



HAL
open science

Les dispositifs corporels sur la scène contemporaine traitant de l'irreprésentable

Jungweon Mok

► **To cite this version:**

Jungweon Mok. Les dispositifs corporels sur la scène contemporaine traitant de l'irreprésentable. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Rennes 2, 2017. Français. NNT : 2017REN20044 . tel-01679291

HAL Id: tel-01679291

<https://theses.hal.science/tel-01679291v1>

Submitted on 9 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THESE / ARTS DU SPECTACLE

sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

pour obtenir le titre de

DOCTEUR D'Arts du Spectacles

Ecole doctorale Arts, Lettres, Langues

présentée par

Jungweon MOK

Préparée à l'Unité de recherche

(EA3208) Arts : Pratiques et Poétiques

Les Dispositifs
Corporels sur la
Scène
Contemporaine
traitant de
l'irreprésentable

Thèse soutenue le 8 décembre 2017

devant le jury composé de :

Emmanuelle Garnier

Professeur, Université Toulouse-Jean Jaurès / *rapporteur*

Joseph Danan

Professeur, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle /
rapporteur

Laetitia Jodeau-Belle

Maître de conférences, Université Rennes 2 / *examinateur*

Leila Adam

Maître de conférence, Université de Poitiers / *examinateur*

Louis Dieuzayde

Maître de conférence, Université Aix-Marseille / *examinateur*

Christiane PAGE

Directeur de thèse

Thèse présentée pour l'obtention d'un doctorat d'Arts du Spectacle
Par Jungweon MOK

LES DISPOSITIFS CORPORELS SUR LA SCÈNE CONTEMPORAINE
TRAITANT DE L'IRREPRÉSENTABLE

Sous la direction de Christiane PAGE

Soutenue le 8 décembre 2017

Membres du Jury :

Emmanuelle GARNIER (Professeur, Université Toulouse – Jean Jaurès)

Joseph DANAN (Professeur, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle)

Laetitia JODEAU-BELLE (Maître de conférences, Université Rennes 2)

Leila ADAM (Maître de conférences, Université de Poitiers)

Louis DIEUZAYDE (Maître de conférences, Université Aix-Marseille)

Christiane PAGE (Professeur, Université Rennes 2)

Résumé

Cette thèse a pour objet les dispositifs corporels sur la scène contemporaine traitant de l'irreprésentable. En effet, parmi les artistes contemporains, nombreux sont ceux qui reconnaissent que la représentation théâtrale ne peut saisir le réel de son objet, parce que ce réel est comme un traumatisme qui ne peut être réduit à la langue, ni traduit par elle. Cette notion esthétique de l'irreprésentable, qui recouvre un large champ d'expériences et de pratiques artistiques, sera donc étudiée ici à partir d'événements traumatiques. L'hypothèse essentielle est que l'irreprésentable en tant que traumatisme se rapporte intimement au corps. Renonçant à l'ambition de représenter l'irreprésentable, certains artistes créent et disposent divers dispositifs représentatifs qui s'avèrent corporels. Ils souhaitent que ceux-ci puissent toucher le corps des spectateurs et enclenchent une irruption du réel, pour que chaque spectateur puisse rencontrer son propre réel irreprésentable. La thèse vise d'abord à éclaircir les concepts cruciaux – l'irreprésentable, le dispositif (contrôle foucauldien et pulsion lyotardienne), le théâtre contemporain, le dispositif représentatif et artistique – puis à analyser le travail de trois metteurs en scène – Kim Hyuntak, Romeo Castellucci, Angélica Liddell – en interrogeant, pour chacun, le thème de l'irreprésentable, les dispositifs corporels qu'il conçoit, et sa manière d'interpeller des spectateurs.

Mots-clés : dispositif, l'irreprésentable, théâtre contemporain, traumatisme, pulsion, corps

Abstract

The Bodily Dispositifs in the Contemporary Theatre Performances on the Unrepresentable

This dissertation examines the bodily “dispositifs” in the contemporary theatre performances that explore the concept of the “unrepresentable”. Many contemporary artists acknowledge that theatrical representation cannot grasp the Real of its object, because the Real is, as Lacan has argued, equivalent to the trauma that cannot be reduced to, or translated into, language. Therefore, this study considers the aesthetic notion of the unrepresentable, which encompasses a wide range of artistic experiences and practices, from the position of trauma. The central assumption is that the unrepresentable as trauma is intimately related to the body. Renouncing the ambition to represent the unrepresentable, some artists create and place various representative dispositifs that are corporeal in nature. Through the use of such dispositifs, they attempt to touch the bodies of the spectators and trigger an irruption of the Real, so that each spectator can meet one's own Real. This thesis begins by clarifying the crucial concepts—the unrepresentable, the dispositif (Foucault's control and Lyotard's drive), the contemporary theater, the representative and artistic dispositif—and proceeds to analyze the works of three directors—Kim Hyuntak, Romeo Castellucci, Angelica Liddell—by investigating the theme of the unrepresentable, the bodily dispositifs that they have conceived, and their ways of affecting spectators.

Keywords : dispositif, unrepresentable, contemporary theatre, trauma, drive, body

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de thèse, Christiane Page, pour sa présence même, qui a été comme une lumière d'un phare tout au long de cette recherche.

Je remercie Emmanuelle Garnier, Joseph Danan, Laetitia Jodeau-Belle, Leila Adam et Louis Dieuzayde d'avoir accepté de participer au jury de soutenance de cette thèse.

Je souhaite également exprimer ma reconnaissance aux artistes qui m'ont accordée les entretiens et qui m'ont permis l'accès aux enregistrements des spectacles : Sonia Noya, Sindo Punche, Alain Platel et Nele Dhaese.

Je remercie très chaleureusement Julien Verhaeghe pour sa relecture enrichissante.

Je pense à mes amis et à ma famille qui n'ont cessé de m'accorder la confiance.

Je pense aux victimes de toutes les catastrophes, à qui cette thèse doit le jour.

Sommaire

Résumé -----	3
Abstract -----	4
Remerciements -----	5
Sommaire -----	6
INTRODUCTION GÉNÉRALE -----	10
PREMIÈRE PARTIE -----	20
CHAPITRE I. Sur l'irreprésentable -----	21
1. L'impossibilité de la représentation d'Auschwitz -----	26
1.1. Sensation irreprésentable : discours des artistes dans des témoignages littéraires -----	29
1.2. Occultation politique -----	33
2. Discours psychanalytique -----	38
2.1. Réel comme trauma : l'irreprésentable dans le discours lacanien -----	39
2.2. Trauma corporel, corps traumatisé -----	42
3. Discours politique -----	47
3.1. Partage du sensible, privation de la parole -----	48
3.2. Le « Différend » dans le système postmoderne -----	53
4. Holocauste comme culture -----	57
4.1. Le naufrage du <i>Sewol</i> -----	59
4.2. De l'histoire à la culture -----	65
CHAPITRE II. Sur le dispositif -----	71
1. Développement de la notion du dispositif foucauldien -----	75

1.1.	Dispositif de contrôle chez Foucault -----	75
1.2.	Dispositif dans la société contemporaine -----	80
2.	Deux niveaux du dispositif chez Lyotard -----	83
2.1.	Dispositifs représentatifs -----	84
2.2.	Dispositifs pulsionnels -----	88
3.	Dispositifs pulsionnels dans l'Arts -----	92
3.1.	Cinéma, musique et peinture -----	93
3.2.	Théâtre -----	96
CHAPITRE III. Sur le théâtre contemporain -----		100
1.	Distinction entre le moderne et le postmoderne chez Lyotard -----	103
1.1.	Le moderne : attitude nostalgique -----	104
1.2.	Le postmoderne : attitude novatrice -----	108
2.	Le théâtre moderne, le théâtre postmoderne -----	116
2.1.	Théâtre avant-gardiste au début du 20 ^{ième} siècle -----	118
2.2.	Théâtre néo-avant-gardiste dans les années 1960-1970 -----	121
3.	Le théâtre contemporain -----	125
CHAPITRE IV. Sur une nouvelle approche du dispositif -----		132
1.	Dispositif de la représentation -----	137
1.1.	Retour de la représentation -----	138
1.2.	Quatre niveaux du dispositif représentatif -----	142
2.	Entre « l'effraction » et « l'émergence » -----	147

3. La production et la réception du dispositif -----	155
3.1. Le rôle des artistes -----	155
3.2. La part des spectateurs -----	165
DEUXIÈME PARTIE -----	169
CHAPITRE V. Hyuntak Kim : le témoignage sensoriel, l'empathie corporelle -----	170
1. Dispositif de la déconstruction -----	173
1.1. Retour au jadis, retour à la sensation -----	173
1.2. Dispositif de l'anachronisme -----	181
1.3. Construction d'une nouvelle narration -----	189
2. <i>La Bicyclette</i> comme culture -----	198
2.1. Après le naufrage du <i>Sewol</i> : de la « survie » à la « survivance » -----	198
2.2. Déconstruction de la pièce : de <i>La Bicyclette</i> à <i>Bye Cycle</i> -----	209
2.3. L'empathie corporelle chez le spectateur -----	220
CHAPITRE VI. Romeo Castellucci : Pèlerinage des matières -----	228
1. Dispositifs représentatifs devant l'irreprésentable -----	229
1.1. L'irreprésentable comme thème -----	229
1.2. Le paradoxe et la puissance des dispositifs représentatifs -----	243
2. Des dispositifs touchant le corps des spectateurs -----	262
2.1. Des dispositifs corporels -----	262
2.2. Des dispositifs matériels -----	274
3. Spectateurs comme le cinquième mur -----	284
CHAPITRE VII. Angélica Liddell : Amour pulsionnel -----	293

1. Dispositifs de contrôle sur les femmes -----	294
1.1. Le mal humain dissimulé par le dispositif -----	294
1.2. La femme qui est irreprésentable -----	308
2. L'amour comme dispositif pulsionnel -----	317
3. Dispositifs corporels pour la vengeance sur scène -----	324
CONCLUSION GÉNÉRALE -----	330
BIBLIOGRAPHIE -----	342

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Cette recherche est née de deux raisons principales, l'une théorique et l'autre personnelle. D'abord, après avoir écrit le mémoire de master – dans le département d'esthétique, à l'Université Nationale de Séoul, en Corée du Sud – intitulé « L'esthétique du théâtre irréprésentable postmoderne : Témoigner de ce qu'on ne peut raconter – Avec les notions du 'différend' et d'inhumain' chez Lyotard », j'ai reconnu trois pistes théoriques à clarifier et développer.

Premièrement, dans ce mémoire, j'avais parlé du théâtre postmoderne dont la mise en scène ne porte pas sur la représentation de quelque chose de préexistant, mais sur une présentation performative. En le faisant, j'avais qualifié ce théâtre d'irréprésentable. Or, je me suis demandé si un spectacle de théâtre pouvait ne rien représenter. J'ai reconnu que même si une pièce de théâtre traitait d'un thème qui concernait l'irréprésentable, elle finissait par représenter quelque chose, à moins que ce quelque chose ne soit pas l'irréprésentable même. Par conséquent, dans la thèse de doctorat, au lieu d'affirmer l'impossibilité théorique, je voudrais étudier les pratiques scéniques qui tentent de surmonter cette impossibilité.

Deuxièmement, pour écrire cette thèse, il me faudra étudier la notion de « dispositif ». Celle-ci est une des notions importantes développées par Jean-François Lyotard, que le mémoire n'a pu couvrir. Pour la thèse, en allant jusqu'au bout de la théorie lyotardienne, j'essaierai d'examiner la question de « dispositif représentatif » et celle de « dispositif pulsionnel », et finalement, de trouver la particularité du dispositif artistique contemporain. De fait, les recherches sur la notion de dispositif sont abondantes, notamment au cours de la dernière décennie, dans divers champs de connaissance y compris celui de l'art¹. Or, tandis que la plupart des textes publiés se

1

Entre autres, des colloques sur la question du dispositif en art ont eu lieu, puis ont par la suite été publiés : *Création, intermédialité, dispositif*, organisé en février 2014, publié sur le site de *Fabula. La recherche en littérature* (<http://www.fabula.org/colloques/sommaire4154.php>) ; *Qu'est-ce qu'un dispositif (dans l'art contemporain ?)*, journée d'études qui eut lieu le 22 février 2014, publiée pour le numéro 20 de *Marge. Revue d'art contemporain*, intitulé *Dispositif(s) dans l'art contemporain*, printemps/été 2015, Presses Universitaires de Vincennes. On se réfère également aux ouvrages collectifs de l'équipe Lettres Langage et Arts (LLA) de l'université de Toulouse, qui précèdent les colloques récents : Marie-Thérèse Mathet (dir.), *L'Incompréhensible : Littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, 2003 ; Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2006 ; Pierre Piret, (dir.), *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes : Penser la représentation I*, Paris, L'Harmattan, 2007 ; Philippe Ortel (dir.),

consacrent à analyser les dispositifs particulièrement conçus pour chaque œuvre d'art au niveau technique, cette thèse vise à dessiner d'abord une topographie minutieuse de la notion de dispositif au niveau philosophique, puis à l'appliquer au champ général du théâtre, et finalement, à l'utiliser pour l'analyse des spectacles.

Troisièmement, il faudra clarifier ce que désigne le terme « irreprésentable », que le mémoire ne mentionnait que brièvement. Autrement dit, il faudra examiner les raisons précises de l'impossibilité de représentation, afin de parler de dispositifs qui les affrontent. De fait, le mémoire avait cité un seul exemple, celui d'Auschwitz, en se référant à l'argumentation de Lyotard dans *Le Différend*, sans autres explications théoriques de ma part. Dans la thèse, je voudrais moi-même préciser la question de l'impossibilité de la représentation d'Auschwitz, et élargir cette problématique à d'autres événements contemporains, traumatiques.

Les raisons personnelles qui m'ont incitée à me lancer dans cette recherche vont avec ces trois raisons théoriques. Je me suis toujours intéressée à des choses irracontables et traumatiques qui constituent une partie cruciale de la vie des gens. Cet intérêt n'était pas seulement personnel mais aussi scientifique, à tel point que j'ai écrit le mémoire de licence, dans le même département d'esthétique, sur « La relation entre le trauma d'un artiste et son œuvre d'art : d'après la danse de Vaslav Nijinsky – avec la psychanalyse de Lacan ». Je l'ai écrit en souhaitant comprendre la douleur extrême de l'artiste qui l'amène à créer les œuvres extraordinaires, dépassant les normes de réception de l'époque. Je voulais le comprendre car jusque-là, à titre personnel, je n'avais pas vécu de moments extrêmement douloureux. Or, depuis, j'ai moi-même vécu la mort de mes proches dont la sensation terrifiante est gravée sur mon corps, et j'ai vu de nombreux événements catastrophiques arriver sans prévision et ébranler notre vie à tel point que nous ne pourrions jamais retourner au moment où nous ne connaissions pas le malheur du monde.

Entre autres, ce qui a le plus influencé mon écriture de cette thèse était le naufrage du ferry *Sewol*, qui eut lieu le 16 avril 2014, en Corée. Le ferry a sombré en canalisant

Discours, image, dispositif : Penser la représentation II, Paris, L'Harmattan, 2008. Quant aux études théâtrales, on peut mentionner un volume de la revue *Études Théâtrales*, Georges Banu, Catherine Naugrette et Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Études Théâtrales n° 51-52. Le geste de témoigner : un dispositif pour le théâtre*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2011 ; ainsi que la thèse d'Anyssa Kapelus, *Usages du dispositif au théâtre : Fabrique et expérience d'un art contemporain*, sous la direction de Joseph Danan, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, soutenue le 11 décembre 2012.

tous les problèmes d'une société dominée par le capitalisme barbare. Et ce qui était pire est que l'État n'a fait aucune opération de sauvetage, pendant que tout le peuple coréen regardait en direct sur la télévision le ferry sombrer peu à peu avec 304 personnes enfermées, dont 250 lycéens lors de leur voyage scolaire. Même après, l'État a interdit voire empêché systématiquement les tentatives visant à dévoiler la vérité de l'événement, ce qui le rendait irréprésentable. En octobre 2014, je suis allée en Corée travailler en tant que dramaturge pour un spectacle, *La Bicyclette*, mis en scène par Kim Hyuntak. Il y avait, à cette époque, une dizaine de spectacles qui traitaient de la catastrophe du *Sewol*, chacun à sa manière. Or, la particularité de *La Bicyclette* résidait en ses dispositifs corporels, qui osaient faire ressentir la terrible vérité de l'événement, elle-même submergée, en troublant le corps des spectateurs.

Pendant que je montais le spectacle pour deux semaines en un mois d'octobre, j'ai aussi eu l'occasion de me confronter à un moment insupportable qui résulte d'une tragédie familiale. Ce qui m'était le plus difficile était de traverser ce douloureux moment extrêmement sensoriel, sans pouvoir l'expliquer à quiconque car cela était irréprésentable. Je me suis dit que personne ne saurait ce que j'ai vécu avec mon corps et qu'il ne s'agissait que d'une sensation irracontable. Chaque soir, je suis allée au théâtre et là-bas, j'ai vécu l'expérience dans laquelle les dispositifs corporels sur scène ont rendu possible à un moment donné le témoignage de la douleur irréprésentable, soit des victimes du naufrage, soit de moi-même. C'est cette puissance du témoignage dont cette thèse souhaite parler.

Cette thèse a donc pour objet les dispositifs corporels sur la scène contemporaine traitant de l'irréprésentable. En effet, parmi les artistes contemporains, nombreux sont ceux qui reconnaissent que la représentation théâtrale ne peut saisir le réel de son objet, parce que ce réel est comme un traumatisme qui ne peut être réduit à la langue, ni traduit par elle. Cette notion esthétique de l'irréprésentable, qui recouvre un large champ d'expériences et de pratiques artistiques, sera donc étudiée ici à partir d'événements traumatiques.

L'hypothèse essentielle est que l'irreprésentable en tant que traumatisme se rapporte intimement au corps. Renonçant à l'ambition de représenter l'irreprésentable, certains artistes créent et disposent divers dispositifs représentatifs qui s'avèrent corporels. Ils souhaitent que ceux-ci puissent toucher le corps des spectateurs et enclenchent une irruption du réel, pour que chaque spectateur puisse rencontrer son propre réel irreprésentable. La thèse vise à analyser le travail de trois metteurs en scène – Kim Hyuntak, Romeo Castellucci, Angélica Liddell – en interrogeant, pour chacun, le thème de l'irreprésentable, les dispositifs corporels qu'il conçoit, et sa manière d'interpeller des spectateurs.

Le choix de ces trois artistes a plusieurs raisons. D'abord, leur sujet de travail se rapporte clairement à l'irreprésentable : le traumatisme individuel et collectif pour Kim ; l'impuissance humaine devant la mort ou Dieu irreprésentable pour Castellucci ; la douleur corporelle des femmes pour Liddell. De plus, tous les trois utilisent le corps comme élément le plus important du spectacle, ainsi que divers matériaux, afin de toucher le corps même des spectateurs².

Souhaitant éviter la subordination exclusive des pratiques aux théories, la thèse s'appuie de façon privilégiée sur le savoir de l'artiste pour formuler et vérifier son hypothèse à partir des pratiques scéniques. Cependant, avant de développer l'argumentation principale, il a été nécessaire d'éclaircir plusieurs concepts élémentaires, d'où la distribution en deux parties : l'une consacrée à l'établissement des outils théoriques, l'autre à une étude analytique. Dans la première partie, chaque chapitre interroge une notion cruciale reprise dans le titre de la thèse – l'irreprésentable ; le dispositif – contrôle foucauldien et pulsion lyotardienne ; le théâtre contemporain ; le dispositif représentatif, artistique.

2

D'ailleurs, j'ai décidé d'éviter l'analyse des spectacles français, car, au moins ceux que j'ai vus jusque-là, il semblent avoir tendance à se focaliser sur la puissance de la parole. Il y a bien sûr des exceptions, par exemple avec François Tanguy, Claude Régy, ou Joël Pommerat pour certains de ses spectacles où l'image surpasse la parole, ou même avec Philippe Quesne pour ses spectacles à la fois enfantins et philosophiques. Mais leurs travaux corporels semblent montrer des images qui sont déjà sublimées. Or, je voulais parler d'exemples théâtraux qui sont plus près de la performance, autrement dit, qui tiennent la brutalité de la présence physique des corps ou des matières pour toucher le corps des spectateurs.

Les références théoriques varient selon la notion à examiner. D’abord, concernant l’irreprésentable, je me réfère d’une part à Freud et Lacan pour en donner une explication psychanalytique, et d’autre part à Lyotard et Rancière pour en donner une lecture politique. Ensuite, pour le dispositif, je cite non seulement Agamben et Deleuze mais surtout Foucault et Lyotard, pour parler du développement historique de la notion. Je me réfère également aux théoriciens – notamment de la littérature – du laboratoire LLA de l’université de Toulouse qui ont récemment travaillé sur la question du dispositif artistique. Le cours à l’université Paris 3 d’Arnaud Rykner, ancien membre de ce laboratoire, sur « les dispositifs de représentation, entre image et texte : vers une pensée post-foucauldienne des dispositifs (2014-2015) » m’a également aidée à enrichir la recherche. Quant à la question du corps qui témoigne, je me réfère à Merleau-Ponty, et pour l’effet du témoignage de l’irreprésentable dans notre société contemporaine, je m’appuie sur Didi-Huberman ainsi que sur Badiou.

La thèse se compose de deux parties, la première commence par une explication de l’irreprésentable. Par ce terme « d’irreprésentable », la thèse désigne ce qui échappe à l’ordre de la représentation, et ce, de deux manières : d’une part, quelque chose est irreprésentable *a priori*, du fait d’attributs immanents comme l’extrême brutalité, ou du fait de son appartenance au Réel au sens lacanien, catégorie qui s’oppose au Symbolique ; de l’autre, quelque chose l’est *a posteriori*, du fait de l’occultation politique et idéologique. Les deux aspects s’entremêlent en réalité. L’impossibilité de la représentation réside à la fois en la chose elle-même et dans la situation qui l’entoure. Par exemple, le réel d’Auschwitz est irreprésentable parce qu’il s’agit de l’intensité brutale du vécu sensoriel qui n’est pas symbolisable. D’ailleurs, en interdisant le discours sur Auschwitz ou en tentant d’enfermer le réel d’Auschwitz dans une représentation grossière pour le consommer rapidement et effacer son intensité³, on le rend plus traumatique et irreprésentable.

3

Cela était notamment le cas pour l’Europe de l’Est où le régime dictatorial succédait à la guerre. Voir Imré Kertész, *L’Holocauste comme culture*, trad. Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Arles, Acte Sud, 2009.

Ce qui favorise cette occultation s'explique par le dispositif de contrôle au sens foucauldien. Celui-ci ne se rapporte pas seulement à « l'appareil d'État », mais aussi à tous les pouvoirs microscopiques « exercés sur les individus dans leurs comportements quotidiens et jusque dans leurs propres corps »⁴. Qualifiant ce dispositif de « représentatif », Lyotard y oppose « des dispositifs pulsionnels »⁵ qui excluent « le remplacement représentatif » et exigent « le déplacement libidinal »⁶. Ils préfèrent laisser l'irreprésentable comme un manque absolu, mettre le silence énergétique, et fissurer le système stable. Ce faisant, ils ne tentent pas de représenter l'irreprésentable, mais de « présenter qu'il y a de l'imreprésentable »⁷. Telle est la tâche de l'art postmoderne envisagé par Lyotard. Cela explique une partie des extrêmes expérimentations formelles des années 1960-1970.

Or, l'art d'aujourd'hui ne vise plus seulement les simples chaos. On retrouve de nombreuses pratiques artistiques qui sont sous l'influence du « retour de la représentation », qui résulte de la longue période dominée par la « crise de la représentation »⁸. Des artistes utilisent à nouveau divers dispositifs représentatifs. Toutefois, il ne s'agit pas de représenter l'irreprésentable, mais de disposer des matières et des images qui suggèrent qu'il y a de l'irreprésentable. Ce faisant, le dispositif représentatif devient un détour qui ne finit pas, un détour qui ne nous garantit jamais qu'il nous fera parvenir à destination. Comme l'écrit Arnaud Rykner, ce dispositif est « un processus non dépourvu d'aléatoire, qui pose les conditions de possibilités d'une série de rencontres sans figer celles-ci dans un cadre déterminé »⁹. Il vise ainsi, sans la contrôler

4

Michel Foucault, « Asiles, Sexualité, Prisons » (1975), *Dits et Écrits. tome 2 : 1972-1975*, éd. Daniel Defert et François Ewald, avec collab. Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, 1994, p. 756.

5

Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels* (nouvelle édition), Paris, Galilée, 1994 (première édition : 10/18, 1973 ; deuxième édition : Christian Bourgois, 1980).

6

Jean-François Lyotard, « Sur une figure de discours », *Ibid.*, pp. 117-118.

7

Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde », *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 112.

8

Daniel Bounoux, *La Crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006.

9

Arnaud Rykner, *Les Mots du théâtre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010, p. 37.

ni prévenir, une rencontre avec « le réel » qui est irréprésentable, et que Philippe Ortel définit comme le quatrième niveau du dispositif¹⁰.

La deuxième partie de cette thèse vise à analyser et concrétiser ce dispositif à partir du travail scénique de trois artistes choisis. D'abord, Kim Hyuntak, metteur en scène coréen, traite du traumatisme à la fois individuel et collectif des Coréens depuis le XX^e siècle. Il s'intéresse à ses contemporains, en tant que survivants des catastrophes du passé et du présent. Les survivants, selon Didi-Huberman, sont ceux qui n'assument pas seulement la tâche de la « survie » mais aussi celle de la « survivance »¹¹. Il s'agit de lutter contre l'oubli et le silence, et cette tâche réside en la recherche des « taches lacunaires de mémoires », gravées sur le corps¹². Le théâtre de Kim consiste à disposer des images réminiscentes de mémoires corporelles. Il déconstruit des pièces classiques et reconstruit chaque scène en prolongeant sa puissance sensorielle et énergétique. L'intensité des mouvements corporels sur scène réveille la douleur enfouie dans le corps des spectateurs, pour que ceux-ci puissent se reconnaître à la fois sacrifiés et coupables.

Romeo Castellucci considère des thèmes de l'irréprésentable tel que Dieu ou la mort, thèmes fondamentaux dans la culture occidentale, et il s'intéresse notamment à l'impuissance humaine devant cet abîme. Au lieu de représenter l'irréprésentable, il présente des situations dans lesquelles l'homme impuissant est jeté au milieu de divers dispositifs matériels. Par exemple, des actrices se coupent la langue qu'un chien vient manger, d'autres expulsent les selles, meurent dans la rue, se trouvent incapables de sauver les gens mourant. D'ailleurs, sur la scène se présentent les corps d'animaux qui conservent une douleur millénaire, la machine qui fait ressortir la corporéité, et le son cueilli du monde puis transformé pour faire vibrer la salle. Des matières et des images scandaleuses font trébucher des spectateurs en bouleversant leur regard. Castellucci souhaite que « regarder » devienne « choisir » dans ce monde où prolifèrent des images éphémères, incitant ainsi les spectateurs à regarder leurs propres images manquantes.

10

Philippe Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », in Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif : Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 51.

11

Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Minit, 2014, p. 20.

12

Ibid., pp. 12-14.

Angélica Liddell travaille sur le corps des femmes traumatisées et opprimées par le discours de contrôle du monde qui leur assigne un certain rôle, leur demande de servir d'exemple (on exige le suicide à Lucrece pour montrer qu'aucune femme violée ne peut rester en vie), et réduit leur amour à un symptôme psychopathique. Le théâtre de Liddell consiste à dénoncer la féminité et la maternité conçues par le discours, et à témoigner des plaies gravées sur le corps. D'ailleurs, l'artiste souhaite parler de l'amour qui fissure et ébranle l'ordre de contrôle. Le corps qui se traîne sur scène est le nôtre tel qu'il a été subordonné, éliminé, brutalisé. Et ce corps devient le Sujet de l'amour pulsionnel, du sublime féminin, qui ne domine pas l'Autre à travers telle ou telle représentation mais respecte « l'Autre incalculable (*incalculable otherness*) »¹³. D'où la possibilité de l'irruption du réel, qui nous interpelle.

Notre société contemporaine souffre de la prolifération des paroles et des images stériles, ainsi que du traumatisme dissimulé, voire refoulé. Le témoignage en est difficile, la représentation en est impossible, mais les spectacles dont traite cette thèse s'attellent à cette tâche. Les trois artistes reconnaissent que les dispositifs représentatifs ne peuvent éviter le « trou », mais font le pari qu'une certaine intensité inconnue qui survient à partir de ce « trou ».

Toutes ces recherches me conduiront à plusieurs points qui font l'originalité de cette thèse. Premièrement, nous aurons une définition possible de l'irreprésentable qui couvre à la fois le discours psychanalytique et le discours politique, alors qu'aujourd'hui, on considère « l'usage inflationniste de la notion de l'irreprésentable »¹⁴ sans explication précise. Deuxièmement, cette définition nous conduira à parler de la particularité des dispositifs représentatifs dont traite cette thèse, qui sont créés malgré l'irreprésentable, ainsi que leur valeur qui réside en leur puissance du témoignage corporel. Troisièmement, un des exemples du théâtre contemporain de Corée du Sud, qui n'est guère représenté

13

Barbara Claire Freeman, *The Feminine Sublime*, California, University of California Press, 1995, p. 11.

14

Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 125.

dans les champs d'études européens – car la plupart des recherches ont abordé les spectacles coréens traditionnels, voire exotiques – sera présenté et étudié en tant que celui qui partage la même problématique que les spectacles contemporains occidentaux. Cela nous permettra d'avoir une topographie élargie des pratiques scéniques concernant le sujet de l'irreprésentable ainsi que des dispositifs corporels.

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I . SUR L'IRREPRÉSENTABLE

Concernant le titre de cette thèse, « les dispositifs corporels sur la scène contemporaine traitant de l'irreprésentable », la première question d'ordre sémantique à traiter est la suivante : qu'est-ce que l'irreprésentable ? D'où une variante de la question : si quelque chose est impossible à représenter, en quoi consiste cette impossibilité ? Est-ce irreprésentable *a priori*, en raison de certains attributs immanents, à l'exemple de la cruauté ou de la sublimité extrême, afin que l'impossibilité soit irrécupérable ? Est-ce irreprésentable *a posteriori*, en raison de certaines conditions historiques et politiques qui, éventuellement, peuvent être surmontées ? Ces deux degrés de l'irreprésentable sont-ils commensurables ? Le premier chapitre vise à répondre à ces questions fondamentales. Plus précisément, ce chapitre s'attachera à positionner nos hypothèses sur l'irreprésentable, de sorte que les lecteurs puissent avoir un point d'appui qui traverse la thèse.

Pour cela, il faudra tout d'abord examiner la notion de « représentation ». En effet, qu'est-ce que la représentation ? De manière simple et directe, on pourrait penser à la « mimésis », ce terme ayant longtemps été employé depuis Platon et Aristote en vue de caractériser divers arts dont le principe consisterait à représenter la nature du monde ou de l'homme. Et si l'on accepte la mimésis en guise de réponse, la notion d'irreprésentable suggérerait l'impossibilité de l'imitation parfaite. Toutefois, on ne pourra pas éviter une autre question critique : est-il vrai que l'art de la représentation vise à une imitation irréprochable de la réalité, et si cela est le cas, à quoi cela sert-il ? Cette question convenablement posée indique que la représentation ne se réduit pas simplement à une imitation impeccable, mais qu'elle implique un spectre plus large.

Dans l'Antiquité même, la notion de représentation supposait divers aspects. Platon, pour qui l'art relevait de la mimésis, critiquait la peinture et la poésie en les considérant comme *copies de copies*. Pour lui en effet, les éléments que l'artiste imite sont déjà imitations de leurs *Idées*. D'où l'imperfection de l'art, qui n'est qu'une seconde imitation¹⁵. En somme, Platon pensait que l'art de la représentation devait effectuer une imitation parfaite, il le critiquait donc pour son incapacité à produire quelque chose de différent. En revanche, Aristote, en décrivant dans la *Poétique* la tragédie en tant

15

Platon, « La République », livre X, in *Œuvres complètes, Tome I*, trad. Joseph Moreau & Léon Robin, Paris, Gallimard, 1940.

qu'imitation de l'action des hommes, a davantage valorisé la créativité de l'artiste que l'authenticité de l'objet. L'artiste ne doit pas complètement imiter la réalité *vraie*, il peut également montrer une réalité autre mais *vraisemblable* : « Le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité »¹⁶. Pour Aristote, l'art de la représentation implique donc une reconstruction plausible. D'où la valorisation de la poésie comme « une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire »¹⁷.

Pourtant, même selon Aristote, il est vrai que l'artiste ne peut se libérer du principe de vraisemblances figuratives. En même temps cependant, il est aussi vrai que la notion de vraisemblance, laquelle ne repose sur aucun critère précis, permet d'élargir le spectre de la représentation. En réalité, la tragédie grecque qu'Aristote examinait à travers la notion de *mimésis* était loin du théâtre réaliste. Dans un grand amphithéâtre en plein air, avec trois acteurs au maximum et le chœur qui interrompt le drame, la représentation théâtrale s'accompagnait de l'exagération des gestes, des voix, des costumes et des masques. Si la tragédie aristotélicienne peut toujours être considérée comme un théâtre représentatif, la notion de représentation ne doit pas être expliquée seulement selon une dimension figurative. Il faut aussi prendre en compte sa dimension idéologique, laquelle est cruciale même pour la notion d'imitation, selon Patrice Pavis dans le *Dictionnaire du théâtre* : « Elle [l'imitation] s'est maintenue pour des raisons essentiellement idéologiques : donner au spectateur l'illusion de la réalité, la sécurité du vraisemblable »¹⁸.

Prenons l'exemple des dionysies. La fête des tragédies à Athènes était idéologiquement consacrée à l'union des citoyens. Des spectateurs, en s'identifiant au héros tragique, vivent la catharsis à travers la pitié et la crainte afin de retourner à leur vie ordinaire, avec une émotion purifiée car sans pulsion ni angoisse. Le théâtre représentatif s'explique par sa propension à offrir un monde scénique complet afin de contraindre l'identification qui donne l'illusion de la sécurité, et afin d'occulter le tumulte qui était

16

Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Le livre de poche, 1990, p. 98.

17

Ibid.

18

Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* [1996], Paris, Armand Colin, 2004, p. 170.

susceptible de déranger le paisible déroulement des affaires de la cité grecque. Cela n'est pas sans évoquer l'effet idéologique de l'identification que Freud étudie vis-à-vis de *la psychologie des masses*¹⁹, ainsi que *l'appareil idéologique d'État* chez Althusser ou le *dispositif de contrôle* chez Foucault dont on traitera dans le deuxième chapitre de cette thèse.

Jean-François Lyotard, à qui la thèse doit le discours principal, commente lui aussi une lecture idéologique de la représentation. Dans l'article intitulé « Capitalisme énergumène », il la désigne en tant que « principe de segmentation, de quantification, d'articulation [qui vient] découper sur le corps plein, sur l'œuf de la terre [...] des *articuli* discernables, des personnes, des rôles, des noms »²⁰. Ici, représenter signifie segmenter le réel pour former un cadre stable qui distingue le dedans et le dehors. Lyotard explique cette dualité en interrogeant le principe de la représentation théâtrale :

« Sous les noms de distribution, paranoïa, discernabilité, quantification, il faut un principe d'exclusion qui vient découper dans l'économique continue des intensités libidinales un en-dedans et un en-dehors, c'est-à-dire une dualité ; et que celle-ci est tout le ressort du dispositif théâtral, lequel va représenter dans le dedans (la scène, la famille, le *socius*) ce qu'il tient refoulé au dehors (l'économique, l'errance, le corps plein). »²¹

Il en résulte deux possibilités : soit que le dehors s'introduise dans le dedans, pour qu'il perde son intensité énergétique ; soit que le dedans se ferme en excluant le dehors, pour qu'on ignore cette intensité. Les deux cas visent à donner l'illusion de la sécurité dans l'ordre représentatif. Il s'agit donc d'une finalité idéologique de l'acte de représenter²². Le

19

« Beaucoup d'égaux qui peuvent s'identifier les uns avec les autres et un seul et unique, supérieur à eux tous, telle est la situation que nous trouvons effectivement réalisée dans la masse viable ». (Sigmund Freud, « Psychologie des masses et analyse du moi », in *Œuvres complètes, Tome XVI*, dir. Jean Laplanche, Paris, PUF, 1991, p. 60.)

20

Jean-François Lyotard, « Capitalisme énergumène » (1972), *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994, p. 54.

21

Ibid., p.55.

22

À cet égard, on pourrait dire qu'ils sont analogues les uns aux autres, surtout par rapport à leur but idéologique, l'acte de représenter, celui de traiter, de raconter, et même de présenter. Lyotard ne distingue

cadre représentatif fonctionne comme « une barrière d'investissements refoulant, limitant l'errance des intensités, les filtrant et les composant en scène »²³. Et cette scène, selon Lyotard, se trouve « éloignée à jamais de la chose même »²⁴. Cette chose même, c'est l'irreprésentable.

Mais en quel sens la chose même est-elle exclue et refoulée, au point de s'avérer irreprésentable ? Pourquoi et comment l'occultation se produit-elle ? S'agit-il pour un sujet de refouler la pulsion dangereuse, comme le théorise la psychanalyse, ou une interdiction sociale ? L'hypothèse de la thèse est que les deux possibilités coexistent : d'une part, une chose dont l'intensité brutale empêche dès l'origine son introduction dans le cadre reste irreprésentable ; d'autre part, une chose devient irreprésentable en raison de l'occultation ultérieure par le discours idéologique. Les deux aspects en définitive, s'entremêlent. Autrement dit, dans notre réalité aussi réelle que contradictoire, l'impossibilité de la représentation réside à la fois dans la chose même et dans la situation qui l'entoure. Les deux instances s'influencent tellement l'une l'autre que cette impossibilité est à la fois surmontable et toujours irrécupérable. Ce chapitre donc ne vise pas à tirer une seule réponse correcte mais à dessiner une carte topographique de cette coexistence mêlant diverses explications à propos de l'irreprésentable. Ainsi, nous prenons la même position que Jacques Rancière qui écrit dans l'article intitulé « S'il y a de l'irreprésentable » :

« La question posée par mon titre n'appelle évidemment pas de réponse par oui ou par non. Elle porte bien plutôt sur le si : à quelles conditions peut-on déclarer irreprésentables certains événements ? À quelles conditions peut-on donner à cet irreprésentable une figure conceptuelle spécifique ? »²⁵

pas ces actes en toute rigueur. Surtout quand il parle de la présentation, il répète l'explication idéologique comme s'il était question de la représentation : « présenter, c'est relativiser, placer dans des contextes et dans des conditions de présentation. » (« Représentation, présentation, imprésentable », *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 138.) ; « il faut présenter quelque chose qui n'est pas présentable et donc le représenter. » (*Ibid.*, p. 140.)

23

Jean-François Lyotard, « Capitalisme énergumène », *Des dispositifs pulsionnels*, p.55.

24

Ibid.

25

Le premier chapitre se structure en quatre parties. Tout d'abord, nous emprunterons le discours général sur l'irreprésentable en nous référant aux événements liés à Auschwitz. Ceci car, après la fameuse déclaration d'Adorno, le discours sur l'impossibilité de la représentation se développait dans divers domaines, autour d'un sujet absolu, qui donc est celui d'Auschwitz. Cet aspect peut fournir des idées principales qui résonneront dans toute la thèse. Ensuite, nous nous référerons aux deux grands discours un à un : le discours psychanalytique selon lequel l'irreprésentable en tant que trauma sensoriel est refoulé et non symbolisable dès l'origine ; le discours politique qui souligne l'effet secondaire de l'exclusion qui prive la parole en rendant quelque chose irreprésentable. Ici, nous verrons que les deux discours se lient à la question du corps chacun à leur manière. Enfin, pour terminer, précisant cet *irreprésentable corporel*, nous aborderons la question de la culture après Auschwitz, de *l'Holocauste comme culture* comme le formule Imre Kertész²⁶. Le réel traumatisant d'Auschwitz a été vécu par le corps, et dans le monde d'aujourd'hui, il hante encore, devenant une culture, s'exprimant dans divers événements catastrophiques. Le martyr irreprésentable se répète, et notre corps continue à le subir. En tant que chercheuse coréenne, j'interrogerai cette question par rapport au naufrage du *Sewol*, et au corps de la génération venant après le *Sewol*, lequel semble submergé par la barbarie tragique de la société du néo-libéralisme en Corée du Sud.

1. L'impossibilité de la représentation d'Auschwitz

À la suite de la fameuse déclaration d'Adorno, le discours sur *l'impossibilité de la poésie après Auschwitz* hante le monde intellectuel européen, comme un spectre. La phrase écrite en 1949 dans l'article intitulé « critique de la culture et société », en suscitant diverses discussions surtout dans les domaines littéraires et philosophiques, est la

Jacques Rancière, « S'il y a de l'irreprésentable », *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p.125. Or, Rancière ajoute que « bien sûr cette investigation n'est pas neutre ». Il tente de montrer finalement, contrairement à cette thèse, que l'irreprésentable n'est pas possible.

26

Imre Kertész, *Holocauste comme culture*, trad. Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Arles, Acte Sud, 2009.

suivante : « écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes »²⁷. Malgré sa pensée pleine de nuances et son projet initial d'établir une critique de la culture de l'époque, Adorno a provoqué des malentendus en raison de la fermeté de sa langue. C'est pourquoi de nombreux écrivains, qui se sont consacrés aux témoignages littéraires d'Auschwitz, n'ont cessé de remettre en cause cette déclaration et ont tenté de surmonter l'impossibilité de la poésie, voire de la représentation en général. Par exemple, Charlotte Delbo écrit, dans *Spectres, mes compagnons*, sur la prétendue disparition de la source de la poésie :

« Ceci semblerait une apologie de l'obscur, de l'inconnaissable, de tout ce que veulent entamer la science, le besoin de connaissance, la vérité. Ce n'est pas tout à fait juste, car le mystère recule mais subsiste. Quand il aura tout à fait disparu, s'il disparaît comme le prétend la science, il faudra que les hommes trouvent d'autres sources de poésie, et sans doute en trouveront-ils »²⁸.

Malgré le diagnostic désespérant que la science adresse à la poésie, Delbo attend des hommes qu'ils soient capables de le dépasser. Elle ne nie pas l'irreprésentabilité d'Auschwitz, mais s'en sert comme moteur de son écriture. Elle écrit *sur* cette irreprésentabilité, et en la reconnaissant, elle ne cesse de témoigner des sensations vécues dans les camps, par sa langue poétique qui s'avère corporelle, toujours insuffisante mais suffisamment intense.

En réalité, la fameuse phrase d'Adorno est traduite et citée par de nombreux théoriciens coréens avec une nuance ajoutée : « Après Auschwitz, la poésie lyrique n'est plus possible »²⁹. Ici, l'ajout de l'adjectif *lyrique* semble avoir pour effet de faire de la *honte du survivant* une raison de cette impossibilité, tandis que l'impossibilité de la poésie en général implique souvent une contrainte plus fondamentale, celle de la langue. Pour ainsi dire, en raison de cette honte, les survivants ne peuvent se permettre d'aborder

27

Theodor Adorno, *Prismes*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986, p. 26.

28

Charlotte Delbo, *Spectres mes compagnons* [1995], Paris, Berg International, 2013, p. 21.

29

« 아우슈비츠 이후 서정시는 불가능하다. »

des frivolités ou des petites émotions quotidiennes, voire d'écrire une poésie lyrique. Cependant, l'impossibilité de la poésie lyrique exige une certaine possibilité du politique. Parce qu'on ne peut plus parler d'une vie quotidienne légère et sentimentale, afin de supporter la honte du survivant, il semble nécessaire de préalablement terminer les phrases qui disent l'événement³⁰. Ainsi, l'impossibilité de la poésie lyrique implique la possibilité de la véritable poésie. Imre Kertész écrit :

« Nous connaissons tous la célèbre phrase d'Adorno : on ne peut plus écrire de poésie après Auschwitz. Je nuancerais, toujours en termes généraux, en disant qu'après Auschwitz, on ne peut plus écrire de poésie que sur Auschwitz »³¹.

Pour Kertész, la déclaration d'Adorno peut ainsi contenir la nuance de son inverse. Et c'était justement vrai pour Adorno qui tentait de dissiper des malentendus, en 1965, dans une série de cours. Il précise en effet que sa phrase était « propre à la philosophie », qui « ne consiste pas en *statements of fact* [en relevés de faits] » :

« C'est mal comprendre la philosophie, à cause de sa proximité croissante avec les tendances scientifiques toutes-puissantes, que de mettre une telle proposition sur la table et de dire : 'Il a écrit qu'après Auschwitz on ne pouvait plus écrire de poèmes. De deux choses l'une : ou bien on ne peut vraiment plus écrire de poèmes et celui qui en écrit est un misérable ou un sans-cœur ; ou bien il a tort et il a dit quelque chose qu'on ne devrait pas dire.' Bon, je dirai que la réflexion

30

Or, le discours sur l'effondrement de la vie quotidienne s'avère lui-même idéologique et violent, comme l'est la contrainte de la honte aux victimes. Car ce discours vise à priver les survivants du droit de continuer leur survivance. Par exemple, quand Baek Namki, militant paysan coréen, a été abattu par un canon à eau toxique à l'occasion d'une manifestation en novembre 2015, puis est entré dans un coma pendant presque un an, la presse coréenne conservatrice insistait pour que le quotidien de sa famille soit détruit, et pour que les victimes perdent une forme de dignité humaine. Pour elle, leur quotidien déformé devient le motif à un certain voyeurisme à consommer. Après le décès de Baek, la presse a même reproché à un membre de sa famille d'être en voyage à l'étranger, c'est-à-dire de jouir de la vie, alors que ce membre a rendu visite à son cousin qui est balinais. Baek Minjuhwa, fille de Baek Namki dont le prénom veut dire la *démocratisation*, dit que le quotidien est tellement vulnérable que même l'adoption d'un chien peut le déformer, mais qu'il est aussi fort qu'il peut vite embrasser des éléments extraordinaires. Elle dit donc qu'elle n'a pas perdu sa vie ordinaire, mais a obtenu un nouveau quotidien qui comprend les soins à son père malade et la lutte contre le gouvernement.

(<https://twitter.com/EdnaM100/status/711874442909995008> page consultée le 18 octobre 2016)

31

Imre Kertész, « Ombre profonde », *Holocauste comme culture*, *Op. cit.*, p. 54.

philosophique est à mi-chemin ou consiste, en terme kantien, dans la vibration entre ces deux possibilités qui, sinon, s'opposent platement. Je suis prêt à concéder que, tout comme j'ai dit que, après Auschwitz, on ne pouvait plus écrire de poèmes — formule par laquelle je voulais indiquer que la culture ressuscitée me semblait creuse —, on doit dire par ailleurs qu'il faut écrire des poèmes, au sens où Hegel explique, dans *l'Esthétique*, que, aussi longtemps qu'il existe une conscience de la souffrance parmi les hommes, il doit aussi exister de l'art comme forme objective de cette conscience »³²»

Adorno explique ici que la vérité philosophique, qui est différente du fait scientifique, connaît une double possibilité, étant contradictoire. Sous le regard philosophique, la poésie n'est plus possible après Auschwitz, mais en même temps, il faut l'écrire et est encore possible. Les deux aspects sont également vrais, la vérité philosophique se révélant souvent contradictoire. C'est pourquoi cette thèse tente d'examiner à la fois l'impossibilité de la représentation et la possibilité de divers dispositifs scéniques, encore représentatifs. Mais cette dualité contradictoire peut aussi prendre un sens inverse. En effet, autrement dit, en dépit de tous les efforts d'écriture ou de représentation, il reste toujours des choses qui s'échappent, qui ne peuvent être saisies. Bien sûr que l'existence de ce résidu ne doit pas décourager toutes tentatives artistiques, puisqu'il faut éviter les extrêmes, comme le précise Adorno. Il s'agit donc de respecter la contradiction, et ce faisant, d'examiner soigneusement ce qui reste encore insaisissable, irréprésentable, et pour quelles raisons il en est ainsi. D'où la position de cette première partie concernant l'impossibilité de la représentation d'Auschwitz, laquelle interroge les raisons et les conditions principales permettant d'évoquer un irréprésentable, sans ignorer ses nuances, d'abord en posant la question de l'intensité de la sensation, celle ensuite de l'occultation politique.

1.1. Sensation irréprésentable : discours des artistes dans des témoignages littéraires

32

Theodor Adorno, *Métaphysique : concept et problèmes*, trad. Christophe David, Paris, Payot, 2006, pp. 164-165.

Parmi les survivants d'Auschwitz, certains se sont constamment consacrés à des témoignages littéraires. Ils écrivaient malgré tout, comme s'il y avait une nécessité de témoigner, afin de vaincre l'indifférence et l'oubli du monde. Pourtant, certains d'entre eux ont reconnu que leurs écritures ne pouvaient contenir qu'un abîme. Il faudrait dire qu'ils ne témoignent pas de ce qui se passait là-bas, mais du fait qu'ils ne peuvent le raconter en tant que tel, du fait qu'il y a quelque chose de l'ordre de l'irracontable. Aharon Appelfeld décrit cette aporie de l'écrivain dans son roman *Histoire d'une vie* :

« Au fil des années j'ai tenté plus d'une fois de toucher les châlits du camp et de goûter à la soupe claire qu'on y distribuait. Tout ce qui ressortait de cet effort était un magma de mots, ou plus précisément des mots inexacts, un rythme faussé, des images faibles ou exagérées. Une épreuve profonde, ai-je appris, peut être faussée facilement. Cette fois non plus je ne toucherai pas ce feu »³³.

Pour certains écrivains, le réel d'Auschwitz était impossible à représenter parce qu'il est, pour ainsi dire, comme un feu qu'on ne peut toucher. Si Appelfeld se souvient de l'expérience du camp en tant que feu brûlant, comme dans la citation ci-dessus, il ne s'agit pas simplement du fait qu'il y aurait eu un feu nommé Auschwitz. Il s'agit de la sensation concrète de ce feu, par exemple de la chaleur ardente, de la suie, de l'asphyxie, des regards effrayés, des murs qui s'effondrent, du cri, de l'odeur des chairs brûlées, des visages la bouche ouverte, de l'atmosphère exacte et unique de cet espace-temps particulier, au beau milieu des flammes. Ces sensations ne peuvent être restaurées par des « images faibles » ou des « mots inexacts », comme l'écrit Appelfeld. Le jeune locuteur du roman l'a déjà compris, même avant d'être déporté dans le camp, dans une soirée complètement paisible mais en même temps pleine de pressentiment d'un malheur : « Les mots avec lesquels je souhaitais décrire la sensation se sont dérobés. Comme je n'ai plus de mots je reste assis, les yeux ouverts, et la nuit blanche coule en moi »³⁴. Puis une cinquantaine d'années après la libération, le locuteur redit qu'il ne réussit pas à saisir la sensation des « châlits du camp » et de la « soupe claire qu'on y

33

Aharon Appelfeld, *Histoire d'une vie* [1999], Paris, Éditions de l'Olivier / Seuil, 2004, p. 60.

34

Ibid., p. 21.

distribuait ». Des épreuves profondes ne peuvent être représentées en tant que tel, elles peuvent en revanche être « faussées facilement ». Telle sensation n'appartient qu'à tel espace-temps particulier. Et c'est le corps seul qui la connaît, qui l'a vécue. Charlotte Delbo clame, dans *Une connaissance inutile* :

« Vous ne pouvez pas comprendre
Vous qui n'avez pas écouté
Battre le cœur
De celui qui va mourir »³⁵

Puis elle ajoute que cette mort n'est pas une mort propre et ordinaire. C'est une mort « dans la diarrhée, dans la boue, dans le sang », qui lui fait crier : « et que ça dure, que ça dure longtemps »³⁶. Ce que nous ne pouvons pas comprendre est la sensation de temps lourd, temps pendant lequel Delbo a dû écouter battre le cœur d'un mourant dans la boue. C'est la sensation de l'attente infinie d'une mort saisie dans une terreur indicible, pendant que la pulsation du mourant l'irrite lui-même. Cette sensation n'est pas à comprendre mais à éprouver, sentir. Il en va de même pour la déshydratation dont Delbo aurait dû mourir pendant des jours, épisode qu'elle décrit dans « Boire », texte issu d'*Une connaissance inutile* : elle avait soif à ne plus pouvoir parler ni manger ; elle n'était pas aveugle mais elle ne voyait rien ; sa langue était sèche comme « un bout de bois » ; elle gardait « la bouche ouverte comme une égarée » ; et chaque fois qu'elle a pu s'abreuver, elle n'a pas bu comme « un chien » mais comme « un cheval »³⁷. Ce sont des sensations qui manquent à ceux qui disent « J'ai soif » et entrent dans un café pour commander une bière. Ils ne peuvent pas comprendre, comme disait Delbo, malgré toutes les descriptions détaillées qu'elle avait faites³⁸. Parce que cette compréhension n'appartient pas à

35

Charlotte Delbo, *Auschwitz et après II. Une connaissance inutile* [1970], Paris, Minuit, 2009, p.24.

36

Ibid., p.35.

37

Ibid., pp. 42-49.

38

l'intellect mais au corps. Même si intellectuellement ils conçoivent telle soif, leurs corps ne l'a pas connue.

Dans l'article « Corps concentrationnaire » du *Dictionnaire du corps*, il est explicitement écrit que « le camp s'inscrit sur [les] corps »³⁹. Ce qui est irreprésentable est donc ces corps, qui ont vécu, eux seuls, des sensations mortelles. Ainsi que le déplorent les deux personnages, Françoise et Denise, à la fin d'une pièce théâtrale de Delbo, *Qui rapportera ces paroles ?* :

« Denise	C'est que là d'où nous revenons Les mots ne voulaient pas dire la même chose.
Françoise	Les mots qui disent les choses simples : Avoir froid Avoir soif Avoir faim Être fatigué Avoir sommeil, avoir peur, Vivre, mourir.
Denise	Si vous ne voyez pas la différence C'est que nous ne savons plus les prononcer Avec le sens que là-bas ils avaient » ⁴⁰ .

Avoir froid, avoir soif, avoir faim, et avoir peur : en tant que chercheuse coréenne, je note que ces expressions idiomatiques du français impliquent une qualité particulière. Tandis que le coréen n'exprime des sensations de faim ou de peur que sous la forme d'adjectifs, comme *être affamé* ou *être apeuré* pour trouver des équivalents qui sont peu utilisés en français, le français prend la combinaison du verbe *avoir* et des noms sans article. Il me semble que ces expressions fournissent d'un côté, avec *avoir*, le sens fort de la possession

Pour le dire efficacement, Delbo termine son texte avec ces phrases courtes et sèches qui nous rappellent le manque incommensurable : « Il y a des gens qui disent : 'J'ai soif.' Ils entrent dans un café et ils commandent une bière ». (*Ibid.*, p. 49.)

39

Michela Marzano, « Corps concentrationnaire », in Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007, p. 219.

40

Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles ?*, et autres écrits inédits, Paris, Fayard, 2013, p. 66.

qui est personnelle et momentanée ; et d'un autre côté, celui de la matérialité avec le bloc de la forme substantive⁴¹. L'intensité des sensations en forme substantive n'appartient qu'au sujet qui l'a vécue à un seul moment donné. Or, le substantif que l'on a eu une fois a du mal à devenir un adjectif qui qualifie le sujet. Alors que le verbe *être* désigne l'état de l'être, *avoir* renvoie à l'état de la possession, voire au manque. Par conséquent, dès que le sujet tente de représenter pour le monde ou pour lui-même une sensation qu'il a vécue, possédée, puis perdue, elle le trahit et s'échappe. C'est ce dont Denise se lamente dans la pièce citée ci-dessus. Elle ne sait plus prononcer les mots avec le sens qu'ils avaient à Auschwitz, parce que la sensation qu'ils impliquaient là-bas n'est plus la même pour Denise dans le présent⁴².

Même si la représentation ne signifie pas une imitation parfaite mais une reconstruction, elle n'est pas possible, ou plus précisément, il reste des parties qui s'échappent, surtout celles de l'expérience corporelle, même pour des gens qui l'ont éprouvée. Cette argumentation peut sembler extrême : la dimension de l'expérience est cruciale pour la représentation, car sinon on ne connaît pas la sensation corporelle dont il s'agit ; mais même si l'on a eu une expérience concrète et forte, la sensation intense d'un moment donné se décolore, reste insu dans la représentation ; dans les deux cas, la sensation vécue à Auschwitz est irréprésentable. Or, cette extrémité ne vise pas à décourager ou anéantir toutes les tentatives artistiques de la représentation. Soit qu'il y ait l'expérience vécue ou non, soit que la sensation reste intacte ou non, nombreux sont les artistes qui ne cessent de convoquer le réel d'Auschwitz irréprésentable. Mais ici, comme nous verrons dans les chapitres qui suivent, il ne s'agit pas de représenter l'irréprésentable même mais de mettre en avant de nouveaux dispositifs de représentation qui, sans le viser directement, laissent possible son irruption.

1.2. Occultation politique

41

Jungweon Mok, « Charlotte Delbo, l'écriture du corps », in Christiane Page (dir.), *Charlotte Delbo, Œuvre et engagements*, Rennes, PUR, 2014, p. 285.

42

Sans connaissance spécialisée de la linguistique, Delbo interroge la polysémie des signifiants, aussi bien que le malentendu immanent à la langue humaine.

Même si de nombreux artistes ont constamment écrit des témoignages littéraires sur Auschwitz, luttant contre l'impossibilité de la représentation de sensations brutales, ils ont dû se heurter à un autre obstacle, étant exclus d'un plus grand ordre représentatif, celui que décrit le monde. Par exemple, *Si c'est un homme* de Primo Levi a été refusé par nombre de grands éditeurs, puis finalement accepté en 1947 par une petite maison d'édition. Après avoir tiré 2500 exemplaires, la maison a été fermée et le livre oublié, jusqu'à sa réédition en 1958. Levi évoque une possible raison : « parce que en cette dure période d'après-guerre les gens ne tenaient pas beaucoup à revivre les années douloureuses qui venaient de s'achever »⁴³. Le cas de Imre Kertész paraît plus sévère. Sous le régime dictatorial en Hongrie, *Être sans destin*, son premier roman écrit dans les années 1960, n'a pu paraître qu'en 1975, ayant été refusé plusieurs fois avec mépris par les éditeurs. Kertész écrit un roman relatant cette expérience du refus, *Le Refus*, en 1988, décrivant sa mort symbolique imposée par la société : « Je pourrais en donner une approximation si je disais, par exemple : j'inexiste »⁴⁴. Charlotte Delbo, qui était consciente de ce mépris des gens, « consciente aussi que ce qu'elle rapportait comme connaissance était une connaissance 'inutile' »⁴⁵, écrit *Aucun de nous ne reviendra* en 1946, mais a attendu sa parution jusqu'en 1965. La frilosité dans l'accueil de ses œuvres qui « nous interrog[ent] sur nos propres choix aussi bien éthiques qu'esthétiques » subsiste toutefois jusqu'aux années 1990⁴⁶.

Pendant longtemps, qu'il soit totalitaire ou démocratique, le monde ne semblait pas prêt à tendre l'oreille aux témoignages d'Auschwitz. Il voulait ignorer l'histoire des survivants, en s'efforçant de l'exclure de tous les discours par le silence. Auschwitz est devenu irreprésentable à nouveau, à force d'exclusion de l'ordre représentatif du monde.

43

Primo Levi, *Si c'est un homme* [1988], trad. Martine Schruoffenegger, Paris, Pocket, 2003, p.275-

276.

44

Imre Kertész, *Le refus*, trad. Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo, Arles, Acte Sud, 2001, p. 76.

45

François Bott, « Extraits de tables rondes : Souvenirs », in Christiane Page (dir.), *Charlotte Delbo, Œuvre et engagements*, p. 117.

46

Christiane Page, « Introduction : Réception de l'œuvre de Charlotte Delbo en 2014 », *Ibid.*, p. 15.

Dans *Le Différend*, paru en 1983, Jean-François Lyotard interroge la situation où des témoins d'Auschwitz sont privés de la parole. Il cite une scène juridique dans laquelle des survivants ne peuvent témoigner du réel de la chambre à gaz par la langue du tribunal. Lyotard formalise l'argument de Robert Faurisson, négationniste de l'extrême droite :

« Pour identifier qu'un local est une chambre à gaz, je n'accepte comme témoin qu'une victime de cette chambre à gaz ; or il ne doit y avoir, selon mon adversaire, de victime que morte, sinon cette chambre à gaz ne serait pas ce qu'il prétend ; il n'y a donc pas de chambre à gaz »⁴⁷.

Ainsi la crainte des déportés s'est réalisée. L'argument de Faurisson renvoie exactement à ce qu'il craignait. Françoise, personnage principale de *Qui rapportera ces paroles ?* de Charlotte Delbo s'exprime ainsi : « Je me demande si nous aurons la force de la raconter. Et ils ne nous croiront pas. Ils penseront que, puisque nous en sommes revenues, c'est que ce n'était pas aussi terrible que nous le dirons. Celles qui rentreront seront un démenti à leurs dires »⁴⁸. Pareillement, écrit Delbo : « Vous ne croyez pas ce que nous disons / parce que / si c'était vrai / ce que nous disons / nous ne serions pas là pour le dire »⁴⁹. Ce que des survivants disent n'est pas accepté dans le monde où ils reviennent, car leur survie contredit leur témoignage. Selon la logique des extrémistes, donc, soit la langue des survivants, soit leur présence même doit être éliminée. Dans une argumentation telle que celle de Faurisson réside un certain totalitarisme, lequel vise à effectuer une autre sorte d'extermination. Le monde ressemble à un tribunal qui ne permet qu'un seul idiome totalitaire, qui efface d'autres langues en les réduisant à de simples bruits ou au silence absolu. Ce tribunal insiste à l'égard de la victime en lui disant qu'elle aurait dû mourir à Auschwitz pour être un vrai témoin, ou bien il menace de la tuer pour la deuxième fois, dans tous les sens du terme, si elle en parle.

Cette espèce d'oppression totalitaire sévissait dans les pays d'Europe de l'Est, après la Seconde Guerre mondiale. Par exemple, en Hongrie après l'Holocauste, s'est vite

47

Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983, pp. 16-17.

48

Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles ?*, et autres écrits inédits, Paris, Fayard, 2013, p. 29.

49

Charlotte Delbo, *Auschwitz et après III. Mesure de nos jours* [1971], Paris, Minuit, 2009, p. 78.

installé un autre régime dictatorial, lequel était stalinien. La dictature opprimait toutes les voix concernant l'Holocauste à partir de son idiome. Cet idiome, selon Kertész, était « une langue qui est la conscience d'une société qui fonctionne comme si de rien n'était, une langue où l'exclu restera toujours un cas particulier, une pierre d'achoppement, un étranger »⁵⁰. Mais pourquoi la Hongrie décide-t-elle d'agir comme si de rien n'était ? Selon les informations du mémorial de Budapest, le gouvernement de l'époque avait tant négocié avec celui de l'Allemagne pour sauver des juifs hongrois, qu'il a pu en faire émigrer plusieurs, tout comme des juifs hongrois n'ont été envoyés à Auschwitz qu'un an avant la fin de la guerre, de sorte que nombreux sont ceux qui ont pu revenir vivants. Nous nous demandons alors, dans la mesure où le gouvernement avait contribué, même modestement, à sauver des juifs, et où la Hongrie se trouvait plutôt dans une situation de victime que d'agresseur, pourquoi elle a voulu ou a dû oublier l'Holocauste, sans blâmer l'Europe de l'Ouest de sa barbarie et de son accord tacite⁵¹. Kertész offre une réponse possible :

En 1948, l'année dite du tournant, la dictature n'a brusquement plus aimé qu'on parle de l'Holocauste ; et, comme elle n'affectionnait pas ces voix, elle les a toutes étouffées, sans exception. [...] Je n'ai jamais entendu d'explication plausible à la question de savoir pourquoi le système soviétique et les dictatures associées ne supportaient pas la simple idée de l'Holocauste. La raison pour laquelle la dictature stalinienne s'est identifiée dans ce domaine – aussi – avec le totalitarisme nazi semblait trop évidente pour qu'on cherche une explication à cela. Staline s'était réservé de cette manière son droit au génocide : il ne voulait pas qu'il y ait dans son empire de la sympathie pour les éventuelles victimes à venir⁵².

50

Imre Kertész, « La Langue exilée », *L'Holocauste comme culture*, *Op. cit.*, p.215.

51

En été 2014, j'ai visité Budapest. Et un guide juif de la grande synagogue m'a déclaré que les Hongrois avaient oublié l'Holocauste, et que désormais personne ne le commémorait, ne le critiquait ni ne manifestait de regret. Selon lui, de surcroît, il existe beaucoup de jeunes qui ne savent même pas ce qu'est l'Holocauste. Ces histoires m'ont suscité une interrogation : comment la Hongrie en est-elle arrivée à éviter elle-même de mentionner son passé injuste ? Et cette question m'a fait penser à la *suite* de l'Holocauste, à la *survie* éternelle, plutôt qu'à la mort ou l'Holocauste même. Nous verrons à la fin de ce chapitre comment ces suites s'accumulent puis deviennent la *culture*.

52

Imre Kertész, « Ombre profonde », *Ibid.*, p. 55.

La Hongrie qui était victime prend cette fois la place d'agresseur, s'identifiant au totalitarisme nazi. Et il lui faut effacer la mémoire d'Auschwitz en vue d'éventuels massacres où elle tremperait ses mains. Il faut empêcher que le peuple en tant que future victime ait le pouvoir de résister en s'identifiant aux victimes du passé. La stratégie de l'oubli repose donc sur l'interdiction de l'identification, sur la dissimulation de la pérennité et de l'ubiquité du massacre. Et cette stratégie prend deux tournures différentes : d'une part, la dictature impose le silence absolu aux survivants ; d'autre part, elle anéantit la force de leur témoignage en défigurant ou en atténuant le réel d'Auschwitz. Kertész rapporte : « la dictature a essayé d'étouffer l'influence de cette horreur dans la vie intellectuelle hongroise et, quand elle s'est rendue compte que c'était impossible, elle a essayé de la manipuler, de la tourner à son profit⁵³ ». Faire taire ou détourner leur propos au profit du système totalitaire : tous les deux condamnent les survivants à une mort symbolique, à nouveau.

Malheureusement, la situation dans les pays dits démocratiques de l'Ouest n'était pas meilleure. Comme dans l'accueil réservé à Primo Levi et à Charlotte Delbo, le monde s'est efforcé d'étouffer la voix sombre d'un passé jugé déshonorant. La démocratie ne semblait assurer la liberté de discours qu'en apparence. La société a défait les aspects qui interrompaient son déroulement en évitant d'éventuels accrochages, notamment parce qu'elle s'est faite dévorer par un autre monstre, le capitalisme. Étant âpres au gain pour la survie immédiate et quotidienne, les gens devaient enterrer le passé. Par conséquent, l'occultation dans l'Ouest n'était pas moins radicale, mais plus ignoble que dans l'Est. Des pays capitalistes ont réussi à réduire la mémoire d'Auschwitz à une « mémoire saturée », comme l'écrit Annette Wieviorka, dans *Auschwitz, 60 ans après* : « Auschwitz est de plus en plus déconnecté de l'histoire qui l'a produit, [...] quasiment érigé en concept, celui du mal absolu »⁵⁴. Le réel d'Auschwitz est enfermé dans certains discours représentatifs, et rendu banal, comme un concept saisissable et traitable. Et cette situation devrait être un pire cauchemar pour les victimes. C'est pourquoi, selon Kertész, la plupart des écrivains en Europe de l'Ouest ont fini par se suicider. En comparant leur destin au

53

Ibid., p.58.

54

Annette Wieviorka, *Auschwitz, 60 ans après*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 14.

sien, il écrit que la raison pour laquelle il est encore vivant est qu'il n'avait jamais conçu aucune espérance. Mais contrairement à sa situation sous régime stalinien, l'illusion de liberté restait forte pour des écrivains de l'Ouest, et quand elle s'est écroulée, la déception fut d'une ampleur telle qu'elle finit par les tuer⁵⁵.

Ainsi, que ce soit à l'Ouest ou à l'Est, les victimes n'ont pu éviter une condamnation à mort symbolique, voire réelle. Et cette mort ne vise pas seulement la langue mais aussi le corps. Chaque fois que la langue est éliminée, le corps se trouve aussi effacé, car le réel d'Auschwitz qu'on tente de raconter sans succès réside dans le corps. Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, ce qui est irréprésentable est le vécu sensoriel gravé sur le corps. Certains écrivains comme Charlotte Delbo se consacrent au témoignage des sensations fragmentaires à travers la langue corporelle, dépassant difficilement l'impossibilité de la poésie. Or, quand le monde occulte à nouveau ce témoignage, pour des raisons idéologiques, le silence est imposé à nouveau au corps. C'est le corps tourmenté à Auschwitz qui se tait. La chair qui était battue, asphyxiée, torturée et brûlée s'anéantit, *comme si de rien n'était*. Avec le corps, tout le temps qu'il traversait et toutes les traces physiques qu'il a obtenu à travers les expériences disparaissent. D'où la cruauté de l'occultation politique du corps, qui rend celui-ci à jamais irréprésentable.

2. Discours psychanalytique

À partir de l'exemple d'Auschwitz, nous pourrions désormais interroger l'irréprésentable de façon plus générale. Dans cette partie, nous aborderons la question de la sensation corporelle irréprésentable en nous référant au discours psychanalytique. Concernant l'expérience vécue à Auschwitz, l'hypothèse de cette thèse était qu'elle est cruciale pour la représentation, mais que même avec elle, la représentation ne s'achève pas parfaitement, car il existe des sensations intenses, douloureuses, qui ne peuvent être saisies dans le cadre représentatif. L'argumentation sur la sensation qu'on a vécue mais

55

Imre Kertész, « L'Holocauste comme culture », *L'Holocauste comme culture*, p.88-89.

qu'on ne peut rattraper peut sembler extrême. Cependant, l'expérience tourmentée qui trahit le sujet peut être trouvée sans difficulté en réalité. En effet, cela se perçoit souvent sous la forme du *trauma*. La sensation que les victimes ont vécue à Auschwitz est comme un trauma qui attaque le sujet constamment mais qui lui est toujours insu. Cela peut être une torture pénible que d'être touché par une intensité sans nom ni visage, une intensité qu'on ne peut jamais attraper ou affaiblir. La partie suivante aborde cette question du trauma, laquelle sert à formuler une explication convenable de l'irreprésentable. La psychanalyse de Freud et de Lacan serviront d'outil théorique pour démontrer le rapport entre le trauma et le corps, entre le trauma et le réel.

2.1. Réel comme trauma : l'irreprésentable dans le discours lacanien

Concernant la question de l'irreprésentabilité d'Auschwitz, nous avons plusieurs fois laissé penser dans la thèse, sans le préciser, que ce qui est irreprésentable est le *réel* d'Auschwitz. Ce terme de réel qui sert de notion cruciale dans cette thèse s'appuie sur la théorisation lacanienne. Lacan a entrepris une nouvelle approche du Réel, en le concevant comme l'irreprésentable qui se situe structurellement hors du Symbolique, c'est-à-dire hors de l'ordre de la représentation. Mais avant d'accéder au discours psychanalytique qu'il a développé, il est nécessaire de distinguer le réel de la réalité. Quand on dit que le réel d'Auschwitz est irreprésentable, il ne s'agit pas d'une simple *réalité* horrible qui est quand même concevable. L'instance de la réalité dans laquelle nous vivons se trouve déjà dans une catégorie d'un certain ordre envisageable. Or, le *réel* est ce qui dépasse cet ordre de la réalité. Par rapport à celle-ci, le réel s'assimile au dehors, au tiers, à l'impossible et l'hétérogène.

Voici un exemple qui peut servir à la comparaison des deux concepts. Le locuteur du roman *Histoire d'une vie* d'Aharon Appelfeld se souvient d'un après-midi paisible dans son enfance, avant la déportation :

« L'après-midi, nous nous assîmes dans la cour et Grand-mère nous apporta de longues brioches et des fraises à la crème, et Maman était belle, ses cheveux lâchés sur les épaules, des lumières dansant sur sa robe de popeline, et je me dis : Ce sera ainsi à partir de maintenant.

Alors que j'étais encore sous l'emprise de cette joie secrète, une tristesse étreignait mon cœur »⁵⁶.

La réalité de cet après-midi était si paisible que le locuteur peut la décrire comme une peinture. Mais le réel inconnu a envahi la paix, et lui fait soudainement sentir que « ce sera ainsi à partir de maintenant ». Cette phrase à son insu suggère une irruption brutale du réel dans la réalité. Le locuteur tombe dans un mauvais pressentiment qui l'avertit du commencement d'une tragédie inconnue. C'est comme si quelqu'un ressentait tout d'un coup l'effondrement de son cœur, au moment de la mort de son bien-aimé, dans le lointain, sans le savoir. Le réel ne montre pas son visage, il happe notre inconscient aussi bien que notre corps, laissant des traces traumatiques que nous ne pouvons pas verbaliser⁵⁷.

Lacan explique ce réel insaisissable en structurant trois catégories : *l'Imaginaire, le Symbolique et le Réel*. Ici, le Réel comme l'irreprésentable est structurellement hors Imaginaire et hors Symbolique. Lacan décrit cette position structurale par rapport à la question de la construction du sujet. Selon lui, il existe une dimension nommée l'Imaginaire, au tout début, dans laquelle le nouveau-né n'a pas encore acquis le langage. À ce niveau-là, l'enfant éprouve des sensations sans parole, et il ne perçoit son corps que fragmentairement. Puis arrive le *stade du miroir*, où il commence à reconnaître son moi et son corps entier par le biais de l'image reflétée dans le miroir, ayant d'abord repéré l'image de ses parents qui le tenaient dans les bras. Suite à l'identification avec sa propre image totale, laquelle se rapporte à celle de l'autre, cet autre est perçu comme « moi ». Mais en même temps, l'enfant ressent l'aliénation par rapport à son corps originel, partiel. Michel Bernard écrit dans *Le Corps* :

56

Aharon Appelfeld, *Histoire d'une vie*, *Op. cit.*, pp. 24-25.

57

Une autre scène du roman décrit : « Après le repas nous allons au ruisseau. Grand-père et Grand-mère marchent en tête et nous les suivons. La nuit, le ruisseau paraît plus large. L'obscurité a sombré et un ciel blanc s'ouvre au-dessus de nous. 'Maman, dis-je. – Quoi, mon chéri ?' Les mots avec lesquels je souhaitais décrire la sensation se sont dérobés. Comme je n'ai plus de mots je reste assis, les yeux ouverts, et la nuit blanche coule en moi ». (*Ibid.*, p. 21.)

« Si cette image que le miroir renvoie à l'enfant, unifie son corps morcelé, et en ce sens, est structurale et sécurisante, elle projette, par contre, cette unité extérieurement, objectivement et en sens inverse et, comme telle l'aliène. Le moi est constitué comme un autre imaginaire (« Je est un autre », dit le poète) »⁵⁸.

Passant le stade du miroir, l'enfant obtient la totalité de son image, son moi, mais en même temps, il commence à éprouver l'aliénation. Car il ne devient sujet que par l'identification à l'autre. Ainsi, aliéné, l'enfant accède au Symbolique. En réalité, même le nouveau-né était déjà pris dans un réseau symbolique, puisque ses moindres manifestations étaient symboliquement interprétées par ses parents, dès ou même avant la naissance.

Il en va d'autant plus ainsi lorsque l'enfant entre dans le langage, dans l'ordre symbolique. Et cela implique une aliénation profonde, car tout s'y construit à travers la différence : un signifiant ne se définit que par la différence avec d'autres signifiants ; le jeu de la succession des signifiants se déroule infiniment ; le signifiant et le signifié ne se correspondent jamais ; dès qu'on commence à parler, on ne peut que retrouver ce malentendu ; il y a toujours quelque chose d'irreprésentable. On trouve cette question du manque non seulement pour le langage mais aussi pour le désir : le sujet « obtient » son moi, paradoxalement, en s'identifiant à l'autre ; dès le début, il est déterminé par l'autre, et il en va de même pour son désir ; le désir du sujet est celui de l'autre ; son désir, qui n'est pas le sien, ne peut jamais être satisfait. Il en résulte le manque irrécupérable dans le Symbolique.

Ainsi Lacan suppose le dehors du Symbolique, qui est le Réel, et lui confère le statut de « l'impossible »⁵⁹. On ne peut saisir le Réel, parce qu'il échappe au langage, au Symbolique. Le Réel est une dimension dans laquelle se trouvent le désir tel qu'il est, mais aussi la brutalité de la pulsion et la jouissance, qui sont tous irreprésentables. Or, dire que le réel n'est pas symbolisable parce qu'il est hors symbolique peut sembler être

58

Michel Bernard, *Le Corps*, Paris, Seuil, 1995, p. 93.

59

Jacques Lacan, « Démontage de la Pulsion », *Le Séminaire XI: Les quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 152.

une tautologie. Toutefois, il est davantage question d'une évidence. L'explication structurale fournit des cadres précis, pour qu'on puisse distinguer ce qui s'y inclut et ce qui y échappe, autrement dit, ce qui reste, évidemment, irréprésentable. Ce faisant, la psychanalyse explique des choses inconnues qu'on rencontre dans la vie réelle, comme le *trauma*. Pour Lacan, le trauma se rapporte au Réel. Plus précisément, l'événement traumatique arrive, quand l'irruption du Réel a lieu. Lacan décrit le trauma comme une *rencontre avec le Réel*, dans « Tché et automaton » du *Séminaire XI* :

La fonction de la *tché*, du réel comme rencontre – la rencontre en tant qu'elle peut être manquée, qu'essentiellement elle est la rencontre manquée – s'est d'abord présentée dans l'histoire de la psychanalyse sous une forme qui, à elle seule, suffit déjà à éveiller notre attention – celle du traumatisme⁶⁰.

Il arrive que le Réel nous attaque comme une fulgurance. Mais cette rencontre est toujours manquée, parce que nous ne pouvons pas la saisir dans l'ordre du Symbolique. Nous ne vivons cet événement qu'en tant que traumatisme. Autrement dit, nous ne pouvons rencontrer le Réel que sous la forme du trauma. Le Réel est traumatique.

2.2. Trauma corporel, corps traumatisé

Et le trauma se rapporte au corps. Examiner ce trauma corporel, ou le corps traumatisé, est une des tâches principales de la psychanalyse, dès l'analyse de l'hystérie faite par Freud et Breuer. Dans *Le corps*, Michel Bernard note que la psychanalyse introduit une nouvelle approche au corps, par comparaison aux études biologiques ou psychologiques, en dévoilant « les fondements cachés, enfouis, inavouables, à savoir les fantasmes qui hantent nos désirs inconscients »⁶¹. Selon lui, l'approche psychanalytique vise « le corps libidinal » que chacun vit « selon la singularité de sa propre histoire, ses expériences personnelles de satisfaction ou frustration de sa libido, qui a essayé de se décharger dans

60

Jacques Lacan, « Tché et automaton », *Op. cit.*, p. 54.

61

Michel Bernard, *Le Corps*, p.83.

[des] différentes pulsions partielles »⁶². Et ce corps libidinal se situe à l'antipode du moi déterminé dans l'ordre symbolique. Il se situe dans le Réel. L'approche psychanalytique accède donc aux « 'dépôts' de traces perceptives ou sensorielles, négligés par la pensée »⁶³. Face au rêve ou au symptôme, elle tente de retrouver un certain « donné événementiel immédiat fait d'une matérialité indécomposable »⁶⁴. Ainsi, comme l'écrit Jean-Claude Rolland, « l'interprétation ne consiste [...] pas à désigner le sens [symbolique] caché de ce qui est énoncé, mais à laisser advenir le sens encore absent de ce qui l'anime »⁶⁵. Cette partie vise à examiner cette approche psychanalytique dans son rapport au corps traumatisé, lequel est irréprésentable.

Comme nous l'avons vérifié dans le discours lacanien, le trauma se lie au Réel, lequel renvoie au dehors du Symbolique et du langage. Le trauma est donc quelque chose d'irracontable. Et l'irracontable rappelle l'instance du corps, car le silence a une dimension corporelle. Le sujet qui a vécu des événements traumatiques subit l'impossibilité de le dire, mais il souffre des symptômes somatiques. Voici un exemple, le cas d'une femme qui s'appelle Estamira, qui a pleinement inspiré un des spectacles récents d'Alain Platel, *Tauberbach (2014)*, que nous analyserons dans le dernier chapitre de la thèse. Estamira est une dame âgée, schizophrène, que le réalisateur Marcos Prado a filmée dans un documentaire intitulé *Estamira*, en 2004. Elle vit dans une décharge des environs de Rio de Janeiro depuis plus de 20 ans. Le film la suit sans critique ni exagération, quand elle fait le long chemin désert pour y arriver et y passe des jours, en ramassant des déchets vendables au milieu de tas d'ordures. Là-bas, des oiseaux noirs mais aussi des détritux secs volent au vent, avec violence. Dans cette ambiance apocalyptique, Estamira hurle ou murmure sans cesse tantôt en brésilien tantôt en une langue qu'elle a inventée elle-même.

62

Ibid., p.75.

63

Jean-Claude Rolland, *Avant d'être celui qui parle*, Paris, Gallimard, 2006, p. 71.

64

Ibid., p. 73.

65

Ibid., p. 98.

L'excès de la voix, qui va toujours avec la perte de la parole, est le sujet principal du film, et aussi du spectacle d'Alain Platel dont le titre *Tauberbach* signifie *Bach chanté par un chœur de sourds*. La langue inventée d'Estamira ressemble au chant des sourds. Quand elle le dit, son visage grimace, sa langue s'enroule, sa voix se fausse. Et personne ne peut la comprendre. Pour ainsi dire, dans cette langue, rien n'est raconté. On ne peut faire que sentir le grain de sa voix, et voir qu'il y a de l'irracontable au cœur de sa vie. Estamira dit « Je suis envahie (*I am overflowed*) » des tas de rage par rapport aux mensonges et aux viols que le monde avait commis sur elle. Ainsi elle a perdu le langage, et elle souffre du choc d'une « télécommande mise entre ses côtes » et du « fil électrique installé au fond de son corps »⁶⁶. Avec ces symptômes somatiques et sa langue étrange, elle préfère s'endormir au milieu de la décharge, qui rappelle une formule lacanienne : « ce qui a été forclos du symbolique fait retour dans le réel »⁶⁷.

Freud est un des premiers à avoir examiné ce rapport entre le trauma et des symptômes corporels. Dans *Études sur l'hystérie* qu'il publie avec Breuer en 1895, on peut trouver la description suivante du traumatisme :

« Nous qualifions de *traumatismes psychiques* les incidents qui ont déclenché l'affect originel et dont la charge en excitation s'est ensuite convertie en phénomène somatique et nous donnons le nom de *symptômes hystériques d'origine traumatique* aux manifestations pathologiques ainsi réalisées »⁶⁸.

Selon Freud, quand arrive un événement intense qui provoque des affects pénibles auxquels le sujet ne peut réagir convenablement, il est refoulé dans l'inconscient. Après, ces affects intraitables reviennent en tant que symptômes somatiques qui ne semblent avoir de rapport direct avec l'événement originel. Au début de ses études, Freud a tenté de décoder ces symptômes hystériques, pour trouver leur « cause » qui est « qualifiée de

66

Film documentaire *Estamira* (2004).

67

Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 388.

68

Joseph Breuer, « Considérations théoriques », in Sigmund Freud et Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie* [1895], trad. Anne Berman, Paris, PUF, 2002, p. 167.

traumatisme psychique »⁶⁹. Par exemple, il a découvert que le tremblement des mains d'Emmy von N. avait résulté des morts de ses proches, et que l'étouffement de Lucy R. répondait des menaces de son oncle. Ainsi, Freud travaillait sur la causalité entre des pulsions et des symptômes. Et il a pensé qu'une fois que la cause pulsionnelle était récupérée, et que l'événement traumatique était verbalisé, la guérison arriverait.

Or, plus tard, en écrivant *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Freud s'aperçoit qu'il reste toujours quelque chose d'irrécupérable et d'irracontable, ayant observé que les phrases des patients n'atteignent jamais le dernier mot, et que l'événement traumatique du passé se répète sans fin, de manière fragmentaire⁷⁰. Cela suggère que l'on ne peut guérir complètement du trauma, même en récupérant la cause événementielle du passé. Il ne s'agit plus d'une certaine causalité. Ce qui est important est le symptôme lui-même, lui qui ne résulte pas d'un événement traumatique, et qui ne s'en distingue pas, étant lui-même un événement. Pour citer Lacan, le symptôme, c'est « l'événement [même] de corps⁷¹ ». Freud aussi, en expliquant *l'action posthume* du trauma, a déjà indiqué que le souvenir ultérieur prend la forme de l'événement actuel : « le souvenir déploiera une puissance qui a fait totalement défaut à l'événement lui-même ; *le souvenir agira comme s'il était un événement actuel*. Il y a pour ainsi dire *action posthume d'un traumatisme* »⁷². La première théorie freudienne du trauma peut également renchérir : l'événement originel est refoulé au début ; après, s'il arrive quelque chose qui le rappelle ou qui évoque le même degré de peur, soudainement, l'événement du passé devient traumatique. On se dit donc que le premier événement a eu lieu, et en même temps, qu'il n'a pas eu lieu du tout. Cet événement est plutôt une sorte de creux. Le sujet ne peut le méditer tel qu'il l'a vécu, ni le restaurer ou le retenir. Il est intéressant que Walter Benjamin ait mentionné *l'origine-tourbillon*, différent de *l'origine-source*. En citant ces

69

Sigmund Freud et Joseph Breuer, « Le mécanisme psychique de phénomènes hystériques », *Op. cit.*, p. 3.

70

Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* [1920], trad. Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet et Alain Rauzy, Paris, PUF, 2010.

71

Jacques Lacan, « Joyce le symptôme », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 569.

72

Sigmund Freud, « L'Hérédité et l'étiologie des névroses », in *Revue neurologique*, 1896 (<http://psychanalyse-paris.com/1275-L-Heredite-et-l-etologie-des.html>).

termes de Benjamin, Georges Didi-Huberman déclare dans *Essayer voir* : « Il n’y a pas d’événement pur, n’espérons donc pas en trouver le souvenir exact »⁷³.

L’important ne réside donc pas en un événement situé dans le passé, mais en un symptôme actuel. Le trauma est toujours présent. Il faut accéder à ce trauma corporel, au corps traumatisé, en tant que tel. Jean-François Lyotard, sans se référer à l’approche psychanalytique, parle de la même chose dans « La parole, l’instantané », en examinant le côté irréprésentable du corps hystérique. Cet article traite d’une tentative de photographier des hystériques, pour déchiffrer ce que les patientes veulent dire par leurs postures. Mais cette tentative a fini par échouer. Lyotard écrit : « Or la photographie qui devait les faire parler produit [...] un effet contraire. Elle fixe les états dans leur instabilité suspendue, elle les isole les uns des autres, elle ne restitue pas la syntaxe qui les unit »⁷⁴. Il est donc impossible d’obtenir du sens. Tout ce qui reste des photos est le corps. Lyotard s’aperçoit qu’il s’agit simplement de montrer « une sorte de théâtre des éléments corporels », lequel révèle par exemple « la pupille par dilatation, la ride nasolabiale par contracture, le poignet par blocage en position orthogonale à l’avant-bras, le réseau musculaire de la face postérieure par crampe en arc de cercle sur nuque et talons »⁷⁵.

Et c’est ce que nous montre le cas d’Estamira. Il est vrai que dans le film documentaire existent des scènes qui tentent d’expliquer la raison de sa schizophrénie, en évoquant par exemple la trahison de ses anciens maris, les viols commis par des inconnus dans la rue, ou la psychopathie de sa mère. Pourtant, cette explication n’est pas suffisante. La présence forte du corps traumatisé d’Estamira dépasse toute signification. Le film n’a pu faire que montrer son corps : Estamira se blottit dans la décharge ; Estamira y a froid ; Estamira nous regarde avec les yeux pleins de folie ; Estamira sent le fil électrique dans son corps ; Estamira hurle comme une bête, en développant son propre langage. Tout cela

73

Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Minit, 2014, p. 17.

74

Jean-François Lyotard, « La parole, l’instantané », *L’Inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 144.

75

Ibid. Lyotard ajoute que ce théâtre peut se lier au « théâtre hystérique-ontologique » de Richard Foreman, auquel il est demandé de « rendre chaque chose suffisamment muette pour permettre ce qui est réellement en train de se passer de se passer ».

reste mystérieux, car « le corps est une énigme », ainsi que l'écrit Anne Lysy-Stevens, psychanalyste : « Avoir un corps pose un problème. L'homme s'embrouille avec son corps »⁷⁶. Le corps reste en tant que perte perpétuelle, débris du réel comme trauma.

3. Discours politique

Comme nous l'avons vu dans l'introduction de ce chapitre, la notion de représentation implique une dimension politique⁷⁷. Car l'acte de représenter désigne celui de segmenter le réel, et de faire un cadre représentatif qui distingue le dedans et le dehors. Il ne s'agit pas seulement de mettre certaines choses dans le cadre, mais aussi d'exclure les autres qui y échappent. Et cet acte de représentation peut servir de principe politique. Politiquement, idéologiquement, quelque chose peut être déterminé comme irreprésentable, parce qu'il est considéré comme inutile ou dangereux par rapport à la société. L'acte de rendre une chose irreprésentable peut rappeler la notion de *censure*, qui va être examinée dans le deuxième chapitre avec la question du *dispositif de contrôle* foucauldien. Or, ici, en interrogeant l'approche politique de l'irreprésentable, nous ne nous focaliserons pas sur les oppressions physiques, par exemple sur la question de l'emprisonnement qui soustrait toute liberté au détenu. Il s'agit plutôt d'identifier des éléments qui sont, plus fondamentalement, exclus du discours social. Cette exclusion nous étouffe partout et de diverses manières, sans se réduire à une situation particulière comme l'exil.

Dans cette partie, nous aborderons deux approches politiques de l'irreprésentable, l'une s'appuie sur les conceptions de Jacques Rancière, l'autre sur celles de Jean-François Lyotard. La juxtaposition des deux discours est nécessaire à cette thèse, car l'un parle de l'impossibilité de l'irreprésentable et l'autre de sa survivance perpétuelle. Rancière introduit la question du *partage du sensible* afin de désigner le principe de la politique

76

Anne Lysy-Stevens, « L'énigme du corps », in *Nouvelle revue de psychanalyse 69 : à quoi sert un corps ?*, la Cause freudienne, Paris, Navarin, 2008, p. 8.

77

Même le terme de la « démocratie représentative » nous le signale.

qui partage ses composantes, qui compte les unes dans la représentation et exclut les autres. Mais ce partage peut être renouvelé constamment, et permet à ce qui est irréprésentable, dans un partage, d'être inclus dans un autre espace. D'ailleurs, le philosophe envisage la possibilité de nouveaux partages en tant que moteur à la démocratie. En revanche, pour Lyotard, l'irréprésentable ne peut être inclus à nouveau dans une certaine représentation. Il dit plutôt que l'irréprésentable doit rester en tant que tel, pour ne pas perdre la force de la brutalité, et pour témoigner à travers son silence, assez contradictoirement, du fait qu'il y a quelque chose d'irréprésentable. Ces deux discours politiques examinés ici vont servir à démontrer dans le troisième chapitre, comment la dialectique entre représentation irréprésentable, entre moderne et postmoderne peut expliquer la question du dispositif artistique, contemporain.

3.1. Partage du sensible, privation de la parole

Rancière est un philosophe contemporain qui souligne le rapport intime entre la politique et la représentation. De fait, à ses débuts, ses études se sont appuyées sur l'histoire plutôt que la politique. En examinant des documents historiques, peu à peu, il a pu retrouver des gens éliminés de l'histoire, privés de la parole, qu'il qualifie plus tard de *pauvres*. Ces études historiques l'amène à rédiger sa thèse parue en 1981 sous le titre : *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*. Les gens qui se taisent comme les prolétaires ne sont pas enregistrés dans l'histoire, non pas parce qu'ils n'existaient pas vraiment, mais parce qu'ils étaient exclus par telle ou telle représentation. Et l'un des plus grands thèmes de l'histoire consiste à demander la raison de cette exclusion. Évidemment, cela ne se lie pas seulement au passé mais aussi au présent. C'est pourquoi Rancière s'est tourné vers la politique d'aujourd'hui en tant que représentation qui distingue le dedans et le dehors, influant sur les moindres strates de nos vies. Ce qui l'intéresse est, dit-il, « la façon dont la politique est toujours la construction d'une certaine scène, liée au fait qu'on occupe un lieu et qu'en un lieu, on construit une scène qui est une scène de paroles, d'interlocutions, de dialogues ou de mises à l'épreuve de l'autre »⁷⁸.

78

Et dans chaque scène que construit la politique, se distinguent des gens qui ont le pouvoir de la parole et les autres qui ne l'ont pas. Rancière développe cette question de la construction de la scène, en introduisant la notion de *partage du sensible*. Selon lui, chaque ordre politique emploie sa manière de partager des éléments pour organiser le système. D'où l'inclusion de certains sensibles et l'exclusion des autres :

« Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage »⁷⁹.

Dans un ordre politique, c'est-à-dire dans un partage du sensible, il existe d'une part, des choses partagées qui prennent le sens et la parole, le *logos*, et d'autre part, des choses exclues qui se réduisent à un simple bruit, la *phôné*. D'ailleurs, il y a plusieurs ordres politiques, et par conséquent, il arrive que des choses représentables dans un partage s'avèrent irracontables dans un autre. D'où la *mésentente* entre des sensibles comptés et d'autres éliminés, voire entre divers partages du sensible. Et cette mésentente constitue une condition fondamentale de la politique, selon Rancière. Ce qui est intéressant est qu'ici, la privation du logos et celle du corps se trouvent intimement liées. Rancière le décrit dans *La Mésentente* :

« Il y a la distribution symbolique des corps qui les partage entre deux catégories : ceux qu'on voit et ceux qu'on ne voit pas, ceux dont il y a un logos – une parole mémoriale, un compte à tenir –, et ceux dont il n'y a pas de logos, ceux qui parlent vraiment et ceux dont la voix, pour exprimer plaisir et peine, imite seulement la voix articulée »⁸⁰.

Jacques Rancière, « Les scènes de l'émancipation : Entretien avec Jacques Rancière 28 mars 2012 », in Olivier Neveux et Armelle Talbot (dir.), *Théâtre/Public n° 208 Penser le spectateur*, Avril-Juin 2013, Montreuil, éditions Théâtrales, 2013, p.8. Ici, Rancière parle notamment du lien fort entre le théâtre de représentation et la politique. Par exemple, la politique, pour lui, se constitue du jeu théâtral : « on peut dire qu'il y a de la théâtralité dans l'action politique : on joue, d'une certaine façon ». (*Ibid.*, p. 9.)

79

Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12.

80

Jacques Rancière, *La Mésentente : politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 44.

La politique consiste ainsi à partager nos corps. Comme Michel Bernard l'écrit, elle détermine les corps sociaux et idéaux, en éliminant des « impurs » au profit de l'intégrité du système social⁸¹. Cela rappelle le discours politique après la fin de la guerre, soit démocratique, soit totalitaire, qui tentait d'effacer les corps des victimes d'Auschwitz. Quand il exigeait le silence des survivants, c'était leur corps gardant la mémoire sensorielle qui a été nié. Le partage du sensible de la société de l'époque a rendu tout le corps qui avait éprouvé le réel de l'Holocauste invisible et muet. Or, comme on l'a vu, des tentatives littéraires se sont attachées à ressusciter le corps à travers une nouvelle langue de la poésie.

En réalité, selon Rancière, les gens privés de la parole, qui ne font que des gestes avec leur corps muet, sont ceux qui possèdent une potentialité à parler. Et grâce à la possibilité pour chacun de disposer d'un logos potentiel, ils peuvent revendiquer un nouveau partage du sensible, et y retrouver leur part. Un corps effacé dans un partage peut finir par devenir un corps représentable dans un autre. Le partage du sensible peut, voire doit être renouvelé constamment pour rendre visible des choses qui étaient invisibles auparavant. Ainsi se déroule la politique démocratique, selon Rancière. La valeur de démocratie réside en principe de l'égalité fondamentale vis-à-vis de la capacité de dire des citoyens, elle s'érige aussi bien dans une lutte constante contre l'inégalité imposée par ses représentants. Par conséquent, Rancière pense que l'irreprésentable permanent n'existe pas. Tous les bruits peuvent devenir des paroles, dans un certain partage du sensible nouvellement conçu. C'est pourquoi le philosophe refuse le terme de l'irreprésentable, critiquant « l'usage inflationniste de la notion d'irreprésentable » et « la constellation des notions voisines : l'imprésentable, l'impensable, l'intraitable, l'irrachable »⁸².

Dans le dernier essai compris dans *Le Destin des images*, Rancière se demande « s'il y a de l'irreprésentable », afin d'en tirer finalement une réponse négative. Pour arriver à cette conclusion, tout d'abord, il interroge « ce que la *représentation*, comme

81

Michel Bernard, *Le corps*, p. 130.

82

Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Op. cit., p. 125.

mode spécifique de l'art veut dire »⁸³. La représentation, selon lui, s'explique par trois contraintes : dans la représentation, le visible dépend de la parole, qui « 'fait voir' [...] en ne faisant pas 'vraiment' voir⁸⁴ » ; ensuite, des significations se déploient en ordre, suite à « un rapport réglé entre ce que l'on comprend ou anticipe et ce qui advient par surprise »⁸⁵ ; enfin, « un certain réglage de réalité » doit se déterminer, pour que « la question 'empirique' du public et celle de la logique autonome de la représentation [soient] liées »⁸⁶. Dans ce régime représentatif, des choses qui évitent ces contraintes – de la parole, du savoir et de la cohérence – s'avèrent irréprésentables. Autrement dit, la brutalité du visible ou l'effet de pathos ne se trouve pas traitable. Ainsi ce régime nie l'égalité de la représentabilité.

Or, Rancière y oppose un nouveau régime qui est esthétique, qui détruit les contraintes de représentation de manière fondamentale⁸⁷. Dans ce régime, l'irruption du visible ou du pathos est bienvenue. Pour ainsi dire, selon le philosophe, le visible qui absorbe la parole lui aussi peut y être représenté. D'où l'effondrement de la hiérarchie, et la « défaillance du rapport stable entre le sensible et l'intelligible »⁸⁸ :

« Tout est à égalité, également représentable. Et cet 'également représentable' est la ruine du système représentatif. À la scène représentative de visibilité de la parole s'oppose une égalité du visible qui envahit le discours et paralyse l'action. Car ce visible nouveau a des propriétés bien particulières. Il ne fait pas voir, il impose de la présence »⁸⁹.

83

Ibid., p. 129.

84

Ibid., p. 130.

85

Ibid.

86

Ibid., p. 132.

87

L'important est que « ce qui s'oppose au régime représentatif de l'art, ce n'est donc pas un régime de la non-représentation, au sens de la non-défiguration ». [...] « Car le régime représentatif de l'art n'est pas celui où l'art a pour tâche de faire des ressemblances. C'est le régime où les ressemblances sont soumises à la triple contrainte que nous avons vue ». (*Ibid.*, pp. 135-136.)

88

Ibid. p. 139. Rancière se réfère ici à la formule de Lyotard.

89

Ibid., pp. 136-137.

La manière la plus efficace de quitter le régime représentatif est d'effacer la dualité du dedans et du dehors, et de tout rendre représentable. Il s'agit donc, assez contradictoirement, de « l'illimitation des pouvoirs de la représentation »⁹⁰. Rancière déclare même : « L'art anti-représentatif est constitutivement un art sans irreprésentable »⁹¹. Et sa réflexion sur l'art ne contredit pas son discours politique. Dans les partages du sensible constamment renouvelés, selon lui, tout s'avère *également représentable*.

Or, si le visible envahit le discours et paralyse l'action, voire « absorbe les significations »⁹², s'agit-il encore de représentation ? Pour Rancière, ce visible nouveau fait partie de la représentation, en imposant sa présence particulière. Cela impliquera d'étendre la notion de représentation, pour qu'il comprenne l'irruption brutale des choses exclues. Or, dans ce cas, la représentation politique en tant que partage du sensible ne pourra plus distinguer le corps qui a la parole de celui qui ne l'a pas. Et si la représentation s'avérait indifférente à la distribution du logos, la mécontente en tant que moteur de la démocratie ne fonctionnera pas. Il n'y aura aucune lutte contre nulle impossibilité, mais le monde sera plein de joyeuses possibilités, qui ne sont pas moins vides que l'allégation abusive de l'irreprésentable⁹³. D'ailleurs, la réalité de notre société est loin de cela. Le régime représentatif y est toujours dominant. Nous subissons l'exclusion violente qu'il nous impose, souffrant des événements traumatiques irreprésentables.

Donc, pour être au plus près de la vérité de notre réalité, il nous semble plus pertinent de parler de la superposition du régime représentatif et du régime esthétique. *Il y a de l'irreprésentable*, attendu que le régime représentatif ne cesse d'exclure des choses impures du système. Et il y a aussi des tentatives artistiques qui visent à inclure ces

90

Ibid., p. 146.

91

Ibid., p. 153.

92

Ibid., p. 137.

93

Rancière qualifie l'idée de l'irreprésentable de vide. (*Ibid.*, p. 153.)

choses traumatiques et brutales dans le régime esthétique, sans les soumettre au pouvoir de la parole représentative. Ainsi les deux régimes coexistent voire interagissent, sans s'éliminer l'un l'autre. D'ailleurs, même dans le processus de l'art en régime esthétique, l'acte de représenter en tant que partage du sensible a lieu, au sens strict du terme. Pour ainsi dire, l'irruption du visible peut perdre sa brutalité, en s'adaptant à l'ordre représentatif de l'art. En revanche, un autre irréprésentable surviendra, un autre tiers exclu de ce nouveau partage du sensible. Tandis que Rancière réclame l'impossibilité de l'irréprésentable permanent, son discours semble impliquer la possibilité permanente de l'irréprésentable.

3.2. Le *Différend* dans le système postmoderne

Il faut donc déterminer de quel côté porter l'accent. Pour Lyotard, contrairement à Rancière, l'irréprésentable irrémédiable est toujours mis en valeur. Lyotard critique non seulement la représentation qui, d'abord, exclut des choses brutales, mais aussi celle qui tente d'englober ces exclus à nouveau, en effaçant leur intensité énergétique au service d'un autre système. Pour lui, l'irréprésentable est quelque chose qui reste en tant que tel, comme un abîme, et qui prend sens et puissance à travers sa persistance. À la suite de son intérêt pour cet abîme irrécupérable, le philosophe développe la notion de *tort*, dans *Le Différend*, ayant cité l'argumentation de Faurisson concernant le témoignage impossible de la chambre à gaz :

« Un tort serait ceci : un dommage accompagné de la perte des moyens de faire la preuve du dommage. C'est le cas si la victime est privée de la vie, ou de toutes les libertés, ou de la liberté de rendre publiques ses idées ou ses opinions, ou simplement du droit de témoigner de ce dommage, ou encore plus simplement si la phrase du témoignage est elle-même privée d'autorité. Dans tous ces cas, à la privation qu'est le dommage s'ajoute l'impossibilité de le porter à la connaissance d'autrui, et notamment d'un tribunal »⁹⁴.

94

Jean-François Lyotard, *Le Différend*, *Op. cit.*, pp. 18-19.

Lyotard appelle tort un dommage en tant que trou noir dont le témoignage est impossible. Ici, le tort se produit à travers certaines privations. Par exemple, subissent un tort des gens morts dans la chambre à gaz parce qu'ils sont privés de la vie. Il en va de même pour des survivants, privés de la parole. Si les survivants prononçaient malgré tout des phrases pour témoigner du réel de la chambre à gaz, leur parole pourrait contribuer à réduire ce réel brutal à quelque chose de traitable. Les victimes au tribunal plongent ainsi dans l'impuissance, dans le silence, pour ne pas réduire le tort à un simple dommage. Afin de désigner cette situation dans laquelle elles ne peuvent témoigner du tort dont elles souffrent, Lyotard introduit le terme de *différend*, qui ne peut se transformer en simple litige :

« J'aimerais appeler *différend* le cas où le plaignant est dépouillé des moyens d'argumenter et devient de ce fait une victime. [...] Un cas de différend entre deux parties a lieu quand le règlement du conflit qui les oppose se fait dans l'idiome de l'une d'elles alors que le tort dont l'autre souffre ne se signifie pas dans cet idiome »⁹⁵.

Tandis que pour Rancière la politique est le champ de la mécontente, pour Lyotard, tous les systèmes politiques connaissent le différend. Alors que la *mécontente* peut être résolue, et que cette résolution sert de moteur de la démocratie, le *différend* est irrécupérable, et la reconnaissance douloureuse de sa propagation sert de fardeau de la politique. Or, le système ne tente que de dissimuler le différend, ainsi que l'intensité énergétique de l'irreprésentable : « Ce qui est essentiel à la chose intraitable, c'est qu'il faut absolument s'en défaire »⁹⁶.

Ici, la première manière de s'en défaire porterait sur l'élimination totale, l'imposition absolue du silence. Comme cela, des gens interdits de parole seront exclus « de la communauté interlocutrice »⁹⁷. Et cette exclusion est cruciale, car la privation de la parole est une double privation, où « le banni n'a pas les moyens de faire appel de son

95

Ibid., pp. 24-25.

96

Jean-François Lyotard, « A l'insu », *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993, p. 164.

97

Jean-François Lyotard, « Intime est la terreur », *Op. cit.*, p. 179.

bannissement »⁹⁸. Or, selon Lyotard, le système postmoderne semble préférer une autre manière moins extrême que l'élimination : « Quant à nous, quelle que soit notre intervention, nous savons, avant de parler ou d'agir, qu'elle sera prise en compte par le système comme une contribution possible à son perfectionnement »⁹⁹. Pour se défaire des choses intraitables, le système les soumet à sa totalité, en anéantissant leur imperfections énergétiques. Le philosophe développe cette question par rapport au système néolibéral, postmoderne.

Dans *La Condition postmoderne*, Lyotard caractérise la société postmoderne par la « fin du grand récit »¹⁰⁰. Selon lui, le discours de l'émancipation qui dominait le monde jusqu'alors s'est terminé avec la chute du marxisme, « qui était le dernier rejeton issu du christianisme et des Lumières ». L'ambition d'« émanciper toute l'humanité du tort » a échoué, parce qu'il ne s'agissait pas d'un simple litige mais du différend¹⁰¹. Ainsi s'ensuit l'ère du capitalisme néolibéral, qui a triomphé de « toutes sortes d'organisations communautaires ». Ce capitalisme postmoderne, il l'appelle le *système*. Mais « sous le nom parfaitement neutre de système », selon Lyotard, il cache son visage monstrueux, sa nature la plus impérialiste possible¹⁰². C'est pourquoi le philosophe l'a nommé le *capitalisme énergumène*. Là-bas, tout circule selon la seule loi de la valeur d'échange : « la loi de la valeur (en économie dite politique) énonce que *l'objet* [...] vaut pour autant qu'il est échangeable, en quantité d'une unité définissable »¹⁰³. Il faut donc rendre toutes les choses échangeables, y compris le tort, pour que le système « contrôle et exploite des énergies précédemment dissipatives »¹⁰⁴. Lyotard précise : « les politiques postmodernes [...] n'ont pas pour fin de délégitimer l'adversaire, mais de le contraindre à négocier,

98

Ibid.

99

Ibid., p. 175.

100

Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

101

Jean-François Lyotard, « Mur, golfe, système », *Moralités postmodernes*, pp. 68-69.

102

Jean-François Lyotard, « Intime est la terreur », *Op. cit.*, pp. 171-173.

103

Jean-François Lyotard, « Capitalisme énergumène », *Des dispositifs pulsionnels*, p. 58.

104

Jean-François Lyotard, « Intime est la terreur », *Moralités postmodernes*, p. 172.

selon les règles, son intégration au système »¹⁰⁵. Ainsi, le capitalisme néolibéral, devenu un autre type de totalitarisme, intègre des choses hétérogènes voire irréprésentables en les dotant « d'un nom, d'une représentation ('les juifs', par exemple) »¹⁰⁶.

Tandis que Rancière tente de rendre le *logos* aux gens privés de la parole en profitant de la fonction de la représentation, Lyotard critique fort cette fonction qui finit par soumettre l'irréprésentable au système, en réduisant le tort à un simple dommage réprésentable. Il critique le pouvoir du système capitaliste néolibéral, qui anéantit tout. Il écrit même que l'échangeabilité totale est une imbécillité du monde¹⁰⁷. Parce que, selon lui, « L'échangeabilité généralisée fait omettre qu'il y a, dans l'ordre du désir, de l'inéchangeable sous peine de mort (et la jouissance en tant qu'incluant en elle toujours cette mort risquée) »¹⁰⁸. Il existe donc quelque chose qui ne sera acquitté par aucun échange possible. Telle est l'explication de l'irréprésentable pour Lyotard. L'irréprésentable est, pour ainsi dire, le tort ou le différend qui ne sera jamais intégré dans le système. Bien que le système tente ardemment d'opprimer « tout ce qu'on suppose contraire à la netteté du corps social et néfaste à sa santé »¹⁰⁹, surtout en reproduisant « le corps social-organique »¹¹⁰, il existe un autre corps qui échappe à toutes ces tentatives, le corps libidinal comme l'écrit le philosophe :

« Ce corps n'a pas le statut dimensionnel du corps organique. [...] La chose libidinale est une sorte de bande à une seule face infinie (de Moebius) et en même temps une sorte de labyrinthe, surface couverte de coins et de recoins, d'embranchements indécidables pour des milliards de parcours, sur laquelle courent des potentiels d'intensités. / Ce corps n'est pas unitaire. Les intensités peuvent

105

Ibid.

106

Jean-François Lyotard, « A l'insu », *Op. cit.*, p. 163.

107

Jean-François Lyotard, « Intime est la terreur », *Op. cit.*, p. 178.

108

Jean-François Lyotard, « Capitalisme énergumène », *Des dispositifs pulsionnels*, p. 41.

109

Jean-François Lyotard, « A l'insu », *Moralités postmodernes*, p. 164.

110

Jean-François Lyotard, « Petite économie libidinale d'un dispositif narratif », *Des dispositifs pulsionnels*, p.158.

être simultanément investies ici et là, des courants de sens inverse passer ensemble au même endroit »¹¹¹.

L'irreprésentable, en tant que corps libidinal plein de l'intensité imprévisible, subsiste malgré toute dissimulation du système, malgré son acte de le réduire voire de l'anéantir sous la loi de l'échangeabilité. Ce corps est *présent* hors espace-temps de toute sorte de représentation. Et son mode de *présence*, selon Lyotard, ne se désigne que par l'expression insensée d'« affect inconscient »¹¹². Ces notions de corps libidinal, d'intensité et d'affect inconscient se rapporteront intimement à la question du *dispositif pulsionnel*, qui est l'un des termes cruciaux de cette thèse.

4. Holocauste comme culture

Avant de terminer ce chapitre, il faudrait retourner à la question d'Auschwitz, pour faire un lien entre Auschwitz et l'irreprésentable en général. Plus précisément, c'est pour demander à nouveau « comment l'horreur de l'Holocauste prend les proportions d'une expérience universelle et [...] d'une culture »¹¹³. Nous devons cette formule l'*Holocauste comme culture* à Imre Kertész, du titre de son ouvrage décrivant notre époque après-guerre où Auschwitz est devenu la *culture*, à partir de ses propres expériences vécues en Hongrie. Comme nous l'avons vu, la Hongrie restait longtemps sous le régime dictatorial, lequel occultait la tragédie du passé en concevant la possibilité d'éventuels massacres : « Staline s'était réservé de cette manière son droit au génocide : il ne voulait pas qu'il y ait dans son empire de la sympathie pour les éventuelles victimes à venir »¹¹⁴. Ainsi, l'effacement de l'Holocauste contraint par la dictature prouve le contraire,

111

Ibid.

112

Jean-François Lyotard, « A l'insu », *Moralités postmodernes*, p.164.

113

Imre Kertész, « Ombre profonde », *L'Holocauste comme culture*, p.58.

114

Ibid., p.55.

paradoxalement, c'est-à-dire la constante présence de la tragédie. Et cette présence répand son influence dans tout espace-temps de l'humanité :

« À mesure qu'on s'en éloigne, ses contours non seulement ne s'estompent pas, mais semblent paradoxalement grandir et s'élargir. Il est désormais clair que la survie n'est pas le problème personnel des rescapés. L'ombre profonde de l'Holocauste recouvre toute la civilisation dans laquelle il a eu lieu et qui doit continuer à vivre avec le poids de cet événement et de ses conséquences »¹¹⁵.

Mais ce dont nous avons peur aujourd'hui n'est pas seulement l'événement du génocide et ses conséquences. Il faudrait dire que nous avons peur plutôt de l'humanité même qui a causé Auschwitz, et qui peut le provoquer de nouveau. Kertész a soupiré de désespoir : « Et on ne sait pas si le malheur de l'homme vient d'Auschwitz, ou si ce malheur l'a mené à Auschwitz »¹¹⁶. Selon lui, le malheur de notre époque ne résulte pas des regrets ou des remords pour l'Holocauste. La raison du malheur existait déjà dès le commencement de la vie, et ce malheur se perpétuera en raison de notre indifférence et de l'inhumanité. Par conséquent, c'était plutôt le malheur même, c'était nous, qui avons suscité l'Holocauste. À l'image de Primo Levi qui se lamente, cet événement imprévu « est arrivé, cela peut donc arriver de nouveau. [...] Cela peut se passer, et partout¹¹⁷ ». Notre culture, qui s'imprègne du malheur fondamental, implique elle-même l'Holocauste dans son sein. Autrement dit, comme le suggère le titre de l'ouvrage de Kertész, l'Holocauste est devenu une *culture* de notre siècle dans lequel surabondent des catastrophes traumatiques. D'où la question qu'a posé l'écrivain dans son discours de réception du prix Nobel : « En effet, quel écrivain aujourd'hui n'est pas un écrivain de l'Holocauste ? »¹¹⁸.

115

Imre Kertész, « L'Holocauste comme culture », *Op. cit.*, p.90.

116

Imre Kertész, « Ce malheureux XXe siècle », *Op. cit.*, p.133.

117

Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz* (1986), trad. André Maugé, Paris, Gallimard, 1989, p. 196.

118

Imre Kertész, « Eurêka ! », *Op. cit.*, p.261.

Dans cette culture, Auschwitz peut s'identifier à l'irreprésentable en général, d'une certaine manière. Mais il est sûr qu'aucune catastrophe ne coïncide avec Auschwitz. Ce n'est pas qu'Auschwitz est le plus misérable des désastres, mais que la comparaison entre des douleurs n'est pas rationnelle ni possible. Pourtant, à l'égard de divers traits communs, Auschwitz peut servir de *nom* symbolique de l'irreprésentable, opprimé, tué, intégré, déformé, et privé de toute la possibilité du témoignage. Nous pourrions nommer ainsi la culture de notre époque dévastée par le système capitaliste et néolibéral la *culture comme l'Holocauste*. Parmi des milliards d'événements qui se produisent dans cette culture, nous parlerons ici du naufrage du *Sewol*, qui a eu lieu en avril 2014 en Corée du Sud. Cet événement résulte de l'accumulation catastrophique de barbaries de ce monde et il les dévoile dans leurs moindres détails. Il ne constitue pas un événement clos, mais continue à répandre ses ténèbres dans toute la société coréenne qui est en train de sombrer, affectant le corps de nos contemporains qu'on appelle la *génération du Sewol*.

4.1. Le naufrage du *Sewol*

Le 16 avril 2014, le ferry *Sewol* a fait naufrage avec 476 passagers, causant 304 morts y compris 9 disparus, dont 250 lycéens en chemin de voyage scolaire. Il s'agit d'un ferry acheté au Japon, ayant déjà été utilisé pendant 18 ans là-bas, puis transformé en Corée sans suivre les normes en vigueur afin d'embarquer le plus de passagers possibles. Le ferry transporte également une cargaison de marchandises, qui là aussi dépasse les normes autorisées. Les marins comme le capitaine sont des intermittents dépourvus de formation, sans responsabilité ni aucune connaissance concernant les questions de sécurité. La veille de l'accident, un embargo est soumis à tous les navires devant quitter le port d'*Incheon*, en raison de l'épais brouillard. Or, la compagnie maritime du *Sewol* décide de poursuivre le départ afin d'éviter des pertes économiques. Ce soir-là en effet, le navire était chargé de beaucoup plus de marchandises que d'habitude, avec notamment des armatures en fer qui étaient affrétées en vue de la construction de la base militaire de Gangjeong, sur l'île de Jeju, construction qui se heurte à l'opposition de la population

coréenne¹¹⁹. Le régisseur a signé le rapport de sécurité sans le lire, laissant vides les articles concernant le nombre de passagers et la quantité de marchandises, suivant une vieille pratique¹²⁰. Le *Sewol* était le seul ferry ayant quitté le port ce soir-là, les lycéens s'en réjouissaient.

Le ferry représente un monde étrange dont le seul maître est le capital. Le propriétaire l'avait nommé *Sewol* qui veut dire *transcendance du monde* si on interprète les deux caractères chinois, mais en général, ce mot coréen désigne *le temps qui passe*, ou *le monde où l'on vit*. Pour ainsi dire, le bateau signifie le temps entassé dans le monstrueux système néolibéral coréen. Après l'occupation japonaise et la guerre de Corée, dans les années 1960-1970, le seul but de l'État était d'atteindre un développement économique rapide, suivant le modèle capitaliste des États-Unis. L'aveugle poursuite de la fortune causait la difformité de la société et la négligence des mesures de sécurité. L'État dissimulait des problèmes, contraignant l'illusion du succès, lequel n'est réservé qu'à très peu de privilégiés. La situation épouvantable des années 1970, marquée par un régime quasi-dictatorial, ne s'est point améliorée aujourd'hui, dès lors que la fille du dictateur est devenue la présidente en suivant une élection illicite. Cela devait donc arriver un jour ou l'autre, le naufrage de la Corée, c'est-à-dire du *Sewol*, renvoie à l'accumulation des maux.

Mais pourtant, comme l'écrit Park Minkyu dans son article intitulé « Le pays des aveugles », « même si tout le monde disait que le bateau devait couler un jour, personne n'était censé mourir, pour la seule raison d'en être monté à bord¹²¹ ». Car c'était après l'événement que la société fonctionnait le plus mal, révélant une difformité monstrueuse

119

Le fait que le navire était chargé des armatures pour la base navale était longtemps dissimulé, car il se rapporte à la raison pour laquelle le gouvernement voulait laisser sombrer le ferry. L'autorité voulait cacher son engagement avec la compagnie maritime, ainsi que son acte cruel de continuer de construire la base militaire en dépit de manifestations continuelles des citoyens. La base est critiquée car elle contribue à « l'intégration plus profonde du système national de défense à celui des États-Unis et [à] la destruction d'une côte magnifique » (http://www.lemonde.fr/asia-pacifique/article/2011/10/08/la-construction-d-une-base-militaire-seme-la-discorde-en-coree-du-sud_1584393_3216.html).

120

L'équipe d'enquête et d'enregistrement de la vérité sur le *Sewol*, *Le Sewol, rapport de ces jours*, Séoul, édition Force de Vérité, 2016, pp. 40-41.

121

Park Minkyu, « Le Pays des Aveugles », *Le Pays des Aveugles*, Séoul, Munhak, 2014, p. 48.

longtemps dissimulée. Quand le ferry a commencé à sombrer, le capitaine a fait répéter les instructions à bord, demandant de *rester calme* dans les cabines. Les marins n'ont procédé à une demande de sauvetage urgent qu'auprès d'un centre de contrôle lointain et local pour ne pas provoquer une agitation démesurée. C'est un lycéen (mort depuis) qui déclare l'accident pour la première fois en émettant un appel d'urgence. Il fournit toutes les informations nécessaires, mais celles-ci sont mal transmises à la police maritime. Un temps précieux s'est donc écoulé pendant que la communication se perdait dans les complications du système bureaucratique. L'envoi des équipes de sauvetage s'est fait tardivement, et leurs mesures étaient inefficaces, voire douteuses. La police maritime a accédé une seule fois au ferry, pour ne secourir que les marins. Les passagers attendaient le sauvetage dans le bateau, restant calmes en suivant les ordres. Quelques-uns ont désobéi et se sont échappés du ferry par leurs propres moyens. La police maritime n'a fait que les retirer de l'eau, sans ordonner l'évacuation des gens bloqués.

Après avoir reçu la nouvelle de l'accident, le secrétariat présidentiel a appelé une centaine de fois la police maritime et l'a pressé d'envoyer des photos ou des vidéos, ainsi que le nombre exact de personnes secourues, avec pour seul but de dresser un rapport pour la Présidente. La remise en cause de son rôle ne semblait pas porter sur le commandement du sauvetage, mais sur la superficialité du rapport. Par conséquent, les policiers dans le bateau de sauvetage qui devaient secourir les passagers dans le navire sombrant se sont davantage focalisés sur la prise de photos et sur le décompte des victimes¹²². Entre-temps, la compagnie maritime, foyer de corruption, contrefait les chiffres relatifs aux cargaisons de marchandises, afin de nier toute responsabilité vis-à-vis des problèmes qui se dresseront dans le futur. Au début, la presse fait courir le faux bruit du sauvetage de tous les passagers. Puis, elle indique que l'État fait tout son possible pour sauver les victimes en engageant 726 membres d'équipes de secours, 261 navires et 35 avions, ce qui est également faux. Après 7 heures de disparition douteuse, après la submersion totale du ferry, la Présidente apparaît enfin pour poser une question particulièrement éclairante de bêtise : « J'ai entendu dire que les lycéens ont mis des gilets de sauvetage, c'est si difficile de trouver les enfants ? ».

122

L'équipe d'enquête et d'enregistrement de la vérité sur le Sewol, *Le Sewol, rapport de ces jours*, *Op. cit.*, pp. 306-310.

La Présidente n'a jamais dit qu'elle en prendrait la responsabilité et sauverait des vies, mais qu'elle blâmerait les responsables de l'accident. Ses propos ont provoqué la crainte et a poussé les politiciens à davantage dissimuler leurs fautes. De plus, cette ingénieuse action a permis à la Présidente de passer pour une sorte de victime qui, de manière inattendue, était persécutée par le mauvais sort. C'est notamment pour cette raison qu'avant les élections communales de mai 2014, des candidats du parti au pouvoir ont crié dans la rue : « aidez-nous, aidez notre présidente ». Promettant faussement de dévoiler la vérité sur l'événement, les politiciens ont fait du théâtre. La Présidente accomplit une visite tardive de condoléances aux funérailles collectives des lycéens, et elle console une famille de défunts supposés, mais il s'est avéré que la dame était employée pour jouer la comédie. Après les élections, l'attitude des politiciens est subitement devenue froide. Ils n'avaient aucune volonté de dévoiler la vérité, ni de conférer le droit d'enquête et le droit d'accusation à la commission d'enquête.

Les parents des lycéens sont allés voir la présidente devant la Maison Bleue, portant la photographie de funérailles de leurs enfants, avec comme seul espoir que la présidente les écoute. Mais ce qui les attendait était une centaine de policiers qui les entouraient et étouffaient. Les familles apportent dix millions de signatures publiques, mais les politiciens ne réagissent pas. Toutes sortes de manifestations, de grèves de la faim ont lieu, mais la presse les dissimule constamment. Les familles des victimes souhaitent se constituer partie civile, et les médias en font des réactionnaires, même des pro-Corée du Nord. L'occultation idéologique se passe ainsi de manière méticuleuse et cruelle. La stratégie de l'oubli se renforce. Deux ans après, le lycée radie les morts d'une liste de diplômés, et vide les classes où leurs traces étaient conservées, sans le signaler aux parents. Deux ans après, les parents des fils défunts – lesquels, s'ils avaient survécus, auraient été éligibles au service militaire obligatoire en Corée divisée – reçoivent leur ordre d'incorporation, en raison d'une cruelle erreur commise par le bureau de recrutement.

La stratégie la plus sévère consistait à soutenir avec force qu'il ne s'agissait pas d'un *événement* mais d'un *accident*, malgré le fait évident que, comme l'écrit Park Minkyu, « la tragédie du *Sewol* est à la fois un accident d'un ferry naufragé et un

événement dans lequel l'État n'a pas sauvé son peuple »¹²³. Un politicien du parti au pouvoir indique même qu'il ne s'agit que d'un accident semblable à un accident de la route dont on ne peut tenir le gouvernement pour responsable. En affirmant ceci, le parti au pouvoir crée un certain discours en faveur de l'État, le discours sur *l'accident-indemnisation* qui fait se taire d'autres débats éventuels. Même si les familles des victimes refusent l'indemnisation, ce discours les transforme en parents impitoyables qui luttent pour obtenir le plus d'argent possible, comme si tout pouvait se soumettre à la dignité du capital. Ainsi, le système diffuse un message de menace : « Parler encore du *Sewol* prouve une attitude insidieuse. Vous, qui tentez de révéler la vérité, n'êtes-vous pas rouges ? Sinon, restez calme »¹²⁴.

L'événement tragique qui révèle la contradiction radicale du système capitaliste et néolibéral se réduit à un simple accident à oublier ou à intégrer de nouveau dans le système. Le discours politique, conservateur, tente de lui donner une image ou un nom d'accident, c'est-à-dire de le dissimuler dans le cadre d'une représentation. Ainsi le système feint la sécurité, effaçant des choses invisibles ou irracontables. Là-bas, selon Hong Chulki, politologue, « l'invisible et l'irracontable deviennent quelque chose d'inexistant. Des choses vagues et obscures qui nous demandent un travail acharné pour les sentir sont considérées comme des mensonges, des menaces, ou quelque chose d'immoral »¹²⁵. Comme le dit Lyotard, le capitalisme impérialiste néolibéral ressemble de plus en plus au totalitarisme. La catastrophe du *Sewol* sonde les profondeurs de ce système épouvantable, mais le système totalitaire finit par effacer cet événement en le réduisant à une simple exception, ou, assez contradictoirement, en l'incluant dans son discours représentatif, comme le régime dictatorial l'a fait par rapport à l'Holocauste.

Jusqu'au moment où cette thèse est écrite, le gouvernement coréen retarde le repêchage du ferry, qui va révéler la cause du naufrage. Les luttes des familles des victimes continuent, sans fruit, mais nombreux sont ceux qui en ont assez et disent

123

Park Minkyu, « Le Pays des Aveugles », *Le Pays des Aveugles*, *Op. cit.*, p. 56.

124

Jun Kyuchan, « L'état perpétuel de la catastrophe : il n'y a pas de temps après Sewol », *Ibid.*, p.

171.

125

Hong Chulki, « Qu'est-ce qu'on doit voir et entendre de la catastrophe du Sewol ? », *Ibid.*, p. 213.

« encore ! » comme dans la phrase d’Olga Wormser-Migot, citée par Wieviorka : « Encore ! vont dire les blasés, ceux pour lesquels les mots ‘chambre à gaz’, ‘sélection’, ‘torture’, n’appartiennent pas à la réalité vivante, mais seulement au vocabulaire des années passées »¹²⁶. La stratégie de l’oubli repose donc sur l’interdiction de l’identification, sur la dissimulation de la pérennité et de l’ubiquité du massacre. Il s’agit d’une stratégie qui consiste à dire que ceux qui sont morts dans la mer, ne sont autres que soi-même. Mais il est absurde et faux de croire que le corps immergé n’est pas le sien. Dans *l’État féroce*, film documentaire sur la longue lutte des familles des victimes, produit en 2015 et projeté à Paris, à la Sorbonne, le 13 mai 2016, à l’occasion de la tournée en Europe de la délégation de *la Commission des familles des victimes du Sewol* et du *416 Coalition*, une mère se dispute avec le Premier ministre à propos de la loi spéciale qui s’avère truquée :

« Premier ministre	Vous devez affirmer aux médias et aux citoyens que vous donnez les pleins pouvoirs au parti de l’opposition. Voilà ma position. Est-ce trop demander ?
Mère de <i>Donghyuk</i>	Oui, c’est trop !
Premier ministre	Pourquoi est-ce trop ?
Mère de <i>Donghyuk</i>	Cette affaire ne nous concerne pas exclusivement, c’est une affaire de vie et de mort pour tous les citoyens. N’est-ce pas ? Nous ne pouvons pas donner les pleins pouvoirs, car nous ne savons pas où cela mènera.
Premier ministre	Pourquoi ne voulez-vous pas confier les pleins pouvoirs ?
Mère de <i>Donghyuk</i>	Parce qu’il s’agit d’un trop grand nombre de morts.
Premier ministre	Pardon ?
Mère de <i>Donghyuk</i>	Je vous répète que cela ne concerne pas que nous ! C’est l’affaire de tout un peuple » ¹²⁷ .

La raison pour laquelle les familles des victimes continuent cette pénible mais solitaire lutte dont on ne voit pas la fin, étant devenues « des extraterrestres enfermés dans le

126

Citée in Annette Wieviorka, *Auschwitz, 60 ans après*, pp. 9-10.

127

Équipe documentaire du Collectif des archives vidéo de la commission des citoyens du naufrage du *Sewol*, *État féroce*, réalisé par Kim Jinyeol, distribution Cinemadal, 2015.

ferry *Sewol* qui dérive »¹²⁸, est qu'il s'agit de la vie de tout le peuple coréen. Une autre mère dit ainsi : « J'ai l'impression que mon fils m'apprend ce monde puisque je ne connaissais rien »¹²⁹. Ayant perdu leurs enfants, les parents ont pu découvrir le véritable visage de leur pays indigne. Et ils ont la force de ne pas refuser de devenir les familles de tous, les futures victimes. À l'occasion de la manifestation de rasage du crâne, la mère de *Donghyuk* s'écrie :

« Regardez comment se transforment les victimes que vous avez fabriquées ! Vous, les gens qui racontez que le renflouement du navire est trop coûteux et vous qui racontez que c'était un simple accident de vacances, vous les gens qui racontez que c'est une aubaine de toucher l'indemnisation pour la perte des enfants, vous, regardez-nous bien ! On ne va pas arrêter ! Si on arrête, ce sera vous les prochaines victimes. Nous sommes là pour vous défendre. Regardez-nous bien ! Nous sommes les mères et les pères qui ne s'arrêteront pas »¹³⁰.

Telle est la puissance de l'irreprésentable, qui touche de manière traumatique les gens qui vivaient en paix simulée. La lutte continue pour témoigner de cet irreprésentable, pas par sa représentation ou sa réintégration dans le système symbolique désespérant qui anéantit toute intensité, mais par son irruption brutale qui nous interpelle tout d'un coup comme les victimes et les militants. Car en réalité, même si le bateau est repêché un jour, et même si toute la vérité est exposée au grand jour, cela ne concernerait que le processus du massacre, non pas la mort même sous la mer. Des corps qui se sont noyés restent à jamais irreprésentables. Cette agonie ne peut être éprouvée que par nos corps qui ressentent un jour la terreur irreprésentable de l'effondrement du monde.

4.2. De l'histoire à la culture

128

Ibid.

129

Ibid.

130

Ibid.

En Corée du Sud, dès les années 1950 jusqu'aujourd'hui, d'une part, des milliers d'événements tragiques, causés par les abus du système capitaliste, conservateur et néolibéral, ont vu le jour. Hormis le *Sewol*, plusieurs ferrys ont déjà fait naufrage, causant chaque fois plus de deux centaines de morts. En juin 1994, le grand magasin *Sampoong* s'est effondré tout d'un coup, à Séoul, à la suite de défauts de construction, pour un bilan s'élevant à 502 morts et 937 blessés. En octobre de la même année, le pont *Seongsu* s'est écroulé dans la matinée, sur le chemin du travail, pour que les voitures fassent une chute dans le *Han*, grand fleuve qui traverse Séoul. Or, les coréens n'ont tiré aucune leçon de ces catastrophes. D'autre part, il faut relever les massacres commis par le gouvernement, lequel se prétendait démocratique, mais qui en réalité était totalitaire. Le 18 mai 1980, à Gwangju, grande ville au Sud-Ouest de la Corée, s'est élevé le mouvement pour la démocratisation contre la dictature militaire de l'époque. L'armée a répondu au soulèvement en trempant ses mains dans le sang, tuant des centaines de citoyens, pendant que la ville est restée parfaitement assiégée, et que personne à l'extérieur ne pouvait obtenir de nouvelles sur ce qui se passait là-bas. Le 14 novembre 2015, pendant une manifestation visant à contester le cours du riz, cours que la Présidente avait promis d'élever mais qui a décliné de façon inexorable, Baek Namki, un militant paysan, est abattu par un canon à eau lacrymogène et toxique. Les policiers n'ont pas arrêté de s'en prendre à lui alors qu'il s'était évanoui et qu'on le transportait en ambulance. Après avoir passé 317 jours dans le coma, Baek est décédé le 25 septembre 2016. Sans avoir présenté d'excuses ni de condoléances, le gouvernement a envoyé mille policiers pour encercler l'hôpital et prendre le cadavre de force, afin d'en faire l'autopsie et de contrefaire les raisons de sa mort.

Il semble peut-être absurde de placer sur le même plan des accidents causés par des failles inhérentes à la société et des meurtres commis plus directement par le gouvernement. Or, la voix du peuple coréen soutient avec force que les deux ne sont guère différents, car il s'agit toujours de l'indifférence de l'État concernant la sécurité du peuple, de l'occultation des événements pour dissimuler la corruption des privilégiés, ceci au profit d'un système capitaliste qui a quelque chose de monstrueux, mais aussi d'une intrigue visant à désunir les citoyens et à diffamer l'esprit démocratique, ce qui passe par la capture des cadavres, c'est-à-dire par l'effacement du corps. À la suite du

déshonneur que constitue la mort de Baek, Seo Haesung a écrit un poème intitulé *Documents de l'autopsie* :

« Je vous raconte les documents de l'autopsie de notre histoire.
On a tué par des coups de feu, le 19 avril 1960.
On a exécuté par la torture ou par condamnation à mort, pendant les réformes politiques.
On a tué en mobilisant les tanks et les hélicoptères, le 18 mai 1980.
On a brûlé à Yongsan.
On a immergé dans la mer.
Cette fois-ci, on a tué au canon à eau.
Voici les documents de l'autopsie de notre histoire.
Quelle vérité reste-il à savoir de plus ? »¹³¹

Même si le poète évoque les documents de l'autopsie de notre *histoire*, tout ceci n'est pas une simple énumération des événements qui ont eu lieu, inévitablement. Il ne s'agit pas de l'histoire en ce sens-là. Il s'agit plutôt de notre *culture*. Alors que l'histoire est une chose choisie, enregistrée et même transformée selon des perspectives, la culture est une chose vécue par le corps, répétée par cette incarnation, comme une autopsie exécutée chaque fois sur ce corps. Quand on dit que quelque chose entre dans l'histoire, cela veut dire qu'il s'est mis dans le passé, en tant que fait singulier qui peut désormais être conceptualisé, représenté. Mais quand on dit que quelque chose entre dans la culture, cela veut dire qu'il est devenu quelque chose de présent pour des contemporains qui partagent la même culture. Cette chose culturelle contient la possibilité de s'immiscer à n'importe quel moment chez les hommes, et de se répéter, afin d'être incorporée. On ne peut s'en distancier suffisamment pour l'analyser ou la représenter, car elle est toujours contemporaine. Seulement le corps la tient dedans, et la sent.

On pouvait voir après le naufrage du *Sewol*, une peinture caricaturale portant sur la société coréenne. Elle peut servir à démontrer la force de la culture qui imprègne des corps. Dans cette peinture, des gens marchent dans le centre-ville, œuvrant à leurs occupations quotidiennes en se rendant au travail. Mais cette ville est complètement

131

Quelqu'un a affiché le poème à l'endroit où Baek s'est abattu, dans la rue, avec des fleurs mortuaires.

inondée, comme envahie par les flots maritimes. Au ciel, c'est-à-dire à la surface de l'eau, est submergé un bateau, le *Sewol*. Ainsi, la peinture dévoile le fait cruel que c'est nous-même qui sommes submergés dans la mer, qui sommes en train de mourir, en portant les cadavres des jeunes sur le dos. L'ambiance de la mélancolie, du découragement absolu et de l'étouffement nous pèse sur le cœur, nous qui marchons comme des égarés, nous des contemporains du *Sewol comme culture*. Et dans cette culture, on ne cesse de poser des questions, ainsi que l'écrit Kim Haengsuk, comme si c'était la seule chose que l'on puisse faire pour ne pas être dévoré par la barbarie :

« Il faut réfléchir encore plus, là où la phrase « restez calme » est devenue un symbole effrayant. [...] L'émission fantôme qui dit de « rester calme » n'est-elle pas le son qui se propage dans notre vie quotidienne, la voix de la tour qui contrôle notre ordinaire, l'air qu'on respire, et la roche qui étouffe nos âmes ? L'écoulement du quotidien et la paix fausse n'étaient-ils pas offerts et maintenus sous cette voix ? Est-il vrai que nous sortions indemnes de chaque jour, pas parce qu'il n'y avait aucun problème, mais parce qu'on prétendait qu'il n'y en avait pas, qu'on le trouvait insignifiant, qu'on le cachait, différait, renonçait ou oubliait, et qu'on vivait en accord dans le brouillard de problèmes en le prenant pour la normale ? Peut-être, chaque jour paisible qui s'écoule sans encombre est-il le *Sewol* du 15 avril, de la veille de la catastrophe ? »¹³²

La jeune génération coréenne a commencé à se nommer elle-même *la génération du Sewol*. Le 12 septembre 2016, il y a eu un grand tremblement de terre sans précédent à Gyeongju au Sud-Est du pays. Il s'est avéré une nouvelle fois que la Corée n'est pas du tout prête à répondre aux sinistres. Le réseau téléphonique était coupé pendant plus d'une heure dans toute la région sud-est. Les chaînes publiques ont tardivement diffusé les flashes d'informations, disant simplement qu'il n'y avait pas de pertes humaines, sans donner de détails sur la situation ni de directives de mise aux abris. Les étudiants à Gyeongju étaient en train de faire du travail personnel à l'école, ils étaient bouleversés et angoissés, mais la radio scolaire leur demandait de poursuivre leurs études car le séisme était passé. Tout cela ressemble terriblement à ce qui s'est passé pendant le naufrage du *Sewol*. On s'est même rendu compte, cinq ans après, que les failles de Gyeongju étaient en activité, et que le gouvernement les avaient dissimulées par crainte des répercussions

132

Kim Haengsuk, « Des questions », in *Le Pays des Aveugles*, *Op. cit.*, p. 24.

concernant les centrales nucléaires qui se trouvaient près de la ville. Le gouvernement, indigné, aurait ainsi pu causer une autre catastrophe. Après le *Sewol*, le système n'a pas changé, alors que nous qui sommes devenus la génération du *Sewol* avons changé, en reconnaissant que nous devons compter sur nous-mêmes pour nous protéger.

Les gens comme les étudiants à Gyeongju, écoutant l'injonction de rester calme, comprennent immédiatement, suite aux enseignements qu'inspire le *Sewol*, qu'ils vont périr s'ils restent vraiment au calme. Ainsi leur corps incarne immédiatement le corps immergé dans la mer. C'est le corps qui ressent l'ombre brutale de l'irreprésentable projeté sur notre vie, voire notre culture. Kertész a évoqué une expérience corporelle analogue, décrivant l'Holocauste devenu culture. Dans un texte intitulé « Budapest, Vienne, Budapest – quinze bagatelles », il se rappelle une situation dans laquelle il a énormément perdu de temps en raison d'un problème anodin de passeport, avant d'aller à Vienne pour une conférence. Suivant cette expérience, il remarque que le temps des camps de concentration et celui des prisons sous la dictature se répètent, en se réduisant dans la société contemporaine hongroise au « temps de l'achat du billet » :

« La dictature et le temps. La conception primitive de la vie et le temps. L'homme et le temps, non : l'homme, essentiellement en tant que temps. Donc, l'homme n'est manifestement rien. Temps des camps de concentration, temps des prisons, grand soulagement : temps de l'achat du billet »¹³³.

Le temps dont parle Kertész implique l'intimité entre l'homme et le temps, c'est-à-dire, l'homme et la culture. Et c'est le corps qui a subi, voire toujours est en train de subir, à travers le temps, la sensation intense d'Auschwitz, la sensation douloureuse de ce temps répété. Il ne s'agit donc pas d'une simple idée du temps qui rappelle un certain temps du passé, mais du temps que nous vivons d'une manière vivante dans le présent, à travers le corps culturel, traumatisé. Parce que, comme l'écrit Georges Didi-Huberman dans *Essayer voir*, l'expérience tourmentée du corps « se temporalise selon la modalité paradoxale d'un perpétuel *anachronisme* »¹³⁴, le corps est donc toujours présent, sa

133

Imre Kertész, « Budapest, Vienne, Budapest – quinze bagatelles », *Op. cit.*, p.15-16.

134

douleur est omniprésente, dans la culture vivante qui les englobe. Le corps qui gémit, dépourvu de parole, est une ombre profonde de notre société post-concentrationnaire. Ayant été exclues ou réduites, des sensations de l'irreprésentable persistent fort, même aujourd'hui dans divers événements traumatiques. Nous éprouvons ainsi à travers le corps, *l'Holocauste comme culture, Sewol comme culture*.

*

Si quelque chose est irreprésentable, le premier chapitre a tenté de dresser une carte topographique des raisons de cette impossibilité. D'une part, il s'agit des sensations traumatiques qui résident dans le Réel hors Symbolique et Imaginaire, avec par exemple, des corps immergés ou la mémoire d'assister en direct à la télévision au navire qui sombre peu à peu, avec des passagers enfermés. D'autre part, il s'agit de la violence idéologique qui exclut et dissimule des choses intraitables. Les deux aspects s'entremêlent en réalité, rendant l'irreprésentable plus profond et complexe. Nous nous trouvons ainsi plantés dans la culture de l'Holocauste, c'est-à-dire de l'irreprésentable qui pèse nos corps. Or, pour ne pas être trompé par la perfection du système, et pour ne pas perdre l'intensité énergétique des sensations irreprésentables, il ne faut pas représenter l'irreprésentable mais laisser la brutalité en tant que telle pour que celle-ci puisse elle-même faire irruption et témoigner de son tort. C'est ce que visent les spectacles dont traite cette thèse, à travers divers dispositifs corporels sur scène.

Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Minuit, 2014, p.76.

CHAPITRE II . SUR LE DISPOSITIF

La notion d'irreprésentable examinée dans le premier chapitre sert de thème pour certains spectacles contemporains ; cette thèse vise à envisager les *dispositifs* qui s'y rapportent, surtout ceux que nous qualifions de *corporels*. Le deuxième chapitre se propose d'étudier cette notion de dispositif. Or, il ne s'agit pas d'un terme dont nous pouvons figer la définition. Bien au contraire, il s'agit d'un concept ouvert, notamment depuis sa conceptualisation par Michel Foucault dans les années 1970. Par la suite, la notion se développe aussi bien dans les sciences sociales que dans les sciences humaines, chacun des théoriciens envisageant à sa manière les dimensions plurielles du dispositif. Examinant les recherches faites jusqu'aujourd'hui¹³⁵, nous pouvons en distinguer deux dimensions caractéristiques : certains dispositifs servent au contrôle social, ils fonctionnent à la manière d'un circuit fermé ; d'autres sont flexibles et permettent l'irruption d'un « nouveau réel ». De ces deux approches contradictoires, c'est la seconde qui correspond à ce que nous désignerons dans la thèse par *dispositif corporel*. Cependant, avant de nous focaliser sur ce dernier, il semble nécessaire de nous arrêter préalablement sur les deux dimensions du dispositif, ce qui fait l'objet du présent chapitre.

Avant tout, le dispositif conceptualisé par Foucault est lié à la question du contrôle social¹³⁶. Celui-ci nous rappelle une caractéristique idéologique d'une notion de *représentation* mentionnée dans l'introduction du premier chapitre. Nous avons ainsi évoqué le rôle de la tragédie grecque en exemple. Pendant les dionysies, des citoyens grecs sont invités à s'identifier à des héros tragiques et à éprouver une catharsis afin de retourner à leurs occupations parés d'une émotion quelque peu purifiée, de façon à parfaitement accomplir leur rôle de citoyen, c'est-à-dire en étant préservés d'une forme d'« angoisse ». Il est donc probable que la tragédie grecque ait servi d'outil idéologique

135

Par exemple, dans les sciences sociales, on souligne soit l'idée de *surdétermination* des dispositifs dans les années 1970, soit leur *indétermination* dans des décennies suivantes. (Jean-Samuel Beuscart et Ashveen Peerbaye, « Histoires de dispositifs », *Terrains & travaux* 2/ 2006 (n° 11), pp. 4-5. (www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2006-2-page-3.htm)). Dans les études littéraires contemporaines, notamment du laboratoire LLA de l'université de Toulouse, il y a une tendance à opposer le *dispositif structural* au *dispositif artistique*. (Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif : Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008.)

136

Or, il est vrai que même pour Foucault, le dispositif était une notion ambivalente.

afin de faciliter le contrôle de la cité. Nous pourrions lire « Psychologie des masses et analyse du moi », écrit par Freud en 1921, dans un contexte similaire¹³⁷. Dans cet article, Freud décrit la construction d'une communion à travers un double processus d'identification. Selon lui, à la suite de l'identification au chef et de celle entre participants, se crée la solidarité qui fait fonctionner le collectif. Freud interroge le rôle idéologique de l'armée et de l'église à cet égard. À la lecture de cet article, nous pouvons remarquer une des sources théoriques de la question des *appareils idéologiques d'État*, développé par Louis Althusser en 1970. Dans son texte intitulé « Idéologie et appareils idéologiques d'État », celui-ci distingue les appareils idéologiques d'État qui « fonctionnent à l'idéologie » à l'appareil « répressif » d'État qui « fonctionne à la violence »¹³⁸. Ils se distinguent donc de la censure ou de l'interdiction violente et physique, couvrant un terrain plus vaste et dispersé.

Le transfert de la censure violente aux appareils idéologiques s'approfondit dans la théorie foucauldienne. Foucault introduit et développe la notion de dispositif, en la superposant à celle d'appareil. Mais ce qu'il suggère par la question du dispositif est beaucoup plus vaste, car en critiquant l'appareil de contrôle en tant que simple interdit exigé au nom du roi ou de l'état, Foucault souligne le côté *positif* du dispositif¹³⁹. Valentina Ragno l'explique en le comparant au pouvoir négatif qui était dominant auparavant :

« Il s'agit de substituer les procédures positives d'un 'pouvoir normalisateur', à l'idée d'un pouvoir conçu jusque-là en termes de souveraineté et de forme de la loi. À savoir : au lieu de

137

Sigmund Freud, « Psychologie des masses et analyse du moi », in *Œuvres complètes XVI* [1991], trad. sous la direction scientifique de Jean Laplanche, Paris, PUF, 2003, pp. 1-83.

138

Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État » [1970], in *Positions* (1964-1975), Paris, Les Éditions Sociales, 1976, pp. 67-125.

139

Il est probable que ce côté « positif » se rapporte à la nomination du « dispositif » chez Foucault. À cet égard, Giorgio Agamben essaie de tracer une généalogie de ce terme, dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* : en conférant Jean Hyppolite, Agamben suggère une influence possible de la « positivité » de Hegel au dispositif de Foucault. (Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. Martin Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2006.)

réduire les effets du pouvoir aux différentes manifestations du négatif (le pouvoir en tant que répression, exclusion, censure), il s'agit de le penser en termes de force *productive* et *positive*. »¹⁴⁰

Pour Foucault, le contrôle social ne fonctionne pas à la violence négative mais à la force positive. Celle-ci se constitue, par exemple, de la maximisation du profit, ou de la normalisation de la société. Il ne s'agit plus d'un appareil violent et physique mais d'un dispositif qui s'intègre dans la vie quotidienne des gens, et qui la contrôle par le biais de la norme productive et positive. Ce qui intéresse Foucault est donc le « dispositif de pouvoir », celui qui rend possible telle ou telle expérience individuelle. C'est pourquoi il distingue la question du dispositif de l'appareil idéologique d'État d'Althusser :

« Quand je mentionne le fonctionnement du pouvoir, je ne me réfère pas seulement au problème de l'appareil d'État, de la classe dirigeante, des castes hégémoniques..., mais à toute cette série de pouvoirs de plus en plus ténus, microscopiques, qui sont exercés sur les individus dans leurs comportements quotidiens et jusque dans leurs propres corps. »¹⁴¹

Foucault préfère donc étudier « la question du corps et des effets du pouvoir sur lui » plutôt que de « poser la question de l'idéologie »¹⁴². Son intérêt pour les expériences corporelles dans les dimensions individuelles sera notamment relayé par les recherches d'Agamben et de Lyotard.

Toutefois, force est de constater que Foucault emploie les deux termes, le dispositif et l'appareil, sans trop de distinction¹⁴³. Cela semble intéressant aux yeux d'une chercheuse coréenne, parce qu'en coréen, les deux mots sont traduits par un seul mot, *Jangchi*, qui signifie soit « l'installation d'un appareil pour qu'il puisse fonctionner selon sa finalité, ou cet appareil même », soit « une structure ou une règle constituée afin

140

Valentina Ragno, « *Rudiments païens* en philosophie, une lecture transversale de Lyotard et Foucault », in *Lyotard à Nanterre*, Claire Pagès (dir.), Paris, Klincksieck, 2010, p. 131.

141

Michel Foucault, « Asiles, Sexualité, Prisons » (1975), *Dits et Écrits. tome 2 : 1972-1975*, éd. Daniel Defert et François Ewald, avec collab. Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, 1994, p. 756.

142

Michel Foucault, « Pouvoir et corps » (1975), *Ibid.*, p. 771.

143

Parfois il les remplace même par le terme de machinerie.

d'exécuter des tâches sans encombre », selon le dictionnaire. Mais une traduction par le terme de *Jangchi* reste insuffisante pour comprendre ce que Foucault voulait désigner par le dispositif. De surcroît, comme elle sert aussi de traduction pour l'appareil, il est probable qu'en entendant ce mot coréen, nous imaginons vite quelque chose de mécanique, qui est une interprétation étroite du dispositif foucauldien. Or, le problème de traduction apparaît aussi en anglais. Il n'y a pas de strict équivalent du dispositif, et celui-ci se traduit en divers mots comme *apparatus*, *device*, *arrangement*, *socio-technical system*, *setup*, *mechanism*. Mais ces mots ne peuvent connoter la flexibilité du terme français, qui vise à permettre d'échapper à la rigidité du système ou de la structure.

Il faut souligner que, comme nous le verrons, le dispositif foucauldien est une notion qui implique à la fois la structure et la genèse, et qui se réfère à la question de l'hétérogénéité. Il a tendance à se concentrer sur le côté stratégique et normatif, alors que l'acception étendue de ce terme permet d'englober même ses contraires, comme le dispositif *pulsionnel* ou le dispositif *artistique*. Ce chapitre permet en cela d'envisager une topographie de cette variation. Il se constitue en trois parties. D'abord, nous examinerons la notion de dispositif qu'introduit Foucault, puis le développement de cette notion jusqu'aujourd'hui, dans la société néolibérale, capitaliste. Puis nous interrogerons, d'une part, ce que Lyotard nomme le dispositif *représentatif* pour critiquer celui de contrôle, foucauldien, et d'autre part, ce qu'il nomme le dispositif *pulsionnel* pour désigner sa propre notion de dispositif dans la société postmoderne. Finalement, les études se déplaceront du point social au point artistique. Nous verrons comment la question du dispositif pulsionnel de Lyotard se déploie dans le domaine de l'art, y compris le cinéma, la musique, la peinture, la littérature, et le théâtre.

1. Développement de la notion du dispositif foucauldien

1.1. Dispositif de contrôle chez Foucault

La position théorique de Foucault va en grande partie avec la pensée structurale de son époque, laquelle envisage l'homme comme ce qui n'est pas « à soi-même son propre

sujet », de même que « ce qui rend l'homme possible, c'est au fond un ensemble de structures »¹⁴⁴. S'opposant à l'essentialisme sous toutes ses formes, Foucault n'interroge donc pas la définition ou l'essence de quelque chose, mais la relation de pouvoir et la configuration de savoir qui l'engendrent. Par exemple, dans *l'Histoire de la folie* (1961)¹⁴⁵, comme le suggère le titre de l'ouvrage, Foucault n'essaie pas de définir ce qu'est la folie, mais de montrer des « pratiques discursives » historiques concernant la question de la folie. Il étudie « l'image qu'on se faisait de la folie au XVII^e et au XVIII^e siècle, la crainte qu'elle suscitait, le savoir qu'on s'en formait, soit traditionnellement, soit d'après des modèles botaniques, naturalistes, médicaux, etc. »¹⁴⁶. Or, plus tard, dans *Le pouvoir psychiatrique* (1974), admettant qu'il avait accordé un privilège à la perception et à l'expérience de la folie dans son ouvrage précédent, il déclare que cette fois-ci, il opérera « une analyse radicalement différente » qui vise « le dispositif de pouvoir », lequel décrit une « instance productrice de la pratique discursive »¹⁴⁷. Selon lui, des pratiques discursives, comme la perception de la folie qu'il avait étudiée, impliquent le dispositif disciplinaire qui les produit. Autrement dit, la société partage le fou et le non-fou selon des critères imposés par tel ou tel dispositif. Ainsi, dans *Le pouvoir psychiatrique*, Foucault examine des éléments hétérogènes du dispositif, par exemple le traitement psychiatrique, ou le régime administratif et juridique relatif à la folie. Pourtant, ces éléments hétérogènes ne sont pas autres que ceux que Foucault avait déjà étudiés dans *l'Histoire de la folie*, ce qu'il avait précisé dans la préface :

« Faire l'histoire de la folie vaudra donc dire : faire une étude structurale de l'ensemble historique – notions, institutions, mesures juridiques et policières, concepts scientifiques – qui tient captive une folie dont l'état sauvage ne peut jamais être restitué en lui-même. »¹⁴⁸

144

Michel Foucault, « Qui êtes-vous, professeur Foucault ? » (1967), *Dits et Écrits. tome 1 : 1954-1969*, p. 608.

145

Michel Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961.

146

Michel Foucault, *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France (1973-1974)*, éd. Jacques Lagrange, Paris, Gallimard/Seuil, 2003, p. 14.

147

Ibid.

148

Ce que Foucault nomme « l'ensemble historique » ci-dessus semble prévoir « le dispositif de pouvoir » qu'il développe dans les années 1970. Malgré la grande tendance qui consiste à distinguer « l'archéologie du savoir » de « la généalogie du pouvoir » chez Foucault, nous pouvons voir que ces deux aspects sont intimement liés. C'est pourquoi certains théoriciens comme Deleuze et Agamben affirment que la philosophie entière de Foucault est celle du dispositif¹⁴⁹.

Mais qu'est-ce qu'un dispositif ?¹⁵⁰ À la suite des explications de Foucault, on peut l'imaginer comme ce qui produit ou constitue les conditions de possibilité faisant que quelque chose, la folie par exemple, puisse être expérimentée. Or, Foucault ne donne pas de définition exacte du dispositif, sauf lorsqu'il répond à une question à propos du sens et de la fonction méthodologique du dispositif, plus précisément lorsqu'il évoque la notion de « dispositif de sexualité » dans un entretien :

« Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments. »¹⁵¹

Ce que Foucault nomme le dispositif, en somme, est « un ensemble hétérogène du dit et du non-dit ». Et le fait qu'un dispositif englobe le dit et le non-dit implique qu'il se rapporte à la fois au discours et à la pratique qui sont hétérogènes. Cette « hétérogénéité » que Foucault souligne entraîne la particularité du dispositif en comparaison du système

Michel Foucault, « Préface à Folie et Dérison » (1961), *Dits et Écrits. tome 1 : 1954-1969*, p. 164.

149

Gilles Deleuze, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », Michel Foucault philosophe : Rencontre internationale Paris 9, 10, 11 janvier 1988, Paris, Seuil, 1989. Giorgio Agamben, Qu'est-ce qu'un dispositif ?, *Op. cit.*

150

Cette question est reprise plusieurs fois par des théoriciens y compris Deleuze et Agamben, dans les titres de leurs articles, à défaut d'une définition exacte du dispositif faite par Foucault.

151

Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault » (1977), *Dits et Écrits. tome 3 : 1976-1979*, p. 299.

ou de la structure. Le dispositif, comme Foucault le reconnaît suite à la question suivante de l'intervieweur, ne se définit pas seulement par une structure, « mais aussi par un certain type de genèse »¹⁵², parce qu'une des caractéristiques du dispositif est de « survivre à l'objectif stratégique initial »¹⁵³. D'où la possibilité de l'irruption de l'imprévu et de la dérivation. C'est ce qui intéresse Deleuze en particulier, dans son analyse du dispositif foucauldien. Au tout début de son article, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », Deleuze essaie de répondre à cette question :

« C'est d'abord un écheveau, un ensemble multilinéaire. Il est composé de lignes de nature différente. Et ces lignes dans le dispositif ne cernent ou n'entourent pas des systèmes dont chacun serait homogène pour son compte, l'objet, le sujet, le langage, etc., mais suivent des directions, tracent des processus toujours en déséquilibre, et tantôt se rapprochent, tantôt s'éloignent les unes des autres. Chaque ligne est brisée, soumise à des *variations de direction*, bifurcante et fourchue, soumise à des *dérivations*. Les objets visibles, les énoncés formulables, les forces en exercice, les sujets en position sont comme des vecteurs ou des tenseurs. »¹⁵⁴

Deleuze introduit ainsi l'image d'un « écheveau » pour décrire le dispositif. Et cette image montre que le dispositif n'est pas un ensemble strictement structuré, mais un réseau dédaléen de « vecteurs » ou de « tenseurs ». On ne sait pas comment défaire cet écheveau. Des « variations de direction » des lignes sont imprévisibles. Ainsi, Deleuze souligne les caractéristiques de nouveauté et de créativité du dispositif, et sa capacité à « se transformer, ou déjà de se fissurer au profit d'un dispositif de l'avenir ».

Pourtant, la possibilité de dérivations, pour Foucault, ne permet pas l'ouverture totale d'un dispositif. Des lignes « bifurcantes » s'intègrent à nouveau dans un autre dispositif, et se trouvent réutilisées au profit d'une autre finalité. Foucault appelle cela un « processus de surdétermination fonctionnelle » du dispositif et l'explique ainsi : « chaque effet, positif ou négatif, voulu ou non voulu, vient entrer en résonance, ou en

152

Ibid.

153

Jean-Samuel Beuscart et Ashveen Peerbaye, « Histoires de dispositifs », p. 4.

154

Gilles Deleuze, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », *Michel Foucault philosophe : Rencontre internationale*, Paris 9, 10, 11 janvier 1988, *Op. cit.*, p. 185.

contradiction, avec les autres, et appelle à une reprise, à un réajustement, des éléments hétérogènes qui surgissent çà et là¹⁵⁵ ». Le dispositif foucauldien vise à contrôler ces éléments hétérogènes et recadrer des énergies, dès qu'il y a une forme de chaos ou une invasion d'énergies. La reprise et le réajustement, la normalisation de l'exception s'effectuent infiniment. Ainsi, le dispositif risque de finir par ressembler à une sorte de *super-structure*. Foucault admet qu'il y a « un impératif stratégique jouant comme matrice d'un dispositif », et que celui-ci ne cesse pas de devenir « le dispositif de contrôle »¹⁵⁶. C'est pourquoi le dispositif foucauldien est examiné toujours et surtout en tant que dispositif de contrôle, structural.

De même, la fonction du dispositif de contrôle est indispensable, selon Foucault, pour la construction du sujet, de l'individu. Il écrit dans *Le pouvoir psychiatrique* que l'individu n'est pas autre chose que le « corps assujéti », fabriqué par le pouvoir disciplinaire, c'est-à-dire, par le dispositif de pouvoir¹⁵⁷. Foucault décrit l'individu comme un « effet produit » par les « techniques du pouvoir » :

« C'est [...] dans la mesure où la singularité somatique est devenue, par les mécanismes disciplinaires, porteuse de la fonction-sujet que l'individu est apparu à l'intérieur d'un système politique. C'est dans la mesure où la surveillance ininterrompue, l'écriture continue, la punition virtuelle ont encadré ce corps ainsi assujéti [...] que l'individu s'est constitué ; c'est dans la mesure où l'instance normalisatrice a distribué, exclu, repris sans cesse ce corps psyché que l'individu se caractérise ». ¹⁵⁸

Selon l'explication ci-dessus, la constitution de l'individu suppose que la singularité somatique de chacun soit réduite à une « fonction-sujet », à travers des dispositifs disciplinaires qui sont minuscules et éparpillés, et de leur réseau dédaléen qui partage et exclut tel ou tel corps problématique¹⁵⁹. Et cette thèse foucauldienne selon laquelle le

155

Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », p. 299.

156

Ibid.

157

Michel Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, p. 57.

158

Ibid., p. 58.

159

dispositif produit, constitue, et « structuralise » le sujet sera défendue par de nombreux théoriciens jusqu'aujourd'hui, y compris Giorgio Agamben, qui pose à nouveau cette question cruciale, « qu'est-ce qu'un dispositif ? » en 2006.

1.2. Dispositif dans la société contemporaine

Agamben ouvre son court ouvrage intitulé *Qu'est-ce qu'un dispositif?* en faisant l'hypothèse d'un dispositif qui serait dans la pensée de Foucault, un terme décisif. Puis Agamben lui-même essaie de lire la société contemporaine en prenant la question du dispositif comme une notion décisive. Il déclare : « il ne serait sans doute pas erroné de définir la phase extrême du développement du capitalisme dans laquelle nous vivons comme une gigantesque accumulation et prolifération de dispositifs »¹⁶⁰. Suivant l'analyse critique foucauldienne sur le dispositif de pouvoir et de contrôle, Agamben examine sans cacher son attitude critique les dispositifs proliférant dans la société contemporaine, envahie par le capitalisme néolibéral, extrême. Dans cette société qui n'est pas moins monstrueuse que l'époque de Foucault, des dispositifs deviennent beaucoup plus minuscules et subtils :

« En donnant une généralité encore plus grande à la classe déjà très vaste des dispositifs de Foucault, j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. Pas seulement les prisons donc, les asiles, le *panoptikon*, les écoles, la confession, les usines, les disciplines, les mesures juridiques, dont

Cette dernière instance du partage et de l'exclusion, Foucault la développe dans « Pouvoir et corps » (1975) en expliquant le processus de constitution du corps social. Selon lui, le corps du roi, sa présence physique qui était nécessaire au fonctionnement de la monarchie a disparu dans la société moderne. Au lieu de cela, « le corps de la société » devient le nouveau principe. Mais la constitution de ce corps social se fonde sur une exclusion des autres corps problématiques : « au lieu des rituels par lesquels on restaurait l'intégrité du corps du monarque, on va appliquer des recettes, des thérapeutiques telles que l'élimination des malades, le contrôle des contagieux, l'exclusion des délinquants ». (Michel Foucault, « Pouvoir et corps », *Dits et Écrits. tome 2*, p. 754.). Cette explication de Foucault nous rappelle « le partage du sensible » de Rancière, selon lequel certains corps problématiques sont exclus dans un certain ordre du sensible, partagé au profit de la société politique.

160

Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Op. cit., pp. 33-34.

l'articulation avec le pouvoir est en un sens évidente, mais aussi, le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables et, pourquoi pas, le langage même [...]. »¹⁶¹

Dans la société capitaliste néolibérale, il ne s'agit plus seulement de dispositifs disciplinaires qui sont en rapport évident avec le pouvoir, mais aussi de petits objets et de discours mineurs qui pénètrent dans nos vies ordinaires. L'affluence de produits domine notre quotidien, et la consommation ne se fait plus par la nécessité, elle devient une attitude de vie. Ce n'est pas parce que les produits n'ont plus aucune utilité qu'on les jette. Ils sont repoussés et échangés sans cesse par les engouements de la mode éphémère. Celle-ci est un des dispositifs principaux du capitalisme. Le dispositif capitaliste estime la plus haute la valeur d'échange. Tout doit être rendu échangeable, y compris les êtres humains. On se dégoûte trop facilement non seulement des produits mais aussi des hommes, et des vies. En changeant sans cesse la manière de vivre, étant envahi par la fragilité du goût, l'homme a tendance à perdre son identité devenue fragmentaire, sans substance.

Agamben critique cette situation relative aux hommes, « qui ne s'oppose pas à ce que ses gestes les plus quotidiens, ceux qui concernent sa santé, ses possibilités d'évasion comme ses activités, son alimentation comme ses désirs soient commandés et contrôlés par des dispositifs jusque dans les détails les plus infimes »¹⁶². Des hommes dépourvus de désir et d'activité sont facilement et soigneusement contrôlés dans la société contemporaine. La photo d'identité qui tire son origine de photos des criminels ou des déportés aux camps de concentration sert de seule preuve de notre identité, qui est déjà anéantie. La biométrie dont la fonction principale porte sur la poursuite de tout type de cours nous surveille en nous traitant comme des « terroristes potentiels »¹⁶³. La caméra de

161

Ibid., pp. 30-31.

162

Ibid., pp. 47-48.

163

La biométrie dans les aéroports a été introduite surtout après le 11 septembre. En réalité, au début, la terreur du 11 septembre semblait être un cas exceptionnel qui agitait le grand dispositif de contrôle aux États-Unis. Mais le système américain finit par normaliser cette exception, et renforcer ses dispositifs en

surveillance s'installe dans tous les coins de ville, en dissimulant sa fonction de contrôle et en adoptant un autre nom, la caméra de *protection*. À travers ces exemples, Agamben indique que le sujet ne peut échapper aux dispositifs, mais qu'il est complètement contrôlé, qu'il n'est pas maître de ses expériences, et qu'il perd sa subjectivité. Alors que l'homme reste toujours en tant que sujet qui résiste, Agamben souligne l'effet de « désubjectivation » du dispositif contemporain :

« Ce qui définit les dispositifs auxquels nous avons affaire dans la phase actuelle du capitalisme est qu'ils n'agissent plus par la production d'un sujet, mais bien par des processus que nous pouvons appeler des processus de désubjectivation. [...] Aujourd'hui, processus de subjectivation et de désubjectivation semblent devenir réciproquement indifférents et ne donnent plus lieu à la recomposition d'un nouveau sujet, sinon sous une forme larvée, et pour ainsi dire, spectrale. »¹⁶⁴

En réalité, le « corps assujéti » de Foucault assumait tout de même son « identité » et sa « liberté » de sujet « dans le processus même de l'assujettissement »¹⁶⁵. Le dispositif foucauldien était avant tout celui qui produit des sujets, afin de les gouverner. La subjectivation était un de ses rôles principaux. Or, pour Agamben, la question de la subjectivation est remplacée par celle de la désubjectivation. Il n'y a pas de différence entre ces deux processus, dans la société contemporaine. Des dispositifs comme celui du téléphone portable ou de la télévision ne nous permettent pas d'avoir telle ou telle subjectivité ferme, mais nous réduisent à ses esclaves, sinon à un « zappeur » spectral. Dans *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?* Jean Baudrillard critique la propension qu'a la technologie numérique à faire disparaître toutes les choses, y compris des hommes¹⁶⁶. La désubjectivation qu'effectuent ces dispositifs se renforce ainsi par le développement des nouvelles technologies. De surcroît, elle risque d'être remplacée par la disparition totale des sujets.

adoptant la biométrie. Cet exemple nous montre comment un dispositif devient une super-structure, en intégrant le dehors.

164

Ibid., pp. 43-44.

165

Ibid., pp. 42.

166

Jean Baudrillard, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?*, Paris, Herne, 2007.

Or, est-ce vrai que le sujet disparaît totalement, sans aucune possibilité de résistance ? Ne pouvons-nous pas trouver un sujet qui ne cède pas au contrôle de la technologie mais qui la maîtrise ? Ne pouvons-nous pas considérer le zapping comme un acte subjectif, qui gère à la fois l'aliénation et la concentration selon la volonté du sujet ? La réponse d'Agamben est toujours désespérante, car pour lui, le pouvoir du dispositif est plus fort et vaste que celui du sujet résistant : « il est tout à fait impossible que le sujet du dispositif l'utilise 'de manière correcte' »¹⁶⁷. Toutefois, Agamben laisse un espoir dans la dernière phrase de l'ouvrage, disant qu'il faut « intervenir sur les dispositifs pour amener à la lumière cet Ingouvernable qui est tout à la fois le point d'origine et le point de fuite de toute politique »¹⁶⁸. Mais que signifie cet « Ingouvernable » ? Est-ce quelque chose qui ne peut être échangeable ou consommable, considéré comme le « rien »¹⁶⁹ dans la société néo-capitaliste ? Ou, est-ce l'inconscient incontrôlable dans le sujet, la pulsion ? C'est par rapport à cet « ingouvernable » que Lyotard développe la notion de dispositif pulsionnel, qui s'oppose au dispositif représentatif, qui même le dépasse.

2. Deux niveaux du dispositif chez Lyotard

Des dispositifs pulsionnels de Jean-François Lyotard est un volume qui rassemble douze articles écrits entre 1970 et 1973, concernant la notion de dispositif, qui à l'époque était en train d'être développée par Foucault. Aussi, tandis que Foucault définit le dispositif en tant qu'appareil de contrôle social, Lyotard lui ajoute une autre dimension, qu'il qualifie de *pulsionnelle*. Pourtant, dans ses articles, Lyotard emploie le terme de dispositif sans toujours distinguer les deux connotations contradictoires. Donc c'est à nous lecteurs qu'il

167

Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Op. cit., p. 45.

168

Ibid., p. 50.

169

Dans la préface de l'ouvrage de Baudrillard, François L'Yvonnet constate que le système contemporain est « nihiliste ». Ce système dénie tout, selon lui, non seulement « l'être » mais aussi ce qu'il appelle « le rien ». Afin de dépasser ce système nihiliste, L'Yvonnet nous propose, en suivant Baudrillard, de ne pas retourner à l'être désespéré, mais au rien, au vrai rien qui garde toute « illusion » dans cette société impitoyable. Il écrit même qu'« il faut apprendre à danser avec le rien ».

revient de nous demander chaque fois, selon le contexte, s'il s'agit du dispositif normatif qu'il critique ou du dispositif pulsionnel qu'il soutient. Dans cet ouvrage, Lyotard dessine une certaine carte topographique qui n'est guère simple, analysant de manière critique non seulement des théories de Marx, Freud, Adorno, mais aussi de divers genres de pratiques artistiques. Examinons les deux niveaux du dispositif, ce qui suppose défaire des écheveaux, puis dessiner une autre carte topographique.

2.1. Dispositifs représentatifs

Dans l'introduction du premier chapitre de la thèse, nous avons mentionné la caractéristique idéologique de la « représentation » examinée par Lyotard. Et ce trait idéologique se rapporte au « dispositif » normatif, de contrôle. Il est donc logique que Lyotard, pour désigner voire critiquer celui-ci, emploie le terme de « dispositif représentatif ». Ce terme lyotardien n'est autre que le dispositif foucauldien, dans la mesure où les deux ont plusieurs traits communs : le dispositif représentatif capture, exclut ou normalise des intensités énergétiques au profit d'une certaine finalité ; même s'il y a une intervention ou une résistance, le dispositif la prend en compte « comme une contribution possible à son perfectionnement »¹⁷⁰ ; le sujet n'est qu'un « effet » de ce dispositif¹⁷¹ ; l'influence du dispositif est vaste et variée. Lyotard écrit que « le nombre de dispositifs est très grand », donnant une quasi-définition, ce qui est rare dans son écriture : « Le dispositif est l'organisation de branchement, canalisant, régulant l'arrivée et la dépense d'énergie, *en toutes régions* »¹⁷².

170

Jean-François Lyotard, « Intime est la terreur », *Moralités postmodernes*, p. 175. Mais Lyotard ajoute que ce n'est pas que le système soit totalitaire, comme Foucault l'avait cru. Il écrit que « c'est au contraire que sa marge d'incertitude est assez ouverte ». Ainsi Lyotard signale une différence entre le système totalitaire et le système néolibéral du capitalisme. Dans les deux cas le dispositif est dominant, mais il existe des nuances.

171

Jean-François Lyotard, « Sur une figure de discours », *Des dispositifs pulsionnels*, p. 123.

172

Ibid., p. 120.

Or, tandis que Foucault examine le dispositif en s'intéressant aux relations de pouvoir de l'époque précédente, surtout du Moyen Âge au XVII^e siècle, Lyotard souligne la société dont il est contemporain, la seconde moitié du XX^e siècle, qu'il qualifie de postmoderne. Plus précisément, pour Lyotard, ce qui est important est le fait que le dispositif se développe en lien avec le système du « capitalisme impérialiste néolibéral », qu'il appelle le « capitalisme énergumène ». Dans ce système capitaliste, le dispositif sert la seule valeur de l'échange, visant au flux infini qui ne laisse que la trace en surface. D'où la prédominance de la circulation sur le produit, et la fluidité sur l'objet. Tout s'écoule sans cesse selon une simple règle d'échangeabilité. Comme l'écrit Lyotard, « tout objet peut entrer dans le Kapital, s'il peut s'échanger »¹⁷³. Cela n'a aucun rapport avec la pure valeur de l'objet même. Autrement dit, tout ce qui n'est pas échangeable doit être exclu du flux, malgré sa singularité précieuse. Le dispositif représentatif est avant tout, selon Lyotard, un régulateur du flux capitaliste. Et un de ses rôles principaux est de contrôler des « intensités énergétiques » qui interrompent la fluidité :

« Toute intensité maximale ou minimale est exclue. [...] N'est admise que l'énergie à la moyenne d'intensité normée, telle qu'elle se laisse capter, véhiculer, écouler dans les canaux. [...] Énergie dont le potentiel intensif, la déplaçabilité, a été exclu. [...] C'est cela (et non l'aliénation, catégorie religieuse, si on la prend sans plus) qui est en question dans les conditions de travail, dans la société de consommation, dans la crise de civilisation, etc. »¹⁷⁴

Le dispositif représentatif exclut toute intensité, ou la réduit pour qu'elle s'intègre dans la circulation d'échange. Il ne faut pas qu'une certaine intensité irremplaçable persiste dans le système. Car afin de faciliter la circulation capitaliste, tout doit être « remplaçable ». Le principe du remplacement est fondamental pour le dispositif représentatif, car représenter quelque chose veut dire la remplacer par une représentation¹⁷⁵. Ce qui est contraire à cette question du remplacement, pour Lyotard, est celle du « déplacement ».

173

Jean-François Lyotard, « Capitalisme énergumène », *Ibid.*, p. 30.

174

Jean-François Lyotard, « Notes sur le Retour et le Capital », *Ibid.*, p. 220.

175

Il explique la question du remplacement à l'égard de la représentation théâtrale dans un article intitulé « La dent, la paume ».

Le déplacement porte sur l'énergie, qui n'est pas toute régulée, qui garde sa propre capacité de bouger et sa propre valeur d'exister ici et là. C'est pourquoi Lyotard écrit dans le passage ci-dessus que la « déplaçabilité » doit être exclue dans le système capitaliste. Au lieu du déplacement libre des intensités énergétiques, le dispositif représentatif nécessite le remplacement infini des produits échangeables. Or, tandis que le déplacement n'efface ni l'énergie ni la valeur même de l'objet, le remplacement les ignore complètement. Lyotard critique cet aspect, en affirmant que ce dispositif de remplacement, c'est-à-dire de représentation, est « nihiliste » :

« Voilà une pensée déprimée, voilà une pensée pieuse, nihiliste : vous n'avez jamais la chose même, vous n'avez que sa représentation, et même quand vous croyez la débusquer en sa fragmentation d'origine, c'est seulement sa représentation, la chose fragmentée *différée* que vous avez. »¹⁷⁶

Le dispositif représentatif nous offre une chose, et la remplace par une autre. Mais cette chose qui est remplacée par une autre, elle avait elle-même déjà remplacé une autre. Dans ce processus infini du remplacement, la chose même se perd à jamais. C'est donc nihiliste. Il n'y a pas la chose, ainsi que son énergie libidinale, dans le dispositif représentatif.

Et ce qui remplace cette énergie dans le dispositif, selon Lyotard, est surtout le langage. L'intensité énergétique de chaque événement est remplacée par telle ou telle représentation discursive. Il le précise : « toute l'énergie libidinale est captée et maintenue non seulement dans la région *du langage*, mais sur *ce point 'impossible'*, fuyant et stable, de l'instant de l'énonciation »¹⁷⁷. Soit dans le cadre général du langage, soit à un court moment de l'énonciation, le dispositif représentatif fonctionne et efface l'intensité du réel des choses. Par exemple, comme le savait Charlotte Delbo, le réel de la soif dans le camp de concentration ne peut être transmis par le langage hors Auschwitz qui réduit le sens : « Il y a des gens qui disent : 'J'ai soif.' Ils entrent dans un café et ils

176

Jean-François Lyotard, « Capitalisme énergumène », *Ibid.*, p. 23.

177

Jean-François Lyotard, « Sur une figure de discours », *Ibid.*, p. 123.

commandent une bière »¹⁷⁸. L'énonciation de la phrase « J'ai soif » remplace la soif irréprésentable par quelque chose de résoluble, de banal. Le dispositif utilise ainsi le langage pour anéantir l'énergie libidinale de la chose.

C'est pourquoi Lyotard qualifie souvent le dispositif non seulement de représentatif mais aussi de *discursif*, de *narratif*, ou de *langagier*, disant que ce dispositif opère « entre singularité pulsionnelle et distribution chronique, entre pellicule tensorielle et corps social bien formé, entre intensité événementielle et réglage unitaire »¹⁷⁹. Il s'agit donc d'exclure « des déplacements imprévisibles d'intensité », pour que « *les événements* deviennent les *éléments* d'un ensemble »¹⁸⁰. Le dispositif discursif vise à rendre remplaçable l'événement, à « l'échanger contre d'autres 'événement' »¹⁸¹. Cela rappelle la situation que Kertész critique, dans laquelle la prolifération de discours sur Auschwitz a rendu celui-ci consommable voire effaçable. Selon lui, la langue était comme « la conscience d'une société qui fonctionne comme si de rien n'était »¹⁸². Annette Wieviorka considère également que la mémoire d'Auschwitz s'est réduite à une « mémoire saturée » : « Auschwitz est de plus en plus déconnecté de l'histoire qui l'a produit, [...] quasiment érigé en concept, celui du mal absolu »¹⁸³. Et cette conceptualisation est une des fonctions fondamentales du dispositif narratif.

Ainsi, sous prétexte de commémoration ou de cure, la conscience de la société exige de créer le discours, qui finit par effacer l'intensité de l'événement. Lyotard critique à cet égard le *talking cure* de la psychanalyse :

178

Charlotte Delbo, *Auschwitz et après II. Une connaissance inutile*, *Op. cit.*, p. 24.

179

Jean-François Lyotard, « Petite économie libidinale d'un dispositif narratif », *Des dispositifs pulsionnels*, *Op. cit.*, p. 160.

180

Jean-François Lyotard, « Sur une figure de discours », *Ibid.*, pp. 118-119.

181

Jean-François Lyotard, « Petite économie libidinale d'un dispositif narratif », *Ibid.*, p. 159.

182

Imre Kertész, « La Langue exilée », *L'Holocauste comme culture*, *Op. cit.*, p. 215.

183

Annette Wieviorka, *Auschwitz, 60 ans après*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 14.

« Le mouvement de cure se fait de l'incommunicable au communicable, de l'inéchangeable à l'échangeable. [...] Il s'agit bien de capter et de détourner des flux énergétiques, 'bloqués' (ou réputés bloqués) dans des scènes, vers du langage, [...] d'obtenir la liquidation des intensités hautes-basses par leur résorption en langage. On passe de la 'dépense' à l'épargne. »¹⁸⁴

C'est pourquoi Lyotard conserve une posture critique là l'encontre de Freud, au moins pour le Freud des débuts. Pour lui, le *talking cure* de Freud exige un certain sommaire discursif du trauma, et « la scène appuyée sur les répétitions préventives du sommaire n'apparaît plus comme un accident, mais comme une ultime répétition, curative »¹⁸⁵. L'intensité de la scène traumatique est donc exclue dans l'expression verbale de l'événement. D'où le passage du plus d'énergie au moins d'énergie, qui facilite la cure, voire l'échange. Le dispositif discursif soutient ainsi le principe de l'économie, qui est capitaliste.

Or, Lyotard envisage la possibilité pour cette économie capitaliste de se transformer en *économie libidinale*. Nous pourrions, pour ainsi dire, tourner la direction du flux vers une autre extrémité, où il ne s'agit plus de remplacement nihiliste des objets mais de déplacement libre des énergies libidinales. Car, ainsi que Lyotard le constate, « ce qui nous fait sortir du kapital » n'est qu'un « déplacement d'investissement libidinal »¹⁸⁶. Affirmant que « le potentiel de la force n'est pas de produire du plus, mais de produire de l'autre et de produire autrement », Lyotard suggère la possibilité d'un « dispositif désaffecté »¹⁸⁷, qu'il appelle le « dispositif pulsionnel ».

2.2. Dispositifs pulsionnels

184

Jean-François Lyotard, « Sur une figure de discours », *Ibid.*, p. 126.

185

Jean-François Lyotard, « Petite économie libidinale d'un dispositif narratif », *Ibid.*, p. 168.

186

Jean-François Lyotard, « Adorno come diavolo », *Ibid.*, pp. 110-111.

187

Jean-François Lyotard, « Capitalisme énergumène », *Ibid.*, p. 52.

Mais d'où vient le qualificatif de « pulsionnel », qui fournit une toute autre dimension au terme de dispositif ? Lyotard n'en donne pas non plus la définition, sauf qu'il explique, dans la préface, la « pulsion » en comparaison avec la stimulation par excitation : tandis que celle-ci a sa source au-dehors et qu'elle est « sporadique », la pulsion, selon Lyotard, est constante, et interne¹⁸⁸. Avec cette comparaison, Lyotard semble souligner le potentiel de la pulsion qui peut pénétrer le dispositif constamment, même sans aucune excitation du dehors. Il écrit dans un autre article que tout dispositif « ne peut apparaître que *tordu* en quelque lieu », et que cette torsion est « la trace de la *dérive pulsionnelle*, de la mort-jouissance »¹⁸⁹. Ainsi, Lyotard constate l'influence de la *pulsion de mort* de Freud sur sa notion de dispositif pulsionnel, interprétant le concept freudien développé dans *Au-delà du principe de plaisir* :

« La pulsion de mort, c'est seulement cette *idée* (par opposition au concept) que la machine à capter et à écouler l'énergie *n'est pas* une mécanique bien réglée ; Freud observe la répétition d'actes, de situations, de discours, de gestes, etc. (cauchemars, répétition d'échecs) qui ne peuvent pas être des accomplissements de désir (des 'plaisirs') au sens équivoque de tout à l'heure (première 'théorie'), qui au contraire sont associés à la plus extrême *souffrance*, au *grincement* de l'*'appareil psychique'*, au *cri du 'sujet'*. »¹⁹⁰

Pour Lyotard, la pulsion de mort de Freud sert à dévoiler la vulnérabilité du dispositif narratif que représente le *talking cure*. Autrement que sa première théorie sur le trauma, Freud reconnaît dans cet ouvrage que la verbalisation finale qui est indispensable pour la guérison, n'arrivera pas en réalité, observant la répétition incommensurable et l'irruption pulsionnelle. Or, tandis que pour Freud, la pulsion de mort sert enfin à revenir à « l'inertie dans la vie organique »¹⁹¹, Lyotard ne s'intéresse qu'à la perturbation qu'elle

188

Jean-François Lyotard, « Avis de déluge », *Ibid.*, pp. 9-10.

189

Jean-François Lyotard, « Sur une figure de discours », *Ibid.*, p. 130.

190

Jean-François Lyotard, « Sur une figure de discours », *Ibid.*, p. 117.

191

Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* [1920], trad. Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet et Alain Rauzy, Paris, PUF, 2010, p. 36. Freud y donne une conception particulière de la pulsion : « Ainsi une pulsion serait une poussée inhérente à l'organique doué de vie en

provoque. C'est pourquoi il déclare la fin de la « prétention à la guérison, au redressement », disant qu'il y a « seulement un énoncé qui dérive d'un énoncé, en un cours hasardeux, marqué peut-être de chutes et d'ascensions intenses, de beaux instants »¹⁹², qu'il décrit dans la citation ci-dessus comme extrême « souffrance », « grincement », et « cri » qui déchirent le dispositif.

Or, pour Lyotard, cette souffrance n'est pas négative, mais plutôt affirmative : « en réalité, la pulsion de mort, ou l'intensité, la dérive devrait être imaginée comme *positivité* »¹⁹³. Et c'est la positivité pulsionnelle qui intéresse Lyotard dans la question de la pulsion de mort. Dans un autre article, il constate que celle-ci est nommée ainsi, « non parce qu'elle cherche la mort, mais parce qu'elle est affirmation partielle, singulière, et subversion des totalités apparentes (le Moi, la Société) dans l'instant de l'affirmation ». Puis il ajoute que la « pulsion affirmative » valorise toutes « singularités » particulières¹⁹⁴. Car pour lui, « l'affirmation » est tout d'abord « la dissolution de la règle unique du Kapital », de la loi de la valeur d'échange¹⁹⁵. Il ne s'agit plus donc de l'exclusion ou du contrôle selon le seul critère de l'échangeabilité, mais de la production infinie des singularités inéchangeables. Le flux capitaliste, qui s'envisage de façon nihiliste, peut être dérivé, bifurqué, vers le côté positif. La pulsion de mort en tant que pulsion affirmative subvertit le dispositif normatif. C'est donc en valorisant cette capacité de subversion que Lyotard crée la notion de *dispositif pulsionnel*. Et cette nomination a à souligner « le - positif plutôt que le dis-, dans 'dispositif' »¹⁹⁶.

vue de la réinstauration d'un état antérieur que cet être doué de vie a dû abandonner sous l'influence de forces perturbatrices externes, elle serait une sorte d'élasticité organique ou, si l'on veut, la manifestation de l'inertie dans la vie organique. Cette conception de la pulsion paraît déconcertante, car nous sommes habitués à voir dans la pulsion le facteur poussant à la modification et au développement, et voici que nous devons y reconnaître précisément le contraire, l'expression de la nature conservatrice du vivant ».

192

Jean-François Lyotard, « En attendant Guiffrey », *Des dispositifs pulsionnels*, *Op. cit.*, p. 189.

193

Jean-François Lyotard, « Sur une figure de discours », *Ibid.*, p. 119.

194

Jean-François Lyotard, « Notes sur le Retour et le Capital », *Ibid.*, p. 225.

195

Jean-François Lyotard, « Notes sur le Retour et le Capital », *Ibid.*, p. 218.

196

Jean-François Lyotard, « Sur une figure de discours », *Ibid.*, p. 129.

Ainsi, le dispositif pulsionnel, positif, se trouve opposé au dispositif représentatif, nihiliste. Tandis que celui-ci prend le principe du « remplacement nihiliste », le dispositif pulsionnel, dont la force « ignore les règles de la négation, de l'implication, de l'alternative, de la succession temporelle », fonctionne « au moyen de la *seule opération de déplacement* »¹⁹⁷. L'affirmation pulsionnelle se rapporte ainsi au « déplacement libidinal ». Lyotard explique cette question du déplacement, qui est devenu le principe du dispositif pulsionnel, à travers une image du « nomadisme des intensités » : « ce n'est pas représenter *du tout*. C'est associer. [...] Associer est encore trop dire, c'est *passer* d'une singularité à une autre »¹⁹⁸. Ici, chaque singularité expose son intensité extrême. Elle ne se situe pas dans une circulation régulée, totalitaire, mais chacune explose, autrement, ailleurs, relevant « l'intensité au plus haut pour obtenir la métamorphose énergétique la plus forte »¹⁹⁹. Et ce « transit métamorphique d'intensités » n'exige aucune exclusion²⁰⁰. Chaque intensité peut garder sa propre valeur irremplaçable, estimée à travers le déplacement. Et celui-ci peut avoir lieu même entre des choses contradictoires. Le dispositif pulsionnel permet, selon Lyotard, la « multitude d'intensités singulières incompatibles simultanées »²⁰¹.

Le dispositif pulsionnel ouvre donc « une aire hésitante entre être ceci et ne pas l'être, un désert peuplé simultanément en tous ses points du ceci et du non-ceci ». Et dans ces « espaces clignotants du oui et du non simultanés », des mots et des actes vont « se dérober » à nos atteintes²⁰². Autrement dit, notre rôle qui consiste à attendre, prévoir, animer et à réguler perd sa force dans le dispositif pulsionnel. Celui-ci, qui ne doit ni ne peut contrôler des intensités singulières ne fonctionne qu'au moyen d'un retour à

197

Jean-François Lyotard, « Sur une figure de discours », *Ibid.*, pp. 117-118.

198

Jean-François Lyotard, « Notes sur le Retour et le Capital », *Ibid.*, p. 226.

199

Jean-François Lyotard, « Notes sur le Retour et le Capital », *Ibid.*, p. 222.

200

Jean-François Lyotard, « En attendant Guiffrey », *Ibid.*, pp. 192-193.

201

Jean-François Lyotard, « Notes sur le Retour et le Capital », *Ibid.*, p. 225.

202

Jean-François Lyotard, « En attendant Guiffrey », *Ibid.*, pp. 190-191.

l'« inanité »²⁰³ libidinale et au fait de « laisser tranquille »²⁰⁴. Tandis que le dispositif représentatif s'occupe sans cesse de telle ou telle affaire, y compris la normalisation et le contrôle, le dispositif pulsionnel ne fait que laisser tranquille, pour ne pas tout effacer ou anéantir, mais plutôt pour laisser surgir des intensités, dans un libre processus de déplacement. Dans la circulation bruyante du capitalisme, Lyotard insiste sur le fait qu'il faut « imposer silence à ce qu'on a de plus proche », et « couper court à la redite et à l'expression les plus familières ». Car « rendre des choses à leur silence » veut dire finalement « s'exposer à leur puissance »²⁰⁵. À l'égard du dispositif pulsionnel, il faudra donc que des choses ne soient pas remplacées ou représentées par d'autres choses, ou par le langage, il faudra au contraire que leur intensité puisse surgir en tant que telle, et qu'elle se déplace librement, suivant sa force libidinale.

3. Dispositifs pulsionnels dans l'Art

Dans *Des dispositifs pulsionnels*, Lyotard consacre plusieurs articles au thème artistique, en appliquant la question du dispositif à chaque genre d'art. Pour lui, chaque genre artistique, par exemple le cinéma, la musique, ou la peinture, peut relever, soit du dispositif représentatif, soit du dispositif pulsionnel. Lyotard compare les deux dispositifs différents de chaque genre, critiquant l'un et défendant l'autre. Dans cette partie de thèse, on examinera le dispositif pulsionnel du cinéma en se référant à l'article « L'acmé (1973) », celui de la musique avec « Adorno comme diavolo (1972) » et avec « Plusieurs silences (1972) », celui de la peinture avec « Freud selon Cézanne (1971) », et finalement celui du théâtre avec « La dent, la paume (1972) »²⁰⁶.

203

Jean-François Lyotard, « Petite économie libidinale d'un dispositif narratif », *Ibid.*, p. 156.

204

Jean-François Lyotard, « En attendant Guiffrey », *Ibid.*, pp. 190-191.

205

Jean-François Lyotard, « Intime est la terreur », *Moralités postmodernes*, p. 183.

206

Pour d'autres genres, par exemple la littérature, on ne peut trouver d'article qui lui soit dédié en totalité, mais de courtes mentions dans un article sur le dispositif narratif, intitulé « Petite économie libidinale d'un dispositif narratif (1973) ». Dans cet article, Lyotard mentionne des écritures proustienne,

3.1. Cinéma, musique, et peinture

Pour Lyotard, le cinéma est avant tout « l'inscription du mouvement »²⁰⁷. Et l'appareil cinématographique en tant que dispositif représentatif vise à la « synthèse de bons mouvements ». Il faut que tous les mouvements aient leur sens au profit d'une totalité du film. Autrement dit, aucun mouvement ne peut être donné « pour ce qu'il est », pour « une simple *différence stérile* dans un champ visuel-sonore ». Au contraire, il faut que « tout mouvement proposé *renvoie* à autre chose », vaille en tant que « revenu potentiel, rentable »²⁰⁸. Ainsi, la forme cinématographique « s'articule sur l'organisation cyclique du capital »²⁰⁹. Par conséquent, le principe du dispositif représentatif du cinéma porte sur la sélection des mouvements nécessaires, c'est-à-dire, l'élimination des mouvements inutiles. Cette élimination se fait sans cesse dans la création de films pour interdire non seulement « le fortuit, le sale, le trouble, le mal réglé, louche, mal cadré, bancal, mal tiré »²¹⁰, mais aussi et surtout, « l'intensité stérile » qui perturbe le dispositif.

Mais le dispositif « pulsionnel », pas du cinéma mais de « l'acinéma » comme le signale le titre de l'article, attend la subversion de ce dispositif représentatif. Au contraire de celui-ci, il faudra plutôt une scène remplie d'intensité : « une scène venue d'ailleurs, qui ne représente rien de repérable, qui ne se rattache pas à la logique de votre plan, qui ne vaut même pas comme insertion, puisqu'elle ne sera pas reprise, répétée, une scène indécidable »²¹¹. Lyotard décrit cette scène acinématographique par une métaphore de la pyrotechnie :

gogolienne, et joycienne, qui « attestent joyeusement et douloureusement la caducité et démultiplient des instances temporelles impossibles ». (Jean-François Lyotard, « Petite économie libidinale d'un dispositif narratif », *Des dispositifs pulsionnels*, p. 156.)

207

Jean-François Lyotard, « L'acinéma », *Des dispositifs pulsionnels*, p. 57.

208

Ibid., p. 58.

209

Ibid., p. 62.

210

Ibid., p. 57.

211

Une allumette frottée se consume. Si avec elle vous allumez le gaz grâce auquel vous chaufferez l'eau du café qu'il vous faut prendre avant d'aller travailler, la consommation n'est pas stérile, elle est un mouvement qui appartient au circuit du capital. Mais quand l'enfant frotte la tête rouge *pour voir*, pour des prunes, il aime le mouvement, il aime les couleurs qui se muent les unes en les autres, les lumières qui passent par l'acmé de leur éclat, la mort du petit bout de bois, le chuintement. Il aime donc des différences stériles, qui ne mènent à rien, c'est-à-dire ne sont pas égalisables et compensables, des pertes, ce que le physicien nommera dégradation d'énergie²¹².

Ainsi, le dispositif pulsionnel demande qu'une image soit, comme une flamme, « déployée et brûlée en vain »²¹³. Cette image stérile peut servir donc de « paralysie » de mouvements capitalistes, représentatifs. Mais dans ce moment de paralysie, dans cette « irréversible stérilité », peut « éclater la jouissance »²¹⁴. Cela peut être un seul rêve – pas d'une finalité ou d'une intentionnalité – du dispositif acinématographique : « l'éternel retour de ces stériles explosions de dépense libidinale »²¹⁵ laisse advenir un nouveau mouvement pour chaque instant ; ce mouvement va disparaître tout de suite en vain, mais le clignotement même de son apparition-disparition nous ouvrira un tout autre espace-temps le plus intense pour chaque moment donné.

Et cette explication sur le dispositif peut aussi être appliquée pour la musique, selon Lyotard. Pour lui, le dispositif musical porte sur la « superposition d'écrans qui filtrent des flux énergétiques, ici sonores »²¹⁶. Toute sonorité doit s'intégrer dans une totalité harmonieuse, dans « le couple dissonance-résolution ». Pour cela, le système tonal exclut des sons-bruits stériles, ainsi « masque le temps des événements »²¹⁷. On

Ibid., p. 58.

212

Ibid.

213

Ibid., p. 60.

214

Ibid., p. 67.

215

Ibid., p. 61.

216

Jean-François Lyotard, « Plusieurs silences », *Ibid.*, p. 201.

217

Ibid., p. 203.

impose le silence à l'intensité pulsionnelle de sons événementiels. Car « la santé » est considérée comme « le silence des organes »²¹⁸. Mais il nous faut entendre des bruits du corps, des sons dans leur « soudaineté »²¹⁹. C'est ce que permet le dispositif pulsionnel de la musique, Lyotard prenant exemple de la composition-interprétation faite par John Cage. Dans *4'33"*, Cage ne joue pas du piano, mais s'assoit et attend que le temps s'écoule. Mais ce faisant, son corps « bruit ». Pour Cage, des « pulsations sanguines, influx nerveux » qui imprègnent le silence eux-mêmes sont la musique²²⁰. Ainsi le silence devient la musique, et la musique devient l'événement, dans le dispositif pulsionnel.

Or, pour examiner le dispositif pulsionnel de la peinture, Lyotard ne prend pas un exemple moderne ou postmoderne dans cet ouvrage. Avant d'écrire de célèbres articles sur Mark Rothko et la sublimité, ici, dans un article intitulé « Freud selon Cézanne », il traite de la peinture de Cézanne, de manière à y trouver l'origine du dispositif pulsionnel. Selon Lyotard, la peinture avant Cézanne était quelque chose qui peut se réduire à une valeur symbolique. Et la psychanalyse freudienne tentait d'en interpréter certains sens inconscients. Ainsi se développait l'échange entre images et sens dans le dispositif représentatif. En revanche, Cézanne commence à abolir ce principe de représentation, en introduisant ceux qui étaient exclus, par exemple « des figures disjointes, des espaces morcelés, des points de vue contrariés »²²¹. Ce nouveau dispositif pulsionnel, qui se rapporte à la fluidité libre des énergies, fournit chez le spectateur des « affects », au lieu d'une signification ou d'une information²²². Lyotard constate qu'il s'agissait là d'un « désir » de Cézanne :

On voit poindre chez le peintre ce désir étrange : que le tableau soit *lui-même un objet*, qu'il ne vaille plus comme message, menace, supplication, défense, exorcisme, moralité, allusion, dans une relation symbolique, mais qu'il vaille comme un objet *absolu*, délivré de la relation

218

Ibid., p. 204.

219

Ibid., p. 213.

220

Ibid., p. 204.

221

Jean-François Lyotard, « Freud selon Cézanne », *Ibid.*, p. 79.

222

Ibid., p. 80.

transférentielle, indifférent à l'ordre relationnel, actif seulement dans l'ordre énergétique, dans le silence du corps²²³.

En somme, ce désir vise à sauver l'art de la peinture du dispositif représentatif dont la seule règle était l'échangeabilité. Et le désir de Cézanne, que le dispositif pulsionnel tente de réaliser, peut être le désir même de tout art que l'on a examiné jusqu'ici. À cet égard, Lyotard voit que ce désir, cette pulsion se rapportera non seulement à l'art mais aussi à la société, à la vie, et même à l'amour :

C'est que si l'objet à peindre subit la mutation que nous avons dite, cessant d'être un objet référencié et représenté pour devenir le lieu d'opérations libidinales engendrant une polymorphie inépuisable, il faudrait peut-être faire l'hypothèse qu'il en va de même pour d'autres objets : objet à produire et consommer, objet à chanter et entendre, objet à aimer²²⁴.

Ce sera donc ainsi que la force du dispositif pulsionnel artistique se propage dans la vie et dans la société postmoderne, afin que le dispositif de contrôle, minuscule et minutieux, du capitalisme néolibéral, soit dépassé voire subverti.

3.2. Théâtre

Mais avant de terminer ce chapitre, il faudra examiner plus précisément le cas du théâtre, au centre de cette thèse. Lyotard en traite minutieusement dans un article intitulé « La dent, la paume ». Or, il semble que même pour Lyotard la question du théâtre soit fondamentale, car il le mentionne souvent dans d'autres articles, en le considérant comme « représentant » de tout dispositif représentatif, nihiliste : par exemple, dans « Capitalisme énergumène », Lyotard constate que c'est « le dispositif théâtral » qui introduit une certaine dualité, « découpant dans l'économie continue des intensités libidinales un en-dedans et un en-dehors », sous les noms de distribution ou

223

Ibid., p. 87.

224

Ibid., p. 88.

d'exclusion²²⁵ ; dans « Petite économie libidinale d'un dispositif narratif », Lyotard voit qu'un corps organique déjà refermé sur lui-même, un corps social organisé tridimensionnel, différemment du corps libidinal, est comme « un volume théâtral »²²⁶. Le fait que le dispositif représentatif en général réfère souvent au théâtre suggère que le théâtre est considéré avant tout comme telle ou telle représentation, soit de la vie, soit du texte dramatique. Et voilà ce que le « théâtre représentatif » exige :

Il faut qu'un principe de segmentation, de quantification, d'articulation vienne découper sur le corps plein, sur l'œuf de la terre où il n'y a pas d'écart extensif, mais seulement des variations intensives, sur l'hystérie continue de la filiation et des femmes, des *articuli* discernables, des personnes, des rôles, des noms, et que le même principe les distribue et les organise par des procédures d'extension qui vont déterminer les règles de l'alliance²²⁷.

Ainsi, le principe de segmentation sert à la fois au découpage et à l'alliance, dans le théâtre représentatif. Dans les deux cas, ce principe ignore l'intensité variable ou le corps plein hystérique. Le théâtre représentatif n'est qu'un monde plein de signes segmentés. Le signe, Peirce l'avait défini comme « quelque chose qui remplace autre chose pour quelqu'un ». Le travail de « cacher-montrer » constitue donc « la théâtralité », écrit Lyotard.²²⁸ Et il remet en cause le fait que ce travail soit nihiliste :

Soit deux places A et B ; mouvement de A en B ; deux positions et déplacement. Maintenant vous déclarez que B provient de A : la position B n'est plus prise positivement, affirmativement, elle est rapportée à A, subordonnée à A, qui est lui-même absent (passé, caché). B est néantisé : illusion de présence, son être est en A ; et A est affirmé comme vérité, c'est-à-dire absence. Tel est le dispositif du nihilisme²²⁹.

225

Jean-François Lyotard, « Capitalisme énergumène », *Ibid.*, p. 55.

226

Jean-François Lyotard, « Petite économie libidinale d'un dispositif narratif », *Ibid.*, pp. 154-156.

227

Jean-François Lyotard, « Capitalisme énergumène », *Ibid.*, p. 54.

228

Jean-François Lyotard, « La dent, la paume », *Ibid.*, p. 91.

229

Ibid.

Un signe segmenté provient d'une chose, et renvoie cette chose même. Mais la chose ne peut jamais être saisie en tant qu'elle-même, dans le monde théâtral où tout est déjà segmenté. Le dispositif représentatif du théâtre qui porte sur le principe du remplacement est donc nihiliste. Si Hans Bellmer prend l'exemple de la « rage de dents » et du « serrage de poing », le dispositif théâtral dira que « l'action de la main représente la passion de la dent », qu'« elle en est le signe », et qu'il s'agit d'une « irréversibilité »²³⁰. En le disant, le théâtre représentatif anéantira à la fois la dent et la paume. Mais Lyotard insiste sur le fait que la dent et la paume peuvent être présentes, conservant leurs propres intensités, sans hiérarchie d'une position à l'autre ni pouvoir d'une position sur l'autre, dans un autre dispositif qui est pulsionnel, dans un mouvement de la libido :

Le corps érotique-morbide peut fonctionner dans tous les sens, aller de la crispation de la main à celle de la mâchoire, de la crainte (fantasmée ?) d'un père ou d'une mère à l'obésité (réelle ?) ou à l'ulcère (réel ?) à l'estomac. Cette réversibilité de A et B introduit à la destruction du signe, et de la théologie, et peut-être de la théâtralité²³¹.

Dans le dispositif pulsionnel du théâtre, des signes abandonnent leur dimension représentative. Le nihilisme s'efface, aussi bien que la théâtralité. Des choses « théâtrales » reprennent leurs propres êtres, leurs propres actions. La douleur de dent et la crispation du poing se présentent en tant que telles. Il ne s'agit plus de leur relation représentative, mais de leurs « énergies » qui se déplacent dans une libre circulation, non hiérarchisée :

La dent et la paume ne sont plus en rapport de vérité et illusion, de cause et effet, de signifiant et signifié (ou l'inverse), mais coexistent, indépendants, comme des investissements transitoires, composant fortuitement une constellation arrêtée pour un instant, multiplicité actuelle de pauses dans la circulation de l'énergie. La dent et la paume ne veulent plus rien dire (se dire l'une l'autre), elles sont puissances, intensités, affects présents²³².

230

Ibid., p.92. L'exemple que Bellmer prend dans la *Petite Anatomie de l'image* est le suivant : « j'ai une rage de dents, je serre le poing, les ongles s'incrudent dans la paume ».

231

Ibid.

232

Lyotard appelle ce théâtre qui fonctionne dans le dispositif pulsionnel « le théâtre énergétique ». Là-bas, des signes « fonctionnent comme des transformateurs consommant des énergies naturelles et sociales pour produire des affects de très haute intensité »²³³. Il ne s'agit plus de « la concordance de la danse, de la musique, de la mimique, de la parole, de la saison, de l'heure, du public » comme rêvait un concept de la mise en scène synthétique des années précédentes. Ce qui est important désormais est plutôt « l'indépendance et la simultanéité des sons-bruits, des mots, des figures corporelles, des images ». Lyotard prend exemple des coproductions de Cage, Cunningham et Rauschenberg, en décrivant le théâtre énergétique comme des « *events* effectivement discontinus », comme des « *actions* »²³⁴.

Mais est-il possible d'envisager un théâtre qui n'est plein que d'énergies, qui « a à produire la plus haute intensité » mais « sans intention » comme le décrit Lyotard ? En réalité, Lyotard lui-même termine son article avec une interrogation : « voilà ma question : est-ce possible, comment ? »²³⁵. Le dispositif pulsionnel du théâtre que Lyotard suggère semble extrême, sinon concevable seulement pour des jeunes révolutionnaires, néo-avant-gardistes des années 1970. Or même pour eux, ce théâtre énergétique aurait pu être idéal, car on ne peut jamais complètement jeter l'instance de signification. Le dispositif pulsionnel, conçu et idéalisé par Lyotard concernant son postmodernisme, semble donc s'adapter à la réalité contemporaine, en manipulant le principe du remplacement et celui du déplacement. Le prochain chapitre se consacrera à ce nouveau dispositif artistique contemporain.

Ibid., p. 97.

233

Ibid., p. 94.

234

Ibid., p. 97.

235

Ibid., p. 98.

CHAPITRE III. SUR LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN

Nous avons examiné dans le deuxième chapitre la notion de dispositif ; nous avons notamment explicité la notion de « dispositif pulsionnel » développée par Jean-François Lyotard. Or, nous avons mis en avant le fait que ce dispositif suggère quelque chose d'extrême, car il exige le « déplacement libidinal » de choses inéchangeables voire stériles, hors de toute représentation ou intention. Il s'agit de « laisser tranquille » des choses pour que leur intensité énergétique puisse surgir à travers leur silence. Mais ce dispositif pulsionnel peut-il se réaliser dans l'art ? Est-il possible d'envisager un art plein d'intensité, mais totalement dépourvu d'intention esthétique ? Est-il possible de concevoir un art dont le seul principe porte sur le déplacement libidinal, lequel ignore complètement le principe de remplacement représentatif ? Le doute est permis, surtout s'il s'agit du théâtre, dans la mesure où ce dernier s'appuie, depuis l'Antiquité, sur la représentation, ou du moins sur une certaine narration. Dès lors, est-il possible de concevoir un théâtre sans narration, mais justement plein de silence énergétique ? Ce doute persiste, même pour Lyotard, qui s'interroge à la fin de son article « La dent, la paume », en développant la notion de théâtre énergétique : « est-ce possible, comment ? »²³⁶.

Or, il fut une époque où les expérimentations extrêmes étaient bienvenues. Après les deux guerres mondiales, dans les années 1960 et 1970, la scène théâtrale anglo-saxonne est en effet submergée par les « performances ». La notion de « performativité », développée par John Langshaw Austin dans *How to do things with words ? (1962)*²³⁷, influait sur beaucoup de pratiques artistiques visant l'action même du sujet plutôt que la représentation de l'objet. D'où le « tournant performatif » dans le milieu des arts plastiques, aussi bien que dans les arts scéniques²³⁸. En exemple, *Performance Group* de Richard Schechner présente des pratiques performatives, voire rituelles, qui effacent la

236

Jean-François Lyotard, « La dent, la paume », *Des dispositifs pulsionnels, Op.cit.*, p. 98.

237

John Langshaw Austin, *How to do things with words ?*, Harvard University Press, 1962.

238

En se référant à Noël Carroll, Patrice Pavis distingue *art performance* et *performance art* selon leur domaine d'origine. Tandis que l'*art performance* est développé dans le domaine des arts plastiques, le *performance art* est apparu pour se révolter contre le théâtre de la représentation de texte. (Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, pp. 174-175.) La différence entre les deux pratiques est à étudier, analysant la caractéristique de l'époque, du genre, et de chaque performance effectuée.

distinction entre action artistique et expérience réelle. Il en va de même pour les performances d'automutilation de Marina Abramovic, ou même pour des pratiques de butô, initialisées par Hijikata Tatsumi après le bombardement d'Hiroshima. Ayant enduré des catastrophes extrêmes pendant la première moitié du XX^e siècle, catastrophes qui n'étaient pas provoquées par la nature mais par les hommes les plus monstrueux, certaines pratiques artistiques ont refusé d'imposer telle ou telle signification, dénonçant les abus qu'est susceptible d'exercer la raison humaine. Au contraire, elles ont tenté de ne faire éprouver que des sensations intenses, dont la perception atroce était en mesure de renouveler la sensation même de la vie.

Ces pratiques des années 1960 et 1970, que la notion de « dispositif pulsionnel » peut servir à expliquer, sont souvent qualifiées de « postmoderne ». Et Lyotard, à la suite de la publication de *La Condition postmoderne* (1979), est souvent considéré comme théoricien du postmodernisme, ce qui a tendance à limiter ses recherches à une seule époque. Or, on croit à tort que la catégorie « postmoderne » est liée à une époque²³⁹. En effet, pour Lyotard, le postmoderne désigne une certaine « attitude » à l'égard de la question du *manque de réel*, du « peu de réalité » selon son expression, qui est le piège de tout le réalisme²⁴⁰. Et l'attitude postmoderne, selon lui, ne consiste pas à se poser en tant qu'extrême contrepartie de l'attitude moderne. Nous pouvons donc choisir, en saisissant des nuances, quelle attitude à prendre à un moment donné. Ainsi, comme il ne s'agit pas de l'époque mais de l'attitude, le postmoderne peut persister dans le contemporain, comme il avait déjà existé dans le Moyen Âge. Nous pouvons donc considérer une attitude postmoderne dans un contexte contemporain. Et de la même manière, le dispositif pulsionnel qui semblait extrême peut aussi se retrouver dans des spectacles contemporains, en tant qu'outil à utiliser afin de nuancer une scène. C'est ce que nous examinerons dans le quatrième chapitre.

239

Hans-Thies Lehmann, qui a introduit la notion de « théâtre postdramatique » en 1999, distingue celui-ci du théâtre postmoderne en écrivant : « le concept 'postdramatique' – contrairement à la catégorie 'postmoderne' liée à l'époque en général – représente une problématique d'esthétique théâtrale concrète ». (Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique* [1999], trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 25.)

240

Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? », *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986, p. 20.

Ici, dans le troisième chapitre, nous examinerons la question du « contemporain », en clarifiant la relation entre le postmoderne et le contemporain. Or, ce travail nous demande de préalablement examiner une autre relation plus ancienne, celle entre le moderne et le postmoderne, ces deux notions se distinguent elles-mêmes par leur relation avec le réalisme. Nous verrons, en effet, selon l'hypothèse centrale de cette thèse, que le contemporain peut être quelque chose qui englobe ces deux attitudes. Ainsi, dans ce chapitre, nous étudierons la distinction faite par Lyotard entre le moderne et le postmoderne, selon deux perspectives, la première étant conceptuelle, l'autre artistique, et plus précisément, théâtrale. Puis nous ferons une hypothèse sur la contemporanéité, en examinant aussi bien la société contemporaine que le théâtre contemporain.

1. Distinction entre le moderne et le postmoderne chez Lyotard

Lyotard, qui est souvent considéré comme théoricien du postmodernisme, explique la notion de « postmoderne » dans son rapport au « moderne », que nous traiterons dans cette partie. Tout d'abord, cependant, il faut reprendre la question du « réalisme » que Lyotard examine pour le comparer aux deux autres catégories. Car pour Lyotard, le moderne et le postmoderne désignent ce qui apparaît en regrettant le réalisme. Plus précisément, il les explique en tant que deux attitudes différentes à l'égard du problème de « manque de réel » qu'on retrouve dans le réalisme. Ainsi, la trilogie « réalisme, moderne et postmoderne » est étudiée de manière répétitive chez Lyotard. Par exemple, la distinction entre « représentation, présentation, imprésentable », qui sert de titre à l'un de ses articles²⁴¹, est également introduite afin de méditer sur cette trilogie.

Comme le signale ce titre, le réalisme chez Lyotard est lié à la notion de représentation, laquelle fixe un monde accessible en excluant des intensités énergétiques, et sert idéologiquement à provoquer l'identification voire la conciliation. Or, ce dispositif représentatif du réalisme selon Lyotard se fonde sur le principe du nihilisme. Seul

241

Dans cet article, Lyotard examine « l'enjeu des avant-gardes picturales » sous l'influence du développement de la photographie dans la société industrielle. (Jean-François Lyotard, « Représentation, présentation, imprésentable », *L'humain, Op.cit.*, pp. 131-140.)

subsiste la série infinie de ceux qui représentent ou remplacent les autres, alors que la chose même ou la réalité même fuit continuellement. Lyotard affirme que « la seule définition [du réalisme] est qu'il entend éviter la question de la réalité »²⁴². Et cette « réalité », qui est exclue du réalisme peut désigner le « réel », lequel est insaisissable dans le symbolique représentatif²⁴³. Ainsi, le « manque de réel » devient l'aporie du réalisme, lequel permet à l'art de dépasser le dispositif représentatif, de se détourner. D'où l'avènement du moderne et du postmoderne, selon Lyotard. Deux notions qu'il distingue en considérant deux attitudes différentes à l'égard de ce manque de réel, ce que l'on examinera dans cette partie.

1.1. Le moderne : attitude nostalgique

Quatre ans après la parution de *La condition postmoderne* (1979), en 1982, Lyotard écrit une lettre à Thomas E. Carroll. Publiée en 1985, elle est intitulée « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? ». Dans cette lettre, regrettant d'être dans un « moment de relâchement » qui abandonne toute expérimentation et prône à nouveau le réalisme, Lyotard essaie de redéfinir le postmoderne, à travers une nouvelle configuration de la trilogie, celle-ci se déploie entre le réalisme, le moderne et le postmoderne. C'est dans cet article qu'il constate que le moderne, qui implique déjà le postmoderne²⁴⁴, résulte de la découverte de l'aporie du réalisme, lequel renvoie au manque de réel : « la modernité, de quelque époque qu'elle date, ne va jamais [...] sans la découverte du *peu*

242

Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? », *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986, p. 16.

243

Dans *Introducing Lyotard : art and politics*, Bill Readings décrit ce réel manquant comme « la signification absente de la représentation, le Dieu mort, le Grand Zéro (*the absent meaning of the representation, the dead God, the Great Zero*) ». (Bill Readings, *Introducing Lyotard : art and politics*, London, Routledge, 1991, p. 72.)

244

Selon Lyotard, le moderne en lui-même implique le postmoderne dès le départ. C'est pourquoi Lyotard ne les distingue pas selon l'époque. Il refuse de les considérer comme des contreparties incommensurables. Car pour lui, le moderne et le postmoderne résultent de la même origine qui est l'impossibilité de la représentation du réel.

de réalité de la réalité, associée à l'invention d'autres réalités »²⁴⁵. Et ce que Lyotard désigne avec l'expression « peu de réalité » ne renvoie pas à autre chose que ce que l'on appelle le « manque de réel ». Même si Lyotard emploie le terme de « réalité », on peut le comprendre en tant que « réel »²⁴⁶, dans la mesure où il fait le lien avec la notion de sublime kantien.

À la suite de l'explication de Lyotard, le « peu de réalité » provoque le sentiment sublime qui, selon Kant, est un sentiment « touché » en raison d'une « Idée imprésentable ». Ainsi, la réalité manquante chez Lyotard, qui renvoie au réel manquant, se rapporte à l'Idée absolue kantienne, à « l'imprésentable » que le sujet peut concevoir mais ne peut pas présenter. Le réel est imprésentable²⁴⁷, d'où le sentiment étrange qu'il contient à la fois la peine et le plaisir, c'est-à-dire le sentiment sublime. De même, le « moderne » qui résulte de la découverte de ce réel imprésentable se rapporte à l'esthétique du sublime. Lyotard décrit ainsi le cas exemplaire de la peinture abstraite moderne :

L'imprésentable est ce qui est objet d'Idée, et dont on ne peut montrer (présenter) d'exemple, de cas, de symbole même. L'univers est imprésentable, l'humanité l'est aussi, la fin de l'histoire, l'instant, l'espace, le bien, etc. Kant dit : l'absolu en général. Car présenter, c'est relativiser, placer dans des contextes et dans des conditions de présentation, plastique en l'occurrence. Donc on ne peut pas présenter l'absolu. Mais on peut présenter qu'il y a de l'absolu. C'est une « présentation

245

Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? », *Le Postmoderne expliqué aux enfants, Op.cit.*, p. 20.

246

Et si l'on considère ici la réalité comme le réel, « l'invention d'autres réalités » qui résulte, selon Lyotard, de la découverte du peu de réalité ne pourrait jamais être achevée, car il s'agit de « l'invention d'autres réels » qui est impossible. Mais le moderne rêve de cette invention, nostalgiquement.

247

Mais quel est le rapport entre l'imprésentable et l'irreprésentable ? Peut-on dire que le réel est aussi bien irreprésentable qu'imprésentable ? Dans *Le Différend*, Lyotard explique ainsi la présentation : « une présentation ne présente un univers à personne, elle est l'événement de sa présence (insaisissable). Une donnée est donnée à un sujet, qui la reçoit et la traite. La traiter, c'est la situer, la placer dans un univers de phrase ». (Jean-François Lyotard, *Le Différend, Op.cit.*, p. 96.) À la lecture de ces phrases, on peut dire que, quand il s'agit de la présentation, la présence événementielle de l'objet précède le traitement du sujet. Si l'événement de la présence d'objet n'est pas donné, le sujet ne peut le traiter ni le représenter. Par conséquent, si le réel est imprésentable, il n'est pas représentable non plus. D'où l'intimité entre l'imprésentable et l'irreprésentable. De surcroît, certaines explications de Lyotard sur l'acte de présenter se lie directement à celui de représenter qui est traiter, relativiser, placer dans des contextes.

« négative », Kant dit aussi « abstraite ». C'est dans cette exigence d'allusion indirecte, presque insaisissable, à l'invisible dans le visible que prend source le courant de la peinture « abstraite », dès 1912. Le sublime est le sentiment qui est appelé par ces œuvres, et non le beau.²⁴⁸

Des Idées absolues sont imprésentables ; c'est pourquoi certaines pratiques artistiques dépendent d'une « allusion indirecte » afin de les suggérer. D'où l'esthétique de la peinture moderne, abstraite, qui évoque le sentiment sublime, selon Lyotard²⁴⁹. Il la décrit ainsi dans « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? » :

Comme peinture elle « présentera » évidemment quelque chose, mais négativement, elle évitera donc la figuration ou la représentation, elle sera « blanche » comme un carré de Malevitch, elle ne fera voir qu'en interdisant de voir, elle ne fera plaisir qu'en faisant peine. On reconnaît dans ces instructions les axiomes des avant-gardes picturales, dans la mesure où elles se consacrent à faire allusion à l'imprésentable, par des présentations visibles.²⁵⁰

À la lecture de cette citation, on peut relever qu'en dépit de l'impossibilité de la présentation des choses, la peinture abstraite tente encore de « faire allusion à l'imprésentable ». Et cette exigence d'allusion à l'invisible lui demande des « présentations visibles », par exemple un carré blanc. Ainsi, même négativement, la peinture moderne « présentera » quelque chose. Cela n'est pas sans évoquer la dimension nostalgique du moderne, ainsi que l'explique Lyotard. Selon lui, il existe deux modes

248

Jean-François Lyotard, « Représentation, présentation, imprésentable », *L'inhumain, Op.cit.*, p. 138.

249

Mais ce que Lyotard explique dans la citation ci-dessus, surtout le fait qu'on ne doit faire que « présenter qu'il y a de l'absolu » car « on ne peut montrer (présenter) de symbole même » de l'absolu, est plus près du postmoderne que du moderne. Or dans cette citation, en liant l'attitude postmoderne à l'abstrait moderne, Lyotard mélange les deux questions. Cela peut être dû au fait que le moderne et le postmoderne tous deux proviennent de la même base, et qu'en réalité les deux ne se distinguent pas clairement. L'ambiguïté se trouve non seulement dans l'explication des concepts mais aussi dans la citation des exemples. Par exemple, Lyotard cite parfois la même œuvre d'art tantôt pour illustrer le moderne, tantôt pour illustrer le postmoderne. Cela suggère que la distinction entre le moderne et le postmoderne n'est pas absolue, et qu'une œuvre peut devenir parfois moderne et parfois postmoderne selon le contexte, voire qu'une œuvre peut comprendre à la fois les deux aspects.

250

Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? », *Le Postmoderne expliqué aux enfants, Op.cit.*, p. 16.

différents à l'égard de l'esthétique du sublime qui « se déroule dans le retrait du réel »²⁵¹. Lyotard fait une allusion aux accents musicaux. Pour ainsi dire, il ne s'agit que de mettre un accent ou un autre, à un moment donné, vis-à-vis du manque de réel. Et pour le mode moderne, selon Lyotard, « l'accent peut être mis sur l'impuissance de la faculté de présentation, sur la nostalgie de la présence qu'éprouve le sujet humain, sur l'obscur et vaine volonté qui l'anime malgré tout »²⁵². Ainsi, le moderne, même en reconnaissant le manque absolu de réel, et en tentant de dépasser la représentation qui implique cette aporie, ne renonce pas encore à poursuivre le réel manquant. Autrement dit, il essaie de ne pas représenter mais de « présenter » encore, d'une nouvelle manière, le réel « imprésentable ». C'est pourquoi Lyotard le qualifie de nostalgique :

L'esthétique moderne est une esthétique du sublime, mais nostalgique ; elle permet que l'imprésentable soit allégué seulement comme un contenu absent, mais la forme continue à offrir au lecteur ou au regardeur, grâce à sa consistance reconnaissable, matière à consolation et à plaisir.²⁵³

Et Lyotard reproche à cette esthétique du sublime moderne de ne pas parvenir au « véritable sentiment sublime »²⁵⁴. L'expérimentation formelle de l'esthétique moderne garde tout de même « sa consistance reconnaissable » afin de « présenter » l'imprésentable, lequel provoque la « consolation » et le « plaisir ». Par exemple, la peinture abstraite s'efforce de « faire allusion à l'imprésentable par des présentations visibles », en expérimentant la forme extrême de la peinture, mais elle ne renonce pas à la première caractéristique de son genre, qui est d'investir un espace à deux dimensions. Il en va de même pour l'expérimentation littéraire de Proust, qui allègue l'imprésentable à travers une nouvelle langue et un nouveau temps, mais qui, selon Lyotard, « appartient

251

Ibid., p. 24.

252

Ibid.

253

Ibid., p. 26.

254

Ibid.

encore au genre de la narration romanesque »²⁵⁵. L'expérimentation moderne qui ne dépasse pas la forme dite authentique de chaque genre ne va pas assez loin. De surcroît, non seulement sa forme consistante et reconnaissable, mais aussi son « contenu absent », le réel imprésentable mais à nouveau présenté²⁵⁶, offrent la « matière à consolation et à plaisir ». On pourrait dire qu'en gardant la nostalgie de l'imprésentable, le moderne tente de récupérer aussi bien le réel que le plaisir. Ce plaisir que vise l'esthétique moderne ne se rapporte pas à la peine, tandis que le vrai sublime contient les deux sentiments contraires. Ainsi, le moderne rêve encore, nostalgiquement, d'une certaine utopie où s'achèvent le développement et la libération à travers le réel récupéré par des formes reconnaissables, contrairement au postmoderne.

1.2. Le postmoderne : attitude novatrice

Bien que le moderne et le postmoderne s'appuient sur le même fondement, la découverte du manque de réel, leurs attitudes à l'égard de celui-ci sont différentes. En somme, tandis que l'attitude moderne est nostalgique, l'attitude postmoderne est novatrice. Par exemple, Lyotard perçoit les œuvres de Schoenberg et Adorno en tant qu'elles sont « marquées par la nostalgie », elles restent encore établies sur le mode de la « musique-discours » moderne en dépassant la « musique-récit », alors qu'il faut désormais une « musique-intensité, une machine sonore sans finalité » pour un mode postmoderne²⁵⁷. Lyotard distingue ainsi les deux modes différents, qui impliquent un certain « différend » :

255

Ibid., p. 25.

256

Lyotard nomme le dispositif qui tente de présenter le réel absent « le dispositif théologique », en examinant la musique moderne de Schoenberg. Il voit que celle-ci contient toujours « la nostalgie de dieu, dieu impossible, donc possible justement comme dieu ». (Jean-François Lyotard, « Adorno come diavolo », *Des dispositifs pulsionnels*, *Op. cit.*, p. 106.)

257

Ibid. Ensuite Lyotard cite Morton Feldmann qui décrit ainsi cette musique-intensité : « une musique de surface, sans profondeur, empêchant la représentation ».

La nuance qui distingue ces deux modes peut être infime, ils coexistent souvent dans la même œuvre, presque indiscernables, et pourtant ils attestent d'un différend dans lequel se joue depuis longtemps et se jouera le sort de la pensée, entre le regret et l'essai.²⁵⁸

Entre le regret moderne et l'essai postmoderne, il existe un différend, constate Lyotard. Le différend renvoie à sa propre notion, elle qui désigne une situation dans laquelle les deux parties ne peuvent communiquer, car elles sont dépourvues d'une langue commune pour exprimer leurs dommages²⁵⁹. Ainsi, pour le moderne et le postmoderne, chaque partie possède sa langue, soit le regret nostalgique, soit l'essai novateur, l'une étant incommensurable avec l'autre.

Dans la troisième partie du premier chapitre de cette thèse, nous avons examiné un autre exemple de différend, il renvoyait à une situation de tribunal dans laquelle des témoins de chambres à gaz perdent la langue, en vue de témoigner. Or, en plus de ce premier différend qui empêche de témoigner à propos des chambres à gaz, on pourrait penser au second différend qui empêche la commensurabilité entre le mode moderne et le mode postmoderne, lesquels s'opposent au premier différend. Autrement dit, on pourrait imaginer deux attitudes différentes, l'une moderne et l'autre postmoderne, à l'égard de cet exemple du tribunal : dans le tribunal, si la victime adoptait une attitude moderne, elle essaierait quand même de décrire le réel de la chambre à gaz, à travers une nouvelle langue, des phrases déformées ou des allusions ; mais si elle renonçait à cette vaine tentative, et si elle adoptait cette fois-ci une attitude postmoderne, le témoin ne ferait que « se taire ».

Le mode postmoderne renonce ainsi au rêve nostalgique de retrouver une langue commune qui peut résoudre le différend, car il reconnaît que ce dernier ne peut pas être « transformé en litige et réglé par un verdict »²⁶⁰. De surcroît, comme la conciliation est

258

Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? », *Le Postmoderne expliqué aux enfants, Op.cit.*, p. 25.

259

Voici une définition du différend de Lyotard : « un cas de différend entre deux parties a lieu quand le 'règlement' du conflit qui les oppose se fait dans l'idiome de l'une d'elles alors que le tort dont l'autre souffre ne se signifie pas dans cet idiome ». (Jean-François Lyotard, *Le Différend, Op. cit.*, pp. 24-25.)

260

impossible, il existe toujours une possibilité de voir arriver d'autres différends²⁶¹. Cette possibilité est cruciale pour le postmoderne car, sinon, il est probable que l'on sacrifie un certain différend au nom du « grand récit » ou de l'« utopie » dans laquelle tous les différends sont supprimés²⁶². Il faudrait donc, au lieu de résoudre le différend ou de le sacrifier, témoigner du différend insoluble en tant que tel. Et Lyotard envisage le fait que c'est le silence de la victime qui peut servir de témoignage. En réalité, selon lui, « le silence des survivants ne témoigne pas nécessairement en faveur de l'inexistence des chambres à gaz, comme Faurisson le croit ou feint de le croire »²⁶³. Car le silence ne dévoile pas quelle instance de phrase est niée. Selon Lyotard, le silence désigne seulement qu'au moins une des quatre instances est niée, instances qui constituent un « univers de phrases », le destinataire, le référent, le sens, le destinataire²⁶⁴. Tandis que Faurisson pense que le silence des survivants est une façon de nier le référent qu'est la chambre à gaz, Lyotard considère que ce que le silence implique peut être davantage, étant plus compliqué et ambigu²⁶⁵. Ainsi, selon lui, le silence ne désigne pas une simple

Jean-François Lyotard, *Le Différend*, *Op. cit.*, p.9 0. Ici, Lyotard parle surtout du différend « attaché à *Auschwitz* ».

261

Dans un même contexte, Lyotard écrit : « les ombres de ceux à qui non seulement la vie, mais l'expression du tort qui leur était fait avaient été refusées par la Solution finale continuent à errer, indéterminées. [...] Auschwitz est la plus réelle des réalités à cet égard ». (*Ibid.*, pp. 90-92.) Ainsi, Auschwitz est devenu un symbole du différend, et ses ombres continuent à errer dans nos jours. L'imprésentable ou l'irreprésentable persistent dans la société contemporaine, en changeant le masque, mais en répétant le différend insoluble. C'est ce qu'on a constaté dans le premier chapitre de cette thèse.

262

James Williams, *Lyotard : towards a postmodern philosophy*, Cambridge, Polity Press, 1998, pp. 107-108.

263

Jean-François Lyotard, *Le Différend*, *Op. cit.*, p. 31.

264

Ibid., p.30. *Le Différend* est rédigé dès l'origine pour examiner la situation du différend qui peut avoir lieu dans le monde des phrases. Voici une partie du sommaire imprimé sur la couverture : « différend : un conflit qui ne peut pas être tranché équitablement faute d'une règle de jugement applicable aux phrases en présence. C'est le cas quand elles obéissent à des régimes de formation hétérogène (montrer, ordonner, raisonner, etc.) et à des genres de discours incommensurables par leurs fins (savoir, être juste, séduire, convaincre, etc.). Pas de langage en général, pas de sujet pour s'en servir ».

265

Lyotard explique ainsi : « le silence ne signale pas quelle est l'instance niée, il signale qu'une ou des instances sont niées. Les survivants se taisent, et l'on peut entendre (1) que la situation en question (le cas) n'est pas l'affaire du destinataire (il n'a pas la compétence, ou il ne mérite pas qu'on lui en parle, etc.) ; ou (2) qu'elle n'a pas eu lieu (c'est ce qu'entend Faurisson) ; ou (3) qu'il n'y a rien à en dire (elle est

inexistence du référent ou une incapacité totale de témoigner, mais prouve une certaine capacité. Lyotard dévoile cet envers du silence :

« Les survivants parlent rarement ». [...] Ne pas parler fait partie de la capacité de parler, puisque la capacité est une possibilité, et que celle-ci implique une chose et son contraire. *Possible que p* et *possible que non-p* sont également vrais. C'est la définition même du possible d'impliquer les contraires en même temps. [...] Si les survivants ne parlent pas, est-ce parce qu'ils ne le peuvent pas ou parce qu'ils usent de la possibilité de ne pas parler que leur donne la capacité de parler ? Se taisent-ils par nécessité, ou librement, comme on dit ?²⁶⁶

Ainsi, Lyotard se demande si le silence des survivants résulte d'un choix libre. Si c'est le cas, on pourrait dire que des survivants ne se taisent pas parce qu'ils cèdent à la situation du différend, mais parce qu'ils « usent de » leur silence pour révéler le différend. Le silence devient un outil de témoignage, pas du réel de la chambre à gaz mais du différend en tant que tel. Autrement dit, le silence ne peut toujours pas présenter l'imprésentable, mais il peut témoigner du fait « qu'il y a de l'imprésentable ». Lyotard prend l'exemple d'un séisme qui détruit tous les instruments de mesure. L'impossibilité de le quantifier n'interdit pas mais plutôt inspire « l'idée d'une force tellurique très grande », qui nous fait éprouver un « sentiment complexe, celui que suscite la présentation négative de l'indéterminé »²⁶⁷. Ainsi, le silence peut fonctionner comme un certain « signe » qui implique « l'indétermination des sens laissés en souffrance, l'anéantissement de ce qui permettrait de les déterminer, l'ombre de la négation creusant la réalité au point de la dissiper, en un mot le tort fait aux victimes, qui les condamne au silence »²⁶⁸. Et ce signe silencieux provoque un sentiment « sublime ».

insensée, inexprimable) ; ou (4) que ce n'est pas l'affaire des survivants d'en parler (ils n'en sont pas dignes, etc.). Ou plusieurs de ces négations ensemble ». (*Ibid.*, p. 31.)

266

Jean-François Lyotard, *Le Différend*, *Op. cit.*, p. 26.

267

Ibid., p. 91.

268

Ibid. Dans la même page, Lyotard lie cette question au différend dans le régime de phrase : « les signes [...] indiquent que quelque chose qui doit pouvoir être mis en phrases ne peut pas l'être dans les idiomes admis. Que, dans un univers de phrase, le référent soit situé comme un signe à pour corrélat que dans ce même univers le destinataire est situé comme quelqu'un qui est affecté, et que le sens est situé comme un problème non résolu, une énigme peut-être, un mystère, un paradoxe ».

Mais que désigne le sentiment sublime ? Il renvoie à un sentiment contradictoire dans lequel se mêlent le plaisir et la peine. De nombreux théoriciens se sont consacrés à l'étude du sublime, surtout Burke et Kant que Lyotard cite de manière critique²⁶⁹. Lyotard lui-même développe sa propre notion de sublime, en tant qu'elle se rapporte à la dualité du silence. D'une part, le silence désigne l'absence de formulation verbale d'un témoignage, d'autre part il fonctionne comme un autre témoignage. Ainsi, d'une part quelque chose est privé, d'autre part quelque chose peut arriver. Ici, la privation provoque la peine, l'apparition le plaisir. D'où le sentiment sublime. Mais qu'est-ce qui est privé et qu'est-ce qui arrive ? La réponse de Lyotard est autre que celle de Kant. Selon ce dernier, l'impuissance de l'imagination, dans la mesure où elle ne peut présenter certaines données, provoque la peine, tandis que la puissance de la raison, qui peut malgré tout concevoir une Idée d'Absolu, suppose le plaisir. Kant voit donc que la privation et l'apparition sont toutes les deux liées à des facultés humaines²⁷⁰. Mais Lyotard remet en cause cette interprétation narcissique selon laquelle ce qui est sublime est l'esprit du sujet. Il affirme plutôt, en se référant à Burke, que le désarmement total de la pensée humaine provoque le sentiment de sublime. Pour Lyotard, ce qui est privé est toute la capacité de l'esprit, non seulement de l'imagination mais aussi de la raison. La pensée qui cherche à « déterminer ce qui ne l'a pas été encore » devient désarmée devant la possibilité suivante, selon Lyotard :

Cette possibilité : que rien n'arrive, que les mots, les couleurs, les formes, ou les sons manquent, que la phrase soit la dernière, que le pain ne soit pas quotidien. Cette misère est celle à laquelle le peintre a affaire avec la surface plastique, le musicien avec la surface sonore, le penseur avec le désert de la pensée, etc. Pas seulement devant la toile blanche ou la page blanche, au « début » de l'œuvre, mais chaque fois que quelque chose se fait attendre, donc fait question, à chaque point d'interrogation, à chaque « et maintenant »²⁷¹.

269

En particulier « Le sublime et l'avant-garde » (1983) et « Après le sublime, état de l'esthétique » (1987) dans *L'Humain, Op. cit.*, pp. 101-118, 147-155.

270

Immanuel Kant, *Critique du jugement*, trad. Jules Barni, Paris, Librairie Philosophique de Ladrangé, 1846. En particulier la partie « XXVII : de la qualité de la satisfaction attachée au jugement du sublime » dans le deuxième livre « Analytique du sublime ».

271

Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde », *L'Humain, Op. cit.*, pp. 103-104.

Ce qui intéresse Lyotard dans l'esthétique de Burke est le fait que « le sublime est suscité par la menace que plus rien n'arrive »²⁷². Ainsi, Lyotard n'insiste pas sur la puissance du sujet mais sur la misère et la terreur qu'il subit. En réalité, toutes les privations sont liées à des terreurs : « privation de la lumière, terreur des ténèbres ; privation d'autrui, terreur de la solitude ; privation du langage, terreur du silence ; privation des objets, terreur du vide ; privation de la vie, terreur de la mort ». Puis, Lyotard ajoute : « ce qui terrifie, c'est que le *Il arrive que* n'arrive pas, cesse d'arriver »²⁷³.

Mais comment cette terreur se mêle-t-elle de plaisir et constitue avec lui le sentiment sublime ? Selon Burke, il faut une deuxième privation, qui est une privation « de la menace d'être privé » de quelque chose. Et cette privation seconde fournit un « soulagement », un « délice »²⁷⁴. Lyotard lie cette thèse de Burke à la question de l'« occurrence » : « le choc par excellence, c'est qu'*Il arrive* (quelque chose) au lieu de rien, la privation suspendue »²⁷⁵. Or ici, pour Lyotard, l'apparition n'a aucun rapport avec la faculté de la raison humaine. Ce n'est pas le sujet qui fait arriver quelque chose. Quelque chose arrive soi-même, il nous permet d'éprouver le plaisir en plus de la peine d'impuissance, c'est-à-dire le sentiment sublime. Ainsi, en s'opposant à l'explication kantienne, Lyotard réexamine le sublime à travers « la question du temps, du *Arrive-t-il ?* » dont il relève qu'elle a été ignorée par Kant²⁷⁶. Ce temps de l'apparition, c'est le temps du silence des survivants, ou le temps d'attente de Godot. Dans l'un de ses articles paru dans *Des dispositifs pulsionnels*, Lyotard cite le dernier dialogue de Vladimir et Estragon : « Alors on y va ? – Allons-y (*Ils ne bougent pas*) »²⁷⁷. On pourrait dire que

272

Ibid., p.110. Pour la théorie de Burke à laquelle Lyotard se réfère, regardez cet ouvrage : Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin or our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, Printed for R. and J. Dodsley, 1757.

273

Ibid.

274

Ibid., pp. 110-111.

275

Ibid., p. 112.

276

Ibid., p. 110.

277

cette immobilité est sublime. Vladimir et Estragon ne peuvent faire qu'attendre, Godot n'arrive pas, ce qui provoque la peine. Mais dans cette attente, dans cette immobilité, quelque chose est en train d'arriver, qui suscite le plaisir. Car l'attente même, c'est un « événement ». L'événement n'est pas le « fait » que Godot arrive, mais la « tension » de l'attente, de *l'Arrive-t-il ?*. Lyotard constate même que « Godot est cette attente, et non pas son au-delà »²⁷⁸. Ce qui est important, c'est le temps de l'apparition qui est toujours présent, qui se trouve dans la tension sublime.

Il ne s'agit donc pas de récupérer le réel imprésentable, pour le mode postmoderne. Le silence des survivants ne prouve pas le réel des chambres à gaz, mais le fait qu'il y a de l'imprésentable. Et ce fait même devient un événement. Car le silence fait arriver quelque chose. Cela nous rappelle l'œuvre de John Cage, *4'33''*, composée et jouée en 1952, à New York. Pendant quatre minutes et trente-trois secondes, le joueur est assis devant le piano, dans un silence profond, en faisant entendre les minuscules bruits de la salle au spectateur. Ainsi, il a laissé apparaître des choses, une nouvelle musique peut-être, à travers le silence. Neuf ans plus tard, des écritures de Cage sont publiées sous le titre de « Silence ». Dans cet ouvrage, on peut trouver la fameuse phrase concernant le rien : « je n'ai rien à dire et je le dis »²⁷⁹. Dire qu'il n'y a rien à dire, c'est ce dont il s'agit dans le postmoderne. Celui-ci ne tente plus de dire l'indicible, mais le laisse dans son abîme. Et il décide plutôt de dire qu'il y a l'indicible. Lyotard formule la tâche postmoderne comme ceci : « présenter qu'il y a de l'imprésentable »²⁸⁰. Et c'est pour remplir cette tâche que l'art postmoderne exécute des expérimentations formelles, extrêmes :

278 Jean-François Lyotard, « En attendant Guiffrey », *Des dispositifs pulsionnels*, *Op. cit.*, p. 193.

Ibid. Puis il ajoute : « l'événement est la tension, non le fait ». Mais dans cet article, Lyotard lie cette question de l'immobilité à la peinture abstraite qui est moderne.

279

John Cage, « Lecture on nothing », *Silence* [1961], London, Marion Boyars, 2009, p.109. C'est écrit en anglais : « I have nothing to say and I am saying it ». Puis Cage ajoute : « and that is poetry as I need it ».

280

Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde », *L'Humain*, *Op. cit.*, p. 112.

Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même ; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible ; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable.²⁸¹

Le postmoderne rejette ainsi l'attitude nostalgique du moderne. Il révèle la vanité du rêve moderne qui aspire à récupérer le réel manquant et à rendre le monde à nouveau utopique. En reconnaissant cette vanité pénible et en y retrouvant une possibilité d'apparition d'un nouvel événement, le postmoderne implique le véritable sublime. Et ce sublime postmoderne prend une attitude novatrice : « [ce] sublime est un sublime peu nostalgique, tourné vers l'infini des essais plastiques à faire plutôt que vers la représentation d'un absolu qui serait perdu »²⁸². Pour ainsi dire, l'accent n'est plus mis sur la nostalgie mais sur la novation, sur « la jubilation qui résulte de l'invention de nouvelles règles du jeu, pictural, ou artistique, ou tout autre »²⁸³. Lyotard décrit cette transformation de la dépression à la jubilation comme suivant :

Si l'on met l'accent sur la dimension de la perte, de la *dissolution*, c'est qu'on est encore resté dans la dépression théologique, théologique du Je, du Signifiant, du travail rabattu sur un sujet. La métamorphose opère affirmativement en tant que processus incessant, infini, toujours décalé, déplacé, décentré.²⁸⁴

L'art postmoderne tourne vers l'expérimentation extrême, « affirmativement ». Et ce processus « décalé, déplacé, décentré » revient à la déconstruction même de la forme typique de chaque genre, que le moderne n'a pas tenté. Lyotard prend l'exemple de Joyce

281

Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? », *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, *Op.cit.*, pp. 26-27.

282

Jean-François Lyotard, « Représentation, présentation, imprésentable », *L'Inhumain*, *Op. cit.*, p. 139.

283

Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? », *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, *Op.cit.*, p. 24.

284

Jean-François Lyotard, « Notes sur le Retour et le Capital », *Des dispositifs pulsionnels*, *Op. cit.*, p. 218.

qui détruit la forme fondamentale de l'écriture, ou de Duchamp qui met en question l'identité de la peinture. Ce sont des tentatives artistiques qui vise à créer de « nouvelles présentations » pour « mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable ». Ici, plus l'expérimentation devient novatrice, plus les œuvres d'art deviennent incompréhensibles. Lyotard écrit que ses œuvres « semblent au public de goût des 'monstres', des objets 'informes', des entités purement 'négatives' ». Car selon lui, « quand on cherche à présenter qu'il y a quelque chose qui n'est pas présentable, il faut martyriser la présentation »²⁸⁵.

Et devant ces présentations martyrisées, des spectateurs perdent les objets esthétiques avec lesquels ils s'identifient ou retrouvent la paix. Le postmoderne attaque non seulement l'effet de la conciliation du réalisme mais aussi le rêve nostalgique du moderne. Lyotard estime l'enjeu des avant-gardes postmodernes, qui contestent « la fonction 'culturelle' de stabilisation du goût et d'identification d'une communauté au moyen de symboles visibles »²⁸⁶. Ils montrent qu'on ne peut jamais atteindre l'utopie, ni par l'exigence de l'identification réaliste, ni par l'allusion moderne du réel perdu. Il n'y a pas d'utopie, on la rejette. Et on voit se déployer la novation infinie dans des ténèbres de l'imprésentable. Or cette « présentation négative » est plutôt positive. Car on pourrait tout faire, sauf la récupération du Dieu mort.

2. Le théâtre moderne, le théâtre postmoderne

La distinction entre le réalisme, le moderne et le postmoderne chez Lyotard peut s'appliquer à des pratiques théâtrales. Depuis Aristote, le théâtre occidental a longtemps servi idéologiquement la notion de représentation. Hans-Thies Lehmann écrit que ce théâtre représentatif garde « l'intention de former ou de renforcer par le théâtre un lien

285

Jean-François Lyotard, « Représentation, présentation, imprésentable », *L'Inhumain, Op. cit.*, p.

137.

286

Ibid.

social, une communauté »²⁸⁷. En le nommant le « théâtre dramatique », Lehmann décrit sa caractéristique fondamentale par la question de la « catharsis » :

« Catharsis » est la dénomination théorique issue de cette fonction pas seulement esthétique du théâtre : l'instauration de la reconnaissance et de l'appartenance affective grâce aux sentiments proposés pas le drame et son cadre ainsi que les sentiments transmis aux spectateurs. Ces traits constitutifs ne peuvent être dissociés du paradigme « théâtre dramatique » dont l'importance dépasse donc de beaucoup la simple distinction formelle des genres.²⁸⁸

La fonction idéologique de la représentation était donc plus cruciale que la caractéristique formelle pour le théâtre dramatique. C'est pourquoi on peut considérer la tragédie grecque qui n'était guère formellement représentative comme dramatique. Or, quant au drame bourgeois du XVIII^e siècle et au théâtre réaliste du XIX^e, l'idéologie et la forme représentatives de chacun d'eux étaient à leur comble. La scène répète le paysage ordinaire des bourgeois, le spectateur s'y plonge en traversant le quatrième mur et s'adapte à la réalité bien organisée de façon passive, évitant la réflexion active sur le réel. La représentation théâtrale lui fait oublier l'absurdité de la vie, et le prive de son regard critique qui peut tenter un changement. Ici, la question sur le réel ne se pose pas. Comme l'explique Lyotard, le théâtre réaliste implique une aporie qui est le manque de réel. Dans l'intention de dépasser celle-ci, des mouvements avant-gardistes en théâtre sont apparus, surtout au début du XX^e siècle et dans les années 1960-1970. On pourrait examiner ces deux mouvements en les liant à la question du moderne et du postmoderne de Lyotard. C'est ce que nous nous proposons de faire dans cette partie. Or, il semble nécessaire d'éviter une distinction qui ne dépendrait que de la chronologie. Celle-ci ne peut constituer un critère absolu, car les catégories du moderne et du postmoderne ne sont pas liées à une époque en particulier mais à des attitudes idéologiques. Il ne faut donc pas ignorer la possible coexistence de pratiques différentes, le théâtre réaliste, moderne et postmoderne, dans une même période, même si on n'examine qu'une pratique particulière pour chaque période.

287

Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *Op. cit.*, pp. 26-27.

288

Ibid., p. 26.

2.1. Théâtre avant-gardiste au début du XX^e siècle

Depuis le début du vingtième siècle, certaines pratiques théâtrales sont apparues en Europe, afin de dépasser l'aporie du réalisme. On les nomme souvent « les avant-gardes historiques ». Des avant-gardes théâtrales ont à lutter contre l'illusion réaliste qu'offre le drame bourgeois, voire l'idéologie même de la représentation qui était dominante jusque-là. Ils critiquent le théâtre représentatif qui enferme le spectateur dans une identification sans réflexion en empêchant le changement de réalité, et qui, surtout, exclut la vérité du réel. En prenant le manque de réel au sérieux, des avant-gardistes se demandent fondamentalement « qu'est-ce que le théâtre ? ». Cette question était typiquement moderne, car le modernisme incite avant tout à la classification minutieuse des genres indépendants. Par conséquent, à l'époque, les arts et les sciences étaient tous à la recherche de leurs identités particulières. Ainsi pour le théâtre. Et son enquête ardente suggère que le « vrai » théâtre ne réside pas en une représentation dramatique existante. Edward Gordon Craig, qui a développé un projet sur le futur théâtre avant Artaud et Brecht, écrit ainsi dans *De l'art du théâtre* :

L'acteur enregistre la vie à la manière d'un appareil de photographie et il essaie d'en donner un cliché photographique. Il ne soupçonne pas que son art puisse en être un comme la Musique. [...] Le but du Théâtre considéré comme un tout, est de rétablir son Art. Et pour cela il faut d'abord renoncer à cette idée de la personnification, cette idée de l'imitation de la Nature.²⁸⁹

En critiquant le réalisme et son illusionnisme, Craig s'intéresse à un certain symbolisme. Il tente d'atteindre l'envers de la réalité, c'est-à-dire le réel manquant, à travers des symboles. Ainsi Craig rejette l'illusion réaliste mais poursuit un fantasme du réel, que Lyotard formule comme « le fantasme d'êtreindre la réalité »²⁹⁰. Le théâtre

289

Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, Belval, Circé, 1998, p. 85, pp. 92-93.

290

Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? », *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, *Op.cit.*, p. 28.

« fondamental » que les avant-gardes historiques tentent de retrouver en répondant à la question « qu'est-ce que le théâtre ? »²⁹¹, est lié à cette sorte de métaphysique théâtrale.

Antonin Artaud, qui introduit le « théâtre de la cruauté » en 1932, était aussi à la recherche du réel en tant qu'essence interne et invisible de la vie. Pour lui, le « vrai théâtre » doit saisir et « agiter des ombres où n'a cessé de trébucher la vie »²⁹². Ainsi le théâtre d'Artaud ne cherche pas l'apparence ou la vraisemblance, mais l'être même ou ses ombres, voire son « double ». La notion de double qu'on retrouve dans le titre de son ouvrage, *Le théâtre et son double*, pourrait se traduire en « envers » du théâtre. C'est l'envers sublime du théâtre, de la vie, de l'être qui intéresse Artaud, qui est la poésie, la magie, la cruauté, la mort. Voici un témoignage de Benjamin Crémieux à propos de la mise en scène d'Artaud du *Songe*, la pièce théâtrale de Strindberg, en 1928 :

Le décor est composé de quelques objets violemment vrais, dont le rapprochement entre eux ou le rapprochement avec les costumes des acteurs, le texte récité par eux fait jaillir une poésie incluse en eux et jusqu'alors invisible [...]. Il s'agit proprement de la réintégration d'une magie [...], de la remise à jour de rapports nouveaux entre les êtres et les choses.²⁹³

Le jaillissement d'une poésie en soi jusqu'alors invisible, la réintégration d'une magie, le nouveau rapport entre les êtres et les choses : ces expressions signalent ce que le théâtre d'Artaud vise, le réel manquant. On pourrait alors dire que l'attitude de ce théâtre est nostalgique, c'est-à-dire moderne. De surcroît, il garde encore le rêve utopique du moderne, en visant à « une thérapeutique de l'âme »²⁹⁴ à travers la réintégration de la vérité profonde de vie. La plupart des avant-gardistes de cette époque, y compris Artaud,

291

Monique Borie écrit, surtout en citant le théâtre d'Artaud, que ces recherches avant-gardistes se caractérisent par le « retour aux sources ». (Monique Borie, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*, Paris, Gallimard, 1989.)

292

Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* [1938], Paris, Gallimard, 2014, p. 18.

293

Benjamin Crémieux, cité par Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale* [2010], Paris, Armand Colin, 2014, p. 202.

294

Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, *Op. cit.*, p. 132.

a rêvé de retrouver dans un nouveau théâtre le réel perdu, représentant pour eux un idéal fondamental par lequel s'achèvent la thérapeutique voire la salvation du monde.

On pourrait aussi comprendre le théâtre de Bertolt Brecht à cet égard. En réalité, autrement qu'Artaud ou Craig, Brecht ne vise pas le théâtre métaphysique qui se rapporte à l'envers du monde. Il s'intéresse plutôt au monde en tant que tel, au monde tel qu'il lui semble contradictoire et absurde. C'est pourquoi il critique le théâtre dramatique qui dissimule cette absurdité par un drame bien organisé et par l'effet de catharsis. Brecht oppose alors la distanciation à la catharsis, et le théâtre épique au théâtre dramatique. Pour lui, le théâtre ne doit pas représenter le monde vraisemblable et ordonné, mais dévoiler la contradiction du monde en tant que telle. Ce faisant, pour éviter l'identification sans réflexion du spectateur, le théâtre doit être épique, et révéler le mécanisme théâtral afin de briser la concentration. Le spectateur doit prendre une certaine distance à l'égard de la scène, et regarder de manière critique l'absurdité du monde qu'on y montre, afin d'obtenir la capacité de la conscience à changer la réalité et la vie. À ce propos, le théâtre de Brecht est aussi moderne, comme il poursuit le réel manquant qui est l'absurdité du monde dissimulée, et comme il vise à faire advenir la nouvelle société révolutionnaire.

Or toutes ces diverses tentatives du théâtre moderne montrent leurs limites. D'abord, parce que le théâtre avant-gardiste du début du XX^e siècle ne parvient pas à détruire la forme fondamentale du genre du théâtre. Il tente plutôt, en s'interrogeant sur ce que désigne le vrai théâtre, soit de retrouver les sources du théâtre comme dans les cas d'Artaud ou de Craig, soit de dévoiler le mécanisme théâtral comme dans le cas de Brecht. De plus, même s'il rejette le logocentrisme et insiste sur divers éléments scéniques comme la couleur, le rythme, le geste, l'image ou l'espace, l'intégration de tous ces éléments ne revient qu'à une forme typiquement théâtrale, totale²⁹⁵. Et ces éléments,

295

Autrement dit, chaque élément ne peut fonctionner librement, individuellement. Craig a même insisté pour que l'acteur humain, qui est l'élément le moins contrôlable, soit remplacé par une « Sur-Marionnette ». Celle-ci désigne pour Craig un être divin qui prend un air détaché des vicissitudes de la vie, et qui n'est pas envahi par des sentiments faibles : « La marionnette est la descendante des antiques idoles de pierre des temples, elle est l'image dégénérée d'un Dieu. [...] Les applaudissements éclatent en tonnerre ou se perdent isolés, la marionnette ne s'en émeut point ; ses gestes ne se précipitent et ne se confondent pas ; qu'on la couvre de fleurs et de louanges, l'héroïne conserve un visage impassible. Il y a plus qu'un

qui servent à faire surgir le réel imprésentable, se réduisent finalement à un certain logos, une langue. Voici une critique de Lyotard à l'égard de cette question du langage qu'il retrouve dans le théâtre d'Artaud :

Pour mettre en œuvre les intensités, il se tourne vers la construction d'un « outil », qui va être de nouveau un langage, un système de signes, une grammaire des gestes, des « hiéroglyphes ». C'est cela qu'il croit trouver dans le théâtre oriental, particulièrement balinaise et japonais. Ainsi il reste un Européen, il répète l'« invention » de la concordance du corps et du sens, il répète la grande découverte (aux antipodes) de l'unité de la libido comme Éros et de la libido comme pulsion de mort.²⁹⁶

Ainsi, Lyotard constate la raison pour laquelle le théâtre d'Artaud était resté moderne. Il voit que cela finit par une nouvelle construction de signification et de narration. En réalité, Artaud lui-même l'a reconnu en écrivant que « le théâtre qui n'est dans rien mais se sert de tous les langages : gestes, sons, paroles, feu, cris, se retrouve exactement au point où l'esprit a besoin d'un langage pour produire ses manifestations »²⁹⁷. Et toutes ces manifestations langagières en théâtre moderne visent un but, le retour du réel, voire la construction d'un monde utopique. Autrement dit, pour les avant-gardistes modernes, de nouveaux langages sur la scène doivent servir à retrouver le réel, qu'ils considèrent comme un idéal fondamental qui pourrait guérir ou sauver le monde. Ainsi le théâtre moderne devient un théâtre de salvation. Mais, malheureusement, son idéalisme finit par échouer en affrontant les malheurs du siècle, sinon par être utilisé par le totalitarisme catastrophique²⁹⁸. D'où le changement de direction, vers le théâtre postmoderne.

2.2. Théâtre néo-avant-gardiste dans les années 1960-1970

trait de génie dans la personnalité qui se déploie : elle est pour moi le dernier vestige de l'Art noble et beau d'une civilisation passée ». (Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, *Op. cit.*, pp. 97-98.)

296

Jean-François Lyotard, « La dent, la paume », *Des dispositifs pulsionnels*, *Op. cit.*, p. 95.

297

Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, *Op. cit.*, p. 18.

298

Par exemple, la danse collective d'Appia a été transformée en théâtre nationaliste par le nazisme.

Comme on l'a déjà constaté, l'historicité chronologique n'a pas d'importance absolue pour la distinction entre le moderne et le postmoderne. Pourtant, il est vrai qu'un déplacement historique s'est effectué de l'un à l'autre, dans une certaine période du dernier siècle. Et il est aussi vrai que sur le point de ce détournement a existé l'événement historique d'Auschwitz. C'est pourquoi le postmodernisme de Lyotard traite entre autre le sujet de l'impossibilité de la représentation d'Auschwitz. Le rationalisme et l'idéalisme du moderne ont perdu leur force voire leur espoir nostalgique en traversant la terreur épouvantable de l'Holocauste. Lyotard écrit : « le XIX^e et le XX^e siècle nous ont donné tout notre saoul de terreur. Nous avons assez payé la nostalgie du tout et de l'un, de la réconciliation du concept et du sensible, de l'expérience transparente et communicable »²⁹⁹. Ayant assez payé la nostalgie de l'utopie impossible, ayant éprouvé la terreur extrême, des gens ont dû reconnaître que le réel idéal n'existe pas. D'où certaines pratiques théâtrales après Auschwitz, surtout dans les années 1960-1970, qui rejettent la « nostalgie du tout et de l'un ». Elles ne tentent plus de présenter quelque chose dans leur forme totale et unifiée. Des catastrophes que l'on avait vécues étaient si extrêmes et tragiques que le théâtre a roulé dans un abîme où il ne sait quoi dire et comment. Ainsi s'éteint le moderne qui n'était qu'un autre « métarécit », et arrive le postmoderne qui implique d'abord « l'incrédulité à l'égard des métarécits »³⁰⁰. La narration représentative qui était à rejeter dans le moderne devient quelque chose qui est même impossible dans le postmoderne. L'irreprésentable voire l'imprésentable ne font désormais que rester dans une impossibilité insurmontable.

Le théâtre postmoderne commence donc à expérimenter la déconstruction extrême des formes, laquelle peut servir à témoigner du fait qu'on ne peut présenter le réel. Il est autre que le théâtre moderne qui garde la forme fondamentale du Théâtre en caressant encore l'espoir d'exprimer le réel³⁰¹. Or dans les années 1960-1970, le théâtre dit « néo-

299

Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? », *Le Postmoderne expliqué aux enfants, Op.cit.*, p. 27.

300

Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minit, 1979, p. 7.

301

avant-gardiste » arrive à des novations extrêmes qui ont été tentées mais ratées par des avant-gardistes historiques. Non seulement il n'essaie plus de présenter le réel, mais il ne suggère pas non plus l'existence de ce réel imprésentable à travers des formes déjà existantes. Autrement dit, pour le théâtre postmoderne, le dernier fantasme du réel disparaît, et en même temps, l'autorité traditionnelle de toute forme théâtrale perd sa force. À chaque époque, le théâtre se consacre à diverses expérimentations formelles. Après la fin de la guerre, la scène majeure du théâtre novateur est déplacée de l'Europe aux États-Unis, et s'y développent des « performances postmodernes » dans l'Off-Broadway. Voici les noms de troupes expérimentales de l'époque : *Living Theatre* de Judith Malina et de Julian Beck, *Open Theatre* de Joseph Chaikin et de Peter Feldman, *Performance Group* de Richard Schechner et *Wooster Group* qui en découle, et *Fluxus* qui est représenté par Joseph Beuys, John Cage et Nam June Paik. Et s'y ajoutent des performeurs provenant des arts plastiques, par exemple avec Marina Abramovic, qui contribuent eux-aussi à ce « tournant performatif » en créant des *performances arts*³⁰².

Ces pratiques performatives renoncent à une structure théâtrale prédéterminée, et reposent sur les principes du *happening* ou de l'improvisation. Pour elles, la présence du corps de l'acteur confronté à l'imprévisible et au hasard était cruciale. L'intensité énergétique du corps et des éléments sur scène dépasse ou même anéantit toute tentative de signification. La limite entre la scène et la salle s'estompe, et chaque spectateur a un rôle créatif en recevant des images inachevées, immédiatement, spontanément. Par conséquent, des performances postmodernes deviennent des « événements ». L'événement est une notion que Cage a développé à travers ses performances, et que Lyotard a expliqué par la formule « il arrive ». Dans son texte « Le sublime et l'avant-garde », Lyotard examine la question de l'événement sublime, en s'appuyant sur la

Comme on l'a vu dans la dernière partie, le théâtre moderne au début du vingtième siècle lui-même prend son essor rénovateur, mais il reste dans le cadre fondamental de Théâtre existant. Par exemple, même si le théâtre de Brecht essaie de se défaire de la tradition formelle du réalisme en soulignant des dispositifs épiques, il garde toujours des éléments basiques comme le processus unifié des événements ou le développement du récit par le biais de la caractéristique ou du dialogue des personnages.

302

Or il faudrait constater que toutes les pratiques expérimentales du théâtre de l'époque ne reviennent pas à la forme du théâtre postmoderne. Il y avait celles qui visent encore à présenter le réel, ou même d'autres mouvements qui tentent de retourner au théâtre représentatif en estimant à nouveau le réalisme.

peinture de Barnett Newman³⁰³, notamment dans un essai intitulé *The sublime is Now*. Tandis que l'on traduit souvent ce titre par « Le sublime est maintenant », Lyotard propose une autre traduction, qui est « Maintenant, tel est le sublime ». En faisant ainsi, il semble réussir à expliquer la caractéristique événementielle de l'art sublime : « non pas ailleurs, non pas là-haut, ni là-bas, ni plus tôt, ni plus tard, ni autrefois. Ici, maintenant, il arrive que..., et c'est ce tableau »³⁰⁴. Et dans cette dernière phrase, on pourrait remplacer le « tableau » par la « performance », qui respecte ici davantage qu'ailleurs le principe de l'« ici et maintenant ». L'occurrence même dans un unique espace-temps renvoie à l'essentiel de la performance postmoderne. Mais à quoi sert-il ? Selon Lyotard, ce trait événementiel vise à témoigner du fait qu'il y a de l'inexprimable :

L'inexprimable ne réside pas en un là-bas, un autre monde, un autre temps, mais en ceci : qu'il arrive (quelque chose). Dans la détermination de l'art pictural, l'indéterminé, le Il arrive, c'est la couleur, le tableau. La couleur, le tableau, en tant qu'occurrence, événement, n'est pas exprimable, et c'est cela dont il a à témoigner.³⁰⁵

On pourrait adapter la citation ci-dessus au cas de la performance. Imaginons une performance postmoderne, pleine de hasard et d'éléments indéterminés, tels que le corps, le geste, le son, la lumière. Ils sont tout événementiels, et ne montrent que le fait « qu'il arrive quelque chose ». Ils ne peuvent pas dire « qu'est-ce qui arrive » ou « qu'est-ce que cela signifie », mais ils peuvent « présenter le fait qu'il y ait de l'imprésentable ». C'est cela dont elle a à témoigner, la performance en tant qu'événement. Et c'est pour cela qu'elle se consacre à d'extrêmes expérimentations formelles. Désormais, ceux qui constituent la performance sont des matières inutiles, inappropriées, et déraisonnables. Des performeurs déforment le corps et dérivent des objets. Ce qui est important dans le théâtre postmoderne n'est que la matérialité et la performativité de chaque instant. Le logocentrisme se défait complètement, et le nouveau théâtre ne fournit aucune narration

303

En fait, Barnett Newman élaobrait une peinture abstraite, qui est moderne. Or l'explication de Lyotard sur le sublime dans son tableau se rapporte ici au postmoderne.

304

Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde », *L'Inhumain, Op. cit.*, p. 105.

305

Ibid., pp. 104-105.

ou signification par rapport au monde dévasté. Le différend dont il témoigne ne doit pas se transformer en litige mais rester en tant que tel. Il n'y a aucune possibilité de conciliation ni de transcendance. Abramovic se blesse, Cage ne touche pas le piano. Des corps nus se traînent par terre dans des spectacles de *Performance Group*, ceux qui gênent la sensation du spectateur, sans distanciation rationnelle ni identification émotionnelle. « Il arrive (quelque chose) », et c'est tout. On peut ainsi voir qu'il y a de l'imprésentable. Mais encore, à quoi sert-il ? Que reste-t-il de cet héritage du postmoderne qui semble extrême ? Comment cette attitude postmoderne influence-t-elle la société ou l'art « contemporain » de nos jours ? En somme, qu'est-ce que le théâtre contemporain ?

3. Le théâtre contemporain

En 2017, les deux guerres mondiales sont terminées, ainsi que les périodes correspondant aux après-guerres. Des idéologies émancipatrices modernes sont révolues, l'attitude extrême du postmoderne l'est aussi. Ce n'est que l'idéologie capitaliste qui domine notre monde, tout s'y soumet. Par conséquent, de nouvelles guerres éclatent sans cesse, des différends impossible à résoudre s'éparpillent. La barbarie est toujours là, avec différents moyens de se montrer. Or, on n'ose ni lutter contre le désespoir en adoptant une attitude nostalgique, ni s'armer de courage pour expérimenter sans but. Autrement dit, on ne tente pas de rebâtir le monde avec espoir, ni de danser ardemment sur des ruines désespérées. Ceci est notre contemporanéité. Un philosophe allemand d'origine coréenne, Byung-Chul Han constate que nous ferions face à une « société de la fatigue », ou de l'excès³⁰⁶. On ne fait que courir après des résultats sans récompense, en suivant la seule règle du capitalisme, laquelle provoque une irrémédiable fatigue mélancolique. Il est donc naturel que des gens épuisés se trouvent souvent indifférents aux réforme ou aux révolutions du monde. Ainsi, il semble que nous sommes à nouveau dans un autre « moment de

306

Byung-Chul Han, *La Société de la fatigue*, Belval, Circé, 2014.

relâchement », tel que l'avait déploré Lyotard en évoquant la couleur de son temps³⁰⁷. Il en va de même pour certaines pratiques artistiques contemporaines qui cèdent à la commercialisation dont la seule règle porte sur la valeur d'échange. Par exemple, de nombreux spectacles théâtraux ont tendance à retourner au drame léger qui sert au soulagement ou au *healing* afin qu'on puisse continuer à vivre avec la fatigue.

Cependant, il est aussi vrai que le théâtre expérimental persiste, lui qui tente encore de dépasser l'absurdité de la réalité. Pour ainsi dire, « le pouvoir des folies théâtrales » se poursuit, du titre d'un spectacle de Jan Fabre, crée en 1984. Dans ce spectacle, en répétant pendant quatre heures des actions performatives et extravagantes, des performeurs crient les noms des avant-gardes du théâtre, les titres de leurs spectacles, et les années où ceux-ci étaient représentés. La liste des noms comprend par exemple Peter Brook, Richard Schechner, Grotowski, Joseph Beuys, Ariane Mnouchkine, et enfin Jan Fabre lui-même qui avait monté *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* en 1982³⁰⁸. Ainsi, sans distinguer le théâtre moderne et le théâtre postmoderne dans l'histoire, ce spectacle poursuit la généalogie de la « folie théâtrale » en général, chaque manifestation de la folie ne cessant pas de poursuivre l'expérimentation en luttant contre le malheur de son temps³⁰⁹. Et la folie de nos jours dure, même après les années 1980, constituant cette fois-ci ce qu'un théâtrologue allemand nomme « le théâtre postdramatique ». En 1999, Hans-Thies Lehmann publie *Le Théâtre postdramatique* en englobant diverses pratiques théâtrales qui s'opposent à la tradition du drame représentatif :

307

Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? », *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, *Op.cit.*, p. 9.

308

Jan Fabre, *Le Pouvoir des folies théâtrales* [1984], trad. Home Office Translation, Paris, L'Arche, 2009.

309

Catherine Naugrette, qui définit notre temps comme « l'heure du crime » d'après Peter Sloterdijk, ne distingue pas non plus le moderne et le postmoderne, mais recourt à la question de la « modernité » au sens large du terme, pour examiner la problématique esthétique du théâtre contemporain. (Catherine Naugrette, *Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, 2004.) Il semble donc que le théâtre contemporain continue à expérimenter sa propre folie qui provenait de l'esprit moderne, en dépassant la distinction claire entre le moderne et le postmoderne. Or ce n'est pas que cette distinction n'ait pas de sens, mais que les deux modes théâtraux se mêlent et durent en faisant naître un autre mode, qui est le théâtre contemporain.

On pourrait parler de « *particules élémentaires* » dans la mesure où elles affichent en commun leur distanciation par rapport à l'orbite du modèle dramatique, mais en empruntant des directions diverses, à une vitesse différente, mues par des dynamiques spécifiques et qui, en ce sens, ne sauraient représenter une seule et identique mouvance. Il s'agit ici de décrire comment, disons, comme à l'instant d'une explosion contenue, les particules d'une unité antérieure éclatent en diverses directions et constituent ainsi des constellations différentes, à des distances variées du centre d'origine.³¹⁰

Nous le voyons, Lehmann ne fixe pas l'objet ou les critères caractéristiques du théâtre postdramatique. Il suggère plutôt qu'il est impossible de le définir. Des spectacles qui peuvent être qualifiés de postdramatiques ne partagent que des traits communs concernant la « distanciation par rapport à l'orbite du modèle dramatique ». Or comme la distance, la vitesse et la direction sont toutes diverses, il est difficile non seulement d'englober des pratiques scéniques mais aussi de les théoriser. Tout ce que Lehmann a pu faire était de réunir des sections selon des thèmes, et de se référer à plusieurs théoriciens. Mais le critère des pratiques ou des théories dont il traite est tellement vague et vaste que l'on pourrait douter de la dénomination même du théâtre postdramatique. Ainsi, aujourd'hui, de nombreux théâtrologues français semblent éviter d'employer ce terme. Il est intéressant de constater qu'en Corée, où il est difficile d'avoir affaire à des théâtres expérimentaux, prospèrent des études portant sur le théâtre postdramatique ; elles sont menées par des personnes qui aiment importer et estimer des concepts développés en Occident. En 2011, l'association de critiques théâtrales en Corée a publié un ouvrage réalisé en collaboration, *L'Esthétique du théâtre postdramatique*, et Patrice Pavis seul, alors professeur invité à l'Université Nationale d'Art de la Corée, a adopté une attitude critique à propos de ce terme. En le qualifiant d'« *umbrella notion*, qui recouvre un peu tout, [de] moulinette universelle, qui réduit la complexité à quelques idées simples et digestes »³¹¹, Pavis critique à la fois la vastité et la simplicité de la notion. Et il écrit :

310

Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *Op. cit.*, p. 12.

311

La seule chose que le postdramatique de Lehmann puisse faire, c'est de recourir de manière ponctuelle et éclectique à des notions empruntées à des philosophes français comme Derrida, Lyotard, Deleuze, Baudrillard ou Virilio. Il procède souvent par oppositions de concepts : événement/situation, parataxe/hiérarchie, espace/surface, représentation/présence, etc. Ces concepts en contraste l'aident à organiser la masse des observations, à vérifier la grande dichotomie dramatique/postdramatique.³¹²

Cette citation met en avant une critique du dualisme. Le dualisme du dramatique et du postdramatique que suggère dès le début la dénomination du postdramatique implique d'autres dualismes divers. Et Lehmann ne renforce constamment que la différence des contreparties. Il en est autrement de Lyotard, qui distingue le moderne et le postmoderne mais ouvre la possibilité du métissage réciproque en métaphorisant la différence entre les deux, comme lorsqu'il évoque celle qui distingue des accents dans une musique. Pour Lyotard, le dualisme du moderne et du postmoderne est quelque chose de dépassable. On pourrait dire qu'il faut l'être aussi vis-à-vis des dualismes de Lehmann, surtout aujourd'hui, vingt-cinq ans après la parution de son ouvrage. Pavis se demande : « le dualisme dramatique/postdramatique ne peut-il pas aussi être dépassé ? » puis ajoute : « une même mise en scène n'hésitera pas à passer de l'un à l'autre, en vertu du principe postmoderne de l'hétérogénéité »³¹³.

On peut aussi retrouver ces réflexions de Pavis dans son article sur le Festival d'Avignon de 2010. Ayant examiné une dizaine de spectacles cette année-là, il découvre qu'« aucun de ces [spectacles] ne plaide pour une déconstruction comme une fin en soi, aucun ne capitule devant l'irreprésentable de la représentation (Blanchot, Lyotard) ou l'indécidabilité du sens (Derrida) »³¹⁴. Ainsi il s'interroge :

Patrice Pavis, « Théâtre postdramatique », inédit en France, publié en Corée : 파트리스 파비스, 목정원 역, « 포스트드라마 연극에 관한 고찰들 », in 김형기 외, *포스트드라마 연극의 미학*, 서울, 푸른사상, 2011.

312

Ibid.

313

Ibid.

314

La narration nouvelle est-elle arrivée ? [...] S'il y a bien une volonté de raconter, un désir d'entendre une histoire, on ne constate pas pour autant un retour de la pièce bien faite avec une fable immédiatement lisible, des personnages clairement définis, des actions toujours dramatiques. Tout au plus note-t-on, même chez leurs promoteurs, une certaine fatigue des déconstructions systématiques, des variations postdramatiques. Ou, pour être positif : ces expériences sont peut-être à présent assimilées, acceptées et donc à dépasser.³¹⁵

Pavis tient à préciser que, s'il s'agit vraiment du retour de la narration, il ne se réduira pas à la « restauration réactionnaire » de l'ordre ancien. Seulement il souligne une volonté fondamentale de raconter quelque chose, celle qui était cachée par l'enthousiasme pour le postdramatique et le postmoderne. Selon Pavis, ce retour est significatif d'« une prise de conscience que toute œuvre et tout discours humain racontent toujours quelque chose »³¹⁶. Et ce retour « n'est pas une fin en soi » mais vise « bien d'autres voies qui s'ouvrent à l'écriture dramatique et à la création scénique »³¹⁷. Le théâtre contemporain ne fait pas que retourner vers la narration, il crée plutôt une nouvelle narration, en collaborant avec la scène créative d'aujourd'hui. Car, comme l'écrit Pavis, il est évident qu'« une nouvelle manière de raconter entraîne une autre manière de mettre en scène, et réciproquement »³¹⁸. Ainsi s'effondre tous les dualismes sur le champ du théâtre contemporain. Et cela nous rappelle que pour Lyotard, le nouveau dispositif narratif peut opérer « entre singularité pulsionnelle et distribution chronique, entre pellicule tensorielle

Patrice Pavis, « L'écriture à Avignon (2010) : vers un retour de la narration ? », publié en Corée : 파트리스 파비스, 목정원 역, « 아비뇰의 글쓰기 (2010) : 이야기하기의 귀환을 향하여 ? », *연극평론* 제59호, 서울, 연극과인간, 2010.

315

Ibid.

316

Patrice Pavis, « Théâtre postdramatique », *Op. cit.* Puis il ajoute : « le théâtre, notamment contemporain, suggère Sarrazac, est toujours 'rhapsodique' : la notion de rhapsodie est 'liée au domaine épique : celui des chants et de la narration homériques, en même temps qu'à des procédés d'écriture tels que le montage, l'hybridation, le rapiécage, la choralité.' (cité de Jean-Pierre Sarrazac Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010, p. 184.)

317

Patrice Pavis, « L'écriture à Avignon (2010) : vers un retour de la narration ? », *Op. cit.*

318

Ibid.

et corps social bien formé, entre intensité événementielle et réglage unitaire », d'où la « transmutation de l'un dans l'autre à un pôle, inverse à l'autre pôle, et entre les deux tous les échelonnements »³¹⁹.

En réalité, le thème du Festival d'Avignon de 2010 était « Mélanges », et les deux artistes associées de l'année étaient Olivier Cadiot, écrivain et dramaturge français, et Christoph Marthaler, musicien et metteur en scène suisse. De nombreux spectateurs se plaignaient du thème « Mélanges », qui peut englober en principe n'importe quel spectacle dans le cadre du Festival. Or on a pu lire ce thème en tant que sujet approprié concernant l'esthétique du théâtre contemporain. En nous référant à un dialogue entre les deux artistes associés, cité dans un petit livre d'introduction distribué,³²⁰ nous avons écrit dans une critique publiée en Corée :

[Marthaler et Cadiot,] approuvent tous les deux que le théâtre soit une certaine « réduction ». Selon Cadiot, cela semble décrire un « mélange de mobile-home au bord de l'autoroute et de moine chantant de la musique sacrée » dans l'un des spectacles de Marthaler. Ce type de mélange peut sembler extravagant et insignifiant à première vue, mais il a une saveur profonde et concentrée comme une sauce réduite à sec. Le thème « Mélanges » du Festival n'aurait donc pas été un thème facile pour des artistes invités. Car cela veut dire un mélange du sens et du non-sens, de la langue et de la non-langue, du visible et de l'invisible. Il a à « raconter à travers des non-langues » et à « présenter le dehors de la langue en racontant ». Et il s'agit malgré tout de garder un équilibre, pour ne pas s'effondrer à un moment donné. Ce qui m'a émerveillée de spectacles à Avignon, malgré la critique sévère de la plupart des spectateurs cette année, c'est cet équilibre délicat et subtil qui était conservé parmi les débauches du mélange. Et sûrement, le spectacle qui est si bien « réduit » doit finir par nous donner quelque chose, un moindre sens.³²¹

Le mélange du sens et du non-sens, de la langue et de la non-langue, du visible et de l'invisible ; pour ainsi dire, le mélange du nostalgique et du novateur, du moderne et du

319

Jean-François Lyotard, « Petite économie libidinale d'un dispositif narratif », *Des dispositifs pulsionnels*, *Op. cit.*, p. 160.

320

Olivier Cadiot, Christoph Marthaler, Hortense Archambault et Vincent Baudriller, *Mélanges : pour le Festival d'Avignon 2010*, Avignon, P.O.L., 2010.

321

목정원, « 아비뇽의 여름, 그 황홀한 뒤섞임 », *연극평론 제58호*, 서울, 연극과인간, 2010.

postmoderne ; ce qui décrit probablement l'un des thèmes les plus excitants du théâtre contemporain. Or il ne vise pas les débauches en tant que telles, mais une nouvelle narration et une nouvelle signification. Si l'on peut lire des spectacles contemporains à cet égard, on ne pourra omettre ni leurs gestes de déconstruction ni la sérieux de leurs messages. Et on verra que ces messages et leurs moindres significations se lient à l'obscurité de l'époque. Car, comme l'écrit Agamben dans *Qu'est-ce que le contemporain ?*, la vie du vrai contemporain porte sur l'attention au non-vécu traumatique, c'est-à-dire au mal et à la carence de son époque³²². Ce que nous désignons par l'intitulé « scène contemporaine », étant donné que l'objet de cette thèse est « la scène contemporaine qui traite de l'irreprésentable », se rapporte à cette recherche ardente de l'obscurité non-vécue, voire du dispositif, et de la manière de la présenter³²³.

322

Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008. Voici ce qu'Agamben écrit sur « être contemporain » : « Le présent n'est rien d'autre que la part de non-vécu dans tout vécu, et ce qui empêche l'accès au présent est précisément la masse de ce que, pour une raison ou pour une autre (son caractère traumatique, sa trop grande proximité) nous n'avons pas réussi à vivre en lui. L'attention à ce non-vécu est la vie du contemporain. Et être contemporain signifie, en ce sens, revenir à un présent où nous n'avons jamais été ». (*Ibid.*, pp. 35-36.)

323

Jean-Luc Nancy décrit l'art contemporain comme le suivant : « L'art dit 'contemporain' n'est pas simplement celui qu'on peut dater d'aujourd'hui. Il est dit 'contemporain' parce qu'il n'hérite d'aucune forme ni d'aucune référence : il ne peut plus être l'art du sacré ni celui de la gloire publique ou privée, ni celui d'une supposée nature ou d'un destin des peuples. Il hérite seulement de l'énigme portée par ce mot – *art* – qui a été inventé au moment où commençaient à se dérober toutes les figures d'une possible 'représentation' ». (Jean-Luc Nancy, *L'Autre portrait*, Paris, Galilée, 2014, p. 109.)

CHAPITRE IV. SUR UNE NOUVELLE APPROCHE DU DISPOSITIF

L'objectif de la première partie était de définir les notions théoriques nécessaires à nos études, avant d'analyser dans la deuxième partie les pratiques concernant « les dispositifs corporels sur la scène contemporaine traitant de l'irreprésentable ». Jusqu'ici, dans les trois premiers chapitres, nous avons examiné les notions d'« irreprésentable », de « dispositif », et de « théâtre contemporain ». Notre quatrième chapitre interrogera le dernier point nécessaire, une « nouvelle approche du dispositif ». Afin d'avancer dans notre étude, il nous faudra nous demander quel est le rapport entre ces quatre questions. Dans le troisième chapitre, nous avons vu que le théâtre contemporain peut contenir les caractéristiques du moderne et du postmoderne. Tandis que le *moderne* tente tout de même de présenter l'imprésentable, le *postmoderne* renonce à cette tentative et se consacre à l'expérimentation extrême de la forme. Aussi, le théâtre *contemporain* continue à explorer des formes expérimentales, mais en même temps, il permet un certain « retour de la narration ». Lisons ces trois catégories à la question du dispositif, que nous avons étudiée dans le deuxième chapitre. Le *dispositif foucauldien* fonctionne comme une super-structure en soumettant chaque fois tous les tiers à un contrôle renouvelé. Le *dispositif pulsionnel* chez Lyotard laisse les tiers en tant que tels, fait surgir des pulsions incontrôlables en traumatisant des formes. Or il y a une *nouvelle approche du dispositif*, du dispositif qui se rapporte de nouveau à la représentation, en impliquant le possible contact avec l'irreprésentable. Ce chapitre se référera essentiellement à des théoriciens de la littérature, représentés par Philippe Ortel, Arnaud Rykner, Marie-Thérèse Mathet et Stéphane Lojkine, qui se consacrent à cette nouvelle approche. Ce faisant, nous visons à examiner ce nouveau dispositif représentatif, lequel peut se retrouver dans le théâtre contemporain.

Ce qui correspond au « dispositif » en théâtre existait depuis longtemps, mais n'a été théorisé que récemment. Parce qu'il n'y avait pas de terme pour le nommer et le cadrer, il n'était pas non plus perçu en tant que tel. En revanche, le terme d'« installation », pour les arts plastiques, aussi bien que le terme de « scénographie », pour les arts scéniques, étaient utilisés. Ces deux termes renvoient à un aspect technique, spatial, peu dynamique. Quand le terme de dispositif est apparu dans le monde théâtral, il a lui-même eu tendance à, selon Patrice Pavis, « [être] resté le terme technique pour décrire à la fois la forme de la scène et la manière dont elle organise l'espace selon ses

besoins »³²⁴. Pourtant, il nous faudra souligner la différence entre le dispositif et la scénographie, ou l'installation, dans la mesure où le dispositif est une notion importée afin de s'opposer à celles-ci. Par exemple, pour Pavis, la plus grande différence réside en réalité sur le fait que le dispositif est « une chose concrète issue de l'idée dramatique »³²⁵, et tandis que la scénographie installe un espace formel, cadré, le dispositif dispose des éléments près du contenu, qui sont plus dynamiques. Ce qu'Arnaud Rykner constate en opposant le dispositif à l'installation ou à la structure est aussi le fait que celui-ci est plus souple et ouvert³²⁶. Ainsi, comme dans la définition fondamentale de Foucault, le dispositif en théâtre fonctionne tel un agencement d'éléments hétérogènes, il articule le dit et le non-dit en même temps. De fait, par conséquent, il est vrai que le trait technique et spatial n'en est pas éliminé. Celui-ci est toujours prépondérant dans le cas du dispositif théâtral. Dans une recherche plus récente, la thèse d'Anyssa Kapeluszt intitulée « Usages du dispositif au théâtre : Fabrique et expérience d'un art contemporain » (2012) indique que « le mot désigne tour à tour un système technologique, une structure multimédiatique ou un aménagement scénique spécifique ('dispositif scénique'), ou encore une organisation scénographique, voire architecturale ('dispositif théâtral') »³²⁷. Toutefois, ce que nous aborderons dans ce chapitre est le côté plus souple et peu relatif à l'aspect matériel du dispositif. Pour ainsi dire, nous essayerons de désigner, par le terme de dispositif, ce qui ne se réduit ni à la simple idée ni à la pure forme technique. Celui-ci désignera plutôt un agencement complexe du dit et du non-dit, de manière à toucher la perception du spectateur³²⁸.

324

Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 63.

325

Ibid.

326

Arnaud Rykner, *Les Mots du théâtre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010, p. 37.

327

Anyssa Kapeluszt, *Usages du dispositif au théâtre : Fabrique et expérience d'un art contemporain*, Thèse de doctorat dirigée par Joseph Danan, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, soutenue le 11 décembre 2012, p. 330.

328

Philippe Ortel écrit en conclusion d'un ouvrage collectif sur la notion de l'incompréhensible, suite à l'analyse d'un « regard du dehors seul capable de révéler à l'homme sa situation véritable » dans les *Pensées* de Pascal : « L'originalité de ce texte ne tient ni aux idées [...], ni aux seuls performances

Pour certains spectacles contemporains, il ne s'agit pas de fixer une scène, mais de laisser l'espace ouvert en superposant des éléments hétérogènes auxquels s'adapte mieux le terme de dispositif que celui de scénographie. Ici, le dispositif sert à introduire des fissures dans lesquelles flottent des traces inconnues. Par exemple, dans *The Four Seasons Restaurant*, Romeo Castellucci installe un gymnase sur scène. Or celui-ci n'est pas un lieu en tant qu'arrière-plan à partir duquel se déroulent des événements dramatiques. Il s'agit plutôt d'un espace hyper-réaliste, voire réel,³²⁹ qui donne une ambiance particulière voire quelque peu surréaliste, tout en suggérant le silence ultime du « point noir » dans l'univers. Ici, l'espace ne fonctionne pas seulement en tant qu'espace, il s'étend plutôt à d'autres indices infinis évoquant la disparition et le rien. Ainsi le dispositif, autrement que la scénographie, dépasse la dimension spatiale. Par conséquent, à part le dispositif du gymnase, on en trouve beaucoup d'autres : le bruit assourdissant dans le noir, la langue amputée et tombée par terre, un chien qui mange des langues, la mimique des filles couverte par la voix enregistrée, le cadavre d'un cheval qui interrompt le mouvement de rideau. Ce sont tous des dispositifs³³⁰. Ici, la notion de dispositif semble compatible avec celle de mise en scène. De fait, le terme de mise en scène qui désignait un agencement contrôlé par le metteur en scène tout-puissant désigne aujourd'hui une composition ouverte d'éléments hétérogènes. Il ne s'agit plus d'une essence ou d'une cohérence, mais de divers composants et de leur organisation libre. Nous pourrions même dire que la mise en scène devient elle-même un dispositif.³³¹

stylistiques, mais à la puissance du dispositif mis au point par l'auteur pour élargir nos cadres perceptifs et cognitifs ». (Philippe Ortel, « Conclusion : Les dispositifs de l'incompréhensible », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *L'Incompréhensible : Littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 381-382.)

329

Quelques mois après sa première, *The Four Seasons Restaurant* s'est remonté, après une adaptation, au Festival Mantica organisé par Castellucci à Cesena, du 18 au 20 octobre 2013, avec un nouveau titre *Giudizio, possibilità, essere*. Cette fois-ci, le spectacle a eu lieu dans un vrai gymnase à Cesena, dans lequel une quarantaine de spectateurs était assis sur des matelas, sinon par terre. Ici non plus, le gymnase n'a pas fonctionné comme un arrière-plan dramatique, mais comme un espace réel et ouvert d'où se déploie une ambiance étrange.

330

Plus précisément, ce sont des dispositifs représentatifs tentant d'impliquer l'irreprésentable, dont on traitera dans ce chapitre.

331

Je me réfère ici à Pavis qui en parle par rapport à la question de l'œuvre d'art : « *L'œuvre d'art* devient une installation qui vaut par ses composantes et leur organisation spatiale plus que par son essence,

Ce changement nous rappelle le déplacement du contrôle foucauldien au dispositif artistique qui est plus libre et ouvert. Or la mise en scène en tant que dispositif, pour le théâtre contemporain, ne semble pas aller jusqu'au bout, jusqu'au dispositif pulsionnel de Lyotard. Celui-ci cite, par exemple, le silence de John Cage. Dans sa performance *4'33''*, Cage ne fait rien d'autre que de s'asseoir pendant quatre minutes et trente-trois secondes, pour que soient entendues les moindres bruits de la salle. Ne rien faire était le seul dispositif de cette performance, qui était extrême. En revanche, de nombreux spectacles contemporains ont tendance à comprendre une hétérogénéité plus complexe. Même pour impliquer le rien, notamment pour renvoyer à une forme d'irreprésentable, Castellucci, par exemple, dans *The Four Seasons Restaurant*, ne reste pas sans rien faire. Afin de dire la solitude de l'artiste qui laisse le mur blanc en ne dessinant pas, Castellucci lui-même dessine divers dispositifs qui sont tout de même représentatifs. Ce qui nous conduit à la question du « retour de la narration » que Pavis a posée³³², et enfin à celle du « retour de la représentation » dans le champ du dispositif. C'est ce retour que nous aborderons dans ce chapitre.

Dans la première partie, nous réexaminerons la notion de représentation afin de nous interroger sur le sens du retour de la représentation, tel qu'on le retrouve dans certains spectacles contemporains. Puis nous aborderons la question du dispositif représentatif, en nous référant aux études précédentes et en insistant plus particulièrement sur le domaine de la littérature. Des théoriciens de la littérature qui s'intéressent au dispositif distinguent quatre niveaux de celui-ci, le quatrième impliquant le réel, l'incompréhensible, l'irreprésentable. C'est précisément le rapport entre l'irreprésentable et la représentation, entre l'effraction et l'émergence dans le dispositif, que nous étudierons dans la seconde partie. Puis, dans la troisième, nous examinerons ce que fait l'artiste pour mettre ce dispositif en théâtre, ainsi que ce que fait le spectateur en le recevant.

sa substance ou sa cohérence. Selon Daphné Le Sergent, l'œuvre devenue installation devient elle-même un dispositif, lequel mêle le matériel et le conceptuel ». (Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, *Op. cit.*, p. 64.)

332

Patrice Pavis, « L'écriture à Avignon (2010) : vers un retour de la narration ? », *Op. cit.*

1. Dispositif de la représentation

Certains théoriciens de la littérature, surtout du laboratoire LLA de l'Université de Toulouse-Le Mirail, se consacrent aux études sur le dispositif, depuis le début des années 2000. La particularité de leurs études réside en leur intérêt pour la représentation : même en opposant le dispositif à la structure, ils confèrent au dispositif une caractéristique représentative plutôt que pulsionnelle. À ce propos, ils ont publié deux volumes intitulés *Penser la représentation I & II*, qui résultent des deux colloques ayant eu lieu à Louvain-la-Neuve et à Toulouse en 2005 : le premier s'intitule *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes*³³³ ; le deuxième *Discours, image, dispositif*³³⁴. Ce qui est intéressant est que pour eux, le dispositif représentatif se rapporte à, d'une manière ou d'une autre, la question de l'irreprésentable. Ainsi, dans d'autres ouvrages, ils se consacrent aux études sur l'incompréhensible et la brutalité, qui sont pour eux des notions compatibles avec l'irreprésentable³³⁵ : ils ont publié *L'Incompréhensible : Littérature, réel, visuel* en 2003³³⁶ ; puis *Brutalité et représentation* en 2006³³⁷. Dans ces ouvrages, ils ont tendance à lier la représentation à ce qui semble être aux antipodes de celle-ci. Et selon eux, c'est le dispositif qui a pour rôle de rendre possible cette liaison. En se référant

333

Pierre Piret, (dir.), *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes : Penser la représentation I*, Paris, L'Harmattan, 2007.

334

Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif : Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008.

335

Ils hésitent à utiliser le terme d'irreprésentable, dans la mesure où ils envisagent toujours la possibilité qu'il y ait représentation.

336

Marie-Thérèse Mathet (dir.), *L'Incompréhensible : Littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, 2003.

337

Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2006.

à ces études, dans cette partie, on abordera ce que désigne le dispositif représentatif et à quoi il sert.

1.1. Retour de la représentation

À la fin du troisième chapitre, nous avons cité un texte de Pavis mentionnant le possible retour de la narration en scène du théâtre contemporain³³⁸. Ce retour a pour projet fondamental de raconter quelque chose qui souvent était ignoré par le théâtre extrême (dit postdramatique) des années précédentes. Ainsi, le théâtre contemporain obtient à nouveau une dimension symbolique qui dépasse la vanité des formes extrêmes. Arnaud Rykner en parle dans *Les mots du théâtre* :

[...] le texte théâtral [...] propose naturellement une structuration symbolique du monde qui lui permet d'échapper à la vacuité de la forme « pure ». Ainsi pourrait s'expliquer le retour contemporain sinon du texte, du moins d'un certain type de narration scénique...³³⁹

Or la « structuration symbolique » dans le théâtre contemporain, que Rykner appelle « l'accomplissement de la représentation » ou la « refondation du signe » dans un autre texte³⁴⁰, n'implique pas de retour à la structure fermée. Il s'agit plutôt du retour d'une nouvelle narration, ouverte, dans laquelle coexistent des signes contradictoires. Et l'on peut même y rencontrer des « faillites du langage ». À ce propos, Rykner évoque le « retour au théâtre » dans *Paroles perdues : Faillite du langage et représentation*³⁴¹.

338

Patrice Pavis, « L'écriture à Avignon (2010) : vers un retour de la narration ? », *Op. cit.*

339

Arnaud Rykner, *Les Mots du théâtre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010, p. 40.

340

Arnaud Rykner, « Les spasmes du subjectile », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation*, *Op. cit.*, p.337. De fait, Rykner les considère ici comme des symptômes déjà apparus au vingtième siècle. Pour lui, il en va de même pour le théâtre de la cruauté d'Artaud, qui visait à « ne pas tomber dans la pure performance », contrairement aux malentendus habituels. (Arnaud Rykner, *Les Mots du théâtre*, *Op. cit.*, p. 29.)

341

Selon lui, le théâtre « allie nécessairement – même lorsqu’il croit y renoncer – le réel et le langage »³⁴². Sur la scène de théâtre, le langage ne réussit pas à désigner quelque chose mais en fait surgit l’envers, le réel. Rykner envisage cela comme une particularité du théâtre. Or, on peut relever une autre particularité : le fait qu’il y ait tout de même une certaine « structuration symbolique », même si celle-ci finit par se révéler un échec. Comme il est impossible de montrer sur scène le réel en tant que tel, il lui faut un écran de représentation, qui dévoile la faillite du langage. C’est pourquoi des théoriciens autour de l’Université de Toulouse, y compris Rykner, sont contre l’idée d’une volonté de non-représentation extrême datée des années 1970, et proposent celle de dispositif de représentation. À ce propos, la question du « retour de la narration » ou du « retour au théâtre » se lie donc à celle du « retour de la représentation ».

Pourtant, il est certain que ce dernier ne correspond pas au retour du réalisme, car il ne s’agit pas de représentation en tant qu’imitation des choses telles qu’elles apparaissent. Cette représentation, au sens étroit du terme, a tendance à limiter des choses et à fermer leur sens. Comme on l’a vu dans les premier et deuxième chapitres de cette thèse, ce type de représentation en tant que contrôle structural cadre, fixe, et clarifie des choses afin de dissimuler ou exclure un tiers obscur. Or la représentation dont il s’agit ici n’exclut pas le tiers mais elle « pose les conditions de possibilités d’une série de rencontres »³⁴³ avec celui-ci. Cette représentation fonctionne donc plutôt pour ne pas faire disparaître le tiers. Ce tiers, des théoriciens autour de l’Université de Toulouse le lient à la notion de réel, de brutalité, et d’incompréhensible, et nous dans cette thèse l’appelons l’irreprésentable. Et ces notions s’avèrent indissociables de la représentation. Philippe Ortel parle de l’« interdépendance fondatrice » qui unit « incompréhensible et représentation ». Car selon lui, « il n’y a, en un sens, de mimesis que de l’incompréhensible »³⁴⁴. Pour ainsi dire, représenter l’irreprésentable, est une tâche

Arnaud Rykner, *Paroles perdues : Faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, 2000, p.78.

342

Ibid.

343

Arnaud Rykner, *Les Mots du théâtre*, *Op. cit.*, p.37. C’est ainsi que Rykner définit le rôle du dispositif représentatif.

344

fondamentale dans tout art, et le mouvement réapparaît dans le théâtre contemporain. Le retour dont il s'agit alors ne fonctionne pas comme une prise de siège occupé par un adversaire. Ce n'est pas que l'irreprésentable est à nouveau exclu par la représentation. Philippe Ortel le précise :

Cet envers irreprésentable, tout dans la vie sociale vise à le cacher ou à le réprimer, puisqu'en fonctionnant le dispositif impose sens et ordre. La représentation, en revanche, réactive le lien avec cet envers refoulé, [...] elle fait remonter au premier plan le fond chaotique qu'ils sont censés maîtriser.³⁴⁵

La représentation revient, non pas pour bannir l'irreprésentable, mais pour « réactiver le lien » avec celui-ci. Le retour dont il s'agit ici vise donc une coexistence, un effondrement de tout type de dualisme³⁴⁶. C'est ainsi que, comme l'écrit Ortel, « la compréhension et l'incompréhensible sont largement solidaires dans l'espace de la représentation »³⁴⁷.

Pourquoi s'agit-il alors, de nouveau, de représenter l'irreprésentable ? Essayons de trouver une réponse possible en imaginant le cas des survivants d'Auschwitz. Ceux-ci ont doublement souffert, après être revenus, de l'impossibilité de représenter ce qu'ils avaient vécu là-bas. La sensation traumatisante qu'ils avaient subie n'appartenait pas au symbolique, et en même temps, leur témoignage était réprimé par le système. Pourtant,

Philippe Ortel, « Les dispositifs de l'incompréhensible », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *L'Incompréhensible : Littérature, réel, visuel, Op. cit.*, p. 387. Or il faut préciser : ce que Ortel désigne par le terme de dispositif dans la première phrase citée ci-dessous est le dispositif de contrôle, structural, foucauldien.

345

Philippe Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », in Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif : Penser la représentation II, Op. cit.*, p. 53.

346

En examinant la notion de brutalité et de cruauté, Rykner parle aussi de cet effondrement de dualisme, qui était selon lui une tendance même du début du vingtième siècle. Par exemple, il estime le théâtre de la cruauté d'Artaud ainsi : « d'une certaine façon, il s'agit d'en finir une fois pour toutes avec la partition imposée par une certaine tradition française entre un théâtre de mots et un théâtre de corps, entre un théâtre physique et un théâtre métaphysique, l'un ne pouvant, dans cette perspective, se concevoir sans l'autre : la cruauté est alors le résultat du choc violent, déstabilisant, entre ces deux pôles trop longtemps dissociés ». (Arnaud Rykner, *Les Mots du théâtre, Op. cit.*, p.28.)

347

Philippe Ortel, « Les dispositifs de l'incompréhensible », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *L'Incompréhensible : Littérature, réel, visuel, Op. cit.*, p. 378.

nombreux sont ceux qui ont tenté de représenter Auschwitz, malgré l'intensité de leur trauma, malgré l'atrocité du mépris du monde. Pourquoi l'ont-ils fait ? Parce qu'ils ont survécu à Auschwitz afin d'en témoigner. Reine, personnage dans une pièce de Charlotte Delbo dit : « parce que c'est bien pour que la vérité se sache que nous voulons rentrer »³⁴⁸. La vérité d'Auschwitz, même si sa brutalité et son incompréhensibilité l'en empêche, doit s'expliquer, pour que la survie des victimes ait son sens. Il faut la représentation malgré tout, afin que l'événement qu'ils ont vécu ne soit pas déniée, mais « reconnue comme telle ». Ortel écrit, examinant « en quoi la brutalité appelle de nouveaux systèmes symboliques pour se déployer »³⁴⁹ :

La vie sociale en témoigne avant l'esthétique même : rien de pire, pour la victime d'une agression que de ne pas être reconnue comme telle. Dire, comme on le fait souvent, qu'elle est alors deux fois victime, c'est indiquer que la reconnaissance publique, qui est une première forme de représentation, compte autant que ce qui a eu objectivement lieu. L'art ne fait qu'amplifier le processus : sans le tableau de Picasso qui en a révélé la brutalité, le bombardement du village de Guernica (1937) serait dans la mémoire collective un épisode violent de la guerre d'Espagne, parmi d'autres.³⁵⁰

Si, comme l'exige Lyotard, on renonce à toute idée de représentation et s'il ne restait que des expérimentations de formes et de sensations fragmentaires, insignifiantes, on ne pourrait pas savoir ce qu'elles désignent et de quoi elles traitent. Dans ce cas, des victimes ne pourraient pas être reconnues en tant que victimes de tel ou tel événement. Si le bombardement de Guernica n'était pas dessiné par Picasso, l'intensité de l'événement ne serait pas reconnue, l'événement pourrait même être oublié. La brutalité de celui-ci disparaîtrait, sans reconnaissance ni représentation. En revanche, si la représentation se fait malgré l'empêchement de la brutalité, elle pourrait, paradoxalement, contribuer à

348

Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles ?, et autres écrits inédits*, *Op. cit.*, p. 29.

349

Philippe Ortel, « De l'effraction à l'émergence : esthétique de la brutalité », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation*, *Op. cit.*, p. 349.

350

Ibid.

amplifier la brutalité même³⁵¹. C'est pourquoi, comme l'écrit Rykner, « la déconfiture du langage face au pan, son effondrement sous les coups de la brutalité, ne conduisent ni à sa disparition ni à sa déliquescence »³⁵². Devant le coup de pan, on devrait tout de même écrire, représenter. Ainsi Rykner reformule des phrases de Proust : « ce que j'ai écrit est annulé par le pan et sa brutalité me tue ; mais en même temps le pan me montre que quelque chose d'autre est possible, et qu'il est peut-être enfin pensable d'*écrire comme le pan*, voire d'écrire du pan »³⁵³. Ce quelque chose d'autre qui est possible, cette autre représentation, c'est bien cela qui est le sujet du retour contemporain.

1.2. Quatre niveaux du dispositif représentatif

La nouvelle représentation qui revient, selon les théoriciens autour de l'Université de Toulouse, s'accomplit de telle sorte qu'elle se place au nom du « dispositif ». C'est pourquoi ils ont examiné chaque fois dans des ouvrages collectifs les deux notions ensemble, celle de la représentation et celle du dispositif. Ici, l'important est qu'ils mettent en relation ces deux notions avec d'autres qui semblaient peu compatibles, celles de la brutalité ou de l'incompréhensible. De fait, pour ces théoriciens, le dispositif est avant tout ce qui s'oppose à la structure. Leur notion de dispositif s'avère donc différent du dispositif de contrôle foucauldien. Or ils n'empruntent pas non plus le même chemin que Lyotard, lui qui suggérait une notion de dispositif pulsionnel. Tandis que le dispositif pulsionnel chez Lyotard était contre toute représentation, le nouveau dispositif

351

En revanche, Lyotard constate que l'impossibilité de mesurer un séisme prouve plutôt l'intensité de celui-ci. (Jean-François Lyotard, *Le Différend*, *Op. cit.*, p. 91.) Or s'il n'y a que du rien, que du silence, comment saurait-on de quoi il s'agit ? On ne pourrait savoir s'il s'agit d'un séisme ou d'une tempête, et des victimes ne seraient pas reconnues comme telles. Il faudra donc une représentation qui précède le silence, et vice versa.

352

Arnaud Rykner, « Les spasmes du subjectile », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation*, *Op. cit.*, p. 343.

353

Ibid., pp. 342-343.

contemporain se qualifie de représentatif. C'est à ce « dispositif de la représentation » que se consacrent certains théoriciens, surtout dans le domaine littéraire.

Avant d'examiner la particularité de ce nouveau dispositif, parlons d'abord d'un trait fondamental et commun à tout dispositif. Ce trait, Foucault l'a mentionné dans sa définition du dispositif, au premier plan : « ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène, [...] du dit, aussi bien que du non-dit »³⁵⁴. Ainsi, le dispositif en général, en tant qu'agencement d'éléments hétérogènes, comprend le dit et le non-dit ensemble, c'est-à-dire, non seulement des choses matérielles, mais aussi des éléments discursifs. Et ce trait est encore valable pour le nouveau dispositif artistique. C'est dans ce contexte que Philippe Ortel distingue trois niveaux du dispositif, dans « Vers une poétique des dispositifs » : niveau technique ; pragmatique ; symbolique³⁵⁵. Ces trois niveaux s'expliquent ainsi : le niveau technique du dispositif implique le côté matériel, souvent spatial, qui peut influencer notre manière de penser ou d'agir ; le niveau pragmatique se rapporte au facteur variable de récepteur, impliquant un potentiel des choses aléatoires par rapport à chaque situation donnée ; le niveau symbolique désigne le sens ou la signification du dispositif, la valeur portée par celui-ci, qu'on a tendance à trop focaliser en fait. Suivant cette distinction, Rykner donne une explication avec pour exemple le théâtre : le niveau technique, les jeux de la scène ; le niveau pragmatique, avec la captation du public et l'échange avec celui-ci ; le niveau symbolique, avec le jeu sur le sens³⁵⁶. Et ces trois niveaux coexistent dans tout dispositif artistique, selon Ortel, servant à « représenter » des choses.

Or, tandis que le dispositif foucauldien est un agencement fermé, organisé en vue d'une finalité qui est souvent liée à une idée de contrôle, le dispositif artistique et représentatif dont il s'agit ici est une chose ouverte. Pour ainsi dire, les trois niveaux s'avèrent donc articulés « en un *processus* continu et ouvert, et non en un *système*

354

Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault » (1977), *Dits et Écrits. tome 3 : 1976-1979, Op. cit.*, p. 299.

355

Philippe Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », in Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif : Penser la représentation II, Op. cit.*, p. 39-53.

356

Arnaud Rykner, *Les Mots du théâtre, Op. cit.*, p. 41.

cohérent mais fermé »³⁵⁷. Des éléments hétérogènes ici se trouvent dissociés d'une certaine finalité unique du dispositif. C'est ainsi que « l'agencement du dispositif se donne alors sur le mode de la *coexistence* (spatiale ou temporelle), et pas seulement selon une hiérarchie de causes et d'effets », écrit Ortel³⁵⁸. De surcroît, étant d'accord sur le fait que des éléments hétérogènes dans un dispositif coexistent sans privilège d'un matériau à un autre, Rykner ajoute que « loin de se contenter de les juxtaposer, il les fait s'entrechoquer pour créer un nouvel espace de visibilité et d'écoute »³⁵⁹. Dès lors, le mode de coexistence des éléments peut se développer en mode de l'entrechoquement qui peut nous permettre de rencontrer un aléatoire à travers le dispositif. À ce propos, Rykner définit le dispositif comme « un *processus* non dépourvu d'aléatoire »³⁶⁰. Et c'est là la particularité du dispositif artistique, représentatif.

Cette particularité réside donc en une possible rencontre avec un tiers, incontrôlable et incompréhensible. Le dispositif représentatif se lie alors à l'irreprésentable, son envers. À ce propos, Ortel ajoute un quatrième niveau, qu'il appelle « l'envers incompréhensible du dispositif »³⁶¹ :

Un dispositif n'existerait pas, en effet, sans la réalité anarchique qu'il contribue à canaliser. Que serait le barrage sans la rivière, le navire sans la mer, l'appareil photo sans la lumière, la barrière sans la foule et le phare sans la nuit ? La forme du dispositif se double d'une force qui la justifie et la menace simultanément, et c'est généralement en faisant sentir cette menace que la littérature rend le dispositif visible. [...] le chaos, le hasard, la brutalité en sont les envers inévitables. Ce nouveau type de contiguïté ajoute aux trois composantes examinées jusqu'ici une quatrième, le réel, qui les double chacune comme leur ombre.³⁶²

357

Ibid.

358

Philippe Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », in Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif : Penser la représentation II*, *Op. cit.*, p. 37.

359

Arnaud Rykner, *Les Mots du théâtre*, *Op. cit.*, p. 41.

360

Ibid., p. 37.

361

Philippe Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », in Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif : Penser la représentation II*, *Op. cit.*, p. 51.

362

Ibid., p.52.

La quatrième instance qu'Ortel introduit en se référant à Lacan est ainsi « le réel ». Aussi bien pour Ortel que pour nous dans cette thèse, celle-ci s'avère être une notion lacanienne. Ortel précise que le réel fonctionne « non sous la forme extatique d'une transcendance innommable, mais comme un milieu, étayé lui-même par les niveaux d'organisation »³⁶³. Selon l'approche lacanienne, l'organisation d'un sujet, c'est-à-dire l'accès d'un sujet au symbolique résulte de la perte du réel. Ainsi, le symbolique ou le langage croise dès son origine le réel, son « ombre »³⁶⁴. Ce réel est un « milieu » vide qui fait exister le symbolique, la représentation, voire le dispositif. Comme l'écrit Ortel dans la citation ci-dessus, un dispositif essaie de se constituer en canalisant le réel anarchique qui le menace : c'est comme si le navire dépassait la mer ; comme si la photo dépassait la lumière ; le phare dépassait la nuit. Or, ceux-ci, étant menacés par ceux-là, ils sont en même temps justifiés par eux. Ainsi le dispositif et le réel s'avèrent indissociables. Et il reste toujours une possibilité d'irruption de la menace dans des dispositifs justifiés. Ainsi peuvent réapparaître « le chaos, le hasard, la brutalité » qui s'accroupissaient au fond de la représentation³⁶⁵. Cette irruption du réel, c'est-à-dire du quatrième niveau, est bien la particularité du dispositif représentatif :

Devient « dispositif » toute *structure* s'articulant à la *conjoncture* d'un réel immaîtrisable, autrement dit toute limite s'articulant à un illimité. Le décentrement pascalien, dispositif thématique parfaitement régulé, organise paradoxalement un vertige, programme un désordre, ouvre notre esprit à l'infiniment grand puis à l'infiniment petit, formes superlatives de la conjoncture.³⁶⁶

363

Ibid.

364

Marie-Thérèse Mathet le formule, liant le réel lacanien à la notion de brutalité : « c'est dans son origine même que le langage a croisé la brutalité ». (Marie-Thérèse Mathet, « Brut, brutal, brutalité », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation, Op. cit.*, pp. 8-9.)

365

Ortel précise à ce propos qu'« un dispositif est généralement pulsionnel », citant Lyotard. Or son concept de dispositif ne semble pas correspondre parfaitement à celui de Lyotard. (Philippe Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », in Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif : Penser la représentation II, Op. cit.*, p. 52.)

366

Le dispositif peut se définir ainsi comme structure en relation avec le réel. Alors, quel serait ce réel qu'on affronte dans le dispositif, qu'Ortel qualifie de vertige ou de désordre, d'infini ? Marie-Thérèse Mathet énumère ce que recouvre le réel, en liant celui-ci à la brutalité :

[Voici] ce que recouvre concrètement ce terme de « réel » : l'insupportable du sexe et de la mort, l'angoisse, le néant, l'inconscient aussi. Là encore, une distinction s'impose. Il ne s'agit pas de l'inconscient freudien qui est le refoulement d'une vérité que l'analyse dévoile, mais de l'inconscient lacanien qui constitue un trou dans la chaîne signifiante, un incompréhensible abyssal. C'est en cela que l'incompréhensible dépasse le secret ou le mystère. Car il n'y a rien derrière, rien au fond, c'est le trou lui-même qui nous happe. C'est là qu'entre en jeu la brutalité, qui n'est pas simplement, pas seulement la violence d'une action, mais « l'immédiateté inattendue du rapport à l'incompréhensible ».³⁶⁷

Le réel qui nous happe dans le dispositif s'avère être la pulsion, l'angoisse, la brutalité. Or il ne se réduit pas à une simple violence ou un mystère. Tandis que ceux-ci peuvent être analysés comme l'inconscient freudien, le réel lacanien nous attaque puis reste en tant que « trou » indéchiffrable. Pour ainsi dire, ce réel « troue » le dispositif représentatif. Ici réside un danger qui consiste à se trouver tout d'un coup « dans une situation où l'on ne peut y trouver *a priori* ce qu'on vient y chercher »³⁶⁸. C'est bien de l'échec de la représentation dont il s'agit, mais cet envers du réel achève la représentation en même temps, dans un certain sens. À « ce moment où l'écran [de la représentation] se fissure pour nous remettre face à ce qu'il occultait »³⁶⁹, le dispositif représentatif remplit sa tâche, laquelle consiste à nous guider vers l'irreprésentable abyssal. Or s'il n'y avait

Philippe Ortel, « Les dispositifs de l'incompréhensible », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *L'Incompréhensible : Littérature, réel, visuel*, *Op. cit.*, p. 389.

367

Marie-Thérèse Mathet, « Brut, brutal, brutalité », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation*, *Op. cit.*, p.9.

368

Arnaud Rykner, *Les Mots du théâtre*, *Op. cit.*, p. 41.

369

Arnaud Rykner, « Les spasmes du subjectile : brutalité du pan de Balzac à Proust », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation*, *Op. cit.*, p. 336.

pas d'écran, la fissuration n'arriverait pas non plus³⁷⁰. Il faut donc la représentation afin qu'arrive sa faillite qui est à la fois son achèvement. Autrement dit, ce qui permet l'irruption du réel, de l'irreprésentable, est, paradoxalement, la représentation. C'est une autre particularité du dispositif représentatif. Et les deux particularités, l'une concernant la représentation et l'autre l'irreprésentable, s'entremêlent, interagissent dans le dispositif. Mais comment ?

2. Entre l'effraction et l'émergence

Ce qui est important dans le dispositif représentatif dont il s'agit ici peut se résumer à l'effondrement des dichotomies binaires. Dans ce dispositif, ne fonctionne plus le dualisme de l'irreprésentable et de la représentation, du réel et du symbolique, de l'illimité et de la limite, de l'incompréhensible et de la compréhension. Des théoriciens soulignent cet aspect chacun à leur manière : Ortel constate que « compréhension et incompréhensible sont largement solidaires dans l'espace de la représentation »³⁷¹ ; Michèle Bocquillon qualifie le dispositif de « concept de l'entre-deux », qui s'avère à la fois structural et « rhizomatique »³⁷² ; Stéphane Lojkine évoque le « continuum réel-symbolique », ce qu'Ortel considère comme « matrice du dispositif scénique » dans lequel coexistent « un événement issu du réel » et « l'expression de valeurs »³⁷³. Or, ce qu'on a examiné jusqu'ici concernant le dispositif qui dépasse la dichotomie se limite plutôt à un processus linéaire, suivi par un sens unique : selon ce processus, il y a d'abord une représentation, et le réel le perturbe en surgissant. Mais il existe un autre processus

370

Rykner précise : « l'écran de la toile peinte est la condition de ce retour du réel ». (*Ibid.*)

371

Philippe Ortel, « Les dispositifs de l'incompréhensible », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *L'Incompréhensible : Littérature, réel, visuel, Op. cit.*, p. 378.

372

Michèle Bocquillon, « Le dispositif : concept de 'l'entre-deux' ou ligne de partage entre discours et image ? », in Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif : Penser la représentation II, Op. cit.*, p.

70.

373

Philippe Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », *Ibid.*, p. 40.

qui prend le sens inverse, souligné aussi par ces mêmes théoriciens : on affronte d'abord l'incompréhensible, et la représentation en traite, en essayant de le symboliser à nouveau, même si cette tâche n'est jamais possible. Pour que la dichotomie soit entièrement dépassée, il ne faut surtout pas ignorer ce deuxième processus. Car comme l'écrit Ortel, « le dualisme entre réel et représentation » a tendance à rendre compte « de la transcendance du choc initial mais pas de la suite du processus »³⁷⁴. Or, le dispositif représentatif contient les deux.

Pour faciliter la compréhension, résumons d'abord tous ces processus impliqués dans le dispositif. Ce qui précède tout, en réalité, serait le réel en tant que milieu vide de l'organisation symbolique. C'est la brutalité qu'on affronte dans la vie, ou le pan qui empêche l'écriture de certains auteurs comme l'écrit Rykner³⁷⁵. Or, l'écriture se réalise malgré l'intensité du pan, comme dans le cas des survivants d'Auschwitz. On tente de rétablir la valeur, témoignant de la brutalité qu'on a vécue, par le biais de certaine représentation. Et c'est pour désigner ce processus d'établissement d'une œuvre face à l'incompréhensible qu'Ortel utilise la formule « de l'effraction à l'émergence »³⁷⁶. Pourtant, dans cette représentation même s'infiltrèrent d'autres abîmes, qui sont de l'ordre du réel. Une « immédiateté inattendue du rapport à l'incompréhensible »³⁷⁷ attaque le lecteur ou le spectateur, celle qui appartient au niveau « pragmatique » du dispositif. La notion de dispositif représentatif examinée par des théoriciens autour de l'Université de Toulouse a tendance à recouvrir des processus suivis jusqu'ici. Or, il semble qu'il y ait un autre processus, dans lequel le spectateur tente de nouveau de comprendre, de symboliser ou de justifier cet incompréhensible. Car en réalité, sentir et comprendre, percevoir et concevoir ont lieu ensemble sans distinction. Par conséquent, tous ces processus coexistent, pas comme des dominos alignés mais comme des fils d'écheveau entremêlés.

374

Philippe Ortel, « De l'effraction à l'émergence : esthétique de la brutalité », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation*, *Op. cit.*, p. 359.

375

Arnaud Rykner, « Les spasmes du subjectile : brutalité du pan de Balzac à Proust », *Ibid.*

376

Philippe Ortel, « De l'effraction à l'émergence : esthétique de la brutalité », *Ibid.*

377

Marie-Thérèse Mathet, « Brut, brutal, brutalité », *Ibid.*, p. 9.

C'est pourquoi nous prenons pour titre « entre l'effraction et l'émergence », modifiant la formule d'Ortel qui semble impliquer un ordre linéaire.

Essayons alors de débrouiller ces fils d'écheveau plus précisément, en appliquant ce thème d'« entre l'effraction et l'émergence » à chaque étape. Tout d'abord, des artistes aussi bien que des gens ordinaires rencontrent des moments traumatisants où ils deviennent démunis face à la brutalité du réel et au fait d'être dépourvu de la capacité à représenter celle-ci. Or ce moment d'effondrement, comme Marie-Thérèse Mathet l'écrit, permet une « refondation du signe » : « l'effondrement que provoque la brutalité permet paradoxalement une re-fondation des valeurs. Cette re-fondation s'opère par la fiction »³⁷⁸. Ici, l'opération de la fiction, c'est-à-dire de la représentation, s'avère cruciale. En réalité, cela est vrai non seulement pour la création d'œuvres d'art mais aussi pour notre perception ordinaire : certaines expériences nous happent à travers leur brutalité, dont la sensation est d'abord trop intense pour être symbolisée, même pour être comprise ; or celles-ci portent peu à peu diverses couleurs qui viennent les qualifier. Mathet écrit :

C'est sous la forme d'une « effraction » qu'est vécue l'expérience de la brutalité. Mais le phénomène ne se limite pas au choc initial. Celui-ci diffuse des ondes émotionnelles, perceptives, mémorielles qui plissent différemment le tissu affectif du sujet.³⁷⁹

Ainsi, l'effraction initiale devient dès son apparition une certaine émergence. À cette étape, « des effets de sens ou de signifiante » sont favorisés³⁸⁰, aussi bien que des efforts pour comprendre ou rendre compréhensible l'incompréhensible. C'est à ce propos que s'y ajoutent « des ondes émotionnelles, perceptives, mémorielles » qui sont influencées par le sujet alors que dans le même temps elles influencent également celui-ci. Toute cette opération a lieu naturellement pendant notre perception, et surtout pendant la création artistique. Comme l'écrit Lojkine, toute œuvre d'art qui fournit une

378

Ibid., p. 21.

379

Ibid., p.22.

380

Philippe Ortel, « De l'effraction à l'émergence : esthétique de la brutalité », *Ibid.*, p. 362.

représentation à son récepteur « se donne comme une compréhension du monde, il se donne à lire pour être compris »³⁸¹. Il s'agit d'un principe fondamental sur lequel s'appuie le dispositif représentatif³⁸².

Cependant, ces effets du dispositif représentatif ne s'avèrent pas « herméneutiques » mais plutôt « productifs »³⁸³ : la représentation ici ne correspond pas à une interprétation herméneutique d'un événement brutal, initial ; elle s'organise pour envisager la possibilité que la brutalité se produise. L'important ne réside pas en un fait initial à interpréter, mais en une seconde brutalité qui apparaît à travers la médiation de la représentation. À ce propos, Ortel écrit : « si le fait brutal est souvent instantané, sa brutalité proprement dite est évolutive puisque chaque palier en fait jouer différemment les résonances »³⁸⁴. Ainsi, la brutalité dépend moins du choc instantané que du dispositif représentatif qui la fait résonner. Ortel précise : « elle [la brutalité] tient à la composition, à l'agencement plutôt qu'à la nature des choses »³⁸⁵. Il faut donc une composition ou une représentation productive pour qu'une effraction devienne une émergence. Par exemple, on pourrait lire le dispositif de la madeleine de Proust à cet égard : le pan du passé brutal empêche l'écriture aussi bien que le souvenir ; or, évoquant une scène de la madeleine, l'auteur a trouvé un moyen d'accéder au temps perdu dans lequel se produit et résonne la brutalité de l'enfance.

381

Stéphane Lojkine, « De la parole à la chose, la révolution sémiologique des Lumières », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *L'Incompréhensible : Littérature, réel, visuel, Op. cit.*, p. 21.

382

Rykner écrit : « le cœur incompréhensible du récit n'est pas la marque d'un manque ou d'un échec de la littérature qui serait incapable de donner au monde le sens que certains continuent de lui réclamer. Il est au contraire le symptôme du triomphe paradoxal de l'œuvre, apte à nous remettre face à l'opacité du monde, apte à faire de l'incompréhensibilité même du réel le lieu de sa rencontre, le mode sur lequel nous pouvons l'habiter ». (Arnaud Rykner, « Ne rien comprendre, se laisser prendre », *Ibid.*, p. 273.)

383

Philippe Ortel, « Les dispositifs de l'incompréhensible », *Ibid.*, p. 402.

384

Philippe Ortel, « De l'effraction à l'émergence : esthétique de la brutalité », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation, Op. cit.*, p. 359.

385

Ibid.

Ce processus productif peut nous rappeler le « partage du sensible »³⁸⁶ de Rancière tel que nous l'avons examiné dans le premier chapitre. Selon Rancière, des choses qui n'étaient pas comptées dans un ordre peuvent retrouver leur part dans un autre, à travers un nouveau partage du sensible. Celui-ci correspond ici au dispositif représentatif, qui rend à l'irreprésentable le droit d'être représenté et de se produire. Or, ce dispositif qui, en principe, peut tout rendre représentable risque de se réduire à une sorte de super-structure qui englobe tout ce qui est opprimé au profit d'un contrôle plus fort et vaste. Alors, il ne faudra pas ignorer la possibilité que quelque chose ne soit pas compté et reste incompréhensible même dans un nouveau partage du sensible. Autrement dit, il faudra reconnaître une possible irruption de l'irreprésentable dans un dispositif représentatif. Ainsi, la théorie de Rancière semble faire appel à celle de Lyotard, dans la mesure où Lyotard indique qu'il reste toujours un imprésentable, un différend qui ne se réduit pas à un simple litige³⁸⁷. Pour ainsi dire, le partage du sensible dont il s'agit ici ne désigne pas une réduction violente effaçant le côté abyssal de l'irreprésentable. Par exemple, le brouillard du temps perdu ne se défait pas par le simple fait de boire une cuillerée du thé dans lequel s'amollit un morceau de madeleine. L'important réside plutôt dans la sensation d'avaler des miettes de madeleine qui touchent le palais, évoquant tout d'un coup une scène concrète de l'enfance³⁸⁸. Ici, cette sensation s'avère pour le lecteur être une autre brutalité : la scène de la madeleine, ingénieusement conçue et représentée par Proust, ne fournit pas une interprétation claire et fermée mais nous laisse un abîme. Pour ainsi dire, les deux actes, l'un consistant à représenter l'irreprésentable et l'autre à ne faire que présenter l'imprésentable vont ensemble, impliquant une possible synthèse de la théorie de Rancière à celle de Lyotard³⁸⁹.

386

Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, *Op. cit.*

387

Jean-François Lyotard, *Le Différend*, *Op. cit.*, p. 90.

388

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu I. Du côté de chez Swann* [1987], Paris, Gallimard, 1992, p. 49.

389

Et je constate que beaucoup de théâtres contemporains oscillent dans cette alternative. D'une part ils essaient de créer une nouvelle forme afin de rendre l'irracontable signifiant, d'autre part ils attendent encore quelque chose d'insaisissable même dans cette nouvelle forme, c'est-à-dire quelque chose qui lui

Ainsi, comme on l'a vu, le dispositif représentatif implique son envers, qui est décrit par le réel. La représentation, qui se fait en tentant de dépasser la brutalité des événements, finit par se heurter à une autre brutalité. C'est pourquoi Mathet écrit que « le processus de symbolisation se trouve cependant lui-même contrecarré dans la mesure où les hybrides dessous d'une scène rêvée s'avèrent finalement la révélation d'une brutalité secrète »³⁹⁰. Ce qui est intéressant est que cette deuxième brutalité, « l'ombre produite par l'écran de la représentation » s'avère plus bouleversante que celle d'origine : « la violence de la coupure [originelle] est un moindre mal face à la brutalité de ce qui pousse derrière l'écran »³⁹¹. Par exemple, on pourrait dire que la sensation abyssale qu'évoque la scène de la madeleine est plus bouleversante que le brouillard initial de la mémoire. Ce qui nous happe à travers le dispositif, c'est une brutalité plus intense, plus brutale. Or, à quoi sert celle-ci qui se produit dans le dispositif ? Fonctionne-t-elle simplement en tant que rupture violente, irréversible ? Ou alors, y aurait-il une possibilité pour que cette effraction devienne une fois encore une émergence ? Rykner fournit une réponse :

Le réel fait donc retour dans sa brutalité, par un effet boomerang. Défait par la représentation, il vient traverser cette dernière là où elle y était le moins préparée. L'incompréhensible est ainsi une réponse du réel au sens, réel qui par delà la coupure provoquée par ce dernier, rétablit un continuum entre lui-même et sa représentation.³⁹²

Selon la citation ci-dessus, le réel s'opère en dépassant la coupure du sens. Autrement dit, il évite un simple « pas-de-sens » qui était « la caractéristique sémiotique de l'incompréhensible classique »³⁹³. En revanche, le retour du réel dans le dispositif sert à

reste extérieur et l'envahira comme un éclair. Je m'aperçois que la coexistence des deux côtés de l'alternative fait apparaître un autre rythme, un rythme spécial.

390

Marie-Thérèse Mathet, « Brut, brutal, brutalité », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation*, *Op. cit.*, p. 11.

391

Arnaud Rykner, « Les spasmes du subjectile : brutalité du pan de Balzac à Proust », *Ibid.*, p. 326.

392

Arnaud Rykner, « Ne rien comprendre, se laisser prendre », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *L'Incompréhensible : Littérature, réel, visuel*, *Op. cit.*, p. 279.

393

Stéphane Lojkine, « De la parole à la chose, la révolution sémiologique des Lumières », *Ibid.*, p. 23. Lojkine ajoute que, en revanche, l'incompréhensible moderne [...] récupère la dimension symbolique.

rétablir le continuum avec la représentation, « le continuum réel-symbolique »³⁹⁴ comme le nomme Lojkine. Pour ainsi dire, le réel ne revient pas pour avaler la représentation mais pour tendre la main à celle-ci. Ainsi, l'irreprésentable s'entremêle à nouveau avec la représentation. Des effets de signification et de symbolisation reviennent. À ce propos, en examinant la question de la laideur en tant que brutalité « recrachée par la scène » dans *Paroles perdues*, Rykner constate que ce « *punctum* qui nous point » doit tout de même être « saisi comme un indice *cadre* du réel » : « sans le cadrage et l'ordonnement du laid dans un dispositif d'ensemble, on a pour ainsi dire du laid 'tout court', du laid très exactement *insignifiant* »³⁹⁵. Ainsi, le réel qui revient doit subir un certain cadrage par rapport au dispositif d'ensemble, revêtant un contexte symbolique pour ne pas être insignifiant, tout court. Par exemple, la madeleine de Proust qui point le locuteur du roman aussi bien que nous lecteurs, comme un *punctum*, obtient bientôt un enjeu symbolique : fonctionnant comme un déclencheur de la rencontre avec le temps passé, un déclencheur qui se transforme et se répète, cette scène de la madeleine nous fait comprendre le fonctionnement symbolique de l'œuvre entière.

Or, même si le réel envahissant le dispositif contribue à une « refondation des valeurs »³⁹⁶ et ainsi achève paradoxalement la représentation, ce n'est pas que tout est compréhensible ni que tout se soumet au fonctionnement de l'œuvre, qui reste tout de même imprévisible. De plus, il faut constater que le sens n'est pas donné, fixé, mais s'enfuit toujours. Ainsi, ce qu'on affronte après avoir dépassé le « pas-de-sens » s'avère ne pas avoir de sens clair mais caractérise « la fuite du sens »³⁹⁷. Le sens s'enfuit, se cache, et lui-même jaillit à un moment donné. C'est comme si l'on jouait au chat perché, jeu qui ne se termine jamais. Or ce glissement de sens infini qui se passe « au mépris de

394

Stéphane Lojkine, « La déchirure et le 'faire surface' : dynamique de la scène dans *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 223-239.

395

Arnaud Rykner, *Paroles perdues : Faillite du langage et représentation*, *Op. cit.*, pp. 169-170.

396

Marie-Thérèse Mathet, « Brut, brutal, brutalité », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation*, *Op. cit.*, p. 21.

397

Marie-Thérèse Mathet, « L'incompréhensible, enjeu de l'art », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *L'Incompréhensible : Littérature, réel, visuel*, *Op. cit.*, p. 12.

tout décodage ultime, de toute herméneutique triomphante » sert de force motrice de l'appréciation de l'œuvre d'art³⁹⁸. Quant à cette appréciation, comme l'écrit Rykner, « il faut interroger bien moins le sens lui-même que l'acte par lequel ce sens advient ou non »³⁹⁹. Il s'agit alors d'interroger le déroulement du dispositif, celui-ci qui permet des interactions infinies voire imprévisibles « entre l'effraction et l'émergence ».

Prenons exemple d'un spectacle *Tauberbach* (2014), chorégraphié par Alain Platel de la compagnie Les Ballets C de la B, d'après l'histoire d'Estamira, qu'on a abordée dans le premier chapitre en examinant la question du trauma corporel. Estamira est une dame schizophrène, traumatisée par les méandres de la vie, et habite depuis longtemps dans une décharge des environs de Rio de Janeiro. Et cette décharge dévastée, lieu condensé de toute la tragédie d'Estamira, se déploie sur la scène en tant qu'espace couvert de tas de vêtements usagés, jetés. Ce dispositif de vêtements entassés en masse bouleverse le spectateur, qui ne peut soutenir cet énorme tas par le regard. Or juste après ce coup de sensation, le dispositif revient à une signification, une métaphore de la vie dévastée d'Estamira : des vêtements s'avèrent épluchures des gens disparus, des gens qui avaient traumatisé Estamira et eux-même en avaient souffert, le tas représentant leur tombe. Pourtant, cette fois encore, dès que des danseurs montent à une barre et retombent violemment sur le tas de vêtements, ou qu'ils ouvrent une ruelle en les dispersant pour y murmurer un chœur de Bach, la brutalité revient, en trouant la symbolisation, mais de nouveau en interagissant avec celle-ci.

Ainsi, des éléments opposés s'entremêlent dans le dispositif représentatif, en influençant l'un l'autre, en changeant de direction librement. Ortel décrit cette interaction : « le fini s'y articule à l'infini, le réel au possible, la stabilité au désordre »⁴⁰⁰. On peut aussi retrouver ces interactions soit dans une perception ordinaire de nos vies, soit dans la création d'une œuvre d'art qui traiterait de l'irreprésentable, soit dans la réception de celle-ci. Ce qui est intéressant est que des interactions infinies peuvent se

398

Arnaud Rykner, « Ne rien comprendre, se laisser prendre », *Ibid.*, p.273. Rykner précise : « l'incompréhensible est ce qui nous fait lire, et la raison d'être de l'œuvre ».

399

Ibid., p. 274.

400

Philippe Ortel, « Les dispositifs de l'incompréhensible », *Ibid.*, p. 393.

diversifier selon nombre de créateurs et de récepteurs. Car l'inconscient de chacun ou son expérience subjective du réel influence énormément ces interactions. C'est pourquoi nous tentons d'examiner, dans la prochaine partie, le rôle de chacun, c'est-à-dire celui de l'artiste et du spectateur vis-à-vis du déroulement du dispositif représentatif.

3. La production et la réception du dispositif

3.1. Le rôle des artistes

Examinons alors la question de l'artiste en tant que sujet qui dispose le dispositif. Que fait-il pendant la création de dispositifs représentatifs, surtout quand il s'agit d'une œuvre traitant de l'irreprésentable ? La tâche des artistes concernant le dispositif est problématique, dans la mesure où celui-ci vise à représenter l'irreprésentable et en même temps à attendre l'échec de la représentation, voire l'irruption du réel. Le problème réside en réalité sur le fait qu'aucun artiste ne peut prévoir ce réel qui revient, ce réel qui se trouve en principe hors symbolique, en dehors de nos capacités. Et si l'artiste prenait une position toute puissante et précisait consciemment et intellectuellement la brutalité qui arriverait, le dispositif s'avérerait être une structure, non pas un dispositif au sens propre du terme. Alors, que font les artistes en produisant le dispositif, afin de favoriser la possibilité du trou sans pour autant se rendre au-delà ? Rykner donne une réponse possible en définissant le dispositif :

Le dispositif [...] est [...] un *processus* non dépourvu d'aléatoire, qui pose les conditions de possibilités d'une série de rencontres sans figer celles-ci dans un cadre déterminé.⁴⁰¹

Suivant cette courte définition, imaginons alors le rôle de l'artiste. D'abord, l'artiste ne vise pas à donner un résultat mais un « processus » : l'œuvre ne doit pas être fermée, toute figée, mais ouverte à l'aléatoire ; pour cela, il faut y introduire des éléments

401

Arnaud Rykner, *Les Mots du théâtre*, *Op. cit.*, p. 37.

hétérogènes qui ne suivent pas de causalité linéaire, mais qui coexistent voire s'entrechoquent⁴⁰², pour que ces éléments eux-mêmes dirigent le dispositif vers un abîme. Ici, le moindre rôle de l'artiste est de « poser les conditions de possibilités d'une série de rencontres » : cela correspond à une autre explication de Rykner sur le dispositif, lequel affirme que celui-ci « organise les 'indices' »⁴⁰³. Ici, l'objet de la tâche de l'artiste se limite à quelque chose d'imprécis tel que des « conditions » ou des « indices ». Et l'artiste ne peut pas le figer ou le prévoir, car les rencontres dont il s'agit sont celles qui envisagent le réel. De fait, « la rencontre avec le réel » est une formule que Lacan avait employée pour qualifier le trauma⁴⁰⁴. Ainsi, s'il s'agit d'un trauma, soit de lui-même, soit du spectateur, il est naturel de relever que l'artiste n'est pas en mesure d'en donner une représentation intellectuelle, mais plutôt une représentation qui serait plus proche de la sensation.

Il est vrai que même le traumatisme, la brutalité, l'irreprésentable suscitent un travail de représentation, « dans la mesure où celle-ci opère une première *synthèse* de l'expérience, donc une première compréhension des choses », comme le dit Ortel⁴⁰⁵. L'artiste crée alors un dispositif représentatif, afin de faire comprendre l'incompréhensible. Or, comme l'expérience initiale ne repose pas sur la compréhension intellectuelle mais sur « la dimension sensorielle »⁴⁰⁶, le dispositif dont il s'agit a tendance à s'adresser lui aussi à la sensation ou à la matière. C'est dans ce contexte qu'on pourrait lire la scène de la madeleine chez Proust, quelques lignes avant ces mots :

402

Ibid., p. 41.

403

Arnaud Rykner, *Paroles perdues : Faillite du langage et représentation*, *Op. cit.*, p. 165.

404

Jacques Lacan, « Tûché et automaton », *Le Séminaire XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *Op. cit.*, p. 54.

405

Philippe Ortel, « Les dispositifs de l'incompréhensible », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *L'Incompréhensible : Littérature, réel, visuel*, *Op. cit.*, p. 387.

406

Ortel écrit : « Moins il comprend, plus la dimension sensorielle et notamment optique domine dans son expérience ». (*Ibid.*) Et je voudrais dire plutôt « notamment corporelle » qu'« optique ».

Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas.⁴⁰⁷

La brutalité du temps passé ne réside pas en un simple fait mais en matière, en sensation. Par conséquent, afin de poser « les conditions de possibilités d'une série de rencontres » avec du temps perdu, il faut faire appel à cet objet matériel, comme le fait Proust en évoquant la sensation des miettes du gâteau touchant son palais. La « mémoire involontaire » proustienne fonctionne ainsi, écrit Rykner, « non comme un processus psychologique de remémoration inattendue, mais comme une véritable *expérience du pan* »⁴⁰⁸. Dans un même contexte, Rykner développe des phrases citées ci-dessus de Proust : « cet objet, cette matière, [...] c'est celle-là même qu'il s'agit littéralement d'avaler, comme pour se guérir d'un réel dont la brutalité ne pourrait être sinon que définitivement traumatique »⁴⁰⁹. Pour ainsi dire, afin de se sauver du traumatisme incurablement sensuel, il faudrait représenter voire avaler une autre sensation brutale. Or celle-ci peut s'avérer elle-même aussi traumatisante, impliquant la possible rencontre avec le réel. Ce serait dans ce contexte que Mathet décrit la tâche de l'artiste, comme une substitution d'un incompréhensible à un autre :

L'artiste dispose cependant de moyens qui permettent de rendre perceptible cet indéchiffrable, en substituant un incompréhensible à un autre.⁴¹⁰

Ainsi, en substituant une sensation brutale à une autre, l'artiste tente de rendre « perceptible » l'irreprésentable, et non pas concevable ou interprétable. Si Freud analyse

407

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu I. Du côté de chez Swann*, *Op. cit.*, p. 49. Puis s'ajoute une autre phrase qui évoque le côté abyssal de la rencontre avec cet objet, cette matière : « cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas ».

408

Arnaud Rykner, « Les spasmes du subjectile : brutalité du pan de Balzac à Proust », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation*, *Op. cit.*, p. 343.

409

Ibid., p. 344.

410

Marie-Thérèse Mathet, « Brut, brutal, brutalité », *Ibid.*, p. 9.

le rêve pour donner une explication, Proust « explore les méandres du rêves [...] pour le figurer », pour nous faire revivre des sensations⁴¹¹. À ce propos, Ortel préfère même le terme de dispositif mimétique que celui de dispositif représentatif : car selon lui, tandis que la description relève de la représentation, l'énumération, la touche, le débordement de la sensation matérielle relèvent plutôt de l'imitation⁴¹². Or, ce trait mimétique nous semble être compris dans le dispositif représentatif dont il s'agit dans ce chapitre. Car ce dispositif lui-même souligne le côté matériel et sensuel sans se réduire à une simple description, pour que la brutalité du réel puisse l'envahir.

Prenons un autre exemple, le dispositif littéraire de Charlotte Delbo, qui témoigne de la misère brutale d'Auschwitz. Son écriture nous semble reposer sur l'énumération des sensations vécues dans les camps, car toutes les mémoires dont elle tente de témoigner sont celles de la peau et du corps⁴¹³. Plutôt que de les décrire ou de les expliquer, Delbo fait surgir le débordement même des sensations. À ce propos, nous pouvons appeler son écriture « l'écriture du corps »,⁴¹⁴ en nous référant à la notion de Jean-Luc Nancy : « soit à écrire, non pas du corps, mais le corps même. Non pas la corporéité, mais le corps. Non pas les signes, les images, les chiffres du corps, mais encore le corps »⁴¹⁵. Quant au dispositif représentatif chez Delbo, il ne s'agit donc pas de donner des explications sur telle ou telle mémoire corporelle d'Auschwitz, mais de lancer des sensations mêmes du

411

Philippe Ortel, « Les dispositifs de l'incompréhensible », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *L'Incompréhensible : Littérature, réel, visuel, Op. cit.*, p. 403.

412

Ibid., p.399. Ici, Ortel prend des exemples d'une peinture de bouquets de fleurs de Delacroix, dont la touche colorée déborde les contours de l'objet, et des phrases de Zola dans *Le Ventre de Paris* qui, évoquant l'empilement des beurres et des fromages aux halles, ne décrit pas les produits mais leur débordement.

413

Delbo écrit : « Auschwitz est si profondément gravé dans ma mémoire que je n'en oublie aucun instant. [...] Dans cette mémoire profonde, les sensations sont intactes » ; et chaque fois que cette mémoire de la peau surgit, « la souffrance est si insupportable, si exactement la souffrance endurée là-bas, que je la ressens physiquement, je la ressens dans tout mon corps » ; et la mémoire profonde d'Auschwitz qui « garde les sensations et les empreintes physiques » est « la mémoire des sens ». (Charlotte Delbo, *La Mémoire et les jours* [1985], Paris, Berg International, 2013, pp. 13-14.)

414

Jungweon Mok, « Charlotte Delbo, l'écriture du corps », in PAGE Christiane (dir.), *Charlotte Delbo, Œuvre et engagements*, Rennes, PUR, 2014.

415

Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 2006, p. 12.

corps. Delbo se contente de faire coexister voire s'entrechoquer des éléments hétérogènes, sensuels. Par exemple, dans « Le ruisseau »⁴¹⁶, elle déploie des sensations gravées dans son corps, sans suivre aucun ordre logique ou chronologique car le corps dépasse celui-ci :

Le hurlement d'une prisonnière politique allemande, le compte scrupuleux des jours qu'on faisait pour se rappeler la mort des amies, le dégel du printemps, l'absence de sa propre odeur quand elle a retroussé la robe, les pieds violets sans ongles, son habitude de prendre au moins deux bains par jour après son retour du camp, le contact surprenant de l'eau sur la peau, la mémoire de la dernière douche du jour de l'arrivée au camp pendant laquelle elle a mis son dernier parfum sur la gorge, frottement de la cuisse avec une poignée de sable dans le ruisseau...⁴¹⁷

Ici, des sensations énumérées sont si vraies qu'elles impliquent des choses paradoxales de la vie : quelques gouttes de parfum versées pendant la première et dernière douche au camp en dépit de la menace de la mort ; le corps qui semblait puant que Delbo a du laver au moins deux fois par jour après le retour en sa demeure dans un contexte intense. Ainsi, en laissant se déployer des sensations en tant que telles, l'artiste s'approche de l'essence de la vie, qui s'avère toujours contradictoire et absurde. À ce propos, Mathet constate que « l'oxymore et le contraste » sont « les outils majeurs » de l'écriture de la brutalité, en exemplifiant celle de Balzac : « tout l'enjeu consiste en effet à 'voir à nu' la vie des autres, à détecter les 'joies de jeune homme qui mènent à l'échafaud' ou à diagnostiquer des 'rires de désespoir' »⁴¹⁸. Il s'agirait donc de l'un des rôles de l'artiste, celui qui consiste à être fidèle aux sensations qu'il déploie dans le dispositif, afin que l'absurdité de la vie ne soit pas ignorée, voire que celle-ci puisse nous toucher, nous attaquer, à travers sa brutalité.

416

Charlotte Delbo, *Auschwitz et après II. Une connaissance inutile* [1970], Paris, Minuit, 2009, pp. 52-65.

417

Jungweon Mok, « Charlotte Delbo, l'écriture du corps », in PAGE Christiane (dir.), *Charlotte Delbo, Œuvre et engagements, Op. cit.*, pp. 288-289.

418

Marie-Thérèse Mathet, « Brut, brutal, brutalité », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation, Op. cit.*, p. 14.

Alors, on pourrait dire que l'important ne repose pas sur les sensations mêmes, mais sur le trou que provoquent celles-ci. C'est pourquoi leur description est moins intéressante que leur débordement. Et l'artiste ne peut pas prévoir ce que fera ce débordement de sensation chez le récepteur. Comme Proust a pu le reconnaître, il s'agit de considérer un objet matériel dont la sensation nous fait tomber dans une sorte d'abîme, « il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas »⁴¹⁹. Pour ainsi dire, « l'intention » de l'artiste ne peut jamais contrôler « l'intensité » de l'œuvre. Lyotard, qui souligne la question de l'intensité par rapport au dispositif pulsionnel, réduit alors le rôle de l'artiste, en examinant la question de la création musicale dans « Musique, mutique », paru dans *Moralités postmodernes* :

L'art de l'œuvre est toujours un geste d'espace-temps-matière, l'art de la pièce musicale, un geste d'espace-temps-son. / Ce geste n'est pas le fait de l'auteur. Le travail de l'auteur est de laisser le son faire un geste qui paraît excéder l'audible et d'en consigner la trace dans l'espace-temps-son qui détermine le champ de l'audible.⁴²⁰

Ainsi, Lyotard limite le travail de l'artiste à une certaine consignation ou organisation des « traces » dans un espace-temps donné. Ce faisant, l'artiste attend que ces traces rendent possible une apparition de « gestes », ceux qui ne sont pas « le fait de l'auteur ». Ces gestes, dont l'intensité dépasse l'intention artistique, Lyotard les définit comme ceux « qui ne sont pas les contenus ni les formes mais le pouvoir absolument émouvant de l'œuvre »⁴²¹, laquelle excède le champ représentable. Ici, le dispositif pulsionnel chez Lyotard, en tant qu'organisation des traces qui permettent l'apparition du geste, ressemble au dispositif représentatif chez Rykner en tant qu'organisation des « indices »⁴²² favorisant l'irruption du réel. Or, tandis que des théoriciens autour de l'Université de Toulouse soulignent le côté représentatif du dispositif, Lyotard, qui avait

419

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu I. Du côté de chez Swann*, *Op. cit.*, p. 49.

420

Jean-François Lyotard, « Musique, mutique », *Moralités postmodernes*, *Op. cit.*, p. 185.

421

Ibid., p. 186.

422

Arnaud Rykner, *Paroles perdues : Faillite du langage et représentation*, *Op. cit.*, p. 165.

refusé toute notion de représentation, a préféré le terme de « forme » : au lieu de disposer des indices représentatifs, l'artiste lyotardien organise des traces ou des formes⁴²³. Ces formes de l'œuvre, selon Lyotard, fonctionnent comme « le dépôt ou l'archive, dans la langue des sons, d'un événement sonore [qu'il appelle] le geste »⁴²⁴.

Or, l'important est que telles ou telles formes, sinon des traces, doivent être créées et organisées par l'artiste. Lyotard lui-même reconnaît dans un sens qu'il faut un écran formel, un écran représentatif pour des théoriciens de Toulouse, en tant que condition de possibilités de rencontre avec le réel, pour que celui-ci arrive en déchirant cet écran :

Il résulte en tout cas des *formes* sonores. L'œuvre issue de ce travail est audible, et l'audible s'entend parce qu'il est formé ou formable dans une langue de sons. [...] Donner issue au geste sonore est nécessairement inscrire quelque chose de lui dans une langue qui parle à l'ouïe, qui affecte la pensée auditive. Le geste est peut-être une énigme, mais son actualisation dans le corps humain sensible aux sons ne signifie pas le mystère d'une incarnation⁴²⁵.

Même si le geste en tant que « pouvoir absolument émouvant de l'œuvre » est une énigme, son actualisation prend des formes qui ne sont pas des mystères. On voit, on entend, on touche telles ou telles formes, qui sont elles-mêmes la « trahison » de l'invisible, de l'inaudible, de l'intangible. Or ce sont ces formes qui nous permettent ou même « promettent » la présence voire l'apparition des choses hors champ représentable⁴²⁶ :

423

Or il me semble qu'il n'y a pas de grande différence entre ces deux dispositifs. Lyotard lui aussi ne peut éviter la question de la représentation au sens particulier du terme, s'il parlait d'autres arts que la musique. En ce sens, la musique semble être un bon objet pour lui, afin de parler simplement des formes en ignorant la question de la représentation.

424

Jean-François Lyotard, « Musique, mutique », *Moralités postmodernes*, *Op. cit.*, p. 187.

425

Ibid.

426

Lyotard écrit : « la musique travaille à accoucher l'audible du souffle inaudible. Elle essaie de le mettre en phrases. Ainsi elle le trahit, en lui donnant forme, et le fait ignorer. Mais aussi, elle promet ». (*Ibid.*, p. 194.)

Le souffle inouï ne se sous-entend que dans et par l'écoute de la langue musicale. Il faut que le corps chante et s'enchanter pour donner accès au délire du corps désenchanté, pour halluciner en lui-même un autre corps, muet, qui ne cesse de déchanter. Comment, sans la musique, sous-entendre un gémissement inaudible, comment en aurait-on l'imagination ?⁴²⁷

Voici un exemple issu du théâtre, *The Four Seasons Restaurant* de Romeo Castellucci. Dans ce spectacle « disant la solitude de l'artiste »⁴²⁸ qui ne peut que choisir le silence, le néant, le vide, Castellucci a pour thème un « point noir » dans l'univers. Or le gémissement de celui-ci est trop fort pour qu'on puisse l'entendre. Seul le silence se fait entendre. Alors, pour mettre en forme cette solitude du point noir, Castellucci rend toutes obscures la scène et la salle, et les remplit de bruit assourdissant et de secousse inconnue. Puis sur un voile noir couvrant la scène, apparaissent des phrases disant qu'on avait transformé le son du point noir en quelque chose d'audible, et que cela est ce bruit que le spectateur est en train d'entendre. Cette « trace » audible touchant le corps du spectateur par sa sensation brutale fait un « geste », pour que soit présent le souffle inaudible de l'univers. Puis le voile se retire pour que soit présentée une scène propre et élégante, une scène provoquant une impression d'irréalité. Une femme y entre. Elle porte des ciseaux à une main, et tient sa langue avec l'autre. Lentement elle la coupe avec des ciseaux. La langue amputée tombe pesamment par terre. Et la femme essuie sa bouche avec une serviette. Elle met la serviette tachée de sang dans sa poche, marche silencieusement vers un coin, et s'y tient debout en ouvrant ses bras. Les castrations de langues se succèdent chaque fois par une femme, quelques fois deux ou trois. Ce rituel pénible est sans queue ni tête. Constamment par terre s'ajoutent les langues coupées. Quelques-unes crient en coupant leur langue, quelques-unes la tiennent fort. Ainsi s'expose une solidarité terrible et sincère. Par la suite, les femmes se rassemblent dans un coin et créent un cercle en se prenant les mains. Un chien entre. Le chien noir et grand mange les langues dispersées par terre. Et il sort. Les femmes seules, sans langue ni parole, restent dans le silence. Alors, il est vrai que cette scène de découpage de langues prend une forme représentative : le fait qu'il y ait des choses qu'on ne peut raconter, autrement dit qu'il y

427

Ibid., p. 195.

428

Romeo Castellucci, dans l'affiche du spectacle, Paris, Théâtre de la Ville, 2013.

ait de l'irreprésentable, est représenté à travers cette scène explicative et figurative. Or, la sensation qu'évoque la langue douloureusement découpée, roulée par terre, avalée par un chien dépasse une simple explication portant sur la privation de la parole. La sensation qui refuse d'être décodée laisse le spectateur tomber dans un abîme où apparaît la brutalité même de la solitude, du silence, voire du néant noir.

Ainsi, même si l'œuvre dispose telles ou telles formes en représentant des choses, on ne devrait pas « se contenter de déchiffrer et de reconnaître ces formes », car l'œuvre n'est pas « un objet fini, une donnée qui est là »⁴²⁹. Au contraire, selon l'expression de Lyotard, l'œuvre « lutte, *travaille* au sens fort, celui de l'obstétrique et de la psychanalyse, pour donner trace ou pour faire signe, dans l'audible, d'un geste sonore qui excède l'audible »⁴³⁰. À ce propos, le rôle de l'artiste peut correspondre à celui de la femme venant d'accoucher, ou du patient pendant l'analyse :

Double paradoxe : d'une matière sonore d'abord, qui ne s'entend pas puisqu'elle excède l'audible, et qui cependant est, si je puis dire, *déjà* du son. Et d'un geste ensuite dans cette matière et de cette matière, [...] d'un geste qui n'est pas le fait, ou pas seulement le fait, d'un sujet conscient, c'est-à-dire du compositeur. Celui-ci aurait surtout, comme la femme et le patient dans leur *travail*, à laisser ouverte la voie par laquelle peut arriver ce qui n'est *pas encore* arrivé, l'enfant, le passé, ici la phrase musicale, et ce qui pourtant est *déjà* vie humaine potentielle, mémoire possible ou sonorité éventuelle. [...] Le geste musical atteint l'oreille, ainsi préparée à l'impréparation, comme un événement. Non pas parce qu'il surgirait inopinément, puisque au contraire il aura été attendu et violemment souhaité. Mais il est événement en ce que le sujet qui lui donne issue ne savait pas et ne sait pas *ce qu'*est cet événement, en quoi il consiste, comme on dit. Il ne le contrôle pas.⁴³¹

L'artiste, comme l'accouchée ou le patient, « travaille » pour faire arriver ce qui n'est pas « encore » arrivé mais qui, en même temps, est « déjà » là. Pour ainsi dire, il travaille en oscillant entre l'absence et la présence du réel. Car celui-ci, et sa brutalité, s'avèrent à la fois le fond et la fin du symbolique, de la représentation. L'artiste « lutte » alors, à travers

429

Jean-François Lyotard, « Musique, mutique », *Moralités postmodernes*, *Op. cit.*, p. 187.

430

Ibid., p. 186.

431

Ibid.

le dispositif représentatif, contre cette dualité paradoxale, pour qu'un « événement » arrive. Cet événement était longtemps attendu et souhaité, mais pas prévu ou contrôlé, comme un bébé ou un temps perdu. Dans un sens, cette attente et ce désir peuvent composer le seul véritable travail de l'artiste.

Pascal Quignard, dans *Sur l'image qui manque à nos jours*, examinant la question du désir paradoxal, écrit que « l'art voit absent »⁴³². Il décrit une scène citée d'un texte ancien qui est dû à Pline, une scène d'une jeune femme en face de son amoureux qui partira en guerre⁴³³. Puis Quignard l'interprète :

La jeune fille « voit absent » celui qu'elle aime alors que ce dernier se tient pourtant, actuellement, devant elle. Seulement, alors qu'il est sous ses yeux, elle anticipe son départ ; elle imagine sa mort ; encore en sa présence elle le regrette ; elle *désire* l'homme qui est là.⁴³⁴

Ainsi présence et absence s'entremêlent : on souffre de l'absence malgré la présence ; on désire la présence même avant l'absence. Et cela semble se rapporter au travail de l'artiste⁴³⁵ : l'artiste met des formes ou des traces, c'est-à-dire une présence, en représentant l'irreprésentable, c'est-à-dire une absence ; et en même temps, il désire et attend un événement ou un geste, qui est encore absent mais déjà présent. En raison de cet enjeu paradoxal de présence et d'absence, l'artiste ne peut savoir ni contrôler « *ce qu'est cet événement, en quoi il consiste* », comme l'écrit Lyotard⁴³⁶. L'artiste attend, et

432

Pascal Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours*, Paris, Arléa, 2014, p. 14.

433

Voici la description : « une jeune femme tient une flamme dans sa main gauche. Dans sa main droite elle tient un morceau de charbon. Devant elle, debout, se tient le jeune homme qu'elle aime. Mais la fille de Dibutadès ne regarde pas son amoureux qui s'en va à la guerre. Elle se penche au-dessus de sa tête pour inscrire la ligne que trace l'ombre de sa chevelure sur le mur ». (*Ibid.*, p. 13.)

434

Ibid., p. 14.

435

Il est intéressant que Quignard compare lui aussi ce travail de l'artiste avec la grossesse de la femme, qui, en souhaitant devenir mère, « souhaite ardemment *voir absent* son sang mensuel ». Puis il ajoute : « cette absence de sang entre ses jambes, très curieusement, elle l'appelle un 'enfant' ». (*Ibid.*, p. 15.)

436

Jean-François Lyotard, « Musique, mutique », *Moralités postmodernes, Op. cit.*, p. 186.

curieusement, ce n'est pas lui mais le spectateur qui rencontre voire développe le fruit de cette attente.

3.2. La part des spectateurs

Des dispositifs se déploient sur scène, et les spectateurs les vivent, chacun à leur manière. Chaque spectateur s'avère être un sujet unique que le dispositif ne peut contraindre à telle ou telle compréhension figée. Par exemple, se déploient le bruit assourdissant du point noir, la sensation aiguë du découpage de la langue, la solidarité de la solitude et du silence, dans *The Four Seasons Restaurant* de Castellucci. Ces formes ou ces indices représentatifs, certains se contenteront de les déchiffrer, en en extrayant une seule signification possible ; or d'autres continueront à lutter contre la fuite éternelle du sens. Certains les trouveront banaux, peu intéressants, n'y verront rien ; d'autres seront bouleversés, y verront un abîme. Pour ainsi dire, ceux-ci peuvent projeter leur propre solitude vécue à un moment particulier dans leurs vies, puis voir cette solitude mise sous la forme de ce point noir, et sentir eux-mêmes le néant abyssal de tout l'univers, là où seuls flottent l'inaudible et l'irracontable. Ce qui est intéressant est que chaque expérience de spectateur ne dépend guère de son intellect mais de sa sensation. Ainsi, personne ne peut prévoir quelles seront les résonances, quand bien même il s'agirait d'un spectateur intéressé.

Or, pourquoi chaque expérience est-elle différente devant le même dispositif ? Car ici fonctionne la dimension « pragmatique » de celui-ci : des éléments hétérogènes de dispositif, organisés par rapport aux deux niveaux, ceux de la technique et du symbolique, rencontrent ici une troisième instance pragmatique qui est le spectateur ; ainsi naissent, selon Ortel, « des multiples corrélations s'instaurant entre l'élément concerné et les souvenirs ou obsessions du spectateur »⁴³⁷. Il s'agit donc d'expériences personnelles amassées dans la vie, voire de l'inconscient qui les colore, étant coloré lui-même par elles ; on perçoit également l'influences des choses qui s'actualisent, par

437

Philippe Ortel, « De l'effraction à l'émergence : esthétique de la brutalité », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation*, *Op. cit.*, p. 361.

exemple de l'attitude ou de la volonté devant l'œuvre, du cœur ou du sens particulier à un certain moment donné. Tous ces facteurs variables perturbent le dispositif, l'amènent vers un point imprévisible et unique. À ce propos, Rykner écrit que « rebelle à toute idée d'efficacité », le dispositif est « étroitement dépendant de qui le pénètre, de qui vient l'habiter, de qui fait jouer ses rouages, de qui feuillette ses significations multiples »⁴³⁸. Ainsi, les façons avec lesquelles réceptionner le dispositif se multiplient, aussi bien que les façons d'assister à cette irruption du réel, lequel peut se produire éventuellement par rapport au récepteur. Le dispositif permet au spectateur de « creuser son trou »,⁴³⁹ de « reconstituer le pan absent »⁴⁴⁰ à sa manière. L'important est que si certains spectateurs finissent par rencontrer le réel, chacun rencontre voire restitue « son réel ». Le réel est subjectif. Et la brutalité qui « isole l'événement de la chaîne ordinaire des faits et des idées [...] le dote d'un éclat personnel, lui procure une valeur propre et fait de son irruption une sorte d'absolu »⁴⁴¹.

Or il n'est pas facile pour chacun des spectateurs de reconstituer ce réel, d'en faire une certaine émergence. Car le réel qu'il avait rencontré ne peut se traduire dans la langue du symbolique. C'est pourquoi le sens fuit, même pour celui qui a vécu l'irruption du réel devant le dispositif. Un certain « paradoxe du regard » l'attaque, paradoxe selon lequel « plus il en voit moins il en sait, [...] plus il en sait moins il peut comprendre »⁴⁴². Si un spectateur ou une critique, afin de vaincre la fuite du sens, tente de constituer lui-même une signification de façon peu franche, il risque de mentir, de trahir l'œuvre. Car cette dernière, dans la mesure où elle permet – autrement que le dispositif de contrôle – l'émergence d'une certaine béance, d'un « trou » au profit de l'apparition du réel, est aussi en mesure de contenir des paradoxes qui sont tellement vrais, qui ne peuvent être

438

Arnaud Rykner, *Les Mots du théâtre*, *Op. cit.*, p. 39.

439

Ibid., pp. 40-41.

440

Marie-Thérèse Mathet, « Brut, brutal, brutalité », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation*, *Op. cit.*, p. 13.

441

Philippe Ortel, « De l'effraction à l'émergence : esthétique de la brutalité », *Ibid.*, p. 348.

442

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis ou le désir du texte : sur Henry James », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *L'Incompréhensible : Littérature, réel, visuel*, *Op. cit.*, p. 138.

encadrés dans une signification nette. Par conséquent, le spectateur ne doit pas essayer de dominer l'œuvre, mais plutôt de s'y soumettre. Citant Rykner, Mathet précise :

La seule règle est de « renoncer à percer le secret », et d'être « soumis à l'œuvre ». C'est décidément en pleine lumière que se cache l'incompréhensible : reste à « scruter ce qui se montre ». / S'il ne s'agit pas de décoder un contenu, c'est que ce qui est à l'œuvre est un dispositif, un « organe par lequel le texte devient sujet ». Ce n'est pas moi qui comprends, je suis compris.⁴⁴³

Ici, ce qui devient sujet n'est pas le spectateur mais de nouveau l'œuvre. L'œuvre n'est pas un objet que l'on doit comprendre, déchiffrer, ou même regarder ; l'important est « l'existence au cœur de l'œuvre d'une *présence* qui attend pour se saisir de nous »⁴⁴⁴ ; en attendant, celle-ci nous regarde⁴⁴⁵. Il faut donc se saisir de l'œuvre d'abord par ce regard, et se soumettre au réel qui surgit. Or ce n'est pas pour se rendre passif, mais pour devenir à nouveau un sujet, un vrai sujet qui subit au font son réel : comme l'écrit Rykner, « le postulat ne suppose pourtant pas une béate passivité »⁴⁴⁶ ; le spectateur en tant que sujet se lance lui-même au regard de l'œuvre – qui est aussi un sujet – pour ne pas mentir, pour être fidèle à son propre réel. « L'attention à ce qui advient dans l'œuvre » précède ainsi « l'exigence d'un sens »⁴⁴⁷. Autrement dit, dès qu'arrive l'effraction brutale de l'œuvre, l'émergence symbolique peut être lancée, ce qui constitue la part des spectateurs.

Ce travail du spectateur rappelle ce que Rancière nomme « le travail poétique de traduction » dans *Le Spectateur émancipé*⁴⁴⁸. Dans cet ouvrage, Rancière compare l'art au maître ignorant, et le spectateur à l'élève qui est du même niveau que le maître. Selon lui, la hiérarchie du savoir n'existe pas dès le départ ; l'art ne peut rien enseigner ou exiger ;

443

Marie-Thérèse Mathet, « L'incompréhensible, enjeu de l'art », *Ibid.*, p. 12.

444

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis ou le désir du texte : sur Henry James », *Ibid.*, pp. 151-152.

445

Ibid., pp.155- 156.

446

Ibid., p.160.

447

Ibid.

448

Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

et le spectateur parvient lui-même à l'acte subjectif de traduction poétique. Or ici, que traduit le spectateur ? Il traduit le réel qui le regarde dans l'œuvre ; il traduit son propre réel qui vient percer son inconscient, son souvenir, son corps ; il traduit ce réel qui n'émerge que pour lui, que dans un ici-et-maintenant particulier. Par conséquent, ce dont le spectateur traite s'avère être sa propre brutalité ou incompréhensibilité dévoilée par l'œuvre. Et, pour ainsi dire, le spectateur arrive à reconnaître que l'incompréhensible n'est pas l'œuvre, mais lui-même⁴⁴⁹. Alors, il travaille avec sa propre présence et absence, son effraction et son émergence. Ce faisant, le spectateur devient lui-même une partie du dispositif, perfection et échec⁴⁵⁰ de celui-ci, qui ne connaît pas la fin.

449

Je me réfère ici à Kertész, qui écrit sur l'incompréhensible en nous-mêmes, concernant l'histoire du vingtième siècle dans laquelle se répète l'Holocauste comme culture : « ce que nous ressentons comme [...] incompréhensible [...] réside dans notre univers intérieur plutôt que dans des facteurs extérieurs. Tout simplement, nous ne pouvons, n'osons ni ne voulons voir en face le fait brutal que le fond existentiel que l'homme a touché durant notre siècle n'est pas seulement l'histoire particulière et insolite – 'incompréhensible' – d'une ou deux générations, mais constitue une norme issue de l'expérience qui contient les potentialités générales de l'humanité et donc, dans ce cas de figure, les nôtres ». (Imre Kertész, « Ce malheureux XX^e siècle », *L'Holocauste comme culture, Op. cit.*, pp. 120-121.)

450

L'important est que cet échec présuppose le travail ardent de la traduction poétique. Cela me rappelle d'autres phrases de Kertész : « le mot 'échec' ne signifie pas ici l'échec d'une expérience approximative abandonnée prématurément, mais veut dire que nous avons tenté une *rencontre existentielle* [...] avec l'histoire ou du moins avec notre histoire et qu'au sens de l'existence, nous avons échoué ». (*Ibid.*, p. 116.)

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE V. HYUNTAK KIM : LE TÉMOIGNAGE SENSORIEL,
L'EMPATHIE CORPORELLE

Dans le quatrième chapitre, nous avons examiné le dispositif représentatif contemporain, et surtout le rôle des artistes : traitant de l'irreprésentable, l'artiste représente quand-même quelque chose, non pas pour désigner ou encadrer cet irreprésentable même, mais en vue de « poser les conditions de possibilités d'une série de rencontres »⁴⁵¹ ; afin que la brutalité du réel envahisse voire rencontre le spectateur, le dispositif représentatif dont il s'agit a tendance à faire appel à une sensation ou une sensibilité brutale, laquelle implique la mémoire traumatique ou l'absurdité de la vie. Les cinq artistes dont traite la deuxième partie de la thèse se consacrent tous à ce travail, dans un sens ou dans l'autre, chacun à leur manière.

Ce chapitre examinera un metteur en scène coréen, Hyuntak Kim, dont le travail est souvent qualifié de théâtre de la « déconstruction »⁴⁵². Kim déconstruit des pièces classiques comme *Hamlet* ou *La mort d'un commis voyageur*, aussi bien que des pièces coréennes du dernier siècle. Il élabore à chaque fois un concept particulier pour chaque spectacle : par exemple, dans *Hamlet*, un garçon âgé de sept ans, qui connaît des difficultés à parler, joue le rôle de Hamlet ; dans *La mort d'un commis voyageur*, Willy court sur un tapis roulant tout au long du spectacle, pendant soixante-dix minutes. En procédant ainsi, Kim déconstruit des pièces originales, réarrangeant des répliques, changeant des situations. Ce faisant, ce qu'il souligne n'est pas le drame, mais la question du corps qui pénètre toute la pièce. Kim indique ainsi que si le « drame » se déploie à la « surface », le « corps » vit à la « profondeur » ; si le spectateur « regarde » le théâtre dramatique, on « sent » le dispositif corporel ; s'il s'agit de « l'authenticité de l'histoire » pour le premier, l'important est « la concordance du corps du spectateur avec celui de

451

Arnaud Rykner, *Les Mots du théâtre*, Op. cit., p. 37.

452

Kim est né en 1968, et a commencé à faire du théâtre à l'université. En 2005, il crée sa compagnie *Theatre Group Seongbukdong Beedoolkee*, qui veut dire des « pigeons de Seongbukdong ». La compagnie a ouvert un petit « théâtre-cave » dans un vieux quartier de Séoul, Seongbukdong, en 2010. À l'image des pigeons ayant survécu à la sévérité des processus d'urbanisation, tel qu'en parle un poème coréen portant le même titre, la compagnie se consacre à la protection du théâtre contre la commercialisation et la standardisation. Elle monte des pièces déconstruites voire reconstruites surtout à Séoul, et a représenté *MEDEA on media* à Sibiu, en Roumanie, et à Singapour, en 2014.

l'acteur » pour le deuxième ; si l'un provoque une « émotion », l'autre fait vivre un « affect » lourd et profond⁴⁵³.

On pourrait ainsi imaginer que la déconstruction chez Kim ne se réduit pas à une simple destruction. Son théâtre dépasse celle-ci, voire vise une transformation ou une adaptation créative, sensorielle⁴⁵⁴. Cela s'apparente, on le verra, au dispositif de transformation pulsionnelle du rêve dont traite la psychanalyse. Jean-Claude Rolland, psychanalyste, écrit dans son livre *Avant d'être celui qui parle* qu'il s'agit d'une triple transformation : « transformation temporelle, transformation spatiale et transformation 'endeuillante', que le travail de remémoration fait subir, et à l'objet, et à la pulsion »⁴⁵⁵. Il en va de même pour le théâtre de la déconstruction chez Kim. Celui-ci tente de témoigner des tragédies traumatiques de nos jours, et de faire éprouver l'empathie corporelle, en transformant l'espace-temps sensoriel, c'est-à-dire la condition du deuil. Car selon Kim, ce avec quoi on ne sait pas « sympathiser » aujourd'hui est surtout le « corps » souffrant des autres⁴⁵⁶. Son théâtre fournit alors des sensations, et réveille celles du spectateur, pour qu'on puisse s'identifier au corps traumatisé de nos jours et subir « notre » tragédie non pas par l'intellect, mais par le corps.

Afin d'examiner le travail de Kim, nous aborderons préalablement trois principes que l'on retrouve dans son dispositif de déconstruction : avant de creuser l'histoire détaillée de la pièce originale, Kim retourne vers son « propre fond », vers le « jadis », comblé des sensations brutales qui précèdent la langue, qui sont plus vraies que celle-ci ; insérant ces sensations au centre de la mise en scène, Kim fait appel au principe de l'anachronisme pour que celles-ci soient éprouvées comme des objets contemporains,

453

Un entretien avec Hyuntak Kim, en décembre 2012.

454

Cela nous rappelle le théâtre de « l'iconoclastie » de Romeo Castellucci, que l'on examinera après, car celui-ci ne vise pas non plus une destruction purement négative : « l'iconoclastie ne montre pas un mur blanc, ni une rupture de quelque chose dont on ne sait plus ce que c'est, mais une image qui porte le signe de cette rupture et qui est en compétition, en puissance, avec celle d'avant ». (Claudia & Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière : théorie et praxis du théâtre*, trad. Karin Espinosa, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2001, p. 24.)

455

Jean-Claude Rolland, *Avant d'être celui qui parle*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 77-78.

456

Un entretien avec Hyuntak Kim, en décembre 2012.

propres au spectateur d'aujourd'hui ; ce faisant, Kim n'ignore pas la question du récit, il fait se construire une nouvelle narration. Après avoir analysé ces principes, nous pouvons citer essentiellement l'exemple de *La Bicyclette*, montée en 2014 à Séoul, après le naufrage du Sewol, une terrible catastrophe ayant soulevé de nombreuses questions très sérieuses sur la monstruosité de la Corée d'aujourd'hui : nous verrons, en nous référant à Georges Didi-Huberman, comment surmonter une simple « survie » et accéder à la « survivance », surtout en art contemporain ; puis nous analyserons le spectacle intitulé *La Bicyclette* et son dispositif de déconstruction vis-à-vis de la pièce originale ; pour terminer, nous examinerons le dispositif corporel du spectacle qui touche le corps du spectateur, afin de témoigner des tragédies irreprésentables qui nous touchent.

1. Dispositif de la déconstruction

1.1. Retour au jadis, retour à la sensation

Hyuntak Kim écrit : « Je suis dyslexique »⁴⁵⁷. Or, il ne s'agit pas de symptômes primaires par lesquels il aurait du mal à lire et à comprendre des mots. Sans en avoir conscience, il s'égarait souvent face aux difficultés de la langue, et il ne peut canaliser une imagination flottante qui tente de se manifester à l'extérieur des phrases écrites, au-delà d'une falaise que d'autres ont méprisée. Kim indique souffrir continuellement, en raison des images ou des sensations intenses et indomptables qui trottent dans sa tête, qui l'empêchent de suivre avec calme les histoires de l'autre, et qui ne les lui font absorber qu'à travers sa propre perspective. Cette souffrance de la création, nous semble-t-il, résulte de l'absorption de soi vers un fond enfoui, un fond dissimulé. On pourrait rapprocher ceci des mots de Castellucci :

457

Un entretien avec Hyuntak Kim, en décembre 2012.

Le premier acte de création n'est pas un acte de la volonté, mais une stagnation dans sa dégénérescence : ce n'est que comme cela que l'on est vraiment sûr de comprendre le monde et toutes les forces qui l'interprètent.⁴⁵⁸

La dégénérescence de l'acte en tant que, paradoxalement, premier acte de création peut s'avérer être celle du sujet, de l'artiste. L'artiste recule et plonge dans son intérieur, et y voit la vérité cachée du monde, voire sa force motrice. C'est cela que Kim accomplit chaque fois devant une pièce, sans en avoir conscience. Pour ainsi dire, la création est l'absorption dans le passé plutôt qu'une mission orientée vers le futur, au moins pour certains artistes. C'est pourquoi ils ne comprennent pas le monde comme nous. Ils restent toujours dans l'enfance émerveillée que nous ne reconnaissons plus avec les yeux d'adulte. Autrement dit, ils restent tout près du jadis, comblés des sensations, des douleurs, des cris, et même des jouissances dont personne n'a connaissance, sauf eux. Car ce jadis précède toute représentation, toute la construction de la langue. Ainsi peut se comprendre la dyslexie de Kim.

Or, pourquoi le fond de l'artiste lui-même se rapporte-t-il au fond du personnage ou du monde entier, et dévoile le secret de celui-ci ? Parce que le malheur du monde n'est pas autre chose que celui de l'individu, de nous-mêmes. On pourrait même dire que c'est notre malheur qui s'avère composer l'origine de la tragédie du monde. Celle-ci ne s'achève jamais, dans la mesure où nous, les êtres humains absurdes, persévérons dans une vie routinière, dans la misère. Ainsi, nous faisons de ce malheur notre culture. Kertész écrit dans *L'Holocauste comme culture* : « on ne sait pas si le malheur de l'homme vient d'Auschwitz, ou si ce malheur l'a mené à Auschwitz »⁴⁵⁹. Selon Kertész, le malheur de notre époque ne résulte pas de regrets ou de remords pour l'Holocauste. La raison du malheur existait déjà dès le commencement de la vie, et ce malheur se perpétue en raison de notre indifférence et de notre inhumanité. Par conséquent, c'était plutôt le malheur même, c'était nous, qui avons suscité l'Holocauste. Mais revenons à Kim dont on dit qu'il s'applique à déconstruire et reconstruire des pièces classiques occidentales ou

458

Claudia & Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière : théorie et praxis du théâtre*, *Op. cit.*, p. 20.

459

Imre Kertész, « Ce malheureux XX^e siècle », *L'Holocauste comme culture*, *Op. cit.*, p. 133.

coréennes. Ici, le classique l'est parce qu'il implique la pérennité de l'histoire humaine, une histoire si universelle, au-delà de la situation particulière de chaque drame. Pour découvrir le malheur ancien qui se cache dans la pièce classique, il importe donc de plonger dans notre propre malheur, lequel a provoqué l'Holocauste et est encore en train de l'appeler, au lieu de suivre superficiellement la ligne dramatique de l'Holocauste. Le théâtre de Kim s'y consacre.

Cela nous rappelle un des traits du dispositif de la représentation traitant de la brutalité, étudié par des théoriciens du laboratoire LLA. Par exemple, Rykner écrit que certains artistes, devant la brutalité qui les rend impuissants, ont la force de transformer « l'explosion destructrice en implosion fondatrice » : Rykner ajoute qu'« en intériorisant la détonation du pan, en la faisant sienne », ils ouvrent « la voie d'une possible rédemption »⁴⁶⁰. Sans parler de la question d'une « rédemption », il faudra souligner que certains artistes comme Kim ne se soumettent pas à l'impuissance devant la brutalité, mais se vouent à un certain acte créateur, fondateur. Pour ce faire, l'important est qu'ils « intériorisent » le pan, osant une « implosion » de soi, plongeant dans leurs propres intériorités. Ainsi que l'écrit Mathet, « tout l'enjeu consiste en effet à 'voir à nu' » la vie de soi et des autres, à voir des contradictions si vraies et absurdes, malheureuses⁴⁶¹. Dans cette profondeur de la vie « vue à nu », il n'y a que des sensations brutales, contradictoires, qui sont entremêlées sans distinction signifiante. Et c'est ce mélange absurde des sensations qui intéresse Kim, qui attire son regard, et l'empêche de procéder à une lecture ordinaire. Ainsi, Kim a tendance à retourner vers son « fond », son origine, autrement dit, vers la plénitude d'un monde vécu avant qu'il apprenne la langue adulte, comblé des sensations perdues qui pénètrent la vérité du monde.

En somme, certains artistes, devant la brutalité du monde ou de la pièce, retournent au jadis, à l'enfance fantasmée. C'est que, comme dans le cas de Bergotte chez Proust que Rykner examine, Bergotte meurt devant le « petit pan de mur jaune » peint

460

Arnaud Rykner, « Les spasmes du subjectile », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation*, *Op. cit.*, p. 343.

461

Marie-Thérèse Mathet, « Brut, brutal, brutalité », *Ibid.*, p. 14. Mathet ajoute des exemples, suivant l'analyse de Balzac faite par Anne-Marie Lefebvre dans le même ouvrage, des « joies de jeune homme qui mènent à l'échafaud » ou des « rires de désespoir ».

dans *La Vue de Delft* de Vermeer, la brutalité « dérègle le discours, [nous] coupe le souffle ([nous] fait mourir) après [nous] avoir retiré la parole ([nous] avoir réduit à l'état d'enfant, d'*infans*) »⁴⁶². Ainsi, la brutalité nous renvoie à l'état d'*infans*, à un état « avant d'être celui qui parle » pour citer le titre d'un ouvrage de psychanalyse de Jean-Claude Rolland⁴⁶³. Dans ce livre et dans d'autres, Rolland constate que pendant l'analyse, des images infantiles surgissent de la langue adulte de patients, et que ces deux niveaux s'avèrent incompatibles. Dans ce contexte, Rolland se réfère à la notion de « différend » chez Lyotard, reprenant les études de Freud sur l'homme aux loups :

Dans le familier de la langue adulte, perce un discours étranger qui évoque un papillon, des poires et leurs raies jaunes, et les jambes de femmes qui font un V quand elles se croisent, comme les aiguilles de l'horloge quand elles marquent cinq heures ; un discours enfantin devenu infantile d'être déchu de sa poésie et privé de la logique amoureuse qui soutenait ses métaphores. Cette coprésence manifeste dans un discours de fragments discursifs sans commune mesure, n'obéissant pas aux mêmes principes, c'est cela que je serais tenté de qualifier comme *différend*.⁴⁶⁴

Pendant l'analyse, la parole du patient se trouble par l'irruption d'images étrangères comme des raie jaunes de papillon, les jambes de femmes ou le numéro cinq. Ces images infantiles trouent la langue adulte, et les deux ne peuvent se concilier. Rolland emploie le terme de différend pour désigner cet « écart irréductible » entre « substance psychique et langage »⁴⁶⁵. Là où les deux se heurtent l'une à l'autre, selon Rolland, « l'infantile manifeste la négativité de son insistance et hante le discours de ses fantômes et de ses figures fantasmatiques »⁴⁶⁶. Ce discours fantasmatique sur l'*infans* ne peut se traduire ou obtenir une signification. Rolland ajoute : « l'ombre de ces figures portée sur les mots les

462

Arnaud Rykner, « Les spasmes du subjectile », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Ibid.*, p. 339.

463

Jean-Claude Rolland, *Avant d'être celui qui parle*, *Op. cit.*

464

Jean-Claude Rolland, *Guérir du mal d'aimer*, Paris, Gallimard, 1998, p. 159.

465

Jean-Claude Rolland, *Avant d'être celui qui parle*, *Op. cit.*, p. 58.

466

Jean-Claude Rolland, *Guérir du mal d'aimer*, *Op. cit.*, p. 151.

détourne de leur sens propre, voire l'abolit »⁴⁶⁷. C'est que dans le monde *infans* qui nous hante ou happe, ne se trouvent que des images, des sensations, des matières et des mouvements dépourvus de sens : comme Proust l'écrit, le passé consiste en « quelque objet matériel », voire « en la sensation que nous donnerait cet objet matériel »⁴⁶⁸ ; à l'image du personnage principal dans *Je suis le vent* de Jon Fosse qui s'exclame, avant de se jeter à l'eau, en se rappelant son enfance, que « là-bas, il n'y avait que des mouvements », avant d'ajouter : « je ne suis plus qu'un mouvement. Je suis parti avec le vent. Je suis le vent »⁴⁶⁹. Ces mouvements, ces sensations, ces matières ne connaissent pas de sens, dans la mesure où l'*infans* n'accède pas encore au symbolique⁴⁷⁰. Pourtant, sans aucun sens qui les supporte, ils sont à leur comble. Et c'est ce comble que vise le théâtre de Kim. À cet égard, celui-ci s'apparente au discours du patient pendant l'analyse que hantent des fragments sensoriels, fantasmatiques, sinon au travail du rêve qui dispose « d'une perspicacité sensorielle, d'une pénétration dont ne dispose pas la pensée éveillée »⁴⁷¹.

Or, ce monde *infans* que rappelle Kim pendant la création ne se rapporte pas seulement à l'enfance mais plutôt au « jadis ». Tandis que l'enfance implique des événements qui avaient réellement lieu, dont la mémoire est conservée au moins au fond de l'inconscient, le jadis est quelque chose qui n'a pas de substance à saisir ou à se rappeler. Dans *Sur le jadis*, Quignard explique cette notion en la subdivisant en cinq aspects :

De là cinq mondes : 1. le monde vivipare interne (le monde « avant » la naissance) ; 2. le monde visible externe (qui se déchire en se synchronisant avec le cri de la pulmonation lors de la naissance) ; 3. le monde psychique antérieur que la mère injecte dans l'enfant *infans* par le langage qu'elle plante en lui (la langue maternelle) [...] ; 4. le monde antérieur pur, non linguistique,

467

Ibid.

468

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu I. Du côté de chez Swann*, *Op. cit.*, p. 49.

469

Jon Fosse, *Je suis le vent*.

470

Mais en même temps, il est pris dans le symbolique.

471

Jean-Claude Rolland, *Avant d'être celui qui parle*, *Op. cit.*, p. 73.

absolu, invisible, irréel, à jamais imaginaire, de la scène concevante sexuelle ; 5. le monde impossible, anéantissant, invisible, de la mort.⁴⁷²

Si le jadis est une notion qui englobe ces cinq mondes, on pourrait imaginer qu'il s'agit, d'un côté, d'un moment antérieur au passé voire à la naissance, qui se lie non seulement à la scène primitive mais aussi à la mort ; d'un autre côté, il s'agit des sensations vécues, embrouillées avec le temps jadis comme le cri du nouveau-né, la voix de la mère, le halètement du coït, et le silence de la mort. Et ce jadis, ce moment insaisissable qui semble appartenir au réel, est en dehors de notre mémoire ou de notre intellect. C'est donc plutôt le jadis même qui vient sur nous. Comme Quignard l'écrit, le jadis « fait avalanche », et « accroît son volume et sa masse [...] en nous engloutissant »⁴⁷³.

Cette avalanche du jadis qui vient nous avaler, c'est cela que Kim trouve intéressant. Par exemple, quant à sa mise en scène de *Hamlet* (2009), Kim explore le malheur de Hamlet en plongeant dans le jadis, imaginant une scène brutale que le petit Hamlet aurait pu voir. Kim s'est demandé si, jadis, le petit Hamlet avait été témoin, par hasard, d'une scène d'amour entre sa mère et son oncle ; autrement dit, si le meurtre de son père et le remariage de sa mère n'ont pas été vécus comme un simple fait mais comme une scène sensorielle, ineffaçable ; si cette scène primitive, ce jadis le rend incapable d'exécuter l'ordre de son père, ou même de devenir adulte. Kim commence ainsi à considérer Hamlet comme *infans* qui, selon Lyotard, « est venu au monde de la *lexis* immédiatement référé [...] et adressé par les adultes », mais qui « n'a pas les moyens de *répliquer* à une phrase articulée qui s'adresse à lui ou le prend en référence »⁴⁷⁴. Kim a tenté de faire appel à cette scène tourmentée et pleine de sensations dans laquelle toute la tragédie est condensée, et de nuancer la peine présente de Hamlet à travers ces sensations du « jadis ». Pour cela, Kim fait jouer le rôle de Hamlet à un petit

472

Pascal Quignard, *Sur le jadis : Dernier Royaume, II*, Paris, Gallimard, « Folio », 2004, p. 49. Ce qui s'avère intéressant est que Quignard ajoute l'explication suivante concernant le troisième monde, dont on parlera après : « la société paternelle, d'abord simple surcroît de ce langage collectif planté en lui par la vocalisation maternelle, ne cesse plus d'envahir le monde psychique interne à force de commandements, d'interdits, d'obéissance, d'intoxication, d'instruction, de récitation, d'échos, d'inventions ».

473

Ibid., p. 73.

474

Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991, p. 138.

garçon dont on ne comprend guère les mots, en raison d'une plaie profonde sur la bouche ; Ophélie, jouée par une adulte, se roule par terre en serrant le corps enfantin de Hamlet dans ses bras ; Gertrude, assise par terre, en expirant la fumée de sa cigarette, frappe la tête de Hamlet d'un coup de pied ; Laërte, joué aussi par un enfant, est à couteaux tirés avec Hamlet⁴⁷⁵.

Ainsi, le retour du temps jadis est indissociable de celui de la sensation. De fait, on pourrait qualifier comme jadis tous les temps où habitent des sensations traumatiques, à la fois intenses et vagues, insaisissables, irrémédiables. Par exemple, les images brutales qui défilent devant nos yeux au moment de la mort, appartiennent pour nous au jadis ; dans la mesure où elles sont celles sur lesquelles on ne peut jamais revenir ; dans la mesure où, comme dans le cas où Auschwitz provenait originellement du malheur de l'homme⁴⁷⁶, ces images épouvantables de la vie elles-mêmes proviennent de notre jadis ; et dans la mesure où, comme l'écrit Quignard, « le monde impossible, anéantissant, invisible, de la mort » fait déjà partie du jadis⁴⁷⁷. En mettant en scène *La mort d'un commis voyageur* écrit par Arthur Miller, Kim s'est interrogé sur le jadis de Willy qui vient l'avaloir dans son dernier moment, dans une avalanche de sensations. Kim décide de montrer le moment où Willy meurt, ce qui n'est pas décrit dans la pièce originale, mais est censé être le moment le plus intense et tragique. Il s'agit d'un épisode où Willy conduit la voiture à bord de laquelle il réalise tous ses voyages d'affaires, un moment où il court à sa mort afin de donner sa prime d'assurance-vie à Biff, son fils aîné qui ne fait que de le haïr. Quelle intensité énergétique lui est parvenue pendant que des images de « son » jadis défilaient devant ses yeux sur la route ? Si cette énergie peut être partagée à travers le corps de l'acteur et du spectateur, *La mort d'un commis voyageur* ne serait-elle pas déjà achevée ?

475

Toutes ces images sont tirées d'événements malheureux propres à Hyuntak Kim, et sont parfois accompagnées d'une mise en abîme de son théâtre actuel solitaire et tourmenté, en écho à la solitude de Treplev dans *La Mouette* (2013), ou à la vie sinistre des bonnes dans *Les Bonnes* (2011).

476

Imre Kertész, « Ce malheureux XXe siècle », *L'Holocauste comme culture*, *Op. cit.*, p. 133.

477

Pascal Quignard, *Sur le jadis : Dernier Royaume, II*, *Op. cit.*, p. 49.

Kim dispose un tapis roulant en diagonale sur la scène vide, le tapis représentant une voiture accidentée. Quand Willy commence à courir, des scènes déconstruites de la pièce originale passent à grande vitesse au-devant et à l'arrière, comme des phares de voitures dans la nuit. Quelques-unes renvoient à des souvenirs déformés du passé, d'autres à des fantasmes rêvés de Willy, et d'autres encore décrivent des images après la mort que Willy ne verra jamais. Des scènes fragmentaires apparaissent et disparaissent, sans tenir compte de la progression dramatique ni du cours psychologique, mais en suivant les caprices de la sensation, c'est-à-dire de la manière la plus exacte et fidèle du point de vue de la réalité de Willy. On y rencontre la pulsation et la sueur que l'acteur ne peut cacher ; la course éternelle vers la mort ; l'énergie tourbillonnante des personnages qui dépassent Willy ; la voix de Linda qui chante en couvrant un instant le vacarme du tapis roulant. D'un coup, le frère mort de Willy entre sur la scène en costume de balayeur, et évoque la gloire de leur père qui a traversé le continent avec toute la famille ; soudainement, des gens montent sur le tapis roulant et font tourner des parapluies ressemblant aux roues d'un carrosse ; puis Biff commence à marcher en avant, en portant un sac comme on le voit sur la photographie des funérailles de Willy ; la scène se remplit tout d'un coup d'un cortège funèbre ; Willy s'amuse de ces condoléances qu'il imagine avec plaisir ; mais soudain, Biff sort de cette image et frappe à un micro comme s'il frappait à une porte ; des gens disparaissent et Francis, maîtresse de Willy, reste seule, riant en se dissimulant derrière deux parapluies ; Willy retourne alors au moment le plus honteux de sa vie, où il a fini par être pris en flagrant délit par son fils ; Biff, ancien joueur de football américain, bouscule Willy ; des gens réapparaissent ; Biff crie « salaud » ; des gens passent en le bousculant ; Willy est ébranlé par les représailles de tous ceux qu'il a tant aimés.

Kim retourne lui-même au jadis et à la sensation, puis il s'abandonne face au retour même de ceux-ci sur la scène. Subissant l'avalanche du jadis et de la sensation, Willy court. Il court vers la mort, qui n'est pas « encore » arrivée mais en même temps « déjà » arrivée, dans la mesure où le tapis roulant installé en franchissant la ligne centrale représente la voiture accidentée ; Willy court vers le jadis, qui est « déjà » là mais pas « encore » là, dans la mesure où les images du jadis sont inconnues, même pour lui. Chaque image attaque Willy, non pas selon un ordre chronologique mais selon un

ordre sensoriel. La sensation dépasse la volonté de Willy, et la distinction du temps. C'est entre un « déjà » et un « encore » que Willy court, sans présager des images qui l'envahissent. La course qui se passe en temps réel est donc anachronique. Pour ainsi dire, le jadis et la sensation n'arrivent qu'anachroniquement, dans le théâtre de Kim.

1.2. Dispositif de l'anachronisme

Dans *La mort d'un commis voyageur*, Kim soumet Willy à l'épreuve de la mémoire, celle de sa mort, tout en simultané : pendant que Willy court sur le tapis roulant, sa femme et sa maîtresse essuient toutes deux la sueur de son front, l'une en s'inquiétant de son état, l'autre en le séduisant ; de même, ses deux fils encouragent Willy, en lavant sa voiture ensemble, en courant eux-mêmes avec lui ; tout d'un coup, ils se moquent de leur père qui ne vaut plus rien ; Ben, frère aîné mort de Willy apparaît sur la route et précipite l'heure de la mort, parfois en costume de police, parfois en uniforme de balayeur ; courant à sa fin, Willy voit même des scènes situées après sa mort : ainsi, Linda dépose des fleurs sur sa tombe tandis que Biff marche en avant, portant la photographie des funérailles. Or, tandis que cette mémoire est celle du jadis qui comprend à la fois le monde avant la naissance et celui après la mort, Willy la revit comme quelque chose d'actuel. Il est ébranlé par l'avalanche que produit cette mémoire touchant actuellement son corps, en temps réel. Et s'y ajoute la peine suffocante de la course, elle-même toute présente.

Ici, l'important n'est pas ce qui s'est passé autrefois ni ce qui arrivera dans le futur. Il s'agit du présent, de ce moment actuel où l'on vit le passé et l'avenir en même temps. Ainsi que l'écrit Quignard, « le jadis revient dans le présent. Le *Ce fut* est là »⁴⁷⁸. On peut retrouver ce principe dans des spectacles qui visent à fournir des sensations actuelles du trauma, aussi bien que dans des discours des patients qui revivent des scènes traumatiques au moment même de l'analyse. Rolland constate que le souvenir des patients appartient à la fois au passé et au présent, en examinant le cas de « l'homme aux

478

Ibid., p.43.

loups » que Freud analyse⁴⁷⁹ et dans lequel le nom de Grouscha arrive soudainement, « un nom qui lui vient d'une autre langue, morte plus qu'étrangère, la langue de l'enfance »⁴⁸⁰ :

De ce souvenir de la scène avec *Grouscha*, on peut dire qu'il appartient au passé pour autant qu'un homme a grandi et n'est plus cet enfant que la femme taquinait ou grondait ; mais on peut dire, aussi bien, qu'il appartient au présent, à un présent immuable, pour autant que cet enfant demeure encore dans l'actualité de la névrose et de la vie onirique.⁴⁸¹

Pendant que le patient parle de ce dont l'enfant a souffert, il se trouve encore « dans l'actualité » de son traumatisme, devenant à nouveau cet enfant qui était lui-même dans le passé. Rolland écrit dans un autre ouvrage que « pour constituer une scène », en plus d'un simple « déplacement », il faut une « transformation » qui se rapporte à la « pulsion »⁴⁸². Et dans cette scène transformée, tout devient actuel, dans la mesure où la pulsion est actuelle. Or, Rolland semble préférer la notion d'« anachronisme » à celle d'« actualité », écrivant que l'objet transformé « n'est plus un objet actuel mais un objet anachronique »⁴⁸³. Quelle sera la différence entre ces deux notions ? On peut dire qu'autrement que la pure actualité, l'anachronisme implique une certaine relation dialectique entre le passé et le présent. Ici, la dialectique ne désigne pas seulement la synthèse mais aussi le conflit. Pour citer Didi-Huberman, il s'agirait d'une « collision féconde du Maintenant avec un Autrefois inattendu, réinventé »⁴⁸⁴. Dans *Devant le*

479

Sigmund Freud, « L'homme aux loups », *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1979, pp. 393-394.

480

Jean-Claude Rolland, *Guérir du mal d'aimer*, *Op. cit.*, p. 161.

481

Ibid., p. 165.

482

Jean-Claude Rolland, *Avant d'être celui qui parle*, *Op. cit.*, p. 77.

483

Ibid.

484

Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 246. Didi-Huberman se réfère ici à Walter Benjamin, qui écrit : « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée. Seules les images dialectiques sont des images

temps : Histoire de l'art et anachronisme des images, Didi-Huberman développe la notion d'anachronisme, la liant essentiellement à la question de la mémoire, en écrivant que « ce temps qui *n'est pas exactement le passé* a un nom : c'est la *mémoire* »⁴⁸⁵ :

La mémoire est [...] *anachronique* dans ses effets de montage, de reconstruction ou de « décantation » du temps. On ne peut pas accepter la dimension mémorative de l'histoire sans accepter, du même coup, son ancrage dans l'inconscient et sa dimension anachronique.⁴⁸⁶

La mémoire est anachronique car, ancrant dans l'inconscient, elle se reconstitue en « décantant » la question du temps. Et ces actes de montage prouvent que la mémoire se rapporte au « temps qui n'est pas exactement le passé ». Autrement dit, ce qu'on se rappelle n'est pas un événement du passé, mais quelque chose reconstruit, anachroniquement.

Selon la première théorie freudienne du trauma, quand l'événement a lieu, au début, le sujet n'y réagit pas spécialement, et la mémoire est refoulée. Après, s'il arrive quelque chose qui rappelle l'événement précédent ou qui donne le même degré de peur, soudainement, l'événement du passé devient traumatique. On se dit donc que le premier événement a eu lieu, et en même temps, qu'il n'a pas eu lieu du tout. Cet événement est plutôt une sorte de creux. Le sujet ne peut le méditer tel qu'il l'a vécu, ni le restaurer ou le retenir. Pourtant, au début, Freud a pensé que la restauration était possible et que la guérison arriverait grâce à la verbalisation de la mémoire restaurée. Mais vers la fin, il finit par reconnaître qu'il y a quelque chose d'irracontable et d'irréparable, ayant observé que les phrases des patients n'atteignent jamais le dernier mot, et que l'événement traumatique du passé se répète sans fin, de manière fragmentaire, dans le présent.

Or, nombreux sont ceux qui ignorent les méandres historiques de la théorie freudienne, et qui, en généralisant celle-ci, critiquent la question du « souvenir [...]

authentiques [...] ». (Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. L. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, pp. 478-479.)

485

Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, *Op. cit.*, p. 37.

486

Ibid.

conservé dans la mémoire »⁴⁸⁷ chez Freud. Par exemple, Rolland soulève des questions : « mais s'agit-il réellement là d'un souvenir dont un certain travail de mémoire retrouverait la trace ? » ; « cette scène reproduit-elle un événement perçu ou est-elle un fantasme, un scénario construit, à partir de représentation endogènes, sous l'effet des pressantes exigences pulsionnelles ? »⁴⁸⁸ La réponse de Rolland repose sur la considération d'une mémoire désignant plutôt une reconstruction pulsionnelle. Affirmant cela, il critique Freud qui lui semble considérer la mémoire comme la restauration d'un souvenir conservé, substantiel. Or, malgré son intention, nous semble-t-il, Rolland finit par approuver les première et dernière théories freudiennes qui reconnaissent l'insubstantialité de l'événement traumatique. Il n'y a pas d'événement substantiel, la mémoire ne s'avère donc être qu'un montage arbitraire. Autrement dit, la raison pour laquelle la mémoire n'est pas une restauration parfaite mais une reconstruction pulsionnelle est que l'événement d'origine lui-même est insubstantiel. Didi-Huberman déclare dans *Essayer voir* : « Il n'y a pas d'événement pur, n'espérons donc pas en trouver le souvenir exact »⁴⁸⁹. En le disant, il se réfère à Walter Benjamin qui parle de « l'origine-tourbillon », différent de « l'origine-source »⁴⁹⁰. Dans *l'Origine du drame baroque allemand*, Benjamin écrit :

L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. [C'est donc] la dialectique qui est le témoin de l'origine⁴⁹¹.

487

C'est Rolland qui le formule en citant la phrase suivante de Freud : « Bientôt se présente le souvenir d'une scène incomplète, mais distincte dans ce que la mémoire en avait conservé ». (Jean-Claude Rolland, *Guérir du mal d'aimer*, *Op. cit.*, p. 162.)

488

Jean-Claude Rolland, *Guérir du mal d'aimer*, *Op. cit.*, p. 163.

489

Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Minuit, 2014, p. 17.

490

Ibid., p. 18.

491

Comme il n'y a pas d'événement pur, il n'y a pas d'origine en tant que source pure du fleuve. L'origine existe comme un « tourbillon dans le fleuve du devenir ». Autrement que la source, le tourbillon ne produit pas le fleuve mais le perturbe, l'interrompt, en y provoquant de nouveaux devenirs⁴⁹². Ce tourbillon même n'a pas de substance. On a beau tenter de remonter le fleuve afin de retrouver son origine substantielle, tout ce qu'on peut trouver n'est que la danse folle des flots provenus du tourbillon, actuellement, anachroniquement. Et s'y emmêlent des flots du passé et ceux du présent. C'est pourquoi dans la citation ci-dessus Benjamin écrit que le témoin de l'origine implique la dialectique entre la restauration du passé et l'ouverture actuelle. Et cela nous rappelle la dialectique entre l'Autrefois et le Maintenant que Benjamin mentionne ailleurs⁴⁹³. En somme, l'origine se rapporte à cette dialectique anachronique, et elle-même s'avère anachronique. Examinant cette origine-tourbillon chez Benjamin, Didi-Huberman paraphrase la célèbre formule de Barnett Newman, « *The Sublime is Now* » : « *l'origine, c'est maintenant*. C'est dans le Maintenant réminiscent que l'origine apparaît, selon un anachronisme fondamental »⁴⁹⁴.

Et pour Didi-Huberman, la notion la plus célèbre chez Benjamin, l'aura, peut se comprendre dans le même contexte que celle de l'origine, par rapport à cet anachronisme. Didi-Huberman écrit : « c'est dans l'ordre de la réminiscence, me semble-t-il, que Walter Benjamin posait la question de l'aura, [...] au-delà, donc, de toute opposition tranchée entre un présent oublieux (qui triomphe) et un passé révolu (qui a ou qui est perdu) »⁴⁹⁵. Le passé est révolu, et le présent l'oublie. Or, quelque chose de ce passé envahit le présent, en embrouillant la dichotomie. Ce quelque chose est l'aura benjaminienne, écrit

Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller et A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985, pp. 43-45.

492

Le devenir chez Lyotard

493

Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. L. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, pp. 478-479.

494

Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Op. cit., p. 248.

495

Ibid., p. 237.

Didi-Huberman⁴⁹⁶. Écrivant que l'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée risque de perdre l'aura, Benjamin développe cette notion et la définit comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche qu'elle puisse être »⁴⁹⁷. Selon Benjamin, avant l'ère de la reproduction mécanisée, on pouvait sentir l'aura face à l'œuvre d'art, elle qui renvoyait une impression particulière dans son appréciation, accomplissant une « trame singulière d'espace et de temps »⁴⁹⁸. Cette expérience particulière résulte de « l'apparition proche d'un lointain ». Ce qui est intéressant est que l'aura ne dépend pas du lointain comme d'une source, mais de son apparition proche comme d'un tourbillon. Même s'il se dit qu'une œuvre d'art est « auratique », l'aura n'est pas une qualité appartenant à l'œuvre. Il ne s'agit pas de la qualité substantielle, lointaine, mais de la dialectique provisionnelle entre le lointain et la proximité, autrement dit, de l'apparition anachronique qui nous touche soudainement. Mais comment cela nous touche-t-il ? Didi-Huberman écrit :

Pourquoi cette ambiguïté du lieu [et du temps] est-elle rythmique, apparaissante et disparaissante à la fois ? Parce que quelque chose en elle passe – s'infiltré, s'immisce, traverse, et aussi délite toute certitude de l'espace[-temps]. Ce quelque chose est encore l'*aura*, [au] sens le plus archaïque et le plus « physique », le plus *matériel*, du mot *aura*.⁴⁹⁹

Selon cette citation, l'aura nous touche, à travers sa dimension la plus « physique et matérielle », qui provoque l'ambiguïté rythmique de l'espace-temps. Comme il ne s'agit pas de la source mais du tourbillon qui nous emporte et ébranle, l'expérience de l'aura anachronique s'avère toujours sensorielle. Quand on dit que quelque chose est auratique, cela veut dire qu'on expérimente ce quelque chose physiquement, matériellement, et personnellement. Dans ce contexte, la question de l'aura peut dépasser la dimension

496

Pour Didi-Huberman lui-même, ce quelque chose est la mémoire. On verra dans la suite de ce chapitre que cette mémoire rend possible la survivance contre des événements irréprésentable, selon Didi-Huberman.

497

Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée », *L'Homme, le langage et la culture*, trad. M. de Gandillac, p. 144.

498

Ibid.

499

Ibid., p. 255.

purement artistique. Pour ainsi dire, l'aura ne se lie pas seulement à l'œuvre d'art mais aussi à tout ce qui pénètre et perturbe notre vie, anachroniquement. En un sens, cela semble être une caractéristique commune de tous les irréprésentables, d'être éparpillés en tant que tourbillons provisionnels et de se répéter brutalement, anachroniquement, touchant notre sensation corporelle. C'est pourquoi certains spectacles traitant de l'irréprésentable tentent de disperser des indices sensoriels plus à même d'enclencher des rencontres auratiques. Et ces sensations dispersées vont sûrement en dehors de l'ordre du temps.

Revenons examiner le dispositif de l'anachronisme dans le théâtre de Hyuntak Kim. La déconstruction chez Kim se caractérise avant tout par un abandon de l'ordre chronologique. Kim enlève la dimension temporelle qui sépare la vie de la mort, l'autrefois du maintenant. Par exemple, il fait vivre le temps tourmenté, où s'emmêlent le jadis et la vie actuelle, mortelle, à Hamlet ou à Willy. Le personnage affronte des événements vécus qui reviennent en un désordre total, semant une perturbation qu'évoque la collision entre le passé, le présent et l'avenir. Or, ce que le dispositif de l'anachronisme chez Kim enlève n'est pas seulement l'ordre temporel à l'intérieur du drame, mais aussi celui entre le drame et la réalité. Quand Kim met en scène des pièces comme *Hamlet* ou *La mort d'un commis voyageur* aussi bien que quelques pièces coréennes qui reflètent certaines époques particulières, il a tendance à ignorer l'époque du drame original. Pourtant, ce travail a peu de rapport avec la soi-disant modernisation des pièces. Il ne s'agit pas d'affubler aux acteurs des costumes modernes ni d'introduire une certaine situation historique en tant que référence de nos jours. Willy en costume-cravate court sur le tapis roulant, mais cette simple image ne vise pas à désigner telle ou telle époque. L'instance du temps ne signifie pas grande chose. Ce qui est important ne repose que sur des sensations vécues qui se répètent et qui nous happent à nouveau. Les événements scéniques sont anachroniques, voire auratiques. Les acteurs les traversent physiquement, en les transmettant aux corps des spectateurs.

Prenons l'exemple de *Vaisseaux sanguins* (2013), dont la pièce originale est écrite en 1947 par Youngsoo Kim. La pièce traite d'individus habitant dans un abri antiaérien, sous-terrain, juste après la libération de la Corée de l'occupation japonaise. Or Kim n'essaie pas de remonter dans le temps, il tente plutôt de faire vivre aux personnages le

temps d'aujourd'hui, personnages dont la situation n'est guère différente. On pourrait même dire qu'il ne s'agit pas d'un aujourd'hui concret, mais de n'importe quelle époque, anachronique, où se répète la même tragédie. Kim figure le tunnel sous-terrain de la pièce originale par un « bus » que montent et descendent sans cesse des individus dans leur vie ordinaire. Dans un petit théâtre en forme de boîte noire, une scène rectangulaire est bornée par des places des spectateurs qui s'installent de part et d'autres dans le sens de la longueur. La scène est vide, plutôt nue. Seules sont suspendues deux poignées rondes du bus, dont les fils, bizarrement longs, rappellent ceux des anneaux des épreuves de gymnastique. Entrant sur scène, des acteurs portant des survêtements simples apportent un ou deux sièges pliants et les positionnent selon une disposition imaginaire relatives à d'autres antagonistes dans le bus. Quand des acteurs jouent, récitant des répliques de la pièce originale, la scène semble être celle de la rêverie ou de l'imagination ; quand des acteurs s'arrêtent, s'assoient ou regardent l'extérieur par la fenêtre, on revoit une scène ordinaire dans le bus qui court sans cesse, avec indifférence. Ici, l'important n'est ni la destination vers laquelle le bus roule ni le sens qu'il prend. Comme dans les « vaisseaux sanguins » de nos corps, le bus ne fait que circuler, transportant nos vies misérables, sanglantes.

Tandis que toutes les scènes de la pièce originale servent à la totalité organique du drame, des scènes fragmentées dans cette mise en scène ne font qu'énumérer l'intensité sensorielle de chaque moment. Non seulement la question de l'époque est ignorée, mais aussi l'ordre chronologique entre les scènes est-il devenu désordonné. Prenons l'exemple de certaines scènes animées par quelques personnages : une fille reste accrochée aux poignées du bus, gémissante ; sa mère qui veut en faire une geisha moderne regarde sans entrain l'extérieur par la fenêtre ; quelqu'un sommeille un moment ; un homme d'âge moyen et une dame qui avait servi d'intermédiaire pour son mariage se disputent fort pour de l'argent volé par la jeune épouse ; la fille qui finit par quitter sa mère parle de son avenir peu clair, et soudainement elle devient un robot, qui répète des répliques et des mouvements mécaniques ; l'homme d'âge moyen monte dans le bus avec un chien en peluche à remonter, qui se révèle être sa jeune épouse ; la mère le prive du chien, affirmant que celui-ci est sa fille qui avait fugué. Ici, la causalité entre les scènes n'est plus importante. Les événements sont désordonnés : se marier par arrangement, amener

l'épouse chez soi, se faire voler par elle, se battre avec l'intermédiaire ; apprendre à chanter par sa mère, faire une fugue, devenir un robot, être recherchée par sa mère quand tout était déjà mécanisé, atomisé, disparu. Tous ces événements ne suivent pas d'ordre logique et chronologique. Autrement dit, ils coexistent anachroniquement, en tant que fragments irréparables.

L'important est que chaque événement éclate chaque instant avec sa propre intensité. Les personnages ne jouent pas de rôles cohérents tout au long du drame. Ils se présentent souvent comme des anonymes, qui ne valent qu'à certains moments donnés. Dans ce monde, des anonymes se révèlent tous identiques en un sens, la jeune épouse qui vole de l'argent et s'enfuit, la fille qui fugue pour ne pas devenir geisha, et le chien en peluche à remonter. Ils s'enfuient toujours ailleurs même si on les restaure ou si on les ravive ; ils manquent de chaleur, même si on les arrache aux autres et les embrasse. Seul l'éclat de la douleur dont souffrent des anonymes objectivés peut parfois se transmettre au spectateur. Et en partageant ces sensations douloureuses, on devient contemporain l'un de l'autre. Quant à ce monde contemporain, aucune tragédie ne se conclut, au contraire, elle se présente toujours, anachroniquement. À l'image de ce qu'écrivait Kertész, évoquant le temps des camps de concentration et celui des prisons sous la dictature qui se répètent en se réduisant dans la société contemporaine hongroise au « temps de l'achat du billet »⁵⁰⁰, la douleur corporelle omniprésente se perpétue. Le dispositif de l'anachronisme chez Kim témoigne de cette douleur, visant à la partager avec le spectateur, son contemporain. Car cette douleur qui gémit, dépourvue de la langue, est l'ombre de notre société. Et cette ombre qui se constitue des sensibles exclus persiste malgré tout, il nous faudra la regarder, l'écouter, sous l'angle d'un anachronisme spectaculaire.

1.3. Construction d'une nouvelle narration

Le travail de la déconstruction présuppose qu'il y ait un objet à déconstruire. Pour Kim, cet objet est la pièce originale. À la différence des autres artistes dont traitera cette

500

Imre Kertész, « Budapest, Vienne, Budapest – Quinze bagatelles », *L'Holocauste comme culture*, *Op. cit.*, p. 15.

thèse,⁵⁰¹ Kim s'appuie sur une pièce déjà écrite par un autre, pièce que l'on qualifie de classique. Or, Kim ne garde pas le cours de l'intrigue comme le font certains metteurs en scène contemporains qui colorent la pièce classique au regard de leurs propres concepts. Kim, lui aussi, utilise des répliques de la pièce, sans ajouter de nouvelles phrases, il les détache cependant des contextes originaux et les fait résonner tout autrement, dans des scènes inattendues. L'histoire ne se déroule pas linéairement mais se fragmente, étant désordonnée. Les phrases ne fonctionnent pas comme des éléments du grand dialogue organique qu'est le drame, mais comme des hurlements isolés. Elles se détachent des contextes dramatiques, signifiants, et se dispersent anachroniquement, sensoriellement. Pourtant, ce dispositif ne vise pas à effacer toute la narration. Il s'agit plutôt d'engendrer une nouvelle narration sur la scène. Pour ainsi dire, le dispositif de déconstruction chez Kim par rapport à la pièce dramatique originale n'implique pas une simple destruction, mais une nouvelle création, la reconstruction d'une autre narration qui se révèle plutôt sensorielle, voire pulsionnelle.

Cela n'est pas sans rappeler la question du « théâtre iconoclaste », formule qu'emploie Castellucci pour qualifier son propre théâtre⁵⁰². Selon lui, l'icône n'est qu'une image élue, et déclarée sacrée. Autrement dit, il n'est pas vrai de dire que l'icône elle-même renferme le réel ou une vérité incontestable. Le théâtre iconoclaste, par conséquent, consiste à détruire les images élues. Pourtant, la notion de déconstruction ne désigne pas ici un simple chaos violent et insignifiant :

501

Angelica Liddell et Romeo Castellucci écrivent eux-mêmes les textes à mettre en scène, sauf quelques exceptions pour Castellucci comme *Moses und Aron* de Schönberg et *Ödipus der Tyrann* de Hölderlin. Il faudrait préciser que ce qu'ils écrivent n'est pas une soi-disant œuvre dramatique mais un simple texte qui contient beaucoup de blancs que comblera l'imagination scénique qui précède l'écriture. Quant à Alain Platel et Boris Charmatz, eux aussi, leur activité chorégraphique ne s'appuie pas sur des pièces écrites, sauf lorsqu'ils se réfèrent à quelques concepts fournis par d'autres œuvres d'art, comme cela arrive parfois.

502

Claudia & Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière : théorie et praxis du théâtre*, trad. Karin Espinosa, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2001.

L'iconoclastie ne montre pas un mur blanc, ni une rupture de quelque chose dont on ne sait plus ce que c'est, mais une image qui porte le signe de cette rupture et qui est en compétition, en puissance, avec celle d'« avant ».⁵⁰³

Bien sûr qu'on ne peut identifier l'icône avec la pièce originale dont il s'agit ici. Pourtant, on peut déduire de la citation ci-dessus concernant l'iconoclastie la question de la reconstruction d'une nouvelle narration qui va de pair avec la déconstruction de la pièce originale. Castellucci écrit qu'il ne s'agit pas d'une rupture absolue mais d'une compétition productive avec ce qui existait. Il précise que l'iconoclastie n'implique pas une simple négativité qui désigne le « an-icône » ou le « sans-icône », mais la positivité d'un acte figuratif consistant à « casser l'icône »⁵⁰⁴. Ce qui est important désormais est la manière de la casser, et la nouvelle figure qui résultera de cette casse. L'iconoclastie ne désigne donc pas une « annulation des formes » mais une « véritable transfiguration », pour citer l'expression de Castellucci⁵⁰⁵.

Or cette transfiguration ressemble à la transformation pulsionnelle qu'effectue le discours du patient pendant l'analyse, comme l'explique Rolland⁵⁰⁶. L'important est que malgré l'extrême défiguration, la scène transformée se transmet sous une forme de discours. Autrement dit, même si la compréhension ou l'interprétation totale est impossible, ce discours transfiguré, qui s'avère être un dispositif représentatif, transmet des sens, devenant lui-même une narration. Rolland écrit :

Il nous faut cependant l'admettre : le fantasme, dès sa constitution, est supporté par un discours. Ce discours est, à cette étape, réduit à une juxtaposition de mots isolés. Aucune syntaxe n'en vient tempérer la fièvre pulsionnelle et la crudité représentative en y introduisant l'obstacle de la négation ou l'écart de la comparaison. Mais il est déjà un discours puisqu'à la faveur du travail du rêve qui convertira ce contenu latent en contenu manifeste, puis de l'élaboration secondaire qui

503

Ibid, p. 24.

504

Ibid, p. 23.

505

Ibid, p. 32. Castellucci précises : « le caractère essentiel de l'iconoclastie, en effet, est de transformer quelque chose qui avant avait une forme et qui maintenant en prend une autre ». (*Ibid*, p. 31.)

506

Jean-Claude Rolland, *Avant d'être celui qui parle*, *Op. cit.*, p. 77.

remaniera ce fantasme élémentaire en une fiction partageable, puis enfin du récit du rêve, ce magma sémantique trouvera place dans la langue communautaire... et la transformera.⁵⁰⁷

Même s'il n'est qu'une « juxtaposition de mots isolés » ou d'images fantasmatisques, le discours du patient ou son récit du rêve est déjà un « discours ». Car, à l'aide d'un certain dispositif représentatif, le patient ou son rêve convertit des choses latentes en images descriptibles qui constituent une « fiction partageable ». Si le discours ne peut exactement témoigner de l'événement traumatique ni être interprété pertinemment, pour autant, il s'agit toujours d'un discours, qui « trouvera place dans la langue communautaire » et qui transmettra des sens communicables. Or, comme il s'agit d'un nouveau discours, d'une nouvelle narration qui conserve « la fièvre pulsionnelle et la crudité représentative », il « transformera » cette langue qui était dominante jusqu'alors. La parole de l'analyse, quant à elle, ne succombe pas à la langue discursive, mais y introduit une fissure sensorielle, car elle est une parole qui évoque des choses comme « un papillon, des poires et leurs raies jaunes, et les jambes de femmes qui font un V quand elles se croisent »⁵⁰⁸. Elle se rapporte ainsi à la sensation, rendant possible l'apparition des sens qui dépassent l'ordre discursif. Cette parole elle-même est sensorielle, elle fonctionne comme un « mouvement », comme l'écrit Rolland :

[La parole dans l'analyse] est une parole remémorante, une *Erinnerung*. Non pas dans le sens où elle fait surgir, à la faveur de son déroulement et de façon incidente, des souvenirs, mais parce qu'elle est mouvement, avancée dans la langue, investissement des chaînes signifiantes reliant l'événement actuel à l'ancien, et redressant l'ordre des représentations et des charges affectives.⁵⁰⁹

Ce n'est pas que reviennent tels ou tels souvenirs substantiels à travers la parole de l'analyse. Le discours du patient n'est qu'un mouvement qui avance sans attendre, investissant des images anachroniques et des choses qui sont à la fois représentatives et affectives. Il ne s'agit donc pas de l'interpréter en souhaitant le surgissement des

507

Ibid, p. 86.

508

Jean-Claude Rolland, *Guérir du mal d'aimer*, *Op. cit.*, p. 159.

509

Jean-Claude Rolland, *Avant d'être celui qui parle*, *Op. cit.*, pp. 37-38.

souvenirs déjà existants. La narration pulsionnelle du patient n'est pas à interpréter. Sinon, au moins devrait-on changer la signification du terme de l'interprétation, comme l'écrit Roland : « l'interprétation ne consiste donc pas à désigner le sens caché de ce qui est énoncé, mais à laisser advenir le sens encore absent de ce qui l'anime »⁵¹⁰. C'est donc la narration elle-même, en tant que mouvement, qui anime l'interprétation en laissant advenir le sens absent. C'est comme dans le théâtre iconoclaste de Castellucci, la nouvelle forme transfigurée fait « à nouveau irruption à son insu, se faisant phénoménologiquement sentir »⁵¹¹.

Revenons au théâtre de Hyuntak Kim. Il déconstruit et disperse des phrases de la pièce originale, comme dans une scène du rêve. Or, cette déconstruction ne consiste pas en une pure destruction de la narration, mais en une véritable transfiguration ou en la reconstruction d'une nouvelle narration. Pourtant, cette narration qui est comme le récit du rêve s'avère différente de la narration discursive qui sert à rappeler des souvenirs substantiels ou à interpréter ce qui existait déjà. Cette nouvelle narration elle-même n'est pas à interpréter non plus, au sens étroit du terme. Elle est un mouvement sensoriel dont le sens est « encore absent » mais « se fait phénoménologiquement sentir ». Reprenons l'exemple de *Vaisseaux sanguins* (2013). Dans la pièce originale de Youngsoo Kim, écrite en 1947, chaque personnage a un caractère particulier qui résulte de son histoire personnelle. Par rapport à ces personnages, la tragédie se déroule et mène à un désespoir inéluctable, traversant la perte, l'échec, l'effondrement et la mort. Or, la mise en scène de Hyuntak Kim efface les caractères personnels et leur histoire dramatique. Le drame se remplace par des fragments isolés ou des images muettes, intenses. Et par là se produit une nouvelle narration qui porte de nouvelles significations.

L'action se passe après la libération de l'occupation japonaise. Tous les personnages habitent un abri antiaérien dans un vieux quartier de Séoul. *Wonpal* dans la pièce originale est prêt à toutes les compromissions avec la réalité pour gagner de

510

Ibid, p. 98. Puis Rolland ajoute : « elle est une production *sui generis* de l'écoute, sa communication est contingente ». Et cette phrase souligne le rôle du spectateur concernant le surgissement et la réception des sens.

511

Claudia & Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière : théorie et praxis du théâtre*, *Op. cit.*, p. 31.

l'argent, sa femme mourrant de maladie et de pauvreté. Son petit frère *Wonchil* se consacre au mouvement idéologique. Leur mère, qui s'inquiète de leur conflit, se convertit au christianisme et murmure tous les jours des prières. *Okhee*, geisha moderne populaire qui vient de quitter le tunnel aime *Wonchil*. *Okmae* veut que sa fille adoptive *Boksoon* devienne geisha, afin de gagner de l'argent et de quitter sa misérable vie. *Tulbo* veut que son fils *Geobug* étudie l'anglais. *Geobug* qui aime *Boksoon* lui propose de partir ensemble, mais *Boksoon* refuse. Les deux enfants font une fugue, chacun pour son avenir. *Okmae* crie à *Tulbo* de rendre sa fille qu'a volée *Geobug*. *Tulbo* crie à l'intermédiaire de son mariage de rendre son argent qu'a volé la jeune épouse. *Wonchil* et *Wonpal* se disputent au sujet de la bonne façon de vivre dans cette réalité pitoyable. *Wonchil* va travailler dans un chantier de construction pour la première fois et il se casse la jambe. Il rentre en portant un ananas en conserve que voulait manger sa belle-sœur, mais celle-ci est déjà morte. Tout le monde devient seul, jeté dans une misère insurmontable. Comme le déclamaient *Okhee*, on ne peut jamais échapper au tunnel.

Dans la mise en scène de Hyuntak Kim, les personnages deviennent anonymes. En dissimulant leur histoire misérable, sans fin, ils montent et descendent le bus qui ne va vers nulle part. Parfois on peut distinguer chaque personnage même sans entendre son nom, à l'aide de la connaissance de la pièce originale ou de la reconnaissance du visage des acteurs. Pourtant, il ne s'agit pas de la situation dramatique de chacun mais des sensations qu'il éprouve. *Wonpal* fait de la gymnastique, accroché aux poignées rondes du bus suspendues du ciel. Il bouge si lentement qu'on observe tous les mouvements de ses muscles. Le bruit que font les poignées cahotantes envahit le silence. La poudre de résine qu'il avait enduite s'envole parfois dans le noir. On sent sa respiration, sa sueur, et ses efforts physiques pour ne pas tomber, et pour endurer la misère de la réalité en faisant les plus beaux et corrects mouvements possibles. Finalement, quand il descend, quelqu'un ouvre la fenêtre invisible pour qu'il reprenne haleine, et soudain on entend le bruit des manifestants qui occupent la rue. *Wonpal* est quelqu'un qui s'oppose à cette manifestation idéologique à laquelle participe probablement son frère *Wonchil*, mais bizarrement, ce bruit ressemble à celui d'un applaudissement, lequel semble estimer l'effort de *Wonpal*, lui qui ne s'intéresse qu'à la banale survie de tous les jours. Tout d'un coup, on referme la fenêtre. *Wonpal* sort, dans le silence.

Wonchil et *Geobuk* entrent. Chacun porte un drapeau rouge dans la main. On entend à nouveau le bruit de la manifestation au dehors. Or, deux hommes ne semblent pas y participer. Ils se trouvent face à face l'un avec l'autre, et font des mouvements de *taekwondo*, art martial coréen. Ils suivent un rythme monotone, comme des soldats qui défilent en mesure. *Okmae* tente d'apprendre un air populaire coréen à sa fille *Boksoon* qui le chante. Les deux scènes se croisent. Et il semble que le chant d'*Okmae* donne le rythme à partir duquel les deux hommes doivent se mouvoir. L'harmonie rythmique du chant et du mouvement est éblouissante. Les hommes sortent, et *Okmae* continue de chanter, cette fois-ci devant une femme s'asseyant et priant, il s'agit de la mère de *Wonpal* et *Wonchil*. Étant las de ce son de prière, *Okmae* prive la mère de la Bible. Au lieu de se quereller, la mère commence à chanter un hymne. Les deux chants tout à fait différents partagent peu à peu le même rythme. *Okmae* met la mère sur son dos, continuant de chanter. Ces scènes semblent drôles, mais aussi touchantes. Chacun porte sa propre situation de vie et son propre fardeau, des éléments qui ne sont que peu partageables. Or dans ces scènes théâtrales excentriques, les gens se croisent et les histoires se heurtent. Malgré la différence de but ou de sentiment, il arrive qu'ils partagent leur rythme corporel. Et ce partage, cette rencontre, fait naître une nouvelle narration.

Le spectacle continue ainsi. Tandis que les deux frères *Wonchil* et *Wonpal* ne font que se disputer dans la pièce originale, ils se battent dans ce spectacle de manière particulière. *Wonpal* monte le bus pour vendre le recueil de morceaux pop choisis. *Wonchil* vient distribuer des prospectus. Gênés l'un par l'autre, ils se disputent d'abord en critiquant les idéologies de l'autre. Tout d'un coup, on entend la musique célèbre du film américain *Love Story* qui provient du lecteur audio de *Wonpal*. Les deux frères se roulent par terre en se bagarrant. On ne peut affirmer s'il s'agit d'un combat entre des ennemis ou des amoureux qui se roulent dans la neige en jouissant pleinement du plaisir et de la beauté de vivre ensemble. Les mouvements vont avec la musique, au ralenti. Les feuilles de prospectus s'envolent comme des flacons de neige. Un homme indifférent, *Tulbo*, prend des photos de cette scène d'affrontement avec son portable. Ainsi, le conflit d'idées aussi bien que l'histoire d'amour est banalisé, consommé, distribué et oublié.

Quand la musique s'arrête, *Wonchil* sort comme s'il ne s'était rien passé, et *Wonpal* reste pour vendre des CDs.

Après ces différentes scènes, il se fait un silence, *Wonchil* monte et sommeille dans le bus. *Geobuk* et *Boksoon* entrent. Ils viennent de quitter la maison, mais leurs destinations, leurs rêves sont différents. *Boksoon* évoque les étoiles que deviendront les hommes après la mort. Elle propose à *Geobuk* de fuir de cette réalité misérable et de se livrer à une douce rêverie. Soudain, son corps et sa voix se transforment en ceux d'un robot. Elle bouge mécaniquement, comme si elle était enfermée dans un carré transparent. Sans pouvoir s'éloigner, étant coincée, elle répète staccato : « *Geobuk*, partons ensemble ». En tenant fort *Boksoon* qui est devenue un autre être, *Geobuk* qui reste humain la supplie d'attendre un beau jour et de faire quelque chose ensemble afin de changer le monde. Soudain, *Geobuk* lui aussi devient un robot. Son rêve s'enferme à travers sa voix sèche. Il répète : « *Boksoon*, attends un peu ». *Boksoon* redevient humaine. Elle pleure en regardant *Geobuk* métamorphosé en robot. Elle le quitte, après avoir mis un sac devant le pied de *Geobuk* pour qu'il ne puisse plus bouger. *Geobuk* doit interrompre ses paroles qui allaient de pair avec son mouvement. Il ne peut dire que : « *Bok, Bok, Bok, Bok...* ». Ces corps mécanisés touchent le nôtre, privé de la capacité d'agir à notre guise et de suivre nos propres rêveries dans une société néo-capitaliste monstrueuse.

Wonchil se réveille et s'approche de *Geobuk*. Il lui crie qu'il leur faut tous revenir au mois d'août, au jour de la libération, car ce n'est pas *Boksoon* seule qui est malheureuse. Il dit qu'il y a trop de gens misérables dans leur tunnel. Ensuite, portant un drapeau rouge à une main, guidant *Geobuk*, *Wonchil* prend la même pose que la femme émergeant au premier plan dans *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix. Les deux s'arrêtent pendant quelques minutes, comme s'ils avaient été figés dans le tableau. Le spectateur doit endurer avec eux le même temps, étant gêné par leurs corps figés, enfermés. Un homme monte dans le bus et balaye des prospectus comme si c'était l'heure de la clôture. *Wonchil* et *Geobuk* ne cachent pas leur douleur. Le bras qui porte le drapeau tombe encore et encore. Riant, le spectateur ressent la sensation réelle du corps et du temps qui passe. Enfin, *Okhee* entre et prend le drapeau à *Wonchil*, en la séduisant. Elle dit avec une voix nasillarde qu'il y avait une fête toute la journée et qu'elle n'a pas pu se

reposer une seconde, car tous les hommes la cherchaient. *Okhee*, geisha la plus distinguée du quartier, commence à chanter en play-back *Je ne regrette rien* d'Édith Piaf avec un accompagnement grandiose. Quand elle marche, *Wonchil* ouvre une voie en étalant le drapeau comme un tapis rouge dépliée pour accueillir une vedette. Il dispose quatre sièges en rang comme dans la salle de spectacle, et regarde *Okhee* en s'y asseyant. Il s'appuie le menton sur la main, et sommeille encore une fois en appréciant la chanson de son amoureuse qui ne sera jamais compatible avec la sienne.

Des images se déploient ainsi, sans cesse. Des choses hétérogènes et même contradictoires se croisent chaque instant, pas de manière dramatique mais de manière sensorielle. Le spectateur est invité à ressentir la sensation matérielle, plutôt qu'à interpréter la parole et la situation. Or, ce n'est pas que toute l'interprétation est abolie. Comme l'écrit Rolland, il arrive une autre interprétation, qui consiste à « laisser advenir le sens encore absent de ce qui l'anime »⁵¹². Ainsi, de ces images abondantes éclate un sens imprévu, une nouvelle narration⁵¹³. Celle-ci devient une représentation ou un témoignage de l'irreprésentable tragédie qui se répète anachroniquement. Bien entendu, ce témoignage ne sera pas impeccable, car c'est comme si « l'interprétation ne ranimera jamais la langue morte de l'infantile »⁵¹⁴, comme l'écrit Rolland. Pourtant, cette nouvelle narration donnera à la langue d'adulte « une autre assise »⁵¹⁵. Cela provoque des fissures dans la vie, évoquant ce qu'on a oublié et jeté dans l'obscurité. À la fin du spectacle, le bus sur lequel s'installent tous les personnages habillés de costumes noirs tombe et disparaît dans le souterrain obscur de la scène. La scène se réduit au néant. Seul le spectateur reste, lui-même sans pouvoir se rendre nulle part, et sans revoir des acteurs

512

Jean-Claude Rolland, *Avant d'être celui qui parle*, *Op. cit.*, p. 98.

513

En réalité, cette narration se dévoile plus abondante dans le théâtre de Kim par rapport à certains autres spectacles qui ne s'appuient pas sur une pièce déjà écrite. Grâce au contenu dramatique de la pièce originale, la collision sensorielle avec celui-ci fait advenir une multitude de sens. Cela nous rappelle le théâtre iconoclaste de Castellucci, dont l'importance n'est pas liée à la pure action de briser mais au mur ancien qui s'effondre à travers cette action. L'interaction entre la pièce originale et sa déconstruction est donc importante.

514

Jean-Claude Rolland, *Guérir du mal d'aimer*, *Op. cit.*, p. 168.

515

Ibid.

qu'il aurait pu applaudir. Les gens ont tous disparus sous la scène, cédant la tragédie au spectateur, à nos jours, laissant une narration qui résonne longtemps dans une absence de sens.

2. La Bicyclette comme culture

2.1. Après le naufrage du Sewol : de la « survie » à la « survivance »

Citant et détournant un article de Baudrillard écrit après la catastrophe du 11 septembre 2001, « L'esprit du terrorisme »⁵¹⁶, Marie-Thérèse Mathet décrit cet événement comme une des « marques de la brutalité » qui permet « l'effondrement du symbolique » :

Les *Twin Towers* étaient le symbole d'un système érigé au faite de sa puissance et représentaient une institution imposant sa loi au reste du monde : *World Trade Center*, centre symbolique autoproclamé d'un monde civilisé. Comme si cette volonté hégémonique d'extension mondiale et monopolisatrice était l'écran qui s'efforce à tout prix de masquer le réel, de le nier, voire de l'annuler. Système qui, au lieu de s'ouvrir sur le reste du monde, sur sa misère, se contemple en sa propre image, par la gémellité arrogante et satisfaite de ses deux tours. La réponse, inhumaine en écho, s'opère dans la brutalité absolue, scellant un déficit symbolique inaliénable, un dommage humain irréparable. En d'autres termes, à l'excès de symbolique a répondu, en ce jour terrible, un excès de réel apte à faire « effondrer le système ».⁵¹⁷

Ainsi, Mathet envisage les *Twin Towers* comme des gratte-ciels symbolisant la puissance américaine, laquelle occulte le réel du reste du monde, réel qui en tant que brutalité absolue est venu heurter et démolir ces tours symboliques, le 11 septembre 2001. En se référant à Lacan, elle précise le fondement de son propos : « la violence d'un symbolique

516

Jean Baudrillard, « L'esprit du terrorisme », *Le Monde*, le 2 novembre 2001, réédité par les éditions Galilée, 2002.

517

Marie-Thérèse Mathet, « Brut, brutal, brutalité », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation*, *Op. cit.*, p. 6.

radicalisé prend le risque de sécréter une résurgence du réel et de sa brutalité »⁵¹⁸. Et ce réel qui resurgit « scelle un déficit symbolique inaliénable, un dommage humain irréparable ». Il agite brutalement le monde basé sur le symbolique. Or, ce réel ne peut s'emparer du symbolique à jamais. « L'effondrement du symbolique » n'arrive qu'un instant. Une fois écroulé, le système symbolique réessaye de masquer le réel, en réduisant l'événement brutal à nouveau à quelque chose de symbolisable, représentable, pour que celui-ci finisse par être compris sous l'angle d'une autre super-structure. Pourtant, ce qui est irréprésentable persiste, malgré la violence du symbolique qui veut l'anéantir, comme le symbolique n'existe qu'en « faisant couple avec le réel »⁵¹⁹, selon la théorie lacanienne. Ce réel irréprésentable reste donc comme une ombre de notre société, menaçant constamment l'ordre symbolique, touchant nos pulsions. Il s'infiltré dans nos vies ordinaires en devenant une certaine culture, comme le faisait Auschwitz⁵²⁰. Et à un moment donné, il resurgit de manière absolument brutale, afin de nous avertir à nouveau, comme c'est le cas avec la catastrophe du 11 septembre 2001.

Le naufrage du *Sewol*, dont traite le spectacle *La Bicyclette (2014)* de Hyuntak Kim, est aussi un de ces événements qui ont brutalement agité l'ordre symbolique du néo-capitalisme de notre pays, la Corée du sud. Le 16 avril 2014, en Corée du Sud, le navire *Sewol* fait naufrage au large de l'île de Jindo. Le ferry en provenance d'Incheon est alors en route pour l'île de Jeju, avec à son bord 476 passagers, dont 325 lycéens en voyage scolaire. 295 personnes perdent la vie et 9 sont portées disparues⁵²¹. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette thèse, le naufrage n'était pas un « accident » inévitable mais un « événement » brutal, qui voit l'État refuser de sauver son peuple⁵²². Au moment de l'écriture de cette thèse, en décembre 2015, une commission d'enquête

518

Ibid.

519

Ibid.

520

Voir la question de « L'Holocauste comme culture » chez Kertész.

521

Voir le premier chapitre de cette thèse.

522

박민규, « 눈먼 자들의 국가 », *눈먼 자들의 국가*, 서울, 문학동네, 2014, p.56. Minkyu Park, « Le Pays des Aveugles », in Hyungcheol Shin (dir.), *Le Pays des Aveugles*, Séoul, Munhak, 2014, p. 56.

pour dévoiler la vérité concernant la raison pour laquelle on n'a pu sauver les victimes est mise en place, 20 mois après la catastrophe. 20 mois étaient suffisants pour que les responsables affirment qu'ils avaient tout oublié, ou que « les étudiants eux-mêmes n'étaient pas sortis, en manquant de maturité »⁵²³. Aucune vérité n'est recherchée, on ne tente que de la dissimuler. La salle de classe vide des étudiants morts est encore remplie des fleurs et des lettres qu'offrent les personnes qui ne veulent pas oublier, mais le gouvernement ordonne d'ôter les traces de commémoration. Le symbolique continue à voiler le réel. L'ordre absurde auquel les étudiants ont dû obéir au moment de la submersion, celui de « rester calme », nous écrase encore, sans pitié. Cependant, l'ombre du réel ne disparaît jamais. Il parcourt notre vie comme un fantôme, gémissant, demandant la vérité qui peut le justifier. Car, même si l'excès du symbolique justifie l'irruption du réel, tant de morts de personnes innocentes ne se justifie pas⁵²⁴. D'où l'ombre fantôme de la mort absurde, d'où la réaction des survivants de « ne pas rester calme », ce à quoi répond *La Bicyclette*.

Il fallait désobéir à l'ordre de « rester calme » pour survivre dans ce bateau naufragé. Et il nous le faut encore, pour survivre nous-mêmes, dans la société monstrueuse qui est en train de s'immerger. Haengsuk Kim écrit :

Il faut réfléchir encore plus, là où la phrase « restez calme » est devenue un symbole effrayant. Car cela change sa forme, de l'impératif à l'interrogative, jetant des points d'interrogation crochus. Cela doit être une question qui demande des comptes sur l'éthique et la politique humaines. Comme dans l'aube où le sommeil s'évanouit après un cauchemar, des gens deviennent tellement sensibles qu'ils entendent cette phrase qui n'était guère audible jusqu'alors, qui les pique comme une aiguille. L'émission fantôme qui dit de « rester calme » n'est-elle pas le son qui se propage dans notre vie quotidienne, la voix de la tour qui contrôle notre ordinaire, l'air qu'on respire, et la roche qui étouffe nos âmes ?⁵²⁵

523

Commission d'enquête sur *Sewol*, le 15 décembre 2015.

524

Minkyu Park écrit : « Tout le monde dit que c'était un accident prévu, et que c'était un bateau à immerger. Cependant, personne n'a dû mourir pour la seule raison qu'il fallait prendre ce bateau ». (Minkyu Park, « Le Pays des Aveugles », in Hyungcheol Shin (dir.), *Le Pays des Aveugles*, *Op. cit.*, p. 48.)

525

Haengsuk Kim, « Des questions », in *Le Pays des Aveugles*, *Op. cit.*, p.24.

Ainsi, on reconnaît tout d'un coup, que cet ordre épouvantable était la voix de la main invisible qui nous avait dominés. Non seulement les morts mais aussi les survivants souffrent de l'écho tourmenté de cette voix. Et comme Charlotte Delbo l'écrit dans un poème, « Prière aux vivants pour leur pardonner d'être vivants », les survivants sont confrontés à l'exigence de faire quelque chose de leur vie, pour se justifier, pour se pardonner⁵²⁶. On n'a donc pas le droit de rester calme. Autant que l'on soit vivant, il faut réagir. Car, ainsi que Haengsuk Kim l'affirme, « la vie, c'est ce qui nous fait ne pas rester calme »⁵²⁷.

Et cette question de la « vie » qu'on a à mener après le *Sewol*, en évitant ardemment de rester calme ne se rapporte pas à une simple « survie » mais à la « survivance ». Dans *Essayer voir*, Didi-Huberman suggère qu'il faut désormais souligner la question de la survivance au lieu de celle de la survie, ayant cité un roman d'Aharon Appelfeld qui décrit un moment dans une forêt ukrainienne où il a trouvé un pommier merveilleux couvert de fruits, après s'être évadé d'un camp de concentration⁵²⁸ :

Le pommier d'Appelfeld fut bien son *lieu malgré tout* : le lieu où aura pu se cristalliser, à un moment crucial de son histoire – un moment d'extrême danger –, sa possibilité de survie. Mais cette monade aura attendu longtemps pour trouver sens et nécessité dans le montage d'une écriture réminiscente où il n'est plus question de *survie* à proprement parler, mais plutôt de *survivance*, à savoir un régime de mémoire où ce qui n'est plus là continue pourtant son paradoxal « après-vivre ». [...] À ce moment-là, qui se situe dans l'après-coup de toute question de survie, le « lieu d'où la raison, l'art et la poésie ont été bannis » devient quelque chose d'autre. Quelque chose comme un *lieu malgré soi*, un lieu qui n'est plus seulement en lisière d'une forêt ukrainienne, mais qui concerne notre propre capacité, aujourd'hui, à en transmettre la cruciale nécessité.⁵²⁹

526

Charlotte Delbo, *Auschwitz et après II. Une connaissance inutile*, *Op. cit.*, pp. 189-191. Delbo écrit : « Je vous en supplie / faites quelque chose / apprenez un pas / une danse / quelque chose qui vous justifie / qui vous donne le droit / d'être habillés de votre peau de votre poil / apprenez à marcher et à rire / parce que ce serait trop bête / à la fin / que tant soient morts / et que vous viviez / sans rien faire de votre vie ». Et cette supplication nous fait réfléchir à notre survie, voire notre survivance.

527

Ibid., p. 23.

528

Aharon Appelfeld, *Histoire d'une vie*, *Op. cit.*, pp. 60-61.

529

Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, *Op. cit.*, p. 19.

Alors que le lieu où Appelfeld croque une pomme à moitié pourrie tombée au sol est décrit comme le « lieu de la survie »⁵³⁰, le lieu où il se souvient voire témoigne, après coup, de ce moment-là à travers le « montage d'une écriture réminiscente » est le « lieu de la survivance ». Didi-Huberman nomme celui-ci le « lieu malgré soi ». De fait, il avait déjà écrit sur les « images malgré tout » de la crémation dans un camp, qui étaient prises, conservées et transmises au risque de la vie, afin de témoigner de la misère inimaginable, et afin que la mémoire lutte contre l'oubli.⁵³¹ Comme ces images, le « lieu malgré tout » de la survie où Appelfeld croise le pommier était à représenter, à décrire et à transmettre ultérieurement, afin qu'il persiste en devenant le « lieu malgré soi » de la survivance. Pour ainsi dire, on ne doit pas seulement traverser le moment de la survie, étant soulagé du simple fait d'être vivant. On doit en revanche « continuer son paradoxal après-vivre », tenter de ne pas rester calme, et retrouver constamment le lieu malgré soi. On doit « survivre à sa survie », comme l'écrit Kertész dans son essai « L'Holocauste comme culture »⁵³². En le citant, Didi-Huberman se demande : « *comment survivre à sa survie ?* »⁵³³. Et il y donne une réponse :

L'homme de la survie est d'abord celui qui se tait, qui écoute, qui agit pour sa vie. [...] Mais l'homme de la survivance est celui qui, au contraire, assume la tâche de reprendre la parole, de réinventer son propre langage et de transmettre pour autrui quelques images de pensée arrachées à ses « taches de mémoires ». Pour survivre à la survie, il faut devenir celui qui nomme (celui qui sait agencer le disparate de ses mots incomplets pour dire quelque chose de son expérience) et

530

Ibid., p. 11.

531

Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.

532

Ici, Kertész parle de Jean Améry, disant que le principe de son écriture consistait en la tentative de donner un sens à sa survie : « Il [Améry] avait survécu à Auschwitz et s'il voulait survivre à sa survie, s'il voulait lui donner un sens ou, disons, plutôt un contenu, il ne voyait pas d'autre possibilité, étant écrivain, que de le faire à travers le témoignage, l'analyse, l'objectivation de son être, c'est-à-dire la culture ». (Imre Kertész, « L'Holocauste comme culture », *L'Holocauste comme culture*, *Op. cit.*, p. 84.

533

Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, *Op. cit.*, p. 20.

celui qui montre (celui qui sait agencer le débris de ses « taches » lacunaires pour donner à imaginer quelque chose de son expérience).⁵³⁴

Tandis que la survie porte sur le silence, la survivance consiste dans la parole qui interdit l'oubli. Il faut qu'Auschwitz ou *Sewol* reste dans les mémoires, malgré les tentatives de dissimulation que tente le symbolique. Il est certain que le réel de ces événements n'est qu'une ombre, qu'un brouillard. Pourtant, il faut agencer « le disparate de mots incomplets » et « le débris des taches lacunaires » pour donner quelques paroles ou quelques images arrachées à ce brouillard. En un sens, donc, la survivance est plus longue et plus douloureuse que la survie, surtout pour ceux qui refusent d'oublier, de se taire. Jungeun Hwang imagine le « paradoxal après-vivre » d'un père qui a perdu sa fille dans le *Sewol* :

Le port de Paengmok. Un homme préparait le repas pendant environ soixante-dix jours, en attendant que sa fille revienne et le prenne. Quand elle est enfin revenue à terre, des personnes lui ont dit « tant mieux », et lui ont demandé de se reposer et d'aller s'en retourner. Mais où devait-il retourner ? Il lui fallait retourner à son ordinaire. L'homme ne doit pas s'attrister pour toujours. Il ne faut pas vivre en embrassant la mémoire terrible pour toujours. Le vivant doit vivre. Il lui faut retourner à l'ordinaire. Pour que je me rassure. Pour que j'oublie. Pour cette raison, voilà l'ordinaire. Mais quel ordinaire ? L'ordinaire où ce qui était ordinaire a disparu à jamais. L'ordinaire bizarre qui continue malgré ce qui a disparu. L'ordinaire où il y a des politiciens qui se mettent à genoux et pleurent en disant « aidez-moi ». L'ordinaire où l'on voit ces politiciens effrontés dissimuler et insulter le *Sewol*. L'ordinaire où manquent des éléments nécessaires à la vérité. L'ordinaire où l'on doit sortir dans la rue. L'ordinaire où l'homme doit regarder sa femme jeûner pour protester dans la rue. [...] L'ordinaire où des gens lui demandent de se taire pour qu'ils puissent continuer la vie. L'ordinaire où il souffre chaque nuit de la culpabilité de ne pas avoir retiré sa fille de l'eau sombre. L'ordinaire où il est attaqué par les douleurs du moment où il avait crié de retirer sa fille du bateau, au port obscur de Paengmok, le 16 avril. L'ordinaire où il est attaqué encore et encore, sans rien comprendre, sans aucun changement.⁵³⁵

534

Ibid.

535

황정은, « 가가스로, 인간 », *눈먼 자들의 국가*, Jungeun Hwang, « L'homme, à peine », in *Le Pays des Aveugles*, *Op. cit.*, pp. 92-93.

Ainsi, la survivance implique la sensation vive et douloureuse que l'on doit subir sans être compris. Survivre à la survie consiste à supporter cet ordinaire atroce. De surcroît, autrement que la survie qui s'avère relativement passive, la survivance demande des efforts actifs afin de surmonter l'impitoyable exigence de silence. Comme l'écrit Jungeun Hwang, « il serait facile de dire qu'il n'y a pas d'espoir » et que « le monde s'est déjà ruiné »⁵³⁶. Or, certains ont du courage pour lutter contre l'ordinaire monstrueux. C'est pourquoi « cent jours après le naufrage du *Sewol*, une mère représentant des familles de défunts qui avaient marché toute la journée d'Ansan à la place de Séoul a lu une lettre à son enfant. Elle a dit : désormais, maman et papa ne resteront pas à pleurer, mais on luttera »⁵³⁷. Ainsi, pour certains, la survivance est synonyme de lutte. Survivre, c'est lutter, sinon « porter une brique » pour toujours. Pour décrire la douleur de survivre à la survie des familles de défunts, Eunyoung Jin cite un poème de Brecht : « Je ressemble à un homme qui porte une brique avec lui pour montrer au monde combien sa maison était belle »⁵³⁸. Pour Eunyoung Jin, les familles de défunts ressemblent à cet homme qui « tente de se souvenir de sa maison, portant une brique dans des ruines », qui « veut savoir ce qui a détruit la maison » et qui « veut croire que la vérité et le courage persistent »⁵³⁹. C'est en cette douleur lourde et infinie que réside la survivance.

Or, ce n'est pas seulement aux familles de défunts mais aussi à nous tous de survivre à la survie, de lutter. Car comme Auschwitz, le *Sewol* est devenu la culture de nos jours. Dans ce monde monstrueux dont s'empare l'excès du symbolique, il y a toujours la possibilité d'assister à l'irruption du réel. Des tragédies se reproduisent sans cesse, héritées et enfermées dans le cercle des maux culturels. Tout ce qui y participe ou tout ce qui se tait, même sans conscience, a la possibilité d'être abandonné et de devenir

536

Ibid., p. 96.

537

Ibid.

538

Bertolt Brecht, « Motto »

539

진은영, « 우리의 연민은 정오의 그림자처럼 짧고, 우리의 수치는 자정의 그림자처럼 길다 », *눈먼 자들의 국가*, Eunyoung Jin, « Notre pitié est courte comme l'ombre de midi, notre honte est longue comme celle de minuit », in *Le Pays des Aveugles*, *Op. cit.*, p. 84. Elle ajoute à la fin : « c'est le mensonge et la négligence du monde qui ont démolé leurs maisons ».

survivant, membre de la famille du défunt. Même si nombreux sont ceux qui vivent sans encombre, ignorant cette possibilité, aujourd'hui nous sommes tous immergés dans un bateau sombrant nommé *Sewol*, qui veut dire en coréen le temps qui passe. Jungeun Hwang se demande :

Qui donc parmi nous sera une exception ? Qui parmi nous vit en prévoyant que son ordinaire se casserait et qu'il vivrait comme un militant noir dans la rue ? À part *Sewol*, pensons aux ouvriers de Ssangyong, aux populations évacuées de Yongsan, aux ouvriers de Cort Cor-tek. Que direz-vous de Jeju Gangjeong, de Miryang, de Gori, et de Wolsung ? Tout d'un coup, on perd son emploi, on perd son domicile, on perd sa vie, sinon on perd son proche précieux pour que celui-ci ne revienne jamais. Soit une probabilité nulle, soit une probabilité faible, pour chacun, il y a toujours cinquante pour cent de chance. Soit cela m'arrive, soit cela ne m'arrive pas. Comme rien n'est changé depuis, toutes les conditions de *Sewol* sont déjà munies. Personne ne peut y échapper.⁵⁴⁰

Nous sommes tous des survivants qui ont évité par chance la mort, mais qui, en même temps, sont toujours menacés de mort. Nous sommes vivants, mais en tant que victimes potentielles, entravés dans des misères répétitives. C'est pourquoi la survivance est notre tâche à tous. On peut comprendre la phrase de Didi-Huberman dans ce contexte : « Auschwitz est ainsi devenu ce *lieu malgré soi* qui appartient à tout le monde »⁵⁴¹. Comme on l'a vu, le lieu malgré soi signifie le lieu où s'achèvent le témoignage contre la douleur, la mémoire contre l'oubli. Si Auschwitz est devenu notre culture, la tâche de la survivance qui transforme Auschwitz en ce lieu malgré soi peut devenir elle aussi notre culture. De fait, l'expression de Kertész de « l'Holocauste comme culture » elle-même comprend à la fois ces deux aspects différents. Et à la culture en deuxième signification, c'est-à-dire à la culture de la survivance, certains arts contemporains tentent de se consacrer. Car comme Didi-Huberman l'écrit, « tout acte de résistance suppose un art, [...] c'est-à-dire la création d'une forme. Toute survie cherche la forme efficace où se lover »⁵⁴². La tâche de la survivance consiste à chercher une forme pertinente pour la

540

Jungeun Hwang, « L'homme, à peine », in *Le Pays des Aveugles*, *Op. cit.*, pp. 95-96.

541

Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, *Op. cit.*, pp. 28-29.

542

survie, une parole de mémoire afin de dépasser le silence. Et cela est devenu une des tâches de l'art contemporain. Même si l'art ne peut changer le monde, au moins, il essaie de contribuer à lutter contre l'oubli, de manière esthétique et sensorielle.

Comment certains arts contemporains se consacrent-ils, concrètement, à cette tâche de la survivance ? Une réponse possible : ils le font en faisant appel aux mémoires corporelles, pour en témoigner en touchant le corps du lecteur ou du spectateur. Didi-Huberman en donne une explication, citant le roman d'Appelfeld, *Histoire d'une vie*. Dans ce roman, Appelfeld décrit ce que son corps a fait et a ressenti devant le pommier dans la forêt ukrainienne :

J'étais si stupéfait que je fis quelques pas en arrière. Mon corps se souvient mieux que moi de ces pas en arrière. Chaque fois que je fais un faux mouvement du dos ou que je recule, je vois l'arbre et les pommes rouges. [...] Je n'avais qu'à tendre la main et à cueillir, mais je restai debout, paralysé par la surprise, et plus je restais ainsi, plus la paralysie augmentait. / Finalement je m'assis sur place et mangeai une petite pomme à moitié pourrie qui était tombée au sol. Après avoir mangé, je m'endormis. À mon réveil, le ciel rougeoyait déjà, je ne savais que faire et me mis à genoux. J'ai encore aujourd'hui la sensation de cette position et, chaque fois que je m'agenouille, je me souviens du coucher de soleil qui rougeoyait entre les arbres et j'ai envie de me réjouir.⁵⁴³

Ainsi, Appelfeld évoque les sensations brutales de ce moment de survie, sensations si intenses que son corps s'y soumet même aujourd'hui : sensations de reculer, de rester debout, d'être paralysé, de ramasser une pomme pourrie et de la manger, de s'endormir, de se réveiller sous le ciel rougeoyant, de se mettre à genoux et de regarder le coucher du soleil qui teintait la forêt. Comme il l'écrit en préface, et comme Didi-Huberman en fait commentaire, Appelfeld « ne pouvait que s'involuer littérairement dans une sorte de *mémoire corporelle où remuent, où refluent des images* »⁵⁴⁴. Son écriture de survivance consiste donc à « suivre, en toute honnêteté, la puissance même de l'image réminiscente

Ibid., p. 10.

543

Aharon Appelfeld, *Histoire d'une vie*, *Op. cit.*, pp. 60-61.

544

Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, *Op. cit.*, p. 12. « Il ne fait qu'associer tensivement des bribes de souvenirs, des 'taches de mémoires', à travers un *montage d'images* », ajoute Didi-Huberman.

en tant que processus inséparable des mouvements du corps »⁵⁴⁵. Didi-Huberman continue à analyser l'écriture d'Appelfeld : « c'est une 'tache de mémoire' qui doit toute sa puissance [...] à un certain rapport entre le *corps* du marcheur, ses sensations, ses émotions, ses mouvements, ses gestes, et le *lieu* intimement investi »⁵⁴⁶. Ainsi, la tâche de survivance repose sur la recherche de la tache de mémoire, qui se lie intimement au corps. Mais pourquoi le corps ? Parce que, comme l'écrit Appelfeld, c'est le corps qui « se souvient plus que la mémoire »⁵⁴⁷, et que la mémoire « a des racines profondément ancrées dans le corps »⁵⁴⁸.

Plus précisément, le corps est un thème crucial pour certains arts parce que, d'un côté, il est plus fort que la mémoire, et d'un autre côté, il reste toujours abyssal, mystérieux. En réalité, si on peut éprouver assez facilement de la sympathie pour le sentiment ou l'esprit de l'autre, on ne le fait pas avec la même acuité pour le corps de l'autre. Même si on imagine en détail toute la situation que l'autre a traversée, on ne peut connaître la douleur sensorielle subie par le corps de l'autre. Aeran Kim en parle, en se rappelant une conversation avec la famille de Changgeun Lee, ouvrier renvoyé de Ssangyong. Selon elle, la dernière question était « qu'est-ce qui vous désespère le plus ? ». Et la femme de l'ouvrier a répondu, « avec un visage calme comme si elle retournait seule à une époque vécue par personne d'autre qu'elle » : « ce qui me désespère le plus, ce sont les directives selon lesquelles on doit fournir des efforts, encore plus »⁵⁴⁹. Et cette réponse a soudainement fait penser chez Aeran Kim à la douleur inimaginable de l'autre :

545

Ibid., p. 14.

546

Ibid., p. 42.

547

Aharon Appelfeld, *Histoire d'une vie*, *Op. cit.*, p. 9. Précisément, il écrit : « les paumes des mains, le dos et les genoux se souviennent plus que la mémoire ».

548

Ibid., p. 60. Puis il ajoute : « Il suffit parfois de l'odeur de la paille pourrie ou du cri d'un oiseau pour me transporter loin et à l'intérieur ».

549

김애란, « 기우는 봄, 우리가 본 것 », *눈먼 자들의 국가*, Aeran Kim, « Au printemps incliné, ce que nous voyions », in *Le Pays des Aveugles*, *Op. cit.*, p. 16.

Ayant écouté cette réponse, je me suis étonnée. Et grâce au fait que ‘je me suis étonnée’, j’ai compris que j’étais quelqu’un qui s’est trouvé tout à fait hors de la douleur de cette femme. J’ai compris qu’il y a une douleur qu’on ne peut jamais supposer sans expérience, malgré tous les efforts, et qu’il y a un corps de l’autre dans lequel cette douleur habite⁵⁵⁰.

Il y a un corps qui garde une douleur incompréhensible. Ce corps abyssal est à l’autre. Même si nous sommes tous des survivants en un sens, des sensations corporelles de la survie ne sont pas tout à fait partageables. Mais assez contradictoirement, c’est pourquoi le corps devient le sujet principal de la tâche de survivance. On doit lutter pour qu’il ne soit pas ignoré, oublié et pour qu’il soit témoigné. Il faut que les sensations fragiles du corps en train de se ternir par manque de compréhension ou d’intérêt obtiennent la puissance nécessaire pour nous attaquer et ébranler profondément⁵⁵¹. Il faut que, comme l’écrit Didi-Huberman en analysant l’écriture d’Appelfeld, des images réminiscentes de mémoires corporelles « déchirent la continuité du devenir et surgissent comme de ‘violentes taches de mémoire’ »⁵⁵². C’est ainsi que la « douleur qu’on ne peut jamais supposer sans expérience » et le « corps de l’autre dans lequel cette douleur habite » peuvent être témoignés. Et c’est ainsi que l’irreprésentable peut être représenté, et que l’indescriptible peut être décrit. Citant Wittgenstein cette fois-ci, qui écrit que la phrase « Je ne peux pas décrire mon expérience » se traduit souvent en « *Je puis bien faire un geste*, mais c’est tout »⁵⁵³, Didi-Huberman indique que Wittgenstein avait « précipité son corps en avant dans un *geste* – kinesthésique, voire mimétique – qui vaudra dès lors pour

550

Ibid.

551

Didi-Huberman écrit que la réminiscence et le témoignage sont marqués à la fois par « la fragilité (quand on perd, dans la ‘tache de mémoire’, le fil de l’histoire) » et par « la puissance (quand on touche à la vérité profonde de leurs montages anachroniques) ». (Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, *Op. cit.*, p. 16.)

552

Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, *Op. cit.*, pp. 14-15.

553

Ludwig Wittgenstein, « Notes sur une leçon extraite d’un cours sur la description » (1938), trad. J. Fauve, *Leçons et conversations sur l’esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 79 et 85. Souligné par Didi-Huberman.

une description de l'indescriptible »⁵⁵⁴. Ainsi, parfois on ne peut que « faire un geste », mais faire un geste, parfois cela couvre tout.

Pour résumer, certains arts qui se consacrent à la tâche de survivance s'intéressent au corps ou au geste. Didi-Huberman le justifie, dans la fin de son livre *Essayer voir*, en énumérant des caractéristiques particulières du corps. D'abord, comme on l'a vu, le corps contient des racines de mémoires les plus intenses. Ensuite, les gestes corporels « délivrent une expérience [...] *dialectique*, parce que le 'oui' ne cesse d'y danser avec le 'non'. Parce que des forces contradictoires sont à l'œuvre dans chaque geste, si simple soit-il »⁵⁵⁵. Et finalement, le corps « saisi par le pathos des survivances » est anachronique, dans un sens où « le geste humain [est] quelque chose de plus ancien, peut-être, que tous les fossiles de la terre »⁵⁵⁶. En somme, le corps sur scène peut nous toucher en nous invitant, nous les survivants, du moment de survie au temps de survivance, à travers sa capacité à intensifier la mémoire, à contenir dialectiquement des choses contradictoires, et à les faire se présenter anachroniquement. Et c'est ainsi que *La Bicyclette* de Hyuntak Kim fait appel au corps, comme nous allons l'examiner.

2.2. Déconstruction de la pièce : de *La Bicyclette* à *Bye Cycle*

La stèle commémorative, tu ne la connais pas ? Pendant l'occupation, le bureau d'enregistrement, là-bas se trouvait le bâtiment du bureau avant la guerre. Dans ce bâtiment-là, cent vingt-sept hommes assez connus du village ont été enfermés, accusés d'être anticomunistes. D'un coup, l'armée nationale a poussé vers le nord. Les salauds du nord étaient pressés de partir, alors ils ont mis le feu au bâtiment avec tout le monde dedans.⁵⁵⁷

554

Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, *Op. cit.*, p. 73.

555

Ibid., p. 75.

556

Ibid., pp. 76-77. Ici, Didi-Huberman se réfère à Rainer Maria Rilke, qui comparait « le geste humain à [...] quelque chose qui, chaque fois, 'remonte depuis la profondeur du temps' ». (Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète (1929)*, trad. B. Grasset et R. Biemel, Paris, Grasset, 1956, p. 70.)

557

Taesuk Oh, « Bicycle », *The Metacultural Theater of Oh Taesuk : Five plays from the Korean Avant-garde*, trad. Ahjeong Kim et R. B. Graves, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1999, pp. 25-26.

La Bicyclette de Taesuk Oh se fonde sur une extermination qui eut lieu dans un village occupé par les communistes pendant la guerre de Corée. Plus de cent vingt hommes enfermés dans le bâtiment d'enregistrement ont été brûlés vifs. Yun, greffier du bureau d'enregistrement, y a perdu son père quand il était petit. La pièce commence le jour des offrandes à l'esprit de son père. C'est le jour des offrandes chez presque tous les villageois. Il a fallu que ce jour-là Yun ne rentre pas directement à la maison, puis, après avoir bu un verre, qu'il fasse un long détour en suivant des chemins écartés, en poussant sa bicyclette. Mais pourquoi choisit-il de faire un détour ? D'abord, cela pourrait être pour différer la participation aux offrandes, c'est-à-dire pour éviter de regarder le cousin de son père, un des deux survivants de l'événement, s'entailler le visage avec un débris de porcelaine par honte d'avoir été le seul à survivre. C'est donc pour ignorer des ombres sanglantes du passé qui sont tellement présentes pour Yun. Mais est-ce seulement le spectacle de l'automutilation de son oncle que Yun s'est appliqué à différer ? Dans cette nuit, chemin faisant, c'étaient plutôt ses propres visages dévoilés que Yun a tenté avec ardeur de mépriser, visages auxquels il s'est finalement heurté à chaque méandre de ces vains détours.

La pièce ne se déroule pas linéairement, mais, comme il est question d'une mémoire vague ou d'une rêverie de Yun, les scènes fragmentaires ne sont qu'énumérées, dissimulant la force dramatique jusqu'à la fin. Voici les images réminiscentes qu'offre chaque scène fragmentaire : la stèle commémorative sélectionnée après trois ans d'hésitation ; le couple lépreux qui fait adopter ses enfants par un voisin pour qu'ils vivent librement comme les autres ; la fille aînée effrayée à l'idée qu'elle est peut-être elle aussi un enfant des lépreux et qui aurait donc été adoptée ; la deuxième fille qui fait une fugue, poussée par son aînée ; l'esprit du docteur Han qui croise Yun en chemin pour aller se faire servir un repas par ses descendants ; le grand-père de Yun qui, selon le docteur Han, ressemble beaucoup à Yun, surtout quand il pousse la bicyclette ; le cadavre du grand-père pro-japonais assassiné et posé sur la selle de la bicyclette qui dépassait de l'eau ; Hwang, qui fut le premier à rentrer au village à la fin de la guerre, en arborant le drapeau national de la Corée sur sa bicyclette ; une des jambes de Hwang percée par une lance en bambou, lancée par un villageois que la torture avait rendu fou pendant la guerre

; un bœuf qui avait reçu un coup de pied et qui s'est enfui précipitamment dans la montagne ; le son du grelot attaché au collier du bœuf qui se répand dans la nuit ; un abattage secret ; une rencontre avec le lépreux venant chercher la fille en fugue ; le reproche et la condamnation de Yun envers le lépreux ; soudainement, les flammes qui s'élèvent au loin... Après toutes ces images, le mauvais pressentiment de Yun s'avère juste. Le monde est rempli de ce genre de saleté et d'infamie ; le tourment et les blessures ne disparaissent pas mais se transmettent à la postérité ; des étincelles sources de catastrophe sont éparpillées partout ; et enfin, se révèle un fait cruel : la vie entière de Yun lui-même, qui a donné sans arrière-pensée tant de coups de pied à ces étincelles, coïncide avec celle de l'oncle, qui a mis feu au bâtiment d'enregistrement pour sortir vivant, seul. Ce fait douloureux s'abat sur Yun, comme un incendie qui le ravage.

Ce qu'on appelle l'histoire ne s'écoule pas linéairement mais tourne dans un cercle infini. Ici, des gens purs et innocents sont assassinés un jour, enfermés quelque part, avec tant d'indifférence et de mépris, dans un bâtiment d'enregistrement, dans une ville assiégée, dans un grand magasin écroulé, dans un train renversé, dans un métro enflammé, et enfin, dans un ferry naufragé. Tout ceci n'est pas une simple énumération des événements qui ont eu lieu en Corée, inévitablement. Il ne s'agit pas de l'histoire en ce sens-là. Il s'agit plutôt de notre culture. Comme on l'a vu dans le premier chapitre, alors que l'histoire est une chose choisie, enregistrée et même transformée selon des perspectives, la culture est une chose vécue par le corps, répétée par cette incarnation. C'est quelque chose comme la lèpre, qui conduit à abandonner ses propres enfants par peur qu'ils en héritent. Des possibilités de catastrophe sont gravées dans nos corps. Nous vivons comme si nous pouvions les ignorer, mais dès qu'on s'y heurte, on s'aperçoit qu'elles sont aussi intimes que notre chair. C'est pourquoi Kertész déclare, avec l'expression « l'Holocauste comme culture », que « la banalisation de la peur, la résignation, l'indifférence voire l'ennui » sont partout, et que le meurtre systématisé est devenu une « attitude » de la vie, un « cancer de l'époque »⁵⁵⁸. De même, ce que nous vivons maintenant, nous pourrions l'appeler « Sewol comme culture », ou « La bicyclette comme culture ». Hyuntak Kim, metteur en scène de ce spectacle, en fait un jeu de mot

558

Imre Kertész, « Ce malheureux XX^e siècle », *L'Holocauste comme culture*, *Op. cit.*, pp. 126-127.

tourmenté. En transformant le mot anglais *bicycle*, il intitule le spectacle *Bye Cycle*, pour révéler le cycle mortel de notre époque, de notre culture, qui nous fait tourner infiniment en empoignant nos blessures gravées sur le corps, en disant au revoir constamment à la vie, comme des écureuils qui tournent dans une roue.

Mais avant de traiter de la mise en scène, faisons un détour, comme Yun. De fait, au moment où la pièce originale de Taesuk Oh commence, Yun a perdu le souvenir de cette nuit. Après cette nuit oubliée, il tombe malade et s'enferme chez lui pendant 42 jours. Désormais, il doit déposer un justificatif d'absence à son bureau d'enregistrement pour poursuivre son travail. La première ébauche que Yun prépare est la suivante : « Une nuit je me suis évanoui à cause de l'esprit d'une jeune fille qui m'avait appelé de sa tombe au bord de la route. J'étais tellement effrayé que j'avais des convulsions, et suis tombé malade. Ainsi je me suis absenté pendant les 42 derniers jours. Je dépose donc ce rapport justificatif »⁵⁵⁹. Pourtant, cette justification est si fautive et non fondée, ou peut-être si près de la vérité qu'elle incite Yun à rechercher la mémoire perdue de cette nuit, afin de rédiger une nouvelle justification, plus plausible. Ainsi la pièce se déroule pendant que Yun reprend le chemin en poussant de nouveau sa bicyclette. Les réminiscences ne sont pas claires ou logiques. Yun ne fait que suivre la mémoire de son corps en répandant des fragments. Parfois il remonte le chemin parcouru, si les pièces du puzzle s'embrouillent. De ce fait, sa mémoire se transforme simultanément, sans fin. Finalement, au dernier moment, une image du feu écrasant survient, image dans laquelle coïncident l'incendie du bureau d'enregistrement et celui de la maison du couple lépreux, où l'on entend le hurlement de l'oncle, de la fille aînée du lépreux, et de Yun lui-même, qui ont mis le feu. Il est probable que Yun se soit évanoui devant ces flammes, pour ensuite oublier les événements, tandis que la rumination charnelle rappelle le feu qui brûle à nouveau Yun profondément. Mais nous pouvons nous interroger davantage. Cet événement a-t-il vraiment eu lieu ? L'allégorie du feu est-elle une réponse suffisante ? À la fin de la pièce, le justificatif de Yun résonne en vain, sur un papier vierge :

559

Taesuk Oh, « Bicycle », *The Metacultural Theater of Oh Taesuk : Five plays from the Korean Avant-garde*, Op. cit., p. 24.

Le 8 du mois passé, en rentrant chez moi après le travail de nuit, je me suis évanoui en heurtant un bœuf de 3 ans dans la vallée Shintulmae. Le lendemain j'ai repris conscience, mais après, en souffrant d'une forte fièvre et d'une migraine, il ne m'était pas possible d'aller au travail. Je dépose donc ce rapport justificatif. Yun Jin.⁵⁶⁰

Après que Yun ait lu et déposé ce justificatif devant le spectateur, on voit que rien n'est écrit sur ce papier vierge. Cette dernière scène creuse ainsi un autre abîme qui restera à jamais irrésolu. Yun avait tenté en vain, ardemment, de retrouver l'origine de son évanouissement, mais comme le dit Didi-Huberman, « il n'y a pas d'événement pur »⁵⁶¹, et comme l'écrit Benjamin, l'origine ne se présente pas comme une source mais comme un tourbillon⁵⁶². On pourrait donc supposer que Yun n'a peut-être pas oublié quelque chose de réel, mais que ce qui était dès le départ irréel continue à l'être. Il n'a donc rien perdu, mais rien n'a existé au départ. C'est pourquoi l'image finale du feu ne peut être l'ultime réponse. Il faudrait donc plutôt renoncer à la reconstruction exacte de l'événement. Pourtant, même si le souvenir exact est impossible, ou plutôt, puisqu'il ne l'est pas, le sujet éprouve une forte tendance à retourner vers une situation traumatique. En raison de l'intensité de l'événement auquel nous n'avons pu réagir, par une attraction plus forte que la souffrance, nous retournons vers un vécu qui n'est pas le nôtre en un sens, infiniment, comme Yun, comme les roues de la bicyclette.

Or, à travers ces efforts sans récompense, au moins Yun finit par obtenir un fruit, ce papier vierge, c'est-à-dire la vérité la plus sincère telle qu'elle témoigne de l'ultime impossibilité de rattraper l'origine-tourbillon, de comprendre et de saisir l'incompréhensible. Si Yun a réussi à reconnaître qu'il ne pouvait rien comprendre, cet échec même peut s'avérer être un fruit. En citant Thomas Bernard, qui écrit que « nous devons avoir chaque fois au moins la volonté d'aller jusqu'à l'échec »⁵⁶³, Kertész écrit :

560

Ibid., p. 50.

561

Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, *Op. cit.*, p. 17.

562

Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller et A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985, pp. 43-45.

563

Thomas Bernard, *Oui*, trad. Jean-Claude Hémerly, Paris, Gallimard, 1980, p. 51.

Le mot « échec » ne signifie pas ici l'échec d'une expérience approximative abandonnée prématurément, mais veut dire que nous avons tenté une rencontre existentielle avec l'histoire ou du moins avec notre histoire et qu'au sens de l'existence, nous avons échoué. En d'autres termes : au moins une fois dans notre vie, nous avons essayé d'imaginer ce qui est arrivé au XX^e siècle, et nous avons essayé de nous identifier à l'homme auquel cela est arrivé – c'est-à-dire à nous-mêmes. Si nous poussons cette identification à son extrême limite et si, arrivés à ce point extrême, nous parvenons au prix d'un effort extrême à la conclusion que nous ne comprenons rien, alors seulement nous pourrions dire que nous avons réussi à comprendre quelque chose à cette époque : nous avons compris qu'elle était incompréhensible.⁵⁶⁴

Comme Kertész nous en supplie, nous ne devons pas simplement dire que le monde est absurde et que nous ne pouvons rien comprendre, sans agir. Ceci n'est pas une attitude pertinente devant la tâche de survivance. Il faut que nous tentions une « rencontre existentielle avec notre histoire » et « qu'au sens de l'existence », nous échouions. Cet échec ne sera pas vain, car après tout on comprendra un fait, que notre époque est incompréhensible. C'est ce que faisait Yun, en traversant sa rencontre existentielle avec le traumatisme de son époque. Or, Kertész ajoute une autre reconnaissance plus cruciale à cette compréhension malheureuse. On reconnaîtra que ce qui est le plus incompréhensible est la potentialité en nous-mêmes de la répétition de la tragédie :

Et donc ce que nous ressentons comme irrationnel, incompréhensible, ou plutôt que nous déclarons tel, réside dans notre univers intérieur plutôt que dans des facteurs extérieurs. Tout simplement, nous ne pouvons, n'osons ni ne voulons voir en face le fait brutal que le fond existentiel que l'homme a touché durant notre siècle n'est pas seulement l'histoire particulière et insolite – « incompréhensible » – d'une ou deux générations, mais constitue une norme issue de l'expérience qui contient les potentialités générales de l'humanité et donc, dans ce cas de figure, les nôtres. [...] En d'autres termes, ce n'est pas l'histoire qui est incompréhensible, c'est nous qui ne nous comprenons plus nous-mêmes.⁵⁶⁵

Au fond de la tragédie incompréhensible de notre histoire, réside l'incompréhensibilité de nous-mêmes, de moi-même. Peut-être est-ce ce que Yun reconnaît à la fin. De fait, ce

564

Imre Kertész, « Ce malheureux XX^e siècle », *L'Holocauste comme culture*, *Op. cit.*, p. 116.

565

Ibid., pp. 119-121.

qu'il avait cherché n'est pas seulement la raison de son évanouissement. Le mystère le plus important de la pièce originale porte sur la personne qui avait mis le feu. Ce mystère ne se résout pas même avec l'image finale où se superposent le feu du bureau d'enregistrement à celui de la maison du couple lépreux. Tandis que l'oncle de Yun s'avère être le criminel du passé, on ne peut distinguer le coupable du présent parmi les trois : la mère lépreuse criant qu'elle va disparaître avec la maison pour que revienne la fille qui avait fait une fugue ; la fille aînée ordonnant à la mère de sortir et disant qu'elle avait mis le feu pour brûler et guérir toute la maladie ; Yun qui reste debout devant ces trois personnes, l'oncle, la mère et la fille, paralysé par les flammes qui montent vigoureusement comme si elles reprochaient Yun, coupable potentiel de tous les tragédies. Comprenant qu'on ne peut distinguer le coupable, Yun semble réaliser que lui-même peut être coupable. La raison de son évanouissement peut résider en cette compréhension brutale. C'est à cet aspect que Hyuntak Kim s'intéresse en élaborant la mise en scène.

Dans l'ouvrage collectif des écrivains coréens concernant le naufrage du *Sewol*, Eunyong Jin écrit, en se référant à Susan Sontag qui indique que la pitié se rapporte à l'indifférence⁵⁶⁶ :

On ne peut éprouver de la pitié qu'au moment où on se trouve irresponsable devant la situation des autres souffrants. Or depuis ce jour-là, on ne peut pas se sentir rester irresponsable. On peut avoir pitié des morts d'accidents de la route, mais pas des victimes du *Sewol*, de la même manière. Car le *Sewol* n'est pas un accident qui a eu lieu sans aucun temps pour prendre des mesures. On a laissé mourir les gens qu'on pouvait sauver. C'est pourquoi beaucoup de monde souffre aujourd'hui. On ne souffre pas parce que les morts sont pauvres, mais de la honte sur nous-mêmes d'avoir négligé le système qui s'avère si absurde qu'il n'a rien pu faire pendant que les gens mouraient.⁵⁶⁷

566

Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*.

567

진은영, « 우리의 연민은 정오의 그림자처럼 짧고, 우리의 수치는 자정의 그림자처럼 길다 », *눈먼 자들의 국가*, Eunyong Jin, « Notre pitié est courte comme l'ombre du midi, notre honte est longue comme celui du minuit », in *Le Pays des Aveugles*, *Op. cit.*, pp. 73-74.

La simple pitié concernant le *Sewol* a tendance à réduire celui-ci à un accident. Or, si on regarde le *Sewol* comme un événement, comme un abîme, on ne pourra que finir par s'évanouir de honte. Eunyoung Jin oppose ainsi la pitié et la honte, intitulant son article « Notre pitié est courte comme l'ombre de midi, notre honte est longue comme celui de minuit »⁵⁶⁸. C'est donc la honte qu'on doit retrouver et ressentir, ayant sans cesse poussé la bicyclette sans avoir peur de l'échec. Le parcours de Yun se résume ainsi à un trajet pour vérifier la possibilité de son implication dans la tragédie. Et la mise en scène de Hyuntak Kim semble viser à faire affirmer au spectateur lui-même son implication, sa honte, en accompagnant Yun à travers ce trajet, physiquement, anachroniquement. La mise en scène dépend de la sensation corporelle pour que le coup de la honte soit le plus fort et efficace. Car c'est le corps qui, attaqué par des mémoires sensorielles, tremble de honte et enfin s'évanouit.

La mise en scène déconstruit la pièce originale qui elle-même est assez déconstruite. Dans le spectacle, ce qui est important n'est pas le déroulement d'une histoire à la recherche d'une mémoire perdue, mais des sensations fragmentaires du corps qui ne peuvent jamais être récupérées dans une histoire linéaire. Ici, il ne s'agit pas de la mémoire d'une nuit passée, mais de petits instants allégoriques et anachroniques qui dépassent la règle de l'espace-temps. Sur la scène sont disposées dix bicyclettes, où des spectateurs devront pédaler pendant toute la durée du spectacle. Grâce à l'énergie fournie par l'intervention du spectateur, le projecteur fonctionne et éclaire la scène. Cette faible lumière du projecteur est le seul éclairage du spectacle. Ici, l'important est le fait que pour regarder notre réalité traumatique en face, le spectateur doit lui-même faire de la bicyclette, et que le travail qui consiste à éclaircir la réalité dépend au final de sa participation. Si quelques-uns de ces dix personnes arrêtent de pédaler, la lumière du projecteur s'éteindra, et l'obscurité de l'oubli s'infiltrera. Le spectacle exige donc physiquement et matériellement le corps du spectateur qui se donne de la peine. Tandis que dans la pièce originale, c'est Yun qui marche en tirant la bicyclette à la recherche de la mémoire perdue, dans la mise en scène de Kim, c'est le spectateur qui fait tourner les

568

Ici, Jin ne se réfère pas seulement Susan Sontag mais aussi à Nietzsche qui oppose la honte du noble et la pitié du bon pour reprocher ce dernier dans *Ainsi parlait Zarathoustra*.

roues des bicyclettes, elles qui ressemblent à celles du projecteur éclairant les ténèbres de nos jours.

Le spectacle commence par l'entrée de Yun qui demandant aux spectateurs de l'aider à retrouver la mémoire, en faisant de la bicyclette. Puis, les lumières dans la salle et la scène s'éteignent. Or, malgré l'action de pédaler, la scène reste en noir car le projecteur n'est pas encore allumé. Dans l'obscurité, deux lycéens entrent avec des cigarettes sur les lèvres, et demandent du feu à Yun pour qu'il puisse allumer le projecteur. Dans la pièce originale, c'est un vieux fantôme qui s'adresse à Yun. L'adaptation montre ainsi que de nos jours, nous sommes ensorcelés par des vivants. Les deux lycéens parlent à Yun de son père et de son grand-père décédés et déshonorés, en rappelant le trauma hérité des générations précédentes. Leur moquerie et le jeu de guerre deviennent une sorte de danse. Yun tremble de peur, en imitant la posture de son père qui s'est cassé le dos. Les lycéens font semblant de tirer des coups de fusil en direction de Yun, puis l'embrassent tout d'un coup, derrière lui. Le geste célèbre immortalisé par le film *Titanic* sert à mettre en avant leur destinée tragique, en évoquant le fait de prendre le même bateau pour finalement sombrer.

Un policier entre. Il tente de donner une contravention à Yun pour excès d'ivresse. Yun, pour l'éviter, donne des excuses de manière ignoble en évoquant des tragédies familiales. Il se meut comme s'il était dans un film muet de Charlie Chaplin, afin que son ombre danse sous la lumière du projecteur. Or le policier le force tellement à passer l'alcootest que Yun prend tout d'un coup l'attitude d'Hitler, figure de l'extrême cruauté et absurdité qui renvoie si facilement à notre propre visage dans des situations ordinaires, et qui commence à dominer de nouveau notre réalité, pour que l'alcootest raté puisse causer d'autres accidents, d'autres catastrophes. Après le discours en faisant le salut nazi, Yun se fige comme une statue en levant un bras. On entend le bruit de la pluie. Une femme entre, avec un parapluie. Deux hommes tentent de la séduire. Elle crie. Même si la fille reste sur scène, les hommes regardent dans le vide comme si elle était partie, ou morte. Trempé par la pluie, Yun s'arrête d'imiter la statue et court sous la pluie, là où se trouve la fille. Dans la pièce originale, la seconde fille du couple lépreux, celle qui fut par la suite adoptée, fait une fugue par peur du secret de sa naissance. Yun, s'identifiant à la fille dont le destin parental influe sur son comportement, vient la chercher. Cette scène

montre une rencontre possible entre Yun et la fille, ou bien le viol possible fait par un anonyme envers une enfant portée disparue. Les hommes douteux que fuit la fille, dansent le tango l'un avec l'autre, ce qui peut évoquer les origines du tango, rappelant que les ouvriers dans les ports d'Argentine ont d'abord commencé à le danser en couple masculin, afin d'oublier l'ennui d'attendre leur tour, dans les quartiers de prostitution.

Quand les deux hommes sortent, Yun danse seul le tango, avec un parapluie. Tout d'un coup, quatre athlètes en tenue olympique entrent, et rejoignent la fille en uniforme de lycéenne toujours présente sur la scène, elle porte un gilet de sauvetage. La course commence, et Yun doit s'y mêler. C'est la course éternelle qui suit une piste ronde infinie, l'un des athlètes se dispute la première place. Yun, représentant de la Corée, participe en vain, parmi quelques états puissants. On énumère l'histoire des Jeux olympiques, d'abord d'été puis d'hiver. La course épuisante continue pendant environ dix minutes qui semblent trop longues pour le spectateur. La scène est remplie du bruit des bicyclettes et du souffle des athlètes haletants. Dès que Yun crie « les Jeux olympiques de Pyeongchang en 2018 », les athlètes s'effondrent par terre. Une dame en tenue d'infirmière entre pour demander de l'aide. Il semble qu'elle soit à la recherche d'un survivant sur un champ de bataille. Aucun athlète n'accède à sa requête, ils quittent la scène. Yun seul reste et accepte de faire la traduction. La dame parle de son petit frère qui a fugué de la maison de leurs parents adoptifs, l'histoire rappelle celle de la jeune fille du couple lépreux dans la pièce originale. Mais la traduction entre l'allemand de la dame et le coréen de Yun ne coïncide pas et cela fait rire les spectateurs. Or cette scène drôle dévoile une vérité cruelle : peut-être sommes-nous tous perdus en traduction, à moins que toutes les tragédies ne finissent par se ressembler, au point où toute traduction en devienne inutile.

S'ensuit une scène traitant de la question des interventions de chirurgie esthétique, sorte de lèpre contemporaine dans la société coréenne par laquelle des parents ne peuvent reconnaître leurs propres enfants et vice versa. Sur la table d'opération se pose la fille en gilet de sauvetage. Yun dirige l'opération. Des médecins parlent de petites tragédies, en bavardant à tort et à travers. Après l'opération, la fille se montre avec un masque blanc mouillé et des lunettes de plongée, ce qui rappelle le visage gonflé des étudiants morts dans le ferry. Une dame en deuil entre et lit une lettre en souvenir de sa défunte fille. Ses

répliques sont celles de la dame lépreuse dans la pièce originale, qui se sent désolée pour la fille en fugue, et met le feu à sa propre maison pour faire rentrer la fille chez les parents adoptifs. Trois hommes en costume-cravate chantent une chanson commémorative. Il s'agit en réalité d'une chanson de K-pop intitulée *Le ciel brûlant en rouge*. Après la première partie, le ton devient joyeux, comme pour une chanson dans une assemblée religieuse. Yun se montre avec une étoffe blanche de la tête aux pieds, il ressemble à Jésus sur la croix. Puis, dans la troisième partie, des hommes dévoilent Yun comme s'il s'agissait de l'inauguration d'une statue. Yun semble cette fois-ci être un candidat aux présidentielles sur une affiche électorale. Le chant devient celui d'une campagne dans la rue. Tout d'un coup, la mélodie vivante s'arrête. Seule la femme continue à danser joyeusement, mais dans un silence complet. La fille en gilet de sauvetage se rapproche de la femme. Ses gestes se font de plus en plus étranges. Des répliques de la fille sont celles de la fille aînée du couple lépreux dans la pièce originale, qui crie à sa mère dans la maison brûlante :

Maman ! *Aigoo* ! Maman ! Au feu ! Qu'est-ce que tu fais là ? Maman ? Sors ! Non, ma mère se brûle à mort. Mais pourquoi il n'y a aucun son ? Maman ! Ah ! Je la mets à mort. J'ai mis le feu. Oui. Je l'ai fait pour brûler ta maladie. Pour te guérir, maman. Pour brûler tout et pour guérir. *Aigoo* ! Maman, je l'ai fait car j'avais peur. Mais qu'est-ce que tu fais ? Maman, sors. Maintenant nous pouvons vivre ensemble. Je m'occuperai de toi. Mais tu dois sortir. Qu'est-ce qu'elle fait là-dedans ? Elle brûle à mort ! Ma mère meurt...⁵⁶⁹

La mère continue à se débattre violemment dans le silence qui nous fait perdre haleine. Soudainement, la fille regarde autour d'elle d'un air perdu, effrayée, et tonne contre tout le monde. Ses répliques sont empruntées du dernier message d'un lycéen mourant dans le ferry sombrant. La danse de la mère s'arrête. La fille crie : « Vous, des membres de mon cercle du théâtre ! Je vous aime ! Sérieusement, je crois, nous allons tous mourir ! Pardonnez-moi, si je vous ai fait quelque chose ! Je vous aime ! Je vous aime vraiment ! ». Yun comme candidat aux présidentielles se rapproche en hâte de la fille et bâillonne sa bouche avec les mains, sans succès. Finalement il éteint le projecteur. Les

569

Taesuk Oh, « Bicycle », *The Metacultural Theater of Oh Taesuk : Five plays from the Korean Avant-garde*, Op. cit., p. 48.

spectateurs ont beau pédaler, l'histoire s'est immergée dans l'obscurité. Après un instant, la dernière scène remplace le rappel. Une chanson K-pop des années 90 intitulée « Vous dans ma mémoire vague » commence. Tous les acteurs portent le gilet de sauvetage. Yun rallume le projecteur pour que tout le monde les voie. Leur danse nous rappelle les derniers mouvements des étudiants noyés, eux qui n'ont jamais pu présenter leur danse dans la nuit de divertissement du voyage scolaire.

Les scènes fragmentaires se déploient ainsi, suivant le seul ordre des sensations brutales, éparpillées. Et celles-ci servent de témoignages purs et intenses à une histoire qui se répète en produisant sans cesse des sensations similaires. C'est comme l'événement traumatique qui se réactive constamment à travers le principe de l'actualité et de la répétition⁵⁷⁰. Chaque scène présente une intensité énergétique par rapport à la situation donnée, mais ce qu'on ressent répétitivement tourne en cercle comme les roues de la bicyclette, en nous renvoyant à notre propre traumatisme. En somme, le spectacle nous montre nous-mêmes en touchant notre corps, notre corps qui se meut tel Charlie Chaplin à un moment embarrassant, notre corps qui tremble si fort qu'on ne peut pas même mettre notre main dans la poche, notre corps qui se sent soulagé, enlacé par une personne dans son dos, notre corps qui court sans cesse, et notre corps qui se noie ainsi, sans issue. Le spectacle vise à s'adresser à nos corps, à travers les corps sur la scène, fournissant des expériences affectives et précises pour chaque instant, pour citer Didi-Huberman : « C'est empiriquement, sur chaque cas précis, sur chaque *invention de forme*, qu'il nous faut éprouver – au sens argumentatif comme au sens affectif – le jeu des menaces et des chances qu'une même œuvre entretient à l'égard de la mémoire historique »⁵⁷¹. Et ici, si « l'invention de forme » revient au metteur en scène, la rencontre empirique avec la mémoire historique revient, elle, au spectateur.

2.3. L'empathie corporelle chez le spectateur

570

Jean-Claude Rolland, *Avant d'être celui qui parle*, *Op. cit.*, pp. 34-35.

571

Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, *Op. cit.*, p. 32.

Le terme de « spectateur » désigne étymologiquement celui qui voit. Mais devant un spectacle comme *La Bicyclette*, que voit-il réellement et de quelle façon ? Que signifie « voir » ? Dans l'ouvrage collectif concernant le *Sewol*, Aeran Kim divise son article, « Au printemps incliné, ce que nous voyions », en plusieurs parties, intitulant ses sous-titres par des verbes tels que « voir », « entendre », « recevoir des questions » et « ne pas répondre ». Trois parties intitulées « voir » sont comprises. La première parle du moment où l'auteur a vu le ferry à la télévision pendant qu'elle se préparait pour une sortie. Cette image ne lui semblait pas impressionnante. C'était un ferry ordinaire comme celui qu'elle avait pris un jour pour partir en voyage scolaire. La mer semblait calme. On lui avait dit que tout le monde était sauvé. Elle est donc sortie, considérant ce qu'elle avait vu comme n'ayant rien de spécial⁵⁷². Or dans la deuxième partie intitulée « voir », le terme « voir » résonne autrement :

Ce n'est pas qu'on a 'entendu' ultérieurement que 'quelque chose s'était passé'. On passait le même temps en direct avec les gens dans le bateau. En ce mois d'avril, tout le peuple voyait le *Sewol* sombrer. On 'n'entendait' pas, on ne 'lisait' pas, mais on 'voyait' tantôt debout, tantôt assis, en direct. On 'voyait' tous les jours, lentement, douloureusement. On voyait au journal du matin, au journal du soir, au journal sur internet. On voyait que le gouvernement ne savait pas 'une seule personne'. On 'voyait' le ferry dont une partie était restée visible à la surface de l'eau être complètement submergée. On voyait en mangeant, en dormant, en travaillant, en marchant. Et on voit encore maintenant. Peut-être verra-t-on toujours, même un jour où le bateau disparaîtra, étant pourri, cassé ou repêché.⁵⁷³

Comme en témoignent ces phrases, on voyait en direct, au mois d'avril 2014, le bateau sombrer et disparaître peu à peu. On s'est endormi en priant pour que les étudiants ne succombent pas au sommeil dans l'eau froide. On respirait en pensant à l'air que les étudiants devaient retenir alors que l'eau montait. On expérimentait, on traversait un temps où se croisaient des sensations contradictoires. C'est ce que veut dire le verbe « voir ». L'ouvrage de Didi-Huberman auquel on se réfère à de nombreuses reprises dans

572

김애란, « 기우는 봄, 우리가 본 것 », *눈먼 자들의 국가*, Aeran Kim, « Au printemps incliné, ce que nous voyions », in *Le Pays des Aveugles*, *Op. cit.*, pp. 9-10.

573

Ibid., p. 12.

ce chapitre est intitulé *Essayer voir*. Didi-Huberman distingue ici « essayer de voir » et « essayer voir ». Il ne précise pas la différence entre ces deux actions. Mais on peut déduire ce qu'il voulait dire de cette distinction, en lisant son explication sur la différence entre « essayer de dire » et « essayer dire » :

« Essayer de dire » (*try to say*), voilà qui nomme bien le défaut, la possibilité d'échouer ; mais « essayer dire » (*try say*), voilà qui désigne à présent l'effectivité du désir, de l'essai, la fécondité du conflit même où se débat toute exigence de dire. N'essayons pas *de* dire, engageons-nous plutôt dans l'acte plus risqué, plus expérimental, d'*essayer dire*, expression dans laquelle il devient clair que *dire* n'est, au fond, qu'*essayer*, s'essayer à une expérience inséparable de son risque et de son effectuation.⁵⁷⁴

Dans les pages précédentes, Didi-Huberman analyse les dernières phrases de *L'Innommable* de Beckett. Beckett, qui avait inventé la formule « essayer dire » dans *Cap au pire*⁵⁷⁵, superpose les trois phrases contradictoires : « il faut continuer [à dire], je ne peux pas continuer, je vais continuer ».⁵⁷⁶ Selon l'analyse de Didi-Huberman, le deuxième segment désigne le « défaut de tout langage », le troisième nomme le « désir malgré tout », et le premier donne la « formule éthique du rapport justement établi entre désir et défaut »⁵⁷⁷. L'acte d'« essayer dire » se rapporte ainsi à la tâche de survivance, c'est-à-dire, à la lutte au lieu malgré soi qui englobe en même temps le désir et le défaut. Il en va de même avec l'acte d'« essayer voir ». Pour les gens qui survivent à leur survie, « voir n'est, au fond, qu'essayer ». Pour eux, voir veut dire traverser la peine en la « risquant » ou en « expérimentant » par leur propre corps, malgré l'accablement de cette profonde douleur. Ailleurs dans le même ouvrage, Didi-Huberman décrit l'acte de regarder dans le même contexte : « *Regarder c'est s'ouvrir* : cela prend chaque seconde, chaque parcelle

574

Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, *Op. cit.*, p. 55.

575

Samuel Beckett, *Cap au pire*, trad. E. Fournier, Paris, Minuit, 1991, p. 20.

576

Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, pp. 212-213.

577

Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, *Op. cit.*, p.54. Ainsi, Didi-Huberman explique que le « défaut n'est pas une absence irrémédiable », mais qu'il « dénote bien plutôt une incomplétude en mouvement, donc une virtualité, une puissance ». (*Ibid.*, p. 52.)

d'énergie, chaque mouvement – motion ou émotion – du corps et de l'âme »⁵⁷⁸. L'acte de regarder implique l'acte actif de s'ouvrir. Et celui-ci peut se développer dans l'acte de se plonger dans ce qu'on voit, avec l'énergie corporelle et spirituelle de chaque seconde. Ainsi le spectateur regarde, voit, c'est-à-dire essaie, dévouant son corps et son énergie, devant certaines œuvres qui lui évoquent la tâche de survivance.

Quant à *La Bicyclette*, le spectateur « essaie voir » des sensations fragmentaires de chaque scène, qui témoignent du traumatisme de nos jours malgré soi, c'est-à-dire là où le dévoilement de la vérité ou de l'origine pure s'avère impossible. Ici, en particulier, l'acte d'« essayer voir » se réalise concrètement à travers l'acte de faire de la bicyclette. Soit directement, soit indirectement, le spectateur participe à ce dispositif de pédaler. Car pédaler, qui est éclairer, n'est pas différent de regarder. Si le spectateur regarde, au sens profond du terme, il est en train de faire de la bicyclette, jetant son corps dans un espace-temps condensé du spectacle pour que les scènes douloureuses de notre histoire deviennent visibles. Ici, l'acte de voir se lie au devoir aussi bien qu'au désir. C'est qu'on ne peut éviter de pédaler, car si on ne pédale pas, on ne peut pas voir. L'exigence de participation corporelle caractérise ainsi l'expérience du spectateur dans *La Bicyclette*. Et on ne doit pas oublier la durée de cette participation. L'acte de pédaler doit continuer tout au long du spectacle, pendant environ 70 minutes. Or, la lumière du projecteur ne s'éteint pas seulement quand quelqu'un arrête de pédaler, mais aussi quand on pédale trop lentement. Il faut donc faire de la bicyclette à vitesse régulière, sans se fatiguer, pendant 70 minutes. Et pour des spectateurs assis dans la salle, il leur faut regarder les autres pédaler, aussi douloureusement, pendant 70 minutes. Cette durée pèse donc sur le corps de tout le spectateur, en lui faisant atteindre les limites de l'acte pénible de participer, de voir, c'est-à-dire, de survivre.

Pendant cette peine de 70 minutes, le spectateur rencontre diverses images dont le but principal ne repose pas sur la transmission claire du drame psychologique, mais sur la stimulation sensorielle. Les scènes de la pièce originale sont déformées de manière créative pour que l'irreprésentable concernant le traumatisme irréparable de nos

578

Ibid., p.48-49. Et il ajoute : « Cela transforme tout. Cela fend notre temps, quand le langage le lie. Cela fend le langage même ». Ici, Didi-Huberman inverse la phrase de Blanchot, « parler, ce n'est pas voir », et déclare que « regarder, c'est d'abord ne pas avoir le temps de parler ».

génération soit présenté ou même représenté. Ainsi *La Bicyclette* utilise la stratégie du dispositif de la représentation, de manière particulière. Analogue à ce que disait Wittgenstein, le spectacle renonce à décrire ou à représenter directement l'événement traumatique, mais il décide de déployer des « gestes ». Or ces gestes s'avèrent, en un sens, être représentations de quelque chose. Pour ainsi dire, les gestes ne représentent pas le traumatisme même, mais quelque chose d'autre qui garde certaines « impressions kinesthésiques » rappelant l'événement traumatique. C'est ainsi qu'on peut comprendre la phrase suivante de Wittgenstein : « mon interprétation est ce qui produit les mêmes impressions kinesthésiques »⁵⁷⁹. Selon lui, on doit parfois se contenter de faire des gestes devant l'irreprésentable, mais ces gestes sont déjà des interprétations qui produisent les mêmes impressions kinesthésiques avec cet irreprésentable. De surcroît, ces gestes peuvent évoquer d'autres gestes auprès du spectateur qui partage les mêmes impressions kinesthésiques. Par exemple, le geste maladroit de Charlie Chaplin qui tente de cacher ses fautes ou le geste des athlètes qui courent jusqu'à l'épuisement peut rappeler en nous nos propres gestes et nos corps dans l'embarras, dans la honte, ou dans la course éternelle de la vie misérable. Ressentant les analogues impressions kinesthésiques, le corps du spectateur peut se rapprocher sans conscience de l'irreprésentable.

Ainsi, « essayer voir » ce spectacle n'est pas autre chose que « sentir » des impressions kinesthésiques que produisent les gestes. Ici, « sentir par le corps » précède, ou au moins toujours va avec « comprendre par l'esprit ». Si on ne se concentre que sur l'histoire dramatique visant à récupérer une vérité obstruée, *La Bicyclette* peut sembler trop hermétique. En revanche, si on « regarde » bien, c'est-à-dire si on « s'ouvre » vers les gestes qui touchent notre corps aussi bien que notre inconscient, la vérité même qui est toujours absente peut nous happer et se dévoiler un moment. Le spectacle s'adresse constamment au corps du spectateur qui tente trop facilement de comprendre par l'intellect. Or, il est certain que la compréhension intellectuelle n'est pas exclue. Car l'interprétation même va avec la sensation corporelle. Didi-Huberman écrit : « *les images interprètent les images* par le biais de ces réponses kinesthésiques que sont les gestes »⁵⁸⁰.

579

Ludwig Wittgenstein, « Notes sur une leçon extraite d'un cours sur la description » (1938), *Op. cit.*, p. 85.

580

Devant les gestes, le spectateur « répond kinesthésiquement », de manière à ce que se produise une interprétation des images faite par les images mêmes. Ce n'est pas que l'esprit du spectateur soit le sujet absolu de l'interprétation, mais que les images kinesthésiques elles-mêmes permettent des interprétations, auxquelles participe ou s'ouvre la conscience du spectateur. C'est pourquoi Didi-Huberman écrit que « les questions de témoignage et de réminiscence [...] ne cesseront jamais de se déployer dans l'élément du conflit, de la controverse, des points de vue affrontés : souvenirs contre souvenirs, lacunes contre lacunes »⁵⁸¹. Et on pourrait y ajouter : images contre images, gestes contre gestes, sensations contre sensations... Ainsi, pendant la bataille entre les images corporelles du spectacle, arrivent le témoignage, la réminiscence, l'interprétation et la survivance, pour happer le spectateur et pour lui demander sa part.

L'interprétation stimule donc l'intellect du spectateur, pour que celui-ci continue sa propre réflexion. Ce travail de réflexion ressemble à ce que Rancière nomme le « travail poétique de traduction »⁵⁸². Dans *Le Spectateur émancipé*, Rancière compare l'art au maître ignorant, et le spectateur à l'élève qui est du même niveau que le maître. Selon lui, la hiérarchie du savoir n'existe pas dès le départ, l'art n'enseigne pas au sens étroit du terme, et le spectateur parvient lui-même à l'acte :

Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. Elle participe à la performance en la refaisant à sa manière...⁵⁸³

Le spectateur « compose son propre poème » et sa propre « performance » en jetant son corps et son esprit à la performance qu'il « essaie voir ». Ainsi, regardant *La Bicyclette*, éclairant la douleur de Yun qui reconnaît que lui-même peut être ce qui avait mis le feu à la vie traumatique de nous tous, le spectateur revient à sa propre douleur, à sa propre

Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, *Op. cit.*, p. 74.

581

Ibid., p. 17.

582

Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 16.

583

Ibid., p. 19.

culpabilité. Car en participant ardemment au spectacle, le spectateur a à éprouver la « honte » au lieu de la « pitié ». Comme on l'a examiné, tandis que la pitié présuppose la distance, la honte implique une implication profonde. C'est nous qui faisons de la bicyclette, c'est nous qui faisons exister ces scènes honteuses en les mettant en lumière. Ainsi, pour citer Rykner, comme le fait l'artiste pendant la création, le spectateur pendant la réception expérimente une transformation de « l'explosion destructrice en implosion fondatrice », en intériorisant « la détonation » de la tragédie de l'autre, « en la faisant sienne »⁵⁸⁴. Ce qui happe le spectateur dans *La Bicyclette* n'est pas une histoire du passé, de l'autre, mais sa propre situation anachronique dans la société monstrueuse où tout le monde est à bord d'un bateau sombrant. Ce que le spectateur tente ardemment de comprendre dans le spectacle ne s'avère donc rien d'autres que soi-même, la potentialité en soi-même de la réitération de la tragédie.

En somme, chaque spectateur ne fait qu'« essayer voir » soi-même. Or, la réflexion et la sensation de la honte chez chacun surpassent l'étroitesse de la pure subjectivité. On voit que tout le monde dans la salle, soit en faisant de la bicyclette, soit en s'asseyant, est complice de la tragédie traumatique de nos jours. La tristesse et la honte sont contagieuses. D'où l'initiation d'une nouvelle communauté des corps honteux, des cœurs frémissants. *La Bicyclette* a été représenté pendant notre séjour en Corée, en octobre 2014. Et nous avons fait de la bicyclette deux fois sur scène, quand il manquait des spectateurs volontaires. Sur la bicyclette installée au coin de la scène, en pédalant sans cesse, nous avons pu regarder de près le profil des acteurs. Nous avons « essayé voir » leur visage trempé de sueur, leur corps qui danse, qui court, qui se débat de douleur, mais nous n'avons pu voir que leur profil. Ce profil était une preuve de notre présence sur la scène. Ce profil nous a permis de reconnaître que les acteurs n'étaient plus seuls car nous étions là, à les regarder de côté, de près. De plus, sur la bicyclette, nous avons pu voir des spectateurs dans la salle, en train eux aussi de faire de la bicyclette à leur manière. Nous tous composions à ce moment du spectacle une communauté spéciale réunie autour d'une empathie corporelle. Nos corps tremblaient

584

Arnaud Rykner, « Les spasmes du subjectile », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation*, *Op. cit.*, p. 343.

ensemble de la même sensation kinesthésique, de la même honte. Personne n'était seul, dans ce bateau sombrant.

CHAPITRE VI. ROMEO CASTELLUCCI : PÉLERINAGE DES
MATIÈRES

Le terme de dispositifs corporels implique deux aspects différents. D'une part, il porte sur l'utilisation directe des corps en scène, et d'autre part, il désigne divers dispositifs matériels visant à toucher les corps des spectateurs. Ces deux aspects se développent de manière particulière dans les spectacles de Castellucci, qui se présente comme pèlerin de la matière. Dans ce chapitre, on examinera le travail de Castellucci, notamment les spectacles créés pendant les sept dernières années. Le chapitre est constitué de trois parties. D'abord, on interrogera le thème de l'irreprésentable chez Castellucci, puis le paradoxe et la puissance des dispositifs représentatifs que l'artiste conçoit afin d'envisager la possibilité d'une rencontre avec l'irreprésentable. Puis, on analysera les dispositifs corporels et matériels dans les spectacles de Castellucci. Et pour conclure, on examinera le rôle crucial des spectateurs que Castellucci considère comme « le cinquième mur ».

1. Dispositifs représentatifs devant l'irreprésentable

1.1. L'irreprésentable comme thème

Romeo Castellucci est un des metteurs en scène qui se consacrent le plus ardemment aujourd'hui au sujet de l'irreprésentable. Dans un entretien intitulé « Mettre en scène l'irreprésentable » concernant la trilogie de la *Divine Comédie* en 2008, il pose les questions suivantes : « Mais, qu'y a-t-il de plus nécessaire que de mettre en scène l'irreprésentable ? Y a-t-il autre chose pour laquelle il vaille la peine de se battre et de travailler ? »⁵⁸⁵ Pour lui, le thème le plus valable méritant un inépuisable effort n'est donc rien d'autre que l'irreprésentable. Il semble même que c'est selon cette nécessité absolue que sa mise en scène prend celui-ci comme sujet, un sujet qui implique une impossibilité immanente à son concept. Cette nécessité interpelle Castellucci, en l'invitant à articuler ses pièces autour de ce thème impossible mais envoûtant qu'est l'irreprésentable. Bien

585

Romeo Castellucci, « Mettre en scène l'irreprésentable », in Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014, p. 141. Italique ajouté.

que chaque sujet soit particulier pour chacune des productions, ses spectacles dessinent une topographie cyclique. Cela doit être une des raisons pour laquelle Castellucci a de plus en plus tendance à travailler par série : « En fait, ces cycles ne sont pas des projets mais des chimères. On y plonge comme dans un fleuve ; on s'abandonne à ce fleuve qu'est devenu le théâtre »⁵⁸⁶. Quant aux travaux en cycle de Castellucci⁵⁸⁷, il ne s'agit pas d'un projet conçu avec les intentions d'un artiste tout-puissant, mais d'un fleuve ou d'une chimère théâtrale dont il ne peut éviter de se repaître. Ici se posent deux questions cruciales : de quelle nécessité s'agit-il ? ; mais d'abord, de quel irreprésentable s'agit-il dans le travail de Castellucci ?

Chez Castellucci, des éléments irreprésentables ne désignent pas des événements traumatiques concrets liés à une certaine époque ou à une personne particulière⁵⁸⁸. Il est vrai que certains spectacles comme *Genesi (1999)* et *B.#03 Berlin (2003)* de *Tragedia Endogonia* traitent d'Auschwitz d'une certaine manière, et que quelques spectacles récents se réfèrent à l'histoire personnelle de Moïse, de Rothko, ou d'Empédocle. Pourtant, ces spectacles nous invitent à voir au-delà de ces sujets concrets. Castellucci parle de Moïse, personnage principal qui n'apparaît jamais – comme Godot – dans *Go down, Moses (2014)* : « on est au-delà de la représentation d'un personnage »⁵⁸⁹. Il ne s'agit pas d'une personnalité particulière mais d'une certaine condition générale.

586

Romeo Castellucci, « Au théâtre, l'interdit, c'est la réalité », entretien recueilli par Fabienne Pascaud, Avignon, juillet 2012, publié dans *Télérama* n° 3260.

587

Par exemple, *Sur le concept du visage du fils de Dieu (2010)*, *Le Voile noir du pasteur (2011)* et *The Four Seasons Restaurant (2012)* constituent une trilogie du Voile noir du pasteur selon Castellucci ; *Schwanengesang D744 (2013)*, *Go down, Moses (2014)* et *Le Sacre du Printemps (2014)* sont représentés en série à l'occasion du Festival d'Automne à Paris en 2014 ; ainsi que *Ödipus der Tyrann (2015)*, *Le Metope del Partenone (2015)* et *Orestie (une comédie organique ?) (1995)* au Festival d'Automne à Paris en 2015. Voici les entretiens concernant chaque cycle dans lesquels Castellucci parle de l'irreprésentable : « Au théâtre, l'interdit, c'est la réalité », à propos de *The Four Seasons Restaurant* montré au Festival d'Avignon 2012 ; « Regarder ce qui est interdit », à propos de trois spectacles réunis au Festival d'Automne à Paris en 2014.

588

On peut le comparer avec le travail de Kim qui traite de la guerre de Corée et du naufrage du Sewol. Même si la mise en scène de Kim efface le trait concret et spécifique des événements en soulignant l'aspect anachronique, le spectateur, en même temps qu'il perçoit l'universalité de la tragédie, peut distinguer l'événement sans ambiguïté.

589

Entretien enregistré à propos de *Go down, Moses (2014)*.

Castellucci qualifie celle-ci de « condition d'exil, d'être toujours en route, perdu dans le désert »⁵⁹⁰. Cette condition ne se limite pas seulement à Moïse, mais s'étend à nous tous, abandonnés dans un monde d'esclavage. Il s'agit donc d'une condition fondamentale propre à tous les hommes errant dans le désert, en attendant un Exode incertain mais définitif, et en affrontant l'irreprésentable qui ici renvoie au Dieu incommensurable. Parmi toutes les caractéristiques de Moïse, celle qui intéresse le plus Castellucci semble être sa position auprès de Dieu irreprésentable. L'intensité du Buisson ardent, devant lequel Moïse a dû retirer ses souliers et dissimuler son visage, montre le « sujet présent depuis toujours : celui de l'irreprésentabilité »⁵⁹¹. Ainsi, ce thème chez le metteur en scène se rapporte à quelque chose de fondamental, c'est-à-dire à Dieu. Voici la toute première réplique de Moïse dans *Moses und Aron* (2014), opéra de Schönberg que Castellucci met en scène à l'Opéra Bastille : « Dieu unique, éternel, omniprésent, invisible et irreprésentable... ! »⁵⁹², lorsque Moïse s'exclame, jeté au milieu de la scène de vocation.

Mais que signifie cette idée que Dieu est irreprésentable ? Une réponse possible :

Moïse, lui, voudrait le silence, la prophylaxie de l'image, l'ascétisme de l'idée. Pour lui, Dieu ne se trouve pas dans le langage, même si c'est le seul moyen dont il dispose pour tenter de communiquer ce qu'il a vu et entendu, mais qui n'a ni visage, ni nom, ni corps.⁵⁹³

Dieu est irreprésentable, tout d'abord, parce qu'il échappe au langage. Et c'est la raison pour laquelle Moïse refuse d'en être le prophète, en s'excusant : « Ma langue est

590

Ibid.

591

Romeo Castellucci, « C'est par la structure qu'on est touché » (2014), in Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, *Op. cit.*, p. 187. Puis Castellucci explique : « Moïse est l'unique personne qui ait rencontré Dieu. Et il y a cette image extraordinaire du Buisson ardent, une image tautologique, un feu qui brûle sans fin. C'est l'autre côté de l'interdiction de toutes les images. C'est extrêmement signifiant le fait que l'image, l'idée, est un feu qui brûle sans rien brûler, sans objet. Ce n'est que du feu. Ce n'est pas par hasard si le résultat du dialogue avec le feu conduit à brûler toutes les images – s'il est impossible de représenter. Ça, c'est un pilier de notre culture ». (*Ibid.*, p. 194.)

592

Arnold Schönberg, Livret de l'opéra, in Programme de *Moses und Aron*, Opéra National de Paris, 2015, p. 103. (Traduction française de Bernard Banoun. 1995 L'Avant-Scène Opéra, Paris.)

593

Romeo Castellucci, « Dans le désert », *Ibid.*, p. 45.

malhabile ; je peux penser, mais non parler »⁵⁹⁴. De plus, Moïse n'avait jamais vu le visage ni le corps de Dieu, il n'avait pas plus entendu le nom de Dieu. Dieu à représenter et son logos à transmettre se trouvent en dehors du symbolique où demeure Moïse. Ils sont comme un immense trou noir pour leur pauvre prophète. Et le thème de ce trou irréprésentable se répète dans le travail de Castellucci. C'est le sujet qui hante presque tous ses spectacles, à travers diverses variations. Pensons au *Voile noir du pasteur* (2011), par exemple. La pièce s'inspire d'une nouvelle de Nathaniel Hawthorne, publiée en 1836 : le pasteur d'un village dans la Nouvelle-Angleterre apparaît un jour en dissimulant son visage dans un tissu noir, sans raison ni aucune explication ; cela choque les villageois, au point qu'ils le supportent de moins en moins ; on élit quelques représentants pour rencontrer et interroger le pasteur, qui finissent par se taire devant ce noir écrasant, « le signe de l'absence de Dieu »⁵⁹⁵. Comme Moïse devant le buisson ardent, les villageois se trouvent impuissants, perdant la parole :

Ineffable veut dire irréprésentable, ne pas avoir les mots pour exprimer ce qu'on a devant nous. Devant certaines choses, il ne faut pas parler. Elles absorbent le langage. [...] Ce petit mouchoir noir a le pouvoir d'absorber, il est ineffable. Personne n'a la capacité de poser la question, au point de l'oublier.⁵⁹⁶

Ainsi arrivent deux silences : les villageois ne peuvent rien dire devant le visage caché ; le pasteur se tait, lui qui avait masqué son visage. D'un côté, quand intervient le premier silence, la société peut se fissurer. Car le visage du pasteur fonctionnait comme un symbole politique et social dans le village. Par conséquent, comme le dit Castellucci, le petit acte de couvrir le visage « devient un acte qui provoque l'effondrement de la société »⁵⁹⁷, en effaçant tout le discours pertinent sur ce symbole. Les villageois se

594

Arnold Schönberg, Livret de l'opéra, *Ibid.*, p. 104.

595

Romeo Castellucci, « Face à l'ineffable », in Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci, Op. cit.*, p. 168.

596

Ibid., p.169.

597

Romeo Castellucci, Entretien enregistré dans la vidéo *Le vent souffle dans la cour d'honneur*, produit par La Compagnie des Indes et ARTE France, 2013. Il ajoute : « C'est évident qu'il y a une idée,

troublent devant le petit mouchoir, de telle sorte que leur vie paisible soit profanée, alors que le noir sacré reste à jamais obscur. D'un autre côté, quand intervient le deuxième silence, c'est-à-dire le silence du pasteur ou même du voile noir, se produit et s'intensifie le vide absolu et solitaire. Le pasteur, « bien qu'il soit entouré du plus grand respect, il est condamné à mener une vie solitaire par la terreur que ce voile inspire à ses ouailles »⁵⁹⁸. La solitude du pasteur en tant que personne unique confrontée à l'irreprésentable est semblable à celle de Moïse. Or ici, le pasteur présente un vide plus profond car il s'est rendu lui-même ineffable en portant un voile noir. En somme, on peut trouver deux sortes d'écroulements dans cette pièce : le premier se rapporte à ceux qui se trouvent devant l'irreprésentable ; le second renvoie à lui celui qui devient irreprésentable. Les deux aspects s'entremêlent dans tout le thème de l'irreprésentabilité chez Castellucci.

Ce thème se répète dans les deux autres spectacles de la trilogie du *Voile noir du pasteur*. Dans *Sur le concept du visage du fils de Dieu* (2010), un vieil homme expulse les excréments et son fils les nettoie. Cet acte vulgaire se reprend se répète continuellement. Les personnages sur scène aussi bien que les spectateurs endurent cette misère répétitive, sentant l'odeur des selles. Le père se prend la tête entre les mains, honteux. Le fils de l'homme s'approche du visage du fils de Dieu au fond de la scène et baisse la tête, désespéré. Dans un gémissement, il appelle en vain Jésus par son nom, alors que des grenades lancées au visage par un groupe d'enfants font un bruit assourdissant. Cette résonance implique une douleur ineffable commune à tous, les hommes et les femmes, mais aussi la solitude de Jésus qui jette un regard silencieux sur les hommes misérables. Dans la troisième pièce du cycle, *The Four Seasons Restaurant* (2012), Castellucci se réfère à Mark Rothko et à Empédocle, soulignant leur geste de choisir le rien, de laisser le vide. Un restaurant new-yorkais *The Four Seasons* avait commandé à Rothko un tableau mural. Or, après l'avoir terminé, le peintre décide de le détacher et de laisser le mur blanc. Castellucci lit cet acte comme une sorte de résistance légendaire contre une « boulimie hystérique »⁵⁹⁹ au milieu de la prolifération des

une pensée sur le visage entendu dans la communauté comme lieu de la politique, de la naissance de la politique. En cachant le visage, c'est-à-dire en cachant l'image, on coupe le contrat social. C'est vraiment interdit dans notre société ».

598

Présentation du spectacle sur le site du TNB. (<http://www.t-n-b.fr/fr/saison/fiche.php?id=681>)

599

images⁶⁰⁰. Ici, l'acte de refus chez Rothko rappelle celui de dissimulation chez le pasteur, dans la mesure où tous les deux fissurent la fonction symbolique et sociale de l'image. Et l'artiste y ajoute un autre acte similaire, celui d'Empédocle, faisant réciter *La Mort d'Empédocle* (1798) de Hölderlin dans le spectacle. Empédocle se jette dans les fournaises de l'Etna, en prononçant, selon la pièce d'Hölderlin, ces mots : « Car c'est mourir que je veux. C'est mon droit »⁶⁰¹. Ainsi, assez logiquement, le thème du vide irrécupérable finit par revenir à celui de la mort.

Le sujet de la mort irréprésentable prend donc une part cruciale dans le travail de Castellucci. Par exemple, dans *Go down, Moses* (2014), la condition humaine que Moïse signale cette fois-ci n'est pas celle de celui qui se trouve devant Dieu mais de celui devant la mort. Tandis que la Bible montre Moïse nouveau-né, abandonné dans une corbeille sur le Nil pour ne pas être tué par le pharaon, le spectacle présente Moïse en tant que nourrisson né dans les toilettes d'un restaurant et jeté dans une poubelle, dans la rue. La mère célibataire souhaite que les gens ne retrouvent pas le nourrisson afin qu'il affronte lui-même la mort, de façon à accéder au salut. Dans *Le Sacre du Printemps* (2014), le personnage féminin, dans le contexte d'une légende russe, doit danser jusqu'à la mort pour que le printemps arrive ; or ici elle est remplacée par des tas de poudre d'os d'animaux. Des machines gigantesques installées au plafond propulsent de la poudre en rythme. Afin de fertiliser le monde dévasté qui les a tués, des animaux se jettent dans une danse mécanique, ondulatoire et vertigineuse, jusqu'à s'évanouir dans une mort printanière. Dans *Le Metope del Partenone* (2015), dans la grande halle vide de la Villette, six personnes tombent et meurent devant les spectateurs-flâneurs, comme dans la rue. Chaque fois, une ambulance arrive en traversant la foule humaine, et l'équipe de secours tente de sauver l'homme mourant, sans succès. Le cadavre est couvert d'une toile

Romeo Castellucci, Conversation avec Christina Tilmann du Berliner Festspiele, in Dossier de presse de *The Four Seasons Restaurant*, Théâtre de la Ville, Paris, 2013, p. 5.

600

Castellucci en parle à l'occasion d'une conférence à Poitiers, en 2012 : « [Rothko] a eu la force de le détacher. Il a eu la force de soutenir son choix. Probablement parce qu'il avait découvert un tout nouveau dysfonctionnement de la société contemporaine face aux images. C'est-à-dire la boulimie. Ce n'est pas par hasard s'il s'agissait d'un restaurant ».

601

Dossier de presse de *The Four Seasons Restaurant*, Op. cit., p. 8.

blanche, les fluides dispersés par terre, et une énigme projetée sur le mur, dont le mot désigne quelque chose d'éternel, tandis que l'homme est parti, mortel.

Or, le thème de la mort, comme celui de Dieu ou du vide éternel, implique une dimension fondamentale. La mort irréprésentable – qui est quand même figurée de manière particulière – dans les spectacles de Castellucci ne se réduit pas à celle d'un cas unique et particulier, par exemple de Moïse ou de la fille élue. Les morts sur scène sont irréversibles et inévitables comme toutes les morts humaines, c'est-à-dire comme celle de nos proches ou la nôtre qu'on sait inévitable. Le thème de la mort chez Castellucci reste radical et général. Et pourtant, cela ne masque pas la possibilité de rappeler tout d'un coup une mort spécifique telle qu'on peut la rencontrer dans la vie. C'est dans ce contexte que se produit parfois une coïncidence brutale. Par exemple, Castellucci a créé *Le Metope del Partenone* en juin 2015 à Bâle, dans le cadre de la foire d'art contemporain de Basel⁶⁰². Depuis la première représentation, le spectacle n'a rencontré aucun changement, jusqu'à sa représentation du 23 au 29 novembre à Paris. Or, entre-temps, les attentats de Paris surviennent, le 13 novembre 2015. Soudainement, le spectacle risquait d'aggraver les blessures des gens qui n'avaient que trop peu de temps pour cicatriser. Pour cette raison, avant le début de chaque représentation, la voix de Castellucci récite une lettre d'excuse :

Maintenant, c'est moi qui parle, Romeo Castellucci ; je voudrais vous dire mon état d'esprit. Cette action a le malheur particulier de contenir des images identiques à ce que les Parisiens viennent de vivre il y a seulement quelques jours. Cette action a le malheur particulier d'être un miroir atroce de ce qui est arrivé dans les rues de cette ville. Images difficiles à supporter, obscènes dans leur exactitude inconsciente. Vous seuls pouvez décider quoi faire. Rester ou partir. Je suis conscient que trop peu de temps a passé pour traiter cette masse énorme de douleur et que nos yeux sont toujours grands ouverts sur la lueur de la violence. Je suis conscient de cela et je vous demande pardon. Mais je suis impuissant et ne peux rien faire face à l'irréparable que le théâtre représente. Voilà, en ce moment, il me semble plus humain d'être là. Être ici ce soir signifie qu'il faut être présent et vivant, devant les morts.⁶⁰³

602

Romeo Castellucci, lettre envoyée par mail aux abonnés et distribuée au théâtre, déclamée au début du spectacle par la voix de Castellucci.

603

Ibid.

Six morts que le spectacle présente sont des morts banales dans la rue. Il s'agit d'une mort qui peut devenir la notre, à n'importe quel moment de notre vie, comme dans le cas des victimes des attentats. Et cette mort est « irréparable », comme le dit Castellucci, car face à elle, on se retrouve « impuissant et [on] ne peut rien faire ». Pourtant, selon lui, on doit « être là », c'est-à-dire « devant les morts », étant toujours impuissant, mais « présent et vivant ». Ce qui est « humain » pour lui n'est pas le fait de dévoiler l'envers des morts ni de vaincre les catastrophes, mais de rester là où l'on ne peut rien faire. De fait, Castellucci ne vise pas à demander le pourquoi de l'irreprésentable. Ce n'est pas sa position en tant qu'artiste. Il dit plutôt que « le pourquoi est une question impossible » comme on « ne connaît même pas la raison d'être né », et qu'on est simplement « plongé » dans ce monde plein de je-ne-sais-quoi⁶⁰⁴. Il écrit ailleurs : « Je ne peux pas résoudre la question de l'absence, simplement rester au plus près d'elle »⁶⁰⁵. L'importance réside donc en l'impuissance humaine face à l'irreprésentable, et pas en une révélation du pourquoi. Castellucci nous fait simplement observer les gens mourant et les équipes de secours incapables de les sauver. Il nous fait entendre le cri et la dernière respiration des morts. Et il nous invite à rester là, à flâner devant ces « images obscènes », en affrontant la coïncidence atroce de tous les morts irreprésentables.

Cette impuissance face à l'irreprésentable semble être un thème plus important que celui de l'irreprésentabilité même, chez Castellucci. Pour ainsi dire, il ne s'agit pas de Dieu ou de la mort irreprésentable mais de l'homme misérable qui s'y confronte, comme nous, comme Castellucci lui-même. Au point de départ qui avait donné l'impulsion du *Metope del Partenone* se trouvait une expérience personnelle de l'artiste :

604

Vidéo intitulée *Voyage des œuvres #4. De Cesena à Gennevilliers + Romeo Castellucci – Parole d'artiste – Pourquoi ? Comment ?* (<http://www.theatre2gennevilliers.com/2015-16/fr/component/content/article/18-avant-apres/509-voyage-des-oeuvres>)

605

Romeo Castellucci, « Face à l'ineffable », in Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci, Op. cit.*, p. 168.

Il y a une référence à une expérience que j'ai vécue et qui m'a marqué profondément : celle de mon ami Alfredo Tassi, mort sur le plateau. J'y pense presque tous les jours. L'ambulance est arrivée et n'a pas été capable de le sauver. Il est mort dans mes bras.⁶⁰⁶

L'impuissance totale du moment où il prend son ami mourant dans ses bras, cela est devenu le thème de son spectacle, voire de tout son travail. Ainsi, Castellucci ne reste pas seulement lui-même au plus près de la mort, mais aussi des hommes qui ne peuvent rien faire d'autre, comme lui, que de rester humains, impuissants, devant l'irreprésentable. C'est dans ce contexte que Castellucci s'intéresse à Moïse, l'homme seul et impuissant devant Dieu. Mettant en scène l'opéra de Schönberg, Castellucci souligne la « condition de la solitude » de Moïse dans le désert⁶⁰⁷. De fait, afin de survivre et de prendre un nouveau chemin dans le désert, on ressent chaque fois le besoin de créer un veau d'or⁶⁰⁸, autrement dit, d'appuyer sur le symbolique qui rassure. Au milieu de ce désert rempli de langage et d'images, Moïse seul se tait, se trouvant incapable de proférer les mots. Pour souligner « l'inaptitude verbale » de Moïse, Schönberg fait de lui le héros d'un opéra qui ne sait pas chanter⁶⁰⁹. Alors que tous les autres personnages chantent et communiquent, Moïse ne s'adonne qu'au *Sprechgesang*, la parole considérée comme le silence à l'opéra⁶¹⁰. C'est ce silence solitaire qui intéresse Castellucci. Le metteur en scène aborde l'opéra en évoquant les dernières répliques de Moïse : « Ô verbe, verbe qui me manque ! »⁶¹¹. Le manque et la séparation fondamentaux que subit l'homme en tant qu'être parlant, vivant dans le désert, tenant un ami mourant dans ses bras, sinon y pensant presque tous les jours, servent donc de thème essentiel chez Castellucci :

606

Romeo Castellucci, « Une fois que la tragédie entre », in Dossier de presse du Festival d'Automne à Paris, 2015, p. 10.

607

Romeo Castellucci, « Dans le désert », in Programme de *Moses und Aron*, *Op. cit.*, p. 44.

608

Ibid., p.45.

609

Elliott Gyger, « Parole, chant, et silence », *Ibid.*, p. 80.

610

Ainsi, Schönberg rend douteux le simple fait de chanter à l'opéra. Gyger écrit : « *Moses und Aron* est décidément une œuvre bien étrange, un opéra dont un des deux principaux protagonistes ne chante pas et, plus encore, où le simple acte de chanter peut devenir moralement suspect ». (*Ibid.*, p. 85.)

611

Romeo Castellucci, « Dans le désert », *Ibid.*, p. 44.

Séparation du langage, qui ne signifie rien, avec ce qu'il prétendait signifier. Séparation de l'image avec les choses qu'elle prétendait représenter mais dont elle s'éloigne de plus en plus, devenant plate, univoque, illustrative. Même la première image que perçoit le très jeune enfant, celle de sa mère, prouve la division, la séparation d'avec le ventre maternel. Et celle que le miroir nous renvoie pour la première fois de notre visage est inversée, fausse : nous sommes séparés de notre reflet même. Jusqu'à l'idée de la beauté des êtres, puis des choses, qui n'est sublime qu'en fonction de leur disparition prochaine, de leur perte. Rien de lugubre là-dedans. La faiblesse donne au contraire une âme à la beauté. Et la perspective de la mort nous impose des choix nécessaires.⁶¹²

Pour Castellucci, la séparation et le manque sont des choses fondamentales, voire naturelles. L'homme vit avec des choses qu'il ne peut représenter de naissance, en éprouvant chaque fois une impuissance éminemment humaine. Or, il n'y a « rien de lugubre là-dedans », dit Castellucci. Car de cette faiblesse provient une autre force, qui implique la « beauté » et le « choix » dépassant la mort. On devrait donc regarder l'envers, le tiers de toute impuissance. C'est bien cela que les spectacles de Castellucci souhaitent éclaircir. Rothko laisse le mur vide, Empédocle choisit la mort, le pasteur se couvre du voile noir et se tait, et Moïse refuse de chanter. S'agit-il d'une simple négation, d'une pure impuissance ? Castellucci en doute : « Il ne s'agit pas d'une négation. C'est autre chose. C'est une fuite. *Una fuga* »⁶¹³. Tandis que la négation nous guide vers le néant, la fugue introduit une dérivation pulsionnelle vers un tiers. C'est pour cela que Castellucci qualifie « l'acte » d'Empédocle et de Rothko de « poétique »⁶¹⁴. Or, comment peut-il devenir un acte poétique, ne rien faire mais rester au plus près de l'irreprésentable ?

Faisons référence à la question du silence chez Lyotard, qu'on avait examiné dans le troisième chapitre de cette thèse⁶¹⁵. Tout comme Rothko laisse le mur vide, la victime

612

Romeo Castellucci, « Au théâtre, l'interdit, c'est la réalité », publié dans *Télérama* n° 3260, *Op.*

cit.

613

Romeo Castellucci, Entretien enregistré dans la vidéo *Le vent souffle dans la cours d'honneur*, *Op.*

cit.

614

Ibid.

615

du tribunal qui ne peut témoigner de l'existence des chambres à gaz laisse le silence. Et il s'agit d'un choix, aussi bien pour Rothko que pour la victime, car selon Lyotard, « ne pas parler fait partie de la capacité de parler, puisque la capacité est une possibilité, et que celle-ci implique une chose et son contraire »⁶¹⁶. Entre parler et se taire, on fait donc son choix. Si les survivants se taisent, c'est qu'ils « usent de la possibilité de ne pas parler que leur donne la capacité de parler », et qu'ils ne le font pas « par nécessité », mais « librement », comme le suppose Lyotard⁶¹⁷. Ainsi, pour celui-ci, « le silence des survivants ne témoigne pas nécessairement en faveur de l'inexistence des chambres à gaz »⁶¹⁸. D'ailleurs, ce silence peut servir de témoignage puissant de la situation du différend. Si le silence ne peut témoigner du réel irréprésentable d'Auschwitz, il prouve le fait qu'il y ait de l'irréprésentable. En signalant une certaine impuissance, le silence lui-même devient une puissance. Dans ce contexte, l'acte qui consiste à laisser le vide peut devenir lui-même un « acte poétique »⁶¹⁹. Moïse, lui aussi, ne se tait pas de façon impuissante, mais choisit volontairement d'être isolé dans le désert qui déborde de paroles et d'images insensées. Son silence et sa solitude ainsi choisis impliquent leur envers, c'est-à-dire le fait qu'il y ait un Dieu irréprésentable.

Le travail de Castellucci consiste donc à mettre en scène l'homme impuissant devant l'irréprésentable, pour que l'intensité de celui-ci elle-même puisse briller. Il renonce à l'ambition de représenter l'irréprésentable, mais crée divers dispositifs scéniques qui représentent notre malheur et impuissance devant Dieu et la mort. Le désespoir et la douleur viscéraux servent de preuve de l'existence de l'irréprésentable. Et si cela est avéré, à un moment donné, un certain spectateur pourra accéder à une

Jean-François Lyotard, *Le Différend*, *Op. cit.*, pp. 24-31.

616

Ibid., p. 26.

617

Ibid.

618

Ibid., p. 31.

619

Castellucci découvre l'aspect poétique aussi dans le silence de Dante. Dans un dialogue sur la trilogie de la *Divine Comédie*, Castellucci dit : « À plusieurs reprises, il [Dante] dit : 'Je ne suis pas capable, la poésie n'est pas suffisante.' Il a cette référence à la limite merveilleuse, la beauté. Quand il dit : 'Je m'arrête', à ce moment-là vous êtes touché par l'ineffable de la poésie ». (Romeo Castellucci, « Mettre en scène l'irréprésentable », in Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, *Op. cit.*, p. 143.)

rencontre traumatique avec le réel. Mais cette rencontre est une chose qui dépasse notre plan, voire notre attente. L'artiste ne peut concevoir l'irreprésentable ni même planifier la rencontre avec celui-ci. Ici se pose une question : mais pourquoi creuse-t-il si ardemment la question de l'irreprésentable, malgré ses limites évidentes ? Cela rappelle la deuxième question évoquée au début de ce chapitre : quelle nécessité interpelle Castellucci ? Une réponse possible : la raison pour laquelle il « s'abandonne à ce fleuve » de l'irreprésentable comme aux « chimères »⁶²⁰ est que l'irreprésentable se lie à sa racine, à la racine de l'Occident :

Je ne cesse d'être surpris par la forme occidentale par sa capacité d'invention. Elle m'étonne beaucoup plus que la pensée orientale par exemple, fondée sur le non-être, que je ne réussis pas à comprendre. L'Occident est dans la progression de l'être. Je trouve cette forme de perte, de manque qu'il y a dans l'Occident plus intéressante du simple fait que je suis né ici. La tension dans ce lieu que peut être le théâtre, ce lieu oublié de Dieu, c'est ça l'Occident. Le point de naissance de l'Occident est peut-être la chute de Dieu, donc un moment qui n'a aucun rapport avec ses racines. Cette coupure des racines, qui ne cesse de se rejouer, est une question cruciale.⁶²¹

Selon Castellucci, la racine de l'Occident se rapporte forcément à Dieu. Mais là où l'Occident naît, ou plus particulièrement, là où le théâtre occidental commence, se trouve « la chute de Dieu ». Au point de naissance du théâtre, de ce « lieu oublié de Dieu », on trouve donc la « coupure des racines » : « Si Dieu était présent, la tragédie serait impossible. [...] La tragédie naît le jour où quelqu'un crie : 'Le grand Pan est mort.' Le crépuscule des dieux est le jour de la naissance de la tragédie »⁶²². De fait, avant la tragédie antique, il y avait le sacrifice aux dieux où on offrait les organes animaux, en priant pour la rédemption des péchés⁶²³. Or, Dieu a disparu – soit il a abandonné

620

Romeo Castellucci, « Au théâtre, l'interdit, c'est la réalité », publié dans *Télérama* n° 3260, *Op.*

cit.

621

Romeo Castellucci, « Mettre en scène l'irreprésentable », in Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci, Op. cit.*, p. 145.

622

Romeo Castellucci, « Dix mots : L'abécédaire singulier de Romeo Castellucci », in Programme du *Portrait Romeo Castellucci* dans le cadre de la 44^e édition du Festival d'Automne à Paris, 2015, p. 6.

623

l'homme, soit l'homme l'a quitté – et le sacrifice est remplacé par la tragédie, le corps des animaux par celui des humains. Les gens se rassemblent en foule au théâtre comme ils allaient à l'autel. La dimension étymologique de la religion est conservée, attendu que « *Religio* veut dire être ensemble »⁶²⁴. Or, ce nouveau rassemblement crée une communauté instantanée, dont l'objectif ne réside pas du tout sur le salut. Au contraire, on se réunit pour « perdre quelque chose », pour « célébrer le manque »⁶²⁵. Désormais, ce n'est pas la rédemption mais le manque qui rassemble les gens : « Le manque, c'est la chose qui fait, qui a fait le théâtre, qui est capable de nous tenir ensemble. On est tout autour d'un trou »⁶²⁶. En somme, à l'origine du théâtre occidental, se trouve le sujet du trou irréprésentable. Cela interpelle Castellucci sans cesse, car pour lui la conception de la tragédie ne se trouve pas surannée mais reste valable pour toujours :

Je crois en la tragédie comme conception universelle de la vie. Tout ce que nous faisons, tout ce que nous prononçons sur les planches d'un théâtre, c'est parce que Dieu n'existe plus. C'est aussi la somme poétique de Hölderlin : un ciel neuf, magnifiquement bleu, froid, vide.⁶²⁷

Pour ainsi dire, on affronte aujourd'hui, chaque jour, « un ciel neuf, magnifiquement bleu, froid, vide » où on se trouve tout seul, sans Dieu ni aucun guide. Sous le ciel vide où on ne sait pas où aller, le théâtre contemporain se crée comme la tragédie antique. L'état d'être coincé devant le vide absolu n'a pas changé, car c'est notre condition de vie depuis toujours. Et c'est ce vide qui est le moteur du théâtre de Castellucci : « Face à

Romeo Castellucci, « Un Abécédaire » (2005), in Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, *Op. cit.*, p. 103.

624

Romeo Castellucci, *Radio Lab – Natura e Origine della mente*, Théâtre de Gennevilliers, 2016. (<https://soundcloud.com/theatre2gennevilliers/radio-lab-romeo-castellucci-ethica-natura-e-origine-della-mente>)

625

Ibid.

626

Ibid.

627

Romeo Castellucci, « Dix mots : L'abécédaire singulier de Romeo Castellucci », in Programme du *Portrait Romeo Castellucci*, *Op. cit.* p. 6.

cette angoisse du vide, on tombe même amoureux... »⁶²⁸. Et cet amour lui fait déclarer volontairement sa faiblesse devant l'irreprésentable et rend son théâtre « pathétique » :

Le théâtre est toujours un effort, donc il a toujours un côté pathétique. Il est une déclaration de faiblesse devant des choses si grandes. Je veux être écrasé par l'ineffabilité, par l'impossibilité de représenter. L'irreprésentable est un appel. On est tout petits, mais en même temps, on veut être gigantesques, dans la conscience d'être tout petits. On n'a aucun espace de manœuvre. On est écrasés, mais il faut être écrasés. C'est un acte de force et un acte de faiblesse du théâtre, que de se travestir d'une force qui n'existe pas.⁶²⁹

D'une certaine manière, cette histoire rappelle la question du sublime kantien. Kant voit que le sentiment du sublime résulte d'une part de la peine provoquée par l'impuissance de l'imagination, et d'autre part du plaisir évoqué par la puissance de la raison. Quant à ce plaisir, l'homme s'en réjouit en constatant que, bien que son imagination ne puisse achever la présentation d'une certaine donnée, sa raison peut quand même concevoir l'existence de l'Idée d'Absolu⁶³⁰. On se trouve faible devant l'irreprésentable, « mais en même temps, on [devient] gigantesque, dans la conscience d'être tout petit ». C'était un fait évident chez Kant. Or, Castellucci le voit autrement, affirmant qu'on « veut être » gigantesque, au lieu de le devenir sans effort. Pour lui, la grandeur de la raison humaine n'est qu'un rêve qu'on caresse à travers le théâtre. Accomplissant un « effort pathétique » dans le théâtre, on « se travestit d'une force qui n'existe pas ». Pour ainsi dire, Castellucci ne fait pas le théâtre pour admirer la grandeur de la raison humaine qui conçoit qu'il y a de l'irreprésentable. L'évocation de l'existence de l'irreprésentable ou la rencontre avec le réel dépasse une « manœuvre » rationnelle. Castellucci choisit de rester « écrasé », de rester au plus près de l'irreprésentable, rêvant d'un moment sublime qui peut arriver en

628

Romeo Castellucci, « Conversation sur le théâtre et le trauma » faite avec Marie-Hélène Brousse, à propos de *The Four Seasons Restaurant*.

629

Romeo Castellucci, « Face à l'ineffable », in Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci, Op. cit.*, pp. 169-170. Puis il ajoute : « On est face à l'ineffable bien sûr, comme dans tout art. Sinon, on tombe dans le descriptif, dans les objets, dans le domaine de la communication, dans les médias ».

630

Immanuel Kant, *Critique du jugement, Op. cit.* Regardez surtout la partie « XXVII : de la qualité de la satisfaction attachée au jugement du sublime » dans le deuxième livre « Analytique du sublime ».

un instant. Ce rêve pour lui est un « appel ». En y répondant, il crée sans cesse des dispositifs représentatifs qui tournent autour de l'irreprésentable restant toujours impossible à saisir.

1.2. Le paradoxe et la puissance des dispositifs représentatifs

Dans *L'Innommable* de Beckett, le « je » innommable flotte seul dans un trou noir sidéral d'où personne ne l'appelle. Figé dans l'obscurité depuis une éternité, sans aucune possibilité de bouger ni d'agir⁶³¹, l'être innommable ose commencer à parler, puis continuer. Or, il a à « parler de choses dont [il ne peut] parler », avec son « je » qui « ne sait plus »⁶³². Il ne sait pas ce dont il doit parler, et sa tâche de parler porte sur des choses ineffables. Cependant, il continue. Jusqu'au dernier moment du roman, il rabâche : « devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait, si elle s'ouvre, ça va être moi, ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer »⁶³³. Face au néant du trou noir et de son propre être, l'innommable est obligé de parler de l'ineffable. Il le faut, mais il ne peut pas, et pourtant, il va le faire. Ce paradoxe sert notoirement de motif à Beckett, comme dans le fait d'attendre Godot qui n'arrivera jamais.

Et ce fameux paradoxe sert aussi de thème principal chez beaucoup d'autres artistes, depuis fort longtemps. Surtout, ce sujet a inspiré certains postmodernistes, vu qu'ils se sont affronté dans le contexte d'un monde dévasté par les deux guerres

631

L'impuissance de l'être solitaire, qui est aussi un sujet crucial chez Castellucci, est présentée physiquement dans ce roman par le corps immobilisé de l'innommable.

632

Samuel Beckett, *L'Innommable* [1949], Paris, Minuit, 1953/2004, p. 8. Ainsi écrit dans le roman : « Le fait semble être, si dans la situation où je suis on peut parler de faits, non seulement que je vais avoir à parler de choses dont je ne peux parler, mais encore, ce qui est encore plus intéressant, que je, ce qui est encore plus intéressant, que je, je ne sais plus, ça ne fait rien. Cependant je suis obligé de parler. Je ne me tairai jamais. Jamais. »

633

Ibid., pp. 210-211.

mondiales. Dans son article intitulé « Séminaire sur le rien », John Cage écrit : « Ce qu'on demande est le silence ; mais ce que demande le silence est que je continue à parler. [...] Je n'ai rien à dire et je le dis. C'est ça la poésie comme j'en ai besoin »⁶³⁴. Même si on souhaite se taire devant l'ineffable, le lourd silence de celui-ci nous oblige à parler. Car pour suggérer qu'on n'a rien à dire et qu'il y a l'indicible, paradoxalement, il nous faut le dire. C'est la position « poétique » – et assez postmoderne – que Cage et Beckett ont prise⁶³⁵. Or, ce n'est pas une autre position que celle de Lyotard, qui voit que les victimes d'Auschwitz doivent se taire pour témoigner du différend du tribunal qui leur interdit de représenter la chambre à gaz⁶³⁶. Parce qu'ici, pour Lyotard, le silence est une parole. C'est comme le geste de Rothko qui, laissant le mur nu, accomplit aussi un acte⁶³⁷, un « acte poétique »⁶³⁸ comme le dit Castellucci. Afin de montrer qu'il ne peint pas à l'encontre de la monstrueuse prolifération d'images de l'époque, Rothko, au lieu de ne rien faire, laisse le mur vide en retirant son tableau :

C'est un paradoxe dont Hofmannsthal et Rimbaud ont parlé. Ce choix du non-dire, du non-faire, il faut qu'il s'exprime à travers le dire et le faire et c'est là qu'est la contradiction. De même lorsque Mark Rothko détache ses toiles des murs du restaurant Four Seasons, le geste d'enlever devient un geste esthétique. Il a fait quelque chose.⁶³⁹

634

John Cage, « Lecture on nothing », *Silence* [1961], London, Marion Boyars, 2009, p. 109. Voici les phrases originales, écrites en anglais : « What we require is silence ; but what silence requires is that I go on talking. [...] I have nothing to say and I am saying it and that is poetry as I need it ».

635

La « poésie comme [Cage en a] besoin » n'est donc pas différente de celle de Charlotte Delbo, qui vise à témoigner du réel irréprésentable d'Auschwitz malgré la soi-disante impossibilité de la poésie après Auschwitz réclamée par Adorno. Pour l'étude détaillée sur cette question, voir le premier chapitre dans cette thèse.

636

Jean-François Lyotard, *Le Différend*, *Op. cit.*, pp. 16-25.

637

D'une certaine manière, ne rien faire n'est jamais possible. On examinera cette question dans le chapitre sur le travail de Boris Charmatz dans cette thèse.

638

Romeo Castellucci, Entretien enregistré dans la vidéo *Le vent souffle dans la cours d'honneur*, *Op. cit.*

639

Romeo Castellucci, Conversation avec Christina Tilmann du Berliner Festspiele, in Dossier de presse de *The Four Seasons Restaurant*, *Op. cit.*, p. 7.

Et il en va de même pour Castellucci, pour son travail lui-même. Comme Rothko qui l'a inspiré pour la création de *The Four Seasons Restaurant*, Castellucci lui aussi fait chaque fois un « geste esthétique » pour présenter l'irreprésentable, invoquant des dispositifs « représentatifs », paradoxalement. Par exemple, pour suggérer le vide et la solitude absolue de Rothko, qui sont irreprésentables, Castellucci utilise le trou noir sidéral en tant que point d'appui du spectacle, comme le fait Beckett dans *L'Innommable*. Il fait débiter le spectacle à travers le son assourdissant émis par le trou noir. Or, ce son est lui-même inaudible à nous les êtres terrestres. Le son est irreprésentable. Ainsi, Castellucci élabore un dispositif représentatif et sonore pour le suggérer dès l'entame du spectacle :

Donc il faut un dispositif pour transformer le son, parce qu'évidemment c'est inaudible. Mais en tout cas, ça correspond au vrai, à un véritable son du trou noir. Et grâce à ça, on peut écouter la poésie. On peut oser en parler. Mais il faut, comment dire, payer un prix.⁶⁴⁰

La scène aussi bien que la salle se remplit de toute obscurité. Un son étrange résonne fort, au point de faire trembler le corps des spectateurs. Des phrases commencent à se projeter sur le voile noir, affirmant qu'il s'agit du son du trou noir produit par l'activité du vent stellaire, son qu'on ne peut entendre en réalité⁶⁴¹. Or, au lieu d'y insérer un pur silence, Castellucci propage un son transformé, faux. Il le représente. Et grâce au son représenté, « on peut écouter la poésie », c'est-à-dire imaginer le véritable son inaudible et inimaginable du trou noir. Ici, le dispositif représentatif sert donc de « prix à payer » pour l'apparition de la poésie. C'est dans ce contexte que le théâtre de Castellucci traitant de l'irreprésentable ne peut renoncer à toute représentation. C'est paradoxal. Or, de fait, vu que l'origine du théâtre occidental consiste en un rassemblement autour du manque selon

640

Romeo Castellucci, Entretien enregistré dans la vidéo *Le vent souffle dans la cours d'honneur*, *Op. cit.*

641

Voici quelques phrases projetées sur scène : « Le télescope NASA, Chandra X-ray, Observatory, STS – 93, a identifié l'activité des filaments de rayons X, émis par des gaz dont la température dépasse plusieurs millions de degrés, dans le noyau du cluster du Trou Noir Supermassif Perseus Galaxy GRS 1915-105, un des plus importants de l'univers, situé au centre de M87, la Voie Lactée. Le son est le résultat de l'activité du 'vent stellaire' qui se manifeste par une série d'anneaux concentriques que l'on peut interpréter comme des ondes sonores qui 'courent' au bord du Trou Noir ».

Castellucci⁶⁴², le théâtre était toujours une chose qui relevait du paradoxe. On se réunit pour célébrer le manque, pour le dire, lui qui est indicible : « Il faut dire le pouvoir de ne pas dire, mais vous devez le dire. Le théâtre est un art paradoxal ». ⁶⁴³

Mais pourtant, paradoxalement, ce paradoxe n'est pas si paradoxal que ça. Parce qu'il ne s'agit pas de représenter l'irreprésentable même, mais de disposer des éléments qui correspondent à celui-ci, pour prétendre dire qu'il y a de l'irreprésentable. Autrement dit, ces éléments ne suffisent jamais. Le fait que Castellucci ne cesse de représenter telle ou telle chose n'est pas contradictoire, car son travail de représentation ne vise pas directement l'irreprésentable. Bien davantage, sa représentation semble constituer un détour qui ne s'achève pas, un détour qui ne nous garantit jamais qu'il nous fera parvenir à destination. C'est en ce sens que Castellucci crée divers dispositifs représentatifs dans chacun de ses spectacles, en admirant l'aspect contradictoire et merveilleux de ce travail :

C'est une contradiction merveilleuse : pour dire la puissance de ne pas dire, il faut le dire. Il faut des objets, il faut de la matière, il faut de la merde, il faut de la vulgarité, et cette vulgarité s'illumine par l'intention d'être face à l'ineffable, par l'ineffabilité. ⁶⁴⁴

Pour dire la puissance de l'indicible, Castellucci le dit, mais pas directement. Faisant un détour, il dispose des objets, de la matière, de la merde. Des dispositifs matériels sont plus aussi cruciaux que le fil dramatique dans le travail de Castellucci. Pour ainsi dire, ce n'est pas le drame mais la matière qui dit. Si Castellucci introduit des matières ou des matériaux sur scène, par exemple le son étrange du trou noir qui remplit la salle vibrante, c'est la matière elle-même qui, à un moment donné, évoque la sensation brutale de réel chez le spectateur. L'artiste l'envisage, sans pouvoir la contrôler ni la prévenir. Il ne fait

642

Romeo Castellucci, *Radio Lab – Natura e Origine della mente*, *Op. cit.*

643

Romeo Castellucci, « Mettre en scène l'irreprésentable », in Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, *Op. cit.*, p. 144.

644

Romeo Castellucci, « Face à l'ineffable », in Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, *Op. cit.*, p. 170.

que continuer un pèlerinage qui ne se terminera jamais : « C'est un pèlerinage que nous faisons dans la matière »⁶⁴⁵.

Comme le suggère le titre d'une vidéo créée en 2000, on peut donc qualifier Castellucci de « pèlerin de la matière »⁶⁴⁶. Tandis que les gens aiment qualifier son théâtre de « théâtre d'images » en se référant à son passé d'étudiant aux Beaux-Arts de Bologne, Castellucci se trouve plus près de la matière que de l'image. Il indique que « le théâtre d'images » n'est pas le terme exact pour désigner son théâtre. Pour lui, « la bonne image, c'est l'image qui manque »⁶⁴⁷. Afin de laisser surgir l'image manquante, ce que Castellucci dispose ne repose que sur des « formes » à travers lesquelles se produit un « contact » avec des spectateurs⁶⁴⁸. Il s'agit donc des formes qui sont près de la matière, la matière en tant qu'« ultime réalité [...] qui a pour limites la respiration et la chair du cadavre »⁶⁴⁹. Si parfois Castellucci parle lui-même des « images » dans son travail, ce n'est pas pour désigner des images figées, fermées et équilibrées, mais pour impliquer celles qui s'avèrent brutales, matérielles ou formelles⁶⁵⁰. Les images chez Castellucci s'enfuient elles-mêmes en permettant l'apparition d'une troisième image que l'artiste ne peut contrôler, et qui appartient au vécu des spectateurs : « au théâtre, une image n'est

645

Romeo Castellucci, « Le Pèlerin de la matière » (2000), in Claudia & Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière : Théorie et praxis du théâtre*, trad. Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 111.

646

Romeo Castellucci, *Le pèlerin de la matière*, produit par Académie Expérimentale des Théâtres de Paris et Societas Raffaello Sanzio, 2000.

647

Romeo Castellucci, Entretien enregistré dans le vidéo *Romeo Castellucci : Le théâtre d'images ?*, Le Point, 2015. (http://www.lepoint.fr/video/romeo-castellucci-le-theatre-d-images-15-07-2015-1947255_738.php)

648

Ibid.

649

Romeo Castellucci, « Le Pèlerin de la matière », in Claudia & Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière : Théorie et praxis du théâtre*, *Op. cit.*, p. 111.

650

Or, autrement que dans les premières pièces de l'auteur, qui alors faisaient intervenir des matériaux bruts voire grossiers, les spectacles récents de Castellucci – surtout ceux des cinq dernières années – sollicitent une atmosphère bien plus équilibrée et plus calme. De plus, Castellucci a tendance à disposer les acteurs aussi bien que les objets à la manière d'une composition en peinture. Il ne le fait pas pour clore le sens ni pour contrôler les effets. À travers les scènes et les images qu'il met en place, à la fois brutales et sereines, il demeure un certain abîme.

puissante que lorsqu'elle échappe, lorsqu'elle est fragile »⁶⁵¹. Les dispositifs matériels dans le théâtre de Castellucci se réalisent donc comme des images-formes fragiles, ouvertes aux mille significations, éclatantes et fugitives.

Introduisant ces images-formes sur scène, Castellucci établit un nouvel espace-temps qui s'adapte à tels ou tels dispositifs représentatifs de chaque spectacle. De fait, ses spectacles ne proviennent pas de pièces dramatiques déjà écrites, mais de l'espace-temps qui est particulièrement conçu pour chaque thème. C'est pourquoi certains appellent Castellucci « l'écrivain de plateau »⁶⁵² en le distinguant des metteurs en scène qui, littéralement, mettent en scène des drames. Au lieu de s'appuyer sur d'autres auteurs dramatiques, ce metteur en scène écrit lui-même directement sur le plateau, provoquant l'irruption d'un nouveau réel qui échappe à une réalité banale :

Le théâtre c'est un combat contre la réalité. Pour suspendre la réalité il faut produire le réel. Et le réel, c'est quelque chose qui échappe à la réalité. Le réel, oui, c'est quelque chose de parallèle, c'est un autre système là où il y a d'autres lois physiques. Là, on peut inaugurer un autre temps.⁶⁵³

Or, ce n'est pas que l'artiste établit le réel au sens lacanien, en revendiquant une certaine souveraineté. Le Réel que Lacan écrit souvent avec une majuscule échappe à toute la représentation symbolique. Si Castellucci crée un espace-temps rempli de divers dispositifs représentatifs, il ne peut jamais y encadrer le Réel. Et Castellucci le reconnaît mieux que personne. Le « réel » dans la citation ci-dessus ne désigne donc pas le Réel lacanien, mais un « autre système physique » où l'artiste pose certaines « conditions de possibilités d'une série de rencontres »⁶⁵⁴ avec le Réel, de manière à enclencher son irruption imprévisible. Castellucci n'outrepasse jamais ses pouvoirs d'artiste. Dans

651

Romeo Castellucci, « Au théâtre, l'interdit, c'est la réalité », publié dans *Télérama* n° 3260, *Op.*

cit.

652

Bruno Tackels, *Les Castellucci : Écrivains de plateau I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs,

2005.

653

Romeo Castellucci, *Radio Lab – Natura e Origine della mente*, *Op. cit.*

654

Arnaud Rykner, *Les Mots du théâtre*, *Op. cit.*, p. 37. C'est ainsi que Rykner définit le rôle du dispositif représentatif. Voir le quatrième chapitre de cette thèse.

ETHICA : Natura e Origine della Mente (2013), son dernier spectacle représenté à Paris en mars 2016, on écoute un dialogue entre la femme-lumière et le chien-caméra sur la critique de cet abus de pouvoir :

La Lumière Je suis lasse d'éclairer la vie visible. Je voudrais éclairer l'invisible.
La Caméra Ah ! Ah ! Ah ! Maintenant, tu en demandes trop. Maintenant tu demandes tout !
La Lumière C'est ignoble, je le sais, d'utiliser les mots des hypocrites, des artistes créateurs... Ils disent qu'ils parviennent à faire ce qui n'existe pas. Ils disent qu'ils parviennent à peindre l'invisible.⁶⁵⁵

La femme-lumière, qui souhaite éclairer l'invisible, reconnaît immédiatement que son souhait risque de ressembler aux mots ignobles des artistes-hypocrites. Elle ne fait donc que le souhaiter, sans revendiquer son accomplissement impossible. C'est bien là la position de Castellucci. Il crée un réel en souhaitant l'irruption possible du Réel, et il y insère des dispositifs représentatifs qui jamais n'atteignent l'irreprésentable même, mais rôdent autour de celui-ci, comme le font autour de l'invisible les petits rayons répandus. Ce sont ces dispositifs représentatifs qu'on examinera dans cette partie, analysant surtout le grand cadre spatio-temporel rempli de fragiles images-formes, telles que les inaugure Castellucci pour chaque spectacle.

Commençons par *ETHICA : Natura e Origine della Mente*. Entrant dans la salle, une centaine de spectateurs est guidé directement sur la scène étroite, éclairée, divisée par une planche noire. On y est serré, debout, sans savoir ce qu'on doit regarder, soit la salle vide et noire, énorme, soit les autres spectateurs perdus, illuminés. Tout d'un coup, se dévoile un trou lumineux sous la forme d'une femme, sur la planche. Les spectateurs y passent, tour à tour, comme Alice entrant au pays des merveilles. En s'approchant du trou, on ne voit pas ce qui est mis au-delà de la planche mais les autres spectateurs qui sont déjà passés lèvent les yeux vers quelque chose de ce côté-ci, le visage émerveillé. Cela nous invite à regarder vers le haut, dès qu'on entre dans la salle simple, toute blanche. Là-bas, une femme se trouve suspendue à un câble, tout en haut, juste suspendue par un seul doigt. C'est l'index de la main gauche qui supporte le poids de tout son corps.

655

Claudia Castellucci, *ETHICA : Natura e Origine della Mente*, trad. Jean-Louis Provoyeur, 2016, p. 3. (Pièce distribuée en papier imprimé au Théâtre de Gennevilliers)

Pendant que le public la regarde, en haut, un grand chien noir entre, et avale des éléments dispersés au sol. Puis, il se met à rôder autour des spectateurs. D'une petite enceinte fixée sur son cou, résonne un miaulement de chat, et ensuite, la voix d'un homme. Le chien-chat et la femme dialoguent. Ici, Castellucci donne le rôle de la lumière à la femme, et celui de la caméra au chien. Ainsi le spectacle réduit le monde à une relation forte entre la lumière qui est lasse d'éclairer la terre et la caméra qui ne peut rien faire sans la lumière. Les deux ont besoin l'un de l'autre, et en même temps, ils se trouvent solitaires. Au début du dialogue, le chien rit longtemps, seul, provoquant une réaction désagréable chez la femme :

La Lumière J'aimerais savoir pourquoi tu ris.

La Caméra Je ne te réponds pas. Je ne me compare pas à toi. *(pause)*

Un jour je suis rentrée chez moi dans l'obscurité et, avant d'allumer la lumière, j'ai senti que l'humidité était augmentée. *(pause)*

Il y avait la tiédeur et l'odeur de nombreux animaux qui respiraient en silence. *(pause)*

Je ne voyais rien mais d'innombrables personnes retenaient leur souffle pour qu'on ne s'aperçoive pas de leur présence. *(pause)*

Quand j'ai allumé la lumière, il n'y avait que moi. *(pause)*

Tels sont les faits. Il n'y avait que moi. C'est de cela que j'ai ri. *(pause)*

Tu as compris ?⁶⁵⁶

Or, la lumière ne comprend pas ce que dit la caméra. Car, tandis que la caméra-chien traîne au sol et y reste en captant des traces, la lumière éclaire le monde de loin et passe à jamais. La lumière se lamente de pouvoir seulement passer, sans pouvoir cesser d'« avoir »⁶⁵⁷. Elle ne peut avoir qu'un instant, sans parvenir à une transformation ou une apparition. Elle se trouve trop fatiguée au milieu de ce passage fugitif et de la prolifération des mots qu'elle ne peut comprendre. C'est pourquoi elle veut partir. Le corps de la femme commence à monter lentement. L'obscurité s'épaissit dans la salle. La

656

Ibid., p. 1.

657

Voir les répliques de la lumière : « Quelle chance de cesser d'*avoir* chaud, pour transpirer, cesser d'*avoir* de la nourriture, pour se remplir. Quelle chance de cesser d'*avoir*, pour changer d'état. Quelle malchance ! Moi, je peux seulement *avoir* ! » ; « Quels mots ! Quels mots ! J'*ai* la parole, mais je ne parle pas. J'*ai* tout mais je ne sens rien, je ne pense rien. Mon *avoir* brûle tout ». (*Ibid.*, pp. 4-5.)

lumière s'en va, pour que sa « durée » n'exclue pas celle des autres : « Ah ! Si chacun savait que chaque point du monde a une durée, on ne voudrait certainement pas la faire rester plus longtemps, parce que, pour un point qui s'immobilise, un autre est perdu. Et le nouveau n'existerait plus »⁶⁵⁸. Comme on l'a examiné dans le deuxième chapitre de cette thèse, le dispositif de contrôle au sens foucauldien – ou le dispositif de représentation au sens lyotardien – permet de disposer des choses dans un cadre fixé, et en même temps, il exclut les autres. C'est la violence de ce dispositif du monde que la lumière-femme refuse. Elle remet en cause ce monde fermé qui ne permet pas « le nouveau », qui prolonge la durée des choses privilégiées, et qui rend solitaire d'autres comme elle qui n'y trouvent pas de place. La lumière quitte donc le monde qu'elle doit illuminer, comme Moïse a choisi le silence en critiquant les paroles du désert qui excluaient Dieu indicible. Le thème fréquent de Castellucci se répète ainsi, rappelant Rothko et Empédocle qui ont décidé eux aussi de laisser le vide, le rien. Ce thème de la solitude se réalise ici à travers le corps d'une femme qui s'élève vers le haut en supportant tout son poids par un seul doigt.

Pendant que la femme-lumière s'élève pour disparaître, le chien-caméra pleure, en la regardant partir. Il la supplie de ne pas s'en aller, en vain. Le chien-caméra doit rester seul au sol, sans la lumière qui lui permet de fonctionner et de partager des choses enregistrées avec d'autres. Tout en bas, il doit continuer à ramper, cherchant à se nourrir, dans l'obscurité. Et il doit continuer à regarder ce que « personne n'arrive à voir »⁶⁵⁹, reconnaissant que tout ce qu'il fait n'est que laisser une bouillie : « Lorsque les vivants traversent la lentille, de l'autre côté, tout n'est que bouillie. Tout s'amalgame comme une crème. Désormais le futur aussi est une bouillie, puisque tôt ou tard, je la retrouverai. Je l'ai en main avant que cela n'arrive. Le futur est déjà en cendres »⁶⁶⁰. Quand il prend une chose à présent, tout le reste se trouve comme une bouillie, au-delà de la lentille. Et ce sera pareil pour le passé et le futur. La caméra ne fait que capter la « durée » fugitive des choses, en excluant le reste, en engendrant des bouillies. Souffrant de ce fait désespérant,

658

Ibid., p. 6.

659

Ibid., p. 2.

660

Ibid., p. 6.

la femme-lumière quitte le monde mais le chien-caméra y reste, d'où la solitude et l'impuissance de chacun des deux. Puis ce sont des spectateurs qui les quittent cette fois-ci. C'est le dernier dispositif que Castellucci fait intervenir pour clore le spectacle. Les spectateurs quittent la femme suspendue toujours par un seul doigt, tout en haut, maintenant devenue presque invisible. Et ils quittent le chien qui traîne au sol depuis une éternité, au milieu de « la tiédeur et de l'odeur de nombreux animaux qui respiraient en silence ».

Comme la caméra le dit dans le dialogue cité ci-dessus, on ne voit rien mais il y a d'innombrables personnes et animaux qui « retiennent leur souffle pour qu'on ne s'aperçoive pas de leur présence », et qu'on peut sentir tout de même avant que la lumière ne soit allumée. Cet aspect souligne l'un des dispositifs représentatifs que Castellucci aime mettre en scène pour parler du tiers exclu de l'ordre symbolique, un tiers lumineux. Regardons l'exemple de *Go down, Moses*. Dans les toilettes d'un restaurant, une dame souffre en perdant son sang. Toute seule, elle accouche, puis abandonne le nouveau-né dans une poubelle, dans la rue. Elle est arrêtée par des personnes qui s'occupent des mères célibataires et des enfants abandonnés. Elles lui demandent où elle a mis le bébé. Elle ne répond pas, mais signale d'autres choses : elle dit voir des animaux partout dans la chambre, ceux qui subissent l'ennui depuis toujours, en attendant que Moïse vienne et les libère de l'esclavage ; elle clame avoir jeté son bébé dans la rivière, le Nil, en le mettant dans un panier, pour qu'il puisse sauver le monde. N'ayant pas reçu de réponses probantes, les personnes lui font subir un examen médical. Elle s'allonge sur une machine, puis son corps entre dans un tube. Une scène préhistorique se développe. Des Hommes primitifs habitent dans une grotte. Un nouveau-né meurt. Sans présenter de suffisantes condoléances, le père viole la mère. La mère, pleurant, marche vers l'avant-scène, écrit S.O.S sur la toile transparente qui y est suspendue. Elle frappe la toile, le bruit assourdissant résonne, elle demande du secours. Puis sur la scène vide, la machine entre dans le sens inverse. La dame descend, au milieu de la caverne préhistorique, source de sa maladie, de son désir d'être sauvée par Moïse.

La mère jette le bébé pour sauver les hommes qui sont en train d'appeler au secours depuis l'ère préhistorique. Elle le fait aussi pour sauver les animaux qui occupent la terre et endurent l'ennui d'attendre, « retenant leur souffle » mais répandant « la

tiédeur et l'odeur ». Elle le fait pour sauver tout ce qui est exclu, ignoré, jeté à l'ombre du monde. La dame revendique l'absence de son nourrisson, pour que cette absence appelle la présence du messie. Castellucci s'intéresse à ce dispositif d'absence-présence dont parle Quignard dans *Sur l'image qui manque à nos jours*. Selon Quignard, même la conception et la naissance d'un bébé impliquent ce dispositif dès l'origine. Quand une femme souhaite devenir mère, elle « souhaite ardemment *voir absent* son sang mensuel ». Et quand « cette absence de sang entre ses jambes, très curieusement, elle l'appelle un 'enfant' »⁶⁶¹. L'absence de sang aboutit ainsi à la présence d'un bébé. Or, dès la naissance de l'enfant, le sang coule à nouveau. La présence de sang empêche de rêver la présence d'un autre fœtus. Pour rêver la présence à nouveau, il faut donc une autre absence. C'est pourquoi la mère de Moïse tue le bébé, dès l'accouchement. Seule l'absence du nourrisson revient à l'absence de sang, puis à la présence d'une nouvelle vie, d'un nouveau messie. Pourtant, ce Moïse ne viendra jamais nous sauver. D'où la répétition infinie et vaine de la mort des enfants, depuis l'aube des temps. La mort, l'absence, c'est le rêve qu'on caresse encore et encore, en vain, souhaitant ardemment l'apparition et la présence des tiers exclus.

Le Metope del Partenone montre aussi ce dispositif de la mort-apparition, de l'absence-présence. Les spectateurs sont guidés dans la grande salle vide. Pendant qu'ils y flânent sans imaginer ce qui arrivera, un acteur entre, accompagné par deux ou trois personnes en costume de laboratoire. Ceux-ci mettent du liquide coloré sur le corps de l'acteur, puis sortent. L'acteur s'effondre par terre, implorant les spectateurs vis-à-vis de la douleur. Il crie, se roule et se tort, se portant à l'orée d'une mort prochaine. Peu à peu, son hurlement se calme et sa respiration faiblit, pendant que les spectateurs le regardent, impuissants. L'ambulance arrive. L'équipe de secours prend des mesures d'urgence. Mais l'acteur finit par mourir. Son corps est recouvert d'une toile blanche. L'ambulance quitte la salle. Une devinette se projette sur le mur. Quand la réponse apparaît, l'acteur se lève et se tient debout devant ce mot un instant, puis il sort. Un autre acteur entre et ce rituel se répète. On assiste au processus de la mort et de l'échec du sauvetage six fois au total. Le cri et le liquide s'accumulent. Enfin, pour la sixième fois, une femme amputée

661

Pascal Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours*, *Op. cit.*, p. 15.

d'une jambe entre. Tout d'un coup, il ne s'agit pas d'une scène faussement conçue. Elle crie, en représentant le moment où elle perd sa jambe. Elle meurt sur le plateau, alors qu'elle avait échappé à la mort réelle. Quelque chose se répète, sans fin, quelque chose comme la mort, l'impuissance, le désespoir, et la survie. La sixième énigme se projette sur le mur, c'est-à-dire sur la frise du temple grec où la lamentation humaine reste gravée depuis toujours :

Je n'ai jamais été et je vais toujours être. Personne ne m'a jamais vu ni me verra jamais. Et pourtant je suis l'espoir de tous pour vivre et respirer sur cette sphère terrestre. Qui suis-je ?

La réponse devant laquelle la femme sans jambe se tient debout est « le demain ». Le demain que personne ne voit jamais vient après la mort, en devenant le nom de la femme morte sous nos yeux. Une musique solennelle semblable à une marche funèbre résonne tristement dans la salle. Deux petites bennes à ordures ménagères entrent et essuient le liquide versé par terre. Un éboueur descend du camion et ramasse une chaussure tombée d'un mort. Il la met dans un sac poubelle noir. Les camions quittent la salle, laissant le sol propre, comme si de rien n'était. Peu à peu, les spectateurs quittent la salle. La musique s'arrête. Ce qui remplit la salle vide sera composé des êtres désormais absents, ils témoignent de leur présence par le cri et l'odeur qui subsistent, qui sont à la fois énigme et réponse.

Et voici un autre hurlement, un « chant du cygne » qui nous touche dans *Schwanengesang D744 (2013)*. Il s'agit d'un spectacle créé le 25 juillet 2013 à l'Opéra-Théâtre d'Avignon, pour célébrer la dixième et la dernière édition des deux directeurs du Festival, Hortense Archambault et Vincent Baudriller. Ceux-ci ont demandé à treize artistes associés des dix dernières années de « faire une proposition artistique pour une fois, ou deux, dans un lieu du Festival »⁶⁶². Quelques-uns ont préparé une lecture, un film, ou une performance, d'autres ont monté un spectacle entier, soit repris, soit créé. À cette occasion, Castellucci prépare une soirée musicale avec la création nouvelle d'un spectacle court et simple, qu'il représente en 2014 au Festival d'Automne à Paris. Sur la scène vide de l'Opéra d'Avignon, dont le mur de fond est montré vide de décor, une

662

Hortense Archambault et Vincent Baudriller, *Programme du 67^e Festival d'Avignon 2013*, p. 62.

dame chante les lieder de Schubert, accompagnée au piano. Chaque fois que le chant clair et beau se termine, le public applaudit et la chanteuse y répond avec un grand sourire, au moins au tout début. Or, de plus en plus, la chanteuse perd le sourire, comme si « la connaissance de la douleur » gravée sur les chants s’emparait de son corps. Schubert avait écrit dans son journal, le 27 mars 1824 :

Personne qui comprenne la douleur de l’autre, et personne qui comprenne la joie de l’autre.

On croit toujours aller vers l’autre et on ne va jamais qu’à côté de l’autre.

Ô tourment pour celui qui sait cela.

Mes créations sont le fruit de ma connaissance de la musique et de la connaissance de la douleur.⁶⁶³

Le spectacle dont l’affiche cite ces phrases du journal traite de « la douleur de l’autre », douleur est irreprésentable à jamais, voire du tourment de celui qui a « la connaissance de cette douleur ». En chantant les lieder qui parlent de la solitude, la chanteuse traverse elle-même les paroles et les mélodies pleines de tristesse : « La tristesse irrigue ma vie, / Mes efforts sont vains / Toujours dans l’ardeur et les frémissements / La vie m’échappe ; / Je ne peux le supporter plus longtemps ! » (*Plainte D371*) ; « Seul celui qui connaît la nostalgie, / Sait ce que je souffre ! [...] // Ah ! Celui qui m’aime et me connaît / Est bien loin. » (*Seul celui qui connaît la nostalgie D359*) ; « Il pleurait, il chantait, / Craignant l’anéantissement, / Guettant la Transfiguration, / Jusqu’à ce que la vie se soit enfuie, // Tel est le présage du chant du cygne ! » (*Le Chang du cygne D744*)⁶⁶⁴. Ayant chanté le chant du cygne, le seul et dernier chant que le cygne crie juste avant la mort, la chanteuse est au bord des larmes. Le prélude du prochain chant commence malgré sa tristesse, mais la chanteuse arrête le piano avec un signe de main nerveux. Elle se tourne vers l’arrière, exposant le dos ferme qui ravale ses larmes. Elle donne un signe de tête pour que le piano recommence. Elle chante mais le public n’ose plus applaudir. La chanteuse marche vers le mur au fond. Elle baisse la tête, et pleure. Le dernier chant résonne :

663

Franz Schubert, « Journal, 27 mars 1824 », in *l’Affiche du spectacle Schwanengesang D744*, Festival d’Avignon, 2013.

664

Traduction des textes, *l’Affiche du spectacle Schwanengesang D744*, Festival d’Automne à Paris, 2014.

Par-delà les montagnes vous vous en irez,
Vous arriverez dans un lieu verdoyant,
Je dois m'en retourner bien seul,
Adieu ! Il doit en être ainsi.⁶⁶⁵

Valérie Dréville, autre ancienne artiste associée du Festival d'Avignon entre et s'assoit de dos comme la chanteuse, partageant la douleur profonde. La chanteuse sort. L'actrice se lève et récite les paroles du dernier chant, mimant une gestuelle semblable à celle du ballet romantique. Puis elle retourne et demande au public : « Qu'est-ce que tu regardes ? » ; « Qu'est-ce que tu veux ? » ; « Qu'est-ce que vous attendez ? ». Le cri apeuré devient peu à peu une folie. Des insultes résonnent brutalement comme le hurlement d'animaux. L'actrice pleure en déchirant le film plastique noir étendu sur le plateau. Après un bon moment, après que les pleurs se calment, elle recule de manière indécise, et dit, les yeux épouvantés : « Je ne suis qu'une actrice. Je ne suis qu'une actrice. » Ce marmonnement semble équivaloir à l'excuse de Schubert ou de Castellucci, c'est-à-dire de l'artiste qui connaît la douleur et qui n'a aucun moyen de la faire comprendre. Les ténèbres de la scène couvrent la femme solitaire qui n'est qu'une actrice. Tout d'un coup, la scène lance des éclairs assourdissants. À chaque éclat de lumière porté par les éclairs, on peut voir l'actrice s'affubler d'un masque de bête monstrueux. La scène gémit comme une forêt qui dissimule une odeur fauve.

Pour la dernière fois la scène se calme et l'actrice se lève. Elle s'avance et répète les gestes qu'elle avait opérés en face du mur, cette fois sans musique, ni récitation. La parole du dernier chant qu'on se rappelle ne résonne fort qu'à travers son corps. La solitude et la douleur de l'artiste qui ont explosé en une seconde s'apaisent dans le silence. Il ne reste que le corps, que l'apparence élégante du cygne, qui cache son barbotage dans la boue. Il ne reste que le tourment de savoir qu'« on ne va jamais à côté de l'autre ». Pour parler de cette « connaissance de la douleur » qui est indicible, au lieu de dire simplement qu'il est pénible de n'être qu'un artiste souffrant de ce tourment irréprésentable, Castellucci dispose des matières : la voix éthérée qui chante les lieder les

665

Ibid.

plus tristes de Schubert, la grimace et les sanglots qui empêchent les applaudissements, le mur nu du vieux théâtre qui constitue le seul abri des artistes, des silences, des cris, des gestes qui s'envolent pour que nos regards les ratent comme toujours. Et ces matières brutes font trébucher et s'embourber le regard des spectateurs, en les guidant au-delà d'une simple plainte trop claire et trop lâche.

The Four Seasons Restaurant parle aussi de cette solitude qui semble être une fatalité propre à chaque artiste. Inspiré par l'histoire de Rothko qui laisse le mur vide dans un restaurant newyorkais, Castellucci élargit le thème du spectacle à la solitude fondamentale de l'artiste qui, souffrant de la connaissance d'une douleur irreprésentable, finit par laisser le rien. Or, si l'artiste décide de laisser le rien, il accomplit un acte poétique au lieu de ne rien faire. Suivant l'acte de Rothko, Castellucci lui-même dispose des matières subversives sur la scène, en impliquant le tourment irreprésentable de l'artiste. Au début, le spectacle traite d'éléments situés à des milliards d'années-lumière et dont on ne peut entendre le véritable son, éléments dont l'existence ne se réduit qu'à un tremblement inconnu, et qui, pourtant, n'est pas celui-ci. Sur la scène pend un rideau bleu brillant et ondoyant. Après l'entrée des spectateurs, un voile noir descend en couvrant le rideau. Puis s'y projettent des phrases sur « le noyau du cluster du Trou Noir Supermassif Perseus Galaxy GRS 1915-105, un des plus importants de l'univers, situé au centre de M87, la Voie Lactée » : « Le son est le résultat de l'activité du 'vent stellaire' qui se manifeste par une série d'anneaux concentriques que l'on peut interpréter comme des ondes sonores qui 'courent' au bord du Trou Noir »⁶⁶⁶. Lisant ces mots qui révèlent le dispositif sonore conçu pour transformer et rendre audible le son du trou noir, soudainement on perçoit le gémissement étrange qui s'empare de la salle vibrante, qui nous fait imaginer une vraie solitude inaudible dans le cosmos.

Le rideau se lève. La scène est parfaitement propre, au point de susciter une impression irréaliste. Des barres en bois et des chevaux de saut d'obstacles rappellent un gymnase⁶⁶⁷. Une femme y pénètre. Tenant des ciseaux à une main, elle se tient la langue

666

Les phrases captées dans la vidéo *Le vent souffle dans la cours d'honneur*, *Op. cit.*

667

Castellucci monte *Giudizio Possibilità Essere*, une version raccourcie et adaptée de *Four Seasons Restaurant*, dans un vrai gymnase à Cesena, sa ville, où les spectateurs s'asseoient sur des matelas ou sur le sol, pendant le Festival Mántica de 2013.

avec l'autre. Lentement elle la coupe. La langue tranchée tombe pesamment au sol. La femme s'essuie la bouche avec une serviette. Elle remet la serviette tachée de sang dans sa poche, et marche silencieusement vers un coin, puis s'y tient debout en ouvrant ses bras. Les amputations de langues se succèdent. Les langues coupées s'amoncellent continuellement sur le sol. Quelques femmes poussent un cri en se coupant la langue, quelques-autres les tiennent fort. D'où une solidarité étrange et sincère. Les femmes se rassemblent et forment un cercle en saisissant les mains des unes et des autres. Un grand chien noir entre. Il s'alimente des langues dispersées par terre. Tout se passe dans un silence absolu. Bien que les femmes portent des chaussures de bois, on n'entend pas le bruit qui aurait naturellement éclaté lorsqu'elles se déplacent. C'est comme si elles erraient dans le trou noir de l'univers, sans langue ni gravité.

Les femmes font rebondir un ballon de basket-ball, portent un brassard rouge, allument la radio, et récitent *La Mort d'Empédocle* d'Hölderlin. Celles qui jouent les premiers rôles se tiennent debout au milieu de la scène, leurs gestes exagérés s'apparentent aux mimes d'un ballet romantique. Les autres sont assises à même le sol, jetant des regards affectueux. La femme qui joue le rôle d'Empédocle meurt, et les autres couvrent son corps avec le drapeau. Elle revient soudainement à la vie et porte à sa tête une couronne de lauriers d'or. Puis la couronne se déplace d'une tête à l'autre. Les femmes forment un cercle puis le quittent. Elles se réunissent et se dispersent de-ci de-là. Alors qu'au début, elles récitaient le poème avec leurs propres voix, celles-ci sont peu à peu remplacées par des voix enregistrées et diffusées par la radio. Les femmes ouvrent à peine la bouche. Par intermittence, on se rappelle que leurs langues sont déjà coupées, que tout le monde se trouve plongé dans une solitude innommable.

Les femmes se blottissent les unes contre les autres et créent un bloc compact de corps humains. Une femme portant la couronne tient un pistolet par une main, et un spray par l'autre. Elle vaporise un liquide doré sur le pistolet. La main dorée tire un coup de fusil sur l'amas de corps. Après une détonation, la couronne et le pistolet s'exposent devant la scène, comme un « sillage lumineux »⁶⁶⁸. Les corps commencent à naître d'un petit trou libéré par les bras du regroupement de corps. Chaque fois, un corps en sort par

668

Romeo Castellucci, *Affiche du spectacle The Four Seasons Restaurant*, Théâtre de la Ville Paris, 2013.

la tête, en se glissant par la fente, et tombe au sol. Les autres entourent le nouveau-né et en ôtent le vêtement. D'où le paradoxe de se déshabiller juste après la naissance et de se dénuder à nouveau, comme pour la première fois. La femme nue embrasse les autres qui ont accouché. Puis elle quitte lentement la scène. Quand le nu pleinement développé avance d'un pas tranquille, comme un enfant effectuant ses premiers pas, la naissance et la mort sont à la fois toutes proches et éloignées l'une de l'autre, voire séparées par des milliards d'années-lumière. Le rituel de la naissance se répète jusqu'au moment où seul reste un dernier corps solitaire, qui accouche de lui-même. Il sort de son propre trou, se déshabille et s'embrasse lui-même, pour finalement repartir, seul.

Le rideau bleu pend à nouveau. Puis il se déplace lentement vers l'arrière, en effleurant le corps rigide d'un cheval couché sur la scène vide. Le dispositif de ce lent mouvement ne vise pas à simplement montrer un cheval mort mais à permettre de sentir la consistance d'une matière, celle qui est liée à une forte corpulence et qui retient le bout du rideau par le raidissement des membres. Ainsi se présente la solitude corporelle du cadavre. Puis sur le voile noir recouvrant la scène se projettent des sollicitations proférées d'une voix inaudible : « Ne me quitte pas. Ne me quitte pas. Ne me quitte pas. Moi, à genoux, devant toi. Je t'en supplie ». Le voile noir se lève. Le plateau blanc et ses trois côtés se couvrent de noir, lentement sous nos yeux. Une fois encore, le voile noir est suspendu, puis se lève. Au fond de la scène, derrière un voile transparent, s'envolent des cendres noires dans un bruit fracassant. On songe alors aux énormes ondes tourbillonnantes issues des profondeurs de la mer, ou aux nuées de poussière qui s'envolent sous un ciel triste, sinon aux essaims d'insectes qui s'abattent sur la terre suite à une malédiction divine. La similitude avec des ondulations énergétiques fait que l'on ne peut envisager la forme la plus pertinente de cette immense solitude. Soudainement, le vent et le bruit s'apaisent. Au-delà des cendres, sur le mur, flotte le visage géant d'une femme aux yeux clos, en noir et blanc. Les corps nus des femmes, qui sont à la fois nouveau-nées et mortes, errent devant le visage, en silence :

Ce qui reste de cette opération, c'est une représentation qui apparaît en tant que telle. Derrière, il n'y a rien, comme dans l'éclatement dodécaphonique d'un trou noir, dans lequel la matière s'incurve sous son propre poids et se nie elle-même. Le spectacle est composé d'une séquence de subordonnées qui, avançant depuis leur point immobile, révèlent, dans l'arc d'une courbe sans

retour, la destruction progressive de l'image. Ce que nous sommes en train de voir est le sillage lumineux de l'objet qui prend congé de notre regard.⁶⁶⁹

Ce sont les dernières phrases que Castellucci écrit sur l'affiche du spectacle *The Four Seasons Restaurant*. En introduisant divers dispositifs représentatifs impliquant une solitude irreprésentable, Castellucci ne vise donc pas à fournir des images fermées et figées dans leurs sens⁶⁷⁰. Les images sont plutôt « déconstruites », elles éclatent puis disparaissent « dans l'arc d'une courbe sans retour ». Ce qu'il nous reste n'est que le « sillage lumineux qui prend congé de notre regard », comme le rideau bleu de soie qui avait ondulé en caressant le corps du cheval pour peu après retrouver le calme. À partir du sillage, voire de la disparition de l'image, le spectacle souhaite faire ressentir le vide irreprésentable à un moment donné, à un certain spectateur. Or, si cela arrive, il ne s'agit pas d'une dialectique. Des matières ne s'intègrent pas dans une dialectique, mais restent en désordre, elles provoquent un « hasard » :

Je crois que c'est un théâtre où la dialectique n'a pas lieu. Même les éléments extrêmes du début et de la fin ne s'inscrivent pas dans une dialectique mais sont juxtaposés, enchevêtrés même violemment. Seule une conversion de type chimique peut déchaîner des réactions qui échappent au contrôle. Ces réactions peuvent déchaîner le hasard, le casuel. Le casuel est un élément fondamental dans chaque problème lié à la beauté. Se laisser surprendre.⁶⁷¹

Des dispositifs matériels conçus pour se faire présenter l'irreprésentable sont justement « juxtaposés ou enchevêtrés, violemment ». Au milieu de cette juxtaposition, un hasard peut nous envahir. Et un de ces hasards peut nous guider à une rencontre avec le réel, en nous surprenant. Pourtant, ceci n'est pas contrôlable ni prévisible. Peut-être que cela n'arrivera jamais. Ainsi, pour l'instant, on ne retrouve que des matières au-delà desquelles n'existe aucune signification dialectique : on perçoit des selles que le vieux père verse

669

Ibid.

670

En ce sens, des dispositifs représentatifs chez Castellucci se distinguent de ceux que critique Lyotard.

671

Romeo Castellucci, « Le Pèlerin de la matière », in Claudia & Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière : Théorie et praxis du théâtre*, *Op. cit.*, p. 113.

sans fin (*Sur le concept du visage du fils de Dieu*) ; de la poudre d'os d'animaux expulsée des machines gigantesques (*Le Sacre du Printemps*) ; le liquide lacrymogène vaporisé sur les yeux de l'artiste-Œdipe poussant un cri de douleur (*Œdipus der Tyrann*). Comme l'écrit Castellucci, au-delà de ces matières, « derrière une représentation qui apparaît en tant que telle, il n'y a rien »⁶⁷². Autrement dit, c'est pour le rien que l'artiste dispose ces matières. Or, si la rencontre casuelle avec le réel ne se produit pas, est-ce à dire que le pèlerinage solitaire de la matière s'estompe, fugitivement, par la soumission à ce rien ? L'innommable de Beckett, isolé dans le trou noir, interroge quand même :

Et si je parlais pour ne rien dire, mais vraiment rien ? [...] Mais il semble impossible de parler pour ne rien dire, on croit y arriver, mais on oublie toujours quelque chose, un petit oui, un petit non, de quoi exterminer un régiment de dragons. Cependant je ne désespère pas, cette fois-ci, tout en disant qui je suis, où je suis, de ne pas me perdre, de ne pas partir, de finir ici.⁶⁷³

Les dispositifs matériels dans le travail de Castellucci rôdent autour du rien, se soumettent au rien. Mais en même temps, ils racontent eux-mêmes quelque chose à partir de leur intensité, vu qu'ils sont tout de même représentatifs. Ils parlent au moins de ce qu'ils représentent, s'il ne s'agit pas de l'irreprésentable même. Par exemple, la sensation brutale de couper la langue témoigne d'une situation où l'on se trouve privé de la parole, de façon douloureuse. Et l'acte répétitif qui consiste à se vider de son sang dans la rue ou de ses excréments sur le lit relate la désespérante impuissance de l'homme. En somme, chaque dispositif représentatif se lie à une narration spécifique. Cette narration ne s'avère pas herméneutique. Il s'agit plutôt de petites rumeurs qui nous reviennent quand notre esprit rôde autour de la sensation fulgurante qui avait touché notre corps. Or, ce « petit oui » et ce « petit non » sont tellement intenses qu'ils peuvent causer « l'extermination d'un régiment de dragons ». D'où la puissance énorme des dispositifs représentatifs de Castellucci.

672

Romeo Castellucci, l'Affiche du spectacle *The Four Seasons Restaurant*, *Op. cit.*

673

Samuel Beckett, *L'Innommable*, *Op. cit.*, pp. 26-27.

2. Des dispositifs touchant le corps des spectateurs

2.1. Des dispositifs corporels

Parmi les diverses matières utilisées par Castellucci dans ses spectacles, la plus cruciale est le corps, ne serait-ce parce que le thème même de l'irreprésentable est intimement lié à la question du corps⁶⁷⁴. Ce qui échappe au symbolique a tendance à laisser des traces sur nos corps. Et ces traces ne sont traduisibles que par le corps. La solitude ou la mort indicible se trouve charnelle. Pour ainsi dire, le corps qui déchire le film plastique étalé sur le plateau, puis qui s'empare de masques bestiaux, peut s'avérer plus proche d'une irreprésentable solitude que d'une simple phrase affirmant « je suis solitaire ». C'est pourquoi Castellucci, traitant de l'irreprésentable sur scène, revendique « le retour du corps » afin d'intensifier « la puissance charnelle du théâtre »⁶⁷⁵. Il vise à « re-placer le corps dans l'épaisseur de la figure », pensant qu'en raison d'un corps qui revient, « on ne revient qu'en la vérité », autrement dit, « on revient au lieu initial » : « Le retour du corps est un acte de vérité objective, qui met fin au bavardage de la Comédie ; le silence et la simplicité d'esprit sont la *via breve* du corps victorieux »⁶⁷⁶. Ici, le corps victorieux ne souhaite pas inclure un esprit bavard. Il veut plutôt le silence et la simplicité. Le corps entretient sa position de tiers, de « pauvre-de-monde »⁶⁷⁷. Évitant d'être descriptif et psychique, il se pose silencieusement sur scène, pour que l'intensité de l'irreprésentable elle-même surgisse. Ce que Castellucci souhaite est que le corps « recherche l'animal », celui qui se trouve hors du symbolique humain ; il aspire également à ce que le corps « entre avec la puissance exacte », corporelle, sur le plateau⁶⁷⁸.

674

Pour l'étude détaillée sur cette question, voir le premier chapitre dans cette thèse.

675

Romeo Castellucci, « l'Iconoclastie de la scène et le retour du corps : la puissance charnelle du théâtre » (1997), in Claudia & Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière : Théorie et praxis du théâtre*, *Op. cit.*, p. 99.

676

Ibid., p. 102.

677

Ibid.

678

Or, les corps, dans le travail de Castellucci, opèrent souvent des gestes stylistiques, au lieu d'exposer une animalité grossière. Qu'ils se meuvent, ou qu'ils prennent la pose, il semble faire partie d'un tableau. Silvia Costa, héroïne de la plupart des spectacles de Castellucci indique par rapport à *The Four Seasons Restaurant* : « C'est vraiment comme un tableau. [...] Le corps des acteurs, c'est modelé comme une sculpture. Et pour ce spectacle où tous les gestes et toutes les façons de bouger sont pris des tableaux de la Renaissance, moi je me sens comme si j'étais peinte sur le plateau avec les gestes »⁶⁷⁹. Cela n'est pas vrai seulement de la fois où les femmes se meuvent comme dans un ballet romantique, récitant le poème d'Hölderlin. Même quand elles se coupent la langue avec des ciseaux, la brutalité de leur action semble s'estomper par la tranquillité de leur geste et de leur visage. La corporéité se trouve ainsi soigneusement « sculptée » dans les spectacles de Castellucci, à l'image, par exemple, de la femme suspendue à un câble, tout en hauteur, par un seul doigt, endurant douloureusement son poids (*ETHICA : Natura e Origine della Mente*) ; ou bien de la femme accouchant d'un nourrisson baignant dans son sang dans les toilettes d'un restaurant, dissimulant ses gémissements par les clapotis de l'eau (*Go down, Moses*) ; à l'image également du père frappé d'incontinence, salissant le lit et la chemise du fils, de façon lamentable (*Sur le concept du visage du fils de Dieu*) ou des personnes se battant dans la rue et vivant une longue agonie, solitairement (*Le Metope del Partenone*). Toutes ces actions se réalisent de manière répétitive, sur un plateau simple et muet.

Les corps en souffrance nous gênent, mais ne sont pas moins pourvus d'un effet de distanciation. En effet, les corps peints sur la scène de Castellucci n'hésitent pas à se révéler factices. L'actrice dans *ETHICA* ne supporte pas tout son poids par l'index seul de la main gauche, pendant une heure. On peut facilement se rendre compte que cela est impossible, et qu'il s'agit de toute façon d'un « théâtre ». Cet aspect réduit la brutalité éprouvée par le corps. Au fur et à mesure, on détourne les yeux des efforts fournis par le faible corps de l'actrice. On y perçoit cependant autre chose, au-delà du corps exposé sur scène. Castellucci explique cet effet par rapport à la question du « faux sang » :

Ibid.

679

Silvia Costa, Entretien enregistré dans la vidéo *Le vent souffle dans la cours d'honneur*, *Op. cit.*

Le sang doit être rigoureusement, évidemment, faux (*BR.#04 Bruxelles*). Les spectacles avec du vrai sang deviennent décoratifs. [...] Le faux sang avive le souvenir du vrai. S'il y a sur scène du faux sang, cela veut dire que c'est le mien – moi, le spectateur – ; s'il y a le sang de l'acteur, c'est le sang de cet acteur, la vérité de son sang. [...] Je refuse le vrai sang. Parce que la vraie violence n'est pas violente. Seul le faux sang fait surgir la violence tragique.⁶⁸⁰

À une certaine époque, par exemple dans les années 1970, la vraie violence exercée sur le corps du performeur était bienvenue, dans la mesure où cette époque, cela a permis de « faire surgir la violence tragique ». Or, aujourd'hui, dans ce monde monstrueux où de vraies images de violence ne nous sont plus étrangères, un geste barbare joué sur scène ne serait qu'un ajout « décoratif », selon Castellucci. C'est pourquoi l'artiste décide de reculer d'un pas. Pourtant, cette décision ne vise pas à marquer une distance avec les spectateurs, à les maintenir au loin, mais plutôt à s'approcher de ceux-ci, à nouveau. Castellucci souhaite que les spectateurs ne perçoivent pas, à tort, ce qui est sous leurs yeux, séduits par un véritable sang versé sur scène, puisqu'ils en sont à l'abri. Il faut que les spectateurs se trouvent engagés dans le théâtre, en reconnaissant le faux sang qu'ils observent comme étant le leur.

C'est pourquoi Castellucci ne dissimule pas le processus de maquillage des acteurs dans *Le Metope del Partenone*. Avant de représenter chaque scène de mort, des individus en costume de laboratoire entrent avec l'acteur, et imbibent les corps et les sols des liquides figurant le sang, la bile ou le vomi. Le spectacle nous dévoile donc dès le début, ouvertement, son dispositif « mensonger ». Or, ce mensonge finit par glisser vers le vrai, selon l'analyse de Jean-Louis Perrier : « Mais, quoi que nous fassions, le faux sang, mis en situation de théâtre, un moment ou un autre, glisse dans le vrai. [...] Il en va du sang comme de toute fable, et d'autant mieux qu'elle est connue : nous ne pouvons pas, la réentendant, ne pas la revivre »⁶⁸¹. Regardant le faux sang dans le théâtre, on « revit » ainsi le sien, qui est vrai. Et c'est dans l'idée de faire revivre le propre vécu des spectateurs, inéluctablement, que les corps dans certains spectacles de Castellucci

680

Romeo Castellucci, « Un Abécédaire », in Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, *Op. cit.*, p.

106.

681

Jean-Louis Perrier, « L'Introduction du *Metope del Partenone* », in Programme du *Portrait Romeo Castellucci*, *Op. cit.* p. 17.

s'exposent en tant qu'outils plastiques. Entourés de fausse violence et de fausse souffrance, voire de faux sang et de faux excréments, ces corps nous conduisent vers une autre vérité.

Or, il faut relever d'autres spectacles de Castellucci, où les corps des acteurs ne se trouvent pas sculptés, dessinés, mais se présentent en tant que tels, dans toute leur matérialité. Ici, « l'acteur, mais seulement en tant que corps, est *a priori* le corps même du théâtre » que l'artiste ne peut pas « contrôler économiquement »⁶⁸². Par exemple, quand Castellucci montre sur scène les corps d'individus obèses (*Orestie : une comédie organique ?*), celui d'une anorexique et d'un laryngectomisé (*Giulio Cesare*), leur corporéité déborde de tout contrôle. En évoquant l'actrice anorexique dans *Giulio Cesare* dans la version de 1997, Castellucci reprend Magritte, peintre belge qui écrivait sur un célèbre tableau « ceci n'est pas une pipe » : « ceci n'est pas un acteur ». Pour ainsi dire, quand Castellucci invite tels ou tels acteurs dont le corps garde une particularité réelle, ce qu'on voit n'est pas un « acteur » mais un corps réel dont le volume et le poids écrasent nos regards. Pourtant, il s'agit toujours d'un acteur, évidemment, comme si le dessin de la pipe chez Magritte, nié par le peintre, désignait tout de même la pipe, même plus intensément :

Le dessin d'abord, et l'inscription ensuite, montrant une pipe, *nient* la pipe. Mais la chose la plus incroyable est que la pipe est agrandie et son poids devient énorme. La pipe devient anormale, absolue, incontournable. La pipe vous rentre dans le cerveau, dans le cœur... [Magritte] affirme la pipe par un dessin et une calligraphie pour aussitôt la nier, et afin que la négation elle-même devienne affirmation.⁶⁸³

La phrase qui nie la chose peut contribuer à affirmer la chose, faisant surgir la densité de la chose niée. Et il en va de même pour la détermination de l'acteur selon Castellucci : « En écrivant 'Ceci n'est pas un acteur' je n'ai pas voulu présenter, tout nu, un corps dans

682

Romeo Castellucci, « L'Iconoclastie de la scène et le retour du corps : la puissance charnelle du théâtre », in Claudia & Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière : Théorie et praxis du théâtre*, *Op. cit.*, p. 99.

683

Romeo Castellucci, « 'Ceci n'est pas un acteur' : Considération sur l'acteur dans *Giulio Cesare* » (1997), *Ibid.*, p. 96.

son évidente douleur. J'ai voulu souligner le fait que c'était un acteur, et un corps anorexique, dans ce cas, l'est symboliquement deux fois »⁶⁸⁴. Il semble tout d'abord que Castellucci souligne par cette formule la corporéité même en niant qu'il s'agit d'un acteur, c'est-à-dire d'un élément de théâtre. Mais au contraire, il souhaite affirmer à nouveau que ce qui souffre sur scène n'est qu'un acteur, comme l'affirmait Valérie Dréville dans *Schwanengesang D744* : « Je ne suis qu'une actrice ». Par exemple, dans *Le Metope del Partenone*, quand la sixième personne entre et entame la dernière scène de mort, des spectateurs sont bouleversés, car cette fille est amputée d'une jambe. Alors qu'on s'est déjà habitué au dispositif de maquillage qui dévoilait le faux sang, on se trouble devant un corps où il manque une jambe, un corps qui donc ne peut être un artifice. Soudainement, la corporéité de la personne mourante se révèle imposante. Or, en même temps, il est toujours vrai que l'agonie de cette femme se passe en situation théâtrale et est ainsi faussement conçue. La femme est donc actrice, et elle « l'est symboliquement deux fois ». En somme, le corps réel de l'actrice appartient à une dimension de fausse souffrance, à travers une double torsion. Ce que Castellucci vise à fournir est donc « la confirmation qu'il s'agit là d'un acteur, que le 'sang' peut s'effacer comme s'il était bien du 'rouge', que nous étions au théâtre et que celui qui se relevait pour nous faire face était aussi des nôtres »⁶⁸⁵.

Le corps dans les spectacles de Castellucci a donc une double facette. D'une part, il s'agit d'une pure exposition de la matérialité même du corps ; d'autre part, il s'agit aussi de sa disposition dans une perspective plastique. Il est évident que les deux facettes jouent leur rôle : toucher les corps des spectateurs et faire se refléter ceux-ci dans les corps des acteurs. Dans *Le Metope del Partenone*, cinq premiers corps mourant sous nos yeux sont déjà impressionnants, grâce à leur geste et leur cri, et surtout à la situation scénique où ils se trouvent. Or, la force du sixième corps s'avère plus importante, car

684

Ibid., p. 97. Pourtant, Castellucci termine son discours en laissant un goût d'amertume : « À la première répétition, quand l'écrêteau descend sur le corps étendu de Cristiana, j'ai pleuré en cachette. Il y a quelque chose d'inexprimable, quelque chose qui rend cette petite phrase chargée d'une force surhumaine, très triste, et d'une vérité profonde qui ne se comprend pas, pourtant ».

685

Jean-Louis Perrier, « L'Introduction du *Metope del Partenone* », in Programme du *Portrait Romeo Castellucci*, *Op. cit.* p. 17.

celui-ci fissure nos regards et nos sensations, grâce à sa dualité. Par ce corps réel où il manque une jambe, Castellucci réussit à confondre la réalité et la fiction pour mieux dire que ce corps mourant peut devenir le nôtre. Le fait que le corps souffrant qu'on regarde est à la fois vrai et faux est donc crucial. Et c'est le corps de l'animal qui montre le plus clairement cette dualité : « L'animal en scène se trouve pleinement à son aise, parce qu'il n'est pas perfectible. Ce dont il est sûr, c'est de son propre corps ; il n'est pas sûr, en revanche, de toute l'étrangeté de l'atmosphère qui l'entoure »⁶⁸⁶. Profitant de cet aspect qui est à la fois sûr et fragile, Castellucci aime montrer des animaux sur scène.

Tout d'abord, l'animal se présente en tant que corps sauvage qui se distingue de l'être humain : « Il reste autre, il est cette part manquante, inconnue jusqu'au bout, jamais entièrement maîtrisée »⁶⁸⁷. Par exemple, sous une femme suspendue en haut par un doigt, un grand chien rôde aux pieds des spectateurs (*ETHICA : Natura e Origine della Mente*) ; une fois les langues tranchées, un chien noir pénètre dans les lieux et ingurgite celles jetées au sol (*The Four Seasons Restaurant*) ; un cheval brun entre sur scène, et sa présence avertit César de la mort, par une phrase écrite sur son corps : « *Mené Teqèl Perès* » (*Giulio Cesare*) ; des singes bondissent sur le filet dans une cage transparente installée sur scène, pendant qu'Oreste les suit mais les « rate » dans son regard (*Orestie : une comédie organique ?*) ; un taureau énorme flâne lentement parmi le peuple d'Israël en train de s'avilir (*Moses und Aron*). Dans ces exemples, le premier rôle des animaux porte sur leur présence même sur scène. Ils sont présents, en n'accomplissant que des mouvements élémentaires, nécessaires à leur survie : manger, marcher, rester et jouer. Ce faisant, ils ne touchent les corps des spectateurs que par la lourde corporéité de leur présence :

[L'animal] n'a aucun rôle à jouer parce que, tautologiquement, il est ce qu'il est. L'animal entre en scène pour apporter un peu de ce qui lui appartient : un peu de ce monde, de cette réalité et de ce

686

Romeo Castellucci, « L'Iconoclastie de la scène et le retour du corps : la puissance charnelle du théâtre », in Claudia & Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière : Théorie et praxis du théâtre*, Op. cit., p. 105.

687

Bruno Tackels, *Les Castellucci : Écrivains de plateau I*, Op. cit., p. 33.

temps, et donc de ce théâtre que je ne peux plus m'approprier sauf en lui et avec lui. Son corps représente le mien.⁶⁸⁸

Quand l'animal se présente en scène, son corps apporte certaines traces de ce monde et de ce temps qui lui appartiennent. Et nous en tant que spectateurs constituons nous aussi une part de cette réalité. Par conséquent, « un peu de nous » est là, avec le corps de l'animal. De plus, ce qui lui appartient ressemble à ce qui appartient à nos corps, car nous partageons la même réalité. L'animal nous représente, à partir de la pure présence de son corps portant les marques du monde comme autant de tâches.

Or, l'animal nous touche aussi, d'une autre manière, en dehors de la réelle puissance de sa présence. L'animal seul ne représente pas tout sur scène, dès lors qu'il se retrouve entourés d'autres êtres, d'autres corps ou d'autres dispositifs matériels, chaque fois dans une situation particulièrement attendue. Même quand il « n'a aucun rôle à jouer » et semble ne rien faire, il fait donc quelque chose, ne serait-ce qu'en faisant partie du dispositif représentatif. Prenons exemple de la scène du chien noir dans *The Four Seasons Restaurant*. Après que les femmes se tranchent, voire s'« excluent » la langue, elles forment un cercle en se prenant par la main, elles créent une « communauté »⁶⁸⁹. Et soudainement, le chien noir envahit ce monde apaisé et composé de femmes sans langue. L'entrée subite du chien étonne les spectateurs. C'est d'abord la présence même de l'animal qui creuse une rupture dans le spectacle. Or, quand le chien commence à s'alimenter des langues abandonnées au sol, une autre signification se fait jour. Son intervention nous touche autrement : « Dès lors, il est trop tard : on ne peut plus récupérer la langue, elle est d'abord dénoncée comme une partie animale et, ensuite, elle doit retourner aux animaux »⁶⁹⁰. Pour ainsi dire, en dévorant les langues, le chien permet de retourner « un peu » de ces corps au règne animal. La perte de la langue devient irréparable. Les femmes se plongent à jamais dans ce silence animal. Pourtant, cela

688

Romeo Castellucci, « Dix mots : L'abécédaire singulier de Romeo Castellucci », in Programme du *Portrait Romeo Castellucci*, *Op. cit.* p. 5.

689

Romeo Castellucci, Conversation avec Christina Tilmann du Berliner Festspiele, in Dossier de presse de *The Four Seasons Restaurant*, *Op. cit.*, p. 5.

690

Ibid.

permet l'apparition d'une « autre langue », la « langue de la poésie » selon Castellucci⁶⁹¹. Et nous, les spectateurs sentons que ces langues dévorées par le chien sont les nôtres, et que nos corps eux aussi sombrent dans le silence de l'univers. C'est nous qui retournons à l'animal, afin de chanter par une autre langue de poésie.

Mais quel est ce chant qu'on hérite de l'animal, dans les spectacles de Castellucci ? En réalité, Castellucci pense que c'est « pour reprendre son 'chant' » que « l'animal revient sur la scène »⁶⁹². Ici, l'important est que l'animal « re-vient » et « reprend » son chant. Affirmant cela, Castellucci présuppose que le théâtre est un lieu appartenant originellement à l'animal. Ainsi, il ne s'agit pas de croire que l'homme permet l'apparition de l'animal sur scène, au contraire, c'est l'animal qui retrouve sa place initiale. Avant la tragédie antique, les animaux étaient offerts en sacrifice aux dieux. Il s'agissait d'un « théâtre prétragique », dont le fondement réside en dehors du langage humain⁶⁹³. Or, avec « la mort de Dieu », « l'animal disparaît de la scène », l'homme remplace celui-ci, et c'est ainsi que « la tragédie naît »⁶⁹⁴. Et dans les spectacles de Castellucci, qui s'intéresse à l'origine du théâtre que l'on se disait sans langage, c'est à travers « le corps libéré » au sens artaudien⁶⁹⁵, que le chant de l'animal revient. C'est aussi ce chant que nous, observant le corps des animaux sur scène, apprenons à nouveau :

Avoir un animal sur scène, c'est comme une vengeance parce que l'animal revient vivant, muet, sans aucune expression humaine ; il est là, splendide, occupant le centre des planches ; mais un animal sur scène c'est aussi une sorte de prière sans parole, une forme de pardon. Oui, je crois

691

Ibid.

692

Romeo Castellucci, « Dix mots : L'abécédaire singulier de Romeo Castellucci », in Programme du *Portrait Romeo Castellucci*, *Op. cit.* p. 5.

693

Romeo Castellucci, « Le Pèlerin de la matière », in Claudia & Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière : Théorie et praxis du théâtre*, *Op. cit.*, p. 112.

694

Ibid.

695

Romeo Castellucci, « Un Abécédaire », in Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, *Op. cit.*, p. 104.

connaître leur douleur millénaire que la nôtre leur a infligée, une douleur que rien ne peut combler.⁶⁹⁶

Le chant de l'animal est donc le chant de la douleur et de la solitude. Il ressemble au son du trou noir qui résonne en tant que tremblement inaudible dans les ténèbres cosmiques. Et quand revient ce chant animal sur scène, la salle se remplit d'un cri de « vengeance », d'une « prière sans parole », et d'« une forme de pardon ». Les spectateurs qui se trouvent responsables et compromis seront sensibles au gémissement des animaux. Ils s'ouvriront au chant inaudible des bêtes qui construit la matière sonore du monde, depuis l'ère prétragique. Dans un article intitulé « Musique, mutique », Jean-François Lyotard suggère une relation intime entre la musique et la plainte des bêtes mutiques. Selon Lyotard, la musique se fonde sur « une matière sonore d'abord, qui ne s'entend pas puisqu'elle excède l'audible, et qui cependant est [...] déjà du son »⁶⁹⁷. Le fait que la matière sonore inaudible soit déjà du son signale qu'elle existe en tant que potentiel permettant de toucher nos corps. Et cela précède la langue, comme si le chant de l'animal précédait la tragédie humaine :

Toutes les langues du monde semblent secondaires à l'égard de cette plainte de faim, de détresse, de solitude, de mort, de précarité. Comme les bêtes viennent se frotter dans leur propre puanteur. [...] Toutes les langues du monde, si puissantes ou habiles qu'elles soient, ne couvrent pas cette « odeur sonore » de l'espèce.⁶⁹⁸

La « plainte de faim, de détresse, de solitude, de mort et de précarité » ne connaît pas la langue à habiter. Ces matières élémentaires de la musique se trouvent au plus près du corps. On doit « se frotter » comme les bêtes pour se rapprocher de cette « odeur sonore ». Et celle-ci doit se vêtir d'un corps, devenir une musique, pour s'entendre à nouveau : « Il faut que le corps chante et s'enchante pour donner accès au délire du corps

696

Romeo Castellucci, « Dix mots : L'abécédaire singulier de Romeo Castellucci », in Programme du *Portrait Romeo Castellucci*, *Op. cit.* p. 5.

697

Jean-François Lyotard, « Musique, mutique », *Moralités postmodernes*, *Op. cit.*, p. 186.

698

Ibid., p.190.

désenchanté, pour halluciner en lui-même un autre corps, muet, qui ne cesse de déchanter »⁶⁹⁹. Et il s'agit-là de l'un des rôles que jouent les animaux des spectacles de Castellucci. Les corps animaux nous touchent et s'agitent pour nous « donner accès à » un autre corps douloureux, muet et irreprésentable, pour « halluciner » celui qui repose en nous. Quand le chien noir passe tout près de nous et effleure nos pieds par ses poils puants (*ETHICA : Natura e Origine della Mente*), et quand un autre chien fixe les yeux sur nous après avoir absorbé des langues dispersées au sol, comme s'il avait encore faim et souhaitait dévorer la nôtre (*The Four Seasons Restaurant*), nos corps sont envahis par cet autre corps inconnu, manquant. Ce corps réveille un chant de détresse, de douleur irreprésentable qui longtemps était dissimulée en nous. Ce qu'on finit par retrouver est donc notre propre douleur corporelle, laquelle fait partie d'une douleur millénaire partagée par tous les animaux de la terre. Et c'est à nous, éveillés, de chanter un répons. Ici, selon Lyotard, « répons n'est pas réponse, mais adresse et report. De répons en répons, des millénaires se dépensent à articuler, dresser et adresser le mugissement prostré de la mélancolie »⁷⁰⁰. Si on chante après l'animal revenant sur scène, on participe à la pérennité du « report » infini, chantant nos propres chants de mélancolie.

La douleur millénaire transmise par le corps, sans espoir ni fin, est l'un des grands thèmes de Castellucci. Si les animaux réels ne se présentent pas sur scène, les corps humains y apparaissent et témoignent de cette douleur, attelés au joug de la tristesse animale. Par exemple, dans *Go down, Moses*, la mère célibataire qui vient de jeter son nourrisson dans une poubelle évoque soudainement les animaux, au lieu de répondre aux questions concernant le nouveau-né. Elle indique que ces animaux occupent la chambre, qu'ils sont toujours là, endurant l'ennui de l'attente. L'enquêteur la trouve malade. Or, la femme précise qu'elle a disposé son bébé dans une corbeille solide afin que Moïse puisse sauver l'enquêteur aussi bien que l'ensemble des animaux de la terre, abandonnés. En traversant un tube par lequel l'enquêteur lui fait subir un examen médical, la dame revient à une ère préhistorique. Derrière une toile quasi transparente, sur la scène, on distingue vaguement une caverne. Là-bas, où se répète la douleur infinie, le geste des

699

Ibid., p. 195.

700

Ibid.

hommes ne se distingue pas de celui des animaux. C'est à peine si les pithécantropes se tiennent debout, le dos courbé et le visage grossier, sans aucune expression. Les acteurs nus arborent un masque de primitif. Ils marchent lentement, bizarrement. Ils s'adonnent à des relations sexuelles en position fœtale. Une femme préhistorique qui avait perdu son nouveau-né, puis qui s'était faite violée par l'homme qui avait découvert l'enfant, meurt en écrivant S.O.S sur la toile, avec de la boue. Elle gémit de tout son corps, comme une bête, frappant fort la toile pour interpeller les spectateurs, c'est-à-dire sa postérité. Or, celle-ci est toujours plongée dans la même agonie. Alors que le messie n'arrive jamais, les mères perdent leurs nourrissons, encore et encore, en vain. Quand la dame crie au secours, nous qui n'avons aucun moyen de la sauver ne sommes donc pas destinataires. Au contraire, nous devenons un autre destinataire au corps vibrant par la résonance du chant de la douleur millénaire.

En somme, c'est afin de transmettre la douleur que les corps se présentent sous forme humaine ou animale. Les corps se révèlent donc contagieux et n'impliquent ainsi pas l'usage de la langue. Or, cette contagion n'est pas sans rappeler la peste cher Artaud . En effet, au lieu de souligner le caractère épidémique de la peste, Artaud s'intéresse à l'effet de révélation de cette maladie : « Si le théâtre essentiel est comme la peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente »⁷⁰¹. Les corps sur scène que Castellucci qualifie souvent d'artaudiens ont tendance à révéler quelque chose semblable à de la cruauté en nous. Ils tirent la tristesse et la pauvreté d'âme de leur sommeil. Par conséquent, les corps se retrouvent à la fois contagieux et contaminés, servant de vecteurs à une douleur millénaire, et transmettant l'agonie de l'un à l'autre. Cela s'accomplit d'abord à partir du corps des acteurs sur scène, ceux-ci sont disposés de manière particulière en visualisant la transmission. Par exemple, dans *Schwanengesang D744*, la chanteuse se retourne et s'effondre face au mur du fond de la scène, envahie par la tristesse des *Lieder* de Schubert. Puis l'actrice entre et s'agenouille à l'avant-scène, faisant face au dos de la chanteuse. Les deux corps effondrés sont alignés, comme si cette disposition pouvait faciliter le partage du chagrin. Malgré l'écart entre les deux

701

Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* [1938], Paris, Gallimard, 2014, p. 44.

protagonistes qui semble infini, – comme le signale un *Lied* qu'on avait entendu : « Ah ! Celui qui m'aime et me connaît / Est bien loin » (*Seul celui qui connaît la nostalgie D359*) – le dos de l'actrice s'imprègne de la douleur qu'endure celui de la chanteuse.

Ici, ce qui facilite la transmission du chagrin est le caractère double du corps. Merleau-Ponty interroge celui-ci dans *L'œil et l'esprit* :

L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. [...] Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même. C'est un soi, non par transparence, [...] – mais un soi par confusion, narcissisme, inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui qui touche à ce qu'il touche, du sentant au senti – un soi donc qui est pris entre des choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir...⁷⁰²

Le corps, pour Merleau-Ponty, est à la fois voyant et visible, touchant et touché. Quand une main touche l'autre, les deux sentent l'une l'autre. La sensation de toucher coïncide avec celle d'être touché. Le corps garde en lui « une face et un dos, un passé et un avenir ». Et cela explique son caractère à la fois contagieux et contaminé. Ce qui est intéressant est que Castellucci présente les variations de cette dualité du corps dans *The Four Seasons Restaurant*. Quand les femmes se coupent la langue, le corps qui se coupe est à la fois coupé. Quand le chien se nourrit des langues, le corps qui s'était alimenté est maintenant ingurgité à son tour. Quand la femme vaporise un liquide d'or sur sa main tenant le pistolet, le corps qui se teint s'avère teinté. Puis enfin, le spectacle finit par montrer le corps qui accouche de lui-même.

Quant au corps, tout se trouve ainsi à la fois fissuré et enchevêtré. Et il est naturel de constater que le corps des spectateurs participe à cet enchevêtrement. Voyant le corps sur scène, il se trouve lui-même visible. Il est regardé, voire touché, puis contaminé. La cruauté et la tristesse en lui sont révélées, car le corps est toujours à la fois agresseur et victime. En même temps que l'on partage la douleur animale sur scène, on se sent coupable, en éprouvant sa propre barbarie. Il en va de même pour les spectateurs qui observent la mort dans *Le Metope del Partenone*. On reconnaît qu'il s'agit de la possibilité de sa propre mort, mais en même temps, on se sent responsable de cette mort,

702

Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 18-19.

en tant que simple observateur. Quand le corps de la femme s'élève en hauteur pour quitter la terre dévastée dans *ETHICA : Natura e Origine della Mente*, le corps des spectateurs se sent élevé car pris par l'ensemble, tout comme il se perçoit plongé dans la boue, abandonné. Ainsi, le corps n'est jamais transparent, et la contagion se passe de manière complexe.

Pour conclure, revenons *Sur le concept du visage du fils de Dieu*. Le père qui se vidait s'assoit sur le lit, se prenant la tête entre les mains, désillusionné. Au même moment, le fils baisse également la tête, devant l'énorme visage de Jésus. Pendant que les enfants viennent lancer des grenades au visage, le vieux reste campé au milieu de ses selles, alors que les spectateurs sont eux assis sur les sièges rouges de l'opéra-théâtre, dévisageant les corps en scène. Chaque corps, y compris celui des spectateurs, éprouve sa douleur. Tout le monde est voyant et visible, posés sur ses défécations, lançant et recevant des grenades. Les corps enchevêtrés se trouvent ainsi touchés et révélés. Autrement dit, ils souffrent de la peste. D'où « la puissance charnelle du théâtre » :

On voit et on sent un corps qui ose affirmer une scabreuse communion avec son spectateur. D'après moi c'est là toute la puissance charnelle du théâtre, la singularité de sa violence dompteuse.⁷⁰³

2.2. Des dispositifs matériels

Pour Castellucci, qui se présente comme pèlerin de la matière, créer un spectacle n'est autre que disposer diverses matières sur scène. Le corps des acteurs ou des animaux n'étant qu'une partie de celles-ci. D'autres matières comme le son, la lumière, le mot et la machine occupent le plateau, sans hiérarchie, autant d'éléments hétérogènes d'un grand tableau théâtral. Souvent, ce tableau est difficile à saisir au premier regard. Car les matières ne proposent pas de synthèse dialectique : « les éléments extrêmes du début et de la fin ne s'inscrivent pas dans une dialectique mais sont juxtaposés, enchevêtrés même

703

Romeo Castellucci, « l'Iconoclastie de la scène et le retour du corps : la puissance charnelle du théâtre », in Claudia & Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière : Théorie et praxis du théâtre*, Op. cit., p. 106.

violemment »⁷⁰⁴. Chaque matière se présente en tant qu'elle-même, conservant son caractère singulier. Procédant ainsi, chacun contribue à l'émergence sur scène d'une corporéité, voire à toucher le corps des spectateurs. Il vise ainsi à révéler l'irreprésentable en nous de manière corporelle. Toutefois, il ne s'agit pas d'un but prévisible mais d'un « hasard »⁷⁰⁵. Pour ainsi dire, en attendant un hasard qui nous guidera vers une rencontre casuelle avec le réel, Castellucci présente des matières qui s'adressent à nos corps. Parmi ces matières, on peut en examiner quelques-unes – la machine, le son, la lumière, le voile et le mot – qui semblent particulariser ses spectacles.

Aujourd'hui, le développement de la technologie influe sur diverses pratiques scéniques. On se sert notamment de caméras vidéo ou de techniques numériques sur scène, afin de parfaire les interactions entre des images virtuelles et des corps réels. Or, la machine chez Castellucci ne porte pas sur une virtualité, mais sur une lourde présence réelle, extraordinaire. Il ne s'agit pas d'utiliser telle ou telle technique multimédia, mais de littéralement introduire des machines sur scène. Ici, les machines ne sont pas des accessoires scénographiques, comme une machine à laver à l'arrière-plan d'une scène dramatique. Sur la scène minimaliste et quasi vide de Castellucci se posent et fonctionnent diverses machines froides et gigantesques. Par exemple, au début de *Go down, Moses*, un grand pilier se trouve allongé et tourne dans un bruit effrayant. Une perruque suspendue au plafond par un fil transparent commence à descendre, lentement. Quand la perruque atteint le pilier, le bruit fracassant déchire nos tympanes, et la machine dévore les cheveux. Dans *Moses und Aron*, une machine énorme semblable à une fusée descend du plafond à la verticale. Elle représente le bâton d'Aron qui se transforme en serpent. La machine se couche en l'air et déverse un liquide noir et gluant. Le liquide tache la main de Moïse, lépreux. La guérison de la lèpre qui suit témoigne de la toute puissance de Dieu à l'égard du peuple d'Israël. Ici, la machine se distingue de l'énorme veau qui flânera sur le plateau au moment de l'avalissement du peuple. Souvent, une machine futuriste chez Castellucci vient s'opposer aux animaux qui conservent une douleur héritée de l'ère prétragique. Or, ce qui est intéressant est que la machine ne réduit

704

Romeo Castellucci, « Le Pèlerin de la matière », *Ibid.*, p. 113.

705

Ibid.

pas mais renforce la corporéité voire même l'animalité dans ses spectacles. Elle permet de ressentir le corps des acteurs d'une manière nouvelle, plus intense, alors que dans le même temps, elle parvient à toucher certains corps des spectateurs, à travers la matérialité qu'elle fournit.

Prenons exemple de *Giulio Cesare. Pezzi Staccati* (2014). Le spectacle a lieu dans une galerie ou une chapelle. Au début, dans un hall vide, un homme nommé « ...vski » entre et s'assoit sur un cube. Il s'introduit une caméra endoscopique dans les fosses nasales, « qui permet de voir le voyage à reculons de la voix jusqu'au seuil des cordes vocales »⁷⁰⁶. Ce que la caméra tourne se projette en direct sur un écran blanc à l'arrière. L'homme récite des répliques en dialoguant entre le public et des complices du meurtre de César, pour que l'on puisse voir le mouvement des muscles qui procurent la parole. Ici, l'appareil d'endoscopie permet de sentir une voix que Castellucci qualifie de « charnelle » : « Je veux voir la chair sexuelle qui engendre les mots. Artaud répétait que la voix n'est pas que souffle ou esprit comme disent les poètes, mais la voix vient de la contraction d'une paire de muscle : elle est charnelle. [...] Je veux voir sa nudité de muqueuse »⁷⁰⁷. La voix comme « contraction d'une paire de muscles » ne sert pas seulement à transmettre un certain message, mais à devenir elle-même un message charnel. Oralisant des répliques de plusieurs personnages – les marchands qui viennent fêter le triomphe de César, et les nobles qui viennent les chasser de la rue – « ...vski » change à chaque fois sa voix, sa manière de parler et de rire, auxquelles correspond parfaitement la vision des muscles de la gorge. Les formes prises par la muqueuse ressemblent aux grimaces concrètes et vivantes des personnages. Étant absorbé par ces formes, les spectateurs ont l'impression de regarder la « nudité » de la voix, du visage, et même de l'être. L'appareil endoscopique permet ainsi de mettre en exergue la matérialité du corps.

Dans un autre exemple du *Sacre du Printemps*, Castellucci introduit des machines pour visualiser le sacrifice dans le monde d'aujourd'hui. Le ballet composé par

706

Romeo Castellucci, « Cacophonie pour une mise en scène : *Giulio Cesare* » (1996-1997), in Claudia & Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière : Théorie et praxis du théâtre*, *Op. cit.*, p. 85.

707

Ibid., p. 84.

Stravinsky en 1913 renvoie à une légende russe relatant le sacrifice d'une jeune fille élue pour danser jusqu'à la mort afin que le printemps arrive. Nijinsky a chorégraphié une danse totalement innovante à l'époque, abandonnant toutes les règles du ballet classique. Les danseurs ne s'envolent plus comme des petites fées mais tapent des pieds sur le sol. La violence et la brutalité de leur mouvement happaient le corps des spectateurs. Depuis, *Le Sacre du Printemps* est devenue une pièce symbolisant l'innovation dans l'art du spectacle. De nombreux artistes sont en recherche du *Sacre* d'aujourd'hui, lequel pourra surprendre les spectateurs contemporains, cent ans après sa première représentation. En 2014, Castellucci crée son propre *Sacre*, remplaçant les danseurs par des machines et des tas de poudre d'os d'animaux. Ici, les danseurs qui sont à même le sol dans la version de Nijinsky remontent vers le haut afin de dégringoler à nouveau, à grande vitesse. Des machines gigantesques sont installées sur des cintres pilotées par ordinateur. Pivotant sur elles-mêmes, les machines propulsent de la poudre à un rythme vertigineux. Le ballet des poudres et des machines continue pendant 34 minutes, avec des variations étonnantes. À la fin du spectacle, les phrases projetées sur la toile nous indiquent que ces poudres étaient composées de cendres d'os de 6 tonnes, ce qui correspond à 75 vaches sacrifiées afin de servir de fertilisants pour notre terre. La danse ondulatoire des machines et des cendres nous culpabilise sans aucun mot, en frappant directement nos corps.

En somme, la machine dans *Giulio Cesare* fait ressortir le corps, et celle dans *Le Sacre du Printemps* remplace le dispositif corporel. Ainsi, la machine chez Castellucci se rapporte toujours au corps. Or, on considère habituellement la machine comme étant antinomique du corps animal. Castellucci le confirme, pour la rubrique « M comme Machine » dans son propre abécédaire :

La machine est une pure fonction et elle est opposée à l'animal, l'être pur. Ils sont aux antipodes du même jeu. Ensemble, ils constituent les extrémités du pendule qui cerne l'être de l'acteur : pure fiction d'une part et être pur de l'autre. Ordre et désordre. Contrôle et manque de contrôle. Machine et animal sont porteurs d'opérations spectrales dans le jeu de leur intermittence : c'est à l'acteur de donner corps à ces fantômes, de réunir les opposés dans la lacération de cette tension polaire. Les machines peuvent s'exprimer aussi sous une forme invisible comme les sons, la

lumière, l'énergie. Ce sont des puissances substantielles et spirituelles capables de pénétrer le corps du spectateur.⁷⁰⁸

Tandis que l'animal désigne un « être pur » incontrôlable, la machine porte sur une « pure fiction » contrôlée. Or, ce qui est intéressant est que dans les spectacles de Castellucci se rompt « cette tension polaire ». De la même façon que le faux sang qui arrive à évoquer la vraie violence, la machine fictive se présente à un moment donné comme un être pur, corporel. Les deux contraires se complètent, ce qui permet notamment de « pénétrer le corps des spectateurs » à travers l'intensité de leur rayonnement ou de leur énergie. Ici, la machine ne se réduit pas à un appareil visible et tangible. Comme le montre la citation ci-dessus, Castellucci étend l'acceptation du terme en incluant des éléments invisibles ou immatériels comme le son et la lumière. À cet égard, on pourrait dire que la machine et la matière sont proches dans leur sens. D'une certaine manière, les spectacles de Castellucci se constituent donc de diverses machines qui sont comme « des puissances substantielles et spirituelles » capables d'interpeller le corps des spectateurs.

Examinons la question du son dans le même contexte. Étant donné que le son est, selon Castellucci, une sorte de machine, il doit être fictif et contrôlable. Or, Castellucci précise que le son dans ses spectacles reste en marge de toute idée de contrôle ou d'une quelconque forme d'intentionnalité : « Je pourrais même dire que je suis une victime du son »⁷⁰⁹. Il ne s'agit pas d'affirmer que l'artiste créateur est dans une posture d'omnipotence face au dispositif sonore qui, au contraire, arbore une certaine autonomie. L'artiste enclenche un son, qui par la suite, résonne et vibre en acquérant une certaine vitalité, une vie. À travers la violence du résonnement sonore, l'artiste lui-même peut devenir une victime, impuissant. Pour Castellucci, le son garde ainsi une certaine indépendance, à l'image du corps des acteurs : « Le son n'est pas une simple colonne

708

Romeo Castellucci, « Dix mots : L'abécédaire singulier de Romeo Castellucci », in Programme du *Portrait Romeo Castellucci*, *Op. cit.* p. 6.

709

Romeo Castellucci, « Note d'un dialogue avec quelqu'un sur le son », in *Quaderno 4 : Unheard*, Bologna, Societas Raffaello Sanzio et Comune di Bologna, 2014, p. 3. (Le texte écrit en italien et traduit en anglais)

sonore, mais il est une forme, il a un poids, une gravité, une masse. [...] Les sons entrent et sortent de la scène comme des acteurs. Ils ont une présence d'acteur »⁷¹⁰. La raison pour laquelle le son chez Castellucci possède une présence propre et pleine de vigueur est qu'il n'est pas produit artificiellement. L'artiste recueille les sons à partir de motifs bien réels. Pour ainsi dire, il s'agit à l'origine de sons émis par les êtres et les choses : « Les animaux d'une part, ou les machines d'autre part, produisent des bruits à partir du simple fait d'être soi-même. Cela porte sur une certaine poésie, un fantôme radio-microphonique ».⁷¹¹

Castellucci collabore régulièrement avec Scott Gibbons, musicien américain qui travaille avec le micro. Ici, ce n'est pas de manière intellectuelle que Gibbons compose la musique qui servira aux spectacles. Bien au contraire, il œuvre à partir de sons concrets et réels, ceux qui sont récoltés par le micro. Autrement dit, sa composition musicale s'appuie sur des « phénomènes du monde »⁷¹² :

[Le son recueilli par le micro] est une face du monde, qui émerge comme il est, précisément. Les sons sont trouvés à la surface des choses : dans le volume d'une maison, sur le lit d'une rivière, ou le long des murs internes. Ils sont comme le cours du sang ou le bruit fait par l'articulation d'os, les roches, les feux, le papier, l'air. Le point d'appui de [Gibbons] est toujours quelque chose en réalité. La source de tous les sons est le fait d'adhérer à la matière.⁷¹³

Ainsi, le micro de Gibbons est dans un rapport de proximité avec les bruits du corps et de la matière. Selon l'explication du musicien, « à haute sensibilité, ce microphone 'microphonique' dévoile un bruit constant qui persiste à l'étape atomique, autour de nous et à travers nous, tout le temps. [...] On peut écouter les atomes se bousculer dans leur danse

710

Romeo Castellucci, « Le son » (2006), in Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, *Op. cit.*, pp. 125-126.

711

Romeo Castellucci, « Note d'un dialogue avec quelqu'un sur le son », in *Quaderno 4 : Unheard*, *Op. cit.*, p. 3.

712

Romeo Castellucci, Conférence à Poitiers, *Op. cit.*

713

Romeo Castellucci, « Note d'un dialogue avec quelqu'un sur le son », in *Quaderno 4 : Unheard*, *Op. cit.*, p. 3.

microcosmique »⁷¹⁴. Ainsi, le micro nous permet d'écouter des sons atomiques qui en réalité sont inaudibles. De plus, ces sons amplifiés par le micro ne sont encore que des bruits, le travail de Gibbons consistant alors à envisager une composition musicale en les modifiant. De là le fait que le musicien suggère qu'« il s'agit d'extraire la musique de l'inaudible »⁷¹⁵.

Par conséquent, la plupart des sons dans les spectacles de Castellucci se rapporte à quelque chose d'inaudible. Ces sons peuvent ainsi se référer au tremblement du trou noir dans l'univers, ou au gémissement interne qui implique la solitude, la colère, le désespoir et la tristesse. Parfois, il s'agit du chant animal qui résonne sur la scène à travers le corps muet ; d'autres fois il peut s'agir du chant du cygne clamé pour la première et la dernière fois à l'heure de l'agonie. Nous les êtres humains y sommes sourds. Ce son n'a pas de substance sonore, constante, mais il porte sur une certaine émotion qui flotte dans les airs et happe nos corps. Gibbons et Castellucci disposent les sons de manière à rendre palpable ces choses inaudibles et irréprésentables. Par exemple, le son inaudible du trou noir se transforme en bruit fracassant qui trouble nos corps solitaires (*The Four Seasons Restaurant*) ; chaque fois que le garçon fait rebondir un ballon sur le plateau, un bruit déchirant résonne, et chaque fois que les protagonistes courent les uns vers les autres pour s'embrasser fort, c'est le bruit d'un accident de voiture qui retentit (*Inferno*) ; les enfants lancent des grenades sur le visage du Christ, ce qui enclenche un coup de tonnerre (*Sur le concept du visage du fils de Dieu*) ; lorsque la femme primitive frappe le voile en appelant au secours, un autre bruit assourdissant résonne (*Go down, Moses*) ; il en va de même pour les poudres d'os qui frappent la toile, violemment, dansant jusqu'à mourir (*Le Sacre du Printemps*) ; tandis que sous les éclairs intermittents, on observe l'actrice portant un masque de bête tout en percevant un gémissement monstrueux (*Schwanengesang D744*). Ces dispositifs sonores servent à éveiller des émotions dissimulées dans nos corps :

714

Scott Gibbons, « L'exécution de Lélantos », *Ibid.*, p. 14.

715

Ibid.

Le son de la nature sert à forer, à faire un trou pour atteindre un dehors... L'angoisse, la tendresse, la mélancolie, le son les porte comme un courant. Le son ouvre l'émotion. Ce qui est lié à l'écoute ouvre à l'émotion, tandis que ce qui est lié au regard ouvre à l'information. Ce sont deux choses différentes. Le son pénètre immédiatement la sensation du spectateur. Sensation de panique, de péril, de douceur, de légèreté, même la sensation du silence se communique par le son.⁷¹⁶

Pour Castellucci, alors que le visuel apporte l'information, le son évoque l'émotion. Et l'émotion se rapporte à la sensation des spectateurs. Le son qui est ondulatoire comme la lumière se répand vers le corps des spectateurs, portant l'angoisse ou la tendresse, ou la mélancolie. Ici, Castellucci aime recourir à la dynamique de l'intensité sonore. Parfois le son est très volumineux, d'autre fois, il est à peine audible. Or, il ne s'agit pas simplement d'atteindre, voire de heurter les spectateurs. Castellucci pense qu'« il y a une autre problématique là-dedans »⁷¹⁷. En effet, il aspire à suivre la nécessité de chaque instant sans la justifier : à la suite de cette nécessité, chaque son, introduit selon une intensité, un volume approprié, « pénètre la sensation des spectateurs » et fait surgir des émotions. Le corps des spectateurs devient ici lui-même un « résonateur ». Enrico Pitozzi écrit par rapport au son du trou noir dans *The Four Seasons Restaurant* :

Les fréquences émises par le champ magnétique de diverses galaxies sont en fait sidérales, et maintenant converties et délivrées au corps vibrant du spectateur. [...] Le spectateur affronte corps à corps le son, et devient lui-même un tympan, un résonateur : le son devient une incision acoustique, une tactilité auditive. Il pénètre d'une manière complète, quasi chirurgicale : le spectateur habite le son de l'intérieur, où il est possible de percevoir toutes ses variations et de suivre ses diverses trajectoires. [...] Écouter, c'est devenir.⁷¹⁸

Le vrai son du trou noir, accompli par le vent stellaire, est en réalité inaudible. Le spectacle le « convertit » en un bruit étrange pour le « délivrer au corps vibrant des

716

Romeo Castellucci, « Le son » (2006), in Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, *Op. cit.*, p. 125.

717

Romeo Castellucci, Conférence à Poitiers, *Op. cit.*

718

Enrico Pitozzi, « Au bord du son, une image surgit : anatomie acoustique », in *Quaderno 4 : Unheard*, *Op. cit.*, p. 10.

spectateurs ». Ce qui est important n'est donc pas la sonorité même dont on ne peut vérifier la vraisemblance, mais la « tactilité auditive » de ce bruit, qui est toujours vraie. Et celle-ci pénètre les corps de manière « chirurgicale ». Les spectateurs, touchés par le bruit, affrontent le son « de l'intérieur » de leur corps. Le vrai son de l'univers, qui est le silence solitaire, n'est rendu audible qu'en chacun des spectateurs. En écoutant, chacun devient soi-même le seul abri où résonne fort le son de la solitude cosmique, en silence.

De fait, le son et le silence sont intimement liés. Castellucci précise même que le son est « une façon de souligner l'importance du silence ». On pourrait donc dire que les dispositifs sonores de Castellucci visent au silence qui les dépasse. Ce qui est intéressant est que le silence, comme le son, s'avère corporel, « tangible » : « c'est comme s'il y avait une épaisseur, qui devient de plus en plus angoissante. Il y a vraiment un poids du silence. On peut entendre ou concevoir le son même comme un cadre extraordinaire du silence »⁷¹⁹. Un son plein d'émotion angoissante évoque un silence lourd et épais, et après ce silence, arrive un autre son, puis arrive un autre silence. Les deux s'enchevêtrent, comme s'ils provenaient de la même source, le silence. Par exemple, dans *Giulio Cesare*, on entend et observe la voix charnelle de « ...vski », à l'aide d'une caméra endoscopique. Puis César entre et gesticule dans le vide, sans prononcer un seul mot, pendant que chaque geste s'accompagne d'un bruit assourdissant. Antoine, qui vient faire l'oraison funèbre de César, est laryngectomisé, sa voix s'enfuit ainsi par un orifice situé au niveau du cou. Ici, la voix bruyante de « ...vski » est remplacée par un silence, c'est-à-dire par le geste vide de César et par le mutisme d'Antoine. Or, en même temps, le bruit imposant et la voix trouée accompagnent le silence de César et d'Antoine. Le son et le silence enchevêtrés nous présentent une nouvelle voix, une rhétorique de vérité, qui s'oppose à la fausse rhétorique de l'époque de César, et de nous-mêmes. Cette nouvelle voix pénètre nos corps, résonne en nous sans mystification. D'où la vraie puissance du son et du silence dans le travail de Castellucci.

La lumière et le son décrivent les mêmes choses « au niveau physique », car tous les deux sont « ondulatoires », selon Castellucci⁷²⁰. À travers l'ondulation sensorielle, les

719

Romeo Castellucci, Conférence à Poitiers, *Op. cit.*

720

Ibid.

deux happent le corps des spectateurs, réveillant des choses inaudibles ou invisibles. Castellucci utilise donc la lumière et l'obscurité de la même manière que le son et le silence. Tantôt, en effet, une lumière pleine et blanche envahit la scène minimaliste, tantôt tout se retrouve plongé dans l'obscurité. Le contraste des deux est manifeste. Chacun des deux possède un poids et une épaisseur. Cette tactilité lumineuse ou ténébreuse guide les spectateurs vers un autre monde susceptible de laisser ressentir l'irreprésentable. Par exemple, dans *ETHICA : Natura e Origine della Mente*, les spectateurs se rassemblent sur la scène étroite, illuminée, pendant que la salle est plongée dans le noir. Sur la planche qui découpe la scène, est éclairé un trou de la forme d'une femme. Comme ce trou est illuminé de façon plus « radieuse » que la scène, les spectateurs le traversent, telle Alice entrant au pays des merveilles. Quand tous ont pénétré dans la chambre, la scène au-delà de la planche s'assombrit. Autrement dit, le trou vu de l'autre côté noircit, comme si on ne pouvait plus le repasser. Pendant que le dialogue entre la femme-lumière et le chien-caméra se produit, les corps nus des femmes, les plantes vertes et les squelettes remplissent tour à tour le trou, puis disparaissent. Il semble que l'on ne puisse retourner vers ce monde situé au-delà du trou. Mais cela ne veut pas non plus dire que l'on appartient à cette salle lumineuse. Lorsque la femme-lumière s'élève vers les hauteurs, en nous abandonnant, nous ne restons qu'en compagnie de l'ombre du chien noir. Puis nous sommes invités à quitter la salle, à travers une autre porte, pour revenir à la réalité. Ainsi, le spectacle porte sur la succession des transitions entre lumière et obscurité. Mais comme chaque fois la partie lumineuse s'assombrit, d'une certaine manière, nous pouvons aussi être en recherche de cette obscurité. Ce qui est important est que la lumière et l'obscurité teignent chaque fois le corps des spectateurs, provoquant une sensation étrange qui se courbe vers le réel invisible.

Castellucci utilise souvent le dispositif du voile quasi transparent de manière à intensifier le jeu entre la lumière et l'obscurité. Au début d'*Ödipus der Tyrann*, le voile est suspendu, rendant flou ce qui se passe sur la scène derrière le voile, qui est déjà fortement obscur. Dans un autre exemple, *Moses und Aron*, le voile rend vague la foule du peuple d'Israël, entourée de lumière blanche, éblouissante. Dans ces deux cas, le voile sert à canaliser le regard des spectateurs, à faire ressentir de vagues mouvements intenses et étranges. Il sert aussi à nous distancier du monde scénique, puis à y plonger

violemment dès qu'il se retire. Parfois, le voile est frappé par quelque chose. La dame primitive le frappe en criant au secours (*Go down, Moses*), et les poudres d'os d'animaux jettent leur corps comme s'ils nous accusaient de leur sacrifice (*Le Sacre du Printemps*). Tous ces coups s'adressent aux spectateurs qui s'assoient au-delà du voile, secouant la limite qui semblait garantir la sécurité de la salle. Cette secousse happe même le corps des spectateurs, avec violence. Parfois, il arrive que quelques mots ou phrases se projettent sur le voile. En dehors du simple surtitre, ces mots deviennent des images vivantes, des mouvements corporels, ou des énigmes perpétuelles. Ici, ce qui est intéressant est que la langue chez Castellucci se sert aussi d'un dispositif matériel. Ainsi, diverses matières se trouvent enchevêtrées, sans hiérarchie. Elles touchent et pénètrent le corps des spectateurs, en l'invitant à s'ouvrir à une rencontre potentielle avec le réel.

3. Le spectateur comme cinquième mur

En somme, le travail de Castellucci consiste à disposer divers dispositifs matériels de manière à provoquer une possible rencontre avec l'irreprésentable. En procédant ainsi, l'artiste crée de nombreuses images singulières, réussissant chaque fois à les présenter de manière surprenante. Or, hormis le désir fondamental de suggérer l'irreprésentable, quel est le moteur de ce travail ? Pourquoi ces spectacles tentent-ils de nous surprendre ? Et qu'attendent-t-ils des spectateurs surpris, troublés par ces images bouleversantes ? Selon Castellucci, notre société d'aujourd'hui souffre de la prolifération des images, des langues et des informations. Selon lui, nous ressemblons au peuple d'Israël errant dans le désert, où « rien n'a été fondé, tout est vain, confus », et donc où l'on ressent chaque fois « le besoin d'un autre buisson ardent ou d'un autre veau d'or qui donne l'impression de prendre un nouveau chemin »⁷²¹. D'où le déferlement d'images qui servent de points d'appui éphémères dans ce monde dévasté. Ce phénomène reste ferme depuis la deuxième moitié du dernier siècle. Et Castellucci s'intéresse aux gens qui voulaient dénoncer, voire surmonter ce phénomène à leur manière. C'est dans ce contexte qu'il

721

Romeo Castellucci, « Dans le désert », in Programme de *Moses und Aron*, *Op. cit.*, p. 45.

implique dans *The Four Seasons Restaurant* Mark Rothko, lequel avait refusé de mettre à disposition ses tableaux dans un restaurant newyorkais, afin de s'opposer à la boulimie hystérique des images de l'époque. Dans le même contexte, Castellucci montre le personnage d'Andy Warhol dans *Inferno*, rendant hommage à l'artiste qui a également remis en cause cette même boulimie, contrairement à Rothko cependant, Warhol proposait une multitude d'images sérielles et réimprimées. Ainsi, chacun a trouvé « l'abîme extraordinaire »⁷²² qui trouble l'incessant déferlement. Or, ces tentatives artistiques restent rares. La maladie persiste dans notre société, dont les symptômes deviennent de plus en plus graves.

Ce qui est le plus inquiétant est que, selon Castellucci, « on est victime des décisions des autres. [...] On est toujours frappé par des images que nous ne voulons pas voir mais on est obligé de les voir »⁷²³. Ainsi, à notre époque, « regarder signifie s'agenouiller devant quelque chose »⁷²⁴. Nous sommes comme le peuple d'Israël qui se prosterne devant d'innombrables veaux d'or, des veaux illusoire. Par conséquent, en mettant en scène l'opéra de Schönberg, *Moses und Aron*, Castellucci perçoit la nécessité d'offrir « un nouveau désert pour envisager notre rapport trouble aux images de cette époque »⁷²⁵. Son théâtre vise donc à permettre aux spectateurs de refuser d'absorber des images, leur empêchant d'être séduit sans adopter un quelconque esprit critique. Il tente de fournir une image nouvelle, un désert nouveau à regarder au sens strict du terme. Ici, regarder ne signifie plus s'agenouiller, mais opérer un choix, percer un nouveau chemin dans le désert. Des spectateurs doivent devenir des êtres regardants, des êtres choisissants. Or, pour que les choix conscients soient actifs, il faut d'abord qu'il y ait une interruption. Il faut préalablement barrer l'imposant cours des images qui déferlent⁷²⁶. Le

722

Romeo Castellucci, Conférence à Poitiers, *Op. cit.*

723

Romeo Castellucci, Entretien enregistré dans la vidéo *Le vent souffle dans la cour d'honneur*, *Op. cit.*

724

Romeo Castellucci, « Dans le désert », in Programme de *Moses und Aron*, *Op. cit.*, p. 45.

725

Ibid.

726

Cela rappelle le caractère du contemporain dont parle Castellucci : « Être contemporain signifie être dans ce temps et, en même temps, le suspendre, comme dans une amnésie ou une imperceptible

théâtre sert ainsi d'« interrupteur »⁷²⁷ et « une image ‘forte’, au théâtre, est une image qui [...] incite au silence, au recueillement »⁷²⁸. En grec, un petit caillou qui « impose [cette sorte de] moment d'arrêt, de conscience » en faisant trébucher sur la route s'appelle le *skandalon*⁷²⁹. En ce sens, Castellucci reconnaît que son théâtre est scandaleux :

La nature profonde de l'art est l'hérésie. [...] C'est cela le scandale de l'art – *skandalon* au sens grec – si on marche sur une route, qu'il y a une pierre, un obstacle et qu'on perd l'équilibre pendant un instant. C'est cela le *skandalon*. Quelque chose qui oblige à changer de parcours.⁷³⁰

Il s'agit donc de faire trébucher les spectateurs sur des obstacles plus à même de bouleverser leur regard. Les spectateurs ne sont pas « consolés » mais « blessés »⁷³¹. Comme le pense Castellucci, on ne va pas au théâtre « pour reconnaître des choses qu'on connaît déjà », mais pour « se plonger dans une dimension inconnue »⁷³². Alors que les blessures ou les problèmes inconnus nécessitent des choix. Face à des images inconnues, on construit soi-même le parcours du regard. Ici, les images ne se sont pas figées, fermées et équilibrées. Elles sont au contraire brutales et matérielles. C'est pourquoi Castellucci préfère la désignation de théâtre de la matière à celle de théâtre des images⁷³³. De fait, montrer des images bouleversantes équivaut à faire toucher et subir la matière.

incapacité de mise au point ». (Romeo Castellucci, « Mettre en scène l'irreprésentable », in Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, *Op. cit.*, p. 146.)

727

Romeo Castellucci, Entretien enregistré dans la vidéo *Le vent souffle dans la cours d'honneur*, *Op. cit.*

728

Romeo Castellucci, « Au théâtre, l'interdit, c'est la réalité », publié dans *Télérama* n° 3260, *Op. cit.*

729

Ibid.

730

Romeo Castellucci, Conversation avec Christina Tilmann du Berliner Festspiele, in Dossier de presse de *The Four Seasons Restaurant*, Théâtre de la Ville, Paris, 2012, p. 6.

731

Romeo Castellucci, « Au théâtre, l'interdit, c'est la réalité », publié dans *Télérama* n° 3260, *Op. cit.*

732

Romeo Castellucci, Radio Lab – Natura e Origine della mente, *Op. cit.*

733

Les spectateurs ne se contentent pas de voir, ils interviennent également dans les spectacles de manière active avec leur corps sensibilisé. Le rôle des spectateurs devient ainsi crucial. Castellucci désigne le spectateur comme constitutif d'un « cinquième mur »⁷³⁴. Dès lors, son théâtre n'est pas clôturé par quatre murs. Il ne s'agit pas d'une boîte noire dont le quatrième mur, invisible, distingue la scène de la salle, en assurant l'autonomie du monde scénique. Tandis que le théâtre classique tente d'ignorer la présence des spectateurs, le théâtre de Castellucci reconnaît que celle-ci constitue une véritable clé pour le spectacle restant toujours ouvert. Le spectateur se présente fermement comme le dernier mur indispensable pour supporter tout le théâtre. « Il y a une responsabilité chez le spectateur », vu que « regarder n'est plus un acte d'innocence »⁷³⁵. Chaque spectateur, en tant que partie intégrante d'un « cinquième mur », contribue à créer une « troisième image » : « Je pense que le théâtre est un moyen de montrer la troisième image, celle qui n'existe pas, qui appartient à l'imagination de chaque spectateur »⁷³⁶. Rappelons-nous que ce n'est pas en vue de plonger dans le visible que Castellucci organise des dispositifs matériels sur scène. L'artiste souhaite que les spectateurs puissent regarder le tiers, quelque chose d'invisible, qui reste au-delà des images offertes. Il attend que pour chaque spectateur, surgisse une image manquante, celle qui désigne la troisième image. Par exemple, dans *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, on voit d'une part, la scène emplie d'excréments à travers la relation entre le père et le fils, d'autre part, l'immense visage de Jésus qui observe cette scène humaine. Or, il ne s'agit pas de se satisfaire de ces deux images, séparément, car ces deux seules restent insuffisantes. Il arrive une troisième image, et c'est celle-ci qui intéresse Castellucci. L'artiste toutefois ne la connaît jamais, car c'est à chaque spectateur de la créer : « La troisième image, c'est le

Romeo Castellucci, Entretien enregistré dans la vidéo *Romeo Castellucci : Le théâtre d'images ?*, *Op. cit.*

734

Romeo Castellucci, dans le séminaire « Nouvelle théâtralité » au Théâtre Nanterre-Amandiers, 2014.

735

Romeo Castellucci, Conférence à Poitiers, *Op. cit.*

736

Ibid.

rapport entre les deux. Moi, je ne peux pas la décrire. C'est à vous. C'est ça, votre devoir, votre responsabilité »⁷³⁷.

Une des raisons pour lesquelles cette troisième image n'appartient qu'à chaque spectateur est que l'action de regarder signifie sentir. Quand les spectateurs perçoivent des dispositifs matériels sur scène, ils le font surtout avec leur corps : « Le théâtre a besoin d'un corps, qui est le filtre capable de former les choses, c'est le corps complexe, complexe, de spectateurs »⁷³⁸. Le regard des spectateurs erre, paré d'un corps complexe et de vécus particuliers à chaque individu. Il s'agit vraiment d'une errance, car les spectateurs sont pris dans un douloureux processus de recherche d'une image manquante. Ce qui est intéressant est qu'en essayant d'attraper le manque par le regard, les spectateurs ont tendance à regarder leur propre manque qui jusque-là demeurait invisible dans le monde plein d'images futiles : « Qu'est-ce que vous regardez ? C'est votre image. En définitive, oui »⁷³⁹. C'est pourquoi la troisième image que chaque spectateur construit reste à jamais inconnue à l'artiste, cette troisième image se rapportant à l'image secrète de chaque individu. Tout appartient à l'expérience intime et personnelle de chacun, tel qu'il est vêtu de son corps complexe :

Jusqu'à quel point une image *manquante* devient-elle une expérience, et non quelque chose qu'il faudrait voir ? Jusqu'à quel point une absence devient-elle lieu de révélation ? C'est l'image qui fait tourner l'axe d'une rencontre impossible : la rencontre avec nous-mêmes, non plus à travers le miroir d'une représentation, mais à travers l'image scintillante d'un désert intérieur encore capable de nous inciter à nous interroger sur ce que signifie être une personne.⁷⁴⁰

Trouver une image manquante, c'est rencontrer l'image par le biais du corps, la vivre. Et cette rencontre finit par devenir une rencontre avec soi-même. On s'interroge sur son existence, sa douleur, sa solitude et sa « honte ». Pour Castellucci, « un bon spectacle

737

Ibid.

738

Romeo Castellucci, Radio Lab – Natura e Origine della mente, *Op. cit.*

739

Romeo Castellucci, Conférence à Poitiers, *Op. cit.*

740

Romeo Castellucci, « Dans le désert », in Programme de *Moses und Aron*, *Op. cit.*, p.45.

peut, doit faire resurgir la honte chez le spectateur »⁷⁴¹. Or la honte est un secret propre à chacun, elle est gravée sur son corps. Ainsi, si la honte se révèle pendant qu'un spectateur regarde un spectacle, cela signifie que le spectateur est, d'une certaine façon, lui-même regardé, dans la mesure où « On regarde le regard. On regarde nous-même en train de regarder »⁷⁴². D'abord, on est regardé par soi-même, par son propre corps qui est « à la fois voyant et visible »⁷⁴³. Mais on est aussi regardé par des matières sur scène. Par exemple, quand Castellucci tombe sur le portrait du *Salvator mundi* peint par Antonello da Messina, il est saisi par le regard du Christ. Puis il finit par installer ce portrait aux proportions gigantesques pour que les spectateurs se trouvent eux aussi regardés par le visage du fils de Dieu : « Il y avait un appel dans ce regard. C'était lui qui me regardait, tout simplement. Dans *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, ce regard du Christ peut rencontrer chaque spectateur, individuellement »⁷⁴⁴. Ceci peut évoquer, dans une certaine mesure, la boîte à sardines de Lacan. Dans le *Séminaire XI*, Lacan mentionne une boîte à sardines flottant dans la mer qui le regarde, qui l'interpelle⁷⁴⁵. Comme dans l'expérience d'un psychotique qui entend une voix que personne ne peut entendre, et qui se sent observé par quelque chose que personne ne peut voir⁷⁴⁶, il est possible que des spectateurs rencontrent des motifs qui leur donnent l'impression d'être eux-aussi observés. Ici, selon Lacan, il s'agit du « regard dont je suis surpris – surpris en tant qu'il change toutes les

741

Romeo Castellucci, « C'est par la structure qu'on est touché », in Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci, Op. cit.*, p.196.

742

Romeo Castellucci, *Radio Lab – Natura e Origine della mente*, Op. cit.

743

Maurice Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Op. cit., Paris, Gallimard, 1964, pp. 18-19.

744

Romeo Castellucci, « Face à l'ineffable », in Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci, Op. cit.*, p. 165.

745

Jacques Lacan, *Le séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1964], Paris, Seuil, 1973, p. 110.

746

Jacques-Alain Miller, « Les prisons de la jouissance », *À quoi sert un corps ? Nouvelle revue de psychanalyse*, n°69, Paris, Nathan, 2008, pp. 121-122.

perspectives, les lignes de force, de mon monde »⁷⁴⁷. Pour Castellucci, être surpris et bouleversé en étant regardé a une certaine affinité avec la question de la beauté :

C'est ça la beauté : être débusqué. La beauté n'est pas un objet. Elle est à l'intérieur de chacun de nous. Ce n'est pas simplement une belle forme, bien proportionnée. La beauté est d'être soi-même surpris, y compris par la laideur, la violence, la tendresse aussi bien sûr. La beauté est comme un rayon capable de toucher un recoin caché au fond de vous.⁷⁴⁸

Si on regarde les spectacles de Castellucci et les trouve beaux, c'est que l'on est pénétré par un rayon qui perce et caresse « un recoin caché au fond de nous ». C'est pourquoi quelqu'un peut trouver belle la scène très dense où un vieux est frappé d'incontinence. Le corps suranné qui se vide sans cesse nous regarde aussi bien que les yeux tristes du Christ. Notre laideur puante, secrète, est regardée. Pendant qu'on se trouve laid, on trouve le spectacle beau.

Aller voir un spectacle de Castellucci peut donc être synonyme d'aller trébucher, en étant surpris, troublé, regardé, et traversé. Nous voilà observé non seulement par le visage de Jésus, mais aussi par le chien qui cherche une autre langue à dévorer (*The Four Seasons Restaurant*), par une dame primitive désespérée (*Go down, Moses*), par des individus agonisant dans la rue (*Le Metope del Partenone*), par une actrice qui nous insulte aussi bien qu'une chanteuse élégante et triste (*Schwanengesang D744*). Castellucci a posé certaines questions en créant ce dernier spectacle sur le chant du cygne : « Comment cette chanteuse peut-elle connaître mon intimité mieux que moi-même ? Quelle est l'origine de cette musique qui touche si profondément ma propre origine ? Et d'où arrivent mes larmes, dénuées de contenu et si éloignées du sentimentalisme que je déteste ? »⁷⁴⁹ Et il y répond :

747

Jacques Lacan, *Le séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *Op. cit.*, p. 97.

748

Romeo Castellucci, « La permanence du risque » (2005), in Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, *Op. cit.*, p. 84.

749

Romeo Castellucci, Programme du 67^e Festival d'Avignon 2013, p.67.

Avec Schubert, vous pensez entendre le lied devant vous, alors qu'il est probablement en vous. [...] Il atteint quelque chose de viscéral. [...] En tant qu'auditeur, j'ai l'impression d'être mis à nu par le lied. Dans ce cas, oui, c'est comme le regard de Jésus, au niveau sonore. Ces chants sont comme des regards qui vous dépouillent. Ce n'est pas mystique, ce n'est pas ça, c'est vraiment être découvert par quelque chose, par quelqu'un qui vous connaît, qui révèle un aspect de votre personne, comme si j'avais écrit moi-même ces lieder, comme s'ils m'appartenaient.⁷⁵⁰

Ce qui se révèle est donc « une épiphanie individuelle propre au spectateur »⁷⁵¹. Chaque fois que je vais voir un spectacle de Castellucci, j'attends la beauté extrême qui m'interpelle, intimement. J'attends d'être « dépouillée », pour que ma propre épiphanie brille en moi.

Par exemple, vis-à-vis du *Sacre du Printemps*, j'ai déjà bien connu la version légendaire de Nijinsky. Car Nijinsky est la personne qui m'avait fait découvrir que le corps dansant de l'être humain est la chose la plus belle au monde. Il m'a guidée donc dans le choix de mon domaine d'études. La chorégraphie et la musique du *Sacre* qui datent de 1913 sont donc mon premier amour. Chaque fois que j'entends la première ligne de mélodie, mon cœur bat des émotions profondes dont je ne connais pas la source. Or, de fait, la chorégraphie du *Sacre* original a disparu, par manque d'un système de notation à l'époque. Ce qui reste ne repose que sur quelques photos, des dessins, ou des témoignages incertains. Hormis cela, tout ce que l'on sait est que la première constituait un choc incroyable. Or, comme on ne connaît jamais le spectacle même, on ne peut non plus concevoir le degré d'étonnement de l'époque. Une légende qui possiblement a été exagérée peut aussi accabler des artistes modernes qui tentent de créer leur *Sacre*. Cela pouvait aussi être le cas de Castellucci : « À l'époque c'était un choc. Je pense qu'il faut réveiller cet effet de choc, ne pas donner le temps au spectateur de comprendre ce qui se passe, ni la possibilité de s'échapper »⁷⁵². Et en tant que spectatrice qui se confie à la

750

Romeo Castellucci, « C'est par la structure qu'on est touché », in Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, *Op. cit.*, pp. 189-190.

751

Romeo Castellucci, « Face à l'ineffable », in Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, *Op. cit.*, p. 174.

752

Romeo Castellucci, « C'est par la structure qu'on est touché », in Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, *Op. cit.*, p. 198.

beauté de l'art de Castellucci, j'étais prête à affronter un choc inimaginable que cet artiste avait toujours réussi à procurer.

Le jour où j'ai dû voir le spectacle, je me suis malheureusement trompée d'horaire. J'ai raté la représentation de midi, tandis que toutes les représentations suivantes étaient complètes. Je me suis quand même rendue à la Villette, trois heures avant la représentation, le soir du même jour. Nous étions en plein d'hiver, mon corps grelottait de froid pendant deux heures. À la suite d'une attente supplémentaire dans le théâtre, j'ai enfin pu acheter un billet. J'étais très bien placée, au troisième rang, au centre, alors que mon siège réservé pour la séance du midi était placé tout en haut de l'escalier. Je me suis installée, animée par l'espoir. À ce moment-là, mon corps n'était pas encore réchauffé. Le rideau se lève. La musique commence. Dès que la première mélodie résonne et les machines commencent à pivoter, j'ai pu reconnaître que ces poudres étaient faites de cendres d'os, car cela me rappelait les corps de mon père et de mon grand-père qui s'étaient réduits à une poignée de poussière. J'ai reconnu, plutôt senti et ressenti, que leurs cendres se déversaient, dansaient, puis couvraient la terre pour me sauver, pour me rendre le printemps. Finalement, j'ai pu ressentir ce à quoi renvoie le sacre du printemps. Comme l'écrit Castellucci, « le corps-figure est jeté en vitesse dans la très dure atmosphère du regard. [...] À cette vitesse, [...] on vise directement au cœur de la chose, dans une perspective vibrante et vertigineuse »⁷⁵³. Chaque mouvement de poussière a pénétré mon corps et mon cœur vertigineux. Je pleurais à chaudes larmes. Quittant le théâtre, mon corps était encore rigide. Je ne savais pas si c'était à cause du froid ou à cause de la tristesse de la beauté que j'avais enfin puisée en moi, cent ans après.

753

Romeo Castellucci, « l'Iconoclastie de la scène et le retour du corps : la puissance charnelle du théâtre », in Claudia & Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière : Théorie et praxis du théâtre*, Op. cit., pp. 106-107.

CHAPITRE VII. ANGELICA LIDDELL : AMOUR PULSIONNEL

1. Dispositifs de contrôle sur les femmes

1.1. Le mal humain dissimulé par le dispositif

Nombreux sont ceux des spectacles d'Angélica Liddell qui portent sur l'exposition des scènes de souffrance. Par exemple, l'artiste s'entaille la poitrine et les jambes avec une lame (*Je te rendrai invincible par ma défaite*), une infirmière prélève du sang à un homme pour que le sang dessine des traces sur une toile blanche (*Primera carta de San Pablo a los Corintios*), ou bien une femme se tord en se masturbant sur un tumulus de terre (*Tout le ciel au-dessus de la terre*). Des spectateurs doivent endurer la longue scène pendant laquelle trois femmes transportent une vingtaine de grands canapés, puis une vingtaine de sacs remplis de charbons, sans taire la douleur ni le hurlement, et enfin s'allongent et crient sur une masse de charbons, en salissant leurs robes blanches (*La Maison de la force*). Les corps qui souffrent en direct sur scène impactent le corps des spectateurs, transmettant la douleur exposée sans déguisement.

Mais pourtant, il ne s'agit pas de parler de la pure souffrance même dans le théâtre de Liddell. L'artiste interroge, plutôt, les dessous de la souffrance physique. Elle vise à dévoiler ce qui constitue le tréfonds de l'âme humaine qui est en train de souffrir. « Je ne propose pas un théâtre de la souffrance mais une vision de l'homme, tout simplement de l'âme humaine⁷⁵⁴ », dit-elle dans un entretien dans le cadre de *La Bâtie Festival de Genève 2011*. Pour elle, l'exposition des scènes douloureuses voire provocatrices porte sur la révélation de ce dont notre âme est faite :

« La provocation est quelque chose de licite. C'est une action par laquelle on essaie de faire comprendre le monde au spectateur et qu'il comprenne mieux de quelle matière nous sommes faits. Nous vivons dans un monde basé sur la correction et le 'bonisme'. Pour moi, ce qui m'intéresse, c'est la vie profonde des gens. Quand tu te mets dans la vie profonde des personnes,

754

Angélica Liddell, *Angélica Liddell Interview at La Bâtie Festival de Genève 2011*, [En ligne], <https://vimeo.com/29018891> (Page consultée le 23 octobre 2016)

là tu trouves Dostoïevski, Tolstoï, Victor Hugo. Eux ne parlent pas vraiment de personnes bonnes. Ils parlent de ce dont on est fait. C'est-à-dire de beaucoup de misères⁷⁵⁵ ».

La provocation et le scandale proviennent donc du choix de l'artiste, impliquant une certaine intention. En effet, le mot grec *skandalon* signifie « piège placé sur le chemin, obstacle pour faire chuter », qui, selon Christiane Page, implique « une intention de révéler une vérité, de provoquer la chute de quelque chose⁷⁵⁶ ». Et la vérité que Liddell souhaite révéler, c'est-à-dire le thème principal de ses pièces, renvoie aux « misères humaines ». Une de ses répliques dans *Tout le ciel au-dessus de la terre (2013)* le clarifie : « Mon travail consiste à examiner ma propre souillure / et la souillure dont les autres sont faits »⁷⁵⁷. De fait, ce sujet n'est pas nouveau, dans la mesure où de nombreux dramaturges comme Ibsen et Strindberg, notamment à la suite du développement de la psychanalyse au siècle dernier, ont fait scandale « en mettant sur scène le malaise dans la civilisation »⁷⁵⁸. Même avant, en dehors du champ du théâtre, comme Liddell le souligne, les grands écrivains du 19^{ème} siècle – Dostoïevski, Tolstoï, Victor Hugo – ont exploré le côté misérable et noir des êtres humains.

Or, à la différence de ces écrivains des derniers siècles, Liddell souligne plus crûment le pessimisme, voire le nihilisme de notre époque. De fait, il s'agit d'une tendance des artistes contemporains qui consiste à adopter un point de vue totalement désespéré de la société. D'où vient cette attitude pessimiste ? Alain Badiou donne une réponse, en analysant les symptômes de la maladie dont souffre le monde contemporain, dans *Notre mal vient de plus loin. Penser les tueries du 13 novembre (2016)*. Pour lui, ce qui est à la base des tueries du 13 novembre est le « nihilisme » activant la « pulsion de

755

Ibid.

756

Christiane Page, « Introduction », in Christiane Page, Carolina Koretzky et Laetitia Jodeau-Belle (dir.), *Théâtre et Psychanalyse : Regards croisés sur le malaise dans la civilisation*, Montpellier, L'Entretemps, 2016, p. 12.

757

Angélica Liddell, *Tout le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)*, trad. Christilla Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013, p. 44.

758

Christiane Page, « Introduction », in Christiane Page, Carolina Koretzky et Laetitia Jodeau-Belle (dir.), *Théâtre et Psychanalyse : Regards croisés sur le malaise dans la civilisation*, *Op. cit.*, pp. 11-12.

mort » face au « triomphe du capitalisme mondialisé »⁷⁵⁹. Ce triomphe évident caractérise notre époque, car il implique, à la différence du dernier siècle, « le déracinement total de l'idée même d'un autre chemin possible »⁷⁶⁰. Il n'y a plus d'« autre orientation globale, systématique, de l'organisation de la production et du jeu social »⁷⁶¹. Ainsi, à la suite de la chute du communisme, le capitalisme mondialisé ne s'empêche pas d'être une « pratique destructrice, agressive »⁷⁶². Il renforce « le développement inégalitaire », comme le montrent les statistiques : « 1% de la population mondiale possède 46% des ressources disponibles [...] ; 10% de la population mondiale possède 86% des ressources disponibles ; 50% de la population mondiale ne possède rien »⁷⁶³. Or, selon Badiou, ce qui est pire est qu'il y a un autre côté noir dans notre société, qui n'est pas compté même dans ces chiffres :

« Dans le monde, aujourd'hui, il y a un peu plus de deux milliards de gens dont on peut dire qu'ils sont comptés pour rien. Ce n'est même pas qu'ils fassent partie, comme c'est évident, de la masse des 50 % de démunis. C'est pire : ils sont comptés pour rien par le capital, ce qui veut dire qu'au regard du développement structurel du monde, ils ne sont rien, et que donc, en toute rigueur, ils ne devraient pas exister. Ils ne devraient pas être là. Ce serait mieux. Mais ils y sont quand même. »⁷⁶⁴

Ces deux milliards de gens sont comptés pour rien, autrement dit, ils sont irreprésentables dans « l'impérieuse et satisfaite mondialisation capitaliste ». « Ils sont comme s'ils n'existaient pas », car ils ne sont « ni consommateurs, ni force de travail », dans la mesure où « il n'y a que deux manières d'exister pour le capital si vous n'appartenez pas

759

Alain Badiou, *Notre mal vint de plus loin. Penser les tueries du 13 novembre*, Paris, Fayard, 2016.

760

Ibid., p. 22.

761

Ibid., p. 23.

762

Ibid., p. 20.

763

Ibid., p. 30.

764

Ibid., pp. 33-34.

à l'oligarchie »⁷⁶⁵. Pour Badiou, cette structure d'isolement induit le nihilisme qui implique le « désir de revanche et de destruction »⁷⁶⁶. Parce que, déjà, cette masse nihiliste se trouve toujours en danger de destruction : « passer de ce qu'ils devraient ne pas exister à des pratiques tendant à leur inexistence, il n'y a qu'un pas »⁷⁶⁷. Parmi les gens qui « se partagent les 14% laissés par l'oligarchie dominante », la peur de perdre leur petit privilège se propage, alors que les gouvernements d'aujourd'hui les manipulent, selon l'analyse de Badiou⁷⁶⁸. Divers dispositifs de discours font de la masse comptée pour rien l'ennemi invisible et dangereux qui menace notre chère société civilisée.

Le dispositif qui contribue à supprimer les êtres menaçant la paix factice des gens privilégiés n'est pas un sujet nouveau. Foucault avait parlé du *dispositif de pouvoir* qui, par exemple, définit puis emprisonne les *fous* en les ôtant de la société⁷⁶⁹. Après, pour Lyotard, la question du *dispositif représentatif* explique l'occultation et l'élimination qui sont toujours effectuées dans notre société néolibérale, où la valeur ne réside qu'en développement économique. Lyotard voit que le capitalisme qu'il qualifie d'« énerguène » fonctionne selon le seul principe de l'échangeabilité⁷⁷⁰. Il faut donc ignorer tout ce qui n'est pas échangeable, par exemple, l'énergie surabondante. La société ne s'empêche pas de jeter des choses inutiles. Le dispositif qui est selon Lyotard « l'organisation de branchement, canalisant, régulant l'arrivée et la dépense d'énergie »⁷⁷¹

765

Ibid., p. 34.

766

Ibid., p. 43. Badiou voit donc que ce nihilisme a causé les tueries du 13 novembre. Or, pour lui, cette cause ne justifie pas les massacres. C'est pourquoi Badiou refuse d'employer le terme d'attentat pour le 13 novembre, dans la mesure où ce terme désignait l'affaire organisée par les résistants ou les populistes russes : « En fait, si l'on considère le massacre du vendredi 13 novembre tel qu'il s'est déroulé, ce n'est pas une affaire organisée, ni militaire, c'est pour tout dire une affaire sanglante, mais foireuse ». (*Ibid.*, p. 50)

767

Ibid., p. 34.

768

Ibid., pp. 39-41.

769

Voir Michel Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961 ; Michel Foucault, *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France (1973-1974)*, éd. Jacques Lagrange, Paris, Gallimard/Seuil, 2003 ; ainsi que le deuxième chapitre de cette thèse.

770

Jean-François Lyotard, « Capitalisme énerguène », *Des dispositifs pulsionnels*, *Op. cit.*

771

Jean-François Lyotard, « Sur une figure de discours », *Ibid.*, p. 120.

sert à faciliter le flux sans réflexion et à consolider la fausse idée de propreté du monde. Au profit des gens qui ont déjà le capital et le pouvoir, le dispositif représentatif rend irréprésentables non seulement des choses mais aussi des gens qui sont comptés pour rien.

Tout est donc comme s'il n'y avait pas de côté noir et misérable. Si Badiou fait un diagnostic de la tragédie de notre société en citant la réplique de Phèdre, « Notre mal vient de plus loin⁷⁷² », il nous faudra un autre diagnostic plus précis d'un poète coréen, Seongbok Lee : « Le monde contracte une maladie grave, mais personne ne se sent malade »⁷⁷³. Les malades sont occultés, leur maladie est irréprésentable, tel qu'ils ne peuvent décrire, même sentir la douleur. Tout est comme si personne n'était malade. Il n'y aura donc aucune possibilité de guérison non plus. D'où la fureur et le désespoir des artistes pessimistes de notre époque. Et c'est là où le travail d'Angélica Liddell se situe.

Comme Badiou, Liddell pense qu'une des raisons des tueries du 13 novembre est la pulsion de mort provoquée par le pessimisme semé du capitalisme. Et elle y ajoute la condamnation du rationalisme occidental. Or, tandis que Badiou ne trouve pas les tueries justifiables, Liddell fait un certain éloge de la terreur, qui semble parfois dangereux⁷⁷⁴. Elle s'identifie aux assassins, en le disant : « sans pouvoir tirer des coups de fusil dans la rue, je me venge sur scène »⁷⁷⁵. Pour elle, la scène est le lieu de provocation où elle peut condamner le dispositif représentatif d'occulter le côté misérable de notre société, ainsi que de notre existence. Nous aborderons maintenant trois thèmes de l'irréprésentable que nous pouvons trouver dans le travail de Liddell : le mal humain ; la douleur individuelle ; et la beauté occultée.

Dans *Maudit soit l'homme qui se confie en l'homme : un projet d'alphabétisation* (2011), l'artiste déclare pour « E comme Enfant » : « Je n'ai pas connu un seul enfant qui

772

Alain Badiou, *Notre mal vint de plus loin. Penser les tueries du 13 novembre*, Op. cit., p. 61.

773

Seongbok Lee, « Un Jour », in *Quand se réveillera-t-elle la pierre qui se roule*, Séoul, Munji.

774

Angélica Liddell, *Que ferai-je, moi, de cette épée ?*, trad. Christilla Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2016.

775

Angélica Liddell, *Angelica Liddell Interview at La Bâtie Festival de Genève 2011*, Op. cit.

soit devenu un bon adulte »⁷⁷⁶ ; et pour « A comme Argent » : « rien [...] ne nous empêche d'être méprisables »⁷⁷⁷. Et c'est ce qu'elle a subi dans sa vie réelle qui la pousse à généraliser le mal humain. La souillure, la bassesse, la vulgarité et la dégradation des gens ne sont pas des concepts pour elle. Elle les a vécus, elle les a traversés avec tout son corps : « Ces choses-là, on les apprend en pleurant »⁷⁷⁸.

« Le pire côté des gens me saute aux yeux immédiatement. J'ai une inclination pour la partie pourrie des choses. C'est quasi inévitable. [...] Ce n'est pas une relation avec mon travail mais avec ma propre vie. [...] J'ai toujours parlé de monstres, parce que je me considère comme un être taré. Je parle de ce que je déteste, parce qu'en général c'est ce qui m'arrive. »⁷⁷⁹

Dans *Que ferai-je, moi, de cette épée ?* (2016), œuvre créée à la suite des attentats de Paris, Liddell décrit son enfance, disant sans métaphore ni sublimation : « Je viens de la crasse »⁷⁸⁰. Elle n'a pu subsister en ignorant son origine qu'en certains moments de sa vie, jusqu'à ce que la terreur absolue révèle cette sordidité, en la faisant « [toucher] la boue avec [son] front »⁷⁸¹. Sur scène, elle nous fait part de ses souvenirs d'enfance empreints de la barbarie, qui font la matière de son travail. Elle se souvient « des enclos sans pain / remplis de mouches et de puces / où mon grand-père pendait les chiens, [...] / fouettait les mules, [...] / là où [elle nettoyait elle-même] les tripes encore chaudes arrachées aux cochons »⁷⁸². Là-bas, « tous les étés des gens se suicidaient en se jetant dans les puits », et

776

Angélica Liddell, « *Maudit soit l'homme qui se confie en l'homme* » : un projet d'alphabétisation, trad. Christilla Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011, p. 8.

777

Ibid., p. 10.

778

Ibid., p. 9.

779

Angélica Liddell, *Angelica Liddell Interview at La Bâtie Festival de Genève 2011*, *Ibid.*

780

Angélica Liddell, *Que ferai-je, moi, de cette épée ?*, trad. Christilla Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2016, p. 64.

781

Ibid.

782

Ibid., pp. 64-65.

« les attardés mentaux hurlaient de toutes parts, à la fois violeurs et violés »⁷⁸³. Et l'artiste se voit y retourner sans cesse, « entourée de gens ignorants, stupides, avarés, grossiers, laids [...] et profiteurs »⁷⁸⁴. Elle se lamente : « on ne peut pas échapper à son origine, / l'origine est un géant de mouches noires / qui nous poursuit, infatigable, à toute heure »⁷⁸⁵.

Or, est-ce que les souffrances particulières que Liddell a endurées justifient sa généralisation ? La misère individuelle prouve-t-elle l'esprit du mal pour le monde entier ? Ou faut-il « respecter l'être humain » car il y a « des exemples de grandeur humaine »⁷⁸⁶ ? Liddell répond :

« Si tu dérites ce genre de bêtises, c'est que tu n'as pas encore suffisamment pleuré. / Tu as beau croire que tu as beaucoup pleuré, / tu n'as pas encore suffisamment pleuré. / Tu n'as pas accumulé suffisamment de déceptions / pour soulever une immense montagne de merde. / On ne t'a pas suffisamment pourri la vie. / [...] / Dès la naissance nous sommes sales. / Quand tu auras suffisamment pleuré, reviens me voir »⁷⁸⁷.

Selon Liddell, ceux qui croient encore à la bonté humaine sont ceux qui n'ont pas suffisamment pleuré. Autrement dit, ils sont ceux qui ne savent pas la vérité, dépourvus d'expériences désespérantes. Et ne pas savoir prouve un certain pouvoir. Car les gens qui savent ne le font pas volontairement. Ce sont les expériences qu'ils ont vécues qui leur ont enseigné la sordidité du monde, malgré leur intention. D'où la lamentation : « Se rendre compte de tout, quel fardeau. / Quelle plaie. / [...] / Se rendre compte de tout et voir les autres ne se rendre compte de rien, / c'est une véritable plaie. / Voir la vie constamment

783

Ibid., p. 66.

784

Ibid., p. 69.

785

Ibid., p. 70.

786

Angélica Liddell, « *Maudit soit l'homme qui se confie en l'homme* » : un projet d'alphabétisation, *Op. cit.*, p.10.

787

Ibid., pp. 10-11.

amplifiée par une loupe gigantesque, / c'est une véritable plaie »⁷⁸⁸. En revanche, ceux qui ne savent pas sont privilégiés, dans la mesure où ils n'avaient pas besoin de savoir. Leur vie leur dissimule le côté pourri du monde. Ils sont à l'abri. Par conséquent, en ne sachant pas les ténèbres, ils disent qu'il n'y en a pas.

Or, un cercle blanc dont une partie est tachée n'est-il pas un cercle taché ? La société qui se déroule au profit des gens privilégiés, ignorants, feint le cercle impeccable. Ce faisant, elle exclut sa tache, c'est-à-dire les individus souffrants. Cela nous renvoie une fois encore à la question du dispositif de contrôle, de représentation. Ce que Liddell critique n'est autre que ce dispositif ayant pour objectif de dissimuler ce qu'elle perçoit comme représentatif de la nature mauvaise de l'espèce humaine, de servir la commodité des hypocrites. Pour l'artiste, par exemple, ce dispositif porte le nom de la loi, dans *Que ferai-je, moi, de cette épée ?* :

« La loi existe pour satisfaire la féroce cupidité des justes. / La loi existe pour satisfaire la féroce fausseté des justes. / La loi, c'est comme verser du sel sur de la viande pourrie / pour dissimuler le goût que les vers y ont laissé. / La farce scabreuse de la bonté / se retrouve unie à une épouvantable soif de justice »⁷⁸⁹.

Ce que Liddell entend par le mot « juste » dans cette citation renvoie aux individus que privilégie le dispositif social, y compris la loi. Il ne s'agit pas d'individus qui sont bons par nature, mais des individus qui se soumettent au dispositif du « bonisme⁷⁹⁰ » pour être considérés normaux, représentables, et de qualités souhaitables. Ce dispositif, en ignorant l'abjection répandue de la société, élève les « champions de la civilisation⁷⁹¹ », selon l'expression de l'artiste. Ces champions ne sont estimés qu'entre eux-mêmes, eux qui

788

Angélica Liddell, *Tout le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)*, *Op. cit.*, p. 52.

789

Angélica Liddell, *Que ferai-je, moi, de cette épée ?*, *Op. cit.*, p. 44.

790

Angélica Liddell, *Angélica Liddell Interview at La Bâtie Festival de Genève 2011*, *Op. cit.*

791

Angélica Liddell, « *Maudit soit l'homme qui se confie en l'homme* » : *un projet d'alphabétisation*, *Op. cit.*, p.22. (« Et moi, je me méfie énormément des champions de la civilisation. / Les militants, les adhérents, les fondateurs, je m'en méfie. / Ils ont toujours une saloperie à cacher au nom d'une idée commune. / [...] / Ceux qui ne parlent jamais d'eux-mêmes, je m'en méfie. / Alors dis-moi, champion, à quoi tu penses quand tu te masturbes ? »)

réussissent à sourire en dissimulant leur fond atroce. Ils feignent la dignité, faisant semblant d'être de bons citoyens qui se dévouent à la civilisation. Et, comme tout le dispositif, celui du bonisme a un objectif clair, comme le suggèrent les répliques suivantes de Liddell :

« Dis-moi un peu, quel est ton supplément de dignité ? / D'après toi, qu'est-ce qui te rend meilleur que les autres ? / [...] / Quels bénéfices tires-tu de ton supplément de dignité ? / Combien de saloperies camoufles-tu derrière ton supplément de dignité ? / [...] // Quelle histoire triste me raconteras-tu quand tu me trahiras ? »⁷⁹²

Il ne s'agit donc pas seulement de dissimuler la cupidité personnelle mais aussi de laisser la possibilité de fuir en donnant des excuses mesquines quand se dévoile le vrai visage. Pour raconter la triste histoire après avoir trahi, les prétendus justes ont besoin de leur « supplément de dignité ». À cet égard, Liddell critique même la maternité glorifiée, au point que de nombreux spectateurs quittent la salle en refusant les insultes proférées :

« Parfois, la bonté et l'amour me dégoûtent. / Ce sont les suppléments de dignité des mères et des bigotes. / Hypocrites. / Elles sont bonnes par nature, elles aiment tout le monde, elles ne travaillent pas pour l'argent, elles agissent pour le bien d'autrui et elles nettoient les chiottes par amour, pour avoir quelque chose à cracher quand ça tourne mal. [...] Elles accumulent des kilos et des kilos de bonté et d'amour pour pouvoir tout recracher, pour se soulager de la responsabilité de leurs mauvaises actions, pour que les autres se sentent coupables quand elles sont incapables d'admettre leur propre culpabilité. Les mères »⁷⁹³.

Pour Liddell, les mères sont représentatives des prétendus justes dissimulant leurs misères. Les femmes dont la vie est remplie de souillures feignent la générosité par le simple fait d'être mère. Or, comme il ne s'agit pas de leur propre bonté, elles risquent de finir par trahir leur vrai caractère. C'est là où elles peuvent se retrancher derrière leur peine et leur sacrifice, voire culpabiliser les autres. Liddell, qui a dû traverser une enfance tragique en raison de l'hypocrisie immature de sa mère, récrimine : « les plus vils

792

Angélica Liddell, *Tout le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)*, *Op. cit.*, p. 62.

793

Ibid., pp. 46-47.

utilisent toutes sortes de malheurs pour se justifier, / pour se dégager de la responsabilité de leurs mauvaises actions »⁷⁹⁴.

C'est pourquoi le spectacle *Tout le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)* commence par le dialogue entre Wendy et Peter, évoquant leur haine contre la mère⁷⁹⁵. Pendant toute la deuxième moitié du spectacle, Liddell accable de paroles, criant, restant seule sur la scène vide. Elle y extériorise la souffrance qu'elle avait subie, à travers la haine contre l'idée de la mère, voire contre elle-même qui n'a pas pu s'empêcher de devenir « l'exacte réplique »⁷⁹⁶ de sa mère. Irrités par la provocation de l'artiste, de nombreux spectateurs quittent la salle. Or, il ne s'agirait pas de l'insulte à la mère en général, mais du dispositif social qui manipule l'idée de maternité déformée par la contrainte du bonisme. Ce que nous devons considérer est donc ce que vise cette « esthétique de la provocation », comme l'écrit Emmanuelle Garnier en analysant l'autre spectacle de l'artiste, *El año de Ricardo* :

« La poétique de l'outrance développée par Angélica Liddell est une façon de montrer explicitement et sans détour la monstruosité des logiques politiciennes réelles et actuelles. En forçant le trait, en allant jusqu'au bout de l'horreur de façon précise et détaillée, en fouillant chaque recoin de la pathologie humaine dans ses rapports à l'ambition et au pouvoir, en exhibant opiniâtrement l'inadmissible, la dramaturge impose une vérité que la société actuelle – avec ses conventions et son humanisme tiède – tend à masquer, voire à dénier »⁷⁹⁷.

Si la « poétique de l'outrance » de Liddell nous fait ainsi retrouver la vérité cachée et déniée, cette vérité que son spectacle tente de dévoiler ne se rapporte pas seulement au

794

Ibid., p. 44. Par contre, l'artiste proclame : « Au contraire des justes, je ne veux pas avoir d'excuses. / Je veux l'entière responsabilité ». (Angélica Liddell, *Que ferai-je, moi, de cette épée ?*, *Op. cit.*, p. 43.) Ainsi, elle vise à endosser ses propres misères sur scène, comme nous verrons dans la partie suivante.

795

« Peter. – Non seulement je n'ai pas de mère mais je n'ai même pas le plus petit désir d'en avoir une. Elles sont très surestimées. » (p. 13.) ; « Wendy. – Je ne veux être la mère de personne. » (p. 19.)

796

Ibid., p. 55.

797

Emmanuelle Garnier, « *El año de Ricardo* de Angélica Liddell : de la scène au texte, essai de 'logocentrisme à l'envers' », in Carole Egger, Isabelle Reck et Edgard Weber (dir.), *Textes dramatiques d'Orient et d'Occident : 1968-2008*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2012, p. 208.

mal humain mais aussi au dispositif de la société qui l'occulte. Ce dispositif que l'artiste appelle le bonisme prend un autre nom, pour l'exemple de *Que ferai-je, moi, de cette épée ?*, celui du rationalisme. Dans ce spectacle, d'après la souffrance qu'elle subit⁷⁹⁸, Liddell rend la responsabilité des attentats de Paris à la société occidentale, notamment au rationalisme français. Pour décrire celui-ci, l'artiste cite Cioran, selon lequel « la France est le pays de la perfection étroite », dans la mesure où « l'intelligence, la philosophie, l'art français appartiennent au monde du Compréhensible »⁷⁹⁹. Selon ce diagnostic qui date de 1941, le rationalisme français a tendance à exclure ce qui est incompréhensible et irrationnel. D'où un autre diagnostic : « [la France] ne peut s'élever aux catégories supra-culturelles : au sublime, au tragique, à l'immensité esthétique »⁸⁰⁰. Or, certains exemples comme le surréalisme ou le théâtre de l'absurde le contredisent. Mais ce qui est important est que Liddell pense que le dispositif n'occulte pas seulement le mal et la souffrance humains, mais aussi la « beauté », affirmant que le rationalisme « affaiblit toujours la poésie »⁸⁰¹.

Dans *Ping Pang Qiu*, le thème du spectacle lui-même est l'élimination de la beauté. Avec ce spectacle, l'artiste traite d'un autre grand pays, la Chine, pour critiquer le maoïsme, de la même manière qu'elle critique le rationalisme français. Pour elle, la révolution culturelle lancée par Mao Zedong en 1966 porte sur l'extermination du monde de l'expression. Le maoïsme se consacre « à faire taire, à exclure, à faire du mal, à

798

La souffrance personnelle subie en France par les étrangers est décrite dans « *Maudit soit l'homme qui se confie en l'homme* » : un projet d'alphabétisation : « Et on brûlerait des voitures dans les banlieues, en bon rancuniers. Ou bien on finirait en taule pour trafic de saloperies. Et en taule, on continuerait à faire du trafic, nous les emmerdeurs emmerdés. Ou alors on passerait douze heures par jour à faire des crêpes ou des kebabs, ou à piquer des portefeuilles aux touristes dans Paris, et on n'écouterait pas Schubert. » (p. 19.) ; « On est partis en France et qu'est-ce qu'on a fait ? / On a pleuré. / Voilà ce qu'on a fait. / On a pleuré. / Schubert s'est mis à résonner quelque part. / Et nous, on a pleuré. » (p. 33.)

799

Emil Cioran, *De la France*, trad. Alain Paruit, Paris, L'Herne, coll. « Carnets », 2009.

800

Ibid.

801

Angélica Liddell, *l'Affiche du spectacle Que ferai-je, moi, de cette épée ?*, Propos recueillis par Jean-François Perrier, trad. María Serna, Festival d'Avignon, 2016.

nuire »⁸⁰² tout ce qu'il considère comme répugnant, et qui souhaite toujours être décrit⁸⁰³. Ici, l'anéantissement de l'expression se rapporte à celui de l'être même, « car, si on extermine le monde de l'expression, chacun se débarrasse de soi-même, puisqu'il se débarrasse de la possibilité d'être décrit »⁸⁰⁴. Le moyen le plus efficace d'anéantir tous les êtres contre-révolutionnaires réside donc en une destruction de la culture, de la beauté :

« Le véritable anéantissement de l'être humain consistait à priver les générations à venir de la beauté suffisante pour comprendre le monde, pour comprendre la triste boue dont nous sommes faits. [...] Les grandes démonstrations de force ne consistent pas en la destruction de vies humaines, elles consistent en la destruction de l'infinie beauté que l'homme a été capable de créer »⁸⁰⁵.

Ainsi, la révolution culturelle extermine la beauté, c'est-à-dire la possibilité de faire comprendre la triste boue dont nous sommes faits. Pour Liddell, la beauté et la boue se rapporte l'une à l'autre, dans la mesure où les deux sont tellement précieuses que le système les interdit. Et l'artiste ne considère pas le maoïsme comme quelque chose du passé. Le dispositif de contrôle se perpétue, en vigueur :

« Non, ce n'est pas un thème éculé, il y a une immense photo de Mao sur la place Tiananmen, les visiteurs font la queue pour voir son cadavre embaumé. Et quand bien même ce serait un thème éculé, passé de mode, le maoïsme a tout simplement transféré aux masses une conduite ordinaire, une conduite populaire, quotidienne, que l'on peut observer tous les jours, n'importe où,

802

Angélica Liddell, *Ping Pang Qiu, Op. cit.*, p. 19.

803

Liddell demande : « Moi, je me contente de décrire la vie. Alors oui, je suis répugnante, et je suis aussi la vie. Et toi aussi tu es répugnant, et toi aussi tu es la vie. Qu'est-ce que tu croyais ? Que tu ne pouvais pas être décrit ? Que les autres étaient les seuls à pouvoir être décrits ? Que tu étais quelqu'un de bien sous tous rapports ? Il en faut, de l'orgueil, pour penser qu'on ne pourra jamais être décrit par les autres et qu'on est quelqu'un de bien sous tous rapports ». (*Ibid.*)

804

Ibid., p. 21.

805

Ibid., p. 35.

indépendamment de l'idéologie : je veux parler du mépris pour le monde de l'expression, la délectation que procurent l'ignorance, la bêtise, la connerie »⁸⁰⁶.

Si Liddell se réfère à la situation concrète de la Chine ou de la France d'une certaine époque, il ne s'agit pas seulement de la dimension publique d'un phénomène politique, mais aussi et surtout de la dimension personnelle de la vie ordinaire. L'artiste refuse la lecture pauvre de ses pièces, car pour elle, il est trop facile de parler de la politique pour ne pas parler de soi-même : « il est bien plus facile d'être humanité que d'être un homme en chair et en os ; il est bien plus facile de s'indigner politiquement, par exemple, que d'aller creuser dans ce puits d'excréments qu'est l'âme humaine »⁸⁰⁷. Ce qui l'inquiète est le fait que l'engagement politique dans l'humanité permette d'occulter notre bassesse. Ce n'est donc pas qu'elle s'oppose à la politique même, mais elle souhaite que nous regardions d'abord le tréfonds de notre âme tel qu'il est, car il décrit, selon elle, le point d'appui pour comprendre le monde⁸⁰⁸ :

« À la fin, je travaille avec la haine et tout ce qui provoque en moi la haine. C'est quelque chose de très personnel. La société est un concept construit. La seule chose qui est vraiment réel, c'est le *Je*. Je ne travaille donc pas à partir de la conscience sociale mais à partir de la conscience du *Je*. Ce qui m'intéresse, ce sont les mouvements de l'esprit. Je travaille depuis l'intérieur. Je ne suis pas

806

Angélica Liddell, *Ping Pang Qiu*, *Op. cit.*, *Ibid.*, p. 18.

807

Angélica Liddell, *l'Affiche du spectacle « Maudit soit l'homme qui se confie en l'homme » : un projet d'alphabétisation*, Propos recueillis par Jean-François Perrier, trad. María Serna, Festival d'Avignon, 2011.

808

En reconnaissant que « la pièce porte nécessairement l'empreinte de la politique », dans la mesure où elle évoque les crimes du totalitarisme, Liddell précise le thème de *Ping Pang Qiu* : « Dans le fond, j'essaie de parler de la condition humaine, de la façon dont les totalitarismes exploitent ce qu'il y a de plus bas dans la nature humaine pour parvenir à leurs fins. Je parle de la façon dont cette bassesse ordinaire menace et anéantit le monde de l'expression, en usant de diverses formes de moquerie, d'ignorance et d'humiliation. Je parle de la façon dont cette bassesse se loge ordinairement à l'intérieur de nous tous. L'individu lambda est un cloaque qui ne peut être nettoyé ». (Angélica Liddell, *l'Affiche du spectacle Ping Pang Qiu*, Propos recueillis par Jean-François Perrier, trad. María Serna, Festival d'Avignon, 2011.) Pour Liddell, ce sont les misères de chaque individu qui causent les crimes totalitaires, et pas l'inverse. Cela rappelle la causalité entre notre malheur et la tragédie de l'époque, éclairée par Kertész : « Et on ne sait pas si le malheur de l'homme vient d'Auschwitz, ou si ce malheur l'a mené à Auschwitz ». (Imre Kertész, « Ce malheureux XX^{ème} siècle », *L'Holocauste comme culture*, *Op. cit.*, p. 133.)

intéressée par la société ou par ce qui est sociétal mais par ce qui est plus profond dans l'être humain, de la conscience »⁸⁰⁹.

Or, cette habitude de travail ne l'empêche pas de traiter finalement de la dimension plus générale de la souffrance humaine :

« Je me considère comme une individualiste, ce qui est à mes yeux parfaitement compatible avec le fait d'être engagée dans la souffrance humaine. Il y a deux parts en nous, comme disait Miguel de Unamuno : une part de nous est en chair et en os, l'autre part est humanité. J'essaie de les rendre toutes deux compatibles »⁸¹⁰.

Le travail de Liddell porte ainsi sur le dévoilement de l'entremêlement de la douleur individuelle et de la tragédie du monde. La dramaturge a l'habitude d'écrire les pièces théâtrales à partir de son journal intime⁸¹¹, et de monter sur scène en tant qu'elle-même, donnant le nom d'Angélica au personnage dont elle joue le rôle⁸¹². En effet, il n'y a même pas de distinction évidente entre la performeuse et le personnage. Et ce dont elle tente de témoigner sur la scène implique à la fois le désespoir personnel devant le dispositif qui occulte son existence et la souffrance humaine qui est devenue la « norme »⁸¹³ de notre époque. Dans *La Maison de la force*, Lora, le double d'Angélica, affirme ainsi : « Et ma tristesse est si grande que je peux faire de l'ombre à une forêt »⁸¹⁴.

809

Angélica Liddell, *Rencontre avec Angélica Liddell autour de Todo el cielo sobre la tierra au Festival TransAmériques 2014*. [En ligne], <http://www.theatre-video.net/video/Rencontre-avec-Angelica-Liddell-autour-de-Todo-el-cielo-sobre-la-tierra-8e-Festival-TransAmériques> (Page consultée le 23 octobre 2016)

810

Angélica Liddell, *l'Affiche du spectacle La Maison de la Force*, Propos recueillis par Jean-François Perrier, trad. María Serna, Festival d'Avignon, 2010.

811

Un journal écrit du mai 2013 au septembre 2014, intitulé « La Fiancée du fossoyeur », est publié dans une collection des pièces théâtrales, *Le Cycle des résurrections*. (*Op. cit.*, pp. 65-179.)

812

Cela nous permet de citer les répliques de ses pièces de la même manière que ses paroles dans les entretiens.

813

Liddell dit : « J'ai compris que c'est ça la vie, et je trouve ça normal. / Pour moi, la souffrance est

1.2. La femme qui est irreprésentable

En consolidant son travail à partir « de l'être de chair et d'os pour aboutir à l'humanité »⁸¹⁵, Liddell ne s'empêche pas d'évoquer la vie des femmes, puisqu'elle s'en imprègne depuis sa naissance. La douleur des femmes devient pour ainsi dire son objet principal, malgré son refus de s'engager dans le féminisme. L'artiste a même déclaré qu'elle n'est pas féministe mais misogyne, en faisant allusion à la haine qu'elle éprouve à l'encontre de sa mère : « Être née d'une mère avec un retard mental a provoqué en moi un dégoût compulsif. [...] J'éprouve une haine brutale envers la mère et la maternité. [...] Avoir eu cette relation avec cette mère-là m'a rendu misogyne »⁸¹⁶. Or, Liddell confond ici la haine contre la maternité et la misogynie, qui ne sont pas les mêmes choses. La mère de l'artiste ne voulait pas que sa fille soit heureuse : « Si ma mère me voyait m'amuser avec d'autres enfants, elle s'empressait de les insulter et les éloignait de moi. / Si ma mère voyait que j'étais contente, elle s'empressait de trouver une excuse pour me faire pleurer »⁸¹⁷. Depuis ses expériences de l'enfance, l'artiste déduit :

« Les mères ont besoin de faire de leurs filles leurs jumelles vieilles, laides, stupides, épuisées pour se sentir fières, pour justifier leurs vies pathétiques. Les mères font de leurs filles leurs jumelles nauséabondes, sans même le faire exprès, sans même s'en rendre compte, elles les

la norme. / Donc je trouve aussi normal que les autres souffrent. / [...] / Si quelqu'un me dit qu'il est angoissé, je peux juste dire 'je te comprends, je me mets à ta place, je comprends ton angoisse' et je pense : / c'est normal, c'est insurmontable. / Je vis dans un monde de sentiments insurmontables, de tares, de lésions de naissance, et je trouve ça normal. / Pour moi, la souffrance est la norme ». (Angélica Liddell, *Tout le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)*, *Op. cit.*, p. 53.)

814

Angélica Liddell, « La Maison de la force », *La Maison de la force : Tétralogie du sang*, *Ibid.*, p.

66.

815

Angélica Liddell, *Conférence de Presse pour la Casa de la Fuerza au Festival d'Avignon 2010*.

816

Angélica Liddell, *Rencontre avec Angélica Liddell autour de Todo el cielo sobre la tierra au Festival TransAmériques 2014*.

817

Angélica Liddell, *Tout le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)*, *Op. cit.*, pp. 53-54.

pétrissent avec ce qu'il y a de pire en elles [...] pour que l'histoire se répète. La fille de Wendy, la fille de la fille de Wendy, la fille de la fille de la fille de Wendy, la fille de la fille de la fille de la fille de la fille de Wendy... Ainsi s'achève *Peter Pan* »⁸¹⁸.

Cette critique de la figure de la mère semble impliquer celle de la société qui exige la répétition du malheur féminin. Les mères qui étaient obligées de sacrifier leur vie ainsi que leur bonheur pour accomplir la maternité – celle qui est considérée comme l'apogée de la féminité – font de leurs filles leurs doubles malheureux, « pour justifier leurs vies pathétiques ». Mais la raison de leur vie pathétique peut être trouvée notamment dans la société patriarcale. Car celle-ci se base sur la misogynie, qui ne désigne pas la haine contre les femmes, mais le mépris de la valeur d'existence des femmes. Donc la haine de Liddell contre sa mère surpasse le dégoût personnel. Il s'agit de la haine contre une femme qui assimilait la misogynie que le dispositif patriarcal exerçait pendant toute sa vie. Il s'agit donc de la haine contre la misogynie. Et contrairement à ce qu'elle a pu dire, Liddell n'est pas misogyne. Elle fait plutôt le travail que nous pourrions qualifier de féministe, critiquant le dispositif de misogynie qui opprime et même anéantit les corps des femmes.

Pour ce faire, l'artiste s'appuie préalablement sur la douleur personnelle qu'elle subit en tant que femme. Mais les vécus personnels qu'elle présente sur scène n'ignorent pas, toutefois, le tourment féminin universel. *La Maison de la force* (2009), par exemple, traite des violences commises sur le corps des femmes, d'une raclée flanquée par le bien-aimé aux *féminicides* au Mexique. Or, ce que l'artiste dévoile ne porte pas seulement sur la violence physique, mais aussi sur l'élimination symbolique. Et celle-ci était vécue par Liddell à travers son enfance sous la domination de son père, dont le nom porte sur le Symbolique au sens lacanien :

« Mon père était militaire, il travaillait au tribunal du château de San Fernando, à Figueras. C'est lui qui était chargé d'intercepter et de mutiler les lettres que les soldats écrivaient à leurs mères, à leurs fiancées ou à leurs sœurs. Il fallait barrer les phrases jugées dangereuses. C'étaient presque toutes des lettres d'amour. Moi, j'étais chargée de décoller les timbres à la vapeur, au-dessus d'une casserole. Ils écrivaient aussi derrière les timbres. Certaines lettres n'arrivaient jamais à

818

Ibid., pp. 69-70.

destination, elles restaient chez moi. C'est comme ça que j'ai appris à lire. J'ai appris à lire en lisant les lettres d'amour des soldats. Les lettres interceptées et mutilées par mon père. Papa, j'ai connu un garçon qui écrit des lettres d'amour comme les soldats. Si ses lettres avaient atterri dans tes mains, je ne les aurais jamais reçues. Tu aurais mutilé toutes les phrases car tu les aurais jugées dangereuses. Papa, voici les lettres d'amour que tu aurais mutilées, voici les lettres d'amour qu'on a écrites à ta fille »⁸¹⁹.

Pour Liddell, son père est celui qui mutilait les phrases d'amour qu'elle aurait pu recevoir, et cette mutilation particularise le manque qu'elle a subi au moment même d'entamer sa propre existence, selon un ordre symbolique, c'est-à-dire, en apprenant la langue. Son père lui a appris le monde où son existence serait placée sous la menace d'une mort symbolique si elle ne restait pas discrète, vertueuse. D'autres exemples peuvent être mis en avant : un jour où un soldat dit à son père qu'elle était une pute, après l'avoir tripotée à l'âge de 9 ans à la piscine des soldats, son père lui a flanqué une gifle puis lui a fait lire des livres sur la pudeur de la femme, qui la dégoûtaient⁸²⁰ ; par la suite, son père a déchiré la revue dans laquelle Liddell lisait l'histoire de Sagawa, cannibale japonais qui avait mangé une fille à Paris⁸²¹. Son père a fait comme si le meurtre n'était pas arrivé, comme si le corps mangé de la fille n'avait jamais existé. Toutes ces expériences vécues dans le dispositif patriarcal conduisent Liddell à affirmer : « On m'a appris à ne pas avoir de corps, / on m'y a poussée, / à coups de pied au cul. [...] On m'a appris à haïr mon corps de femme, / de gré ou de force. / [...] / On m'a poussée à me sentir coupable d'être femme »⁸²².

C'est ce qui l'a incité à lire l'histoire de Lucrece de manière particulière. Lucrece, violée par un des fils du roi de Rome, Tarquin, s'est tuée sous les yeux de son père et de son mari, en réclamant la vengeance. D'où la révolte, puis la chute de la monarchie et l'édification de la République. Or, Liddell se rebelle contre l'éloge de la vertu de

819

Angélica Liddell, « Anfaegtelse », *La Maison de la force : Tétralogie du sang*, *Op. cit.*, p. 31.

820

Angélica Liddell, « Je ne suis pas jolie », *Ibid.*, pp. 13-15.

821

Angélica Liddell, *Que ferai-je, moi, de cette épée ?*, *Op. cit.*, p. 71.

822

Angélica Liddell, « Je ne suis pas jolie », in *La Maison de la force : Tétralogie du sang*, *Ibid.*, p.

11.

Lucrèce, ainsi que le suggère une lecture politique qui relègue le viol au second plan. Sa pièce *You are my destiny (Le viol de Lucrèce)* reconstitue une scène du rêve de Lucrèce dans laquelle, en s'identifiant à Lucrèce, elle marche avec un homme susceptible de la violer et de la tuer. Soudain, elle s'engouffre dans une mercerie gigantesque, pleine de femmes « euphoriques » et « vulgaires », « expertes dans l'art de culpabiliser les autres »⁸²³. Et ce n'est pas le violeur mais « la société, cette mercerie bourrée de femmes vertueuses [...] qui suicide »⁸²⁴ Lucrèce : « Les femmes tournent la tête vers moi, elles disent que je dois me suicider, que je dois servir d'exemple, qu'aucune femme violée ne peut rester en vie, je dois servir d'exemple, je dois servir d'exemple »⁸²⁵.

De nombreuses sociétés patriarcales, voire misogynes, contraignent même aujourd'hui les femmes à une mort symbolique. Par exemple, le 1^{er} mars 2017, au cours du débat du Parlement européen sur l'égalité salariale, un député polonais, Janusz Korwin-Mikke déclare que les femmes « doivent être payées moins que les hommes parce qu'elles sont plus petites, plus faibles et moins intelligentes qu'eux »⁸²⁶. Le 29 décembre 2016, le Ministère de l'Administration de la Corée du Sud a dessiné et publié un « plan d'accouchement » sur lequel le nombre précis des femmes susceptibles de tomber enceintes est indiqué selon la région, pour encourager les naissances. Le 22 février 2017, l'Institut de Santé et des Affaires Sociales de Corée a publié un rapport sur le même sujet d'encouragement, pour l'accouchement ainsi que le mariage : « À la suite de l'augmentation du niveau d'éducation et de revenu des femmes, celles-ci ont tendance à ne pas réajuster le choix de mariage à la baisse. Afin de changer cette coutume, il faut créer du contenu culturel. Il ne s'agit pas d'une simple promotion, il faut faire conduire le

823

Angélica Liddell, « You are my destiny », in *Le Cycle des Résurrections*, trad. Christilla Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014, pp. 27-28.

824

Angélica Liddell, « Il y a là des épées en flammes », propos recueillis et traduits par Christilla Vasserot pour le Festival d'Automne à Paris et l'Odéon-Théâtre de l'Europe, in Programme de *You are my destiny (Lo stupro di Lucrezia)*, 2014.

825

Angélica Liddell, « You are my destiny », in *Le Cycle des Résurrections*, *Op. cit.*, p. 28.

826

http://www.lemonde.fr/europe/article/2017/03/14/un-depute-polonais-machiste-sanctionne-au-parlement-europeen_5094376_3214.html

projet en tant que complot dans le plus grand secret »⁸²⁷. Ces dispositifs de contrôle réduisent l'existence particulière des individus féminins à un exemple, voire à une machine à reproduire, exigeant une subordination silencieuse au système patriarcal, sans mener une vie libre et riche.

Le pire est que ces dispositifs ne présente aucune considération pour la vie des femmes, voire, ils encouragent parfois même le meurtre. En Corée, de nombreuses femmes sont menacées de mort tous les jours sous prétexte qu'elles ont une attitude méprisante à l'égard des hommes, ou qu'elles ont quitté leur compagnon en dépit de son amour, ou qu'elles sont justement des femmes. Cela est une affaire globale depuis longtemps, à tel point que le terme de *fémicide* a été créé au début du 19^{ième} siècle puis étudié abondamment depuis 1976, à l'occasion du premier Tribunal International sur les Crimes contre les Femmes, qui eut lieu à Bruxelles⁸²⁸. La gravité de la situation est manifeste, par exemple, dans un sondage intitulé « Qu'est-ce que la guerre pour les femmes ? » : du 9 octobre 2001 au 6 juin 2012, 3073 personnes sont mortes dans des attentats terroristes aux États-Unis, 2002 soldats américains en Afghanistan, 4486 soldats américains en Irak, pendant que 11766 femmes américaines sont tuées par leur maris ou leur copains, et elles sont plus nombreuses que les morts des trois catégories combinées⁸²⁹. Et selon Jill Radford, « dans la mesure où les féminicides fonctionnent comme une manière de contrôler la femme en tant que classe sexuelle, ils sont au centre de la maintenance de la situation actuelle patriarcale »⁸³⁰.

827

<https://www.kihasa.re.kr/web/news/report/view.do?menuId=20&tid=51&bid=79&ano=10592>
“여성의 교육수준과 소득수준이 상승함에 따라 하향선택결혼이 이루어지지 않는 사회관습 또는 규범을 바꿀 수 있는 문화적 콘텐츠 개발이 이루어져야 함. 이는 단순한 홍보가 아닌 대중에게 무해한 음모수준으로 은밀히 진행될 필요가 있음.”

828

Diana E. H. Russell & Nicole Van de Ven (dir.), *Crimes Against Women : proceedings of the International Tribunal*, Berkeley, Russell Publications, 1990. Voir aussi : Diana E. H. Russell & Jill Radford (dir.), *Femicide : The Politics of Woman Killing*, Woodbridge, Twayne Publishers, 1992 ; Diana E. H. Russell & Roberta A. Harmes (dir.), *Femicide in Global Perspective*, New York, Teachers College Press, 2001.

829

https://www.pinterest.fr/pin/270216046363695979/?source_app=android

830

Jill Radford, “Introduction”, in Diana E. H. Russell & Jill Radford (dir.), *Femicide : The Politics of Woman Killing*, *Op. cit.*, p. 6.

Citant les féminicides à Chihuahua depuis 1993, dans *La Maison de la force*, Liddell invite sur scène trois femmes qui véritablement ont été témoins de catastrophes. Pendant que la performeuse se tient debout, les bras attachés dans le dos, portant une robe blanche et une culotte blanche retirée, sous un fort éclairage, un témoin parle de Paulina, assassinée à l'âge de 16 ans :

« Elle a été enlevée. / Elle a été violée. / Elle a été battue. / Elle a été écrasée par la voiture dans laquelle elle avait été violée. / Elle a été assassinée. / Et finalement son corps a été jeté sur un chemin de terre, sur la route d'Aldama. // Sur son bras, Paulina avait écrit les chiffres de la plaque d'immatriculation de la voiture. / En prévision de sa mort, peut-être. // Ils auraient pu décider de ne pas l'assassiner. / Mais ils ont choisi de l'assassiner »⁸³¹.

Ceux qui ont choisi d'assassiner sont les hommes. Or, le dispositif discursif de la société ne parle que des femmes, c'est-à-dire des victimes, qui sont entrées dans le silence éternel. Il leur impose une deuxième mort, affirmant qu'elles ont fourni les prétextes du crime, comme si elles avaient mérité le meurtre. Pour ce dispositif, les hommes, qui sont maîtres du système, peuvent toujours sortir impunis. Liddell en parle, en se référant à la condition juridique du Mexique :

« Les féminicides ont ainsi été facilités par une culture de l'impunité due à la subordination des femmes. Le code pénal de cet État indique par exemple que si la femme violée a eu une attitude provocante, la peine doit être moindre. Et si un homme enlève une femme puis se marie avec elle, la plainte est annulée. / Toujours d'après ce même rapport, les femmes se retrouvent accusées de la violence qu'elles subissent, à cause de leur façon de s'habiller ou de leur comportement en société. »⁸³²

831

Angélica Liddell, « La Maison de la force », *La Maison de la force : Tétralogie du sang*, *Op. cit.*, p. 113.

832

Ibid., p. 117.

Virginie Despentes, écrivaine française qui se dit militante féministe, écrit à propos de son expérience de viol par trois inconnus dans une voiture. Le titre du texte est provocant, il met en avant une contradiction atroce : « Impossible de violer cette femme pleine de vices »⁸³³. Cela est contradictoire, parce que, comme le dit Liddell, ce qui est plus évident est de dire que le viol a eu lieu en raison du vice de la femme. Or, Despentes contredit cette évidence, critiquant des points cruciaux du dispositif patriarcal, qui, selon notre analyse, connaît deux aspects : d'une part, le jugement sur le comportement de la femme n'est pas présent par nature, il est plutôt imposé par la société. « Cette femme pleine de vices » est donc en effet inexistante, pour que le viol puisse arriver ; d'autre part, il n'y a pas de viol en soi, car la femme n'est pas morte, et elle n'a pas non plus tué le violeur, elle a donc, d'une manière ou d'une autre, obtempéré : « Cette femme pleine de vices » n'a pas refusé jusqu'à se donner la mort, ainsi que l'écrit Despentes :

« La preuve : si vraiment on avait tenu à ne pas se faire violer, on aurait préféré mourir, ou on aurait réussi à les tuer. Celles à qui ça arrive, du point de vue des agresseurs, d'une manière ou d'une autre ils s'arrangent pour le croire, tant qu'elles s'en sortent vivantes, c'est que ça ne leur déplaisait pas tant que ça. »⁸³⁴

On constate que cet argument est semblable à celui fourni par le négationniste Faurisson, lorsqu'il indique que les survivants ne peuvent pas témoigner de la chambre à gaz, car ils ne sont pas morts là-bas⁸³⁵. Ce dispositif discursif interrompt ainsi toutes les manières de témoigner du « différend » que subit les victimes. Ce différend devient ainsi irréprésentable. Les agresseurs resteront impunis⁸³⁶, ignorants de leur crime⁸³⁷. Et ce qui

833

Virginie Despentes, « Impossible de violer cette femme pleine de vices », *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006.

834

Ibid., p. 35.

835

Voir Jean-François Lyotard, *Le Différend*, *Op. cit.*, pp. 16-17.

836

Despentes l'écrit : « Comme pour la plupart des viols, j'imagine. J'imagine que, depuis, aucun de ces trois types ne s'identifie comme violeur ». (Virginie Despentes, « Impossible de violer cette femme pleine de vices », *King Kong Théorie*, *Op. cit.*, p. 35.)

837

Et cela rappelle la colère de Liddell que nous avons déjà citée : « Se rendre compte de tout et voir

est pire est que l'existence même des victimes est déniée, et que celles-ci sont en définitive condamnées à une mort qui s'avère à la fois symbolique et réelle, comme dans le cas de Lucrece, ainsi que des survivants d'Auschwitz. Charlotte Delbo écrit : « Vous ne croyez pas ce que nous disons / parce que / si c'était vrai / ce que nous disons / nous ne serions pas là pour le dire⁸³⁸ ». Virginie Despentes écrit également : « Et, de toute façon, comment peux-tu en être sortie vivante, sans être une salope patentée ? Une femme qui tiendrait à sa dignité aurait préféré se faire tuer. Ma survie, en elle-même, est une preuve qui parle contre moi »⁸³⁹.

La parole des femmes violées n'est donc pas entendue dans la société patriarcale. « La loi des flics, c'est celle des hommes »⁸⁴⁰, déclare Despentes. Pour les femmes, vivre sous l'influence de ce dispositif des hommes est donc vivre avec l'irracontable, en subissant le « trauma crucial, fondamental, définition première de la féminité, 'celle qu'on peut prendre par effraction et qui doit rester sans défense' »⁸⁴¹. Nous pourrions même dire que mourir dans cette société est également traumatisant, car la loi des hommes rend irréprésentables même les femmes mortes. Liddell se souvient : « Sur les huit femmes balancées dans le terrain vague près de la route durant ce mois de novembre, seules trois purent être identifiées. Au Mexique, les femmes sont victimes même après leur mort »⁸⁴². Et la « condition féminine » concernée à la fois par l'existence et la mort se définit ainsi, selon Despentes :

« Toujours coupables de ce qu'on nous fait. Créatures tenues pour responsables du désir qu'elles suscitent. Le viol est un programme politique précis : squelette du capitalisme, il est la

les autres ne se rendre compte de rien, / c'est une véritable plaie ». (Angélica Liddell, *Tout le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)*, *Op. cit.*, p. 52.)

838

Charlotte Delbo, *Auschwitz et après III. Mesure de nos jours* [1971], Paris, Minuit, 2009, p. 78.

839

Virginie Despentes, « Impossible de violer cette femme pleine de vices », *King Kong Théorie*, *Op. cit.*, p. 39.

840

Ibid., p. 38.

841

Ibid., p. 40.

842

Angélica Liddell, « La Maison de la force », *La Maison de la force : Tétralogie du sang*, *Ibid.*, p. 116.

représentation crue et directe de l'exercice du pouvoir. Il désigne un dominant et organise les lois du jeu pour lui permettre d'exercer son pouvoir sans restriction. Voler, arracher, extorquer, imposer, que sa volonté s'exerce sans entraves et qu'il jouisse de sa brutalité, sans que la partie adverse puisse manifester de résistance. Jouissance de l'annulation de l'autre, de sa parole, de sa volonté, de son intégrité. Le viol, c'est la guerre civile, l'organisation politique par laquelle un sexe déclare à l'autre : je prends tous les droits sur toi, je te force à te sentir inférieure, coupable et dégradée. »⁸⁴³

La condition féminine est celle de l'infériorité, manipulée par le « dispositif culturel prégnant et précis, qui prédestine la sexualité des femmes à jouir de leur propre impuissance, c'est-à-dire de la supériorité de l'autre »⁸⁴⁴. Alors que l'homme est cet « autre » supérieur, qui est de fait le « sujet » puissant, les femmes ne peuvent exister en tant que sujet de leur vie. Les phrases de Simone de Beauvoir s'avèrent encore signifiantes dans de nombreuses sociétés : « L'humanité est mâle et l'homme définit la femme non en soi mais relativement à lui. [...] Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre »⁸⁴⁵. Et la voix de l'Autre n'est jamais entendue ni comprise par le Sujet. Cela impose un désespoir total⁸⁴⁶. Intériorisant leur impuissance, les femmes « [apprennent à être] à travers l'humiliation », à travers l'élimination. Liddell écrit : « Difficile de ne plus se considérer comme une merde. / [...] / Dégoûtée par moi-même. / Dégoûtée par mon

843

Virginie Despentes, « Impossible de violer cette femme pleine de vices », *King Kong Théorie*, *Op. cit.*, p. 50. Despentes écrit en se souvenant du moment du viol : « Jamais en sécurité, jamais les mêmes qu'eux. Nous sommes du sexe de la peur, de l'humiliation, le sexe étranger. C'est sur cette exclusion de nos corps que se construisent les virilités ». (p. 34.)

844

Ibid., p.52.

845

Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe I [1949]*, Paris, Gallimard, 1976, p. 17.

846

Liddell écrit ainsi sur la cruauté du discours de l'homme : « Vous vivrez, baiserez, mourrez. / Et rien de ce que vous ferez ne changera l'idée de l'homme. / L'idée de l'homme persistera indépendamment de votre vie et de votre mort. / La nature vous ignore. / [...] / Même si on retrouve vos cadavres déchiquetés au bord du fleuve, / pour le fleuve, vous n'êtes ni vivants ni morts. / Vous n'êtes rien pour le fleuve. / La pluie ne s'émeut ni de vos putains de joies, ni de vos putains de fatigues, ni de nos putains de douleurs ». (Angélica Liddell, « La Maison de la force », *La Maison de la force : Tétralogie du sang*, *Op. cit.*, pp. 63-64.)

visage, par mes cheveux, par mon corps, par ma façon d'être. Ce sont les conséquences de l'humiliation »⁸⁴⁷.

2. L'amour comme dispositif pulsionnel

Or, cette reconnaissance de soi-même occulté du dispositif de la misogynie est elle-même traumatisante⁸⁴⁸. Nous ne pouvons pas nous empêcher de voir que la mort symbolique des femmes est omniprésente. Cela nous renvoie à la réplique d'une des victimes réelles des féminicides au Mexique, qui monte sur scène dans *La Maison de la force* : « le pire, c'est que [la mort] fait désormais partie de notre quotidien, de notre vie au jour le jour⁸⁴⁹ ». Ainsi, nous ne pouvons pas retourner à l'époque où nous ne savions pas l'influence mortelle du dispositif patriarcal⁸⁵⁰. Nous nous trouvons toujours sous l'ombre de la misogynie. Ce qui est pire est que nous y existons à la fois en tant que victimes et agresseurs. Rien n'est plus traumatisant que le fait que nous nous sommes déjà assimilées au dispositif patriarcal, à tel point que nous opprimons notre propre liberté. Les femmes qui se subordonnent aux normes de la société, par exemple en se modelant à un comportement vertueux ou à une manière de s'habiller, par peur du viol, reconnaissent

847

Angélica Liddell, « La Maison de la force », *La Maison de la force : Tétralogie du sang, Op. cit.*, p. 72.

848

Peggy Phelan écrit que « la prise de conscience féministe nous permet de regarder cette prise de conscience comme traumatique (a feminist awakening allows us to see that awakening as traumatic) ». (Peggy Phelan, « Survey », in Helena Reckitt (dir.), *Art and Feminism*, London, Phaidon Press Limited, 2001, p. 44.)

849

Angélica Liddell, « La Maison de la force », *La Maison de la force : Tétralogie du sang, Op. cit.*, p. 108.

850

Cela s'oppose à l'ignorance privilégiée des hommes, comme l'écrit Despentes : « Les hommes, en toute sincérité, ignorent à quel point le dispositif d'émasculation des filles est imparable, à quel point tout est scrupuleusement organisé pour garantir qu'ils triomphent sans risquer grand-chose, quand ils s'attaquent à des femmes. Ils croient, benoîtement, que leur supériorité est due à leur grande force. [...] Ils estiment le combat égalitaire, les bienheureux crétins. C'est tout le secret de leur tranquillité d'esprit ». (Virginie Despentes, « Impossible de violer cette femme pleine de vices », *King Kong Théorie, Op. cit.*, p. 48.)

qu'elles sont responsables du crime. Ainsi, elles risquent de devenir l'assassin symbolique d'elle-même.

Virginie Despentes, après avoir vécu le viol, a eu l'occasion de rencontrer Camille Paglia, féministe américaine, controversée. Pendant l'entretien, Paglia lui a parlé de l'habitude d'enfermer les filles dans les dortoirs à dix heures du soir, dans les années 1960, pendant que les garçons avaient toute liberté de se déplacer : « Nous avons demandé 'pourquoi cette différence de traitement ?' on nous a expliqué 'parce que le monde est dangereux, vous risquez de vous faire violer', nous avons répondu 'alors donnez-nous le droit de risquer d'être violées' »⁸⁵¹. Et cette histoire a ouvert les yeux de Despentes. Parce que ce « droit de risquer d'être violée » n'est pas autre que celui d'exister en tant que soi, sans être manipulée par le dispositif de menace. Il faudra donc surmonter ce dispositif qui tente d'anéantir notre existence. Il faut ouvrir un autre chemin.

Le titre d'une pièce de Liddell, *Je ne suis pas jolie*, suggère un nouveau chemin possible, en résumant le thème original de son art, qui s'avère de fait ambivalent. D'une part, ce titre implique la misogynie assimilée. La femme ne se trouve pas jolie, car la société lui impose de le penser. D'autre part, une toute autre dimension intervient, dans la mesure où l'artiste elle-même décide de ne pas être jolie, volontiers. Avec de tels propos, elle refuse la représentation de la beauté conçue par la société. En réalité, ce titre est extrait des paroles d'une chanson : « Je ne suis pas jolie et je n'ai pas envie de l'être. Le passeur me dit : 'Les jolies petites filles ne paient pas.' »⁸⁵². La chanson critique une société qui estime certaines filles jolies puis leur donne le privilège d'embarquer gratuitement. Ce que Liddell refuse est ce dispositif représentatif qui exige la subordination des femmes, d'une manière ou l'autre. Ici, être qualifié de jolie veut dire se réduire à l'Autre. L'artiste dit donc qu'elle veut payer. Ou peut-être ne veut-elle pas même monter sur le bateau. Elle veut rester hors représentation. Elle veut être irracontable. C'est pourquoi elle déploie des choses brutales et provocatrices sur la scène.

851

Ibid., p. 43.

852

Angélica Liddell, « Je ne suis pas jolie », in *La Maison de la force : Tétralogie du sang*, *Ibid.*, pp. 15-16.

Ce faisant, elle souhaite que le réel surgisse en accusant la monstruosité de la société, en témoignant du traumatisme que les femmes ont vécu. Elle s'exclame ainsi : « Pourvu que quelque chose nous offre un tremblement ! »⁸⁵³.

C'est dans ce contexte que Liddell décrit son travail : « Je me chargerai de creuser le sillon / où l'éclair se fauilera »⁸⁵⁴. Elle creuse une fosse sans prévoir mais souhaiter l'éclair qui surgira, qui viendra de l'autre côté de l'ordre symbolique, masculin. En somme, contre le dispositif représentatif de la société patriarcale, Liddell introduit un autre dispositif qui est corporel, pulsionnel. Selon Lyotard qui développe la notion de *dispositif pulsionnel* en contraste avec celle du *dispositif de contrôle*, foucauldien, il s'agit de couper court au discours dominant et de souhaiter le surgissement de la brutalité énergétique⁸⁵⁵. Arnaud Rykner, un des théoriciens littéraires développant la notion de *dispositif artistique* à cet égard, définit celui-ci comme « un processus non dépourvu d'aléatoire, qui pose les conditions de possibilités d'une série de rencontres sans figer celles-ci dans un cadre déterminé »⁸⁵⁶. Et la rencontre dont il est question est celle avec le réel comme trauma, avec l'irreprésentable qui est expulsé de l'ordre symbolique.

Par conséquent, cette rencontre elle-même doit être traumatisante. C'est pourquoi Liddell n'échappe pas à quelque chose de brutal. Elle aime rendre ses spectacles provocants, car elle sait que la beauté occultée du dispositif se trouve au plus près de la cruauté : « seuls ceux qui veillent sur la férocité / pourront résoudre le problème de la Beauté, / car la nostalgie de la Beauté / ne peut être assouvie que par la cruauté »⁸⁵⁷. Anne Dufourmantelle, psychanalyste et philosophe, décrit ainsi la caractéristique du travail de Liddell, que nous voulons dire de disposer les « dispositifs pulsionnels », qui vise l'émerveillement, sans ignorer la terreur :

853

Angélica Liddell, *Que ferai-je, moi, de cette épée ?*, *Op. cit.*, p. 98.

854

Ibid., p. 51.

855

Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, *Op. cit.*, 1994.

856

Arnaud Rykner, *Les Mots du théâtre*, *Op. cit.*, p. 37.

857

Angélica Liddell, *Que ferai-je, moi, de cette épée ?*, *Op. cit.*, p. 50.

« Angélica Liddell, elle, sait que vivre fait mal, et c'est pourquoi son théâtre est un théâtre de l'émerveillement. Au Moyen-Age, la 'merveille', c'était le hors-normes, qu'il soit magnifique ou terrifiant. Ce qui déchirait le cours ordinaire du monde. En ce sens, les batailles étaient aussi une merveille. Son théâtre, c'est cela : il montre la coexistence des choses et de leur envers, il fait chuchoter les morts dans les voix des vivants, il rend présent un autre monde. Cela a un prix : il n'y a pas d'émerveillement sans terreur ». ⁸⁵⁸

Le dispositif pulsionnel que l'artiste déploie sur scène « rend présent un autre monde » qui est au-delà de la représentation dominante de la société patriarcale. L'important est que ce dispositif se rapporte à la question de l'amour. Liddell dit, en présentant son spectacle *You are my destiny (Lo stupro di Lucrezia)* inspiré par l'histoire de Lucrèce :

« Pour transformer le viol de Lucrèce en histoire d'amour, j'ai dû me rebeller contre la vision trop plate des choses. Je ne supporte pas que Lucrèce soit utilisée comme un symbole de vertu parce qu'elle s'est suicidée. C'est la société, cette mercerie bourrée de femmes vertueuses dont il est question dans la pièce, qui la suicide. Pourquoi une femme devrait-elle être vertueuse ? Et je trouve idiot d'utiliser cette histoire comme symbole de la chute des tyrans, en reléguant viol au second plan ; tout comme je trouve absurde de l'aborder d'un point de vue strictement féministe. Bref, je me révolte contre la récupération politique de Lucrèce. *You are my destiny* n'est pas 'juste une histoire d'amour'. Je dirais que c'est IRRÉMÉDIABLEMENT une histoire d'amour ⁸⁵⁹. »

Parler de l'amour qui était occulté dans le discours politique ⁸⁶⁰ n'est autre que creuser une fosse pour cette artiste qui dit que « l'amour est une compétition de fossoyeurs » ⁸⁶¹.

858

Anne Dufourmantelle, *Angélica Liddell, un joyau intact sous le désastre*, Propos recueillis par Daniel Loayza, à propos de la représentation de *You are my destiny* au Théâtre de l'Odeon, Paris, 20 septembre 2014, [En ligne], <http://www.theatre-odeon.eu/fr/le-magazine/2014/10/angelica-liddell-un-theatre-de-la-merveille> (Page consultée le 15 novembre 2016)

859

Angélica Liddell, *l'Affiche du spectacle You are my destiny (Lo stupro di Lucrezia)*, Propos recueillis par Christilla Vasserot pour le Festival d'Automne à Paris et l'Odéon-Théâtre de l'Europe, 2014.

860

Liddell dit qu'elle se rebelle contre la vision strictement féministe aussi. Or, ce qu'elle désigne par la notion « féministe » semble étroit.

Son amour pulsionnel consiste à fossoyer, à parvenir de la scène du théâtre au centre de la terre, en attendant en bas pour recevoir le cadavre du bien-aimé, pour que la terre les ensevelisse l'un à côté de l'autre⁸⁶². De fait, dans la société patriarcale, l'amoureuse a tendance à se rendre dépendante de l'homme qu'elle aime. Comme le dit de Beauvoir, « c'est en répondant aux exigences de l'amant qu'elle se sentira nécessaire »⁸⁶³. La femme ne peut devenir le sujet de son amour. Elle reste en tant qu'Autre. Et cette relation de dépendance risque de la traumatiser par le mépris et l'humiliation. L'Autre souffre de la peur de ne pas être aimée :

« Alors l'entier dévouement, / l'obsession de satisfaire tes moindres désirs, / unie à la terreur de te voir partir un jour, / reviennent à la charge, mon maître, / jusqu'à ce que tu m'abandonnes, / jusqu'à ce que tu m'ignores. / Car les choses sont ainsi faites, elles sont ainsi faites. / Il est facile de m'oublier. / Je ne suis pas jeune. / Je ne suis pas belle. »⁸⁶⁴

Et si une femme tente de surmonter cette angoisse, devenant quelqu'un qui est aimée par son « maître », cela ne la fait que se subordonner au dispositif patriarcal. Liddell ne cache pas son mépris envers ce désir d'être aimé, pendant qu'elle en souffre, elle aussi : « D'après toi, qu'est-ce qui est le plus abominable ? [...] Le plus terrible, dans la solitude, c'est qu'on ne peut pas éradiquer le désir d'être aimé. On veut être seul mais on a besoin d'être aimé. On déteste l'humanité mais on a besoin d'être aimé »⁸⁶⁵. Or, en refusant l'amour accompli qui se soumet au dispositif, Liddell souhaite rester en statut d'être abandonnée, à la même manière de dire : « je ne suis pas jolie ». Elle parle d'un « amour maladif, bestial » qui l'a fait souffrir du « syndrome de l'abandon » : « C'est cet amour-là que je ressens. / [...] / Dès que j'aime, je me sens abandonnée. / Le sentiment

861

Angélica Liddell, « You are my destiny », in *Le Cycle des Résurrections*, *Op. cit.*, p. 32.

862

Ibid., pp. 32-33.

863

Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe I* [1949], *Op. cit.*, pp. 540-550.

864

Angélica Liddell, *Tout le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)*, *Op. cit.*, p. 59.

865

Ibid., p. 26.

d'amour et le sentiment d'abandon commencent en même temps »⁸⁶⁶. Et l'artiste préfère embrasser cette peur d'abandon, en disant : « la certitude de ne pas être aimée m'aide à me sentir plus libre dans ma relation à l'horreur »⁸⁶⁷.

Ainsi, le travail de Liddell porte sur l'amour pulsionnel féminin qui coupe court à toute subordination. Dans ses spectacles, l'amour n'est pas celui qui est déterminé par le discours des hommes. La femme devient le sujet de son amour. Dans *You are my destiny*, Lucrece qui se qualifie de « fiancée du fossoyeur » ne se suicide pas mais accomplit son amour avec Tarquin, le violeur :

« Et voilà comment un violeur fit de moi son amante. Car, de tous les hommes qui m'entouraient, père, époux et ami, fanatiques de ma vertu, esclaves de leurs ambitions, avec sur leur couteau mon sang encore chaud, le seul qui ait parlé d'amour, le seul qui n'ait pas parlé de patrie, le seul qui n'ait pas parlé de gouvernement, le seul qui n'ait pas parlé de guerre, le seul qui n'ait pas parlé de politique, le seul qui ait préféré tout perdre en échange d'un instant d'amour, c'est le violeur, c'est Tarquin. »⁸⁶⁸

La femme traumatisée par son amour comme humiliation restaure son corps perdu, brutalisé. Or, cela ne veut pas dire qu'elle se trouve intacte de la douleur de l'amour. Le corps sur scène souffre toujours. Pourtant, ce n'est pas en raison d'injonctions ordonnées par les hommes, mais de la décision de l'amoureuse de rester hors représentation, de ne pas être jolie. Dans le spectacle *Tandy*, une fille qui s'appelait Rosalin veut être Tandy, pour « oser être forte et courageuse », pour « oser être aimée » : « Je veux être Tandy. Je veux être Tandy »⁸⁶⁹. Puis elle déclare : « Je suis comme celui à qui la discipline n'apprend rien »⁸⁷⁰. Comme oser être aimée hors le dispositif est une affaire difficile, Tandy souffre, mais sa vulnérabilité elle-même est son choix.

866

Ibid., p. 59.

867

Ibid., p. 58.

868

Angélica Liddell, « You are my destiny », in *Le Cycle des Résurrections, Op. cit.*, p. 35.

869

Angélica Liddell, « Tandy », *Ibid.* p. 40.

870

Ibid., p. 43.

Tandy se trouve hantée par les fantasmes qui lui font faire des mouvements passionnés, elle se fatigue et meurt d'insomnie, puisque, selon elle, son bien-aimé ne cesse pas de penser à elle. La psychiatrie explique ces symptômes comme ceux du syndrome de Clérambault, de la conviction délirante d'être aimé. Mais Tandy ose encore appeler cette psychose l'amour, se situant à la fois à l'intérieur et à l'extérieur des symptômes, car un soir elle a réalisé de façon brutale que jamais, jamais son bien-aimé n'a pensé à elle. C'est l'amoureuse qui non seulement crée mais aussi casse ses fantasmes⁸⁷¹. Elle s'envole hors le diagnostic du monde, disant qu'elle « aime sa maladie »⁸⁷². Selon Dufourmantelle, l'artiste « nous donne à voir une femme très 'connectée' à un lieu de son être où la division entre fantasme, réalité psychique, réel serait comme suspendue, jouée autrement. Et même, où la division entre soi et l'autre serait remise en cause »⁸⁷³. Dufourmantelle ajoute, sur la question de l'amour chez Liddell :

« Elle est radicale, ce qui veut dire qu'elle creuse jusqu'à la racine de l'amour, jusqu'au point où il s'enfonce obscurément dans le désir, où il est hanté par les fantasmes et les angoisses de la dévoration, de l'abandon... toute cette 'boue', comme elle dit, que la civilisation essaie de tamiser, de stabiliser, du côté des pulsions premières de l'être, très profondes et très archaïques. »⁸⁷⁴

Et cet amour radical dont la racine comprend la « boue » exclue de la civilisation se rapporte notamment au corps. Refusant l'espoir et le sentiment qui se soumettent au dispositif représentatif⁸⁷⁵, Liddell convoque sur scène l'amour pulsionnel qui est au plus

871

« Ce qui compte, ce sont les contradictions au sein de l'amour », dit Angélica comme personnage dans *Ping Pang Qiu* (Angélica Liddell, *Ping Pang Qiu*, *Op. cit.*, p. 23.) L'amour est donc contradictoire, impliquant à la fois les symptômes et leur effondrement. Notamment dans ce spectacle, Liddell traite de son amour de la Chine, qui est contradictoire parce que la Chine comme objet d'amour n'existe pas, dans la mesure où la révolution culturelle porte sur la destruction même de la Chine. (p. 16.)

872

Angélica Liddell, « You are my destiny », in *Le Cycle des Résurrections*, *Op. cit.*, p. 49.

873

Anne Dufourmantelle, *Angélica Liddell, un joyau intact sous le désastre*, *Op. cit.*

874

Ibid.

875

« Je ne veux pas être une de ces dames pleines d'espoir, / qui rêvent, / qui puent la pisse mais qui

près de la vérité du corps. Comme le signale son titre, le spectacle *La Maison de la force* parle des femmes qui se consacrent aux exercices corporels, à la recherche de l'amour qui va en dehors de tout ce que manipule la société. Selon les répliques d'Angélica, passer quatre heures par jour dans un club de sport lui apporte un moment de calme, où elle peut sentir sa propre force et sa propre résistance, ainsi que sa propre faiblesse. Ici, elle tombe amoureuse d'« un bonhomme en pâte à modeler », dont la faiblesse implique la vérité du corps que le dispositif ne peut opprimer. Elle lui déclare son amour : « tu es sérieux, solitaire, silencieux et triste comme les haltères »⁸⁷⁶, faisant par ses propres mains de petits bonhommes en argile pour les assoit sur le canapé. Ainsi, la femme devient Sujet de son amour, qui « [vivra] enrichie et appauvrie par la douleur », qui « [n'enlacera] que les faibles ». Et ce dispositif d'amour se rapporte à « la vengeance féminine »⁸⁷⁷ qui vise l'amour exigé par la société misogyne.

3. Dispositifs corporels pour la vengeance sur scène

« Sans pouvoir tirer des coups de fusil dans la rue, je me venge sur scène »⁸⁷⁸, affirmant cela, Liddell explicite la valeur de ses spectacles qui porte sur la critique et la vengeance du dispositif représentatif. Car celui-ci dissimule, comme nous l'avons vu, la douleur

gardent l'espoir, / qui se frottent le vagin à la première queue venue mais qui dans le fond nourrissent d'autres espoirs. / Des secondes chances et autres saloperies. / Je ne veux pas être une de ces femmes pétries de sentiments, / qui ont besoin de sentiments à toute heure, / qui n'ont pas d'autre argument que les putain de sentiments, / qui ont besoin de nettoyer les chiottes par amour, / et pas juste parce qu'il faut les nettoyer, avoir des chiottes propres et basta. / Nettoyer des chiottes, ce n'est pas aimer. / Je ne veux pas être comme toutes ces femmes qui accusent les hommes de leur malheur, / de leur solitude, / qui accusent tout le monde / au lieu de reconnaître qu'elles sont vieilles, laides et stupides / et qu'elles sont épuisées, / et qu'elles croulent sous leurs enfants qui les rendent encore plus vieilles, plus laides et plus stupides. / Le supplément de dignité ne les sauve même pas. / Être mères ne les sauve même pas. »Angélica Liddell, *Tout le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)*, *Op. cit.*, p. 65.

876

Angélica Liddell, « La Maison de la force », *La Maison de la force : Tétralogie du sang*, *Op. cit.*, pp. 100-101.

877

Ibid., p. 120.

878

Angélica Liddell, *Angelica Liddell Interview at La Bâtie Festival de Genève 2011*, *Op. cit.*

humaine ainsi que la beauté, et opprime le corps et l'amour des femmes. L'artiste crée donc divers dispositifs corporels qui se consacrent à témoigner de ceux qui sont rendus irréprésentables. Les actes sur scène sont performatifs plutôt que théâtraux, dans la mesure où leur exécution même devient un « geste de témoignage », comme l'écrit Joseph Danan⁸⁷⁹. Le prélèvement du sang, le rasage du crâne, l'automutilation, la course épuisante et le transport des canapés bouleversent notre corps, qui fait partie de la vengeance.

Au lieu de balles de fusil, Liddell jette son corps et sa parole pour fissurer la représentation. Emmanuelle Garnier analyse, entre autres, la matérialité de l'énonciation chez la performeuse. En effet, malgré son travail performatif et corporel, Liddell a tendance à beaucoup s'appuyer sur les paroles. Elle critique directement la société qui dissimule l'irréprésentable, en criant presque tout au long du spectacle. Or, en suivant ce qu'elle dit, nous sommes écrasés non seulement par le contenu brutal, mais aussi par l'intensité énergétique de l'énonciation en direct. Selon l'expression de Garnier, « un flux de paroles débordant, une logorrhée irrépressible » nous attaque, comme si l'énonciation n'était pas autre qu'« un geste qui tend le corps tout entier en direction du public »⁸⁸⁰.

Tandis que la parole chez Liddell porte sur la critique crue du dispositif de contrôle, le corps a tendance à ignorer celui-ci, et à fournir toute autre dimension du dispositif pulsionnel. Pour ainsi dire, les corps font les actes qui ne peuvent trouver une cohérence raisonnable. Et ces actes fissurent l'ordre représentatif. Par exemple, *Tout le ciel au-dessus de la terre* commence par une scène de masturbation. Sur la scène, nous voyons un tas de terre qui ressemble à une tombe, sur lequel se pose un crâne de crocodile. Autour de cette terre entassée, les petits arbres plantés tremblent dans le vent. Le vent souffle tristement, dont le gémissement résonne avec le fredonnement fragmentaire de Liddell, portant une robe jaune qui est tellement légère que nous pouvons

879

Joseph Danan, « Témoins d'une présence », in Georges Banu, Catherine Naugrette et Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Études Théâtrales n° 51-52. Le geste de témoigner : un dispositif pour le théâtre*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2011.

880

Emmanuelle Garnier, « *El año de Ricardo* de Angélica Liddell : de la scène au texte, essai de 'logocentrisme à l'envers' », in Carole Egger, Isabelle Reck et Edgard Weber (dir.), *Textes dramatiques d'Orient et d'Occident : 1968-2008, Op. cit.*, p. 205.

regarder la danse des plis. Soudainement, la performeuse crie, posant une question en répétition sans aucune réponse : « Où est Wendy ? » Le mélange étranger de la voix brutale et du silence en air gèle les corps des spectateurs. Puis la performeuse commence à se masturber sur la terre. La masturbation soudaine et stérile diffère la signification. Il s'agit d'un acte qui s'envole en dehors de la contrainte de la société⁸⁸¹. Il ne s'agit que du corps dont la physicalité nous interpelle.

Il en va de même avec la scène brutale de *La Maison de la force*, dans laquelle trois femmes transportent une vingtaine de grands canapés, puis de sacs remplis de charbon, qui dure pendant une trentaine de minutes. L'important est que les spectateurs doivent traverser avec leur propre corps la longue durée des actes douloureux. Même si nous avons envie que la performeuse « sublime » l'acte, c'est-à-dire, « qu'elle en invente un signe et passe vite à autre chose »⁸⁸², nous devons prendre ce moment en entier. Faire vivre ensemble est un dispositif important et particulier chez Liddell. Elle prolonge les actes jusqu'au bout, pour que les corps des spectateurs ne puissent en sortir intacts. L'introduction fréquente de la musique peut être comprise dans le même contexte. Chaque fois que les performeurs chantent sur scène, ils chantent les chants entiers. Les spectateurs doivent les écouter, sans pouvoir rembobiner rapidement, malgré leur habitude de la perception dans ce monde vertigineux.

Il en va de même avec la danse. La danse, chez Liddell, envahit la scène et l'occupe longtemps, sans générosité. Dans *Tout le ciel au-dessus de la terre*, par exemple, deux danseurs chinois, qui ne sont pas acteurs professionnels, sont invités et dansent sur scène. Liddell les avait rencontrés dans la rue de Shanghai, pendant sa fuite personnelle de la vie tragique :

« La première chose que j'ai vue, ce sont des gens en train de danser dans la rue, sur Nanjing Lu. Je passais des heures à les filmer, à les regarder danser. J'ai pensé qu'un jour je reviendrais à

881

Dans ce contexte, Liddell parle de son habitude étrangère de masturbation : « Face à la maladie, / face à la souffrance, / il me vient juste une terrible envie de me masturber, / de jouir, toute seule. / Quand je sors d'un hôpital, / quand je viens de rendre visite à mon père à l'hôpital, / je m'engouffre dans les toilettes d'un grand magasin pour me masturber, pour me faire jouir. / Ça me soulage. » (Angélica Liddell, *Tout le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)*, *Op. cit.*, p. 63.)

882

Anne Dufourmantelle, *Angélica Liddell, un joyau intact sous le désastre*, *Op. cit.*

Shanghai et je leur dirais : ‘J’aimerais vous voir danser avec moi, sur une scène. Avec un véritable orchestre qui jouerait des valse. J’irai jusqu’à Séoul pour chercher la personne qui composera les plus belles valse pour vous. Et la pièce parlera du syndrome de Wendy, ou de comment satisfaire tous tes désirs pour que tu ne m’abandonnes pas. Et de ce qu’il se passerait si un terriblement mélancolique rencontrait un autre terriblement mélancolique, à Shanghai.’⁸⁸³ »

Les deux danseurs chinois, l’un à l’âge de 72 ans et l’autre de 71 ans, ne parlent espagnol, ni français, ni anglais. Ils se présentent sur scène, hors le langage, dansant aux sept valse que l’orchestre joue au fond de la scène : *la valse de Nanjing Lu* ; *la valse des bicyclettes « Forever »* ; *la valse sur laquelle Wendy fait la connaissance de Peter* ; *la valse de la splendeur dans l’herbe* ; *la valse des choses que je serais capable de faire pour toi* ; *la valse de l’origine de la tristesse humaine* ; *la dernière valse*. La présence de leurs corps dansant remplit la scène de l’énergie impressionnante. Et comme il ne s’agit plus de la rue mais de la scène, nous devons regarder la danse du début à la fin, sans pouvoir quitter et continuer le chemin. Nous nous trouvons tous happés. Tous les performeurs de la pièce sont présents sur scène, et ils dansent eux aussi la valse deux par deux, y compris Peter et Wendy qui parlaient de la douleur atroce de l’amour pulsionnel⁸⁸⁴. Et les spectateurs ne peuvent s’empêcher d’y participer.

La plupart des actes performés dans les spectacles de Liddell ressemblent à la danse, dans la mesure où l’important est la présence corporelle même qui, avec son énergie pulsionnelle, nous apporte à une rencontre avec quelque chose de l’irracontable. Joseph Danan examine le travail de Liddell, notamment *La Maison de la force*, à l’égard de cette puissance performative de l’acte présent, dans son ouvrage intitulé *Entre théâtre et performance*. Or, il n’y ignore pas le fait crucial que le manque de la sublimation ne peut pas quand même interdire l’interprétation des spectateurs. Il dit plutôt : « plus l’acte

883

Angélica Liddell, *Tout le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)*, *Op. cit.*, p. 34.

884

Après les quatre premières valse, il arrive un court moment de l’entretien en chinois, où les deux danseurs répondent à la même question sur l’amour : « Que feriez-vous pour ne pas être abandonné(e) par la personne que vous aimez ? » Monsieur Zhang répond : « Je lui dirais : ‘Je t’aime beaucoup, tu me manques et je veux que nous restions ensemble.’ » ; ainsi que Madame Xie : « Je lui dirais : ‘Je suis très triste.’ Je la prendrais dans mes bras pour qu’elle reste avec moi et avec notre amour ». (*Ibid.*, pp. 35-36.)

accompli sera évident et fort, indiscutable dans sa présence instantanée, plus la scène sera chargée de cette puissance métaphorisante, ouvrant grand champ au sens, dans un temps second qui requiert l'interprétation »⁸⁸⁵. Et Danan nous donne son interprétation de la scène du transport des sacs de charbon :

« [L'action] est à la fois littérale, ne représentant qu'elle-même, et porteuse d'une charge symbolique que fait résonner ce qui immédiatement la suit : des trois femmes étendues sur le tas de charbon qu'elles ont elles-mêmes bâti, comme dans un processus de travaux forcés qu'elles auraient intériorisé au point d'elles-mêmes se les imposer, naît, comme un chant, un dialogue à trois voix venu des *Trois Sœurs* de Tchekhov. Le chant de l'impossible départ pour un (im)possible ailleurs. »⁸⁸⁶

Or, il nous semble que ce n'est pas l'esprit mais le corps qui puise l'interprétation. Le rêve de « l'impossible départ » est le rêve gravé sur le corps, étendu sur le tas de charbon comme sur la tombe, avec les mains tachées. Il s'agit du désespoir corporel.

Dans *Tandy*, la performeuse marche à quatre pattes sur scène, ayant le pan de sa robe blanche à la bouche. Ses bras s'agitent dans les airs, caressant son sein nu ainsi qu'un voile blanc qui recouvre un chien en verre. Elle tient une bougie dans la bouche et secoue les mains. Elle entre sous le voile puis caresse le visage du chien silencieux. Elle se traîne par terre en se masturbant. Elle remue le corps doucement pour danser, clamant le pronostic selon lequel sa psychose est « incurable, incurable, incurable ». Le corps ne fait qu'éparpiller des gestes brutaux, car l'artiste croit que « le corps engendre la vérité. Les blessures engendrent la vérité »⁸⁸⁷.

Liddell dit qu'elle demande aux comédiennes « de travailler comme si elles devaient soulever non pas des poids mais leur propre vie⁸⁸⁸ ». Car pour elle, « chaque geste est un geste qui sert à survivre à la souffrance, à la douleur, qui nous permet aussi

885

Joseph Danan, *Entre théâtre et performance* [2013], Arles, Actes Sud-Papiers, 2016, p. 37.

886

Ibid., pp. 42-43.

887

Angélica Liddell, Programme du Festival d'Avignon 2010, Propos recueillis par Christilla Vasserot, p. 52.

888

Angélica Liddell, Rencontre avec le public au Festival d'Avignon 2010.

de nous survivre à nous-même⁸⁸⁹ ». Le corps plongé dans son amour pulsionnel sur la scène de Liddell touche ainsi le corps de nous les spectateurs. Marga Auré, psychanalyste, écrit dans l'article intitulé « Angélica Liddell : 'corps parlant' au théâtre du réel » :

« Angélica Liddell ne tempère rien ou peu mais fait tomber les barrières qui se dressent entre la scène et le spectateur lançant à peine un voile esthétique sur la punition infligée et du même coup, elle frappe et enjôle son public. L'objet regard est omniprésent dans la salle faisant du public un voyeur consentant et coupable. Angélica Liddell nous regarde, nous inspecte. Elle dit vouloir construire un rapport direct et privilégié avec le spectateur provoquant en chacun une situation de conflit avec soi-même et avec le monde, par l'exposition à la douleur de ses comédiens, à sa propre souffrance et sa limite physique. À travers une tension émotionnelle maximale elle veut que le spectateur s'identifie, par l'œuvre d'art, à sa propre poésie, pour ainsi pénétrer non seulement le monde mais aussi les conflits intimes desquels nous pâtissons. Le spectateur n'en sortira pas indemne. »⁸⁹⁰

Le corps qui se traîne sur scène est le nôtre tel qu'il a été subordonné, éliminé, brutalisé. Et ce corps devient le Sujet de l'amour pulsionnel, du sublime féminin, qui ne domine pas l'Autre à travers telle ou telle représentation mais respecte « l'Autre incalculable (*incalculable otherness*) »⁸⁹¹. D'où la possibilité de l'irruption du réel, qui nous interpelle. Quant à *Tandy*, il y a un néon qui scintille au fond de la scène, durant tout le spectacle, « *There will be miracles* ». Après tous les gestes du traumatisme ainsi que de l'amour, à la fin du spectacle, le mot *here* est ajouté, éclairé. « Il y aura des miracles, ici ». Et le miracle porte sur la rencontre avec notre propre réel, notre amour perdu.

889

Ibid.

890

Marga Auré, « Angélica Liddell : 'corps parlant' au théâtre du réel », in Christiane Page, Carolina Koretzky et Laetitia Jodeau-Belle (dir.), *Théâtre et Psychanalyse : Regard croisés sur le malaise dans la civilisation*, Montpellier, L'Entretiens, 2016, p. 295.

891

Barbara Claire Freeman, *The Feminine Sublime*, California, University of California Press, 1995, p. 11.

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'hypothèse fondamentale de cette thèse consiste à dire qu'il subsiste une forme d'irreprésentable, et que celui-ci sert de thème principal dans certains spectacles contemporains. La manière par laquelle chaque spectacle traite de ce sujet est variable, mais nous avons abordé, particulièrement, celle qui repose sur la création d'un dispositif représentatif se référant à la question du corps, de façon à permettre une irruption pulsionnelle de l'irreprésentable dans l'expérience des spectateurs. L'important réside, en définitive, sur le fait qu'il ne s'agit pas de représenter l'irreprésentable, il s'agit davantage de souhaiter son émergence, laquelle est incontrôlable, pendant que le spectacle déploie des dispositifs qui contribuent tout de même à certaines représentations. Il s'agit donc d'un défi pour les artistes qui osent passer par une représentation afin de susciter cet irreprésentable. La conclusion générale de la thèse vise à interroger ce qu'implique ce défi.

Dans la première partie, nous avons examiné des concepts cruciaux de la thèse, préparant des outils théoriques à employer pour l'analyse des spectacles dans la deuxième partie. Le premier chapitre s'est consacré à l'étude de la question de l'irreprésentable. Cette thèse a construit sa propre hypothèse en s'appuyant sur ce concept, soulignant le fait que quelque chose est irreprésentable, d'une part, en raison d'une intensité sensorielle qui échappe au Symbolique au sens psychanalytique, et d'autre part, en raison de l'occultation politique qui l'exclut du discours principal de la société. L'Holocauste et le naufrage du *Sewol* de la Corée du Sud ont servi d'exemples.

En soulignant le deuxième aspect de l'irreprésentable, c'est-à-dire l'occultation politique, le deuxième chapitre a interrogé la notion de dispositif. Le dispositif de contrôle au sens foucauldien, ainsi que le dispositif « représentatif » au sens lyotardien, expliquent la manipulation discursive et pratique qui rend irreprésentables des choses considérées inutiles voire dangereuses dans notre société néolibérale. Or, un autre dispositif, qualifié par Lyotard de « pulsionnel », au lieu d'opprimer l'irreprésentable, souhaite l'irruption de celui-ci en fissurant le flux dominant dans la société, ainsi que dans les œuvres d'art.

Le troisième chapitre a tenté d'examiner la liaison entre ce dispositif pulsionnel et le théâtre contemporain. D'abord, nous avons étudié la distinction lyotardienne entre l'attitude moderne et l'attitude postmoderne, selon leur manière de traiter de l'irreprésentable. Après, nous avons appliqué cette distinction à celle entre le théâtre moderne et le théâtre postmoderne. Et c'est le théâtre postmoderne des années 1960-1970 qui alors pratique de façon appuyée le dispositif pulsionnel. Or, cette thèse suggère que le théâtre contemporain se situe à une autre étape, adoptant une attitude à la fois moderne et postmoderne, c'est-à-dire, à la fois nostalgique et novatrice. L'hypothèse est que le théâtre contemporain renonce, comme l'a fait le théâtre postmoderne, à représenter l'irreprésentable, mais qu'il ose encore créer, comme l'a fait le théâtre moderne, divers dispositifs représentatifs.

D'où l'étude sur le dispositif qui est à la fois pulsionnel et représentatif, dans le quatrième chapitre. En nous référant aux recherches de l'équipe LLA de l'université de Toulouse, nous avons abordé la notion de dispositif « artistique ». Nous avons vu que celui-ci implique non seulement le retour de la représentation, mais aussi la possible rencontre avec l'irreprésentable, c'est-à-dire avec le Réel. Les artistes mettent divers dispositifs sur scène qui ne visent pas directement l'irreprésentable même, mais qui bouleversent la sensation corporelle des spectateurs ; et les spectateurs peuvent être interpellés, de manière imprévue, par leur propre Réel, dont l'émergence est suscitée en dehors de ce dispositif artistique.

La deuxième partie de la thèse concerne l'analyse des dispositifs artistiques, qui sont particulièrement corporels, des trois metteurs en scène choisis. Dans le cinquième chapitre, nous avons étudié le travail de Kim Hyuntak, metteur en scène coréen qui s'intéresse au traumatisme qui, entre autres, habite les Coréens depuis le dernier siècle. Afin de témoigner de la douleur irreprésentable gravée sur le corps, l'artiste déconstruit la narration, faisant ressortir des sensations anachroniques qui peuvent toucher le corps des spectateurs. Quand au spectacle *La Bicyclette* (2014), il est même parvenu à physiquement solliciter une dizaine de spectateurs, en leur demandant de faire de la bicyclette sur la scène, de façon à fournir l'énergie électrique qui éclaire le projecteur, le seul éclairage du spectacle. D'où la simultanéité de la participation corporelle et du regard attentif, qui permet aux spectateurs de confronter leurs propres traumatismes.

Dans le sixième chapitre, nous avons examiné des dispositifs corporels et matériels dans le travail de Romeo Castellucci. Selon notre étude, le thème principal du metteur en scène est la mort ou Dieu irracontable, voire l'impuissance humaine devant l'irreprésentable. Afin de faire ressentir cette impuissance corporelle, Castellucci dispose diverses matières qui nous bouleversent : le bruit assourdissant qui secoue la salle, la diarrhée d'un vieil homme qui ne cesse de salir la scène, la langue coupée par les ciseaux, la voix vide qui provient de l'orifice sur le cou d'un laryngectomisé, les poudres d'os versées par les machines exécutant une danse sacrificielle vertigineuse, le sang et le hurlement des hommes agonisants, la présence brutale des animaux sur scène. Errant parmi ces dispositifs, les spectateurs pourraient à un moment donné sentir leur propre impuissance devant leur propre Réel irreprésentable.

Dans le septième chapitre, nous avons vu le travail d'Angélica Liddell, dont le thème porte sur le malheur humain, et plus particulièrement, sur la douleur des femmes qui, elles-mêmes sont rendues irreprésentables dans la société patriarcale. La violence exécutée sur leur corps ainsi que sur leur esprit est remplacée par d'autres violences commises sur scène, qui ne connaissent pas la sublimation. Liddell se rebelle contre tous les ordres de contrôle, souhaitant que la brutalité exposée puisse dévoiler non seulement la douleur mais aussi la beauté occultées. Le thème de l'amour pulsionnel occupe la scène par son intensité sensorielle, sous l'ombre duquel la sordidité humaine ne doit pas être dissimulée.

Chacun de ces trois artistes dont cette thèse a analysé le travail se consacre à construire ses propres dispositifs représentatifs, corporels, malgré l'impossibilité de représenter l'irreprésentable même. Pour la conclusion générale, nous interrogerons la valeur de cet acte artistique dans notre société contemporaine. Nous sommes en train de traverser une époque où le malaise dans la civilisation atteint le sommet. Nous connaissons tous les jours aux différents endroits de la terre la menace de la guerre et une abondance de morts, soit réelles, soit symboliques. Tout cela se rapporte à la lutte invisible entre grands états puissants qui visent à obtenir une concession. Et cette lutte

ignore la vie des gens dont l'existence est comptée pour rien par rapport au développement structurel du capitalisme mondialisé.

Le 7 octobre 2017, Han Kang, romancière coréenne, publie un article intitulé « Pendant que les États-Unis parlent de la guerre, la Corée du Sud frémit : il n'y a aucun scénario de guerre qui finit par la victoire », dans le *New York Times*. Dans cet article, Han parle de ce qu'elle avait découvert pendant ses recherches pour son œuvre *Le garçon arrive*, qui traite du mouvement de démocratisation à Gwangju en 1980, où la dictature militaire avait massacré les militants civils. Han n'a pu s'empêcher d'élargir le champ de recherche, « en incluant les documents concernant non seulement Gwangju mais aussi la Seconde Guerre Mondiale, la guerre civile en Espagne et en Bosnie, ainsi que les massacres des amérindiens » :

« Une des choses que j'ai reconnues pendant mes recherches est que dans toutes les guerres et dans tous les massacres il y a un point critique auquel les êtres humains perçoivent certains autres comme 'sous-humains' – parce que ceux-ci ont une différente nationalité, ethnicité, religion, idéologie. D'où viennent d'autres reconnaissances : la dernière ligne de défense par laquelle les êtres humains peuvent rester humains est la perception complète et sincère de la souffrance des autres, qui surmonte tous les préjugés ; et il nous est demandé à tout moment, le vouloir et l'acte pratiques et actuels qui vont au-delà de la simple pitié pour la souffrance des autres. »⁸⁹²

En nous référant au titre d'un ouvrage d'Alain Badiou, *Notre mal vient de plus loin*, nous pourrions dire que notre mal le plus intense se rapporte à l'ignorance des « sous-humains » et de leur souffrance. Nous nous trouvons ainsi dans une société inhumaine, occultant les êtres inutiles par rapport au profit économique, en les rendant irréprésentables. Or, pour garder la dernière ligne de défense de l'humanité, il nous faut « le vouloir et l'acte » qui ne surmontent pas seulement les préjugés mais aussi les simples pitiés. Et ce vouloir et cet acte qui sont pratiques et actuels exigent de nous de dépasser le chaos désespérant de l'impossible. Badiou écrit :

892

Han Kang, « While the U.S. Talks of War, South Korea Shudders : There is no war scenario that ends in victory », in *New York Times*, le 7 octobre 2017. (<https://www.nytimes.com/2017/10/07/opinion/sunday/south-korea-trump-war.html>)

« Dire : ‘je ne comprends pas’, ‘je ne comprendrai jamais’, ‘je ne peux pas comprendre’, c’est toujours une défaite. On ne doit rien laisser dans le registre de l’impensable. La vocation de la pensée, si l’on veut pouvoir, entre autres choses, s’opposer à ce qu’on déclare impensable, c’est de le penser. »⁸⁹³

Il s’agit donc de la vocation de penser l’impensable, de ne pas laisser l’irreprésentable dans l’abîme mais de multiplier des dispositifs représentatifs afin que l’irreprésentable puisse nous envahir, nous qui voulons rester humains.

Pour Badiou, notre société imprégnée du triomphe absolu du capitalisme mondialisé est dominée par trois figures : la subjectivité de la classe moyenne qui se partage la faible somme laissée par l’oligarchie dominante ; la subjectivité des démunis, qui garde le désir de s’assimiler à la classe moyenne ; la subjectivité des démunis, qui, cette fois-ci, s’avère nihiliste, ayant pour seul désir la revanche et la destruction⁸⁹⁴. Badiou pense que cette troisième subjectivité est responsable des tueries du 13 novembre, et que même cette figure nihiliste « [ne] se constitue [qu’]en apparence contre le désir d’Occident, [car] le désir d’Occident est son fantôme caché »⁸⁹⁵. Or, Badiou rêve « une quatrième figure subjective typique, celle qui veut passer outre la domination du capitalisme mondialisé sans jamais s’installer dans le nihilisme, cet avatar meurtrier du désir d’Occident »⁸⁹⁶.

Et cette quatrième subjectivité qui vise à passer outre le dispositif de pouvoir et de désir se lie à la subjectivité artistique qui souhaite aborder la souffrance des « sous-humains », élaborant divers dispositifs représentatifs qui passent outre la dominante idée de représentation de notre société barbare. Nous pourrions lire, dans ce contexte, le travail de Kim Hyuntak qui lutte contre la stratégie de l’oubli à travers la mémoire du corps ; celui de Romeo Castellucci qui nous fait « regarder » comme « agir » au-delà de la prolifération des images stériles ; et celui d’Angélica Liddell qui parle de l’amour

893

Alain Badiou, *Notre mal vient de plus loin. Penser les tueries du 13 novembre*, Paris, Fayard, 2016, p. 13.

894

Ibid., pp. 39-44.

895

Ibid., p. 43.

896

Ibid., p. 61.

pulsionnel dépassant l'amour exigé du monde meurtrier. Ici, la lutte de chaque artiste ressemble même à celle des familles de défunts de tous les événements tragiques auxquels manque la justice de respecter les droits des victimes, dans la mesure où elles font tout ce qu'elles peuvent pour le dévoilement de la vérité, et pour l'intensification de la sécurité afin de sauver les futures victimes.

La lutte de la quatrième subjectivité a donc lieu constamment non seulement dans les œuvres d'art mais aussi dans la réalité sociale. Et cela apporte parfois un changement réel. Un événement traumatique dont la discussion était opprimée dans un régime politique peut revenir en surface dans un autre. La quatrième subjectivité contribue ainsi à établir un nouveau « partage du sensible » pour que les gens qui sont comptés pour rien dans un ordre représentatif puissent retrouver leur *logos* dans un autre, selon la philosophie politique de Jacques Rancière⁸⁹⁷. Or, si quelque chose d'irreprésentable dans un partage du sensible peut être représenté dans un autre, peut-on dire que cette représentation est elle-même irréprochable, sans abîme ni Réel manquant ? Nous avons posé la même question dans le premier chapitre et la réponse que nous y avons suggérée était négative. C'est pourquoi cette thèse n'osait jamais dire la représentation de l'irreprésentable mais la mise en scène des dispositifs représentatifs à travers lesquels pourrait arriver le surgissement de l'irreprésentable. Pourtant, il ne s'agit pas de pessimisme, il faut continuer la lutte humaine pour penser aux gens qui ne sont pas pris en compte, car à partir d'un changement minimal de la société, d'un petit dispositif pulsionnel et artistique, arrive un moment puissant qui peut témoigner d'un Réel.

Par exemple, des changements ont eu lieu concernant le naufrage du *Sewol* évoqué dans le premier et le cinquième chapitre. Nous avons vu que le ferry submergé, sans aucune tentative de sauvetage de la part de l'État, était irreprésentable d'une part, dans la mesure où la brutalité sensorielle des affres de la mort était trop intense pour être symbolisée, d'autre part, dans la mesure où effectivement les ruses politiques exigeaient une seconde mort en occultant l'événement. Or, la présidente de l'époque, Park Geunhye, fille du dictateur Park Chunghee des années 1970 a démissionné en mars 2017, à la suite de longues manifestations du peuple coréen. Celui-ci a condamné le parti au pouvoir pour

897

Voir Jacques Rancière, *La Méésentente : politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995 ; Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

avoir considéré la vie des hommes comme insignifiante, manœuvré systématiquement l'opinion publique, et encouragé la corruption économique. Après l'élection présidentielle avancée en mai 2017, le changement de gouvernement a eu lieu. Et ce qui avait été rendu irréprésentable commence à fissurer l'occultation exigée. D'où le repêchage du ferry *Sewol*, 1072 jours après le naufrage. On a pu s'occuper de la dépouille de certains disparus. On a pu découvrir l'une des raisons principales de la submersion, que le gouvernement précédent avait tenté de dissimuler, à savoir, la surcharge des armatures en fer pour la construction de la base navale à Gangjeong, sur l'île de Jéju, au profit du pouvoir militaire américain.

Pourtant, il reste d'autres vérités à dévoiler, d'autres corps à retrouver. Avec ses débris irrécupérables, le ferry rouillé et abîmé nous a montré son corps massif, monstrueux, qui ne laisse qu'un certain affect irracontable. Si la mort sous la mer était notre thème irréprésentable, le repêchage peut être un dispositif artistique. Mais celui-ci ne fait se présenter qu'un autre corps mystérieux. C'est comme dans le spectacle de Romeo Castellucci, *Le Metope del Partenone* (2015), afin de faire allusion à la mort irréprésentable, la scène montre d'autres corps mourants, haletant, versant le liquide jaune aux pieds des spectateurs-flâneurs. Ou comme dans *Tauberbach* (2014), chorégraphié par Alain Platel, sur la scène où dansent les corps tordus afin de témoigner de la douleur d'une schizophrène vivant dans une décharge sauvage, les vêtements entassés en masse, écrasant le regard des spectateurs. Ici, les corps qui grimpent sur le tombeau de vêtements et y sont ensevelis se présentent comme une voix intraduisible, dans la mesure où *Tauberbach* signifie Bach chanté par les sourds. Lyotard écrit sur cette question de la voix, en le liant à celle de l'affect, de l'irréprésentable :

« Ce qui chez Freud recouvrirait à peu près, me semble-t-il, la distinction de la *lexis* et de la *phônè*, ce n'est pas l'opposition du conscient et de l'inconscient, mais celle de la *Vorstellungsrepräsentanz* (qui représente par représentation) avec l'affect. [...] L'affect est en effet un témoin, puisqu'il se manifeste en *phônè*. C'est même un témoin insoupçonnable dans son ordre : étant tout entier ce qu'il est, et signal qu'il est, il ne saurait mentir. [...] En termes de discours (*logos, lexis*), il est sourd, ou muet. »⁸⁹⁸

898

Jean-François Lyotard, « Voix », *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991, p. 137.

D'après cette distinction de Lyotard, nous pourrions dire qu'à la *lexis* « qui représente par représentation » s'oppose la *phônè* qui est l'affect provoqué par le dispositif corporel mis au plus près de l'irreprésentable. Ici, l'affect devient lui-même un témoin en tant que tel, comme le silence profond des victimes témoigne du fait qu'il y a l'irracontable. Nous voyons sur scène des dispositifs comme témoins, qui ressemblent, par exemple, au ferry couché sur la terre, noirci et détruit. Ces dispositifs n'ont besoin que de leur présence pour témoigner.

Joseph Danan parle de ce « geste de témoigner » dans son article « Témoins d'une présence ». Citant une scène d'*Inferno* de Romeo Castellucci, où une cinquantaine de personnes s'avancent telle une énorme vague de présences physiques, il écrit :

« Ils ne jouent pas. Ils sont là, et nous sommes là. Et ce dont ils témoignent, c'est de cette double présence. De les sentir ainsi présents, nous nous sentons présents. De les savoir vivants, nous nous savons vivants. Chacun témoigne de lui-même dans la singularité de son corps, de son visage, de sa présence au monde, nous renvoyant à nous-mêmes, à chacun de nous. »⁸⁹⁹

Faisant sentir la présence intense des corps vivants, le spectacle, selon Danan, devient lui-même un « geste » de témoignage de notre propre existence. D'ailleurs, dans la scène suivante où les corps tombés par terre se relève un à un, Danan voit qu'« un vivant se relève de la mort pour témoigner qu'il a été vivant » et que « ce moment de présence vivante est [...] sur fond de mort »⁹⁰⁰. Ainsi, le spectacle conteste l'argument du négationniste Faurisson que nous avons interrogé dans le premier chapitre⁹⁰¹. Tandis que selon Faurisson, les victimes de chambres à gaz peuvent être les seuls témoins véritables, de même qu'elles ne peuvent toutefois le devenir car elles sont toutes mortes là-bas, la scène d'*Inferno* nous présente les corps qui retournent de la mort, témoignant du fait

899

Joseph Danan, « Témoins d'une présence », in Georges Banu, Catherine Naugrette et Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Études Théâtrales n° 51-52. Le geste de témoigner : un dispositif pour le théâtre*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2011, p. 126.

900

Ibid., p. 127.

901

Voir Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983, pp. 16-17. Ainsi que p. de cette [thèse](#).

qu'ils ont été vivants. Alors que le négationniste impose le silence aux victimes, les corps sur scène témoignent de l'irreprésentable, à travers leur présence vivante qui se fonde sur leur mort.

Et ce témoignage scénique a besoin d'une autre présence, celle des spectateurs. Les spectateurs eux-mêmes, avec leur propre corps, deviennent témoins vivants et responsables. Danan écrit : « en témoignant de leur présence – au monde, sur cette scène, les deux indémêlables –, ceux qui témoignent nous constituent en témoins de leur témoignage »⁹⁰². Ainsi, les spectateurs participent aux dispositifs artistiques dont la valeur réside en une lutte contre le mépris de l'irreprésentable. De plus, c'est aux spectateurs-témoins de tirer des sens de leur expérience corporelle. Dans *Entre théâtre et performance*, en se référant à « ce que Marie-Madeleine Mervant-Roux désigne comme une 'structure symbolisante' opérant 'dans l'expérience du spectateur' », Danan écrit : « plus l'acte accompli sera évident et fort, indiscutable dans sa présence instantanée, plus la scène sera chargée de cette puissance métaphorisante, ouvrant grand le champ au sens, dans un temps second qui requiert l'interprétation »⁹⁰³. C'est comme pour Lyotard, « la *phônè* s'entend dans la *lexis* », autrement dit, « la *phônè* 'fait des histoires' au discours, dans la *lexis* »⁹⁰⁴.

L'affect qui « se manifeste en *phônè* », en tant que témoin, acquiert ainsi une certaine signification chez les spectateurs, qui sont eux-mêmes témoins de cet affect. Or, cela n'arrive pas comme une action évidente. Ce que font les spectateurs ne peut pas être une interprétation précise mais plutôt un « voyage », selon l'expression d'Alain Platel, chorégraphe qui souligne la « subtilité » de la « physicalité » :

« Ce que j'entends souvent des spectateurs et que j'aime bien entendre, c'est qu'ils ont fait un voyage. Ils ont vécu quelque chose. Et parfois ils sont troublés dans un sens négatif mais aussi souvent dans un sens positif. Je crois que si on peut avoir cet effet, sur les gens, physiquement et

902

Joseph Danan, « Témoins d'une présence », in Georges Banu, Catherine Naugrette et Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Études Théâtrales n° 51-52. Le geste de témoigner : un dispositif pour le théâtre*, Op. cit., p. 127.

903

Joseph Danan, *Entre théâtre et performance* [2013], Arles, Actes Sud-Papiers, 2016, p. 37.

904

Jean-François Lyotard, « Voix », *Lectures d'enfance*, Op. cit., p. 139.

psychologiquement, qui dure un peu plus longtemps que la première bière qu'on boit après le spectacle, si ça dure plus longtemps que ça, c'est magnifique »⁹⁰⁵.

Les spectateurs peuvent traverser la puissance de l'affect qui leur fait effet, sans avoir complètement compris ce que dit le spectacle. Pendant ce voyage, ils peuvent rencontrer l'irreprésentable du monde ainsi que leur propre Réel, puis tenter d'y donner un sens ou d'en faire leur discours. Pendant ce voyage, pour ainsi dire, la lutte des familles de défunts peut devenir celle des spectateurs-témoins. Or, « ce n'est pas le but »⁹⁰⁶, comme le dit Alain Platel.

Pendant l'entretien, le chorégraphe s'est rappelé d'un jour à Paris, à l'occasion de la première de son spectacle *Out of Context – for Pina* (2010). À la fin de cette pièce, un danseur demande aux spectateurs de lever la main. Les spectateurs lèvent la main, sans soupçon. Puis le danseur demande : « Qui veut danser avec moi ? ». Et la plupart des spectateurs qui n'osent pas danser baissent précipitamment la main, rigolant. Ce qui arrive après dépend des spectateurs de chaque représentation. Soit une à quarante personnes, quelquefois, viennent danser, soit personne ne monte sur scène, nourri d'un regret tardif. Or, en ce soir de 2010 à Paris, quand tous les spectateurs avaient baissé la main, un jeune homme iranien rompt le silence, reprochant aux gens de refuser de danser, alors que dans son pays on n'avait pas la liberté de le faire. Cet homme est monté sur scène, et dès qu'il commençait à danser avec le danseur qui l'avait interpellé, il pleurait. C'était le moment le plus intense de toutes les représentations de cette pièce, pour le chorégraphe.

Un tel effet, susceptible d'advenir aux spectateurs par tels ou tels dispositifs, n'est pas un but contrôlable. Comme dans cet exemple, personne ne peut prévoir la fin du spectacle. Si le corps d'un spectateur opprimé retourne et danse, sur la scène ainsi que dans la réalité, le sujet de ce retour est le spectateur, qui contient son propre Réel irreprésentable. L'irruption du corps dansant qui garde cette irracontable douleur peut

905

Alain Platel, Entretien personnel fait dans la Maison de la Danse, Lyon, le 28 septembre 2016.

906

Ibid.

survenir, mais cela est moins un but qu'un certain rêve. Les tentatives artistiques qui n'abandonnent pas ce rêve, constituent la trame sur laquelle cette thèse voulait écrire.

Quant au prolongement possible de notre recherche, il reste trois pistes à développer : D'abord, cette thèse s'est référée particulièrement à la théorie de Jean-François Lyotard, concernant le discours sur la représentation et l'irreprésentable, le dispositif, le sublime. Or, les recherches théoriques plus longues et minutieuses seront demandées, dont la bibliographie couvre les œuvres de Deleuze, de Benjamin, d'Adorno, et de Marx ; quant à la question du corps, au-delà de l'analyse des dispositifs corporels sur scène, il faudra développer des outils théoriques pour parler plus précisément de l'opération de la perception qui arrive chez le spectateur. L'étude de la phénoménologie – sur la perception et l'intentionnalité – ainsi que de la psychanalyse – au regard de la question du corps symbolique, imaginaire et réel – sera envisagée, y compris l'étude comparée entre ces deux disciplines qui soulignent la question de l'inconscient et les neurosciences qui expliquent l'empathie kinesthésique à l'égard du cerveau ; l'étude comparée entre les travaux artistiques des trois metteurs en scène choisis est à faire. Par exemple, nous pourrions aborder la question de la société matriarcale que partagent Castellucci et Liddell, et la question de la mort que soulignent les trois artistes. Nous pourrions également interroger les différents dosages d'esthétisation et de brutalité chez chaque artiste, ainsi que les différents effets corporels que ces dosages suscitent chez les spectateurs.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO Theodor, *Prismes*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986.
- ADORNO Theodor, *Métaphysique : concept et problèmes*, trad. Christophe David, Paris, Payot, 2006.
- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot, 2006.
- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008.
- ALLOA Emmanuel et JDEY Adnen (dir.), *Du sensible à l'œuvre : Esthétiques de Merleau-Ponty*, Bruxelles, La Lettre volée, 2012.
- AMOS-SANCHEZ Antonia, EGGER Carole, MARTINEZ THOMAS Monique, et SURBEZY Agnès, *Le théâtre contemporain espagnol : Approche méthodologique et analyse de textes*, Rennes, PUR, 2005.
- APPELFELD Aharon, *Histoire d'une vie* [1999], trad. Valérie Zenatti, Paris, Éditions de l'Olivier / Le Seuil, 2004.
- ARDENNE Paul, *L'Image corps : Figures de l'humain dans l'art du XX^e Siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2010.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Le livre de poche, 1990.
- ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double* [1938], Paris, Gallimard, 2014.
Gallimard, Paris, 1938 ; rééd. coll. Idées Gallimard, 1964 ; rééd. 1972 ; rééd. Folio/essais (n° 14), 1985
- ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes IV* [1964], Paris, Gallimard, 1974.
- ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes XIII* [1964], Paris, Gallimard, 1996.
- AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.
- BADIOU Alain, *Notre mal vint de plus loin. Penser les tueries du 13 novembre*, Paris, Fayard, 2016.
- BANU Georges, *Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, 1987.
- BANU Georges, NAUGRETTE Catherine et SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Études Théâtrales n.51-52. Le geste de témoigner : un dispositif pour le théâtre*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2011.
- BAUDRILLARD Jean, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?*, Paris, L'Herne, 2007/2008.
- BEAUVOIR Simone de, *Le Deuxième Sexe I* [1949], Paris, Gallimard, 1976/ 2015.
- BEAUVOIR Simone de, *Le Deuxième Sexe II* [1949], Paris, Gallimard, 1976/ 2015.
- BECKETT Samuel, *L'Innommable* [1949], Paris, Minuit, 1953/2004.
- BENOIST Jocelyn, *Le Bruit du sensible*, Paris, Éditions du Cerf, 2013.

- BERNARD Michel, *Le Corps*, Paris, Seuil, 1995.
- BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.
- BIRBAUMER Ulf, HÜTTLER Michael et DI PALMA Guido (dir.), *Corps du théâtre : organicité, contemporanéité, interculturalité*, Wien, Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2010.
- BOUGNOUX Daniel, *La Crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006
- BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757], trad. Baldine Saint Girons, Paris, VRIN, 2014.
- CAGE John, *Silence* [1961], London, Marion Boyars, 2009.
- CARBONE Mauro, *La Chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 2011.
- CAUNE Jean, *Acteur-Spectateur : une relation dans le blanc des mots*, Saint-Genouph, Librarie Nizet, 1996.
- CASTELLUCCI Claudia, *ETHICA : Natura e Origine della Mente*, trad. Jean-Louis Provoyeur, 2016. (Pièce distribuée en papier imprimé au Théâtre de Gennevilliers)
- CASTELLUCCI Claudia & Romeo, *Les Pèlerins de la matière : Théorie et praxis du théâtre*, trad. Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.
- CERIAN Giulia, *Du dispositif rythmique : Arguments pour une sémio-physique*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- CHARMATZ Boris et LAUNAY Isabelle, *Entretenir : à propos d'une danse contemporaine*, Dijon, CND-coéd. Les Presses du Réel, 2002.
- CHAUMON Frank, *Lacan : La loi, le sujet et la jouissance*, Paris, Éditions Michalon, 2004.
- CIORAN Emil, *De la France*, Paris, L'Herne, 2015.
- COUNSELL Colin, *Signs of performance : an introduction to twentieth-century theatre*, London, Routledge, 1996.
- CRAIG Edward Gordon, *De l'art du théâtre* [1905], Belval, Circé, 1998.
- DANAN Joseph, *Entre théâtre et performance* [2013], Arles, Actes Sud-Papiers, 2016.
- DELBO Charlotte, *Auschwitz et après I. Aucun de nous ne reviendra* [1970], Paris, Minuit, 2012.
- DELBO Charlotte, *Auschwitz et après II. Une connaissance inutile* [1970], Paris, Minuit, 2009.
- DELBO Charlotte, *Auschwitz et après III. Mesure de nos jours* [1971], Paris, Minuit, 2009.
- DELBO Charlotte, *La Mémoire et les jours* [1985], Paris, Berg International, 2013.
- DELBO Charlotte, *Spectres mes compagnons* [1995], Paris, Berg International, 2013.
- DELBO Charlotte, *Ceux qui avaient choisi*, Lyon, Les provinciales, 2011.

- DELBO Charlotte, *Qui rapportera ces paroles ?, et autres écrits inédits*, Paris, Fayard, 2013.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- DELEUZE Gilles, *Le Pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.
- DELEUZE Gilles, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », *Michel Foucault philosophe : Rencontre internationale*, Paris, Seuil, 1989.
- DELPEUX Sophie, *Le Corps-caméra : Le Performer et son image*, Paris, Éditions Textuel, 2010.
- DÉOTTE Jean-Louis (dir.), *Appareil 10/2012 : Lyotard et la surface d'inscription numérique*, 2012 (<http://appareil.revues.org/1502>).
- DESPENTES Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant image : Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Gestes d'air et de pierre : Corps, parole, souffle, image*, Paris, Minuit, 2005.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivances des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position : L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, 2009.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Remontages du temps subi : L'œil de l'histoire, 2*, Paris, Minuit, 2010.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Phalènes : Essais sur l'apparition, 2*, Paris, Minuit, 2013.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Quelle émotion ! Quelle émotion ?*, Montrouge, Bayard Éditions, 2013.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Sentir le grisou*, Paris, Minuit, 2014.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Essayer voir*, Paris, Minuit, 2014.
- DOGANIS Basile, *Pensées du corps : La Philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.
- DUFOURMANTELLE Anne, *Angélica Liddell, un joyau intact sous le désastre*, Propos recueillis par Daniel Loayza, à propos de la représentation de *You are my destiny* au

- Théâtre de l'Odeon, Paris, 20 septembre 2014, [En ligne], <http://www.theatre-odeon.eu/fr/le-magazine/2014/10/angelica-liddell-un-theatre-de-la-merveille> (Page consultée le 15 novembre 2016)
- EBER Dena Elisabeth et NEAL Arthur (dir.), *Memory and representation : constructed truths and competing realities*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 2001.
- EGGER Carole, RECK Isabelle et WEBER Edgard (dir.), *Textes dramatiques d'Orient et d'Occident : 1968-2008*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2012.
- EHRENZWEIG Anton, *L'Ordre caché de l'art : Essai sur la psychologie de l'imagination artistique* [1967], trad. Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, Préface de Jean-François Lyotard, Paris, Gallimard, 1974.
- FABRE Jan, *Le Pouvoir des folies théâtrales* [1984], trad. Home Office Translation, Paris, L'Arche, 2009.
- FONTAINE Geisha, *Les Danses du temps*, Pantin, Centre national de la danse, 2004.
- FOSTER Susan Leigh, « Movement's contagion: the kinesthetic impact of performance », in DAVIS Tracy (dir.), *The Cambridge companion to performance studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- FOSTER Susan Leigh, *Choreographing empathy : kinesthesia in performance*, New York, Routledge, 2010.
- FOUCAULT Michel, *Maladie mentale et psychologie*, Paris, PUF, 1954.
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- FOUCAULT Michel, *Dits et Ecrits I : 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001.
- FOUCAULT Michel, *Dits et Ecrits II : 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001.
- FREEMAN Barbara Claire, *The Feminine Sublime : gender and excess in women's fiction*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1997.
- FREUD Sigmund, « L'Hérédité et l'étiologie des névroses », in *Revue neurologique*, 1896 (<http://psychanalyse-paris.com/1275-L-Heredité-et-l-etiologie-des.html>).
- FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse* [1917], trad. Samuel Jankélévitch, Paris, Éditions Payot, 1961.
- FREUD Sigmund, *Métapsychologie* [1895/1948], trad. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1968.
- FREUD Sigmund, *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1979.

- FREUD Sigmund, *Inhibition, symptôme et angoisse* [1926], trad. Joël Doron et Roland Doron, Paris, PUF, 2011.
- FREUD Sigmund et BREUER Joseph, *Études sur l'hystérie* [1895], trad. Anne Berman, Paris, PUF, 2002.
- FREUD Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* [1920], trad. Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet et Alain Rauzy, Paris, PUF, 2010.
- GARNIER Emmanuelle et ABUÍN Anxo (dir.), *Nouvelles scènes, nouveaux dispositifs : l'émergence du théâtre galicien*, Carnières-Morlanwelz, 2014.
- GASPARD Jean-Luc (dir.), *La souffrance de l'être. Formes modernes et traitements*, Toulouse, Éditions érès, 2014.
- GLON Marie et LAURAY Isabelle (dir.), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud, 2012.
- GOLDBERG Roselee, *La Performance du futurisme à nos jours* [1957], trad. Christian-Martin Diebold et Lydie Echasseraud, Paris, Thames & Hudson, 2012.
- GUILCHER Jean-Michel, *La Contredanse : un tournant dans l'histoire française de la danse*, Pantin, Complexe-CND, 2003.
- HELLEBOIS Philippe (dir.), *Nouvelle revue de psychanalyse 69 : à quoi sert un corps ?*, la Cause freudienne, Paris, Navarin, 2008.
- HUISMAN Bruno et RIBES François, *Les Philosophes et le corps*, Paris, DUNOD, 1992.
- IVERNEL Philippe et MARX Anne Longuet (dir.), *Études Théâtrales n.47-48. Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain. Vol. I. Filiations historiques et positions actuelles*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2010.
- IVERNEL Philippe et MARX Anne Longuet (dir.), *Études Théâtrales n.49. Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain. Vol. II. Paroles de créateurs et regards d'observateurs*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2010.
- JIMENEZ Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
- KANT Immanuel, *Critique du jugement*, trad. Jules Barni, Paris, Librairie Philosophique de Ladrance, 1846.
- KAPELUSZ Anyssa, *Usages du dispositif au théâtre : Fabrique et expérience d'un art contemporain*, Thèse de doctorat dirigée par Joseph Danan, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, soutenue le 11 décembre 2012.
- KERTÉSZ Imre, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, trad. Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo, Arles, Acte Sud, 1995.
- KERTÉSZ Imre, *Etre sans destin*, trad. Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo, Arles, Acte Sud, 1998.

- KERTÉSZ Imre, *Le refus*, trad. Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Arles, Acte Sud, 2001.
- KERTÉSZ Imre, *L'Holocauste comme culture*, trad. Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Arles, Acte Sud, 2009.
- KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- KUNTZ Hélène (dir.), *Études Théâtrales n.23. La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2002.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire XI: Les quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
- LACAN Jacques, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001.
- LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire X: L'angoisse*, Paris, Seuil, 2004.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire XXIII: Le sinthome*, Paris, Seuil, 2005.
- LACAN Jacques, *Des Noms-du-père*, Paris, Seuil, 2005.
- LAKOFF George et JOHNSON Mark, *Philosophy in the Flesh: the embodied Mind and its challenge to Western thought*, New York, Basic Books, 1999.
- LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique* [1999], trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.
- LEVI Primo, *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz* [1986], trad. André Maugé, Paris, Gallimard, 1989.
- LEVI Primo, *Si c'est un homme* [1988], trad. Martine Schruoffeneger, Paris, Pocket, 2003.
- LIDDELL Angélica, « *Maudit soit l'homme qui se confie en l'homme* » : un projet d'alphabétisation, trad. Christilla Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.
- LIDDELL Angélica, *La Maison de la force : Tétralogie du sang*, trad. Christilla Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012.
- LIDDELL Angélica, *Ping Pang Qiu*, trad. Christilla Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013.
- LIDDELL Angélica, *Tout le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)*, trad. Christilla Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013.
- LIDDELL Angélica, *Le Cycle des résurrections*, trad. Christilla Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014.
- LIDDELL Angélica, *Que ferai-je, moi, de cette épée ?*, trad. Christilla Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2016.

- LOJKINE Stéphane, *Image et subversion*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2005.
- LYOTARD Jean-François, *La Phénoménologie* [1954], Paris, PUF, 2011.
- LYOTARD Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- LYOTARD Jean-François, *Économie libidinale*, Paris, Minuit, 1974.
- LYOTARD Jean-François, *Rudiments païens*, Paris, Klincksieck, 1977.
- LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- LYOTARD Jean-François, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983.
- LYOTARD Jean-François, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris, Galilée, 1984.
- LYOTARD Jean-François, *Les Immatériaux*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.
- LYOTARD Jean-François, *L'Enthousiasme. La critique kantienne de l'histoire*, Paris, Galilée, 1986.
- LYOTARD Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.
- LYOTARD Jean-François, *Heidegger et « les juifs »*, Paris, Galilée, 1988.
- LYOTARD Jean-François, *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988.
- LYOTARD Jean-François, *Pérégrination*, Paris, Galilée, 1990.
- LYOTARD Jean-François, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991.
- LYOTARD Jean-François, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991.
- LYOTARD Jean-François, *Moralité postmoderne*, Paris, Galilée, 1993.
- LYOTARD Jean-François, *Des dispositifs pulsionnels* (nouvelle édition), Paris, Galilée, 1994
(première édition : 10/18, 1973 ; deuxième édition : Christian Bourgois, 1980).
- LYOTARD Jean-François, *Chambre sourde*, Paris, Galilée, 1998.
- LYOTARD Jean-François, *Au juste*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 2006.
- LYOTARD Jean-François, *L'Arc-Inculte : Jean-François Lyotard*, Paris, Éditions Inculte, 2009.
- LYOTARD Jean-François, *Pourquoi philosopher ?*, Paris, PUF, 2012.
- MAJASTRE Jean-Olivier, *L'Art, le corps, le désir : Cheminements anthropologiques*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- MARCHETTI Adriano (dir.), *Pascal Quignard : La Mise au silence*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2000.
- MARZANO Michela (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007.
- MATHET Marie-Thérèse (dir.), *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- MATHET Marie-Thérèse (dir.), *L'Incompréhensible : Littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- MATHET Marie-Thérèse (dir.), *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2006.

- M.DELGANO Maria et REBELLATO Dan (dir.), *Contemporary European theatre directors*, New York, Routledge, 2010.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *La Structure du comportement* [1942], Paris, PUF, 2013.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *La Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Éloge de la philosophie* [1953], Paris, Gallimard, 1960.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson* [1978], Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 2002.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et non-sens* (nouvelle édition), Paris, Gallimard, 1996 (première édition : Nagel, 1948).
- NANCY Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 2006.
- NANCY Jean-Luc, *L'Autre portrait*, Paris, Galilée, 2014.
- NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, 2004.
- NAUGRETTE Catherine, *L'Esthétique théâtrale* [2010], Paris, Armand Colin, 2014. (Nathan/HER, 2000)
- NEVEUX Olivier et TALBOT Armelle (dir.), *Théâtre/Public n° 208 Penser le spectateur*, Avril-Juin 2013, Montreuil, éditions Théâtrales, 2013.
- O'REILLY Sally, *Le Corps dans l'art contemporain* [2009], trad. Lydie Échasseriaud, Paris, Thames & Hudson SARL, 2010.
- ORTEL Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif : Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- PAGE Christiane (dir.), *Écritures théâtrales du traumatisme : Esthétiques de la résistance*, Rennes, PUR, 2012.
- PAGE Christiane (dir.), *Charlotte Delbo, Œuvre et engagements*, Rennes, PUR, 2014.
- PAGE Christiane, KORETZKY Carolina et JODEAU-BELLE Laetitia (dir.), *Théâtre et Psychanalyse : Regards croisés sur le malaise dans la civilisation*, Montpellier, L'Entretemps, 2016.
- PAGÈS Claire (dir.), *Lytard à Nanterre*, Paris, Klincksieck, 2010.
- PANE Gina, *Lettre à un(e) inconnu(e)* [2003], Beaux-arts de Paris, 2012.
- PATRAKA Vivian, *Spectacular suffering : Theatre, Fascism, and the Holocaust*, Bloomington, Indiana University Press, 1999.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre* [1996], Paris, Armand Colin, 2004.

- PAVIS Patrice, *L'Analyse des spectacles* [2005], Paris, Armand Colin, 2012.
- PAVIS Patrice, *La Mise en scène contemporaine : Origines, tendances, perspectives* [2007], Paris, Armand Colin, 2009.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014.
- PERRIER Jean-Louis, *Ces années Castellucci*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014.
- PHELAN Peggy, *Mourning Sex : Performing Public Memories*, London, Routledge, 1997.
- PIRET Pierre, (dir.), *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes : Penser la représentation I*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- PLATON, *Œuvres complètes, Tome I*, trad. Joseph Moreau & Léon Robin, Paris, Gallimard, 1940.
- POIRSON Martial (dir.), *Études Théâtrales n.59. La Terreur en scène*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2014.
- PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu I. Du côté de chez Swann* [1987], Paris, Gallimard, 1992.
- QUIGNARD Pascal, *Sur le jadis : Dernier Royaume, II*, Paris, Gallimard, « Folio », 2004.
- QUIGNARD Pascal, *Sur l'image qui manque à nos jours*, Paris, Arléa, 2014.
- RANCIÈRE Jacques, *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981.
- RANCIÈRE Jacques, *La Méésentente : politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.
- RANCIÈRE Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998.
- RANCIÈRE Jacques, *La Chair des mots : politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.
- RANCIÈRE Jacques, *La Haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- RANCIÈRE Jacques, *Figure de l'histoire*, Paris, PUF, 2012.
- RANCIÈRE Jacques, *En quel temps vivons-nous ? Conversation avec Eric Hazan*, Paris, La Fabrique, 2017.
- READINGS Bill, *Introducing Lyotard : art and politics*, London, Routledge, 1991.
- RECKITT Helena (dir.), *Art and Feminism*, London, Phaidon Press Limited, 2001.
- REYNOLD Dee et REASON Matthew (dir.), *Kinesthetic empathy in creative and cultural practices*, Chicago, Intellect, 2011.
- ROLLAND Jean-Claude, *Guérir du mal d'aimer*, Paris, Gallimard, 1998.

- ROLLAND Jean-Claude, *Avant d'être celui qui parle*, Paris, Gallimard, 2006.
- ROLLAND Jean-Claude, *Les Yeux de l'âme*, Paris, Gallimard, 2010.
- RUFFEL Lionel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010.
- RUSSELL Diana E. H. & VAN de VEN Nicole (dir.), *Crimes Against Women : proceedings of the International Tribunal*, Berkeley, Russell Publications, 1990.
- RUSSELL Diana E. H. & RADFORD Jill (dir.), *Femicide : The Politics of Woman Killing*, Woodbridge, Twayne Publishers, 1992.
- RUSSELL Diana E. H. & A. HARMES Roberta (dir.), *Femicide in Global Perspective*, New York, Teachers College Press, 2001.
- RYKNER Arnaud, *Paroles perdues : Faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, 2000.
- RYKNER Arnaud, *Pans : Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, José Corti, 2004.
- RYKNER Arnaud (dir.), *Pantomime au théâtre du corps : Transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, PUR, 2009.
- RYKNER Arnaud, *Les Mots du théâtre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010.
- SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010.
- SEBALD W. Georg, *Les Émigrants* [1992], trad. Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 1999.
- STAROBINSKI Jean, *L'œil vivant* [1961], Paris, Gallimard, 1999.
- TACKELS Bruno, *Les Castellucci : Écrivains de plateau I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.
- TOD Mabel Elsworth, *Le Corps pensant*, Bruxelles, Éditions Contredanse, 2012.
- TRAVERSO Enzo, *La violence nazie. Une généalogie européenne*, Paris, La Fabrique, 2002.
- VASSEROT Christilla (dir.), *Le Corps grotesque*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2002.
- WAJCMAN Gérard, *L'objet du siècle*, Lonrai, Verdier, 1998.
- WIEVIORKA Annette, *Auschwitz, 60 ans après*, Paris, Robert Laffont, 2005.
- WILLIAMS James, *Lyotard : towards a postmodern philosophy*, Cambridge, Polity Press, 1998.

L’AFFICHE DU SPECTACLE

- l’Affiche du spectacle *La Maison de la Force d’Angélica Liddell*, Propos recueillis par Jean-François Perrier, trad. María Serna, Festival d’Avignon, 2010.
- l’Affiche du spectacle *Ping Pang Qiu d’Angélica Liddell*, Propos recueillis par Jean-François Perrier, trad. María Serna, Festival d’Avignon, 2011.
- l’Affiche du spectacle « *Maudit soit l’homme qui se confie en l’homme* » : un projet *d’alphabétisation d’Angélica Liddell*, Propos recueillis par Jean-François Perrier, trad. María Serna, Festival d’Avignon, 2011.
- l’Affiche du spectacle *The Four Seasons Restaurant de Romeo Castellucci*, Théâtre de la Ville Paris, 2013.
- Dossier de Presse de *The Four Seasons Restaurant de Romeo Castellucci*, Théâtre de la Ville, Paris, 2013
- Programme du 67^e Festival d’Avignon 2013.
- l’Affiche du spectacle *Schwanengesang D744 de Romeo Castellucci*, Festival d’Avignon, 2013.
- l’Affiche du spectacle *Tout le ciel au-dessous de la terre (Le syndrome de Wendy) d’Angélica Liddell*, Propos recueillis et traduits par Christilla Vasserot pour le Festival d’Avignon, l’Odéon-Théâtre de l’Europe, 2013.
- l’Affiche du spectacle *Schwanengesang D744 de Romeo Castellucci*, Festival d’Automne à Paris, 2014.
- l’Affiche du spectacle *You are my destiny (Lo stupro di Lucrezia) d’Angélica Liddell*, Propos recueillis par Christilla Vasserot pour le Festival d’Automne à Paris et l’Odéon-Théâtre de l’Europe, 2014.
- Programme du *Portrait Romeo Castellucci* dans le cadre de la 44^e édition du Festival d’Automne à Paris, 2015.
- Programme de *Moses und Aron de Romeo Castellucci*, Opéra National de Paris, 2015.
- l’Affiche du spectacle *Que ferai-je, moi, de cette épée ? d’Angélica Liddell*, Propos recueillis par Jean-François Perrier, trad. María Serna, Festival d’Avignon, 2016.

VIDEO

- Le pèlerin de la matière*, produit par Académie Expérimentale des Théâtres de Paris et Societas Raffaello Sanzio, 2000.

Le vent souffle dans la cours d'honneur, produit par La Compagnie des Indes et ARTE France, 2013.

Romeo Castellucci : Le théâtre d'images ?, Le Point, 2015. (http://www.lepoint.fr/video/romeo-castellucci-le-theatre-d-images-15-07-2015-1947255_738.php)

Radio Lab – Natura e Origine della mente, Théâtre de Gennevilliers, 2016.
(<https://soundcloud.com/theatre2gennevilliers/radio-lab-romeo-castellucci-ethica-natura-e-origine-della-mente>)

ENTRETIEN

Angélica Liddell, *Conférence de Presse pour la Casa de la Fuerza au Festival d'Avignon 2010*, [En ligne], <http://www.festival-avignon.com/fr/ateliers-de-la-pensee/2010/conference-de-presse-du-09-juillet> (Page consultée le 23 octobre 2016)

Angélica Liddell, *Angelica Liddell Interview at La Bâtie Festival de Genève 2011*, [En ligne], <https://vimeo.com/29018891> (Page consultée le 23 octobre 2016)

Angélica Liddell, *Rencontre avec Angélica Liddell autour de Todo el cielo sobre la tierra au Festival TransAmériques 2014*, [En ligne], <http://www.theatre-video.net/video/Rencontre-avec-Angelica-Liddell-autour-de-Todo-el-cielo-sobre-la-tierra-8e-Festival-TransAmeriques> (Page consultée le 23 octobre 2016)

LES DISPOSITIFS CORPORELS SUR LA SCÈNE CONTEMPORAINE TRAITANT DE L'IRREPRÉSENTABLE

Résumé

Cette thèse a pour objet les dispositifs corporels sur la scène contemporaine traitant de l'irreprésentable. En effet, parmi les artistes contemporains, nombreux sont ceux qui reconnaissent que la représentation théâtrale ne peut saisir le réel de son objet, parce que ce réel est comme un traumatisme qui ne peut être réduit à la langue, ni traduit par elle. Cette notion esthétique de l'irreprésentable, qui recouvre un large champ d'expériences et de pratiques artistiques, sera donc étudiée ici à partir d'événements traumatiques. L'hypothèse essentielle est que l'irreprésentable en tant que traumatisme se rapporte intimement au corps. Renonçant à l'ambition de représenter l'irreprésentable, certains artistes créent et disposent divers dispositifs représentatifs qui s'avèrent corporels. Ils souhaitent que ceux-ci puissent toucher le corps des spectateurs et enclenchent une irruption du réel, pour que chaque spectateur puisse rencontrer son propre réel irreprésentable. La thèse vise d'abord à éclaircir les concepts cruciaux – l'irreprésentable, le dispositif (contrôle foucauldien et pulsion lyotardienne), le théâtre contemporain, le dispositif représentatif et artistique – puis à analyser le travail de trois metteurs en scène – Kim Hyuntak, Romeo Castellucci, Angélica Liddell – en interrogeant, pour chacun, le thème de l'irreprésentable, les dispositifs corporels qu'il conçoit, et sa manière d'interpeller des spectateurs.

Mots clés : dispositif, l'irreprésentable, théâtre contemporain, traumatisme, pulsion, corps

THE BODILY DISPOSITIFS IN THE CONTEMPORARY THEATRE PERFORMANCE ON THE UNREPRESENTABLE

Abstract

This dissertation examines the bodily “dispositifs” in the contemporary theatre performances that explore the concept of the “unrepresentable”. Many contemporary artists acknowledge that theatrical representation cannot grasp the Real of its object, because the Real is, as Lacan has argued, equivalent to the trauma that cannot be reduced to, or translated into, language. Therefore, this study considers the aesthetic notion of the unrepresentable, which encompasses a wide range of artistic experiences and practices, from the position of trauma. The central assumption is that the unrepresentable as trauma is intimately related to the body. Renouncing the ambition to represent the unrepresentable, some artists create and place various representative dispositifs that are corporeal in nature. Through the use of such dispositifs, they attempt to touch the bodies of the spectators and trigger an irruption of the Real, so that each spectator can meet one's own Real. This thesis begins by clarifying the crucial concepts—the unrepresentable, the dispositif (Foucault's control and Lyotard's drive), the contemporary theater, the representative and artistic dispositif—and proceeds to analyze the works of three directors—Kim Hyuntak, Romeo Castellucci, Angélica Liddell—by investigating the theme of the unrepresentable, the bodily dispositifs that they have conceived, and their ways of affecting spectators.

Keywords : dispositif, unrepresentable, contemporary theatre, trauma, drive, body

DÉPARTEMENT ARTS DU SPECTACLE

UNIVERSITÉ RENNES 2

Place du recteur Henri Le Moal CS 24307 - 35043 Rennes cedex

Photo © Luca Del Pia – ETHICA. *Natura et Origine della Mente*, Romeo Castellucci