ce dernier devient le déclencheur de la performance *My Fashion Week Off*⁶⁶².

La performance consiste en un « défilé de mode » dans les rues de Paris. Chaque jour, pendant une semaine, Biño Sautzvy s'habille à l'atelier de création du styliste Gaspard Yurkievich et porte sa nouvelle collection pour femmes. Chaque jour un nouveau vêtement, mais la même action et le même trajet : sortir de l'atelier du créateur de mode situé dans le Sentier et rejoindre le kiosque du Palais Royal pour y acheter son journal. Un photographe et un vidéaste, comme des voyeurs et/ou des paparazzis, prennent des photos et filment différents passages du trajet/défilé/action. Au-delà de la notion de genre, traduite par le fait qu'un homme porte des habits de femme, la performance veut ainsi questionner l'industrie de la mode et le caractère dictatorial de sa codification des styles de vie.

⁶⁶² Performance de Biño Sautzvy, en collaboration avec Gaspard Yurkievich.
Photo : Matthew Allen.
Film : Julien Bouanich.



Images 82 : *My fashion week off* (photo: Matthew Allen)

9.29. Je ne suis plus une page blanche

*Je ne suis plus une page blanche*⁶⁶³ est une performance en studio, sans spectateur, conçue pour être enregistrée sur photo et sur vidéo. Il s'agit d'une cérémonie, d'un rite de passage qui marque mes quarante ans. Pour cela, j'ai invité la plasticienne Lika Guillemot à créer des dessins qu'elle reproduit ensuite sur ma peau,

⁶⁶³ Concept et performance : Biño Sautzvy.

Peinture : Lika Guillemot.

Vidéo : Antony Hickling.

Photo : Lucile Adam.

Performance réalisée au 100 – Établissement Culturel Solidaire de Paris, au mois de mai 2014.

en la recouvrant entièrement, comme un tatouage intégral. À la manière du *body art*, mon corps devient ainsi son œuvre d'art sur laquelle la peinture prend vie et est destinée à disparaître. Plutôt que subir un rite social de commémoration de la quarantaine et sa symbolique, j'ai voulu que mon corps soit recréé en proposant ma peau comme toile de peintre. C'est une façon pour moi de réinventer des rites qui me soient propres en invitant des artistes avec qui je collabore et constitue mon œuvre, en leur donnant la parole et en accueillant sur ma peau leurs gestes créatifs. Par cette action j'atteste que mon corps est chargé et composé par l'existence des autres.



Images 83 : *Je ne suis plus une page blanche* (photo: Lucile Adam)

9.30. Pro(s)thesis

Lika Guillemot poursuit sa recherche sur la question de savoir comment, en tant qu'artistes, nous pouvons aider nos proches à alléger leurs maux, pour l'exposition *Panser les siens*, et construit des prothèses liées aux maux des personnes qu'elle rencontre. En parallèle, elle cherche des expressions dans la langue française qui font écho au corps. Le projet *Panser les siens* se termine ainsi avec la vidéo *Pro(s)thesis*⁶⁶⁴, dans laquelle elle invite le performer Biño Sautzvy à habiter les prothèses construites tout au long du processus.



Image 84: *Pro(s)thesis* (photo: Lika Guillemot)

⁶⁶⁴ Vidéo/prothèses : Lika Guillemot.

Performer : Biño Sautzvy.

Soundtrack : Julien Mélique.

Durée : 7'40".

France, 2014.

<https://vimeo.com/99871182>

Le terme « Pro(s)thesis » est un néologisme créé par Lika Guillemot, et qui désigne l'exposition publique d'un corps.

Dans le laboratoire, une salle d'exposition blanche, un être de taille indéfinie bouge, danse, disparaît, se dédouble. Sa peau n'a plus de frontière, effacée par l'environnement blanchâtre qui semble la grignoter. Seule couleur, le rouge des prothèses qu'il incorpore et fait vibrer. Nées d'une résidence de Lika Guillemot à la Maison des Métiers d'Art de Québec (2012), les prothèses s'amuse des expressions corporelles telles que « Avoir la grosse tête », « Avoir les chevilles qui enflent », « Vider son cœur »... *Pro(s)thesis* propose un temps d'observation de cette expérience.

9.31. Work in Process #1

Comme le nom l'indique, *Work in Process #1* est un processus. Il s'agit d'une étape de travail et d'un protocole de création. Avec la plasticienne Lika Guillemot, nous nous donnons rendez-vous une fois par mois pour créer un objet/action artistique dans l'espace public. À tour de rôle, chacun choisit un endroit à Paris ou en banlieue pour l'investir et le transformer. Nous sommes soumis à deux règles qui constituent le protocole : la discipline de la création quotidienne, et habiter autrement les espaces avec lesquels nous avons un lien. La première version exposée ici traite du Bois de Boulogne, lieu où j'avais réalisé la performance *Enterrement de Vie*, endroit de drague et de prostitution homosexuelles et transsexuelles à Paris. Cela nous permet de constater que des sujets leitmotifs reviennent, que des hasards

objectifs se fabriquent.⁶⁶⁵ En outre, comme dans une ritournelle, nous sommes soumis aux mouvements et aux événements de la vie. Ils nous ramènent à certains endroits, qui sont les mêmes, avec ce triple sens : les mêmes parce que récurrents, les mêmes que ceux que chacun de nous a fréquentés dans le passé, les mêmes parce que le hasard fait que nous les avons et l'un et l'autre connus. Ces sujets leitmotifs nous font questionner autrement et symboliquement ces événements de la vie (subis ou voulus) qui nous constituent.



Image 85: *Work in process #1* (photo: Lika Guillemot)

⁶⁶⁵ Comme les nombreux déménagements cités antérieurement qui parfois nous ramènent aux endroits fréquentés dans le passé.

9.32. Freakshow

Le *Freakshow* est un atelier/exposition/installation/performance conçu par le Collectif des Yeux à l'invitation de deux étudiantes aux Beaux Arts, ENSA Bourges, Marie Gaudou et Ophélie Soulier dans le cadre du projet Hall Noir qui intègre la programmation du festival Bandits-Mages à Bourges. David Legrand, programmateur du festival et directeur du projet Hall Noir l'explique ainsi : « *Hall Noir est un espace prototype destiné aux étudiants en art, pour se consacrer à part entière à une expérience de programmation artistique. Il s'agit de rendre visible la richesse des idées artistiques immarchandes d'aujourd'hui, qui ont besoin d'un hors-champs et d'un hors-format pour inventer leurs propres outils et développer leurs utopies culturelles. [...] Le fonctionnement de cet espace vivant, fait de recherches et de rencontres, s'appuie sur une communauté éphémère. Celle-ci associe étudiants et professionnels, au travers d'une plate-forme de discussions, de réflexions et d'ateliers, pour accompagner les spécificités et les durées particulières de chaque proposition jusqu'à leur organisation en séance de présentation dans le cadre des Rencontres Bandits-Mages.* »⁶⁶⁶

Le Collectif des Yeux⁶⁶⁷ propose ainsi le *Freakshow* en donnant lieu à une création différente chaque jour selon l'optique du *work in progress*. Le thème choisi tourne autour de la question de la monstruosité, du *queer* et du trans. Le *Freakshow* « *traite des visions d'un anthropomorphisme disjoncté en partant du constat que le*

⁶⁶⁶ <http://bandits-mages.com/site2015/blog/2014/11/11/hall-noir-2014/>

⁶⁶⁷ Biño Sautitzvy, Lika Guillemot, Magali Gaudou et Lucile Adam.

corps est un hôte de parasites, qui comme notre langage, trouve sa construction dans un héritage. Dans une approche du laboratoire, il s'agira d'initier la création d'un langage commun et en parallèle d'expérimenter des formes et assemblages plastiques, des recherches performatives et audiovisuelles. Les concepts abordés de capture, d'observation et de reconstitution pourront produire alors fantasmagories et vocabulaires nouveaux. L'espace du workshop serait ici à visiter mais surtout un espace vivant, habité par les participants. Un espace en mutation voué à montrer l'inachevé. Nous introduisons le visiteur dans le questionnement de chacun sur les limitations entre l'intérieur et l'extérieur, ce qui détermine le privé et le public, l'espace à soi autrement et l'espace de l'autre. Freakshow s'investit sur une construction de "foire aux monstres" ou de "zoo artistique", qui tend à déconstruire les statuts du visiteur et de l'artiste, dans ce qu'ils tiennent respectivement du voyeur iconophage et de la bête de foire. Dire ou contredire l'humain et le non-humain permet aussi la narration / la projection / la fiction du considéré comme faux, impossible ou séparé du réel. »⁶⁶⁸

*Les Inrocks en parlent ainsi : « Freakshow a pris la forme d'un workshop ouvert aux étudiants et au public, en collaboration avec le Collectif des Yeux. Équipé d'un plateau de tournage, le laboratoire a ainsi accueilli performances et projets filmiques : un zoo artistique à visiter. L'exposition, renouvelée chaque jour, présentait les films tournés et montés la veille dans un flux de travail constant formant ainsi une polyphonie de plus en plus dense ».*⁶⁶⁹

⁶⁶⁸ <http://bandits-mages.com/site2015/blog/2014/11/11/hall-noir-2014/>, *Ibid.*

⁶⁶⁹ <http://www.lesinrocks.com/lesinrockslab/news/2014/11/les-rencontres-bandits-mages-2014-queer-freaks/>

Le *Freakshow* comptait avec des différentes performances créées chaque jour. C'est ainsi qu'est née la *Vénus de Biño*, une relecture et une réappropriation de la *Vénus de Milo*, d'Alexandros d'Antioche et de celle de Sandro Botticelli, dans *La Naissance de Vénus*, dans une performance où l'hôte qui recevait le public le guidait dans la soirée d'ouverture. Dans la même optique est née *L'Olympia de Biño*, une relecture de l'Olympia, en donnant suite à la démarche des travaux déjà faits par Yasumasa Morimura et Katarzyna Kozyra. De la même manière que Leigh Boverly, qui s'est exposé dans une galerie à Londres, Biño Sautzvy/*L'Olympia de Biño* a refait la même démarche de s'exposer lui-même en tant qu'œuvre d'art pendant une journée entière.



Image 86: *L'Olympia de Biño* (photo: Lucile Adam)

Les autres créations/performances de Biño Sautzvy pour le *Freakshow* sont : *Le Chandelier de Biño*, qui rend hommage à la performance *Chandelier* du collectif Gelitin ; *Greta Garbo dans son lit de mort de Biño*, qui rend hommage à la photo de Peter Hujar, 1974, *Candy Darling on her Deathbed* – en soi un hommage de la transsexuelle et égérie d’Andy Warhol, Candy Darling, à Greta Garbo ; *For Cindy*, hommage à la démarche de travestissement de Cindy Sherman, ainsi qu’à l’utilisation des orifices de la bouche et de l’anus comme des « diffuseurs » de lumière et organes créatifs, effectuée par Ron Athey, Steven Cohen, Keith Boadwee, le collectif Gelitin, Robert Mapplethorpe, entre autres.



Image 87 : *Vénus de Biño* (photo: Lucile Adam)

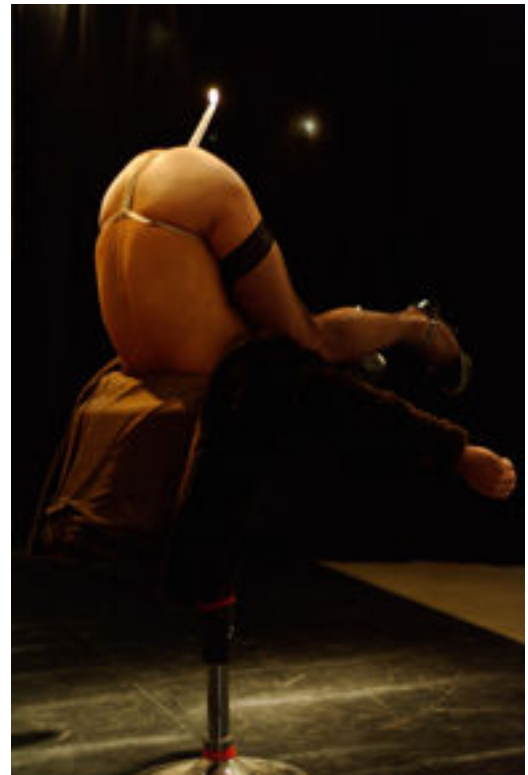


Image 88: *Le Chandelier de Biño* (photo: Lucile Adam)

Nous avons également collaboré à d’autres projets au sein de l’exposition

Freakshow. Pour la performance-vidéo *Ma Biche*⁶⁷⁰, par exemple, Magali Gaudou a construit une fausse peau en gélatine, matière première pour Lika Guillemot qui l'a cousue en forme de poitrine. La vidéo enregistre Biño Sautzvy alors qu'il mange cette peau à même le corps de Magali Gaudou, dans un acte anthropophage. Terme affectueux, synonyme de « chérie », la biche est aussi un mammifère chassé et mangé par certains hommes. *Ma Biche* reprend l'image d'une société où l'homme dévore la femme, où l'être humain absorbe son semblable, que cette société soit ethnique, communautaire ou organisationnelle, qu'il s'agisse du champ comportemental ou intellectuel. Que ce soit au nom de la religion, du pouvoir, du savoir, de la peur ou de l'argent : manger le corps de l'autre, le chasser sur et de son territoire, l'anéantir, le faire disparaître tout en s'en nourrissant. La performance *Ma Biche* est une métaphore de la société anthropophage.



Image 89: *Ma Biche* (photo: Lucile Adam)

⁶⁷⁰ Réalisation dans le cadre du *Freakshow*, Hall Noir de Bandits Mages, à Bourges, 2014.
Prise de vue, montage son et vidéo : Lika Guillemot.
Performers : Magali Gaudou et Biño Sautzvy.
Photographie : Lucile Adam.
France, mars 2015.
<https://vimeo.com/123699099>

9.33. Pd

*Pd*⁶⁷¹, court-métrage d'Antony Hickling filmé avec son téléphone portable, est un poème visuel. Une zone de *cruising* gay (zone de drague), située au bois de Vincennes à Paris, prend des proportions majestueuses. Nous découvrons dans la forêt des corps masculins nus qui existent en tant que sculptures vivantes d'inspiration grecque. Dans ce film, dont les plans rappellent ceux de Werner Herzog et de Peter Greenaway, c'est la nature qui tient le rôle principal. La lecture de sonnets de William Shakespeare ajoute à l'ambiance de contemplation et de rêve du film.

9.34. OH !

Cette performance danse/théâtre réunit sur le plateau Magali Gaudou, Nando Messias et Biño Sautzvy. Son titre emprunte les initiales des patronymes des chorégraphes fondateurs du butô Kazuo Ôno et Tatsumi Hijikata. C'est une interjection entre admiration, surprise, douleur et plaisir. *OH !*⁶⁷² commence avec la

⁶⁷¹ Court-métrage, 8'. France, 2014. Réalisation : Antony Hickling. Avec Antony Hickling (Voix), Arthur Gillet, Matthew Allen, Sothean Nhieim, Biño Sautzvy et Joel Ssepuya.
HICKLING, Antony, « Pd », Bonus in *One Deep Breath*. DVD, *Op. Cit.*
<https://www.youtube.com/watch?v=dpOQPnMcXc>

⁶⁷² Création, Chorégraphie, mise en scène : Biño Sautzvy et Nando Messias.
Performance : Biño Sautzvy, Nando Messias et Magali Gaudou.
Musique : Bianca Casady.
Costumes : Gaspard Yurkievich, Biño Sautzvy et Nando Messias.
Production : Le Générateur et Le Collectif des Yeux.
Performance créée en résidence au Générateur/Gentilly. Soutien ARCADI et CND/Pantin (prêt studio).
Durée : 60'.
OH ! a été présentée au Générateur, Gentilly dans le cadre du Festival Faits d'Hiver en janvier 2015.
<https://vimeo.com/114690594>

photo d'une performance en duo d'Ôno et Hijikata, un moment figé, dans lequel le premier est habillé en femme et le deuxième en homme. Nous n'avons pas vu cette performance, mais c'est précisément ce cliché lui-même qui nous importe et qui nourrit notre démarche et nos univers d'inspiration respectifs.

La rencontre, la collaboration, le travestissement, l'univers *queer*, l'amour, la violence, le post-porn, la solitude, la culture pop, la danse, le théâtre, la performance, l'emprunt, l'anthropophagie, l'héritage, l'hommage, la réalité, la fiction, tout cela compose l'univers de notre démarche et de nos ressources artistiques. Aussi, à partir de cette photo mythique de Ôno et Hijikata, *OH !* est constitué de bribes, de fragments, dans des tentatives de restituer une histoire, de relater un événement. Entre documentaire et fait divers, entre réalité et fiction, on y raconte la rencontre entre deux hommes, l'un travesti, l'autre non, afin de questionner la notion de genre et ce qui fait qu'une société, malgré son évolution, continue de répandre sa violence contre la différence et les minorités.

OH ! cherche la liberté de naviguer entre les disciplines pour, comme Beckett, « essayer, essayer encore, rater, mieux rater ». Le refus des genres et des limites est à l'origine du butô, également défini comme « évasion ». C'est ce refus qui nous intéresse, qui résonne avec notre pratique inspirée de la contre-culture. Nous concevons notre pratique comme une étrange philosophie, basée sur le « *Movimento Antropofágico* » brésilien : utiliser les formes artistiques et les normes sociales dans lesquelles nous sommes piégés, choisissant celles qui nous conviennent le mieux, pour *bien* – ou *mal* – les retravailler.

Nous ne désirons pas reproduire ou imiter des formes de la danse, du théâtre ou du butô. Nous cherchons une nouvelle expérience de la scène, unique à notre collaboration, résultante de notre approche particulière et contaminée par ces références. Car il ne s'agit pas de faire du butô, de la danse ou du théâtre comme disciplines ou formes closes, mais d'y puiser pour composer une forme hybride qui nous correspond. Néanmoins, nous sommes provoqués par la pensée de Ôno qui suggérait que la forme naît d'elle-même, dans la mesure où il existe un contenu spirituel pour commencer. Notre forme spirituelle est née de notre position « en marge de », autant dans la vie que dans les arts. Elle a également éclos des deux principes fondamentaux de notre protocole de travail, la rencontre et la collaboration, d'où naît un corps *queer*, qui est le nôtre et, comme dans le butô, qui est *un corps déplacé*.

Notre travail est de créer ce que nous appelons notre *mémoire imaginée*. C'est la mémoire de faits qui nous ont troublés, d'événement clés, d'histoires appartenant à d'autres et qui, par empathie, nous touchent, de moments, de fragments venus d'ailleurs, qu'ils soient issus de la fiction ou de la réalité. C'est ce mouvement entre deux clichés qui constitue ce que nous avons appelé nos *souvenirs imaginaires* : une histoire qui est la nôtre et celle des autres, une violence que nous avons subie et qui est subie par d'autres, une quête d'amour qui est la nôtre mais aussi celle des autres...

L'utilisation de la mémoire personnelle comme matériau, la formalisation du geste quotidien en chorégraphie, et une scénographie construite par le corps des performers et avec des objets de récupération, tels des ready-made sont des éléments

clés de cette performance.



Image 90: *OH!* (photo: Darrell Berry)

9.35. Corps paysage #1

Cette performance est née de la réflexion sur le projet inachevé *Pindamonhangaba 2*. Ce projet était conçu sous forme de tableaux indépendants, dont *Corps paysage #1* faisait partie. C'est pourquoi le « saisissement » ici des fondements et de la nature de ce tableau devenu performance en lui-même et à part

entière passe nécessairement par le développement de ce en quoi consistait *Pindamonhangaba 2*. Il était alors question de construire des corps-paysages « entre », un espace intermédiaire qui englobe et permette le mouvement entre l'individu et le collectif, le privé et le social, la nature et l'artifice, les créateurs/performers et les spectateurs/créateurs, afin que de nouveaux sens en émergent. Il s'agit de se transformer d'abord soi-même avant de vouloir inviter l'autre à se questionner sur lui-même ou de prétendre changer le monde ; de proposer une pratique de la collaboration pour la construction d'un espace-temps esthétique comme une métaphore d'un nouveau départ, d'une autre possibilité d'être à la fois seul et en communauté. L'utopie d'un nouvel homme et d'une nouvelle forme d'être est-elle possible aujourd'hui, ou sommes-nous condamnés à la fatalité de la reproduction des modèles et des formes de pouvoir déjà existants ?

Pindamonhangaba 2 emprunte ainsi le nom Tupi-Guarani d'une ville brésilienne de l'état de São Paulo. Aujourd'hui, les indiens Tupi-Guarani, population indigène avant la colonisation européenne, sont menacés de disparition face aux menaces économiques et politiques du pays. Sa population était estimée à 147 034 habitants en 2010. La municipalité s'étend sur 730 km². Cette ville est jumelée à Osaka, au Japon. Son origine demeure incertaine puisqu'il existe deux versions de sa fondation. C'est le nom d'un lieu. Mais ça pourrait être n'importe quel autre endroit, ailleurs, partout ou nulle part. *Pindamonhangaba 2* est ainsi la création de corps/paysages, d'images contemplatives faites de fragments de corps et d'objets du quotidiens. Il s'agit de fabriquer des instants d'une durée déterminée pour se

dépaysier, se déterritorialiser. Dans l'héritage du ready-made, nous voulons être dans la littéralité des choses, dans le concret, pour en détourner la signification et créer ainsi de nouveaux sens, ce que l'on cherche, à travers la contemplation, par un changement de regard. Ainsi, selon Eugen Herrigel, « *le regard ne plonge pas de l'extérieur dans quelque chose d'autre, mais chaque détail de ce que le tableau représente est vu de l'intérieur, si bien que celui qui voit doit, pour lui rendre justice, en faire partie et y vivre lui-même. [...] Cela signifie aussi que ce qui l'entoure, et l'inclut, est exactement de plain-pied avec lui, et il sent que ce n'est là ni pour lui ni à cause de lui. Ce n'est pas quelque chose de différent de lui, mais en quelque sorte quelque chose qui est lui-même sous des traits perpétuellement mouvants.* »⁶⁷³

Fortement inspirée du Zen, l'idée de ce projet est de créer des espaces pour la contemplation, des tableaux, des danses sans danse, presque figées, un théâtre du silence. Comme dans le nô ou le butô, il s'agit de trouver des mouvements insignifiants en apparence, qui reflètent un état plus proche de la nature que de celui de la pensée et de la dramaturgie occidentale. Nous ne désirons pas raconter une histoire, mais plutôt suggérer des images, des moyens, des chemins entre l'art et la nature pour voir clair en nous-mêmes.

Nous cherchons des formes en incessante métamorphose qui puissent, par leur apparente immobilité, donner une infinité d'aspects particuliers successifs. L'espace n'est donc pas rempli ni séparé de l'individu, il ne l'entoure pas ni le contient. Il est « un » avec l'individu. C'est cette unité que nous cherchons à travers le jeu entre les

⁶⁷³ HERRIGEL, Eugen, *La voie du zen suivi de pratique du bouddhisme zen*, Maisonneuve & Larose, Paris, 1997, p. 73.

vides et le tourbillon qu'entraîne l'existence. Sous une apparente immobilité, nous interrogeons le mouvement perpétuel qui peut redonner la paix de la contemplation, ainsi que la tension entre le devenir et la décomposition, le jaillissement et la retombée, l'apparition et la disparition. Comme chez Kafka, naître par le milieu, ou comme chez Deleuze, être un rhizome et s'étendre dans tous les sens, sans savoir où est le commencement ni la fin.

La contemplation exige un exercice de tous les sens. Laisser défiler des images en observateur, jusqu'à l'ennui, jusqu'au dépassement de la rationalisation pour ne faire qu'un, faire avec, être avec. Par là nous recherchons un silence qui respire, une nouvelle conscience, une nouvelle perception. Dans le Zen, c'est à ce stade qu'il peut se produire quelque chose, que l'événement apparaît soudainement comme un appel, un bruit de particules rebelles, une rupture avec l'ordre établi, une vibration. Selon Herrigel, « *la contemplation consiste en une essentielle actualité, contemporanéité, dépourvue de rapports, dans le maintenant non réfléchi d'un fait radicalement intemporel. Le rythme des choses et des événements n'est pas conçu comme quelque chose qui leur est étranger, mais perçu comme une qualité qui leur est propre, reconnu en une résonance vivante, dans une inépuisable et illimitée métamorphose avec les choses.*⁶⁷⁴ [...] *Celui qui s'abîme en contemplation s'abstrait bien de ce qui n'appartient pas à son essence propre, mais ainsi il ne trouve autre chose que lui-même, encore qu'il s'agisse du tréfonds même de son être.* »⁶⁷⁵

Dans ces espaces-temps constitués de corps-paysages, nous désirons créer une

⁶⁷⁴ HERRIGEL, Eugen, *Ibid.*, p. 52.

⁶⁷⁵ HERRIGEL, Eugen, *Ibid.*, p. 17.

résistance à l'accélération du monde contemporain afin de retrouver la nostalgie perdue. Comme dans le Zen, de même que chez Beckett, proposer une mutation fondamentale attendue par ceux qui ont conscience de l'étroitesse et de la précarité de la condition humaine. Faire un avec la nature perdue et devenir le roc et la forêt, la fleur et le fruit, les intempéries et l'ouragan. Les êtres de *Pindamonhangaba 2* seraient ainsi marqués par le monde, déformés par le corps imposé, ou assassinés à maintes reprises comme chez Beckett. Dans ces corps morcelés, ils cherchent à retrouver l'unité avec la nature afin de ne pas disparaître. Ils font partie de l'ensemble deleuzien, leurs regards sont saisis par des paysages, des champs fleuris, des troupeaux, des groupes d'hommes. Dans une forêt on voit les arbres, mais aussi leur contenu réel, chaque détail et le caractère permanent du tout. Cette vision de l'être dans son ensemble représente le monde, le vide et l'infini, et par là nous élargissons notre puissance de visualisation. Ces êtres respirent et sont respirés par le monde, comme un jeu de miroir qui fait « *que l'être se mire lui-même dans l'existant, que c'est lui, l'être, qui épouse et embrasse l'événement de la vision.*⁶⁷⁶ [...] *De plus en plus, il s'abandonne à ses visions comme à des rêves.* »⁶⁷⁷

Cette démarche nous permet de trouver des appartenances ancestrales, archaïques, d'autres dépassements temporels, d'autres partages, car, selon Giorgio Agamben : « *La contemporanéité s'inscrit, en fait, dans le monde présent en le signalant avant tout comme archaïque, et seul celui qui perçoit dans les choses les plus modernes et les plus récentes les indices ou la signature de l'archaïsme peut être*

⁶⁷⁶ HERRIGEL, Eugen, *Ibid.*, p. 49.

⁶⁷⁷ HERRIGEL, Eugen, *Ibid.*, p. 67.

un contemporain. »⁶⁷⁸



Image 91 : *Corps paysage #1* (photo: Gaspard Granaud)

La performance *Corps paysage #1*⁶⁷⁹, d'une façon symbolique, trouve écho et résonne avec l'anthropophagie pratiquée par les indiens Araweté, relatée et analysée

⁶⁷⁸ AGAMBEN, Giorgio, « Qu'est-ce qu'être contemporain ? », *Comme une épine dans l'œil – La Plainte de l'impératrice de Pina Bausch*, Textes rassemblés sous la direction de FRÉTARD, Dominique, L'Arche, Paris, 2012, p. 115.

⁶⁷⁹ Concept : Biño Sautzvy.
Performance : Biño Sautzvy et Manuel Blanc.
Collaboration artistique et création du costume : Lika Guillemot.
Performance créée pour le Still Moving – Festival de performance – Galerie Vincenz Sala, Paris, juillet 2014.

par Eduardo Viveiros de Castro⁶⁸⁰, où il est question de manger son ennemi pour s'associer avec lui, pour avec lui ne plus faire qu'un, pour « faire corps » avec lui. Si l'on se réfère à cette symbolique, c'est dans la quête d'une contemporanéité totale, pour être ainsi contemporain de l'autre, avec l'autre et, avec l'autre en soi, littéralement contemporain de soi-même, une contemporanéité avec et dans les différentes temporalités et les différents mondes. Les réflexions développées dans le projet *Pindamonhangaba 2* ont donné aussi l'origine à trois autres performances : *Proposition sans titre pour deux corps, deux cœurs, un mur et un sol* ; *Je suis scotché !* ; et *La Roue de la fortune et d'autres arcanes*.

9.36. Proposition sans titre pour deux corps, deux cœurs, un sol et un mur

Si *Proposition sans titre pour deux corps, deux cœurs, un mur et un sol*⁶⁸¹ est influencée, comme on vient de le voir, par une réflexion antérieure, elle l'est également par la *Préface à la transgression* de Michel Foucault. C'est le début de ce court texte qui nous intéresse ici : « *Nous n'avons pas libéré la sexualité, mais nous l'avons, exactement, portée à la limite : limite de notre conscience, puisqu'elle dicte finalement la seule lecture possible, pour notre conscience, de notre inconscience ; limite de la loi, puisqu'elle apparaît comme le seul contenu absolument universel de*

⁶⁸⁰ DE CASTRO, Eduardo Viveiros, « Imanência do inimigo » – *A inconstancia da alma selvagem*, Cosac & Naify, São Paulo, 2002.

⁶⁸¹ Performance de Biño Sautzvy et Thomas Laroppe.
Présentée au Still Moving – Festival de performance – Galerie Vincenz Sala, Paris, août, 2014.

l'interdit ; limite de notre langage : elle dessine la ligne d'écume de ce qu'il peut tout juste atteindre sur le sable du silence. Ce n'est donc pas par elle que nous communiquons avec le monde ordonné et heureusement profane des animaux ; elle est plutôt scissure : non pas autour de nous pour nous isoler ou nous désigner, mais pour tracer la limite en nous et nous dessiner nous-mêmes comme limite. »⁶⁸²



Image 92 : *Proposition sans titre pour deux corps, deux coeurs, un sol et un mur* (photo: Lucile Adam)

⁶⁸² FOUCAULT, Michel, *Préface à la transgression, Op. Cit.*, pp. 8-9.

Comment dessiner avec nos corps des lignes entre les limites et dans la transgression de ces limites mêmes, dans l'espace et le temps, telle est la question posée par cette performance. Deux composantes s'y sont ajoutés : un trauma physique récemment vécu par mon partenaire et la symbolique de l'organe atteint, le cœur ; la limite de l'endurance physique dans des positions de suspension, inspirée de Charles Ray, *Plank Piece I & II*, 1973. Les éléments qui composent cette performance sont exactement ceux énumérés dans le titre : il s'agit d'une expérience avec deux corps, deux cœurs, un mur et un sol. La temporalité est donnée par la transgression des limites physiques (représentée par le porté) de ces deux corps. Le souffle et l'émotion sont liés au cœur et naissent des suspensions d'un corps par l'autre dans l'air. Seuls recours d'appuis, un sol et un mur blanc composent le tableau, la toile vide sur laquelle ces deux corps se dessinent.

9.37. Je suis scotché !

À la recherche de l'expérience de la contemplation et des états autres de perception, la performance *Je suis scotché* !⁶⁸³ donne suite à l'action de la suspension d'un corps. Ici, le corps du performer est scotché dans l'espace public en plein air et n'est pas protégé par les limites de la galerie d'art comme dans la performance précédente. L'action/performance consiste pour le performer à rester attaché dans un

⁶⁸³ Performance de Biño Sautzvy.

Présentée au Préavis de désordre urbain – Festival de performance. Marseille, septembre 2015.

arbre pendant une heure. Il cherche ainsi à « faire corps » avec l'arbre et se voit exposé au regard et aux réactions des passants. Le choix de l'arbre comme support pour la suspension trouve son origine dans un poème de l'écrivain brésilien Manuel de Barros : « *Penser équivaut à être un mur. Cherchez plutôt à être un arbre.* »⁶⁸⁴

Le titre de la performance a été choisi pour ses deux acceptions : au sens premier, littéral, il s'agit d'être soi-même collé avec du scotch ; au sens figuré, le titre reprend l'expression populaire que l'on emploie lorsque l'on est sidéré, frappé de stupeur. L'action ainsi est littérale et métaphorique à la fois. Elle donne à voir une posture de stupeur face à l'homme et au monde contemporain.



Image 93 : *Je suis scotché!* (photo: Préavis de désordre urbain)

⁶⁸⁴ « *Pensar é parede. Procure ser uma arvore.* », traduction de l'auteur.

9.38. La roue de la fortune et d'autres arcanes

Deux axes principaux composent cette performance : l'un consiste à créer des images-corps pour la contemplation, des corps-espaces qui expérimentent le temps et tentent d'en transgresser la limite pour atteindre une perception proche de la méditation ; l'autre propose d'emprunter des images venues d'ailleurs, comme des objets que l'on récupère, et de se les approprier. Vécue également comme une suite de la recherche sur les sculptures vivantes initiée avec les *Shooting Actions*, *La roue de la fortune et d'autres arcanes*⁶⁸⁵ cherche un état de rêve éveillé.

Les performers, hommes et femmes, commencent la performance habillés de costumes, à la manière de Pina Bausch, mi-tenue de soirée mi-vêtement de nuit, et la terminent torse nu, ne portant plus qu'un sous-vêtement noir. La première image utilisée et reproduite par l'ensemble des performers, issue de *Times Takes The Time Time Takes (TTTTT)*, de Guy Nader, a été récoltée sur Internet, via Youtube, et correspond au mouvement incessant d'une roue humaine. Internet ici est considéré comme un créateur de nouvelles mythologies partagées, à la manière du musée imaginaire de Malraux. Le choix de cette image s'est fait par consensus et par hasard. Je l'ai proposée comme exercice aux performers et il s'est avéré que tous l'avaient déjà expérimentée, sans la réussir. L'étonnement collectif de cette conjonction et l'impression que l'image a causée sur le groupe ont été les raisons de ce choix.

⁶⁸⁵ Performance de Biño Sautzvy.

Création et performance : Biño Sautzvy, Cyril Combes, Léandre Ruiz Dalaine, Léa Fagnou, Sophie Paladines, Anissa Mohamed et Nina Harper.

Performance présentée au 24h de la pArformance – FRASQ #7 – Rencontre de la pArformance – Le Générateur, Gentilly, octobre 2015.

Pendant la performance, la durée de progression de cette image en mouvement correspondait à la longueur de l'espace à parcourir.

La deuxième partie cherche un autre état méditatif dans l'immobilité, à travers la reproduction de l'image de tassement de corps de la chorégraphe allemande Sasha Waltz, dans *Körper*, 2000, des sculptures de dos déformés de Berlinde de Bruyckere et des portés de corps nus de Gilles Jobin dans la pièce $A+B=X$, 1997.



Image 94 : *La Roue de la fortune et d'autres arcanes* (photo: Le Générateur)

9.39. For Ana and Others

Cette performance est un manifeste, une image qui donne suite à l'expérience et à la recherche initiées dans *OH !* Mais au lieu d'utiliser les textes de Leo Bersani et les faits divers à propos de la situation mondiale vis-à-vis de l'homosexualité et de la violence généralisée à son encontre, qui punctuaient *OH !*, je reproduis dans *For Ana and Others*⁶⁸⁶ la même scène que celle qu'Ana Mendieta reproduisait elle-même dans sa performance *Rape Scene*, une scène issue de la réalité, d'une courte durée, que je mets en action dans des toilettes. Le texte qui accompagnait la performance explique les fondements de ma démarche :

« 1973 – Ana Mendieta réalise *Rape Scene*, performance intime où elle reproduit une scène post viol d'une étudiante sur le campus de l'Université de l'Iowa, aux États-Unis. Dans la même année, elle commence la série de performances *Rituals of Rebirth*.

1974 – Je suis né au Brésil.

1985 – Ana Mendieta meurt de sa chute d'un immeuble de 34 étages à New York. Son mari est accusé de meurtre puis acquitté, la mort de Mendieta étant considérée comme un suicide.

2015 – Des tests anaux, appelés “tests de la honte”, sont réalisés sur des suspects d'homosexualité en Tunisie. Après les tests, des homosexuels sont condamnés à la

⁶⁸⁶ Performance de Biño Sautzvy.

Assisté de Lika Guillemot.

Photo/vidéo: Sayuri Nakamura.

Performance présentée aux 24h de la pArformance – FRASQ #7 – Rencontre de la pArformance, Le Générateur, Gentilly, octobre 2015.

prison pour “crime d’homosexualité”.

2014/15 – L’État Islamique jette des hommes accusés d’homosexualité du haut des immeubles. »⁶⁸⁷

For Ana and Others termine la boucle autour de la question de la mythologie personnelle du performer à travers l’utilisation des concepts d’héritage et d’hommage. Elle reprend aussi l’idée de Deleuze qui dit que l’individu n’acquiert sa propre valeur en tant qu’individu même que par un exercice de dépersonnalisation. Ce principe est étroitement lié à la question de l’altérité, de l’autre. La violence que l’autre subit m’atteint moi-même, dans mon corps, et sans qu’il me faille pour autant l’avoir vécue dans la réalité. Donner corps à cette violence en la transformant, c’est une prise de parole qui cherche à la dénoncer, à la rendre visible, dans le dessein de la voir disparaître. C’est le travail du performer à travers son corps de chercher à rendre visible l’intolérable et à revendiquer la valeur du travail personnel et de la quête de l’amour, contre l’imposition du corps social et des valeurs autres (mercantilistes, religieuses, économiques, etc.) qui effacent l’individu. Ainsi, cette performance cherche à rendre visible le trauma personnel et à le transformer par le mouvement, par l’action. De cette manière, la création rejoint les techniques réparatrices telles que la méditation pour dépasser la blessure et atteindre la métamorphose.

Ce long parcours pratique décrit dans ce dernier chapitre est encore en évolution, toujours vivant : il donne un aperçu d’un cheminement qui poursuit sa quête autour de l’autobiographie et de l’autofiction tout en dessinant les méandres des

⁶⁸⁷ SAUITZVY, Biño.

contradictions, des hasards et des changements de parcours inhérents à tout processus de recherche empirique. Il change ainsi mon propre regard sur les questions précédemment posées et ouvre le chemin à de nouvelles interrogations, à de nouvelles pistes à explorer. Finalement, il ne s'agit que d'un instantané, qui témoigne de ce à quoi ce parcours m'a amené à ce jour, ce qui, tout comme une photo, n'a valeur de vérité qu'aujourd'hui même. Néanmoins, s'il fallait en marquer l'étape et sachant que demain cela non plus ne sera plus vrai, ce serait avec cette phrase de Beckett : « *à présent c'est fait j'ai fait l'image.* »⁶⁸⁸



Image 95 : *For Ana and others* (photo: Sayuri Nakamura)

⁶⁸⁸ BECKETT, Samuel, *L'Image*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988, p. 18.

Conclusion

*On ne peut réussir ni échouer;
seulement maintenir un désir assez
pur pour n'être défait par rien.*
Christian Bobin⁶⁸⁹

*C'est toujours d'un excès de
raison et jamais d'un excès
d'imagination que les sociétés
meurent.*
Aimé Césaire⁶⁹⁰

Par ce projet ayant comme objet d'étude théorique/pratique la performance et le performer à travers l'utilisation de la mythologie personnelle, nous avons tenté de repérer quelques références et influences fondamentales dans mon propre parcours en tant que chercheur dans les arts du spectacle et artiste de scène. Certaines des références explorées ont en commun l'utilisation de la mythologie personnelle du performer pour des mises en scène ou des recherches dans le champ des arts performatifs, d'autres ont contribué à enrichir cette étude à travers le questionnement de notions comme l'identité, le genre, le réel et la fiction, l'individu et le collectif, le devenir, la métamorphose, la résurrection et le souci de soi, entre autres.

Cette recherche vise le corps comme étant à la fois l'endroit et le véhicule pour la performance autobiographique, non seulement par une réorganisation du corps à travers des techniques psychophysiques qui aident le performer à être « autrement »

⁶⁸⁹ BOBIN, Christian, « Lettres d'or », in *Souveraineté du vide* suivi de *Lettres d'or*, Gallimard, coll. Folio, 1995, p. 101.

⁶⁹⁰ CÉSAIRE, Aimé, « Discours de distribution des prix, devant les jeunes filles du Pensionnat colonial, à Fort-de-France, juillet 1945 », in *Aimé Césaire, une pensée pour le XXI^e siècle*, Présence africaine, 2003.

sur scène, mais également par une réflexion sur les possibilités d'être dans le monde de façon différente, en concevant la vie elle-même comme une œuvre d'art. Il s'agit ainsi de se placer dans un autre état de conscience, celui qui lie le corps et l'esprit, celui du corps fictif qui est reconstitué à travers le training et les répétitions. Le training apporte au performer les outils pour faire de son corps le véhicule d'un discours qui est alors par essence « performatif », et tout le processus se situe et est opérant dans cette zone intermédiaire de jonction entre la vie et l'art. Cette zone est floue, puisqu'elle questionne les notions du réel et de la fiction, lesquelles, considérant que la réalité elle-même est une question de fabrication et de répétition, ne sont plus placées en stricte opposition, mais en tant que mouvement, qu'agencement.

Il a été important de repérer des expériences ou des parcours tels que ceux de Pina Bausch, de Tadeusz Kantor et de Jerzy Grotowski, puisqu'ils ont travaillé chacun singulièrement sur le performer et la performance à travers les notions d'autobiographie et d'autofiction, et par une approche du système de « work in process ». Ces travaux « performatifs » ne possédaient pas de forme préétablie, car ils ne suivaient pas de texte dramatique donnant un but précis à atteindre. Ainsi, nous considérons que la performance est une conséquence du processus, et la forme qu'elle prend sera toujours le résultat de cette plongée dans l'inconnu, à l'intérieur de soi-même. Cette création est personnelle dans la mesure où elle se sert de l'individu et de l'ensemble de ses expériences personnelles et collectives pour la composition de la scène : Bausch et ses danseurs/acteurs, Grotowski et ses acteurs/performers et

Kantor lui-même comme source pour la création. S'ils ont tous utilisé la mémoire de l'individu comme outil pour la construction de leurs créations, ils ont chacun opéré de manière différente. Il a dès lors été nécessaire de créer un nouveau vocabulaire, une nouvelle dénomination pour chaque forme : le *Tanztheater* de Bausch ; le théâtre physique et le théâtre pauvre développés au Théâtre Laboratoire de Grotowski ; les séances dramatiques, les cricotages, les cambriolages, entre autres, de Kantor. De même, dans le milieu de la performance art, qui a parcouru son chemin dans la recherche de formes qui demeurent toujours un processus et qui changent selon celui qui la crée et le contexte dans lequel il se trouve, a été inventé par nécessité le terme de « performance autobiographique ».

Dans une œuvre utilisant le matériel autobiographique comme point de départ, il se crée ainsi une limite parfois presque insaisissable entre ce qui est considéré comme faisant partie de la réalité, d'une part, et relevant de la fiction, d'autre part. Cette relation entre l'art et la réalité restera toujours difficile à classer pour ceux qui y voient une interdépendance, une coexistence, une impossibilité de séparation. L'art est ainsi vu comme le double de la vie, et cette conception d'Artaud est l'affirmation d'une relation qui peut avoir maintes possibilités de concrétisation, mais qui exigera toujours un travail sur soi aussi bien en tant qu'artiste qu'en tant qu'être humain. Il s'agit donc d'un double rapport : celui de soi envers soi-même, et celui de soi envers l'autre, envers l'altérité. Dans cette acception du double rapport, on retrouve le sens que donnait Foucault au mot « double » : « *répétition, doublure, retour du même, accroc, imperceptible différence, dédoublement et fatale*

*déchirure*⁶⁹¹ ». C'est un chemin qui relève de la quête de soi et qui exige le courage de ne pas reproduire une forme achevée créée par d'autres auparavant, ou, comme chez Grotowski, la liberté de s'approprier ce que les autres ont fait en y empruntant ce qui sert notre apprentissage personnel. Dans tous les cas, il s'agit toujours d'un rapport des rapports, d'une situation.

Le discours de la mythologie personnelle ou ensemble des manifestations autobiographiques – la mémoire, les souvenirs, les expériences vécues, les rêves, etc. – peut utiliser le mythe comme une image et une représentation symbolique d'un temps passé. Cette reconstruction par l'imaginaire/agencement/action est la réponse aux traumatismes, à la vie et au découragement inhérent à la propre réalité imposée. Le discours de la performance autobiographique devient alors une réaction contre le pouvoir négatif de l'intelligence. Par la reconstruction à travers les images, les symboles, les bribes de mémoire, l'homme rétablit sa puissance face aux états traumatiques qu'il a subis. En outre, cette reconstruction l'aide à l'organisation et à la transformation en acte créatif, en sociabilisant les images collectives et la production d'images personnelles.

La construction de la mise en scène de la mythologie personnelle du performer demande l'utilisation du concept du montage. À la manière du cinéma qui manipule et construit des mondes parallèles à travers le jonglage d'espaces, d'actions et de temps divers, c'est le montage qui organise les fragments coexistant dans la mémoire et dans le corps. Ils prennent la forme de gestes, d'images, de mouvements, de sons, de textes, d'actions, etc., en ayant toujours une existence propre et indépendante. Le

⁶⁹¹ DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Op. Cit., p. 117.

montage parfois donne la place au collage, lorsque le sens et la cohérence ne sont plus importants, que le hasard des coexistences, des différentes situations et rapports ouvrent sur d'autres lectures, d'autres situations, d'autres rapports, d'autres actualités, ou même sur la simultanéité de différentes strates temporelles. Dans ce sens, le montage serait associé au cinéma d'action, et le collage, au cinéma de situation.

La performance autobiographique est une tentative qui prend sa valeur dans l'individu lui-même, qui « œuvre » pour son autonomie et par son propre chemin humain en tant qu'artiste et individu, l'autonomie et le chemin se nourrissant mutuellement. De cette manière, nous ne cherchons plus le « grand art », mais la tâche quotidienne : l'art comme une nécessité et comme une réponse à la vie même.

Malgré quelques points définis, cette étude elle-même a pris la forme d'une performance autobiographique, d'une tentative. Si elle n'apporte pas une somme de réponses, elle a ouvert le champ à plusieurs questions. Comme l'a dit Deleuze *« puisque chacun, comme tout le monde, est déjà plusieurs, ça fait beaucoup de monde. [...] L'intéressant n'est pas de savoir si je profite de quoi que ce soit, mais s'il y a des gens qui font telle ou telle chose dans leur coin, moi dans le mien, et s'il y a des rencontres possibles, des hasards, des cas fortuits, et pas des alignements, des ralliements, toute cette merde où chacun est censé être la mauvaise conscience et le correcteur de l'autre. [...] Le problème n'a jamais consisté dans la nature de tel ou tel groupe exclusif, mais dans des relations transversales [...] Contre ceux qui pensent "je suis ceci, je suis cela", et qui pensent encore ainsi d'une manière*

psychanalytique (référence à leur enfance ou à leur destin), il faut penser en termes incertains, improbables : je ne sais pas ce que je suis, tant de recherches ou d'essais nécessaires, non-narcissiques, non-œdipiens. [...] Le problème n'est pas celui d'être ceci ou cela dans l'homme, mais plutôt d'un devenir inhumain, d'un devenir universel animal : non pas de se prendre pour une bête, mais défaire l'organisation humaine du corps, traverser telle ou telle zone d'intensité du corps, chacun découvrant les zones qui sont les siennes, et les groupes, les populations, les espèces qui les habitent. »⁶⁹²

Ainsi, cette recherche veut plutôt se placer en tant que « cartographie de devenirs » inachevée et en mouvement, bifurquant et ouvrant le questionnement sur d'autres possibles et d'autres zones. Avec le désir de poursuivre un chemin entrevu par lequel questionner les régimes des images et comment nous nous placerons aujourd'hui (et demain) devant le monde et les événements, le lieu où cette recherche fait maintenant une halte offre un horizon infini à la pensable création d'autres cartes de possibles devenirs. Selon Deleuze, « *ce que nous appelons une "carte", ou même un "diagramme", c'est un ensemble de lignes diverses fonctionnant en même temps (les lignes de la main forment une carte). En effet, il y des types de lignes très divers, en art mais aussi en société, dans une personne. Il y a des lignes qui représentent quelque chose, et d'autres qui sont abstraites. [...] Nous croyons que les lignes sont les éléments constitutifs des choses et des événements. C'est pourquoi chaque chose à sa géographie, sa cartographie, son diagramme. Ce qu'il y a d'intéressant même dans une personne, ce sont les lignes qui la composent, ou qu'elle compose, qu'elle*

⁶⁹² DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Op. Cit., pp. 16-22.

emprunte ou qu'elle crée. [...] D'où notre seconde remarque : nous définissons la "machine de guerre" comme un agencement linéaire qui se construit sur des lignes de fuite. En ce sens, la machine de guerre n'a pas du tout pour objet la guerre ; elle a pour objet un espace très spécial, espace lisse, qu'elle compose, occupe et propage. [...] Nous essayons de montrer comment et dans quel cas la machine de guerre prend la guerre pour objet (quand les appareils d'État s'approprient la machine de guerre qui ne leur appartenait pas d'abord). Une machine de guerre peut être révolutionnaire, ou artistique, beaucoup plus que guerrière. »⁶⁹³

Cette nouvelle cartographie, en tant que machine de guerre artistique, suivrait la notion de taxinomie proposée par Deleuze et Foucault, en faveur de l'infinité de classifications des signes, une classification des classifications, qui ne dépend pas des notions de signifiant et signifié, mais des signes ou des idées – « juste des idées, contrairement à des idées justes⁶⁹⁴ », des images mentales, images-cerveau, corps-pensée, qui fonctionnent par affect, percept et concept, autant qu'il y a de conceptions d'être dans le monde et de devenir artistiques possibles.

⁶⁹³ DELEUZE, Gilles, *Ibid.*, pp. 50-51.

⁶⁹⁴ D'après GODARD, Jean-Luc.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- ALENCAR, Sandra, *Atuadores da Paixão*, Secretaria Municipal da Cultura / Fumproarte, Porto Alegre, Brésil, 1997.
- ARTAUD, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, suivi de *Le Théâtre de la cruauté*, Gallimard, 2003.
- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964.
- AMEY, Claude, *T. Kantor, theatrum litteralis*, Éditions L'Harmattan, coll. « Esthétiques », dir. Jacques Rancière et Jean-Louis Déotte, 2002.
- ARDENNE, Paul, *L'Image corps - Figures de l'humain dans l'art du XXème siècle*, Editions du regard, Paris, 2010.
- ARDENNE, Paul, *Extrême – Esthétiques de la limite dépassée*, Flammarion, 2006.
- BARBA, Eugenio, *Théâtre : solitude, métier, révolte*, L'Entretemps éditions, 1999.
- BARBA, Eugenio, *La Terre de cendres et diamants – Mon apprentissage en Pologne suivi de 26 lettres de Jerzy Grotowski à Eugenio Barba*, L'Entretemps éditions, 2000.
- BARON, Denis, *La Chair mutante – Fabrique d'un posthumain*, Editions Dis Voir, 2008.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1957.
- BATAILLE, Georges, *La littérature et le Mal*, « Baudelaire » (1957), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. IX, 1979.
- BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Les Editions de Minuit, 2004.
- BECKETT, Samuel, *Malone Meurt*, Les Éditions de Minuit, 2004.
- BECKETT, Samuel, *Molloy*, Les Editions de Minuit, 1982.
- BECKETT, Samuel, *Quad*, Les Editions de Minuit, Paris, 1992.
- BECKETT, Samuel, *Watt*, Les Éditions de Minuit, 2007.

- BECKETT, Samuel, *Cap au Pire*, Les Éditions de Minuit, 1991.
- BECKETT, Samuel, *L'Image*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988.
- BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Œuvres - Tome III*, Gallimard, 2000.
- BERNARD, Michel, *Le Corps*, Editions du Seuil, Paris, 1995.
- BERSANI, Leo, *Sexthétique*, EPEL, 2011.
- BEUYS, Joseph, *Joseph Beuys – Par la présente, je n'appartiens plus à l'art - Textes et entretiens choisis par Max Reithmann*, L'Arche, Paris, 1988.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras politicas*, Editora Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1991.
- BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer Zones : politiques des identités sexuelles, des représentation et des savoirs*, Ballard, 2001.
- BURROUGHS, William, *Interzone*, Christian Bourgois éditeur, 1989.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le Genre*, La découverte, Paris, 2006.
- BUTLER, Judith, *Le Récit de soi*, Presses Universitaires de France, 2007.
- COHEN, Renato, *Work in Progress na cena contemporânea*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1998.
- DE CASTRO, Eduardo Viveiros, *A inconstancia da alma selvagem*, Cosac & Naify, São Paulo, 2002.
- DECROUX, Etienne, *Paroles sur le mime*, Paris, Librairie théâtrale, 1963.
- DE MAISON ROUGE, Isabelle, *Mythologies personnelles – L'Art contemporain et l'intime*, Editions Scala, 2004.
- DELEUZE, Gilles, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Les Editions de Minuit, 1988.
- DELEUZE, Gilles, *Le Bergsonisme*, PUF, 2007
- DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Les Editions de Minuit, 1990.

- DELEUZE, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch*, Les Éditions de Minuit, 1967.
- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Les Éditions de Minuit, 1993.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Les Editions de Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Éditions de Minuit, 1991.
- DE MELLO, Anthony, *Quand la conscience s'éveille*, Éditions Albin Michel, 2002.
- DURAND, Gilbert, *L'Imagination Symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- FERNANDES, Ciane, *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-teatro : Repetição e transformação*, Editora Hucitec, São Paulo, 2000.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Editions Gallimard, Paris, 1972.
- FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
- FOUCAULT, Michel, *Qu'est-ce que la critique? suivi de La Culture de soi*, Librairie Philosophique J. VRIN, 2015.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975.
- FOUCAULT, Michel, *Préface à la transgression*, Nouvelles éditions Lignes, 2012.
- FOUCAULT, Michel, *Herculine Barbin dite Alexina B.*, Gallimard, 1978.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Gallimard, 1984.
- GENET, Jean, *Journal du voleur*, Gallimard, 1949.
- GENET, Jean, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Éditions Gallimard, 1996.
- GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art*, Thames and Hudson, Londres, 1979.

- GOLDBERG, RoseLee, *Performance – L'art en action*, Editions Thames & Hudson, Paris, 1999.
- GREER, Fergus, *Leigh Bowery Looks*, Thames & Hudson, Londres, 2002.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Paris, L'Age d'Homme, 1971.
- GUBERNATIS, Raphaël de, et BENTIVOGLIO, Leonetta, *Pina Bausch – Photographies de Delahaye*, Solin, 1986.
- HANDKE, Peter, *J'habite une tour d'ivoire*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1992.
- HERRIGEL, Eugen, *La voie du zen suivi de pratique du bouddhisme zen*, Maisonneuve & Larose, Paris, 1997.
- HOFFMANN, Jens et JONAS, Joan, *Action*, Thames & Hudson, Paris, 2005.
- HOGHE, Raimund et WEISS, Ulli, *Bandoneon – Em que o tango pode ser bom para tudo*, São Paulo, Attar Editorial, 1989.
- JUNG, C.G., *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Gallimard, 1964.
- JUNG, C.G., *L'Âme et le soi. Renaissance et individuation*, Éditions Albin Michel, Paris, 1990.
- KAFKA, Franz, *Journal*, Editions Bernard Grasset, 1954.
- KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, l'Age d'Homme, Lausanne, 1997.
- KOTT, Jan, *Kadish. Pages sur Tadeusz Kantor*, Editions Le Passeur-Cecofop, 2000.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Editions du Seuil, 1996.
- LISPECTOR, Clarice, *Água Viva*, Éditions Des Femmes, Paris, 1973.
- MALRAUX, André, *Le Musée Imaginaire*, Gallimard, 1965.
- MISHIMA, Yukio, *Confession d'un Masque*, Gallimard, 1971.
- MONESTIER, Martin, *Les Monstres*, Cherche Midi, 2007.
- O'REILLY, Sally, *Le Corps dans l'art contemporain*, Thames & Hudson, Paris, 2010.

- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- PEREC, Georges, *Je me souviens*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2010.
- PEREC, Georges, *Penser / Classer*, Editions du Seuil, 2003.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Editions Galilée, 2000.
- PINKOLA ESTÉS, Clarissa, *Femmes qui courent avec les loups*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1996.
- PLATON, *Le Banquet – Phèdre*, Garnier Frères, Paris, 1964.
- RANCIERE, Jacques, *Le Maître ignorant*, Librairie Arthème Fayard, 1987.
- RANCIERE, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique éditions, 2000.
- RANCIERE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, 2008.
- REITHMANN, Max, *Joseph Beuys : La mort me tient en éveil*, Editions Arpap, Paris, 1994.
- RICHARDS, Thomas, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud, 1995.
- RILKE, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, traduit de l'allemand par Claude Porcell, Flammarion, 1994.
- ROSA, João Guimarães, *Grande Sertão: Veredas*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2001.
- SANCHEZ, José A., *Dramaturgias de la Imagen*, Murcia/Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- SANCHEZ, José A., *Desviaciones*, Cuenca-Madrid, La Inesperada/Cuarta sala Parede, 1999.
- SAWITZKI, Manoela, *Nuvens de Magalhães*, Mercado Aberto, Porto Alegre, 2002.
- SAWITZKI, Manoela, *Dame de Nuit*, Tupi or not Tupi Éditions, 2014.
- SCARPETTA, Guy, *Kantor au présent*, Actes sud / Académie Expérimentale des

théâtres, Paris, 2000.

SERVOS, Norbert, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, Paris, L'Arche Editeur, 2001.

SPIES, Werner, *L'œil, le mot*, Christian Bourgois éditeur, 2006.

STEINER, Barbara et YANG, Jun, *Autobiographie*, Thames & Hudson, Paris.

VERGINE, Lea, *Body art and performance – The Body as Language*, Skira editore, Milan, 2007.

WARR, Tracey et JONES, Amelia, *Le corps de l'artiste*, Phaidon, 2005.

YOURCENAR, Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, Gallimard, 1974.

Ouvrages collectifs

Butô(s), textes réunis et présentés par Odette ASLAN et Béatrice PICON-VALLIN, CNRS éditions, Paris, 2002.

BACKES, Laura (Organisation), *Anuario de Artes cênicas : 2001*, Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, Porto Alegre, 2003.

BACKES, Laura (Organisation), *Anuario de Artes cênicas : 2002*, Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, Porto Alegre, 2003.

L'Energie qui danse – L'art secret de l'acteur, sous la direction de Eugenio BARBA et Nicola SAVARESE, théâtre 95 – Cergy-Pontoise, Bouffonneries N° 32-33, 1995.

BABLET, Denis, *T. Kantor – Les voies de la création théâtrale 18*, CNRS Editions, Paris.

Cahier de Poétique n° 13, CICEP éditions, Université Paris VIII, 2007.

Frasq édition 2009. Rencontre de la performance, Le Générateur et it:éditions, 2010.

Comme une épine dans l'œil – La Plainte de l'impératrice de Pina Bausch, Textes rassemblés sous la direction de FRÉTARD, Dominique, L'Arche, Paris, 2012.

Nan Goldin: I'll be your mirror, Edited by Nan GOLDIN, David ARMSTRONG and Hans Werner HOLZWARH, Whitney Museum of American Art, New York,

1996.

Etnocenologia : textos selecionados, GREINER, Christine et BIÃO, Armindo (org.), São Paulo, Annablume, 1999.

ORLAN, Editions Flammarion, Paris, 2004.

Pina Bausch – Parlez-moi d’amour, Un colloque, L'Arche Editeur, 1995.

Yvonne Rainer – Une femme qui... Écrits, entretiens, essais critiques, Catherine QUELOZ (s.l.d.), Les presses du réel, Dijon, 2008.

L'Art au XX^e siècle – Peinture, Sculpture, Nouveaux Médias, Photographie, RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF, Taschen, Bonn, 2000.

Revue / journal

A nous Paris Hors-série été #2, Paris, du 28 Juillet au 25 Août 2013. www.anous.fr

A nous Paris #696, Paris, Juin 2015. www.anous.fr

Cassandra Horschamp 96 - Hiver 2014. www.horschamp.org

Danser n° 315 – Décembre 2011. www.dansermag.com

Girls against God. Issue 2. Capricious Publishing, New York, 2014.

Le Corps, n° 1 – Avril 2014. www.especede.blogspot.fr

Mobile album international. *03 / Performance, body, fiction*. Lyon, 2014.

Mouvement 41, oct/déc, 2006.

Pariscope, n° 2353, 26 Juin au 02 Juillet 2013.

Télérama, 11 septembre 2014.

Danse/Théâtre/Pina Bausch – II – D'Essen à Wuppertal, Théâtre/Public 139, Revue bimestrielle publiée par le Théâtre de Gennevilliers, 1998.

Trois Cahiers pour Kantor, Théâtre/Public 166-167, Gennevilliers, 2003.

Mémoire

GUILLEMOT, Lika, *Le Matrimoine, Poche, demeure et corps* – Mémoire de Master sous la direction de DANETIS, Daniel – Art contemporain et nouveaux médias – Université Paris 8, 2007.

HICKLING, Antony, Mémoire de Master, *Copi au travers du « Queer » et le « Queer » au travers de Copi*, sous la direction de AMEY, Claude, département Théâtre, UFR art, Paris VIII, 2007.

SAWITZKI, Manoela, *Pele, um modo de existência Crossdresser*, Mémoire de Master. Département de Lettres, PUC/RJ, Brésil, 2014.

Programmes

9° *Caxias em cena, Performances e espetáculos de dança, musica e teatro*, Caxias do sul, Brésil, 2007.

Collisions – Festival of New Performance and Theory – Central School of Speech & Drama – University of London, Londres, Angleterre, 2010. www.collisionsfestival.org

Chéries, Chéris – 16ème Festival de films gays, lesbiens, trans et ++++ de Paris, 2010. www.cheries-cheris.com

Chéries, Chéris – 18ème Festival du film gay, lesbien, bi, trans et ++++ de Paris, 2012. www.cheries-cheris.com

Chéries, Chéris – 19ème Festival du film gay, lesbien, bi, trans & ++++ de Paris, 2013. www.cheries-cheris.com

Chéries, Chéris – 20ème Festival du film lesbien, gay, bi, trans et ++++ de Paris, 2014. www.cheries-cheris.com

Espace Culturel Bertin Poirée, Programme Janvier-Juillet 2014. www.tenri-paris.com

Faits d'hiver, 2015. www.faitsdhiver.com

FRASQ #5 – Rencontre de la performance, Le Générateur, 2013. www.frasq.com

FRASQ – Rencontre de la performance, Le Générateur, 2014. www.frasq.com

FRASQ – Rencontre de la pArformance, Le Générateur, 2015. www.frasq.com

Germinal de Halory Goerger et Antoine Defoort. Théâtre du Rond-Point du 15 au 25 avril 2015.

International Performing Arts Festival A Part – Katowice, Pologne, 2007. www.apart.art.pl

Nous n'irons pas à Avignon, Gare au Théâtre, 15eme édition, Juillet 2013. www.gareautheatre.com

14° Porto Alegre em cena, Festival Internacional de teatro e dança, Porto Alegre, Brésil, 2007. www.portoalegreemcena.com

17° Porto Alegre em cena, Festival Internacional de teatro e dança, Porto Alegre, Brésil, 2010. www.portoalegreemcena.com

Préavis de désordre urbain – 9ème édition – Performances d'arrêt d'urgence, 2015. www.redplexus.org

Rencontres Bandits-Mages, Bourges, 2014. www.bandits-mages.com

4es Rencontres Internationales du cinéma de patrimoine & Prix Henri-Langlois, Vincennes, 2009.

Summer of Loge n° 4 – Festival – Théâtre La Loge, 2013. www.lalogeparis.fr

Théâtre La Commune, Saison 2014-2015.

Troisième édition de la Semaine des Arts – UFR ARTS, esthétique et philosophie de l'université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, 2014. www.artweb.univ-paris8.fr

Quatrième édition de la Semaine des Arts – UFR ARTS, esthétique et philosophie de l'université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, 2016. www.artweb.univ-paris8.fr

Catalogues

12ème Biennale de Lyon – Le guide Résonance, 2013/2014. www.bienaledelyon.com

Parcours d'artistes St-Gilles, Bruxelles / Belgique, 2012.

www.parcoursdartistes1060.be , www.stgillesculture.irisnet.be

53^e Salon d'Art Contemporain de Montrouge – Les Découvertes, 2008.

DVD

L'Abécédaire de Gilles Deleuze, DVD - Avec Claire Parnet - Produit et réalisé par Pierre-André Boutang, Editions Montparnasse, 2004.

Boys on film – A Collection of short films directed by: Antony Hickling & Amaury Griesel, Dominic Haxton & David Rosler, Evan Roberts, Fabio Youniss, Jacob Brown, Lukas Dhont, Till Kleinert, William Feroldi. DVD, Peccadillo, Londres, Angleterre, 2013.

HICKLING, Antony, *Little Gay Boy*, DVD, Harmattan, 2014.

HICKLING, Antony, *One Deep Breath*, DVD, Harmattan, 2015.

Louise Bourgeois, un film de Camille Guichard, DVD, ARTE vidéo, 2008.

SAUITZVY, Biño et GUILLEMOT, Lika, *EX-Vivo – performance*, DVD, 2011.

SAUITZVY, Biño et GUILLEMOT, Lika, *Triptyque*, DVD, 2007.

SCHWOEBEL, Geneviève, DESSERTINE, Anne, GUILLEMOT, Lika et SAUITZVY, Biño, *P84009 – L'Air de Paris 8 rend créatif*, DVD, 2009.

TARKOVSKI, Andrei, *Le Sacrifice*, DVD – ARTE Vidéo – n° 5 – série 11, 1986.

Internet

www.binosauitzvy.blogspot.com

www.collectifdesyeux.blogspot.com

COLARD, Jean-Max, *Alberto Sorbelli – L'art pute*, LesInrocks, 22/07/1998, <http://www.lesinrocks.com/1998/07/22/musique/concerts/alberto-sorbelli-lart-pute-11230849/>

DELEUZE, Gilles, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, le 17/05/1987.

<http://contemporaneitesdelart.fr/quelle-place-pour-lart-en-ce-xxieme-siecle/gilles->

[deleuze-quest-ce-que-lacte-de-creation/](#)

<http://mobile.lesinrocks.com/2016/01/news/lhomosexualite-cachee-de-daesh/> Jeudi, 7 janvier 2016.

www.p84009.blogspot.com

www.tetu.yagg.com

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Non-danse>

<http://www.especede.blogspot.fr/>

<http://bandits-mages.com/site2015/blog/2014/11/11/hall-noir-2014/>

<http://www.lesinrocks.com/lesinrockslab/news/2014/11/les-rencontres-bandits-mages-2014-queer-freaks/>

Vidéos sur internet

H to H (performance) : <https://www.youtube.com/watch?v=pI-9OdTXAsM>

<https://www.youtube.com/watch?v=aIDMBDSjH6k>

<https://www.youtube.com/watch?v=kezBSxU-rvA>

https://www.youtube.com/watch?v=m_k_ITRVPqU

<https://www.youtube.com/watch?v=IJRoXqYH2Jw>

H to H (vidéo art) : <https://www.youtube.com/watch?v=yhvCE-oS-C0>

Attaches-peaux : <https://www.youtube.com/watch?v=Z3XpZuSa4Fc>

Deux Meurent : <https://vimeo.com/154105937>

T1(A+B) : <https://www.youtube.com/watch?v=GO8Ck3bTa8M>

Enterrement de vie : https://www.youtube.com/watch?v=q5KDC7_Ob9A

2X3+1=7 ou l'impossibilité de nommer les choses : <https://www.youtube.com/watch?v=WZQPrQ5JuoY>

Innommables n° 1 – Objet chorégraphique portable : <https://www.youtube.com/>

[watch?v=D1_8YD6zgm8](#)

En Mutation (performance) : https://www.youtube.com/watch?v=CWy_WBPx0EI

En Mutation (vidéo art) : <https://www.youtube.com/watch?v=-OgQw2YpK0Y>

Yellow : https://www.youtube.com/results?search_query=sautzvy+yellow

Innommables n° 2 – Pièce pour rien dans l'ère de la reproductibilité : https://www.youtube.com/watch?v=qo7lnc_9Yv0

Sissy! : <https://www.youtube.com/watch?v=irtKbw9JXCw>

Birth 3, La Mort d'un triptyque : <https://www.youtube.com/watch?v=qb4ekgs6o8o>

C.O.L.O. : <https://www.youtube.com/watch?v=4icRpaIrrh8>

Ex-Vivo : <https://vimeo.com/104993900>

Little Gay Boy – A Triptych : https://www.youtube.com/watch?v=ZbCNpyVe0ac&oref=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DZbCNpyVe0ac&has_verified=1

L'Être détricoté : <https://www.youtube.com/watch?v=-dWkmQqSsRg>

Innommables n° 3 – On dit que les chats ont 7 vies : <https://www.youtube.com/watch?v=OjjRIx2zSr4>

One Deep Breath : <https://www.youtube.com/watch?v=DRTW03zQBsl>

Shooting Actions : <https://vimeo.com/138184634>

Pro(s)thesis : <https://vimeo.com/99871182>

Ma biche : <https://vimeo.com/123699099>

Pd : <https://www.youtube.com/watch?v=dpOAQPnMcXc>

OH! : <https://vimeo.com/114690594>

Index

A

ACCONCI, Vito : 77, 141, 208, 209, 213
AGAMBEN, Giorgio : 499
AIRAUDO, Malou : 270
AKIRA, Kasai : 46
ALENCAR, Sandra : 327
ALMODOVAR : 212
AMEY, Claude : 146, 189, 194, 195, 210, 223, 342
ANDRADE, Oswald : 321
ANDRIEUX, Cédric : 111, 312
ANTIN, Eleanor : 187
ARDENNE, Paul : 70, 71, 86
ANDERSON, Laurie : 188
ARTAUD, Antonin : 50, 51, 67, 122, 136, 182, 238, 330, 355, 405, 418, 451, 455, 512
ASLAN, Odette : 39, 44, 45, 76, 253
ATHEY, Ron : 79, 80, 88, 185, 490
AUGE, Marc : 102

B

BABIN, Herculine : 159, 160
BABLET, Denis : 156, 189
BACKES, Laura : 338, 339, 341
BANU, Georges : 365, 366
BARBA, Eugenio : 123, 249, 250, 344
BARNEY, Matthew : 170
BARROS, Manuel de : 504
BARTHES, Roland : 57, 131
BATAILLE, Georges : 281, 389, 469
BAUDELAIRE : 210, 211
BAUSCH, Pina : 6, 10, 112, 113, 132, 137, 138, 156, 184, 197, 198, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 259, 261, 262, 263, 264, 269, 270, 271, 274, 276, 277, 280, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 293, 294, 295, 301, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 351, 352, 353, 354, 359, 360, 367, 370, 371, 372, 373, 395, 401, 460, 505, 511, 512
BEAUVOIR, Simone : 166
BECKETT, Samuel : 2, 8, 9, 12, 46, 47, 101, 102, 103, 109, 118, 122, 125, 127, 134, 138, 191, 219, 220, 257, 292, 293, 312, 337, 338, 339, 341, 345, 346, 347, 360, 367, 375, 383, 395, 401, 405, 412, 413, 438, 447, 448, 452, 453, 472, 493, 499, 509
BEL, Jérôme : 111, 216, 270, 312
BENGOLEA, Cecilia : 68
BENJAMIN, Walter : 211, 433
BERGSON : 60
BERNARD, Michel : 65, 71, 72, 74, 76, 77, 85
BERSANI, Leo : 212, 217, 218, 219, 240, 241, 242, 243, 263, 264, 301, 302
BEUYS, Joseph : 10, 15, 21, 28, 29, 30, 31, 33, 39, 41, 42, 44, 46, 47, 48, 50, 52, 54, 55, 56, 73, 74, 83, 84, 85, 87, 88, 93, 94, 95, 96, 121, 124, 127, 136, 182, 258, 259, 302, 312, 367, 451, 453
BIANCHI, Ruggero : 220
BILLET, Bénédicte : 262
BOADWEE, Keith : 490
BOAL, Augusto : 327, 330, 333, 375, 425
BOBIN, Christian : 510
BOLAS, Christopher : 244
BOLTANSKI, Christian : 136
BONINO, Guido Davico : 262
BORGES, Jorge Luis : 136, 138
BOSCH, Jérôme : 85
BOURCIER, Marie-Hélène : 390
BOURGEOIS, Louise : 32, 33, 47, 48, 53, 55, 326
BOWERY, Leigh : 170, 478

BOWIE, David : 395
BREAD AND PUPPETS : 329, 333
BRECHT, Bertolt : 290, 305, 315, 330, 353
BROD, Max : 281
BRUYCKERE, Berlinde de : 506
BUARQUE, Chico : 322
BUCI-GLUCKSMANN, Christine : 66
BUNUEL, Luis : 465
BURDEN, Chris : 141
BUTLER, Judith : 157, 158, 159, 160, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 212, 260, 261, 265, 275, 276, 282, 283, 284, 285, 287, 292, 293, 294, 297, 298, 300, 301, 364, 372, 397, 443

C

CAGE, John : 200, 310, 400
CALLE, Sophie : 208, 213
CASADY, Bianca : 170
CASADY, Sierra : 170
CESAIRE, Aimé : 510
CHAIGNAUD, François : 68
CIESLAK, Ryszard : 350
CLARK, Ligia : 208
COCOROSIE : 170
COCTEAU, Jean : 393, 474
COHEN, Steven : 80, 81, 82, 83, 84, 490
COLOMBEL, Christian : 414
COPI : 390, 391, 392, 393, 394, 445
COTTREZ, Dominique : 470, 471
COURJAULT, Véronique : 471

D

D'ANTIOCHE, Alexandros : 489
DARIANO, Luciana : 420, 422
DARLING, Candy : 490
DECROUX, Etienne : 259
DESCARTES : 242
DELEUZE, Gilles : 8, 13, 15, 20, 22, 38, 53, 58, 59, 67, 68, 69, 82, 92, 104, 105, 108, 118, 119, 121, 122, 125, 127, 128, 135, 136, 147, 155, 168, 205, 219, 243, 272, 277, 280, 281, 284, 285, 295, 298, 302, 312, 313, 317, 318, 326, 352, 358, 360, 363, 367, 368, 372, 374, 375, 376, 383, 395, 397, 399, 401, 405, 406, 412, 417, 424, 446, 447, 451, 452, 453, 460, 469, 498, 508
DEFOORT, Antoine : 140, 234
DINE, Jim : 143
DONGUY, Jacques : 140, 141
DOUGLAS, Marie : 212
DRAPON, Christian : 182
DREYFUS, Anne : 99
DUCHAMP, Marcel : 440
DURAND, Gilbert : 60, 61, 62, 63, 64
DZI CROQUETTES : 322

F

FASSBINDER, Rainer Werner : 474
FELLINI, Federico : 308
FERRER, Esther : 141, 415, 416
FLORES, Paulo : 334
FORSTER, Lutz : 271

FOUCAULT, Michel : 16, 17, 18, 66, 79, 106, 136, 138, 139, 148, 149, 150, 151, 159, 160, 169, 170, 171, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 217, 218, 241, 247, 248, 255, 257, 258, 267, 268, 269, 272, 275, 276, 280, 287, 292, 293, 346, 375, 389, 417, 443, 453, 454, 469, 501, 512, 516
FRANCO B. : 72, 78, 185
FREUD : 12, 13, 38, 72, 218, 238, 275
FRIEDRICH : 39, 124

G

GARBO, Greta : 365, 490
GARREL, Philippe : 469
GAUDOU, Magali : 430, 474, 487, 491, 492
GAUDOU, Marie : 487
GELITIN, Collectif : 490
GENET, Jean : 8, 72, 91, 108, 109, 110, 111, 118, 207, 360, 361, 362, 364, 367, 375, 376, 378, 380, 381, 393
GIL, Gilberto : 322
GILBERT et GEORGE : 179, 180
GOERGER, Halory : 140, 234
GOETHE : 28
GOLDBERG, RoseLee : 140, 141, 142, 162, 177, 198
GOLDIN, Nan : 87
GREENAWAY, Peter : 492
GROTOWSKI, Jerzy : 6, 9, 10, 112, 113, 123, 132, 137, 138, 156, 216, 236, 237, 238, 239, 250, 252, 255, 278, 287, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 309, 330, 344, 345, 347, 348, 349, 350, 352, 355, 356, 357, 359, 360, 367, 369, 370, 371, 373, 376, 418, 437, 440, 511, 512, 513
GRUPO OFICINA : 322, 329
GRUPO SOTAO : 337, 338, 344, 345, 357, 360, 378
GUATTARI, Félix : 53, 67, 68, 69, 108, 118, 119, 125, 128, 168, 219, 284, 358, 397, 399, 405, 406, 417
GUERRA, Otto : 326
GUIDO, Remi : 37
GUILLEMOT, Lika : 402, 403, 406, 414, 425, 428, 451, 466, 473, 477, 482, 484, 485, 491

H

HANDKE, Peter : 323, 325
HEIN, H. : 140
HERRIGEL, Eugen : 492, 493
HERZOG, Werner : 492
HEYWARD, Julia : 188
HICKLING, Antony : 386, 390, 391, 392, 393, 394, 445, 463, 465, 474, 475, 492
HIJIKATA, Tatsumi : 492, 493
HITCHCOCK, Alfred : 294
HOFFMANN, Jens : 228, 229
HOHLFELD, Antonio : 335
HUJAR, Peter : 490

J

JACOTOT : 93, 94
JAPPE, Elisabeth : 141
JARMAN, Derek : 393, 465, 474
JOBIN, Gilles : 506
JOHNSON, Dominic : 80
JONAS, Joan : 228, 229
JOURNIAC, Michel : 70, 71, 86, 87, 141
JUDSON CHURCH : 200, 299
JUNG, C. G. : 13, 14, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 42, 91, 92, 100, 124, 224, 225, 226, 227, 230, 231, 238

K

KAFKA, Franz : 65, 182, 276, 281, 282, 325, 338, 395, 401, 469, 498
KANTOR, Tadeusz : 6, 9, 10, 45, 50, 112, 113, 132, 136, 137, 138, 144, 145, 146, 147, 152, 153, 154, 156, 157, 161, 162, 163, 164, 171, 172, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 202, 203, 206, 222, 223, 233, 266, 269, 287, 295, 296, 297, 298, 301, 302, 304, 305, 306, 309, 310, 311, 312, 341, 342, 343, 344, 352, 354, 360, 367, 371, 372, 373, 383, 419, 437, 511, 512
KLAUKE, Jürgen : 170
KLEIN, Yves : 173, 174, 176
KNOWLES, Alison : 141
KOZYRA, Katarzyna : 489
KRAPOW, Allan : 141
KRISTEVA, Julia : 169, 411
KUBOTA, Shigeko : 173

L

LACAN : 77, 85, 169, 218
LACHOWICZ, Rachel : 173
LAERTE : 455
LAMBERT, Carrie : 200, 206
LA RIBOT : 395, 401
LE COLLECTIF DES YEUX : 386, 387, 389, 487, 488
LECOQ, Jacques : 352
LEGRAND, David : 487
LEIBNIZ : 103
LEJEUNE, Philippe : 116, 117, 118, 119, 120, 121
LEVI-STRAUSS : 61
LIBONATTI, Beatrice : 197, 270
LINKE, Susanne : 395, 401
LISPECTOR, Clarice : 321, 325
LIVING THEATRE : 258, 322, 329
LÜTHI, Urs : 170
LYNCH, David : 410

M

MALRAUX, André : 41, 43, 45, 64, 131, 436, 505
MANZONI, Piero : 173, 176, 177
MAPPLETORPE : 88
MARTIN, Anne : 288, 289
MARTINEZ CORREA, Zé Celso : 322, 327
MAUSS, Marcel : 353
MAYOUX, Jean-Jacques : 102, 109
McCARTHY, Paul : 170
MEKAS, Jonas : 439
MELIQUE, Julien : 473
MELLO, Anthony de : 215, 265, 266
MENDIETA, Ana : 507
MERCE, Antonia : 365
MERLEAU-PONTY : 66
MERCY, Dominique : 112, 261, 271, 279, 280
MESSIAS, Nando : 378, 380, 441, 443, 492
MEYERHOLD : 237
MILESI, Laurent : 470
MILLER, Jacques-Alain : 243
MINARIK, Jan : 271
MISHIMA, Yukio : 37, 117
MORIMURA, Yasumasa : 170, 489

N

NADER, Guy : 505
NAKANISHI, Natsuyuki : 39, 40, 55
NEMSER, Cindy : 141
NEWMAN, Hayley : 174, 175, 176
NIETZSCHE : 52, 276
NOLASCO, Irion : 337, 338

O

OI NOIS AQUI TRAVEIZ : 326, 327, 328, 335, 336, 337, 344
OITICICA, Hélio : 322
OLDENBURG, Claes : 143
ÔNO, Kazuo : 39, 40, 44, 45, 55, 56, 76, 364, 365, 389, 492, 493, 494
ONO, Yoko : 173
OPIE, Catherine : 78
OPPENHEIM, Dennis : 175
O'REILLY, Sally : 175
ORLAN : 66, 67, 141, 170
OS MUTANTES : 322

P

PACQUEE, Ria : 229, 230
PANADERO, Nazareth : 288, 313
PANE, Gina : 86, 87
PARR, Mike : 479, 480
PASOLINI, Pier Paolo : 393, 465, 474
PAVIS, Patrice : 7
PAVLENSKI, Pyotr : 89
PEARSON, Mike : 249
PEREC, Georges : 136
PHELAN, Peggy : 99, 100
PIKON, Helena : 287
PIPER, Adrian : 170
PLATON : 411, 466
PLUCHARD, François : 141
POE, Edgar Allan : 211, 212, 213
POLLOCK : 173
PROUST, Marcel : 180, 242
PUSSY RIOT : 89

Q

QUADRI, Franco : 264
QUELOZ, Catherine : 200, 201
QUERCIA, Alain : 473

R

RAINER, Yvonne : 172, 173, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 299, 310
RANCIERE, Jacques : 89, 93, 94, 104, 114, 115, 124, 134, 215, 329, 330, 362
RAY, Charles : 503
REITHMANN, Max : 51, 84
RIMBAUD : 110
RICHARDS, Thomas : 303, 355, 357, 369
RILKE, Rainer Maria : 316

ROCHA, Glauber : 322
ROSA, Guimaraes : 76, 321, 325, 382
ROSSET, Clément : 157
RUMI : 479

S

SACHER-MASOCH : 280, 281, 285
SADE : 280, 281, 285
SAINT-PHALLE, Niki de : 32, 476
SANGUINETI, Edoardo : 354
SARTRE : 111
SAUITZVY, Biño : 391, 394, 402, 414, 420, 422, 425, 428, 443, 451, 466, 474, 475, 477, 481, 484, 489, 490, 491, 492
SAWITZKI, Manoela : 105, 456
SAWITZKI, Marcia : 323
SAWITZKI, Robinson/Binho/Biño : 332
SCARPETTA, Guy : 172
SCHECHNER, Richard : 214, 215, 222, 230, 236, 248, 249
SCHNEEMANN, Carolee : 142, 147, 156, 173
SCHULZ, Bruno : 194
SCHWOBEL, Geneviève : 155, 420
SECOS E MOLHADOS : 322
SHAKESPEARE : 492
SHERMAN, Cindy : 170, 395, 401, 490
SIEVERDING, Katharina : 170
S. LEE, Nikki : 228
SOULIER, Ophélie : 487
SPRINKLE, Annie : 174
STANISLAVSKI : 237, 238, 303, 305, 351, 356, 369
STERLAC : 86, 87

T

TAMASABURÔ, Bandô : 365
TARKOVSKI, Andreï : 129
TCHEKHOV, Anton : 469

V

VALCARCEL, Isidoro Medina : 415
VALERY, Paul : 406
VAN GOGH : 41
VELOSO, Caetano : 322
VERNA, Jean Luc : 185
VIENNE, Gabriel de : 451
VIET, Francis : 256, 286
VINCI, Léonard de : 410
VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo : 501

Z

ZE, Tom : 322

W

WALTZ, Sasha : 506
WARHOL, Andy : 170, 322, 437
WEILL, Kurt : 290, 315

WHITMAN, Robert : 143
WILSON, Bob : 209, 214, 215, 303
WITTIG, Monique : 260, 261
WOJNAROWICZ, David : 87, 88
WURM, Erwin : 476

Y

YURKIEVICH, Gaspard : 481

Liste d'images

Image 1 : H to H.....	19
Image 2 : Innommables n°3 - On dit que les chats ont 7 vies.....	20
Image 3 : Innommables n°3 - On dit que les chats ont 7 vies.....	34
Image 4 : H to H.....	35
Image 5 : O Sotao ou A Catastrofe.....	49
Image 6 : H to H.....	81
Image 7 : My Fashion Week Off.....	90
Image 8 : Innommables n°1 - Objet chorégraphique portable.....	97
Image 9 : Shooting Actions.....	98
Image 10 : Pansemento.....	107
Image 11 : Pansemento.....	107
Image 12 : H to H.....	114
Image 13 : C.O.L.O.....	163
Image 14 : Ex-Vivo.....	170
Image 15 : Ex-Vivo.....	175
Image 16 : Shooting Actions.....	178
Image 17 : Shooting Actions.....	179
Image 18 : Je ne suis plus une page blanche.....	186
Image 19 : Ex-Vivo.....	205
Image 20 : My Fashion Week Off.....	211

Image 21 : Ex-Vivo.....	213
Image 22 : En Mutation.....	214
Image 23 : C.O.L.O.....	221
Image 24 : My Fashion Week Off.....	230
Image 25 : My Fashion Week Off.....	231
Image 26 : Attaches-peaux.....	236
Image 27 : Shooting Actions.....	240
Image 28 : La Roue de la fortune et d'autres arcanes.....	245
Image 29 : Proposition sans titre pour deux corps, deux coeurs, un mur et un sol....	246
Image 30 : Little Gay Boy.....	273
Image 31 : Pansemento.....	274
Image 32 : Os tres caminhos percorridos por Honorio dos anjos e dos diabos.....	334
Image 33 : A Heroína de Pindaíba.....	336
Image 34 : O Sotao ou A Catastrofe.....	339
Image 35 : All That Fall.....	340
Image 36 : M.....	340
Image 37 : Grand Genet : Nossa Senhora das Flores.....	361
Image 38 : La Divina.....	364
Image 39 : La Divina.....	366
Image 40 : La Divina.....	385
Image 41 : Birth 3 - La Mort d'un Triptyque.....	394
Image 42 : H to H.....	396

Image 43 : H to H.....	398
Image 44 : H to H.....	400
Image 45 : H to H.....	401
Image 46 : H to H.....	404
Image 47 : Attache-peaux.....	408
Image 48 : Deux Meurent.....	409
Image 49 : T1(A+B).....	413
Image 50 : Enterrement de vie.....	415
Image 51 : Enterrement de vie.....	416
Image 52 : $2X3+1=7$ ou l'impossibilité de nommer les choses.....	420
Image 53 : Innommables n°1 - Objet chorégraphique portable.....	423
Image 54 : En Mutation.....	426
Image 55 : En Mutation.....	427
Image 56 : En Mutation.....	429
Image 57 : Yellow.....	432
Image 58 : Innommables n°2 - Pièce pour rien dans l'ère de la reproductibilité.....	434
Image 59 : Innommables n°2 - Pièce pour rien dans l'ère de la reproductibilité.....	438
Image 60 : Sissy!.....	441
Image 61 : Sissy!.....	442
Image 62 : Sissy!.....	444
Image 63 : Birth 3 - La Mort d'un triptyque.....	445
Image 64 : C.O.L.O.....	449

Image 65 : C.O.L.O.....	449
Image 66 : Ex-Vivo.....	454
Image 67 : Abraço.....	460
Image 68 : Fontaine / Part 1 - O Beijo.....	462
Image 69 : Fontaine / Part 1 - O Beijo.....	462
Image 70 : Little Gay Boy - A Triptych.....	464
Image 71 : Little Gay Boy - A Triptych.....	465
Image 72 : Little Gay Boy - A Triptych.....	465
Image 73 : L'Être détricoté.....	467
Image 74 : L'Être détricoté.....	467
Image 75 : Innommables n°3 - On dit que les chats ont 7 vies.....	471
Image 76 : Innommables n°3 - On dit que les chats ont 7 vies.....	472
Image 77 : One Deep Breath.....	475
Image 78 : Shooting Actions.....	476
Image 79 : Pansemento.....	479
Image 80 : Pansemento.....	479
Image 81 : Pansemento.....	479
Image 82 : My Fashion Week Off.....	482
Image 83 : Je ne suis plus une page blanche.....	483
Image 84 : Pro(s)thesis.....	484
Image 85 : Work in process #1.....	486
Image 86 : L'Olympia de Biño.....	489

Image 87 : Vénus de Biño.....	490
Image 88 : Le Chandelier de Biño.....	490
Image 89 : Ma Biche.....	491
Image 90 : OH!.....	495
Image 91 : Corps paysage #1.....	500
Image 92 : Proposition sans titre pour deux corps, deux coeurs, un mur et un sol...502	502
Image 93 : Je suis scotché!.....	504
Image 94 : La Roue de la fortune et d'autres arcanes.....	506
Image 95 : For Ana and others.....	509

Table des matières

Remerciements.....	04
Introduction.....	06
Chapitre I – La fonction symbolique	
1.1. L’Inconscient : théâtre, machine, usine.....	12
1.2. Conscient/inconscient.....	14
1.3. L’Analogie et les ressemblances.....	16
1.4. L’Archétype.....	19
1.5. La Persona.....	23
1.6. Les Fantômes.....	25
Chapitre II – Le Mythe et la métamorphose	
2.1. Action/mouvement.....	28
2.2. Vision.....	39
2.3. Témoignage/résurrection.....	44
2.4. Expérimenter la métamorphose par le corps.....	47
2.5. La Mort.....	50
2.6. Les Événements clés.....	54
2.7. Le Mythe.....	56
Chapitre III – Le Corps	
3.1. Le Corps-chair.....	65
3.2. Corps sans organes.....	67

3.3. Le CsO se fait chair.....	70
3.4. Corps morcelé.....	74
Chapitre IV – Moi je suis un autre	
4.1. Rencontre et collaboration.....	91
4.2. Le Concept élargi de l’art.....	93
4.3. La Performance et le corps	98
4.4. La Performance et l’histoire.....	100
4.5. Le Pacte autobiographique.....	116
Chapitre V – A la recherche d'un nouveau lexique	
5.1. La Performance art et le matériau autobiographique.....	138
5.2. La Performance	140
5.3. Le Happening	144
5.4. Les Hétérotopies	148
5.5. Le Théâtre autonome de Kantor	152
5.6. L'Autonomie et le nouveau lexique	155
5.7. Le Cambriolage et le cricotage de Kantor	161
Chapitre VI – Déplacements corporels	
6.1. Le Corps de l'artiste	165
6.2. Le Corps utopique	180
6.3. La Présence de Kantor et la mémoire de l'enfant	189
6.4. L'Utilisation du souvenir chez Pina Bausch	197
6.5. L'Ensemble autobiographique	198

6.6. L'Expérience filmique de Yvonne Rainer	200
Chapitre VII – Le Sujet esthétique	
7.1. La Performance et le spectateur	207
7.2. La Performance et le sujet esthétique	216
7.3. L'Art total et l'ici et maintenant	220
7.4. La Mort chez Kantor	222
7.5. Les Renaissances	224
7.6. Le Laboratoire	232
7.7. Le Training, le sujet esthétique et le souci de soi	237
7.8. Le Training et le « performance texte »	248
7.9. Du Training à l'improvisation	251
Chapitre VIII – Thèmes – l'acteur/performer – outils	
8.1. La Notation : les questions et réponses chez Pina Bausch	257
8.2. Les Thèmes chez Pina Bausch	290
8.3. Illusion et répétition	296
8.4. L'Acteur/performer de Grotowski	300
8.5. L'acteur chez Kantor	304
8.6. Le Montage et le collage	306
Chapitre IX – Empirisme : la recherche pratique	
9.1. Brésil: tupi or not tupi?	316
9.2. Terreira da Tribo de Atuadores Oi Nois Aqui Traveiz	326
9.3. Grupo Sotão	337

9.4. Paris : La Divina	361
9.5. Le Collectif des Yeux	387
9.6. Copi Queer ou Queer Copi	390
9.7. H to H	395
9.8. Triptyque vidéo En Trois Temps : H to H, Attaches-peaux et Deux Meurent	402
9.8.1. H to H	402
9.8.2. Attaches-peaux	405
9.8.3. Deux Meurent	409
9.9. T1(A+B)	412
9.10. Enterrement de vie	414
9.11. $2X3+1=7$ ou l'impossibilité de nommer les choses	417
9.12. Innommables n° 1 – Objet chorégraphique portable	422
9.13. En Mutation	425
9.14. Yellow	430
9.15. Innommables n° 2 – Pièce pour rien dans l'ère de la reproductibilité	433
9.16. Sissy!	441
9.17. Birth 3 – La Mort d'un triptyque	445
9.18. C.O.L.O.	446
9.19. Ex-Vivo	450
9.20. Abraço	455
9.21. Fontaine / Part 1 – O Beijo	461
9.22. Little Gay Boy – A Triptych	463

9.23. L'Être détricoté	466
9.24. Innommables n° 3 – On dit que les chats ont 7 vies	468
9.25. One Deep Breath	474
9.26. Shooting Actions	476
9.27. Pansemento	477
9.28. My Fashion Week Off	480
9.29. Je ne suis plus une page blanche	482
9.30. Pro(s)thesis	484
9.31. Work in Process #1	485
9.32. Freakshow	487
9.33. Pd	492
9.34. OH!	492
9.35. Corps paysage #1	495
9.36. Proposition sans titre pour deux corps, deux cœurs, un sol et un mur	501
9.37. Je suis scotché!	503
9.38. La Roue de la fortune et d'autres arcanes	505
9.39. For Ana and Others	507
Conclusion	510
Bibliographie	517
Index	529
Liste d'images	536