

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

A SHIP TO NAMUH : MISE À L'ÉPREUVE SCÉNIQUE D'UNE RÉFLEXION
SUR LA QUESTION DE L'ALTÉRITÉ DANS L'ESTHÉTIQUE D'ADORNO ET
SA RÉSONANCE DANS CERTAINES PRATIQUES THÉÂTRALES
CONTEMPORAINES.

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
MÉLANIE VERVILLE

Mai 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à tous ceux qui ont partagé ce moment très intense de ma vie.

D'abord les bibittes poilues - Alex, Kathleen, Yannick, André, Axel, Évy, Maude, Amélie, Manu, Julie et le petit Félix – pour tous ces petits personnages bizarres, pour votre courage, pour m'avoir enduré. Vous avez été les grands excitateurs de mon imaginaire.

Ensuite encore la horde des fous, mes plus proches des poilus, pour le mythe, pour les parades tonitruantes en forêt, pour les moments d'éternités, pour la danse, la musique et la démesure et pour tous ces défis que vous continuez à vous imposer dans l'art comme dans la vie.

Encore et encore Alex, mon pied de l'altérité, pour cette infinie, tortueuse et exaltante route qu'on piétine ensemble depuis mille ans et pour combien de temps encore...

Merci à mon directeur de recherche Michel Laporte pour les rencontres conviviales qui me permettaient de souffler un peu, pour ton calme et ta confiance qui ont la vertu de savoir dissiper ma nervosité et mes angoisses.

Merci à Martine Beaulne pour ta disponibilité devant mes questionnements ... les petits et les grands.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
QUESTION DE L'ALTÉRITÉ CHEZ ADORNO ET LES ARTISTES	
CONTEMPORAINS	4
1.1 Critique de la raison	5
1.2 Altérité de l'art	9
1.3 Altérité de l'acteur	14
1.4 Radicalisme et hermétisme de l'art	17
1.5 Éprouver les limites, prendre des risques, réaliser l'impossible, se dépenser.....	20
1.6 Parler de ce dont on ne peut parler	24
1.7 Mimésis et retour vers le sensible	27
1.7.1 Caractère mimétique du langage	30
1.7.2 Agir ou « être agi »	32
1.7.3 Retour à l'origine	35
1.7.4 Équilibre précaire et fluidité	36
1.8 L'universel et le particulier	37
1.9 Le spectateur devant l'altérité de l'œuvre	39
1.10 Peur et liberté	40
CHAPITRE II	
A SHIP TO NAMUH	42
2.1 Fondements sous-terrains de la pièce : une troupe singulière	42
2.1.1 Potlatch	43
2.1.2 Création mythique	44

2.1.3	Mort et naissance du mythe	45
2.2	Bref synopsis de la pièce	47
2.3	Le symbolique	50
2.4	Le corps	51
2.4.1	L'autre en soi ou devenir autre	51
2.4.2	Dépense de soi et effacement de l'ego	53
2.4.3	Être joué, organicité, fluidité	55
2.5	Musicalité, « entendre ce qui est tu » et organicité des éléments scéniques	56
2.6	Le spectateur devant <i>A Ship to Namuh</i>	58
2.7	Un travail sur une réalité qui résiste	59
CONCLUSION		61
APPENDICE : PHOTOGRAPHIES DU SPECTACLE		63
BIBLIOGRAPHIE.....		69

RÉSUMÉ

Ce mémoire conçoit l'art comme rapport particulier au monde et mode de connaissance autre. Son objectif était de découvrir ce qui, dans la création comme dans la réception de l'œuvre d'art, fait que nous sommes emportés ailleurs, que notre perception du monde s'en trouve ébranlée, et que son expérience provoque une transformation et un élargissement du sujet. Il visait à créer les conditions favorables à la réalisation d'un espace de liberté où nous pouvons enfin percevoir, éprouver, connaître le monde autrement. Liberté nécessitant une destruction et une reconstruction continuelle de soi: mouvement que produit le véritable rapport à l'altérité.

Le premier chapitre ausculte quelques conditions artistiques essentielles à cette liberté telles qu'énoncées par le philosophe Theodor Adorno dans sa *Théorie esthétique* et auxquelles répondent certains artistes contemporains dans leurs pratiques artistiques respectives. Il circonscrit différents types de rapport à l'autre rendus possibles par l'art, notamment le rapport de l'art à la réalité empirique et à la rationalité, le processus de création de l'artiste ou l'artiste devant sa propre oeuvre, la confrontation acteur-spectateur, et la confrontation œuvre-spectateur.

La deuxième partie fait un retour sur la mise à l'épreuve scénique de cette réflexion. Elle relate, dans un premier temps, ses fondements, c'est-à-dire la praxis singulière des gens qui ont contribué à sa création, et donne un bref synopsis de la pièce créée. Elle expose, dans un deuxième temps, quelques méthodes de création utilisées au niveau de l'approche corporelle, musicale et symbolique, ainsi que les principes qui nous ont guidés et certaines problématiques soulevées par le processus.

INTRODUCTION

Ce mémoire propose une pratique artistique qui soit ouverture à l'expérience de l'altérité. Par cette notion d'altérité, nous faisons ici très largement référence à ce qui, dans l'autre comme dans une façon particulière de le percevoir, renverse la configuration des valeurs établies, déconstruit la subjectivité, oblige à sortir du Moi et de ses certitudes. Son expérience invoque donc la transfiguration, la transformation continuelle, le fait de *devenir autre*. « *L'Autre est ce qui me permet de ne pas me répéter à l'infini* »¹. Lorsque l'homme se projette sur l'autre plutôt que de le percevoir dans son irréductibilité, lorsque l'expérience qu'il fait du monde est préformée par la pensée rationnelle jusqu'au conditionnement de ses sens, le rapport à l'altérité et l'expérience qu'il fait du monde semble problématique. Face à une pensée rationnelle dominante qui incite à rester le même comme à ne voir dans l'autre que du même, nous croyons qu'il importe de résister jusque dans notre plus grande intimité, dans notre expérience sensible du monde qui est le creuset de l'art. Créer par l'art un lieu d'ouverture au monde en même temps qu'un lieu de résistance à tout ce qui empêche cette ouverture est la motivation principale de cette étude.

Dans la première partie du mémoire, nous appréhendons le rapport à l'altérité dans l'art et par l'art à partir de la *Théorie esthétique* d'Adorno où cette question est omniprésente. Adorno décrit notre monde moderne désenchanté comme un lieu où tout se fige dans des définitions, catégories, concepts et où l'altérité, l'indéfinissable, le mystère dans la nature et les êtres est annihilé. L'art représente pour lui l'autre de

la réalité empirique, l'espace de liberté où la capacité de connaître les choses autrement, par de nouvelles configurations, révèle l'invisible. Certains principes de ce qu'Adorno dessine comme une pratique authentique de l'art seront énoncés, constituant des réponses radicales à la réalité et à certains leurre de la modernité. La référence à des artistes de la scène comme Kantor, Novarina et les danseurs de butô nous permettra de penser cette question au niveau plus spécifique des arts de la scène, d'illustrer et de compléter là où Adorno ne fait parfois qu'effleurer. Désabusés par les valeurs de la modernité et l'appauvrissement de l'expérience du sujet, ces artistes ont pratiqué un art qui franchit les limites de la raison pour ouvrir le champ des possibles à l'expérience et à la pensée humaine, ouvrant par là une porte hospitalière à l'autre. Nous reconnaissons à travers leur art les principes évoqués par Adorno par la capacité qu'ont leurs oeuvres à *faire sortir de soi*, à créer un monde autre et à provoquer une sorte de frisson métaphysique qui bouscule notre perception du monde. Leur praxis nous a fourni certaines méthodes de travail, tout en révélant certains principes de création stimulant pour l'élaboration de notre pièce *A Ship to Namuh*.

Le deuxième chapitre fait écho à la création de la pièce qui accompagna, tout en y étant continûment confronté, cette réflexion sur l'altérité. Avec *A Ship to Namuh*, nous voulions créer un lieu de réenchantement du monde et libérer en soi l'espace nécessaire pour ressentir la vibration de ce monde en nous. L'exploration, la mise en forme et le contenu imagé de la pièce convergeaient vers le désir d'expérimenter et de réfléchir sur divers rapports à divers autres. Le symbolique, le travail corporel des acteurs et la musicalité de la pièce ont été des éléments essentiels de notre expérience. *A Ship to Namuh* est aussi une version, une certaine configuration, tout en n'étant qu'un fragment de ce que nous pourrions appeler un mythe moderne. Ce mythe est créé collectivement - sous forme de *potlatch artistique* - par un groupe d'amis qui

¹ Jean Baudrillard, *La Transparence du mal : essai sur les phénomènes*, Paris : Galilée, 1990, p.180.

entretiennent, par le biais de l'art, un échange symbolique entre eux et avec le monde. C'est de la constellation de tous ces éléments dont ce deuxième chapitre porte témoignage.

CHAPITRE I

QUESTION DE L'ALTÉRITÉ CHEZ ADORNO ET LES ARTISTES CONTEMPORAINS

“...ce qui est veut l'autre et
l'œuvre d'art est le langage d'un
tel vouloir”²

Au moment de sa mort, Theodor Wiesengrund Adorno, sociologue et philosophe de l'École de Francfort, laisse un livre inachevé : *Théorie esthétique*. Adorno y questionne sous toutes ses facettes l'art dans un moment où, émancipé du culte et de la religion et étant produit désormais de manière réfléchie, « *tout ce qui concerne l'art, tant en lui-même que dans sa relation au tout, ne va plus de soi* »³. La réflexion que porte Adorno sur l'art est inséparable de sa critique de la pensée rationnelle qui, par ses différentes manifestations, en particulier derrière le masque du capitalisme et de la consommation que nous connaissons aujourd'hui, brime notre expérience de l'altérité. À travers l'art qui, dans l'idéal adornien, devrait entretenir un dialogue ininterrompu avec la philosophie, il perçoit un rapport à la connaissance du monde différent. Lequel implique de renouer avec la dimension plus corporelle de l'expérience humaine et de reconsidérer à partir d'elle la possibilité d'une liberté, d'une singularité, devant un monde de plus en plus administré. On évoquera ici la question de l'autre sur plusieurs plans qui vont s'enchevêtrer tout au long de ce mémoire, c'est-à-dire qu'elle circonscrit à la fois l'œuvre elle-même dans son rapport

² Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, nouvelle traduction, Paris : Klincksieck, 1989, p.174.

³ *Ibid*, p.15.

au social, le contenu des œuvres, le processus de création de l'artiste, la présence de l'acteur face au spectateur et du spectateur face à l'œuvre.

1.1 Critique de la Raison

Il y eut une fois, dans un recoin éloigné de l'univers répandu en d'innombrables systèmes solaires scintillants, un astre sur lequel des animaux intelligents inventèrent la connaissance. Ce fut la plus orgueilleuse et la plus mensongère minute de l'histoire universelle ". Une seule minute, en effet. La nature respira encore un peu et puis l'astre se figea dans la glace, les animaux intelligents durent mourir. - Une fable de ce genre, quelqu'un pourrait l'inventer, mais cette illustration resterait bien au-dessous du fantôme misérable, éphémère, insensé et fortuit que constitue l'intellectuel humain au sein de la nature. Des éternités durant il n'a pas existé; et lorsque c'en sera fini de lui, il ne se sera rien passé de plus. Car ce fameux intellect ne remplit aucune mission au-delà de l'humaine vie.⁴

Avant Adorno, Nietzsche avait déjà entrepris d'ébranler cette idole qu'est devenue la raison, levant le voile sur son échec à faire accéder l'homme à la libre pensée et au bonheur. Ce petit orgueil d'humain, futile dans cet univers infini, n'était-il pas seulement parvenu, ni plus ni moins, qu'à figer le monde dans ses vérités humaines ? Dans *Dialectique de la Raison*, écrit avec Horkheimer, Adorno poursuit cette critique en démontrant comment la raison, si elle s'est instaurée pour liquider le mythe, n'en est pas moins devenue, elle aussi, un mythe, mais déserté par l'imagination et cause d'une division importante entre l'homme et la nature.

C'est pour se libérer de la peur devant l'inconnu que l'homme voulu un jour apporter à l'imagination l'appui du savoir. Il cessa de percevoir la matière habitée par des forces actives ou dotées de qualités occultes pouvant agir sur sa vie. La raison, qu'Adorno décrit comme l'ensemble des moyens dont nous disposons pour dominer la nature, s'instaura de plus en plus comme loi divine, rendant l'homme souverain sur

⁴ Friedrich Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, Arles : Actes Sud, 1997, p.7.

souverain sur la nature – nature à la fois extérieure et intérieure à lui - et procédant à ce que Max Weber appela le *désenchantement du monde*.

L'homme croit être libéré de la peur quand il n'y a plus rien d'inconnu. C'est ainsi qu'est tracée la voie de la démythisation, de la Raison, qui identifie l'animé à l'inanimé comme le mythe identifie l'inanimé à l'animé. La Raison est la radicalisation de la terreur mythique. (...) Plus rien ne doit rester au dehors, car la simple idée du « dehors » est la source même de la terreur.⁵

La raison représente pourtant, pour Adorno, la radicalisation de cette peur ressentie face à l'inconnu, au lieu de l'esquiver. Elle demeure, tapie sous les diverses stratégies déployées par l'homme pour s'en auto-préserver. En vue d'une conservation de soi, d'une protection face à l'agression de l'autre, une armée de concepts et de catégories fut progressivement lancée sur le monde, cherchant à réduire sa complexité sous l'explication la plus simple qui soit, visant à donner à l'homme un contrôle, un pouvoir sur ce qui lui est étranger. Par conséquent, un monde de vérités s'instaure progressivement et pré-existe peu à peu aux expériences que l'homme fait du monde, lui offrant une perspective pré-fabriquée sur les choses, conditionnant jusqu'à ses sens avant même que ne surviennent ses propres perceptions. Les intuitions sont alors remplacées par un réseau simple de catégories et *« plus les hommes ont recouvert ce qui est autre que l'esprit subjectif par le réseau des catégories, plus ils ont irrémédiablement perdu l'habitude de s'étonner de cet autre et, par une familiarité croissante, se sont frustrés de l'étrangeté. »*⁶ L'homme ne rencontre désormais plus d'autre, mais que du même.

La domination de la nature sur l'homme se transforme en domination de l'homme sur la nature en même temps que sur sa propre nature. Leur rapport d'intimité disparaît. Par l'entremise des concepts, le mode de connaissance des choses

⁴ Friedrich Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, Arles : Actes Sud, 1997, p.7.

⁵ Theodor Adorno et Max Horkheimer, *La Dialectique de la Raison*, Paris : Gallimard, 1974, p.33

⁶ Adorno, *Théorie esthétique*, p.167.

l'émergence de l'identité de l'autre et la véritable expérience de sa rencontre. Les objets de la connaissance, dont les qualités se transforment en fonctionnalités, deviennent alors des exemples de concepts universels et cette assimilation implique jusqu'à l'homme, devenu exemplaire de l'idée de l'homme universel, conditionné par elle. Ainsi un des paradoxes que nous constatons aujourd'hui est que dans cette surenchère de l'homme – notamment avec toutes ces sciences émergentes qui le placent au centre des préoccupations jusqu'à l'engouement récent de la masse pour les "reality shows" - tout tourne autour de la subjectivité, de l'identité, de l'individu mais, en même temps, l'identité semble subsumée sous la loi de l'universel et sa prétendue liberté n'est qu'un leurre. L'homme est reproduit par la société plutôt que d'en être un élément créateur. Et sa subjectivité, qui est le monde de vérités de la société qui le traverse, lui empêche tout rapport objectif au monde. Adorno nous propose d'ailleurs de reconsidérer notre compréhension des notions de subjectivité et d'objectivité.

En effet, les concepts de « subjectif » et d' « objectif » se sont en l'occurrence complètement inversés. Ce qu'ils appellent « objectif », c'est le jour incontesté sous lequel apparaissent les choses, leur empreinte prise telle qu'elle et non remise en question, la façade des faits classifiés: en somme, ce qui est subjectif. Et ce qu'ils nomment « subjectif », c'est ce qui déjoue ces apparences, qui s'engage dans une expérience spécifique de la chose, se débarrasse des idées reçues la concernant et préfère la relation à l'objet lui-même au lieu de s'en tenir à l'avis de la majorité, de ceux qui ne regardent même pas et *a fortiori* ne pensent pas ledit objet : en somme, l'objectif.»⁷

Dans l'art, cette tendance se répercute, d'une part, à travers l'industrie culturelle, art du divertissement qui représente pour Adorno une sorte de fourre-tout pour la psychologie du spectateur. Le spectateur se projette dans l'objet artistique au lieu de le percevoir dans son altérité et d'en faire une véritable expérience. Il y

⁶ Adorno, *Théorie esthétique*, p.167.

⁷ Theodor Adorno, *Minima moralia*, Paris: Éditions Payot et Rivages, 2001, p.94.

contemple le reflet de ce que la société a fait de lui, se sent réaffirmé, valorisé, ce qui empêche toute remise en question de l'ordre social et toute transformation sur le plan individuel. La même figure de l'homme s'y démultiplie à l'infini, un simple produit en circulation, reproducteur d'une image réduite de l'homme et du monde. À l'autre extrême, l'art *engagé* tente de bouleverser l'ordre social mais Adorno lui reproche de critiquer la société en empruntant trop souvent le même langage rationnel et donc, d'une certaine façon, en le justifiant. L'un et l'autre n'arrivent donc pas à sortir de la réification ni à provoquer cette rencontre transformatrice de l'altérité. Il trace donc, avec *Théorie esthétique*, les lignes d'un art authentique qui invente son propre langage et résiste à un monde dominé par la rationalité en sublimant la tendance à l'auto-préservation qui l'anime.

Dans le rapport à la réalité empirique, l'art sublime le principe qui y règne, celui de *sese conservare*, en idéal d'être soi-même que poursuivent ses productions. Selon le mot de Schönberg, on peint un tableau et non ce qu'il représente. Toute œuvre d'art aspire d'elle-même à l'identité avec soi qui, dans la réalité empirique, s'impose par la violence à tous les objets, en tant qu'identité au sujet, manquée par-là. L'identité esthétique doit défendre le non-identique qu'opprime dans la réalité la contrainte de l'identité.⁸

L'art devient alors mode de connaissance autre qui, liée à l'Éros, l'amour du monde, laisse son objet différent, lointain, tout en se portant à sa proximité. Touché par lui, le sujet de la connaissance ressent un frisson, éprouve peur et souffrance devant ce que l'autre dégage d'impénétrable. La véritable rencontre de l'altérité a lieu, celle qui implique comme l'a très bien décrite Dario De Facendis, une mise hors de soi et le risque « *non pas de la destruction de notre nature, mais de la transformation, de l'élargissement qui advient en elle lors d'une telle rencontre.* »⁹

⁸ Adorno, *Théorie esthétique*, p.19.

1.2 Altérité de l'art

La question de l'altérité dans la *Théorie esthétique* d'Adorno concerne d'abord la position qu'occupe l'art vis-à-vis de la réalité empirique, puisque à cette réalité, l'art oppose un monde autre obéissant à d'autres règles. Mais si, comme le conçoit Adorno, l'art est déterminé par rapport à ce qu'il n'est pas, à son autre, nous sentons néanmoins dans l'œuvre cet autre de l'art comme l'une des premières strates matérielles de l'expérience de l'artiste¹⁰. Ce qui signifie que l'œuvre contient des traces du monde réel mais qui ont traversé la sensibilité du sujet créateur et qui resurgissent dans l'œuvre transformées par la perception singulière de l'artiste. Malgré sa nécessaire autonomie devant la réalité empirique, l'œuvre n'est pas entièrement séparée de cette réalité. Elle est objectivation de l'expérience singulière que le sujet fait de cette réalité et reste donc en contiguïté avec l'expérience de la vie.

Vis-à-vis de son *autre*, l'art se conduit comme un aimant dans un champ de limaille de fer. Non seulement ses éléments, mais aussi leur constellation, c'est-à-dire ce caractère spécifiquement esthétique attribué communément à son esprit, renvoie à cet *autre*. L'identité de l'œuvre et de la réalité existante est aussi l'identité de sa force d'attraction qui rassemble autour d'elle ses *membra disjecta*, traces de l'Étant. L'œuvre est apparentée au monde grâce au principe qui l'oppose à celui-ci, et par lequel l'esprit a modelé le monde lui-même. La synthèse opérée par l'œuvre n'est pas seulement imposée à ses éléments. Elle répète, là où les éléments communiquent entre eux, un fragment d'altérité.¹¹

Par « *une sorte de travail sur une réalité qui résiste* »¹² l'œuvre fait apparaître le monde à travers de nouvelles constellations des éléments du réel. C'est par ailleurs de cette façon que la *Théorie esthétique* d'Adorno est construite, telle une

⁹ Dario De Facendis, « Principes élémentaires d'une esthétique anti-bourgeoise », *Société*, no 15-16, été 1996, p.429-430.

¹⁰ Adorno, *Théorie esthétique*, p.22.

¹¹ *Ibid*, p.23.

¹² *Ibid*, p.25.

constellation de concepts dont la configuration semble vouloir faire ressurgir l'innommé, l'objet de la connaissance, mais en refusant de le résoudre à un seul concept, à un seul terme. De là l'impression, par sa lecture, de flirter continuellement avec le vide, de s'éloigner toujours d'une résolution, de ne pouvoir s'accrocher à un sens unique puisque le sens se construit et se déconstruit à tout moment, à travers les diverses configurations proposées. L'œuvre d'art authentique procède donc ainsi, faisant apparaître l'autre momentanément sans jamais le figer. Un rapport particulier de connaissance se produit ainsi par l'art qui ne se réduit pas à l'accumulation de vérités inaltérables.

Les oeuvres parlent à la manière des fées dans les contes : « Tu veux l'absolu, tu l'auras, mais il te sera cependant inconnaissable ». Le Vrai de la connaissance discursive n'est pas voilé, mais elle ne le possède pas pour autant. L'art, lui aussi connaissance, le possède comme quelque chose qui lui est incommensurable.¹³

La vérité se révèle dans l'art sous forme d'apparition, qui laisse jaillir des éclairs de signification sans qu'ils ne se consolident complètement dans l'esprit. La vérité ne se fige pas mais se réactualise à chaque instant. C'est ce qui fait dire à Valère Novarina que le théâtre « *fait apparaître mais rien voir. La scène est une chambre d'apparition, une cuve de révélation* »¹⁴. L'art ne nomme pas directement mais fait surgir et parler l'autre. Cette pratique de la constellation est manifeste dans l'écriture de Novarina qui croit que les choses apparaissent par la manière d'organiser le langage qui les entoure. « *De même que les mots n'ont pas de sens par eux-mêmes mais seulement par leurs positions dans un champ de force.* »¹⁵ Dans le rapprochement entre certains mots, existent des liaisons secrètes, des mystères, et de par leur simple association peut jaillir un potentiel infini de significations. À propos du titre d'une de ses pièces, Novarina avoue : « *Je sais pas pourquoi ça s'appelle*

¹³ *Ibid*, p.166.

¹⁴ Valère Novarina cité in Gilles Costaz, "La parole opère l'espace", entretien avec VN, *Magazine littéraire*, n° 400, juillet 2001, p.100.

L'Origine rouge. Aussi parce que origine et rouge... il y a quelque chose de réversible dans les deux mots. Comme ça ils s'accouplent mystérieusement. »¹⁶ La phrase agit aussi chez lui par la voie qu'elle n'emprunte pas, par ce qu'elle évite de dire. L'écriture entretient alors un rapport continuuel avec le vide. Dans ses constellations, Novarina nous montre comment la parole appelle les choses, les fait exister, comment elle construit le réel, et comment elle peut tout aussi bien le déconstruire et le reconstruire autrement. L'ordre du réel est renversé par le langage, rendu réversible, nous rendant conscients du vide sur lequel, par peur, s'est construit toutes les vérités humaines cherchant à remplir ce vide.

Tout sentiment puissant provoque en nous l'idée du vide. Et le langage clair qui empêche ce vide, empêche aussi la poésie d'apparaître dans la pensée. C'est pourquoi une image, une allégorie, une figure qui masque ce qu'elle voudrait révéler ont plus de signification pour l'esprit que les clartés apportées par les analyses de la parole.¹⁷

Comme Artaud, Novarina croit que c'est de ce vide que nous portons en nous que naît la véritable poésie, qu'il nous faut par l'art affronter la peur qu'il provoque et l'exalter. L'organisation du réel qu'il propose, obéissant à d'autres règles, oppose au langage rationnel un autre langage, par lequel on évite d'assimiler l'autre au toujours-semblable, à ce qui est déjà instauré. Par ce langage de l'art, le monde, que nous avons la prétention de connaître, nous apparaît dès lors dans son incommensurabilité comme une étrangeté. C'est dans le désir de réentendre les choses comme si elles nous étaient étrangères que s'inscrit l'écriture particulière de Novarina. Il en arrive à nous faire reconsidérer la parole elle-même comme un acte étrange, à nous étonner « *que la viande s'exprime* » et à nous étonner d'être, tout simplement.

¹⁵ Valère Novarina, « L'Homme hors de lui », *Europe*, Août-septembre 2002, p.169.

¹⁶ Valère Novarina in Raphaël O'Byrne, "Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire. », coproduction Les Films à Lou et ARTE France. Diffusion Arte le 15 novembre 2002. 65 minutes.

¹⁷ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris : Gallimard, 1964, p.108.

Si l'on plonge dans l'univers de Kantor, on découvre le principe de construction de l'œuvre proposé par Adorno, à travers la répétition, procédé privilégié, issu du monde de l'enfance. L'art est conçu comme répétition du réel. Seulement, elle n'en est pas une représentation exacte puisque la réalité apparaît dans l'œuvre déformée ou corrigée, à travers des configurations insolites. Pour Kantor, la répétition est à la fois une méthode de création et un thème offrant d'innombrables possibilités de jeu. Dans *Ô douce nuit*, par exemple, il met en scène des personnages qui, après une sorte de cataclysme, recommencent le monde à partir des débris laissés par l'ancien. Ils finissent par répéter les mêmes erreurs humaines, de la construction d'armes à la crucifixion de celui qu'ils ne supportent pas, mais le tout dans une autre version. « *Peut-être / Cette répétition / Et sa version non conforme à « l'original » / Nous permettront-elles d'apercevoir notre monde, / « l'original » / comme si nous le regardions pour la première fois.* »¹⁸ La répétition déformée du réel permet comme chez Novarina de révéler ce qui se cache sous la construction sociale de la soi-disant vérité, ce qu'il y a de sous-jacent à la réalité empirique, ce qui constitue ses drames essentiels. Pour Kantor, ce procédé renferme une autre potentialité intéressante.

Cet obscur procédé qu'est la répétition est une protestation et un défi. On pourrait maintenant ajouter qu'il est le noyau de l'art! [...] L'illusion place la réalité sur une 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.¹⁹

La répétition déformée défie le réel et, plutôt que d'en renvoyer au spectateur une image convenue, la réalité est mystifiée, voire mythifiée. C'est en cela que la répétition est protestation et défi. Le monde reçu par la perception n'est pas rendu moindre ou simplifié par la raison mais provoque le choc de ce qui est perçu « comme pour la première fois » et qui contient encore du mystère, de l'irrésolu. Le

¹⁸ Tadeusz Kantor, *Ô douce nuit*, Paris : Actes sud, 1991, p.11.

¹⁹ Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort*, Lausanne : Éditions L'Age d'Homme, 1977, P.259.

don reçu du monde est rendu par l'artiste avec un plus, avec un jeu symbolique qui se crée lorsque le monde nous apparaît dans sa complexité et sa poésie. Kantor se rendait compte que pour exister, la réalité avait besoin de l'illusion qui puisse la mettre en danger, la défier. Nous-même, peut-être devons-nous être continuellement défiés dans notre existence pour nous sentir vraiment vivants.

L'idée de constellation apparaît également chez Kantor, en tant que méthode de création, dans sa façon de collectionner les débris matériels – chaises en bois, roues moisies, vieilles planches - comme les débris du passé, de l'histoire, de sa mémoire, de leur enlever leur sens et leur fonctionnalité, de les assembler dans l'œuvre *autrement*, créant des rencontres inusités et provoquant sans cesse de nouvelles charges symboliques. C'est dans ces assemblages qui appartiennent au créateur *modelant le monde lui-même* et qui ne réfèrent à aucune logique extérieure ni à aucun souci de cohérence que se situe pour Kantor la vérité. Aussi ces assemblages ont-ils lieu dans ce qu'il appelle sa pauvre chambre de l'imagination ou sa pauvre chambre de la mémoire, « *unique endroit où minée par la société humaine, l'homme peut s'abriter* » et arranger le monde comme dans l'enfance. Dans cette chambre, Kantor y laisse pénétrer des traces de sa mémoire et les assemble en évitant de les organiser en un tout rationnel. « *Cette reconstruction des souvenirs d'enfance doit contenir seulement ces moments, ces images, ces clichés que retient la mémoire de l'enfant, en faisant un tri dans la masse de faits réels* »²⁰. Kantor propose aussi dans ses arrangements, encore comme protestation et défi aux valeurs du réel, et pour libérer le monde des catégories qui l'emprisonnent, de montrer la grandeur par la pauvreté, le tragique par le rire grossier, la vie par la mort. « *Il est bon dans l'œuvre d'art de présenter une réalité à travers une autre, totalement différente de la première.* »²¹ À travers ces

²⁰ *Ibid*, p.270.

²¹ Tadeusz Kantor. *Leçons de Milan*, Paris : Actes sud, 1990, p.53.

différentes méthodes, le monde est, par l'art, libéré de l'emprise de la rationalité et se déploie dans toutes ses potentialités poétiques.

L'art est l'autre de la réalité au sens où il constitue son espace négatif, reposant sur d'autres règles et permettant une liberté dans la connaissance, dans la perception du monde. En même temps, il présente le monde dans son étrangeté, comme quelque chose d'infiniment complexe et mouvant, impossible à figer dans des catégories.

1.3 Altérité de l'acteur

Dans cet état d'esprit, l'acteur apparaît également comme une négation de l'homme, bouleverse la perception que nous en avons, montre comment sa présence au monde est incompréhensible et mystérieuse. Par sa présence sur scène, l'acteur est pour le spectateur une altérité radicale, n'obéissant pas aux mêmes lois que dans la réalité, jouissant d'une liberté face aux conventions sociales. Pour Kantor, l'acteur est un hérétique et le jour où, pour la première fois, il apparut devant les spectateurs, marque un moment révolutionnaire et hautement symbolique.

QUELQU'UN est sorti qui venait de prendre la décision téméraire de se détacher de la communauté culturelle. Ses mobiles n'étaient ni l'orgueil (comme chez Craig) ni le désir d'attirer sur lui l'attention de tous. Je le vois plutôt comme un rebelle, un objecteur, un hérétique, libre et tragique, pour avoir osé rester seul avec son sort et son destin. (...) EN FACE de ceux qui étaient demeurés de ce côté-ci, un HOMME s'est dressé EXACTEMENT semblable à chacun d'eux et cependant infiniment LOINTAIN, terriblement ÉTRANGER, comme habité par la mort (...) Ainsi que dans la lumière aveuglante d'un éclair ils aperçurent soudain L'IMAGE DE L'HOMME, criarde, tragiquement clownesque, comme s'ils le voyaient pour la PREMIÈRE FOIS, comme s'ils venaient de se voir EUX-MÊMES. Ce fut à coup sûr un saisissement qu'on pourrait qualifier de métaphysique.²²

²² Kantor, *Le Théâtre de la mort*, P.222.

Lorsque les acteurs prennent figure de morts - figures qui hantent autant l'univers de Novarina et des danseurs de butô - c'est pour réveiller ce frisson que les vivants ne ressentent plus les uns face aux autres, pour ranimer ce sentiment d'étrangeté empêché selon Kantor « *par leur manque total de différences / par leur banalité / par leur identification universelle* »²³. Seuls les morts arrivent à provoquer encore ce frisson, seuls les morts deviennent enfin perceptibles pour les vivants et accèdent à leur singularité. En même temps que l'acteur, prenant figure de mort, renonce à lui-même, tue son ego, le spectateur lui, éprouve quelque difficulté à s'identifier à ce qu'il voit, à y contempler le reflet qui lui est habituellement renvoyé, ce qui l'oblige à sortir de lui. L'acteur n'est alors plus un miroir pour l'homme ni un fourre-tout pour la psychologie du spectateur. C'est bien en réaction à cette démultiplication infinie du même modèle humain dans la société et de l'oppression de tout ce qui n'est pas humain, que se propage chez ces artistes une lassitude envers l'idée de l'homme et de sa prétendue supériorité sur la nature, lassitude accompagnée d'une irrésistible envie de le voir disparaître. Chez Kantor, cette aversion de l'humain est en partie liée à l'époque de la deuxième guerre, moment important de son histoire personnelle, où l'homme s'est révélé sous les traits de la monstruosité et d'une impitoyable faiblesse, et au fait que ce dernier agit aujourd'hui à travers la consommation et le divertissement comme si rien ne s'était passé, exhibant partout un visage innocent et proclamant encore sa supériorité sur le reste de l'univers²⁴. Sortir l'homme de lui-même devient une préoccupation constante. En même temps, Kantor constate que malgré ses efforts, il est difficile de se défaire complètement de la figure humaine. C'est peut-être pourquoi il lui donne alors dans ses pièces la même valeur que les autres objets, tente de diminuer son importance. La lassitude qu'éprouve Novarina envers la figure de l'homme le pousse, quant à lui, à déployer par son écriture une parole sans personne, une parole qui, venant de plus loin que l'homme

²³ *Ibid*, p.224.

²⁴ Tadeusz Kantor, *Ma création mon voyage*, Paris: Plume, 1991, p.30.

qui la bafouille, voyage et se transforme au gré des corps qu'elle traverse. Pas de psychologie chez ses personnages qui sont variables et multiples, qui portent en eux l'univers, la perception des autres, parlent le langage de la nature bien plus que le langage de l'homme. L'acteur prend littéralement position face à l'homme d'en face, à qui il fait ses adieux, refusant de se soumettre aux mêmes règles et préférant se déplacer dans de l'air plus léger. Inversant les lois de la réalité qui régissent l'homme, ils parviennent par la parole à « *parler des doigts* », « *vivre de dos* », « *respirer l'air par l'intestin* », « *croiser à pied l'humanité qui passe de biais* »²⁵ comme les danseurs de butô parviennent à transgresser les limites du corps normalisé, recréant l'homme de bout en comble dans des postures impossibles. C'est aussi pour briser l'image de l'homme que chez Kantor, Novarina et dans le butô nous sont présentés des visages grimaçants, des corps déformés, désarticulés, infonctionnels, qui manifestent une révolte par rapport au conditionnement du corps comme de la pensée, et qui refusent à l'homme, au spectateur, de lui renvoyer une image idéalisée.

L'homme doit éviter à tout prix de représenter l'homme. Il n'est pas fait pour ça. Mais Homme aujourd'hui est un mot culte, un mot devenu mécanique et vide, une idole, une coque vide dans l'esprit. Quelque chose comme du totalitarisme humain se répand. Anthropolâtrie partout : nous voulons retrouver, vénérer partout le même fétiche humain : l'homme fait de main d'homme. Nous voulons retrouver partout l'homme identique au modèle que nous venons de forger de nos mains. Alors que l'homme est le seul des animaux qui a su s'inventer mille masques, mille figures, le seul qui émet sans cesse un nouveau visage, qui réinvente sans cesse sa figure. Dans toutes les directions, par toute la terre, nous cherchons anxieusement notre double, notre pair, notre semblable, notre homonyme. Peut-être avec charité mais sans amour, car l'amour est impair. »²⁶

Le théâtre devient ainsi non pas un lieu de reconnaissance mais un lieu de transfiguration où l'acteur sort de sa subjectivité et détruit l'image sécurisante que

²⁵ Valère Novarina, *L'Inquiétude*, Paris: P.O.L, 1993, p.35-36.

²⁶ Valère Novarina in "La parole opère l'espace", entretien réalisé par Gilles Cortaz dans *Magazine littéraire* n°400, juillet 2001, p.102.

l'homme s'est forgée de lui-même. Le spectateur rencontre dans l'acteur une altérité radicale qui le détourne de lui-même et le transforme. L'art propose une humanité où le corps et la pensée sont libérés du conditionnement imposé par la société.

1.4 Radicalisme et hermétisme de l'art

En tant qu'espace négatif de la réalité, l'œuvre d'art s'expose donc devant elle comme devant les spectateurs, de façon radicale et hermétique, l'invitant à sortir de son état léthargique. Kantor dit lui-même s'être toujours opposé radicalement, par son art, à la réalité sociale et avoir toujours rencontré un mur sur lequel il pouvait se frapper. Avant, disait-t-il, ce mur était le communisme, après, c'était « *ce qu'ils appellent aujourd'hui la liberté* »²⁷, c'est-à-dire, institutions, marchés de l'art et du monde, conformisme, communication, bureaucratie, consommation omnipotente, etc. S'il refuse de présenter un miroir à la réalité, le théâtre de Kantor est encore moins un remède ou une consolation aux maladies de la société. La fonction de consolation tient encore du domaine de l'industrie culturelle qui, en divertissant, préserve l'homme de la souffrance que lui provoquerait le choc d'une vision non rationalisée et non préformée du monde et qui empêche toute transformation que ce choc pourrait inciter. Ce que Kantor renvoie au réel est plutôt une réponse, une riposte, une correction et même un poison qui puisse *altérer* notre vision du monde. L'art ne fait aucun compromis : il s'oppose littéralement et s'expose comme autre. Qu'en est-il alors de la communication qui s'établit entre l'œuvre et le spectateur? Pour Adorno, la communication des œuvres d'art se produit par la non-communication, puisque l'œuvre, créant son propre langage, ne procède pas avec le réel à un échange de signes convenus. Si le spectateur perçoit quelque chose, comprend quelque chose de spécifique, c'est la conséquence du spectacle et non le but. « *Ce que j'écris ne veut*

²⁷ Tadeusz Kantor in Guy Scarpetta, *Kantor au présent*, Paris: Actes Sud, 2000, p.155.

rien dire, mais ça ne dit pas rien »²⁸ nous dit Novarina. Derrière ce refus de la communication, il y a une critique de son omniprésence dans la société moderne et de sa tendance à vouloir niveler les différences et tout uniformiser :

...la COMMUNICATION a transformé les LIEUX de la pensée humaine / et de l'art / (je ne veux pas les appeler sanctuaires ou monuments) en des / BUREAUX DE COMMUNICATION / et des GARES DE RÉSEAUX DE COMMUNICATION. / [...] Et il n'y a plus de mystères ni de continents inconnus, ni de ruelles. / [...] Tout devient obligatoirement uniformisé / égalisé / et...SANS SIGNIFICATION!²⁹

Il s'agit donc de retrouver ces lieux qui échappent à la logique du fonctionnement, de la vitesse et de la transparence qui caractérise notre époque, de se diriger vers des continents inconnus où les choses nous échappent et où nous pouvons échapper à nous-même, redécouvrir des lieux du secret dans un monde où il n'y en a plus. La communication et la consommation se déploient d'ailleurs presque en symbiose et dans le même esprit : échange d'objets comme échange de signes, tout est lié à sa fonctionnalité, tout est organisé, administré. Les œuvres, déchiffrées ou interprétées dans un seul sens, deviennent consommables à volonté. Kantor, se refusant à réduire les choses à une signification unique, tentait plutôt de faire surgir leur force poétique et symbolique, par les constellations que nous évoquions plus tôt, mais aussi par le fait de libérer les objets, les hommes et les signes de leur fonctionnalité habituelle. Il déjouait le sens que nous attribuons aux signes traditionnels, aux faits historiques, et qui a conditionné notre façon de les percevoir. Les images proposées par son théâtre sont donc fermées au sens où elles ne communiquent rien de spécifique, ne cherchent pas à transmettre un message, mais sont par là ouvertes et sujettes à des interprétations diverses, selon les « *pré-dispositions élémentaires* » de chacun des spectateurs. Il y a plutôt ici rencontre entre

²⁸ Novarina, "La Parole opère l'espace", *Magazine littéraire* n°400, juillet 2001, p.98.

²⁹ Kantor, *Leçons de Milan*, p.71.

l'œuvre et le spectateur, voire même confrontation entre deux entités qui possèdent des différences fondamentales. Il y a, dans cette confrontation spectacle/spectateur, quelque chose qui tient plus du don que de l'échange et du marchandage du monde en signes qu'entreprend sans cesse la communication.

Car on existe que d'être reçu, et de recevoir (et non d'être connu et reconnu). C'est cette dimension symbolique qui manque à la communication, où le message n'est que décodé, et non donné et reçu. Seul le message passe, les personnes ne s'échangent pas. Seule passe la dimension abstraite du sens, qui court-circuite la dimension duelle.³⁰

C'est sans doute ce don de soi, ce sacrifice du danseur qui fait qu'il n'y a pas, dans le butô, de communication avec le spectateur. Celui-ci reçoit cette présence véritable du danseur et n'a qu'à accepter ou refuser le don, voilà tout. Il serait vain de tenter de décoder un message. Il n'y a qu'une présence ouverte, offerte dans ce qu'elle a de plus intime, de plus singulier. Le corps n'a plus de fonctionnalité, ne veut rien dire comme pour la parole de Novarina. En ôtant aux corps, aux mots, aux objets, leur fonctionnalité, ils retrouvent leurs capacités de nous emporter ailleurs, d'ouvrir les possibilités infinies de l'imaginaire et de la pensée, d'aller vers l'impossible. Et l'on surpasse alors le simple échange de signes convenus.

Les vases qui communiquent, les machines qui communiquent, les communicants qui communiquent comme des machines, ne disent jamais que ce qu'ils savent. De même les yeux, face à l'image, ne voient que ce qu'ils voient; la parole au contraire passe au-delà d'elle-même, vient de plus loin qu'elle-même, va au-delà de ce qu'elle peut dire. (...) Nous parlons de ce qu'on ne peut nommer. Très précisément chaque mot désigne l'inconnu. Ce que tu ne sais pas, dis-le. Ce que tu ne possèdes pas, donne-le. Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire. »³¹

³⁰ Baudrillard, *La Transparence du mal*, p.147.

³¹ Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris : P.O.L., 1999, p.28-29.

C'est le don que fait l'acteur ou l'artiste au spectateur qui importe, bien plus que la communication. Mais ce don, semble nous dire Novarina, pour qu'il en soit un véritable, doit être une offrande impossible, une mise en péril, une dépense de soi.

1.5 Éprouver les limites, prendre des risques, réaliser l'impossible, se dépenser...

L'expérience de l'autre est donc aussi expérience des limites, confrontation à une *réalité qui résiste*. La limite extrême étant peut-être celle de la mort, entendons-le au sens physique comme au sens symbolique (mourir au sens de devenir autre), sa rencontre constitue le moment fort de l'expérience. Le danseur de butô qui impose, par sa présence et sa différence radicale, une limite au spectateur, à son Moi, à sa rationalité, parce que non assimilable par elle, est un type de limite qui ébranle, confronte et défie d'exister. D'autres limites demandent à être surpassées, confrontées, comme les limites que nous nous imposons à nous-mêmes par peur de l'inconnu, où celles, non-conscientes, cristallisées par une trop longue exposition à la société. Leur dépassement est cependant sujet à certaines conditions qui consistent à oser se risquer dans l'expérience, à se dépenser sans vergogne et à affronter ses peurs. C'est une exigence que les artistes mentionnés jusqu'ici s'imposent à eux-mêmes dans la création. Elle leur permet de faire un pied de nez à cette tendance à la conservation de soi qui caractérise le genre humain en quête d'une vie confortable, exempte de peurs et de souffrances. À l'instar de Nietzsche qui, avec son idée d'*amor fati*, exhortait l'homme à aimer et affronter son destin – la mort – en abandonnant toute sécurité, qu'elle soit Dieu, l'État ou la Raison, Kantor envisage dans ce face à face avec son destin, dans ce corps à corps, dirait-on, la véritable position de l'artiste.

Non, ce n'est pas vrai que l'homme Moderne est un esprit qui a vaincu la peur. Ne le croyez pas! La peur existe. La peur devant le monde extérieur, la peur devant le destin, devant la mort, devant l'inconnu, la peur devant le néant, devant le vide. Ce n'est pas vrai que l'artiste est un héros, un intrépide conquérant comme nous l'enseigne la légende conventionnelle. Croyez-moi, c'est un homme pauvre et sans armes qui a choisi son poste, face à face avec la peur, en toute conscience. C'est dans la conscience que naît la peur.³²

En y dépassant nos limites et nos peurs, l'expérience artistique constitue, selon l'expression de Bataille, une « *expérience au bout du possible de l'homme* »³³, à travers laquelle nous remettons en question ce que nous savons pour nous permettre d'accéder à d'autres potentialités d'être et de modifier nos perceptions. Chez Kantor, cette expérience était exigée pour lui-même mais aussi pour ses acteurs. « *Pour travailler avec lui, l'acteur doit être nu, oublier tout ce qu'il a appris. Il doit toujours se risquer complètement* »³⁴ dit l'un d'eux. Ce n'était pas tant une méthode de travail qu'une condition artistique consistant à chercher toujours « *la ruelle la plus difficile, la plus inconnue.* » Kantor disait qu'il jetait ses acteurs à l'eau, et que, chacun à sa façon, devait se sauver lui-même. Dans ces prises de risques, on préconise la décision plutôt que le projet puisqu'elle permet la rencontre d'imprévus et laisse à l'impossible la potentialité d'advenir. Dans le projet, écrivait encore Bataille, nous nous subordonnons à ce que nous cherchons, à notre but. Une voie est déjà tracée pour nous et notre projection dans le futur nous empêche de voir ou d'entendre ce qu'il y a à l'extérieur de cette voie, dans l'ici et maintenant. Dès lors, nous ne laissons aucun espace à l'imprévu qui peut transformer la voie parcourue, de même que celui qui la parcourt. Prendre une décision à chaque moment, c'est bien plus faire cette expérience de l'autre, l'autre comme l'inconnu mais aussi comme devenir et éventualité de l'impossible. Derrida ajouterait que seul l'impossible peut arriver, puisque s'il est prévu ou attendu, ce n'est plus impossible. Kantor créait dans cet

³² Kantor, *Leçons de Milan*, p.68.

³³ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris: Gallimard, 1954.

esprit, surtout lorsqu'il abandonna le texte pré-écrit. Commençant parfois la création à partir d'une vieille photographie, d'une musique, d'un souvenir, il s'avancait dans l'aventure artistique comme dans un chaos, ne sachant jamais d'avance comment tout cela se terminerait. Les lois de l'art rencontraient « *le caractère accidentel de la vie* »³⁵. Ses acteurs faisaient partie de l'accidentel, matière vivante et incontrôlable, qui, ayant leurs volontés propres, bousculaient son processus de création et lui faisait rencontrer l'imprévu. Les situations naissaient dans la confrontation entre les éléments scéniques dans un long processus qui, pour Kantor, est aussi sinon plus important que n'importe quel produit fini. Novarina affectionne aussi cette démarche qui consiste à ne pas imaginer de but au départ mais d'avoir seulement un espace à parcourir, être *dans la force de l'allant* en se dépensant au maximum et en ne gardant aucunes petites réserves. L'important c'est l'action même d'avancer et non l'endroit où l'on arrivera. De même que Murobushi Kô, danseur de butô, s'arrangeait toujours pour manquer de temps, dans la préparation d'un spectacle, afin de se retrouver sur scène dans un état de risque et d'urgence et d'être toujours dans le processus.

Dépasser ses limites concerne aussi les limites corporelles, dans une dépense intense du corps, comme on le perçoit aisément dans le butô. Les corps déconstruits, en constante activité et tension, constituent un immense champ d'investigations à explorer par les extrêmes. Novarina préconise aussi de « *tuer, exténuer son corps premier pour trouver l'autre – autre corps, autre respiration autre économie – qui doit jouer.* »³⁶ Lui-même écrit dans des états de fatigue, dans l'essoufflement, met à l'épreuve son endurance, états qui sont par la suite transférés aux acteurs, lorsqu'ils ont à affronter ces textes difficiles à dire. Novarina leur conseille alors de s'épuiser,

³⁴ Luigi Arpini cité in Aldona Skiba-Lickel « L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor », *Bouffonneries* n°26-27, 1991, p.139.

³⁵ Kantor, *Le Théâtre de la mort*, p.40.

³⁶ Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, Paris: P.O.L., 1989, p.120.

d'aller jusqu'au bout de leur souffle, de leurs limites. Dans cette dépense apparaît un autre état d'être, une autre disponibilité au monde, de nouveaux réflexes.

Il y a donc dans cette idée du risque et de la dépense une rencontre de l'autre qui est rencontre de l'inconnu et de l'imprévu puisque l'artiste accepte d'expérimenter des domaines inconnus sans fixer de but. Et du fait même, il y a rencontre de l'autre en soi au sens où il se découvre autrement dans ces nouvelles dispositions et où, allant vers l'impossible, il élargit son domaine des possibles et devient autre, se transforme, accomplissant ce qu'il croyait ne pas pouvoir accomplir.

1.6 Parler de ce dont on ne peut parler

Parler de ce dont on ne peut parler est aussi une façon de dépasser ses limites et d'aller vers l'inconnu puisque, comme chez Novarina, on doit oser aller là où *les mots rebroussent le chemin* et tenter d'exprimer ce qu'on n'ose exprimer d'habitude, ce qui nous est incompréhensible, l'inexprimable, le mystère de l'existence. En même temps, ça implique de montrer ce qui d'habitude est maintenu caché, opprimé ou refoulé. L'autre pour Adorno, c'est aussi ce refoulé que le sujet comme la société maintiennent sous l'emprise de la rationalité dans leur tentative à conserver une apparence d'unité, d'harmonie, de beauté. Qu'est-ce qui, en effet, est refoulé dans la société si ce n'est la laideur et la souffrance, dépréciées au profit du beau et de l'harmonieux ; la mort dissimulée pour laisser place à la reproduction de la vie comme valeur ; les contradictions, l'ambivalence, englouties par la synthèse et la clarté des lumières ; l'indéterminé, l'infonctionnel, que l'on retrouve dans l'homme à travers ses impulsions corporelles, son animalité, ses désirs, et qui font tous échec à la raison. Voilà autant d'exemples de ce que nous maintenons voilé pour sauver la façade, et que nos artistes souhaitent, pour cause, d'autant plus révéler dans leurs oeuvres. Il est intéressant de constater que le refoulé est souvent lié à la matérialité.

Ce qui pousse sans doute Kantor, à travers sa *réalité du rang le plus bas*, à vouloir faire émerger de l'ombre la matière opprimée, dénigrée, reléguée au rang le plus bas dans l'échelle des valeurs sociales. D'un côté, les objets pauvres qui, libérés de la fonctionnalité que leur impose l'homme, révèlent leur poésie cachée. De l'autre, la part maudite que l'homme dissimule aux autres. Montrer l'autre dans son étrangeté signifie pour Kantor le faire descendre de son piédestal, montrer ses défauts et le rabaisser de quelques échelons dans les valeurs sociales. Lorsqu'il fait apparaître des personnages représentant des membres de sa famille ou des figures importantes de l'histoire, Kantor les raille, les rend plus crasseux, plus monstrueux. Ses acteurs montrent des visages grimaçants ou se retrouvent dans maintes positions dégradantes auxquelles Kantor les contraint : l'un des jumeaux dans *la Classe morte* baisse son pantalon, Mira Rychlicka dans *Les Mignons et les Guenons* simule la masturbation avec des morceaux de papiers³⁷, etc. Les acteurs n'ont plus aucune retenue. Ils redeviennent des enfants se laissant aller à leurs impulsions - de celles que nous refoulons en grandissant. En plaçant ses acteurs dans ces situations, Kantor révèle ce qu'ils sont profondément, « *la part de « poésie » en eux, qui n'apparaît pas dans la vie sociale* »³⁸, leur côté refoulé, et ce qui en eux les rend complètement improductif à la société, empêche de les faire entrer dans le cercle des marchandises. Une dimension souvent inconnue d'eux-mêmes pouvait alors apparaître.

On dit qu'il y a toujours un instant à saisir, où l'être le plus banal, ou le plus masqué, donne à voir son identité secrète. Mais ce qui est intéressant, c'est son altérité secrète. Et plutôt que de chercher l'identité derrière le masque, il faut chercher le masque derrière l'identité – la figure qui nous hante et nous détourne de notre identité – la divinité masquée qui hante chacun de nous en effet, pour un instant, un jour ou l'autre.³⁹

³⁷ Mira Rychlicka cité in Aldona Skiba-Lickel, « L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor », p.76. Elle avoue à propos de cette expérience: "J'ai eu terriblement honte! Je priais Dieu pour que le spectacle n'ait pas lieu. Mais chaque soir, je sortais et je jouais."

³⁸ Kantor in Scarpetta, *Kantor au présent*, p.92.

³⁹ Jean Baudrillard, *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité*, Paris : Descartes, 1998, p.15.

C'est par le corps, en refusant les beaux mouvements formels, que les danseurs de butô parviennent à découvrir et à dévoiler cette altérité secrète qu'il y a en eux. Cette danse était appelée à l'origine *Ankoku butô*, terme qui signifie *danse des ténèbres* ou *danse du corps obscur*, invoquant une descente dans l'obscurité du corps, dans les territoires sombres et tabous de l'homme, là d'où proviennent ses pulsions violentes et ses instincts animaux. Hijikata, qui en fut l'initiateur, explorait dans ses débuts des danses provocantes montrant l'homme sans masque, laid, difforme, arborant le phallus, explorant ce qui est en marge de la société : homosexualité, prostitution, violence. Les danseurs de butô n'ont pas peur de montrer le corps de l'homme dans toute sa matérialité avec ses sécrétions. Tirer la langue, saliver, transpirer abondamment, grimacer ne sont frappés d'aucun interdit. Comme si le corps pouvait désormais être libéré de toute emprise rationnelle et de toute idée réconciliatrice du beau que nous propose la société par ses images bien polies. Le corps naturel est aujourd'hui honteux, en même temps que nous assistons à une prolifération des corps dans cette profusion d'images que nous transbahute la société. Seulement ces corps n'ont rien de naturel, ce sont des corps organisés, maquillés et, à la limite, tous semblables, répondant à divers critères pour être acceptables.

Ceux qui dominant, Madame, ont toujours intérêt à faire disparaître la matière, à supprimer toujours le corps, le support, l'endroit d'où ça parle, à faire croire que les mots tombent droits du ciel dans les cerveaux, que ce sont des pensées qui s'expriment, pas des corps. (...) Nuit et jour ils travaillent à ça, avec d'immenses équipes et d'énormes moyens financiers : nettoyage du corps dans la prise de son à la radio, toilettes des voix, passage au filtre, bandes coupées et soigneusement épurées des rires, pets, hoquets, salivations, respirations, toutes les scories qui marquent la nature animale, matérielle de c'te parole qui sort du corps de l'homme ; ellipse quasi générale des pieds à la télé, maquillage des peaux des chefs et des sous-chefs des États (...) Les dominants passent une bonne partie de leur temps à veiller à ce que l'homme soit reproduit proprement.⁴⁰

⁴⁰ Novarina, *Le Théâtre des paroles*, p.17.

Novarina proteste contre cette reproduction parfaite par une parole brute, sans censure ni embellissement. Il nous laisse entendre dialectes, lapsus, chansons idiotes et pantalonnades, préférant voir l'homme faire l'animal ou le clown plutôt que de le voir reproduit proprement. Il utilise dans son écriture les déchets du langage comme Kantor les objets du rang le plus bas et le butô les zones interdites, honteuses de l'homme. Sa parole tient plutôt du carnaval qui montre le bas corporel. Il constate par ailleurs que le corps est dénigré alors que c'est là que tout commence. Le voyage que le parleur fait dans ses racines, Novarina la conçoit en terme de descente, descente dans l'obscurité de la matière du corps du langage. Recherchant la matérialité des mots, il développe avec l'écriture le sens du toucher.

Dans cette mise à nu du refoulé, se trouve le désir de se montrer, comme le souhaitait Grotowski, *tel qu'on est*, libéré de tous les interdits. Il y a aussi le désir aussi de montrer le monde dans sa complexité, ses contradictions, sa laideur, ses menus détails oubliés ou dénigrés, de s'émerveiller de tout, embrasser, par l'art, et accueillir, dans l'art, le monde dans son intégralité. Comme le désirait Adorno, l'art prête ainsi sa voix à la nature opprimée.

Herbes, pierre et brindilles. (...) Poussières du trottoir, restes d'allumettes, bribes minuscules, choses du talus, rayures, ficelles de rebuts, usées et tombées, morceaux des choses des objets de chute, écailles, vis petites et clous, brins minuscules largués du tout, fragments du quoi, êtres du trottoir, êtres du talus, êtres du sol de la rue et des bois, choses du bas que j'ai vécues par terre en piétinant, recevez de mes mains ma bouche et la parole.⁴¹

⁴¹ Novarina, *L'inquiétude*, p.24.

1.7 Mimésis et retour vers le sensible

Au cœur de la *Théorie esthétique* d'Adorno et de l'idée d'une relation authentique à l'autre par l'art se trouve la question du corps et de son implication dans la connaissance du monde. Percevoir le monde *comme pour la première fois* et créer son propre langage pour objectiver les empreintes qu'il dépose à l'intérieur de soi implique une réappropriation de son expérience sensible. Cette expérience est, rappelons-le, conditionnée aujourd'hui par la rationalité de la société, à travers ses catégories et ses concepts. Si l'expérience du corps s'est affaiblie au fil des siècles, constate Adorno, la cause en est le refoulement chez l'homme de ses impulsions mimétiques. Alors qu'il décrit la raison comme *l'ensemble des moyens servant à dominer la nature*, nature à la fois extérieure et intérieure de l'homme, la mimésis consiste plutôt en une adaptation organique à cette nature, une *affinité non-conceptuelle du sujet pour son autre*. La mimésis, acte naturel d'autodéfense et d'expression, se caractérise par le comportement de se faire semblable à l'autre. Tout en opposant la mimésis à la raison, Adorno demeure conscient qu'elle fut peut-être la première forme de rationalité, la première réaction de l'homme à l'emprise de la nature sur lui et la première forme de conservation de soi. La raison serait donc à la fois son refoulement et sa radicalisation. Dans la relation mimétique, le sujet ne pose pas d'éloignement entre lui et ce qui lui est étranger, mais sort de lui pour aller vers l'autre, s'impliquant entièrement dans la rencontre. Non-réfléchie, la mimésis que décrit Adorno se distingue de la mimésis esquissée par Platon, simple imitation de l'apparence et qui se fait plus rationnellement, avec la conscience d'une supériorité sur l'objet imité. Au contraire, mentionne Adorno, le sorcier des pratiques magiques qui, pour effrayer et apaiser les démons, les imitait par des postures terrifiantes, ne proclamait pas être à l'image du pouvoir invisible. Aussi s'abandonnait-il dans la mimésis sans souci de perdre son identité, de briser l'unité de sa subjectivité.

⁴¹ Novarina, *L'inquiétude*, p.24.

« *L'esprit qui s'adonnait à la magie n'était pas un et identique ; il changeait comme les masques du culte qui étaient supposés ressemblés aux nombreux esprits* »⁴² Si, comme l'indique Novarina, l'homme est le seul animal qui a su s'inventer *mille masques, mille figures*, celui-ci n'y consent aujourd'hui pratiquement plus, par peur de briser son image, prisonnier qu'il est de son Moi. En même temps, c'est en résistant à la mimésis que le Moi est devenu d'autant plus fort et presque inébranlable. L'adaptation organique à la nature a été remplacée par la réflexion contrôlée et « *l'absorption du différent par l'identique* ». Pour dominer la nature, l'homme a perdu peu à peu ses affinités avec elle. Or, à travers l'art, ces impulsions mimétiques trouvent, elles aussi, refuge.

Si nos artistes contemporains exigent, comme nous l'avons mentionné plus tôt, de voir l'acteur renoncer à lui-même, « *enlever ses vêtements humains* », « *s'anéantir avant d'entrer en scène* », « *entrer en sortant* » ou passer « *sous un mur complètement* », selon les diverses expressions qu'emprunte Novarina pour l'exhorter, c'est effectivement pour retrouver ce rapport brut au monde que supposait la mimésis. Il est à noter que cette exigence est double puisqu'il y a retrait du Moi, anéantissement de la subjectivité pour aller vers l'autre, en même temps qu'un retour au sensible, au corps, donc un retour à Soi, à l'origine, à un rapport authentique au monde.⁴³ Il y a une sorte de naïveté enfantine qui est nécessaire et une sorte d'indifférence à soi-même. De là cette idée, exprimée par Baudrillard, que l'objet et l'animal ont une altérité certaine, n'étant pas, comme ces humains modernes, noyés dans une introspection infinie d'eux-mêmes.

⁴² *Ibid*, p.27.

⁴³ Cette distinction entre Moi et du Soi, nous l'empruntons à Friedrich Nietzsche qui écrivait ces phrases magnifiques : « *Le corps est une grande raison, une multiplicité douée d'un sens unique, une guerre et une paix, un troupeau et un berger. (...) « Moi », dis-tu, et tu es fier de ce mot. Mais ce qu'il y a de plus grand – et à quoi tu ne veux pas croire – c'est ton corps et sa grande raison : elle ne dit pas « Moi », mais fait le Moi. [...] Derrière tes pensées et tes sentiments, frères, il y a un souverain puissant et un sage inconnu – qui a son nom "Soi". Il demeure dans ton corps, il est ton corps.* ». Ainsi parlait Zarathoustra, Éditions 10/18, 1958, p.32-33.

Pour les objets, les sauvages, les bêtes, les primitifs, l'altérité est sûre. Une bête n'a pas d'identité, mais elle n'est pas aliénée pour autant – elle est étrangère à elle-même et à ses propres fins. Du coup elle a ce charme des êtres étrangers à leur image, mais jouissant par là d'une familiarité organique avec leur corps et avec tous les autres.⁴⁴

Considérant le corps comme l'unique porte de correspondance avec la nature, les danseurs de butô utilise littéralement la mimésis. Ils font ainsi honneur à un vieux dicton zen qui enseigne que pour peindre le bambou, il faut arriver à devenir ce bambou. L'important est de « *devenir l'Autre et non le représenter. Une métamorphose, non une métaphore.* »⁴⁵ Devenir momentanément l'autre signifie encore, emprunter son rythme, son poids, percevoir le monde à partir de lui, avec ses yeux, avec sa peau, etc. Les danseurs se métamorphosent en différents éléments de la nature ou imaginent la sensation que produit la nature sur eux, deviennent des animaux ou d'autres individus, inconnus ou connus, des membres de la famille, des morts, eux-mêmes à d'autres moments de leur existence (fœtus). Lorsque Kazuo Ôno danse la mémoire de sa mère, il devient à la fois sa mère et le fœtus qu'il était, voyageant d'une perspective à l'autre. La perception de l'homme n'est pas la seule qui compte. « *Le point de vue d'un animal, d'un insecte, d'un fœtus ou d'un nain est important lui aussi. Nous voulons montrer la vie à partir de différents points de vue. La manière dont les choses apparaissent de l'envers, à travers un trou dans le rideau [...], est tout aussi valable.* »⁴⁶ À travers ces différents points de vue, les danseurs font apparaître ce qui est autre, donnent à travers leur corps la parole à la nature opprimée, communient avec l'univers sur scène.

⁴⁴ Baudrillard, *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité*, p.15.

⁴⁵ Murobushi Kô cité in Odette Aslan, *Butô (s)*, Paris: CNRS Editions, 2002, p.140.

⁴⁶ Maro Akaji cité in Aslan, *Butô(s)*, p.138.

1.7.1 Caractère mimétique du langage

Adorno croit que le langage comportait aussi, à l'origine, un caractère mimétique, qui s'est perdu lorsque s'est érigé un système arbitraire de signes de plus en plus refermés sur eux-mêmes. Avant, le langage se faisait semblable à l'objet duquel le sujet voulait ou bien s'approcher ou bien se défendre, le nom étant bien souvent le cri de terreur poussé par l'homme devant ce qui lui était inconnu. L'acte de nommer était lié à l'instantanéité de la rencontre, à ce qui était éprouvé sensiblement chez le sujet lorsqu'il se trouvait face à l'autre. Il englobait ce qui entourait ou constituait les circonstances de la rencontre. Les noms que l'on donnait aux enfants naissants contenaient des traces de l'événement de la naissance, que ce soit le lieu ou les péripéties l'ayant accompagné. Les mots ont perdu ces apparentes affinités avec ce qu'ils désignent et se sont séparés de l'expérience du monde. Nous les utilisons bien souvent avec une totale indifférence à leur préhistoire et une méconnaissance des circonstances de leur apparition. Nietzsche s'insurgeait aussi contre cette dégénérescence langagière lorsqu'il constatait dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral* que les mots, nés d'expériences sensibles individuelles, s'étaient étendus à une utilisation plus vaste et, devenues lois universelles, avaient perdu toutes forces poétiques et symboliques. Par conséquent, une division s'est créée entre les mots et celui qui les prononce. Hérité de nombreuses générations, la vérité construite par le langage ne serait que la somme de « *métaphores qui ont été usées et vidées de leur force sensible, des pièces de monnaie dont l'effigie s'est effacée et qui ne comptent plus comme monnaie, mais comme métal* »⁴⁷. Utilisant tous les mêmes mots, les mêmes concepts, pour évoquer une infinité d'expériences différentes, le langage est devenu utilitaire, opérationnel, stratégique, une simple monnaie d'échange pour rendre le monde plus pratique.

⁴⁷ Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, p.16-17.

L'image du langage comme monnaie d'échange revient chez Novarina lorsqu'il écrit : « *Voici que les hommes s'échangent maintenant les mots comme des idoles invisibles, ne s'en forgeant plus qu'une monnaie : nous finirons un jour muet à force de communiquer* »⁴⁸ Pour lui, les mots ne deviennent des idoles qu'« *une fois arrêtés, coupés de notre souffle, hors de notre corps qui les respire* »⁴⁹. Il s'agit donc de briser ces idoles, de s'opposer à cet usage uniformisé du langage qui nous oblige à « *manger tous le même réel à la même mangeoire* », en ramenant le langage au plus près du corps et des impulsions mimétiques du parlant. Novarina revendique une parole qui repasse continuellement par le corps du parlant et vibre de son expérience du monde, avec cette fervente croyance que c'est bien de là que surgissent les pensées, que celles-ci doivent continuellement subir l'épreuve des passions, « *car le corps doit vérifier tout ce que lui dit l'esprit. Il a son mot à dire.* »⁵⁰. Il permet ainsi un rapport d'immédiateté et de proximité de l'homme au langage par le corps et du corps de l'homme au monde par le langage. Comme dans le butô, le corps est ce qui nous lie au reste de l'univers mais chez Novarina, cette union a lieu dans l'instant parlé.

Le langage ne raconte finalement presque rien d'humain mais porte témoignage de la nature opprimée. Créant sur scène l'apparition du monde, la parole voyage, comme dans la mimésis du butô, d'une perspective à l'autre, permettant de porter un regard « *depuis l'animal, depuis Dieu, depuis le caillou, depuis le pantin.* »⁵¹ « *Au théâtre, il faut réentendre le langage humain comme l'entendent les roseaux, les insectes, les oiseaux, les enfants non parlants et les animaux endormis [...] Je viens revoir ici la vie cachée.* »⁵² Le rapport mimétique permet de prêter une subjectivité à

⁴⁸ Novarina, *Devant la parole*, p.13.

⁴⁹ *Ibid.*, p.35.

⁵⁰ Novarina, *Le Théâtre des paroles*, p.138.

⁵¹ Novarina in Cortaz, "La Parole opère l'espace", *Magazine littéraire*, p.102

⁵² Novarina, *Le Théâtre des paroles*, p.128.

l'autre, de lui donner la parole, de lui permettre de s'exprimer à travers nous. La frontière entre sujet et objet s'efface momentanément.

1.7.2 Agir ou « être agi »

La parole chez Novarina comme le mouvement chez les danseurs de butô, loin d'exprimer le Moi de l'artiste, de l'acteur ou du danseur, cherche à entendre l'autre, à percevoir ce qu'il y a au-dehors et comment ce *dehors* rencontre notre *dedans* et arrive à nous faire agir ou à nous agir. Il y a un abandon de soi qui cesse d'exercer un pouvoir sur les choses mais se laisse bercer et transformer par elles.

At the time, people talked about dance coming from the inside, but I thought the dance had to come from outside and meet inside. I knew from a young age that my spirit was outside, and I was deeply ashamed to go down within my body. I want to go deep outside my body.⁵³

Dans le butô, c'est parfois l'espace qui crée la forme et non le danseur. S'il parvient à arrêter le flot de ses pensées, à se disjoindre de l'image qu'il a de lui-même, à trouver une sorte de passivité, il se rend disponible à un courant énergétique qui passe à travers lui, permettant la continuité entre les éléments de l'univers dont il fait partie. Les danseurs de butô sont conscients de ce perpétuel mouvement, qu'ils ressentent jusque dans l'immobilité, et se laissent aller naturellement dans ce courant jusqu'à « *ne plus savoir s'il s'agit [...] de danser ou d'être dansé.* »⁵⁴ Novarina, est aussi conscient de cette réversibilité qui se produit lorsque l'écrivain, étant « *bien passif comme il se doit* », n'écrit pas mais *est écrit*, et que son écoute, rendu par cet état si sensible, il ne lui reste alors plus qu'à *retranscrire* ce qui est entendu, ce qui passe en lui⁵⁵. Les mots qui viennent à lui sans qu'il ait à les chercher. Ce moment

⁵³ Min Tanaka cité in Ethan Hoffman, *Butoh : dance of the dark soul*, New York : Aperture., 1987, p.66.

⁵⁴ Miryam Sas in *Butô (s)*, p.50.

⁵⁵ Novarina in O'Byrne, "Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire".

réversible se retrouve aussi chez ses acteurs lorsqu'ils abordent ses textes. Ils ont parfois l'impression de ne pas dire le texte mais d'être joués par la parole de Novarina, se laissant modelés et transformés corporellement par elle. « *L'acteur est agi. Le jeu passe par la non-volonté, le laisser-faire, le lâcher prise.* »⁵⁶ L'écoute qu'exigeait Kantor de ses acteurs se situe dans le même esprit. Ils devaient développer entre eux des liens presque télépathiques, tout en demeurant attentif à l'énergie des objets et de l'espace, afin de pouvoir réagir promptement ou se laisser mouvoir par leur environnement. Cela qui nécessitait une grande concentration, une grande présence à ce qu'il y a *au-dehors*. L'espace du théâtre de Kantor agit aussi sur les acteurs, voire les manipule comme des marionnettes. Le rapport à l'espace, tel que nous sommes habitués de le concevoir, est totalement inversé.

Les Personnages, les objets deviennent des fonctions de l'espace et de ses péripéties... / ...l'espace n'est pas un récipient neutre, / dans lequel nous mélangeons les objets, les formes... / L'ESPACE est lui-même OBJET (de création) / Et le principal! / L'ESPACE chargé d'ÉNERGIE. / L'ESPACE qui se rétrécit et s'étire. / Ce sont ses mouvements qui façonnent les formes et les objets. / L'espace GÉNÈRE les formes!⁵⁷

L'espace et très souvent les objets sont acteurs, ils ont une volonté propre. C'est comme si nous assistions à un réenchantement du monde, les objets retrouvant leur esprit et leur pouvoir d'action sur les hommes. N'est-ce pas les bancs de *La Classe morte* qui possèdent le pouvoir d'éveiller la mémoire des petits vieux écoliers? Et n'est-ce pas également cet amas de chaises au drôle de mécanisme dans *Le Fou et la nonne*, qui tient le rôle principal? Occupant presque toute la scène, il oblige les acteurs à se mouvoir différemment, par manque d'espace et comme par lutte pour leur survie. Une organicité se crée, provoquée par ces relations dynamiques entre les éléments scéniques, parce que la valeur et la place de l'homme sont diminuées par rapport aux objets inanimés et à l'espace. C'est d'ailleurs pourquoi si quelque chose

⁵⁶ Novarina in "La Parole opère l'espace", *Magazine littéraire*, P.100.

⁵⁷ Kantor, *Leçons de Milan*, P.26.

change dans la configuration des spectacles kantoriens – que ce soit un acteur ou un objet - le spectacle se transforme complètement, puisque chaque élément possède une énergie différente, agissant différemment sur les autres éléments. C'est dans l'immédiateté de la rencontre des choses entre elles qu'émerge la forme. Ce théâtre laisse entrevoir l'homme en relation avec ce qui l'entoure. Ce n'est pas uniquement lui qui tire les ficelles de l'univers, n'ayant souvent pas plus de valeur qu'un sac ou une vieille chaise. Kantor lui-même ressent cette relation entre l'espace et lui comme une sorte d'équivalence entre l'artiste et la matière qui a aussi une volonté.

Je suis fasciné par l'idée et la supposition, peut-être mystique et utopique, que dans chaque œuvre d'art existe une UR-MATIÈRE, indépendante de l'artiste, qui prend forme seule et dans laquelle vit toute l'infinité des variantes possibles de la vie. Cela ne diminue absolument pas la part de l'artiste dans la création de l'œuvre, ni ne diminue son imagination. Bien au contraire! Cela dirige uniquement ses dons dans une juste direction. La bonne. [...] Je crois en cette SIMULTANÉITÉ et cette ÉQUIVALENCE de mon action individuelle et de celle de la MATIÈRE ORIGINELLE. Cette « unité » reste cependant le mystère inexplicé de la création.⁵⁸

La mimésis de l'autre concerne donc ce qu'il y a hors de soi, auquel nous laissons la possibilité d'agir sur nous mais aussi cette impulsion mimétique provoquée à sa rencontre et qui pousse à créer.

1.7.3 Retour à l'origine

La mimésis en art, c'est le pré-spirituel, le contraire de l'esprit et, en retour, ce à partir de quoi il s'illumine. Dans les oeuvres d'art, l'esprit est devenu principe de construction, mais il ne suffit à sa finalité que lorsqu'il s'élève à partir de ce qui attend d'être construit, à partir des impulsions mimétiques, que lorsqu'il s'intègre à elles au lieu de s'imposer de façon autoritaire.⁵⁹

L'authentique relation au monde que propose Adorno à travers l'art fait le trajet du sensible à la pensée et non l'inverse. La pensée ne conditionne plus le corps comme un personnage novarinien qui tiendrait « *son corps en laisse avec l'esprit* ». On retrouve un état plus naïf dans l'expérience du monde, comparable à celui de l'enfant qui découvre le monde *comme pour la première fois* et qui, en même temps, laisse librement se déployer ses impulsions. Novarina cherche le langage à l'état natif, répétant l'enfance du parlant comme le danseur de butô refait l'enfance du mouvement. Dans le butô, on parle d'un retour à l'utérus ou au néant, liés au moment originaire. Pour Adorno, c'est « *comme si les œuvres d'art, en se modelant par leur structure sur le sujet, étaient la répétition de la naissance et du surgissement du sujet. Elles sont expressives, non pas lorsqu'elles communiquent le sujet, mais dans la mesure où elles vibrent de l'histoire primitive de la subjectivité, de celle de l'animation.* »⁶⁰ La mémoire et l'oubli sont intimement liés dans cet état de redécouverte – particulièrement chez les danseurs de butô et Kantor – qui tentent de retrouver la perception du monde qu'ils avaient étant enfant en oubliant le savoir accumulé. On recherche le moment du non-savoir dont parle Bataille, qui permet une possible redécouverte du monde et de sa présence au monde. Dans les constellations créées à partir des débris de sa mémoire, Kantor est beaucoup plus intéressé par ces impressions enfantines qui apparaissent de façon incohérente et qui n'ont pas encore trouvé leurs compartiments dans le grand savoir universel.

⁵⁸ *Ibid*, p.25.

⁵⁹ Adorno, *Théorie esthétique*, p.157.

⁶⁰ *Ibid*, p.150.

1.7.4 Équilibre précaire et fluidité

On reconnaît alors un état à la fois actif et passif dans la création qui s'élabore à partir d'un équilibre très fragile entre le moi et le non-moi, un clignotement entre l'homme et le monde, l'identique et le non-identique, le soi et l'autre. Hijikata croyait qu'à l'origine, nous n'avions qu'une seule jambe. Il demandait aux danseurs de placer une jambe devant l'autre et de fermer les yeux en leur rappelant que c'est cet état de déséquilibre et de fragilité qui, par la danse, doit être recherché.⁶¹ Kantor, Novarina et les danseurs de butô, tentent de rester sur cet état de déséquilibre, sur ce seuil, sans rien figer, étant toujours à l'affût de ce mouvement continuuel entre le soi et l'autre.

LE PROPRE DE LA CRÉATION / EST L'ÉTAT FLOU, / CHANGEANT, / INSTABLE, / ÉPHÉMÈRE ET SANS FIN / COMME LA VIE MÊME. / IL FAUT CONSIDÉRER COMME / CRÉATION / TOUT CE QUI N'EST PAS ENCORE / DEVENU / UNE PRÉTENDUE ŒUVRE D'ART. / CE QUI N'A PAS ENCORE ÉTÉ / IMMOBILISÉ, / CE QUI MANIFESTE DES IMPULSIONS / DIRECTES DE VIE.⁶²

Il y a encore de leur part un refus de ce qui pourrait se figer. Ce qu'Adorno appelle le *fluctuant*, c'est-à-dire ce qui circule et qui n'a pas encore été figé ou instauré, ce qui précède la pensée, la forme. « *Toute chose, il faut l'approcher dans son mouvement; toute réalité, y compris et surtout les mots.* »⁶³ Novarina évite aussi cette sclérose en construisant, à partir de ses impulsions, des configurations chaque fois différentes, ces constellations que nous évoquions précédemment où le même, par variations successives, revient chaque fois en autre⁶⁴. Un nouveau livre se crée par la destruction du précédant ou par quelques bribes qui en sont restées. L'écriture est soumise à de nouvelles techniques, comme autant de façons d'observer le monde et de *travailler sur cette réalité qui résiste*. Il avoue également qu'une fois sèches et

⁶¹ Tatsumi Hijikata, *Three decades of butoh experiment*, Japan : Yushi-Sha, 1993, P.40.

⁶² Kantor, *Ma création, mon voyage*, p.106.

⁶³ Novarina, "L'Homme hors de lui", *Europe*, p.172

⁶⁴ Novarina, *Devant la parole*, p.75.

donc figées dans leur dernier moment, ses toiles doivent être retournées afin qu'il ne les voie plus. Son écriture *à la fresque* lui permet de travailler la matière le plus rapidement possible, avec le frais du langage, avant que quelque chose ne se cristallise. La parole devient fluide, déplacement constant entre l'intériorité et l'extériorité, entre l'infiniment grand et le détail microscopique, entre les pensées et les impressions physiques. Et l'on circule entre les slogans perçus sur les panneaux publicitaires, les souvenirs, les questionnements philosophiques. La parole, libérée des contraintes rationnelles, suit le mouvement incessant de toutes ces découvertes. Même chose dans le butô où, à travers une succession de métamorphoses, on arrive à passer fluidement de l'arbre à une de ses feuilles, à celui qui la piétine, au vent qui la secoue. Aucune forme n'est définitive. On est à la fois l'un et le tout. Et nous devenons soudain conscients des constantes transformations qui marquent notre vie, de ces cycles continuels de mort et de naissance qui, chez Novarina, se produisent ne serait-ce que par le souffle, par la respiration qui échange continuellement du mort contre du vivant.

1.8 L'universel et le particulier

Libérant ses impulsions mimétiques, l'artiste se libère de la domination qu'il exerçait sur sa propre nature et du conditionnement que la société lui a fait subir. Retrouvant son expérience sensible, son expérience corporelle, et objectivant les traces que le monde laisse en lui selon son propre langage, il emprunte le chemin qui le mènera à coup sûr vers sa singularité. Nous pouvons alors faire ressurgir la question de l'universel et du particulier évoquée plus tôt. Qu'est-ce qui, en effet, particularise les individus si ce n'est la façon particulière qu'ils ont chacun de recevoir le monde et de l'objectiver, si ce n'est cette liberté, d'entendre avec leurs propres oreilles, de toucher avec leur peau et de générer, utilisons l'expression de Grotowski, « *leurs propres associations personnelles* » dans l'expérience de la vie et

la création qu'elle suscite. Avec la *Théorie esthétique* d'Adorno, le rapport de l'universel et du particulier que nous impose la domination rationnelle est renversé. Le particulier n'est plus un exemplaire ou un simple masque de l'universel, il reprend possession de soi et invente l'universel. Chercher d'emblée l'universel est nécessairement domination et ingurgitation de tout individu par une pensée commune. Adorno fait voir l'utopie d'une société où la domination de l'homme disparaîtrait pour lui laisser enfin la possibilité de créer son monde, possibilité pour laquelle il doit lui-même lutter. Le champ de bataille que crée Kantor par son art est tout engagé dans cette lutte, qui est une lutte pour l'individualité.

Après toutes les expériences de notre siècle, je sais comment cela se termine, à quoi et à qui sert cette célèbre « universalité », d'autant plus dangereuse qu'elle a atteint aujourd'hui la dimension du globe terrestre. Je veux ME SAUVER MOI-MÊME, non pas égoïstement, mais seulement avec la foi dans la VALEUR INDIVIDUELLE!⁶⁵

Dans cette négation de l'idée d'universalité se trouve la ferme volonté d'affirmer sa singularité, son expérience individuelle, par opposition à la grande marche de l'histoire et à l'esprit de troupeau. Ce n'est qu'en tant que singularité, dégagé de toutes valeurs imposées et de toutes idées pré-conçues, que l'ouverture à l'autre devient possible. Accepter d'être fondamentalement seul et sans armes dans l'affrontement de son destin n'exclut pas l'alliance avec d'autres individus. Si Kantor s'associe avec d'autres, comme les membres de la troupe Cricot 2, véritable communauté artistique, il ne s'associe qu'avec d'autres hérétiques comme lui, d'autres singularités. « *De magnifiques artistes. Nous livrons bataille ensemble. Je voulais dire nous créons.* »⁶⁶. Peut-être rêvait-il comme Nietzsche d'une société d'hommes libres qui puissent s'associer tout en résistant à l'idéologie de troupeau. À travers son approche de l'acteur, Kantor refuse l'assimilation de l'autre. L'acteur ne

⁶⁵ Kantor, *Leçons de Milan*, p.66-67

⁶⁶ Kantor, *T. Kantor 2, Les Voies de la création théâtrale*, textes de Kantor réunis par Denis Bablet, Paris: CNRS ÉDITIONS, 1993, p.123

se soumet pas à un personnage mais se révèle profondément, retrouve sa liberté. Il en va d'ailleurs de même pour le butô qui, n'ayant pas de définition propre et de règles strictes, se définit selon chaque danseur qui le danse et qui, à partir de leur propre expérience, de leur propre mémoire, créent chacun leur propre butô; comme Novarina propose contre l'idolâtrie «*l'expérience singulière que fait chaque parlant, chaque parleur d'ici, d'un voyage dans la parole* »⁶⁷ Chaque individu se reconnecte ici avec sa propre expérience sensible du monde.

1.9 Le spectateur devant l'altérité de l'œuvre

Dans l'expérience que fait le spectateur d'une œuvre d'art authentique, il y a également quelque chose du comportement mimétique. Le spectateur ressent devant l'œuvre un frisson, qui est réaction à ce qui reste fermé à lui. Et ne pouvant soumettre ce qu'il voit à du déjà-connu, il sort momentanément de lui pour s'ouvrir à l'œuvre. La relation consiste alors à pénétrer la chose ou comme le dit Walter Benjamin à «*respirer l'aura* » de l'œuvre.

Ce qui mérite le nom de sentiment, dans l'expérience esthétique, c'est plutôt l'étonnement devant ce que l'on contemple et qui est réel, la chose importante, et c'est le fait d'être subjugué par une réalité non-conceptuelle et pourtant bien définie, et non pas l'émotion subjective provoquée par l'œuvre.⁶⁸

Les œuvres réalisent l'idéal d'être pour-soi et non pour celui qui les contemple. Elles échappent ainsi à la réification, à la consommation. L'idéal de la réception d'une œuvre se réalise lorsque le spectateur, plutôt que de demander à l'œuvre de lui rapporter quelque chose - tout empreint qu'il est du mécanisme quotidien de la consommation – brise sa tendance à la conservation de soi en se dépossédant de quelque chose, en laissant mourir une partie de lui-même. Devant l'expérience d'une

⁶⁷ Novarina, *Devant la parole*, p.14.

⁶⁸ Adorno, *Théorie esthétique*, p.212-213.

œuvre singulière, le sujet se libère de sa subjectivité endurcie et « *prend conscience de l'étroitesse propre à son affirmation de soi* »⁶⁹ et de son caractère éphémère. Le sujet chez Adorno devient paradoxalement sujet en sortant de lui-même, au moment de la rencontre de l'autre et de la transformation qui s'ensuit. La conscience esthétique idéale consiste à une réaction spontanée devant les œuvres, réactions non soumises aux critères culturels du moment. Chaque spectateur singulier, sera alors différemment touché, « *frappé de flèches singulières* »⁷⁰ écrit Novarina. Il y aura autant de perspectives qu'il y a de spectateurs.

1.10 Peur et liberté

...on devrait définir le comportement esthétique comme la faculté de ressentir quelque effroi, comme si la chair de poule était la première image esthétique. Ce qu'on appelle plus tard subjectivité, qui se libère de la peur aveugle de l'effroi, en est en même temps le déploiement; rien n'est vie dans le sujet si ce n'est l'effroi, réaction à l'emprise totale et qui la transcende. La conscience sans effroi est conscience réifiée. Mais cet effroi, où se meut une subjectivité qui n'en est pas encore une, est le fait d'être touché par l'autre. C'est à partir de lui que se constitue le comportement esthétique au lieu de l'assujettir. Ce rapport constitutif du sujet à l'objectivité dans le comportement esthétique unit Éros et la connaissance.⁷¹

Cette citation d'Adorno est peut-être ce qui résume le mieux ce qui nous intéressait dans la *Théorie esthétique* et qui rejoint l'esprit de création de ces artistes dont le travail nous place face à l'altérité et nous émeut d'une façon indescriptible. C'est notre amour du monde qu'ils questionnent, amour qui nous fait vouloir l'éprouver dans toute sa complexité, dans ses contradictions, dans sa cruauté, avec toute la souffrance que son épreuve implique. Est-il encore possible de faire une

⁶⁹ *Ibid*, p.341-342

⁷⁰ Novarina, "La Parole opère l'espace", *Magazine littéraire*, P.98.

⁷¹ Adorno, *Théorie esthétique*, p.419.

expérience vivante du monde, où l'on ne s'esquive pas devant la peur, où l'on se défie chaque minute d'exister, où l'on se transforme continuellement au contact de l'autre ? Dans ce rapport brut au monde, sans béquilles, sans réconfort se situe la liberté. « *C'est dans la conscience que naît la peur* » nous dit Kantor. La liberté consistant à ressentir pleinement ce frisson, cette peur que provoque l'inconnu. Ne plus avoir peur, n'être plus touché par l'autre, c'est l'espace qui rétrécit, c'est la mort, c'est l'astre qui se fige.

CHAPITRE II

A SHIP TO NAMUH

Le présent chapitre servira à faire un retour sur la création de la pièce *A Ship to Namuh*, création scénique qui entretenait un dialogue ininterrompu avec les idées, l'esprit de création, les grands principes, énoncés au chapitre premier. Il importe, avant d'aborder le travail de la pièce elle-même, de mentionner l'existence du groupe artistique pour lequel ce mémoire fut un moment de réflexion sur le tournant que prenaient ses activités depuis quelques années. Ce collectif, qui ressemble bien plutôt à une tribu des temps modernes ou à une *horde de fous*, selon l'expression d'un de nos ancêtres, est à la source de l'imaginaire de la pièce qui a été montée. Un bref synopsis de la pièce précédera une rétrospective des trois axes principaux sur lesquels reposait la mise en scène, soit le corps, la musicalité et le symbolique. La question du rapport à l'altérité fut présente autant dans le processus de création que dans l'univers de la pièce qui explorait la tension constante ressentie entre le corps et la raison, entre *les sens et le sens*.

2.1. Fondements sous-terrains de la pièce : une troupe singulière

Depuis quelques années, notre troupe de théâtre - ou notre « tribu » - organise périodiquement des événements qui ressemblent à des happenings mais que nous désignons nous-mêmes comme des « cérémonies rituelles », compte tenu du fait qu'elles ont lieu dans l'intimité d'une communauté et qu'elles possèdent une dimension symbolique et sacrée. Ces cérémonies se déroulent soit dans les lieux où

nous habitons, soit dans la nature, que nous transformons, pour chaque occasion, en *grands théâtres de la vie et de la mort*. Cette pratique répond à plusieurs envies, celles d’extirper l’art de l’engrenage de la société, de l’exercer à l’état brut sans contraintes sociales et que son activité soit motivée par le besoin pressant de donner quelque chose d’irremplaçable à ceux qu’on aime. Nous souhaitons voir notre art se confondre avec l’expérience de notre vie. Nous aspirons à nous connaître les uns les autres autrement, dans d’autres circonstances et dans notre intimité la plus secrète. Et enfin, nous cherchons une zone de liberté où nous pouvons respirer un peu.

2.1.1 Potlatch

Nos cérémonies sont fondées sur le principe du *potlatch artistique*, pratique inspirée de cette forme particulière d’échange qu’est le potlatch des Indiens du Nord-Ouest américain. Telle que décrit dans *La Part maudite* de Georges Bataille⁷², le potlatch repose à la fois sur le don et le défi, procédant à l’inverse des échanges sociaux modernes où le pouvoir appartient à celui qui accumule. Il se pratique de deux façons distinctes. La première consiste à faire un don important à son adversaire qui, s’il veut relever le défi, se trouve dans l’obligation de répondre par un don encore plus généreux. L’autre forme est la destruction de ses propres biens devant les yeux de l’adversaire qui, en retour, sous peine de *perdre la face*, accomplit une destruction encore plus importante. Bataille raconte que dans le potlatch un chef peut, pour provoquer son adversaire, brûler sa propre maison et son adversaire de lui répondre en allant jusqu’à brûler son village en entier. Dans la règle du potlatch, celui qui donne, qui n’est pas attaché aux valeurs matérielles, est digne de respect. La dépense est plus importante que la conservation, que l’accumulation.

⁷² Georges Bataille, *La part maudite, précédé de la notion de dépense*, Paris : Les Éditions de minuit, 1967.

Le potlatch que nous pratiquons repose sur le don artistique qui est aussi don de soi. À l'esprit de conservation capitaliste, nous résistons en opposant une dépense improductive d'argent, de bien, de temps et d'énergie. Comme chez Kantor, il y a dans cette activité artistique une protestation et un défi au réel. Nos échanges artistiques obéissent à cette vieille règle perdue, évoquée par Jean Baudrillard dans *la Pensée radicale* : « *La règle absolue, celle de l'échange symbolique, est de rendre ce qui vous a été donné. Jamais moins, toujours plus. La règle absolue de la pensée, c'est de rendre le monde tel qu'il nous a été donné – inintelligible – et si possible un peu plus inintelligible. Un peu plus énigmatique.* »⁷³ Cette règle fait écho à la façon dont, recevant le monde, la réalité, ses signes, nous en renvoyons l'image au monde, sous de nouvelles configurations, avec plus d'ambivalences et de mystifications, en allant à l'extrême de nos imaginaires et en brisant toujours de plus en plus nos automatismes et nos limites - qu'elles soient mentales ou corporelles. Le jeu se poursuit entre nous lorsque recevant des autres membres de la troupe ces dons artistiques, nous y répondons comme à des défis, perpétuant un dialogue sans fin et proposant, comme le souhaitait Artaud, des chemins abrupts pour l'esprit

2.1.2 Création mythique

En renouant avec l'échange symbolique et en tissant des liens entre nos imaginaires, nous en sommes venus à créer un mythe moderne avec ses personnages contradictoires, ses symboles, ses lieux sacrés, ses objets magiques, ses énigmes, ses tragédies. Ce qui fut dans les premières cérémonies création et incarnation du mythe se transforma peu à peu en une réminiscence et recréation continue du mythe. Chaque œuvre ou chaque cérémonie se construit à partir des traces laissées par la dernière, du défi lancé, de la façon singulière que chaque personne a reçu le *don*. Par

⁷³ Jean Baudrillard, *La Pensée radicale*, Paris : Sens & Tonka, 1994, p.36.

souci d'éviter le plus possible de le figer, nous nous appliquons à rendre le mythe vivant, à le laisser se transformer au fil de nos propres transformations. Cette pratique nous a permis d'apporter une dimension plus symbolique et sacrée à nos rapports interpersonnels et d'initier un dialogue sur ce qui constitue, pour nous, les drames sous-terrains de l'humain moderne. Il nous semble important, pour résister à cet *empire du sens et des signes* qui nous traverse tous quotidiennement, que ce dialogue soit créé par le biais non pas du discours, mais de l'art et que cet art ne prenne en compte aucune règle sociale du *monde de l'art*, de là l'intérêt de le créer dans une communauté restreinte.

2.1.3 Mort et naissance du mythe

Les membres de cette communauté sont, pour la plupart, des artistes travaillant sur leurs projets artistiques à partir des éléments du mythe. Nos événements publics sont donc toujours représentation du mythe et même mort de celui-ci. La pièce présentée dans le cadre de la maîtrise fut un rassemblement de certains fragments de notre mythe, une certaine configuration de ces moments, une nouvelle rencontre entre ses personnages. De nouveaux personnages ont été créés, des événements se sont reproduits sous d'autres formes et l'intrusion d'acteurs n'ayant jamais participé à nos cérémonies lui ont donné une autre couleur et un autre souffle. Les cérémonies dans lesquelles le mythe est représenté, ayant longtemps eut lieu uniquement entre nous, dans un espace privé et non dans le but de présentation publique, ont fait adhérer notre groupe à un autre mode d'existence, créant une *zone d'autonomie* face à une société avec laquelle nous sentons un clivage presque insurmontable. Par cette pratique, l'art et la vie restent intimement liés et nos relations dépassent le quotidien. Aussi avons-nous toujours ressentis une grande liberté à la fois dans la création et dans la perception de notre art puisque nous n'avons aucun souci de règles sociales artistiques. Nous avons envie de séduire l'autre comme lorsque nous présentons une

œuvre publiquement mais nous n'avions pas le souci de *nous faire comprendre* puisqu'il s'agissait simplement de donner une part de nous-même à l'autre, ce qui n'exige aucune explication *rationnelle*. Nous avons toujours évité d'imposer un sens unique aux éléments du mythe, préférant qu'il reste ouvert à diverses interprétations et installe un dialogue en images. En affrontant le travail de *A Ship to Namuh*, nous avons senti un œil extérieur plus imposant et exigeant, qui brimait un peu cette liberté, ce qui a été une tension intéressante dans l'élaboration de la pièce. Cette idée de radicalisme de l'art dont parle Adorno et qui consiste à ne pas faire quelque chose pour le spectateur mais qu'elle soit simplement rencontre de deux singularités et de deux façons différentes de recevoir le monde en soi, est devenue plus concrète. Le refus de la communication comporte toujours le risque d'interprétations qui abondent dans un sens totalement différent de ce qui est perçu par l'artiste dans la construction de l'œuvre. En luttant contre notre automatisme de vouloir rendre les choses claires, nous avons assumé les risques que peuvent comporter les interprétations multiples et accepté de noyer le mythe dans l'océan du social.

Mentionner cette pratique singulière nous semblait essentiel puisqu'elle répond à plusieurs des principes mentionnés en première partie pour ce qui est de la recherche d'une liberté à travers l'art, d'un art qui ne répond pas à des critères sociaux, la création de notre propre langage, et aussi du désir de ne rien figer mais de faire un art qui détruit et reconstruit perpétuellement le monde, faisant apparaître ce que la lumière aveuglante de la raison nous empêche d'apercevoir. L'idée de constellation dont parle Adorno est très présente dans notre façon de créer. Elle l'est par notre utilisation de signes marquants de l'histoire ou de mythes anciens qui sont confrontés avec des éléments actuels et avec notre interprétation et notre imagination de ceux-ci. La constellation se fait aussi du fait que les éléments même de notre mythe sont chaque fois réunis dans de nouvelles configurations qui créent de nouvelles possibilités symboliques.

2.2 Bref synopsis de la pièce

Voici quelques traces restantes de la constellation *A Ship to Namuh*. Nous énonçons seulement ici certaines lignes des actions des personnages sans trop percer leur mystère, considérant qu'autour d'elles, la majeure partie de la pièce se déroulait entre les deux oreilles du spectateur, dans son imaginaire particulier ou peut-être, nous l'espérons, dans sa sensibilité, sa circulation sanguine, ses organes, ses os. La pièce comprenait une dizaine de tableaux successifs reliés par un seul souffle, celui de *Celle qui sans cesse meurt et renaît*, personnage principal. Elle surnageait une sorte de cycle de mort-naissance comme de ceux que nous vivons chaque minute de notre vie. L'espace scénique, chargé d'énergies diverses, se partageait entre la matière et l'esprit. L'espace de la matière, par spasmes ininterrompus, créait et détruisait la forme, se prêtait à diverses transformations. Derrière et plus élevée, le lieu du rationnel, du discours, des signes arbitraires, de la répétition du même, se révélait dans sa prestigieuse lumière. Oscillait entre les deux, *Celle...*, dans un long périple humain, accompagné de toutes les divinités habitant son imaginaire : *Les Prêtres Vont-nus-pieds de la Mort*, les *Chigneux*, la *Ramasseuse d'Époques*, les *Bien-Antis de l'Empire du Sens*, le *Capitaine Artaud*, les *Mages de Nombre Trois*.

Tableau I : *Les Prêtres...*, hôtes de la cérémonie, marquent une coupure radicale entre la salle et la scène, le quotidien et le sacré, par l'accueil particulier qu'ils réservent aux spectateurs : grimaces salivantes, exclamations cavernueuses, sourires niais. Les spectateurs s'apprêtent à être témoins d'une cérémonie qui se déroule habituellement dans la plus grande intimité. L'espace, dévoilé par soulèvements de draps et dépoussiérage d'objets, et par la lumière qui apparaît et disparaît comme à chaque renouvellement du souffle, est reconfiguré pour un futur rituel.

Tableau II : « *Autrefois [...]la vie n'était pas une agitation sans but d'automates sans âmes. La société en tant que machine n'existait pas. Il y avait une pâte épaisse de brutes souffrantes sur laquelle poussaient des fleurs magnifiques du désir, de la puissance, de la création et de la cruauté.* »⁷⁴. De cette pâte brute formée par le troupeau des *Chigneux*, débris chétifs et terrifiés, s'accrochant, pour se protéger, à leur parties mortes dont ils ne peuvent se défaire, émerge *Celle...*, fleur magnifique, qui consent à la nudité, à l'expérience, au sacrifice. Souffrance de la naissance. « *C'est par la peau qu'on fera entrer la métaphysique dans l'esprit* » souffle silencieusement Artaud au moment où *Celle...*, par les épreuves que lui imposent les *Prêtres...*, reprend douloureusement contact avec son corps, endolori par la masse lourde sous laquelle elle fut découverte. Naissance du geste. L'enfant revient, la musique des choses sonne le glas.

Tableau III. Premier passage. La Ramasseuse d'époque porte dans ses souvenirs le vestige d'un ancien mythe. Comme d'autres passeurs, la *Ramasseuse...* provoquera la réversibilité d'un monde. Naissance de la voix de *Celle...* Inquiétude. Goûter le fruit de la connaissance. Se dédoubler.

Tableau IV. La grande armée de la raison engloutie la scène dans une lumière rutilante. *Celle...* est enrôlée par ses multiples anti-personnes, rationnels jusqu'à l'extrême, voire jusqu'à l'irrationnel. Enfants qui jouent à être grands et sérieux, enfants qui refusent leur enfance, les *Antis*, dans leur accoutrement ridicule, marchent et discourent à l'envers, sabotent la matière, paradent avec leurs signes abstraits, étendent leur empire mais échouent à nommer la mort et se font prendre dans l'engrenage d'une machine à discours qui se détraque. Ils ont beau miser et tenter le hasard, le dé retombe toujours sur le chiffre un. Tout dans ce tableau se déroule trop vite.

⁷⁴ Stanislaw Ignacy Witkiewicz, *Le Fou et la nonne, Théâtre complet - I*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1969, p.230.

Tableau V. Deuxième passage. Le capitaine Artaud, à bord de son squelettique navire, professe son discours, fait le bilan, dans un récit chaotique, de l'état du monde sur lequel il navigue. « *Premièrement, plus de fruits, deuxièmement plus de plantes, troisièmement, plus d'arbres [...] Sixièmement, plus de saletés sociales. [...] Huitièmement, derrière, les hommes. [...] C'est Dieu! Et que ce soit le règne enfin de Dieu! Et avec Dieu, c'est l'homme [...] La guerre n'est-ce pas! C'est la guerre! [...] Sur des axes particuliers. Pour défendre pied à pied, une résurrection de l'humanité. L'homme est malade...* ». Celle...enlève ses vêtements humains et manifeste le désir de se dissoudre dans l'océan du monde. Crucifixion suivie d'une chanson funèbre.

Tableau VI. Les mages de nombre trois, après le passage d'Artaud, vident le corps de *Celle...* de ses organes. Lente, minutieuse et pénible autopsie. Voilà une opération qui ne se fait pas en un jour. Elle demande temps et patience, surtout de la part des observateurs. La fin de l'autopsie est couronnée par la réversibilité. *Celle...*se retourne sur elle-même comme un gant, laissant émerger sa sensibilité à la surface.

Tableau VII. Dernière scène. Le repas...puis le vide. L'empire du sens s'effondre dans d'interminables sanglots. Expression de la souffrance humaine. Réversibilité des signes en symboles par *Les Prêtres....*

Tableau VIII. Troisième passage. Hitler bleu, enfant Shiva, réincarnation et cristallisation momentanée de toutes forces destructrices, laisse présager la construction d'un monde nouveau avec les débris de cet effondrement.

L'infini.

2.3 Le symbolique

Si le symbolique nous séduit, c'est qu'il est lié à la perception singulière, aux différentes associations personnelles que fait chaque individu. Peut-être est-il la seule résistance créative possible à ce que nous appelons dans notre mythologie *l'empire du sens* ou *l'empire des signes* qui est bien ce qui contraint à « *manger tous le même réel à la même mangeoire* ». Les signes, refermée sur eux-mêmes, semblent stériles à enfanter l'imagination. Le sens, quant à lui, nous oriente dans une seule direction. Les symboles ne sont pas un pur produit de nos têtes, ni ne renvoie qu'à un seul signifié. Ils proviennent d'une situation réelle et ont plutôt tendance à apparaître d'eux-mêmes par la force des choses lorsque les conditions sont propices à leurs apparitions. Avec la pièce, nous avons essayé de créer ces conditions en provoquant diverses rencontres (encore ces constellations!), en faisant miroiter les signes, en pratiquant leur réversibilité, c'est-à-dire en les utilisant parfois dans un sens opposé à celui par lequel ils circulent dans le social. Cette manipulation provoquait des jeux de tension et de contradiction par rapport à nos notions du bien et du mal. La tension que ressent le personnage principal entre sa raison et ses sens était dès lors ressentie chez le spectateur. L'imagination, la nôtre comme celle du spectateur, était stimulée et les potentialités de perceptions et d'interprétations infinies. *A Ship to Namuh* est une pièce symbolique en ce que ses images renvoient à un contenu ambivalent, vaste et flou et à des impressions indicibles. Aussi évoque-t-elle plutôt que de circonscrire véritablement les choses, ne nomme pas mais fait apparaître.

2.4 Le corps

Le corps, la matière, se révélèrent à eux comme autant de lieux sacrés, là où l'empire du sens échoue sans cesse à pénétrer. Ces lieux devinrent les fronts de la « résiste-sens ». La cruauté de l'homme envers son sujet fut mise à l'œuvre, des instruments et des techniques de tortures servant à purger le corps de ces cancers sociaux furent offerts afin de faire naître de son sang la fleur magnifique de l'imaginaire.⁷⁵

Dans *A Ship to Namuh*, la poésie l'emporte sur le sens et le langage du corps sur celui des mots. La pièce était presque entièrement gestuelle, mis à part quelques dialogues qui, proférés à l'envers (les *Antis*) ou dans un ordre chaotique (le *Capitaine Artaud*), ne transmettaient pas de sens clair. Le travail corporel obligeait l'acteur à renouer avec ses sens, prendre conscience de son corps et le rendre autant réceptif qu'expressif. À travers ce travail, intense et chargé d'épreuves, plusieurs éléments étaient recherchés. En voici quelques-uns.

2.4.1 L'autre en soi ou devenir autre

Par tortures et dépassements des limites, nous avons cherché à décoloniser le corps de ses postures quotidiennes pour le rendre apte à faire émerger l'altérité secrète de l'acteur, sa « *divinité masquée* », en termes baudrillardiens. Il n'y avait pas lieu d'inventer des personnages auxquels les acteurs viendraient se greffer mais de favoriser leur éruption à partir des acteurs mêmes et des situations dans lesquelles ils étaient confinés. C'est à partir du mouvement, des contraintes physiques, des relations avec ce qui les entourait qu'ils apparaissaient et non conceptuellement, non par des traits psychologiques. Chaque acteur devait trouver son propre *Anti*, soit à partir de sa propre perception, de l'imagination qu'il en avait, soit à partir de l'anti

⁷⁵ Mélanie Verville, extrait tiré du programme de la pièce, juin 2005.

qui veille en lui, de son propre côté rationnel qui le nie et voile sa véritable nature. Cette imagination s'exprimait par le corps, dont on explorait le vaste potentiel, cherchant d'autres états d'être.

Plusieurs exercices, puisés dans la danse butô, ont servi d'instruments propices à briser les automatismes du corps et de la pensée et à vouer l'acteur à toutes les métamorphoses possibles et impossibles. Entre autres, les katachis, par lesquels les danseurs de butô explorent à fond la mimésis, en furent souvent les déclencheurs. C'est par ces katachis, qui sont des images, des contraintes transmises verbalement, qu'Hijikata nourrissait ses danseurs, les conviant à transformer leur corps, à vivre ou devenir ce que les katachis évoquaient en chacun d'eux. Des katachis, chacun peut en inventer comme chaque personne écrirait un différent poème dans l'espace avec des corps et des sensibilités multiples. Par eux, ces corps deviennent tantôt des éléments de la nature (devenir plante, rivière, animal), se voient tantôt affublés de qualités diverses (corps fluide, pieds de géant, corps ancien), ou placés dans des situations qui contraignent à agir autrement (marcher sur de la vitre cassée, être manipulé comme une marionnette, revenir dans son corps d'enfant). Les katachis sont donc plutôt des stimulateurs que des codes figés et varient selon l'imagination et la mémoire du danseur qui les exécute. Les danseurs deviendront chacun à leur façon la feuille d'arbre parce qu'ils la perçoivent tous différemment et seront emportés dans des *ailleurs* distincts. Dans plusieurs scènes de *A Ship to Namuh*, les acteurs étaient habités par de telles images. L'espace extérieur comme l'espace intérieur en étaient remplis. En début de pièce lorsque les *Chigneux* se réveillent en amas, ils sentent différents éléments agir sur leur corps (lumière qui abîme les yeux, poussière et toiles d'araignée sur leur visage, froid sur la peau, douleur dans les os, etc.). *Celle...*n'y échappe pas non plus, lorsque buvant le breuvage magique concocté par *les Prêtres...*, elle se transforme en divers éléments de la nature.

Cette mimésis, ce *devenir autre* exige, comme nous l'avons vu au premier chapitre, un effacement de l'ego dont nous avons pu éprouver une difficulté tenace. Son emprise se manifestait de deux façons. D'abord, dans une certaine retenue, dans l'incapacité de se détacher de l'image que nous avons de nous-même, de fermer l'œil que nous braquons sur nous à tout moment et qui semblent veiller à ce que nous paraissions toujours sous notre meilleur jour. Ensuite, par la difficulté d'arrêter le flux des pensées et une difficulté de concentration. Entreprise difficile que d'atteindre cette concentration dans un monde où fusent une quantité démesurée de messages, de signes, de slogans qui nous traversent et nous étourdissent continuellement, implantant toutes sortes de déchets dans nos têtes. Ce sont ces déchets qui parfois resurgissent à notre esprit, nous rendant absents, nous séparant en deux, faute de quoi nous agissons de façon mécanique, sans conscience du moment présent. Taire ses pensées est une tentative d'autant plus ardue dans un monde où le sujet est aussi présent, aussi centré sur lui-même, s'exprimant constamment même sans parler, se projetant devant lui-même et opposant alors un écran entre le soi et l'autre, annulant le moment mimétique dans la rencontre. Arrêter de penser, se *couper la tête*, être présent dans chaque moment, conditions essentielles pour développer une écoute sensible du monde, fut une difficulté qui persista jusque sur la scène. La lutte contre la subjectivité fut constante.

2.4.2 Dépense de soi et effacement de l'ego

Avec le MB et un exercice inventé qui s'en inspirait et que l'on surnommait simplement la mimésis, nous avons exploré des états d'essoufflement, d'épuisement, de danger, de dépense, autres techniques de tortures tout aussi déconstructives du Moi. Le MB, qui provient encore du butô, peut signifier à la fois *mind and body* et *muscles and bones*. Entraînement très intense qui fonctionne sur le principe du « suivez le guide », il fait travailler à la fois la coordination, les muscles,

l'imagination, la conscience des autres, oblige à se donner complètement dans chaque moment, à aller au bout de chaque mouvement, à explorer les positions limites et les déséquilibres. Certains guides donnent des images aux danseurs pour accompagner les mouvements, d'autres invitent les danseurs à créer leurs images, à s'appropriier les mouvements, quitte à les modifier. Aussi le MB permet de visualiser et de séparer chaque partie du corps, des muscles et des os, et de nous en rendre plus conscient. Dans le quotidien, et trop souvent au théâtre, nous nous exprimons en remuant toujours les mêmes parties du corps (les mains surtout). Le corps se trouve dans un état d'inertie complète, une simple tige au bout de la pensée. Redevenir conscient du corps, c'est recommencer à l'habiter un peu plus, comme lorsque nous étions enfants et que le corps exprimait beaucoup et de partout.

Notre exercice de mimésis consistait à nous mimer les uns les autres et nous devenions guide à tour de rôle, nous passant le flambeau en plein mouvement, fluidement, sans consentement verbal. Il exerçait donc beaucoup l'écoute de l'énergie des autres. Aussi les mouvements étaient chaque fois différents parce qu'il s'agissait toujours d'improvisations. L'exercice, qui durait parfois des heures, nous laissait entrevoir l'univers particulier de chacun et explorer diverses façons de se mouvoir dans l'espace.

Dans le MB comme dans notre exercice de mimésis de l'autre, si le danseur ou l'acteur s'y investit à fond, transgressant ses limites habituelles, il verra ses résistances, les barrières de sa subjectivité, ses tabous acquis et donc sa gêne devant les autres, tomber d'autant plus rapidement. Dans cet état, les acteurs éprouvent plus de facilités à concrétiser leur imagination des katachis et deviennent plus réceptifs, plus disponibles à ce qu'il y a *au-dehors*. Moins centrés sur leur image, ils osent aussi plus facilement explorer les grimaces, la défiguration, les distorsions du corps telles celles que nous présentent les personnages de *A Ship to Namuh*, dans leur refus évident à nous renvoyer une image parfaite de nous-même et ébranlant notre

perception du beau. À ce niveau là, nos acteurs semblent avoir surpasser plusieurs tabous. Si certains d'entre eux ont mis plus de temps à déformer leur image, à montrer la laideur, d'autres semblent s'être délectés de cette liberté nouvelle qui leur permettait de laisser sourdre leur *part maudite* et faire un pied de nez aux conventions sociales.

2.4.3 Être joué, organicité, fluidité

Comme pour la réversibilité des signes et dans le même esprit que le travail de Kantor, Novarina et des danseurs de butô, la réversibilité des corps était jouée à travers les interactions entre acteur-objet, acteur-espace, acteur-musique et sons. Il y avait basculement de l'ordre, déconstruction de la hiérarchie des éléments scéniques pour augmenter le pouvoir d'action de l'objet, de l'espace, et de la musique, qui devenaient aussi acteurs, provoquant le mouvement, lui donnant forme, agissant sur l'acteur. L'écoute et la passivité nécessaire à ce transfert de volonté étaient exercées par différents exercices ou katachis comme ceux qui nous portent à devenir des marionnettes manipulées avec des ficelles invisibles ou à être ballottés par différents éléments de la nature agissant sur le corps. Des marionnettes, les *Antis* le sont presque lorsque, pendant leur discours, ils sont activés par une sorte de machine à piston que devient la table et qui les fait successivement monter et descendre. Si l'un d'eux s'assied, voire s'abaisse, il provoque la montée d'un autre, et ainsi de suite jusqu'à ce que la machine se détraque et qu'ils se mettent tous à se lever dans le désordre ou en même temps pour proférer leurs bouts de discours. Aussi sont-ils constamment propulsés de l'arrière-scène à l'avant-scène et vice-versa, malgré eux, agis par des forces sur lesquelles ils n'ont plus aucun contrôle.

Pour ce travail, l'acteur devait trouver un état à mi-chemin entre l'activité et la passivité, un déséquilibre constant. État exploré également dans cette scène où les *Chigneux* se réveillent emmêlés les uns dans les autres et se démêlent pour démolir la montagne qu'ils forment. En plus d'être ensemble comme un seul organisme où chacun bouge et se laisse bouger par les autres, les acteurs devaient être attentifs aux déplacements que leurs proposaient *Les Prêtres...* qui indiquaient en les frôlant de leurs mains différentes directions, ce qui demandait une concentration et une écoute absolues.

Nous cherchions aussi la sensation d'un perpétuel mouvement où, même lorsque le corps s'arrête, quelque chose persiste, à l'intérieur comme à l'extérieur. La fluidité consistait à être toujours dans la force de l'allant, qu'un geste en invite un autre, que les interactions avec ce qui l'entourait stimulent constamment le mouvement de l'acteur. Cela l'obligeait à soutenir une énergie continue, à n'être jamais au repos afin de pouvoir saisir chaque opportunité de jeu. En général, les acteurs ont éprouvé beaucoup de mal à combiner tout ce qui leur était demandé : garder une énergie soutenue, être concentrés et présents dans ce qu'ils faisaient – ce qui signifie ne rien faire mécaniquement mais *savourer l'instant* - être à l'écoute des autres et de tous les éléments scéniques, avoir le regard à 360°, être finalement partout à la fois, le corps ouvert et l'ego absent. C'est une implication totale dont nous n'avons pas l'habitude et qui abolit tout ce qui est produit par habitude.

2.5 Musicalité, « entendre ce qui est tu » et organicité des éléments scéniques

La musicalité signifiait pour nous réenchanter le monde sur scène, donner à entendre la musique des choses, concevoir une œuvre s'adressant directement aux sens et nous emporter dans un *ailleurs* et un *autrement* certains. Elle était engendrée autant par le mouvement et le rythme des corps que par l'utilisation de micros sans

fil et d'un logiciel servant à synchroniser sons et éclairage et à modifier les données sonores. L'organicité créée entre les différents éléments scéniques n'en devenait que plus perceptible, la musique et les mouvements des acteurs se provoquant sans cesse l'un l'autre. Dans la parade des *Antis*, les sons d'une cadence militaire les font agir malgré eux comme si les pas existaient déjà, avant qu'ils ne les produisent eux-mêmes. Ils n'ont plus qu'à s'insérer dans ce qui est déjà formé pour eux, comme dans un train, ne pouvant avancer avec leurs propres pieds. Lorsque les *Antis* s'arrêtent, on entend encore les pas marteler le sol. Puis le train s'éloigne, revenant plus tard en force les prendre pour une seconde parade. En plus d'explorer les interactions entre musique et acteur, cette scène jouait aussi avec cette idée d'être agi, les personnages étant promenés à gauche et à droite par quelque chose qui leur est extérieur. Et ces jeux musicaux stimulaient d'autant plus le potentiel symbolique de la pièce.

Des micros sans fils captaient les sons émis par les objets et les acteurs et ceux-ci, amplifiés et modifiés, conféraient une densité à l'espace. Presque matérialisés, les sons prenaient plus d'importance et devenaient, eux aussi, acteurs de la pièce. Ce travail sonore concerne surtout la première partie de *A Ship to Namuh*, laquelle devait être enveloppée d'une atmosphère de magie. Nous avons travaillé la matière sonore qui provenait des manipulations des *Prêtres vont-nus-pieds* : sons de clochettes et d'objets divers utilisés dans la fabrication d'un breuvage magique. Les sons plaintifs des *Chigneux*, par modifications et aussi par caprice du logiciel que nous utilisons, pouvaient évoquer un soir la sonorité d'un essaim d'abeilles, et un autre celle d'une horde de vautours tournant autour de *Celle*.... Nous avons également capté les sons provoqués par le passage de la *Ramasseuse d'époques* dont la coiffure, pleine de souvenirs, de bijoux, d'os et de bouts de ferraille, était clinquante et accompagnait l'air de valse chantonné par le personnage.

Le logiciel dans lequel entraient les sons captés pouvait synchroniser sons, musique et éclairage. Voilà pourquoi dans le premier tableau avec *Les Prêtres...*, des fluctuations de la lumière allaient au rythme de la musique et s'intensifiaient de plus en plus, en symbiose avec elle, qui devenait plus présente et plus dramatique. Dans la scène de l'autopsie, c'est le maniement des objets chirurgicaux par les *Mages de nombre trois* qui faisait vibrer l'éclairage se trouvant au-dessus de chacune des trois tables sur lesquelles ils travaillaient. Aussi lorsque *Celle...* croque dans la pomme et provoque un noir total, c'est le son strident de la musique qui, après-coup, déclenche des flashes rapides de stobes pour laisser, dans de brefs instants, apercevoir et non pas voir, le personnage se pendre, assimilé par son *Anti*.

2.5 Le spectateur devant *A Ship to Namuh*

Si nous n'avions pas de message à transmettre aux spectateurs, nous espérions toutefois les ébranler, les faire vibrer, les voir vivre une expérience et voyager dans leur imaginaire. Nous étions tous avides de connaître leurs impressions et leurs perceptions de la pièce qui se sont révélées fort inspirantes. D'abord, certains spectateurs ont eut le réflexe de chercher à comprendre ce que *signifiait* la pièce, quel *message* elle véhiculait, et affirmaient n'y avoir tout simplement rien compris. Devant son hermétisme et sa poésie intraduisible, certains n'ont rien *reçu*, soit parce que leur rationalité s'imposait de façon trop autoritaire, dans leur tentative de déchiffrer ce qui se passait sur scène ou bien, ce qui est fort possible, ils n'ont aucunement été touchés même en étant très ouverts par ce qu'ils recevaient. À l'autre extrême, certains spectateurs ont saisi beaucoup de choses sans se demander si ce qu'ils avaient perçu était juste ou prévu de notre part. Puisqu'ils l'avaient perçu, c'était ce que la pièce racontait, un point c'est tout. Les spectateurs nous ont raconté des histoires sur ce que nous avons joué, des histoires très poétiques, avec une croyance absolue en leur

vérité. Ils nous révélèrent des choses que nous n'avions nous-même pas imaginé. Ils s'étaient laissé aller dans la poésie, dans les images, sans en chercher le sens. Plusieurs nous ont dit avoir compris tout de suite qu'il s'agissait simplement d'abandonner ses *repères* pour pouvoir apprécier le spectacle. Peut-être étaient-ils parvenus, comme le souhaitait Adorno, à sortir momentanément d'eux-mêmes pour s'ouvrir à l'œuvre, sans rien en attendre. Certains symboles présents dans la pièce faisaient sens pour nous alors que d'autres éléments ou agencements étaient purement esthétiques mais pouvaient déclencher des éclairs de signification chez les spectateurs. Au fil des représentations, nous redécouvrons nous-mêmes chaque fois la pièce, comme si des détails s'étaient glissés subrepticement, créant de curieux hasards.

2.7 Un travail sur une réalité qui résiste

A Ship to Namuh a plongé la troupe dans de nouvelles conditions de création, inconnues jusqu'alors et nous a obligé encore une fois à nous défier nous-mêmes, à détruire l'ordre établi, à nous transformer. Nos expériences et expérimentations nous ont beaucoup appris sur nous et notre façon de saisir le monde. Se sont révélés, dans un même élan, des capacités insoupçonnées, un potentiel infini de création, de jeu, un passage ouvert sur une certaine liberté en même temps que plusieurs résistances, des mécanismes de conservation de soi et des peurs de toutes sortes. Fragiles, dans un état constant de déséquilibre et d'inquiétude face à l'inconnu, nous avons éprouvé une véritable tension entre la liberté absolue que nous nous accordions, la rigueur que paradoxalement elle nécessitait et les automatismes, les peurs qui nous imposaient des restrictions et nous bloquaient parfois. Dans le processus de création, c'est le travail avec l'acteur qui occupa la place centrale et qui s'avéra être le plus intense travail sur une réalité qui résiste. Dans la constellation que nous avons créée, jouer avec les *objets inanimés*, quand bien même nous leur prêtons une subjectivité,

s'apparentaient beaucoup plus à un jeu d'enfant, comparé à la confrontation à des subjectivités réelles, pris dans des engrenages sociaux. Le rapport à l'autre s'est donc fait sentir dans cette limite au Moi qu'impose l'autre être humain. Découvrir l'univers de l'acteur, sa divinité cachée, l'amener à dépasser ses limites, le confronter en même temps que l'écouter, démêler les automatismes des actes authentiques, a sans doute été pour la metteuse en scène l'épreuve la plus terrifiante et la plus stimulante dans la création de la pièce. L'état à la fois passif et actif qu'elle exigeait montrait à quel point toutes les dimensions de la création nous portaient à être constamment dans cet état d'équilibre précaire, d'oscillation, de tension entre deux extrêmes que provoque la rencontre de l'altérité.

CONCLUSION

Ce mémoire nous a permis de faire resurgir, à partir de la question du rapport à l'altérité dans l'art et par l'art, les liens existants entre la théorie esthétique d'Adorno et le travail de Kantor, Novarina et des danseurs de butô. Nous avons rassemblé et expérimenté ce qui, dans leur manière de penser et de créer, nous séduisait et contaminait notre propre praxis du théâtre. Ce fut des méthodes, certes, mais surtout une façon particulière de concevoir l'art et le monde. Le radicalisme de leur approche, leur renversement des valeurs de la société actuelle (consommation, conservation, pragmatisme, discours rationnel, saturation de signes et de sens) témoignent d'un amour désespéré du monde, que nous partageons et qui nous remplit de ce désir vertigineux de l'éprouver dans sa complexité, ses contradictions, sa cruauté, de retrouver à sa rencontre la naïveté et la sensibilité propre à l'enfance. Ils nous ont appris que dans cette sensibilité, d'où prend sa source l'imaginaire, se situe la liberté, celle qui nous porte à percevoir l'altérité, voire l'étrangeté de l'autre et à créer notre propre langage pour objectiver ce qu'elle provoque en nous.

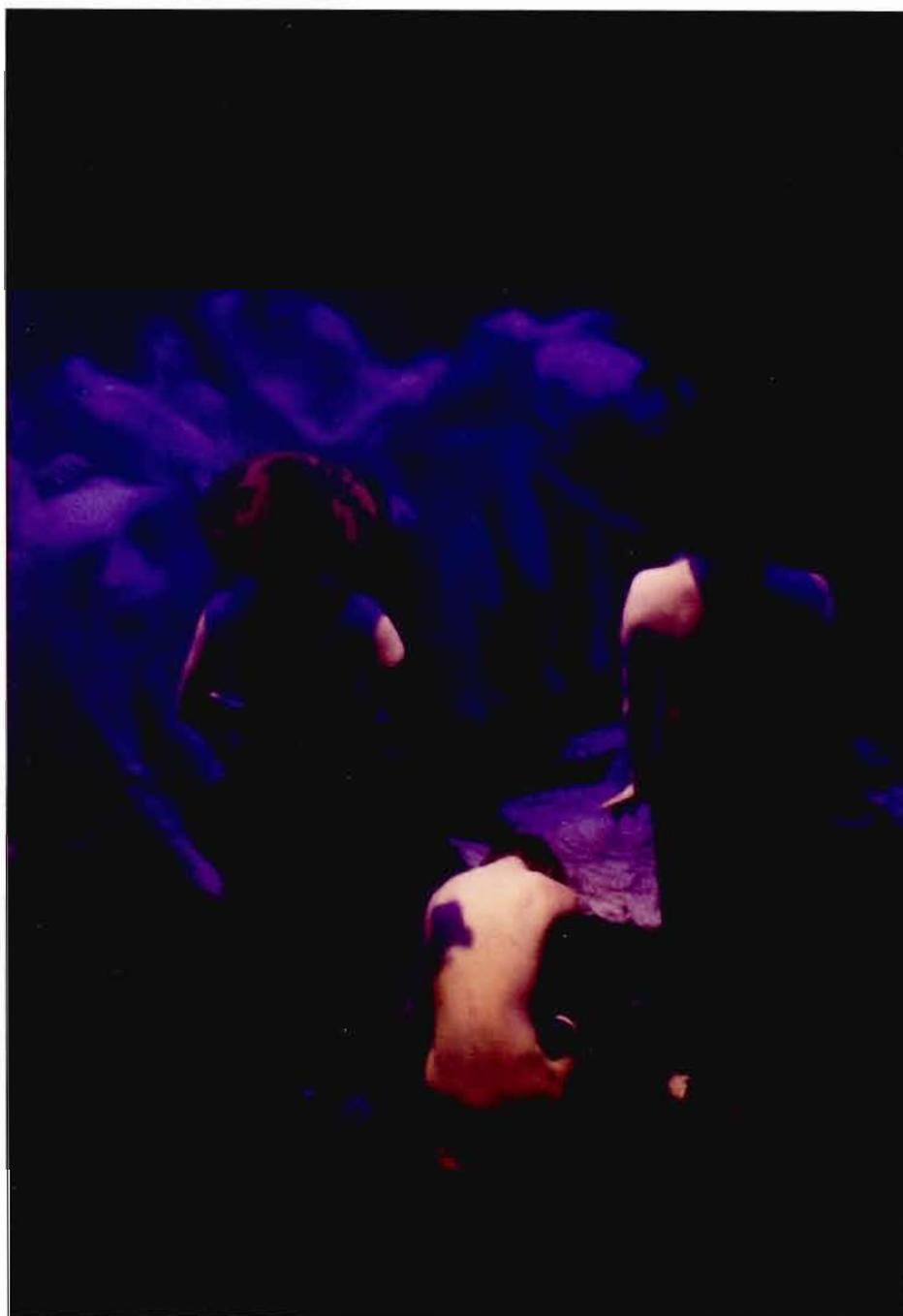
Habités par cette vision de l'art dans la création de *A Ship to Namuh*, nous avons tenté d'en faire une véritable expérience de l'altérité, un accueil hospitalier à ce qu'il y a au-dehors, à l'inconnu, à l'autre humain comme à une part inexplorée de nous-mêmes. À vrai dire, à différentes figures de l'altérité que nous rencontrons dans l'épreuve de la vie et qui provoquent nos multiples transformations. La prise de conscience du corps et l'exploration de son imaginaire nous a particulièrement fait

entrer dans une vaste terre inconnue et goûter une liberté dont nous ne pouvons désormais plus ignorer l'existence.

Avec *A Ship to Namuh*, nous avons mis à l'épreuve une réflexion sur la question de l'altérité. La théorie et la pratique se sont continuellement confrontées et défiées, passant, l'une face à l'autre, comme nous l'avons fait nous-même, à travers des mouvements de destruction et de reconstruction. La difficulté de mettre en pratique ces grandes idées qui exhortent à dépasser ses limites, affronter la peur, enlever ses vêtements humains, laisser advenir l'impossible, parler de ce dont on ne peut parler, trouver cet état d'équilibre précaire entre soi et l'autre, nous l'avons vécu au moins aussi intensément que celle de mettre des mots sur son propre processus de création, de nommer les images qui encombrant l'imaginaire, de transmettre, par le langage, la magie entourant la création, d'inventer un langage qui, comme chez Novarina, jaillit du corps, des impulsions profondes. Mais nous la vivons encore, car elle relève d'un processus qui n'a pas de finalité, par lequel nous sommes en perpétuel devenir. Il nous faut donc continuer, notre recherche ne représentant que quelques minuscules pas sur une longue route, la route de l'art comme celle de la vie, qui pour nous se confondent inévitablement.

APPENDICE

PHOTOGRAPHIES DU SPECTACLE











BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

- Adorno, Theodor W. et Max Horkheimer. 1974. *La dialectique de la Raison*. Paris : Gallimard. 283 p.
- Adorno, Theodor W. 2001. *Minima moralia*. Paris: Éditions Payot et Rivages. 356 p.
- 1989. *Théorie esthétique ; Paralipomena ; Théorie sur l'origine de l'art ; Introduction première*. Nouvelle traduction. Paris : Klincksieck. 464 p.
- 1984. *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion. 438 p.
- Amey, Claude. 2002. *Tadeusz Kantor. Theatrum litteralis : art, pensée, théâtralité*. Paris : L'Harmattan. 302 p.
- Artaud, Antonin. 1964. *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard. 246 p.
- Aslan, Odette. 2002. *Butô(s)*. Paris: CNRS Editions. Collection Arts du spectacle. 388 p.
- Banu, Georges. *Kantor, l'artiste à la fin du XX e siècle*. Ouvrage collectif publié sous la direction de Georges Banu. Paris: Actes Sud. 177 p.
- Bataille, Georges. 1967. *La Part maudite, précédé de La notion de dépense*. Paris : Les Éditions de minuit. 280 p.
- 1954. *L'Expérience intérieure*. Paris: Gallimard. 189 p.
- Baudrillard, Jean. 1998. *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité*. Paris : Descartes. 1 v. (non paginé)
- et Marc Guillaume. 1994. *Figures de l'altérité*. Paris : Descartes. 174 p.
- 1994. *La Pensée radicale*. Paris : Sens & Tonka. 36 p.

- , 1990. *La Transparence du mal : essai sur les phénomènes extrêmes*. Paris : Galilée. 180 p.
- , 1976. *L'Échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 347 p.
- Berset, Alain. 2001. *Valère Novarina: théâtres du verbe*. Paris: J. Corti. 395 p.
- Deuzayde, Louis. (Textes réunis par). 2004. *Le Théâtre de Valère Novarina : Une scène de délivrance*. Aix-En-Provence : PUP. 201 p.
- Durand, Gilbert. 1984. *L'imagination symbolique*. Paris : Presses universitaires de France. 132 p.
- Gebauer, Gunter et Christoph Wulf. 2005. *Mimésis : culture-art-société*. Paris : Éditions du Cerf. 522 p.
- Hijikata, Tatsumi. 1993. *Three decades of butoh experiment*. Japan : Yushi-Sha. 167 p.
- Hoffman, Ethan. 1987. *Butoh : dance of the dark soul*. Photographs : Ethan Hoffman ; Mark Holborn. New York : Aperture. 129 p.
- Jimenez, Marc. 1986 [1983]. *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*. Paris: Klincksieck, «Esthétique», n° 47, 421 p.
- , 1973. *Theodor W. Adorno. Art, idéologie et théorie de l'art*. Paris : U.G.E., «10/18», n° 759, 318 p.
- Kantor, Tadeusz. 2000. *Kantor I. Les Voies de la création théâtrale*. Textes de Kantor réunis et présentés par Denis Bablet. Paris: CNRS ÉDITIONS. 283 p.
- , 1996. *Entretiens*. Paris : Carré, 94 p.
- , 1993. *T. Kantor 2. Les Voies de la création théâtrale*. Textes de Kantor réunis par Denis Bablet. Paris: CNRS ÉDITIONS. 285 p.
- , 1991. *Ô douce nuit. Les Classes d'Avignon*. Paris : Actes sud, 116 p.
- , 1991 *Ma création, mon voyage : commentaires intimes*. Préf. de Guy Scarpetta. Paris : Plume. 240 p.
- , 1990. *Leçons de Milan*. Paris : Actes sud, 89 p.
- , 1977. *Le Théâtre de la mort*. Lausanne : Éditions L'Age d'Homme. 290 p.

- Nietzsche, Friedrich. 1997. *Vérité et mensonge au sens extra-moral*. Nouvelle traduction de l'allemand de Nils Gascuel. Arles : Actes Sud. 77 p.
- , 1958. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Traduit par Marthes Robert. Editions 10/18. 309 p.
- Novarina, Valère. 1999. *Devant la parole*. Paris: P.O.L. 181 p.
- , 1989. *Le Théâtre des paroles*. Paris: P.O.L. 173 p.
- , 1993. *L'Inquiétude*. Paris : P.O.L. 50 p.
- Ouellet, Pierre. 2003. *Le sens de l'autre : Éthique et esthétique*. Montréal : Liber. 250 p.
- Scarpetta, Guy. 2000. *Kantor au présent*. Paris : Actes sud, 210 p.
- Schulz, Karla L. 1990. *Mimesis on the move : Theodor W. Adorno's concept of imitation*. Berne : P.Lang. 196 p.
- Viala, Jean. 1988. *Butoh : Shades of darkness*. Tokyo : Shufunotomo. 207 p.
- Witkiewicz, Stanislaw Ignacy. 1969. *Théâtre complet - I*. Traduction du polonais par Alain Van Crugten et Erik Veaux. Lausanne : L'Age d'Homme. 253 p.

Numéros de revues

- Skiba-Lickel, Aldona. 1991. *L'Acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor*. *Bouffonneries*. Revue trimestrielle, N°26-27.
- De Bruycker, Daniel (dossier réalisé par). *Le Butô et ses fantômes*, traduction Satô Kyoko et Daniel de Bruycker, *Alternatives théâtrales*, n°22-23, Bruxelles, avril-mai 1985.
- Drama review (The)*. (Hijikata Tatsumi), T165, printemps 2000, pp.5-81.
- Valère Novarina*. *Europe*. Revue littéraire mensuelle, Août-septembre 2002. pp.3-177.

Trois cahiers pour Kantor. 2003. Théâtre/public. Revue bimestrielle. No.166-167, pp.7-89.

Articles de périodiques

De Facendis, Dario. « Principes élémentaires d'une esthétique anti-bourgeoise ». *Société*, no 15-16, été 1996. pp. 423-462.

Costaz, Gilles. « La parole opère l'espace », entretien avec Valère Novarina. *Le Magazine littéraire*, n° 400, juillet 2001, pp. 98-103.

Ricard, Marie-Andrée. « Mimésis et vérité dans l'esthétique d'Adorno » dans *Laval théologique et philosophique*, 52, 2 (juin 1996), pp. 445-455.

Sites internet

<http://netx.u-paris10.fr/actuelmarx/alr0014.htm>

Clerget, Raphaël. 2002. *Introduction à l'esthétique d'Adorno*. Approche de l'esthétique d'Adorno par l'analyse du rapport à Marx dans la Théorie esthétique. *Actuel Marx en Ligne*, numéro 14.

Documentation vidéo

O'Byrne, Raphaël. 2002. *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*. Coproduction Les Films à Lou et ARTE France. Diffusion Arte le 15 novembre 2002. 65 minutes.

Bablet, Denis. 1988 *Le Théâtre de Tadeusz Kantor*. Production C.N.R.S. Paris : K Films Video. 2 x 52 min.

Velez, Edin. 1989. *Dance of darkness*. Commentaires Mark Holborn. New York : Electronic Arts Intermix. 55min.

Blackwood, Michael. 1990. *Butô : body on the edge of crisis*. Productions M. Blackwood / BBC TV / Westdeutscher Rundfunk. 16 mm. 90 mn.