

L'Avant-garde américaine et la performance

Colloque « L'impact de l'avant-garde américaine sur les théâtres européens
et la question de la performance », janvier 2008 ¹

Marie-Claire Pasquier

Je ne peux que me dire flattée, honorée, d'être en position de prendre la parole après vous tous, et bien sûr très intimidée, et comme les gens intimidés, la seule parade, c'est de paraître sûre de moi. Mais je commence par fermement récuser ce terme de « remarques finales », en anglais c'est pire : *closing remarks*. Pendant ces trois jours on n'a parlé que d'ouverture, d'échanges, de libre circulation, transnationale, transculturelle, et moi j'arriverais comme la voiture-balai après une manifestation, pour que tout rentre dans l'ordre, je ferais l'événement comme une porte de prison ou comme une pierre tombale. Mais merci à Christian Biet pour le terme « remarks » qui me libère de toute responsabilité de synthèse. Je suis une personne dans la salle qui vous a écoutés, qui a retrouvé des souvenirs, des amis et qui peut dans le désordre livrer ses impressions. Je ne représente rien, je ne défends rien, je n'attaque rien. Et j'entends bien ne pas refermer les pistes souvent passionnantes que vous avez ouvertes.

Première impression : je suis sûre que vous êtes un certain nombre à la partager. Au bout de ces trois jours, on a un peu le tournis. Est-ce que l'avant-garde contient la performance ou est-ce que c'est le contraire ? La mort de l'avant-garde est-elle pour ainsi dire programmée d'entrée de jeu — pour laisser la place à « autre chose », mais quoi — puisque si on le savait il n'y aurait plus d'avant-garde ? Faut-il pleurer faut-il en rire ? On ne voit pas le temps passer.

¹ Colloque organisé par Christian Biet, Chloé Déchery, Sara Harvey, Tiphaine Karsenti, Ophélie Landrin, Marie Pecorari au Théâtre national de la Colline du 21 au 23 janvier 2008.

Et si nous avons un peu le vertige, c'est d'avoir non pas seulement compris, abstraitement, mais constaté, de visu, que notre regard tient à notre distance personnelle par rapport à ces objets d'étude aujourd'hui que sont les mouvements novateurs, expérimentaux auxquels nous avons assisté ou participé. Pour les confronter avec des réalisations européennes plus tardives mais qui s'en réclament, directement ou indirectement, « souterrainement » comme a dit Frédéric Maurin, « quasi clandestinement » comme a même dit Catherine Perret. En douce. Nous venons de passer trois jours entre la loupe et le microscope, d'un côté de l'Atlantique à l'autre. Quelle gymnastique ! de près, de loin, de près, de loin... La distance, au départ, on croyait que ce serait la distance entre les Etats-Unis et l'Europe, Artaud faisant l'aller et retour, un peu comme cette malheureuse passagère qui, à force, n'était plus que *jet lag*.

Mais on a pu constater une autre distance par rapport à l'avant-garde américaine appelée « historique » par Ophélie Landrin, la distance qui n'est pas la même selon les générations. Pas si simple parce que le regard se construit dans le temps, en même « temps » qu'il est toujours au présent il est aussi rétrospectif et tourné vers l'avenir, il est à la fois mémoire et imagination. (Pas la peine me dira-t-on de refuser de fermer les portes si c'est pour enfoncer des portes ouvertes.)

Mais au-delà de toutes les différences, ce qui m'a frappée à vous écouter, c'est la complicité tacite qui nous réunit, grâce à nos intérêts communs, qui nous réunit entre générations, entre Amérique et Europe (enfin Amérique : New York plus l'Oklahoma) Et même entre artistes et universitaires — les universitaires que nous sommes pour certains d'entre nous étant simplement des spectateurs peut-être un peu plus attentifs ou plus fervents que d'autres. Parler de vos activités, c'est aussi les faire vivre un peu plus longtemps. Ce que j'ai retenu, c'est que chacun a son avant-garde... Mon avant-garde à moi, c'est celle de Tom Bishop et de Richard Schechner, et de Françoise Kourilsky, et de mon ami Herbert Blau, dont Ruth Maleczek a parlé et qui aurait bien eu sa place parmi nous. Lundi, on nous a surtout parlé de cette avant-garde des années 60 et 70 avec une nostalgie dont ils avaient du mal, tous, à se défendre. Le Living, l'Open Theatre, le Performance Group, le Bread and Puppet. Andrei Serban, Meredith Monk, le Teatro Campesino : c'est notre jeunesse qui, heureusement, vit encore en nous — et nous le faisons savoir. Et puis nous savons bien qu'heureusement, la garde montante, la relève — veille. Ophélie Landrin, Chloé Déchery et d'autres en sont des exemples vivants — en étudiant « la création expérimentale contemporaine » c'est-à-dire,

principalement, la performance. Entre notre génération et la leur, il y a des liens, y compris institutionnels. Nous « passons le flambeau ». Personnellement, un des « relais » entre Ophélie Landrin et moi, c'est Richard Foreman, avec qui Ophélie a travaillé et pour qui j'avais travaillé aussi du temps de *Faust ou la fête électrique*, de Gertrude Stein. Richard Foreman, voilà un bon exemple de l'avant-garde « historique » qui fut extrêmement dérangeante, qui nous assassina de décibels d'une insigne cruauté (comme le cinéma, pour Artaud, nous « assassinait de reflets »), Foreman qui demeure, toujours actif, généreux, débonnaire, un maître pour les nouvelles générations. Parenthèse pour remarquer que ces artistes tellement intransigeants et qui demandent beaucoup aux spectateurs, sont souvent des hommes adorables : Beckett, Claude Régy, Richard Foreman.

J'ai beaucoup aimé la remarque de Schechner lorsqu'il a dit que l'excellence et l'innovation fonctionnaient ensemble dans un mouvement de pendule, l'une baisse quand l'autre monte. On en serait à une époque d'excellence très haute et d'innovation basse. Cela pose l'éternelle question des critères et une fois de plus du regard du spectateur.

Gertrude Stein a dit, à sa façon, quelque chose qui me paraît juste. Elle a dit que ce qu'on trouvait beau, lorsque c'était neuf cela commençait par paraître laid. La beauté n'apparaît que par la suite, c'est pour Gertrude Stein la caractéristique même d'un *classique*. « The characteristic quality of a classic is that it is beautiful. » Son avant-garde à elle, c'était la peinture, en particulier celle de Picasso. Les gens ont poussé des cris avant de s'apercevoir que c'était un vrai grand peintre. Voici comment elle le dit dans une conférence de 1928, intitulée « Composition as Explanation ». Vous allez voir, c'est parfois limpide et parfois opaque, et puis à nouveau limpide (« mon écriture est claire comme de la boue, mais la boue finit par se déposer ») :

« The only thing that is different from one time to another is what is seen and what is seen depends upon how everybody is doing everything... It makes a composition, it confuses, it shows, it is, it looks, it likes it as it is, and this makes what is seen as it is seen. Nothing changes from generation to generation except the thing seen... »

Personne n'est en avance sur son temps, dit-elle en substance, c'est juste que vos contemporains commencent par refuser de vous accepter, et tant qu'ils ne vous acceptent pas, ils nient la beauté :

« When it is still a thing irritating annoying stimulating then all quality of beauty is denied to it... If everyone was not so indolent (j'adore le mot « indolent : réveillez-vous !) they would realize that beauty is beauty even when it is irritating and stimulating not only when it is accepted as classic. » « The creator of the new composition in the arts is an outlaw until he is a classic, there is hardly a moment in between... and it is really too bad very much too bad for the creator but also very much too bad for the enjoyer... (p.514)

Elle aussi emploie un terme emprunté au domaine militaire — et au français : « the only difficulty with the *volte-face* concerning the arts is this. When the acceptance comes, by that acceptance the thing created becomes a classic. » Mais évidemment, ajoute-t-elle, on oublie : qui se souvient de la force perturbatrice d'une œuvre une fois qu'elle est devenue classique : « Of course it is extremely difficult, nothing more so than to remember back to its not being beautiful once it has become beautiful. (Vous remarquez que pendant tout ce temps-là, la chose elle-même n'a pas changé, seulement le regard). Automatically with the acceptance of the time-sense comes the recognition of the beauty, and once the beauty is accepted the beauty never fails anyone. » Voilà peut-être un élément à verser au dossier de la question, qui a été abordée, d'une avant-garde « non-esthétique ». Il faudrait à ce moment-là, pour que ce ne soit pas trop simple, mettre Gertrude Stein en regard avec la formule de John Cage : « L'art commence où la beauté finit. »

Excellence, peu d'innovation. Ce qui nous choquait ne nous choque plus. La nudité sur scène, même frontale, même masculine : pratique courante... d'ailleurs, être choqué est-ce un but en soi ? Si je suis choquée par telle ou telle performance, est-ce que ça prouve justement qu'elle est réussie ? Question qui se pose. Les artistes belges et hollandais ont démontré qu'ils avaient le pouvoir de nous choquer. *Where shall we draw the line?* Là je prends le risque de donner ma position personnelle, dans toute sa subjectivité. Je m'obstine à faire la différence entre le symbolique et le réel, entre le « faire » de la performance » qui vise un effet mais qui n'est ni productif ni destructeur et une destruction effective. J'avais aimé le geste de Serge Gainsbourg de brûler un billet de banque parce que c'était symbolique, du symbolique comme le couteau en carton de Genet, qui fait des ravages dans l'imagination d'un enfant. Mais je n'aime pas le body art, où l'artiste s'auto-mutile, l'idée même me fait horreur. Et surtout je m'interdis, je bloque toute émotion esthétique devant un attentat, même si l'attentat a pour but entre autres de frapper l'imagination. La beauté de la catastrophe, non. Je ne veux pas

être Néron devant l'incendie de Rome que j'ai moi-même provoqué. Je ne veux pas me repaître du spectacle des deux tours qui tombent le 11 septembre, 9 eleven.

Certains d'entre nous ont peut-être en tête un exemple tout récent, qui peut paraître mineur mais qui à mon sens ne l'est pas (nos amis américains ne sont pas forcément au courant). Dans un de nos théâtres parisiens : on a rémunéré, 300 euros, je crois, des jeunes filles recrutées par petite annonce, pour qu'elles acceptent de se laisser tondre en public sur scène. Peu importe le prétexte narratif. Je dis que les spectateurs auraient dû quitter la salle, en signe de protestation. Et si la police avait interdit le spectacle, je ne suis pas absolument sûre que cela m'aurait choquée. Pourtant la Falconetti dans la *Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer, en 1928, c'est bouleversant — elle aussi avait dû accepter de se laisser couper les cheveux « pour de vrai » (et même que les crachats soient de vrais crachats). C'était Jeanne d'Arc (le martyre d'une sainte), c'était Dreyer, c'était la Falconetti (magnifique) dont ça a été l'unique rôle au cinéma. Je m'abrite derrière Peter Schumann : « C'est étonnant que la seule façon de communiquer l'horreur soit la beauté ».

Très compliqué tout ça... Autre problème qui n'est pas simple, et qu'a évoqué Frédéric Maurin, le problème des traces, de « ce qu'il en reste ». Un événement unique — un *happening* — soit on l'a vécu, soit on ne l'a pas vécu. Surtout lorsque le jeu entre l'enregistré et le live fait partie de la performance, le jeu entre le surdimensionné et les dimensions normales — dans l'image ou dans le son. L'interactivité avec le public les conditions de réception font partie de l'œuvre. Nous-mêmes, notre présence ici témoigne du souci de garder des traces, mais en même temps est-ce que nous ne participons pas d'un mouvement de récupération de l'avant-garde, en l'analysant, en lui donnant sa place dans la recherche universitaire ?

Je fais partie des gens qui sont par principe hostiles à la captation filmée d'une performance. Quand Ophélie me dit qu'elle a pu voir sur DVD les spectacles de Reza Abdoh, tant mieux, mon souvenir est sûr, mais je me retranche derrière l'expérience vécue que fut *the The Hip-Hop Walts of Eurydice* ou *Tight White Right* et pourtant mon souvenir est confus, il gagnerait à être rafraîchi par une description ou des images. Et puis j'avoue que j'ai été convaincue par la projection muette de *Dionysos in '69* : peut-être à cause du silence, justement, et de l'espèce de « performance » que c'était d'entendre en même temps Schechner lui-même au micro, et puis à cause de la très grande beauté plastique du noir et blanc, j'en garde une grande émotion.

Autre vaste question, la question des critères d'appréciation. Un mot qui a été peu employé, je suis reconnaissante à Eric Vautrin de l'avoir fait, qui permet d'éviter le mot « beau » ou « laid » c'est le mot « poétique ». On peut je pense être « outrageous » — scandaleux — et en même temps poétique, ce n'est pas Artaud, Rimbaud ou les surréalistes qui diraient le contraire. Objet de débat. Conformément à ce que j'ai dit au début, je n'ai pas prévu de conclusion. Je suis très contente de laisser la parole à Josette Féral, parce que je pense que ce qu'elle a à dire sur le théâtre performatif pourra de façon très adéquate jouer le rôle de synthèse.