

Représentation et performance

Marie-Claire Pasquier

« Au théâtre, ce que je hais, c'est le théâtre. »

Stanislavski

Une façon de délimiter la représentation, prise dans sa dimension théâtrale, c'est de la cerner par ce qui n'est pas elle, ce qui s'affirme en opposition avec elle, pour la remettre en cause, pour la « déboussoler ». Dès le départ, une question se pose : pourquoi vouloir « déboussoler » la représentation, pourquoi donner des coups de bélier dans les tréteaux qui soutiennent la scène ? Pourquoi cet art de provocation qu'est le *performance art* s'attaque-t-il au théâtre de représentation, à ce que j'appellerai ici – détournant de son sens premier la formule utilisée par Foucault, « la représentation classique » ?

Des mots pour dire ce faire

En préalable, quelques questions de vocabulaire. « *Performance art* » est historiquement daté, renvoyant à une certaine avant-garde, américaine au départ, qu'on appelle assez confusément « post-moderne ». « Performance » en français évoque avant tout l'exploit sportif, c'est une pointe chiffrée, au terme d'un effort, plus de mètres pour moins de secondes, ou moins de jours pour plus de kilomètres ou de milles marins. Ne négligeons pas entièrement ce sens, qui est celui d'un *accomplissement*, d'un but *atteint*, qui garde l'idée d'un but à *atteindre* : et ce qui compte, est-ce le but, vraiment, tel piquet ou tel port, ou est-ce l'effort, le suspense, arrivera-arrivera pas, l'idéologie du dépassement, aller au-delà de ses

forces, idée qui se dépasse elle-même en un paroxysme d'absurdité dans un film comme *Le Grand Bleu*, où la volonté est comme un petit chef qui commande une machine idiote, le corps, jusqu'à ce que la machine casse, et le petit chef avec.

Performance, on le sait, c'est aussi, pour les linguistes, une opposition entre compétence et performance qui reproduit l'opposition entre langue et parole. Et le terme « performatif » (énoncés performatifs opposés à énoncés constatifs) renvoie à Austin et à « ce qu'on peut faire avec des mots ». Tout cela renvoie à l'idée que « perform », comme jadis en français performer, c'est accomplir, exécuter. FAIRE, c'est *placer* (d'où *perficere* et *perfectio*, la perfection), ou bien c'est *former* (*performare*) à l'aide d'un moule, *forma*. Quand dire, c'est faire, c'est à la fois placer (au bon moment ses mots et ses phrases) et former (un objet verbal conforme à des normes).

Entre l'anglais et le français, il y a deux façons un peu différentes d'appréhender le phénomène théâtral, puisqu'une représentation théâtrale est en anglais une *performance* (d'où la nécessité de dire *performance art* alors qu'il nous suffira de performance. Les *acteurs* en français jouent (et on parle de leur « jeu »), les *players* en anglais *act* ou encore *perform* : ils *font*, mais comme ce sont des joueurs, que font-ils ? Du jeu. Faire, c'est jouer, et l'expression « it's only playacting » veut dire c'est de la frime, ça n'est pas "pour de vrai".¹

Quant au « performer » qui remplace l'acteur ou le comédien, comment l'appeler ? On dit parfois « exécutant » ou « interprète », sur le mode de la musique, on a même tenté « accomplissant », et j'ai lu – le plus joli peut-être, mais ambigu – « facteur ». On voit bien en tous cas que « participant » ne conviendrait pas, dans la mesure où il y a dans la performance du *spectacle*, qui réclame des spectateurs, même si ceux-ci sont houspillés, interpellés, voire molestés, En revanche, l'exécutant et le créateur peuvent ne faire qu'un, annihilant par là la hiérarchie traditionnelle entre auteur, maître après Dieu, et metteur en scène – au service de l'auteur et de son texte – esclave, dirait Artaud. La performance (que les puristes, praticiens ou théoriciens, distinguent savamment du Happening, de l'*event* ou événement, de l'installation et de l'« activité ») est parfois un *one-man-show* ou un *one-woman-show*, transgressant par là le code théâtral dont Brecht rappelait que la plus petite unité (sur le mode

¹ Mais les enfants disent, comme me l'a fait remarquer une auditrice, « on joue pour de vrai ». Et que dire de l'expression « ça n'est pas de jeu » ?

du code social) c'est « deux hommes » (on remarque, ce qui est presque déjà en faire un commentaire, qu'il ne dit pas « un homme et une femme ». Quant aux subtils distinguos, ils témoignent, au sein même d'un art qui veut brouiller les catégories, d'une volonté de s'y retrouver : c'est peut-être autre chose, disent les artistes, mais ça n'est pas N'IMPORTE QUOI.

Quand faire, c'est dire, ou ne plus dire

Partons d'un exemple tout récent de « performance art », en Californie aujourd'hui : un groupe qui s'appelle *Survival Experimental Laboratories* : Survival, on dirait un nom de groupe Rock, mais il y a aussi, avec « laboratoires expérimentaux », une pseudo-posture scientifique. Le groupe, c'est un « artiste » ou « créateur », et des techniciens. Aucun des « performers » n'est jamais vu des spectateurs, il n'y a que des machines programmées à distance, télécommandées, avec entre elles des interactions, des heurts. Il y a des simulations de combats, des décharges électriques, des explosions, des déflagrations brusques. Ça monte, ça descend, ça s'entre-choque, ça tombe en vrille, ça hurle (« métal hurlant »), ça accélère, ça se désintègre... Ces images de destruction violente ne sont pas de pures images, car la machine n'obéit pas toujours à l'homme, et c'est peut-être là le moralisme insidieux de cette forme d'art : attention, DANGER ! Il y a un risque, ou des risques REELS. Ce n'est pas que la machine « se révolte », comme dans les films de science-fiction, mais elle n'est jamais entièrement contrôlée, elle reste imprévisible, aléatoire dans ses réactions. On met quelque chose en route – comme les artificiers lancent leurs feux d'artifice – et parfois CA SE DETRAQUE, il y a des ratages, ça explose trop tôt ou trop tard ou trop près, et il y a des ACCIDENTS. Souvent des spectateurs sont blessés, le spectateur entre dans cet enfer À SES RISQUES ET PERILS.

Cet exemple à forte composante sadique montre bien comment, faute de respecter les hiérarchies établies – la loi – on peut donner le champ libre à un tyran, qui jouit de voir se démultiplier son pouvoir sous l'alibi du jeu – ça ne compte pas, ça n'est pas pour de vrai, c'est comme à la chasse, la mort n'est pas le but, c'est un effet secondaire de la rencontre entre l'arme et la cible (ou comme au cirque la chute du trapéziste qui « défait la pesanteur »). Le but, c'est de retrouver une illusion de toute-puissance.

Le temps, et le paradoxe du comédien

Mais cela fait comprendre toute la valeur symbolique de la représentation, dont la loi est que RIEN NE SE PASSE, que le temps ne coule pas, mieux, qu'il est *réversible*, ou qu'il tourne en boucle, qu'il passe ET REPASSE. C'est « l'instant suspendu » dont parle Tennessee Williams. Ou encore, c'est, comme dit Deleuze à propos de Proust, « la forme pure du temps qui fait coexister l'avant et l'après ». Prenons un autre exemple. Il s'agit de l'interprétation avant-gardiste, par Peter Sellars, des *Noces de Figaro* de Mozart. Le 4e acte, on s'en souvient, se passe dans le jardin, de nuit. Le jardin, doucement illuminé, est à l'arrière-plan, et l'avant-scène, qui représente une balustrade, est noire, laquée : brillante, glissante. Le personnage fait là-dessus mille contorsions vertigineuses, c'est à la fois pour nous le vertige et la miraculeuse apesanteur du danseur-chanteur, à la lumière des bougies. Et tout d'un coup – non, non, pas ça – il va tomber ! Une pirouette de plus, la tête, lourde, qui bascule vers l'avant, et l'acteur, muet, comme un pantin, s'écroule dans la fosse d'orchestre, quatre mètres plus bas. La musique s'arrête, le public est pétrifié, et on entend enfin une voix qui s'élève de la fosse d'orchestre : « Y a-t-il un docteur dans la salle ? » Je crois que je n'ai jamais mieux compris que ce jour-là la valeur conjuratoire du théâtre. Le théâtre met en danger, ébranle, met à jour des motivations enfouies, mais rien jamais rien ne doit se passer POUR DE VRAI. Les morts doivent se relever à la fin, les armes doivent être à lame rentrante.

Deuxième exemple, donné par Tom Stoppard dans *Rosencrantz et Guildenstern sont morts*. Guildenstern vient de dire à l'Acteur : « Vous mourez si souvent, comment voulez-vous qu'on croie à votre mort ? » L'Acteur répond : « Au contraire, c'est la seule façon d'y faire croire, les gens sont conditionnés. » Et il développe le paradoxe du comédien : « J'ai eu un acteur une fois qui était condamné à être pendu – pour avoir volé un mouton... et j'ai eu la permission de le faire pendre au milieu du spectacle. ... eh bien, vous ne me croirez pas : il n'était même pas convaincant ! Le public hurlait, jetait des cacahuètes, ça tournait au désastre. Et lui ne faisait que pleurer tout le temps – le contraire de son rôle – il restait là et il pleurait. JAMAIS PLUS ! »

On voit bien par là que, dans la représentation théâtrale, contrairement au « quand dire c'est faire » des performatifs, *faire c'est dire*. Le faire n'est là que comme image du faire, représentation. Une autre opposition nous sera peut-être utile ici, c'est celle entre la

théâtralité et la dramatisation, ou entre le dramatique et le théâtral.² Du côté du *dramatique*, nous mettrons ce qui est action, les corps immatérialisés en rôles, le temps condensé et vectorisé entre un avant et un après. Du côté du *théâtral*, le jeu plus que l'action, les corps immatérialisés en images, la voix plus que le rôle, et plutôt que le temps « diurne » de l'action, le rêve et le sommeil de l'univers nocturne. Il s'agit de deux pôles, et l'on peut trouver dans une même représentation de Shakespeare du dramatique et de la théâtralité, dans un spectacle de Bob Wilson, surtout s'il s'appelle *Médée* ou *Alceste*, toute une théâtralité « rêveuse » d'images, un ralentissement du déroulement du temps, et des voix détachées de celui ou celle qui énonce les paroles, mais aussi de la dramatisation – meurtre et motivation de meurtre. A première vue la représentation (par quoi j'entends ici la scène à l'italienne avec son cadre qui ressemble au cadre d'un tableau, à l'intérieur duquel tout fait image – même les déplacements, la distance entre les personnages et les lignes croisées de leurs regards – et où l'on a même l'illusion de la visibilité des paroles) oui, cette représentation a des affinités avec la théâtralité. (Barthes disait que la théâtralité, c'était le théâtre moins le texte, je la verrais plutôt comme la picturalité du théâtre). Et la dramatisation, dans la mesure où elle est action, semble se rapprocher du *faire* de la performance. Mais, à la différence de la performance, le dramatique s'inscrit dans une structure imaginaire (que les Américains appellent « matrix »), une matrice : matrice de lieu – ceci est une chambre, ou un bateau – matrice d'action – tu as tué mon père, tué ma fille – matrice de personnage, matrice de temps. La performance, comme le happening, se situe « hors matrice », elle se rapproche en cela du cirque, ou du match de boxe, ou de la jam session des musiciens de jazz. Il y a spectacle, encore, mais j'assiste à ce qui est en train de se faire, un *hic et nunc* plus radical que celui du théâtre « en matrice ». Ce qui se passe est unique, et, en principe, *non reproductible*. Je vois se dérouler devant mes yeux le moment présent, on me rend sensible le passage du temps, son opacité. Peter Handke dit qu'il travaille sur le temps comme sur un matériau qui lui fait obstacle comme la pierre pour le sculpteur. Retenons cette notion d'obstacle, d'effort. L'accent est mis sur le processus, plus que sur l'objet fini. L'artiste travaille « à vue », ce n'est pas le produit fini, lisse, « nappé », (comme dit Scarpetta après Barthes), la lumière embellissante. Un exemple qui va dans ce sens, c'est *Outrage au public*, de Peter Handke, où les comédiens, qui ne sont qu'eux-

² J'ai eu l'occasion de la développer dans mon travail sur *Gertrude Stein, théâtre et théâtralité*.

mêmes, et non pas des personnages, s'adressent directement au public en dénonçant au fur et à mesure toutes les conventions théâtrales : « Nous ne vous montrons rien... Nous ne vous racontons rien... Nous ne jouons pas une situation ... Quand nous disons "nous", nous pensons tout aussi bien "vous"... On ne vous cache rien. Vous n'entendez pas le bruit suspect d'une porte qui retombe... Le vide de cette scène n'est pas le symbole d'un autre vide... Vous ne voyez pas de lumière imitant une autre lumière... Le temps que vous vivez n'imité pas un autre temps. Sur la scène où nous sommes, le temps est le même que chez vous. Notre heure locale est la même... Ici pas de cercle invisible, pas de cercle magique. Ici, pas de place pour le théâtre. Nous ne jouons pas. »

C'est un bon exemple, étant donné qu'il y a malgré tout (dans cette pièce qui date de 1966) *représentation*. Les acteurs, même pour dire qu'ils ne jouent pas, ont répété leur rôle, l'ont appris par cœur, il n'y a pas place pour l'improvisation, il y a un auteur – qui signe le texte – et qui le fait publier, puis traduire. Il y a un face-à-face avec le public (ne serait-ce que pour l'insulter), et le public n'est pas appelé à monter sur scène pour donner la réplique, dire sa façon de voir les choses.

Haine du théâtre ?

Voyons bien que, dans la performance, il reste ce désir de *liquider* le théâtre, de lui régler son compte, comme si on n'en finissait pas de s'en débarrasser, et qu'il restait, si détesté soit-il ? le modèle. En 1986, la revue *L'Art du théâtre*, créée par Antoine Vitez à Chaillot, avait consacré un numéro à « La haine du théâtre ». Un préambule déclarait : « On a haï le théâtre, et cette haine fut double : haine de l'*essence* ou haine de l'*état* du théâtre. Haine des adversaires irréductibles et haine des fanatiques rêvant de résurrection. La haine s'attaque aux pouvoirs du théâtre ou bien, lorsqu'il est affaïssé, elle incite au contraire à le remettre debout. Si nous reparlons de la haine du théâtre, ce n'est pas sans la nostalgie de cette relation violente, forte, pas toujours négative, aujourd'hui perdue au profit des chaînes et des clips. Plutôt la haine que l'indifférence. » Ce préambule était assorti de trois questions posées aux collaborateurs :

1. Le théâtre est-il un art plus détesté que les autres ?

2. Qu'est-ce qu'on hait du théâtre lorsqu'on hait le théâtre ?

3. Qu'est-ce qu'on hait de soi-même quand on hait le théâtre ?

Un précurseur des formes anti-théâtre que sont les performances, c'est Artaud – même si l'on peut penser qu'il aurait récusé certaines des formes qu'elles ont prises. Jacques Derrida, dans « La Parole soufflée », a analysé son attitude, qui vise à la destruction de la représentation classique et de « la métaphysique qu'elle met en scène », de ce « théâtre de mots, donc d'interprétation, d'enregistrement et de traduction, de dérivation à partir d'un texte pré-établi, d'une table écrite par un Dieu-Auteur et seul détenteur du premier mot. » Contre l'auteur qui « dispose du langage de la parole », et du metteur en scène « son esclave », Artaud demande qu'on en revienne « aux sources respiratoires, plastiques, actives du langage, que l'on rattache les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance, et que le côté logique et discursif de la parole disparaisse sous son côté physique et affectif.. que les mots... soient entendus sous leur angle sonore, soient perçus comme des mouvements. » (*Le Théâtre et son double*). Son modèle, comme on sait, c'est le théâtre oriental, qui « a su conserver aux mots une certaine valeur expansive puisque dans le mot le sens clair n'est pas tout, mais la musique de la parole, qui parle directement à l'inconscient. »

Privilégier la musique de la parole : c'est ce qui se passe quand on ne comprend pas une langue, ou qu'on la comprend mal, et c'est cela – contre le texte *limpide* – qu'ont fait des créateurs comme Peter Brook – qui retrouvait dans *Orghast* une langue cérémonielle, et qui faisait jouer des acteurs qui avaient chacun une langue maternelle qui leur était propre – iraniens, japonais, américains, portugais, camerounais. La représentation et la performance sont en quelque sorte réconciliées chez lui, les obstacles même étant producteurs d'une certaine qualité musicale de la voix. Par d'autres techniques, Bob Wilson, dans *I Was Sitting on my Patio...* prend la voix dans un jeu d'échanges avec la voix des instruments (un même texte dit par un homme puis par une femme, sur une même musique interprétée d'abord au piano puis au clavecin). La performance travaille sur l'oralité comme (je cite Rosolato) « présence d'une voix entre corps et parole ». Meredith Monk, elle, travaille sur l'origine des sons, hors gammes, du côté des cris ou des balbutiements, explore tout un matériau sonore dans sa matérialité, avec des répétitions, de brusques interruptions, les extrêmes du grave et de l'aigu : comme si la musique n'était qu'un cas particulier de l'expression sonore, le langage articulé

étant, lui aussi, un simple cas particulier. Paradoxalement, il y a dans la performance deux tendances qui coexistent : -

- le retour à l'archaïque, aux cultures orientales ou traditionnelles.

- l'exploration des domaines ouverts par la technologie moderne, voix captées, déformées par un synthétiseur, bandes magnétiques « trafiquées » qu'on passe à l'endroit ou à l'envers. Il y a une fascination pour la machine. Guy Scarpetta voit même une « érotisation subtile » du rapport à la machine. Risquons une hypothèse : une partie de la fascination qu'exerce sur nous aujourd'hui le micro-ordinateur (traitements de texte, jeux électroniques) tiendrait à la séduisante alliance entre la performance (le clavier, la souris, le zappeur : intervention qui agit instantanément sur l'image) et la représentation (l'écran animé à distance, sans qu'on le touche directement).

Tout cela va finalement assez bien ensemble, ce double mouvement vers la régression ou l'anticipation. La représentation occupe une plage ou une fréquence clairement délimitées (pour utiliser deux métaphores, l'une visuelle, l'autre acoustique). La performance occupe toutes les autres plages, toutes les autres fréquences. Et parfois même, avec l'audace des radios libres, elle vient brouiller les fréquences « officielles ». Pour être sacrilège, il faut commencer par savoir identifier le sacré. Pour brouiller les cadres de la perception, il faut aussi savoir les identifier. Se rapprocher de l'origine, ou aller loin, loin, vers la décomposition (décomposition est un bon terme, du fait qu'il contient et entoure composition, et du fait qu'il évoque la fin pourrissante du vivant).

Détournements

Pendant que la parole se fait geste, certains auteurs de performances nous proposent d'apprendre à *regarder la musique*. Ainsi Laurie Anderson, dont les « séries » (terme pictural) intitulées *United States I, II, III...* se présentent comme des « opéras multimédia ». Sa présence charismatique et la qualité « professionnelle » de la réalisation ont fait beaucoup pour assurer son succès (puisque les lois du show-business rattrapent la performance en lui imposant de trouver et garder son public). Elle détourne le genre fortement codé de l'opéra, tout en en gardant l'horizon lyrique, et procède par travestissements divers : travestissement de son instrument fétiche, en particulier, le violon « préparé » (comme John Cage « préparait » le

piano), c'est-à-dire un violon trafiqué par l'électronique dont elle tire des effets audacieux. C'est en fait un violon-phonographe, dont l'archet est muni d'une tête de lecture magnétique. En France, tout récemment, c'est Joëlle Léandre, dans une création intitulée « Silences » (autre allusion à John Cage), qui joue *avec* sa contrebasse et pas seulement de la contrebasse. La voix se fait instrument musical ? L'instrument se fera support de jeu au sens ludique, prolongement du corps propre, et on ira voir « ce qu'il a dans le ventre ». C'est comme la cabane dans l'arbre des enfants, une protection contre le monde extérieur plutôt qu'un moyen de communiquer avec lui. La contrebasse de Joëlle Léandre sert à tout et ne sert à rien, elle s'en sert comme d'un meuble, comme d'un jouet, elle tape sur sa caisse, elle la couche, elle la relève, avec la pointe elle trace un cercle comme avec un compas. C'est un « instrument » dont elle a décidé d'utiliser toutes les ressources – parmi lesquelles les ressources musicales. Elle semble découvrir à chaque instant qu'on peut en tirer des sons. Dans le même spectacle, la femme qui joue du piano – fort bien ³ – ne se laisse pas arrêter par la fin du clavier, elle tapote affectueusement les flancs du coffre en bois, va chatouiller les cordes à l'intérieur.

Et voici, dans le même spectacle, une autre « image de musique » : il y a sur scène un percussionniste qui a tapoté sans conviction ses instruments, s'est un peu promené sur scène, à pied ou à bicyclette, et soudain, sur fond de musique hollywoodienne, enregistrée, très fort, qui suggère par allusion un *autre* lieu, la métamorphose prend corps sous nos yeux. Le mur du fond se révèle être un *faux* mur, un *vrai* rideau se soulève, et que voit-on ? Suspendue en l'air, sur une tribune, une autre scène, violemment éclairée, illuminée même, une batterie toute flambante de vrai orchestre de jazz, une grande formation, dans une vraie boîte de jazz, par exemple le Cotton Club. Et notre percussionniste va aller se percher là-haut, dans un autre espace-temps, et jouer avec brio un solo de percussion. Grand moment. La salle fait « Haaa », sous le charme. Moment qu'on regarde autant qu'on l'écoute, musique prise dans une théâtralité somptueuse et parodique à la fois.

Jusqu'où, jusqu'à quoi, jusqu'à quand ?

La performance, on l'a vu, quand elle « réussit », perd son caractère d'intrusion provocatrice pour ressembler comme une sœur à la représentation : par la beauté, par l'effet

³ C'est Irène Schweizer

de fascination, par le « grand moment » qui est un moment où le temps s'arrête. Sa réussite signe donc, en quelque sorte, son échec.

Mais aussi le discours de la transgression s'use, et le risque est de tomber, par un effet de mode, dans un nouvel académisme, où tout le monde copie tout le monde, et où l'escalade dans un discours qui vise à nous pulvériser sur place redégingole douillettement dans le stéréotype. Voici quelques exemples récents pris au hasard dans les prospectus distribués par de gentils jeunes gens à la sortie des théâtres.

N° 1 : « Parfois il y a des urgences, parfois il y a aussi des mises en danger... lyrisme exacerbé, il y a de l'amour, de la fête, un silence sonore, explosion du sens ? du chaos ? »

N° 2 (une danseuse) : « ... l'instant fragile où le mouvement éclate la gangue poussiéreuse du geste quotidien pour se faire danse ... »

N° 3 : « Frappant cette fureur du discours physique qui traverse les acteurs, les basculant soudain dans l'anonymat... les personnalités morcelées, fissurées, apparaissent alors dans toute leur nudité crue... Mise en scène des corps, des masses tendues vers (citation de Michaux) une sorte de pornographie des âmes... »

On apprend à en fabriquer sur commande, des textes de ce genre, mais n'est pas Michaux qui veut, n'est pas Bataille ou Artaud qui veut. De toute manière, Artaud ou Bataille sont aujourd'hui récupérés d'une autre façon, par la splendeur même de leur langage, et l'admiration qu'on leur porte. Ils sont devenus des « classiques », on les lit comme on lirait du Chateaubriand.

Dans un autre style, on peut lire ⁴ : « Mourir jeune, c'est la Légion d'honneur de la littérature, et les manuels scolaires saluent très volontiers ce genre de *performance*. » « Performance » est en italiques, j'y vois donc une référence au « performance art », l'art qui tourne le dos à la représentation pour mieux coller au réel, à la « vie », fût-ce dans l'acte de se donner la mort. Cet « acte » n'est-il pas toujours un geste (faire pour dire), « mourir jeune » participant ici du même « panache » que le suicide. Henri Gouhier faisait jadis remarquer qu'on avait beau éliminer l'un après l'autre les faux-semblants du théâtre, la convention revenait au galop « avec la coupe empoisonnée ». Et la performance ? C'est une question

⁴ Dans *Le Monde* du 10 mai 1991, sous la plume de François Bott, à propos de Flannery O'Connor.

majeure. Si on va jusqu'au bout de cette volonté destructrice de la performance, faut-il aller jusqu'à la mort « pour de vrai » du « performer », ou, éventuellement, comme dans l'exemple du groupe de San Francisco, du spectateur victime d'une machine qui a dérapé ? Poser la question, c'est répondre non, me semble-t-il. La mort réelle n'a aucune valeur esthétique, aucun intérêt de ce point de vue, elle est incommensurable à tous les fantasmes de mort, à tout ce discours truqué⁵ exaltant la mise en danger, la mise à mort, le risque. J'en reviens aux deux exemples que je donnais au début : le pendu véritable était *très mauvais*. Quant à l'accident du chanteur tombé dans la fosse d'orchestre, ce n'était pas intégrable au spectacle, tout s'arrêtait, c'était comme si on se retrouvait tous soudain dans la rue, devant un accident de la circulation. Et quand Peter Sellars vint s'adresser au public, il nous dit : « Patrick va mieux... », et pas Bartolo ou Basilio...

La mort symbolique, la mort de Médée ou Clytemnestre ou Antigone, tous les grands mythes transmis de génération en génération, oui, cela nous permet de penser non la mort mais *sur la mort*. Mais un attentat terroriste ou un accident de bicyclette ne nous apprennent rien du tout. Et quelqu'un qui meurt d'une grève de la faim ? Voilà un exemple de « performance » intéressant, la grève de la faim, c'est bien un geste, une prise de risque calculée, un *faire* pour un *dire* – est-ce que cela nous apprend quelque chose ? C'est la transformation de la victime en héros, mais peut-on jamais dire qu'on « meurt pour une cause » ? Qu'on se bat, oui, mais « meurt » ? Qu'est-ce que ce geste ? Je ne sais pas répondre. Mais je peux donner quelques exemples de mort symbolique qui frappe l'imagination – la mort comme image. Pendant la guerre du Golfe, l'image de l'oiseau englué dans le mazout. Dans le film de Kira Muratova, *Le Syndrome asthénique*, les chiens enfermés à la fourrière. Et, pendant la guerre du Vietnam, le spectacle de Peter Brook, *US*, où l'on brûlait sur scène – un papillon. Cela avait fait scandale – il faut dire que c'était en Angleterre, la SPA s'en était mêlée, pour s'assurer qu'il ne s'agissait pas d'un VRAI papillon. (Curieusement, personne ne s'était soucié du sort des papillons lâchés dans la salle qui avaient dû périr de mort naturelle un peu plus tard).

⁵ « Truqué » n'est pas forcément péjoratif. C'est seulement dire qu'il s'agit d'une construction, d'un « artefact ». Comme le théâtre.

Jeux de pendule entre représentation et performance

Qu'il y ait des effets de mode, c'est certain. On dirait bien que nous sommes au creux de la vague des jeux de miroir... Exemple *a contrario* : la reprise du *Balcon*, de Genet, à l'Odéon, dans une mise en scène de Lluís Pasqual. Tout le monde dit : la pièce a vieilli. Mais quand c'était « jeune », tout le monde disait : on n'y comprend rien. Maintenant, on trop vite compris : ah, encore ces histoires de reflets et d'illusions, Colette Godard écrit dans le *Monde* (5 mai 91) : « On se désintéresse bientôt de ce qui va arriver aux héros de Genet puisqu'ils ne sont que masques et faux-semblants. » Il y a ne serait-ce que dix ans, la formule « ce qui arrive aux héros » aurait paru d'une insoutenable naïveté, et « masques et faux-semblants » aurait paru la meilleure raison du monde pour aller au théâtre et entendre, dans la dernière scène, Madame Irma dire aux spectateurs : « Rentrez chez vous où tout, n'en doutez pas, sera encore plus faux qu'ici. » Aujourd'hui, la problématique du vrai et du faux est au plus bas. Colette Godard décrit ce phénomène (et il n'y a pas loin, on le sait bien, du *descriptif* au *prescriptif*) : « Actuellement, en tous cas, les questions sur l'illusion, la réalité théâtrale et la réalité ont été épuisées pour encore quelques années. » J'en ai moi-même fait les frais pour avoir cité, au début d'un chapitre sur la théâtralité de Gertrude Stein, une phrase de Cézanne citée par Peter Handke et qui m'avait charmée ⁶ : « Le même sujet vu sous un angle différent offre un sujet d'étude du plus puissant intérêt et si varié que je crois que je pourrais m'occuper plusieurs mois, sans changer de place, en m'inclinant tantôt plus à droite, tantôt plus à gauche. » « What else is new ? » me suis-je à peu près fait dire. ⁷

Pourtant il me semble que l'expérience récente – et sans précédent – de la guerre-spectacle qui nous a vissés devant nos postes de télévision pendant deux mois a réactualisé la réflexion sur image et réalité, sur le caché et le montré, sur le pouvoir des images ou la censure des images ou la fabrication truquée des images, sur les rapports entre ce qui arrive « pour de vrai » et le discours en images que produisent la vidéo ou le cinéma ou la télévision. A un pôle la guerre du Golfe et ce qu'elle produit dans la tête des gens partout où elle ne vous tombe pas sur le coin de la figure, à un autre pôle et au même moment ce groupe de « performers » qui font péter des machines à la tête des gens, comme les enfants font péter des pétards :

⁶ Dans *La Leçon de la Sainte-Victoire*. Et au cours de ma soutenance de thèse.

⁷ Traduction approximative : « Change de disque ».

pour que ça fasse du bruit, pour que ça soit beau, pour que ça fasse peur, et plus de peur que de mal même si quelque fois ça fait mal. Il y a, répétons-le, quelque chose de régressif dans ce retour à des formes artistiques plus proches | d'une origine, plus proche de pulsions enfouies, et de l'enfance avec ses pâtés de sable et ses batailles de boules de neige. Deux conséquences : le regard n'est plus souverain. C'est la fin de la hiérarchie entre les sens, le toucher, l'olfactif reprennent leurs droits. Nommer n'est plus souverain. *Tenir à distance* par la nomination n'est plus souverain.

Michel Foucault, dans *Les Mots et les choses*, qui est de 1966, pose admirablement la question de l'avènement de la représentation classique. Il dresse emblématiquement, au début du livre, sa description des *Ménines (Las Meninas)* de Vélasquez, où il voit comme « la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre ». Pour lui, cet espace s'est refermé avec Sade, et le performance art ne fait pas partie de son horizon culturel, mais il est tentant de détourner ce qu'il dit pour l'appliquer, prophétiquement, à l'attaque de la représentation par la performance telle qu'elle se poursuit aujourd'hui encore : « La fin de la pensée classique... coïncidera avec le retrait de la représentation, ou plutôt avec l'affranchissement, à l'égard de la représentation, du langage, du vivant et du besoin. L'esprit obscur mais entêté d'un peuple qui parle, la violence et l'effort incessant de la vie, la force sourde des besoins échapperont au mode d'être de la représentation. Et celle-ci sera doublée, limitée, bordée, mystifiée peut-être, régie en tous cas de l'extérieur par l'énorme poussée d'une liberté, ou d'un désir, ou d'une volonté qui se donneront comme l'envers métaphysique de la conscience. »