

## Sacralisation et profanation du geste performatif : Sept remarques faciles

Michaël La Chance

Number 107, Winter 2011

Art et activisme

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62687ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

La Chance, M. (2011). Sacralisation et profanation du geste performatif : Sept remarques faciles. *Inter*, (107), 66–73.



# Sacralisation et profanation du geste performatif : Sept remarques faciles

PAR MICHAËL LA CHANCE

N'essayez pas de changer le monde : changez de monde<sup>1</sup>.

*[C]helovek (human being) must know where he stands and let others know, otherwise he -is not even a klok (piece) of a chelovek, neither a he, nor she, but a « tit of it » [...]².*

Quand, pour la dernière fois, ai-je assisté à une profanation ? Les *Seven Easy Pieces* de Marina Abramović, au Guggenheim, en 2005 : une profanation des grands moments de l'art par l'art.

Il y a un double mouvement dans le sacré :

- c'est ce qui est mis à l'écart, mis hors d'atteinte, mis hors de portée. On ne peut le répéter, le copier, le vulgariser, l'encapsuler : un geste très pur, une expérience passionnelle ;
- tout à la fois c'est ce qui vient à nous, issu du lointain, issu d'un autre temps, issu d'une altérité, que ce soit la Terre, la mémoire des morts ou l'Énigme. C'est une puissance du passé qui remonte jusqu'à nous pour organiser le présent, qui parfois s'annonce par des symboles.

Je me suis intéressé ailleurs à la façon pour le feu de revenir à travers nos rêves et nos sens, nos os et notre souffle – mais aussi nos écritures<sup>3</sup>. Aujourd'hui j'aimerais m'attarder sur une expérience artistique qui rejoue une épreuve préreligieuse du sang et du feu. Je voudrais prendre occasion de quelques grands moments du Body Art et de l'art performance chez Marina Abramović pour noter quelques réflexions générales sur les enjeux de la *présence* en art et en poésie, mais aussi sur le rituel et le sacré, que j'intitulerai « Sept remarques faciles ».

## L'étoile de feu : Rythm 5 (1974)

L'étoile désigne une place. Le ciel dans la terre.

Il y a dans l'émotion esthétique ce sentiment que chaque chose est à sa place. Il y a un emplacement qui lui revient. Non seulement elle trouve une place, mais elle retrouve sa place. Je considère intéressante la recherche d'un Christian Norberg-Schulz sur le « point d'appui existentiel »<sup>4</sup> dans le lieu, dans l'habitation, dans la terre, dans l'ici même : ici, la place, c'est l'étoile dessinée sur le sol, le ciel dessiné sur la terre. Le feu jaillit au point de rencontre du sacré et du profane.

Trouver sa place, un point d'appui, cela présuppose un ordre du monde, un ordre invisible qui aurait un effet de verrouillage lorsqu'on s'y accorde. De nombreuses personnes décrivent leurs expériences esthétiques – et spirituelles – en ces termes : elles ont aperçu un monde ordonné où chaque chose est à sa place, un monde invisible sinon lumineux auquel elles accèdent au terme d'une expérience caractérisée par l'intensité et la progression. Il s'agit d'une montée par paliers, de l'approche d'un seuil. Le spectateur, parvenu à un certain degré d'exultation, s'exclame : « Voilà ! Nous y sommes<sup>5</sup> ! » L'étoile s'embrace, illumine notre *catastrophe* personnelle.

Le rituel de l'étoile de feu constitue un moment unique : comme toute performance qui compose 1- une consigne ou une contrainte auto-imposée avec 2- le hasard, 3- le risque, 4- la réaction du public. Car la performance est une façon d'être dans un milieu qui révèle ce milieu. Dans le cas de *Rythm 5*, le public finira par arracher Marina Abramović des flammes avant l'asphyxie. Notez que nous utilisons la notion de rite ici pour évoquer ce qui est réglé comme un rite religieux, organisé de façon précise, et n'implique pas nécessairement une répétition. *Rythm 5* de Marina Abramović n'a pas besoin d'être répété pour être un rite<sup>6</sup>.

Cette étoile est sacrée, nous la craignons, elle nous attire aussi. En effet, chez Marina Abramović il y a une ambivalence de l'étoile, une double allégeance : entre les parents partisans communistes et le grand-père pope de la religion orthodoxe ; entre l'idéologie tournée vers le futur et la doctrine tournée vers le passé ; entre les deux, il y a un vide – et une oscillation.

Effectivement, l'expérience du sacré nous reconduit à une plénitude – mais elle nous reconduit aussi au gouffre. Qu'est-ce que le sacré ? C'est une variété de l'expérience poétique naturelle où sont recueillies des puissances qui sont de nature à nous brûler – à nous dévorer. Quelles sont ces puissances ? La fiction nous les donne en provenance de la terre et du ciel... En fait, il s'agit de tensions qui traversent l'espace social. Le sacré n'est pas un surgissement du monde mais une tension politico-religieuse, quand le symbole politique devient symbole religieux, et vice-versa.

Alors l'étoile est religieuse et la croix, politique. Le temps fort du rituel installe une plénitude, le sentiment que tout participe à une seule et même Présence, et trouve sa place en celle-ci. En réalité, la condition humaine est faite de strates où le politique, le religieux, le poétique aussi, tout comme la vie en société, sont de telles strates – ce sont des modes d'être que nous nous sommes inventés, des modes d'être qui se superposent.

Quelle est cette place dans le politique-religieux ou, plutôt, ce vide ? Comment la nommer quand notre façon d'être, enracinée dans le maintenant d'une étoile de feu, s'accorde enfin avec la Présence qui se trouve alors révélée comme embrasement, comme nid de flammes ? Comment coïncider avec soi-même dans une célébration de la *Présence unique* ? Donald Kuspit a analysé cette propension de l'avant-garde à restituer la présence homogène d'une identité à soi, d'une plénitude assurée<sup>7</sup>.

Il semble que la coïncidence à soi se négocie de proche en proche, dans un jeu de bifurcations et d'inscriptions. Un jeu que symbolise l'étoile, un signe dans le ciel, un éclat de l'espérance. Car le sacré est une déchirure, un coût sacrificiel dans l'émergence de l'espoir.

Certes, la religion est la grande banque des espérances. Cependant, l'art et la poésie distillent aussi une qualité d'espoir. La société est soumise au contrôle planétaire, au blocage socioéconomique, sans parler des idéologies totalitaires. Il y a toutefois, çà et là, des éclaircies où des gens vont tenter, expérimenter avec des formes de vie nouvelles et peut-être aussi se donner des aperçus de spiritualité ; où la singularité de l'individu et de son aventure personnelle lui permet de confondre désir et force créatrice, rêve et pouvoir de transformation – l'audace poétique de « changer de monde ».

Nous avons ainsi l'audace d'aller à la limite (de la voix, de la danse, du souffle, de l'abandon de son corps au public...), de tenter cette irruption dans la Présence : Marina Abramović sera brûlée vive dans une étoile de feu. L'étoile signale qu'il y a une autre façon d'éprouver la Présence : dispersive et déclinante. Nous serons présents, autrement, dans une *parité plurielle*, avec les autres : humains, animaux, choses. Alors, dans la conscience qui se définit comme un jeu *multitudinieux* de renvois spéculaires peut naître le sentiment d'appartenir à la communauté hétérogène du vivant.



2

En effet, la performance ne s'adresse pas à des individus, mais à la présence diffuse d'un public. Le geste performatif révèle les tensions ambiantes, les réflexes interprétatifs, les sensibilités tendues... Au Guggenheim, la reperformance est spectacle, le public ne montera pas sur scène pour interrompre son action et tirer la performeuse d'une situation dangereuse.

Au MoMA, avec *The Artist Is Present*, Marina Abramović préconise plutôt une présence frontale : elle opte pour le face à face, la rencontre soutenue. Il est vrai que la recherche de plénitude prend des formes différentes. Le plus souvent, nous cherchons une validation existentielle : je vis ce que je vis, je ne vis rien d'autre, je cherche une adéquation avec le moment et le lieu ; je crois que cette adéquation m'assure de l'unité du monde qui m'entoure, qu'elle me permet de toucher à une unité plus grande. C'est un début de fiction, c'est déjà un espoir insensé.

L'art permet à chacun de retrouver une soif d'ouverture, d'enviesager un dépassement de sa condition, de se donner une qualité d'espérance que le jargon révolutionnaire a caractérisé comme *feu sacré*<sup>8</sup>. Il s'agit de retrouver une poésie initiale du fusionnel. C'est une expérience préreligieuse de l'enchevêtrement dans l'immense.

Le geste artistique et les écritures poétiques s'attardent à la distillation de petits émois par le vivant. La poésie multiplie les épiphanies du détail, la performance propose des transvaluations du quotidien. Mais bientôt ces épiphanies sont capturées par un cadre conceptuel, elles s'énoncent en termes de plénitude de Sens et d'homogénéité de la Présence.

En effet, la poésie est dans le foisonnement, mais aussi l'infinitisation ; elle parvient à dégager une respiration dans le poids des jours. Elle fait apparaître l'infini dans le fini, selon Henri Raynal : « Le fini, chaque fois qu'il s'impose à nous par sa surprésence, qu'il nous semble se tenir sur fond d'Énigme, qu'il nous donne le sentiment qu'il a une attache avec celle-ci, que celle-ci nous le délègue, alors, ce qui fait qu'il vibre mystérieusement, c'est cela le sacré, pour moi. Définition plus concise : vibration de l'Infini dans le fini<sup>9</sup>. »

Or, la religion préconise plutôt une approche frontale de l'infini, un rapport direct à l'absolu. Elle veut *toucher directement à l'absolu* et en recevoir des instructions. La religion transpose dans l'espérance d'un au-delà notre attente d'une épiphanie de l'ici même. Un système doctrinal se greffe sur un fond d'expériences spontanées et s'en approprie les effets thérapeutiques, les liens éthiques et les moments poétiques.

Il est vrai, cela dit, que la religion semble offrir de meilleures réponses au désarroi de la souffrance. Tout part de la mise en scène de la souffrance, dans laquelle peut apparaître une autonomie de la souffrance comme flux : transvaluation de la souffrance qui devient une énergie spirituelle et sert à combattre la souffrance : « *We are afraid of dying, and we are afraid of pain, so much. I like to get rid of the fear of pain by staging the pain in front of the audience, going through this pain and showing them that it's possible. It turns into something else. Then you have this energy to do it*<sup>10</sup>. »

### L'étoile de sang : The Lips of Thomas (1975)

Saint Thomas d'Aquin se demandait si Dieu se prêtait à des dévotions verbales : il ne sert à rien de porter sa louange sur nos lèvres si l'on ne chante pas sa louange dans nos cœurs. *The Lips of Thomas*, de Marina Abramović, 1975 et 2005, fait partie de ces performances théologico-esthétiques qui entretiennent l'illusion métonymique du tout dans la partie, ou encore de la divinité dans la plaie – selon Thomas l'évangéliste. C'est une fiction de la Présence, de l'Immense, du Tout, qui est performée. On croit d'emblée qu'une *ouverture sur l'altérité* est ménagée, pressentie par le doute autant que par la dévotion.

Par une courbe asymptotique, notre vie tente de rejoindre le Présent. Elle ne rejoint jamais le présent, mais le rejoint à l'infini – comme le suggérait Mallarmé. Et tout le reste n'est qu'une série de métaphores

par lesquelles je me projette au-delà de moi-même, au service d'un merveilleux de l'au-delà. Le discours de la Présence repose sur des métaphores qui se donnent pour des expériences réelles.

Me dilacérer le ventre à la lame de rasoir, me fouetter au sang, me coucher sur une croix de glace, etc. : je me projette au-delà de moi-même.

En effet, l'univers, tel que nous le nommons et le connaissons dans ses multiples dimensions et catégories (temps, espace, matière, causalité, unité, énergie, information, etc.), est créé par notre perception sensorielle animale. À partir de ce premier constat, selon lequel l'univers pensé, mesuré, éprouvé, etc., est le prolongement de la vie, nous accédons à ce deuxième constat, sur lequel insiste Slavoj Žižek : notre réalité est en grande partie composée et cimentée par le rêve. Car *c'est dans notre capacité de rêver un monde meilleur que nous trouvons un ancrage dans le monde*. Il suffit pour cela de nous ouvrir ici même à l'utopie d'un tout possible<sup>11</sup>. L'inverse le vérifie : lorsque nous perdons le sens du possible, alors nous perdons tout contact avec la réalité.

C'est déjà un désir d'infini : un désir d'accéder à la Présence, quand nous rejoignons le présent – asymptotique – à l'infini. *Nous rejoignons le « ici et maintenant » par l'idée du « Tout possible » !*

C'est par le détournement de la fiction du Tout possible, de l'Immense, que nous accédons à la réalité. Par le moyen de cette fiction, nous développons non pas un savoir sur celle-ci mais une *connexion* à celle-ci. Non pas une connaissance, mais un *lien*.

Nous allons au-devant de la réalité par l'imagination, pourtant nous ne parvenons jamais à envelopper celle-ci dans une image. Dans chaque image il y a le vide, l'écart qui nous sépare du réel. Dans chaque image il y a le désir de coïncider. Ainsi de l'étoile rouge – de sang et de feu –, ainsi de la croix de glace. Marina Abramović est entre le feu et la glace. Elle veut les superposer, les faire coïncider. L'entreprise est vouée à l'échec, pourtant nous laissons l'imagination se cristalliser. Bientôt la Nature parle – mais est-ce bien la Nature, ou plutôt une fiction politico-religieuse, un désir du plein ou l'insistance du vide ?

Contre la poussée irrépressible de la globalisation culturelle, l'œuvre d'art inscrit un écart par rapport au réel, une distance, un vide, une énigme : ce que le spectacle ne « couvre » pas. Ou, au contraire, peut-être que l'œuvre serait un faux-semblant où la rationalité sociale en dernier recours croit ressaisir ce qui lui échappe.

*The Lips of Thomas* sera reperformé, c'est-à-dire rejoué, 30 ans après : il devient spectacle. En cela, on se demande : spectacle qui se referme sur lui-même, escamote le vide qu'il avait ouvert ? Marina Abramović veut recréer – pour une autre génération – quelques moments fondateurs pour les instaurer officiellement comme origine : elle crée la fiction mythologique de son origine. Et s'intronise ce faisant comme une des saintes de l'art moderne<sup>12</sup>.

### Une ontologie collective : Relation in Time (1977)

Dans *Relation in Time*, 1977 et 2010, les protagonistes sont noués l'un à l'autre, mais ils se tournent le dos et restent immobiles.



J'irais quant à moi dans le sens d'une mobilité ontologique : l'existence est commune et mobile ; c'est ce que nous faisons, c'est *comment* nous le faisons et non pas le *qui* et le *pourquoi*. On croit voir et penser en fonction de ce qu'on est. Mais c'est une fiction : on voit et pense en fonction de ce qu'on fait – collectivement.

Nous plaçons notre existence très haut, à la hauteur de nos principes et de nos identités. Chacun croit pouvoir incarner de façon solitaire et autonome une fiction métaphysique. En fait, nos existences mouvantes et plurielles ne s'accordent pas avec les notions de présence et de sens. Certes, *nous sommes*, mais cela ne nous garantit pas que nous puissions chacun, individuellement, *être*.

Notre interrogation quant à la réalité de l'individu renvoie à la question de l'existence en général : nous devons tenter une ontologie préclassique où les parties n'ont pas d'existence autonome en dehors d'un système où tous les états, y compris les états contraires, se côtoient et se superposent. Dans une telle *incertitude ontologique*, simuler une chose ou en apprécier la probabilité, l'attendre, sinon la provoquer, tout cela reste superposé, en suspens. Une multiplicité est perdue sitôt que nous posons la question ; car poser une question interdit de poser d'autres questions. Nous voudrions nous en tenir au constat de fait, dans un arrêt de l'évidence, mais le fait demeure solidaire d'une nuée de possibilités dont il est issu.

Le sacré marque la nécessité de nous sacrifier pour exorciser les fictions métaphysiques qui nous accompagnent.

Cependant, nous préférons une illusion cohérente à une vérité éclatée. Le rapport verbal provoque un affaïssement dans le monde des possibles, il tend à édifier la fiction d'un univers où le temps et l'espace se déploient à l'extérieur de nous, dans une existence monolithique. Pourtant, n'oublions pas que c'est dans un monde vécu, que c'est par l'insistance de nos pratiques que nous avons élaboré un cadre de représentation. L'expérience esthétique rappelle le rôle structurant des expériences affectives, perceptuelles, cognitives, etc., auxquelles notre rapport verbal ne correspond pas toujours, et ce, depuis la poésie jusqu'à la performance : c'était le propos de Joseph Beuys dans *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (Dusseldorf, 1965).

Quelle est la sacralité de ce moment unique où l'homme à la tête d'or – Beuys – a voulu mettre en scène l'inexprimable de l'art et de la vie ?

En effet, nos expériences ne tolèrent pas leur mise à plat dans un tableau – elles restent superposées. Toujours intenses et ambivalentes, elles ne se prêtent pas à un quelconque rapport verbal. Comment cela se fait-il ? Notre langage convoque l'existence en faisant de celle-ci l'illustration d'une Présence, une fiction de l'Être, mais il ne rend pas compte de nos expériences. Il n'y a rien de tel : la *présence*, la *réalité*, le *monde*, l'*espace*, l'*être*, etc. Il y a plutôt des ontologies préclassiques, une multitude dans ses plis.

### Coïncider avec le squelette (la souffrance de la terre) : Selfportrait with Skeleton (2002)

La crise planétaire est un ébranlement du monde<sup>13</sup>, elle a créé un besoin d'être reconduits à la *terre*. Notre degré de décadence (désastre écologique, économique...) apparaît comme une occasion de ressaisie spirituelle.

La terre est d'abord une célébration sensorielle<sup>14</sup>, pourvu que nous puissions entrer dans son mouvement. La terre est mouvement du feu, éruptions et crues, déploiement qui ne sépare pas l'intérieur de l'extérieur. Pouvons-nous de nouveau entrer dans la vie ? C'est une question étonnante, car nous n'avons jamais quitté la vie. Nous sommes en feu, chaque instant est en feu, tous nos sens sont en feu. Pour le savoir, il suffit d'entrer dans l'étoile de feu ! Pourtant, nos représentations parviennent à tromper nos sens : nous avons froid ! Nous n'avons de cesse d'élaborer un contre-univers où les réalités sont « extérieures », où le monde est déjà donné.



4

Aujourd'hui, sous le couvert d'une économie mondialisée, la terre est éparpillée et dépecée, dévastée et morcelée. Contre un monde trop humain, nous envisagerons de retourner à la terre, de retrouver l'origine de tous les jaillissements. Nous devons faire un retour dans l'ici, certes, mais quel ici ? Quelle est la superficie d'un ici ? Quelle est la portée de main dans la terre-retour ? Quelle est sa place ? Celle que désigne par avance un squelette ? Le désir de poser des moments-origine fait-il partie de ce retour à la terre ?

### Équarrir le rien : Cleaning the Mirror (1995), Balkan Baroque (1998)

À la réalité plurielle, avec laquelle nous ne parvenons pas à coïncider, nous avons substitué un Réel abstrait. Abstrait comme un os tout blanc. Alors, caractériser le Réel comme Absence, comme Rien, participe d'une même logique. Pourquoi ? Parce que notre métaphysique est une rationalisation de l'acte de signifier, c'est l'acte de signifier lui-même érigé en horizon ontologique. Pas de reconnaissance d'exister sans donation de sens, et vice-versa.

S'il est bien une chose que nous ne parvenons pas à expliquer, se disait Paul Ricoeur, c'est comment le sens advient<sup>15</sup>, une question depuis toujours rattachée à l'entreprise pathétique d'établir des *absolus*, qu'ils soient religieux ou politiques. Pourrions-nous la poser autrement ? Après avoir coïncidé avec le squelette, il faut équarrir encore, tailler jusqu'à l'os, puis laver les os. Quand tout ne sera plus que des os blanchis, que restera-t-il ? Il restera quelques gestes, des apothéoses anonymes. Nous pouvons nous interroger cependant : comment le geste peut-il paraître, se donner à lire ?

Nous devons interroger ce qui détermine les conditions de possibilité de l'intelligibilité de ce qui nous entoure, ce qui fait sens et ce qui est jugé d'emblée insignifiant – ces choses pour lesquelles nous ne recherchons pas un sens. Laver des os fait-il du sens ?

La question devient alors : qu'est-ce qui, ayant déjà été dit, fait sens et me permet de faire sens maintenant ? Qu'est-ce qui, ayant déjà été montré, met en lumière ce que je veux montrer aujourd'hui ?

Il y a chez Marina Abramović une volonté de déposer les moments sacrés de l'art. Elle veut déposer certains grands moments du Body Art comme œuvres qui éclairent la suite. On se demande – cependant – si cette répétition n'aurait pas plutôt pour effet d'éteindre ces mêmes moments : une perte de l'aura benjaminienne.

Faut-il rejouer les grands moments du Body Art, du Performance Art, pour mettre en évidence – dans leur profanation même – ce qu'ils ont de sacré ? Ces reperformances seraient des profanations du geste pur, du geste unique. Mais en fait, y a-t-il une chose telle que le geste unique ? Peut-être est-ce une fiction, une illusion que nous voulons sacrée ?

Qu'est-ce qu'un geste pur ? Que parler soit véritablement parler, et rien d'autre. Que vivre soit véritablement vivre, et rien d'autre. Car il ne s'agit pas tant de connaître la nature de la réalité que d'intégrer celle-ci. Il ne s'agit pas tant de connaître la vérité que de l'incarner dans notre façon de conduire notre vie – selon les mots de Yeats. Intégrer la réalité, incarner la vérité, s'éveiller ; Thich Nhat Hanh le rappelle : il s'agit, pour chacun de nous, de nous « éveiller au cœur de la réalité. [R]ien n'est ajouté et rien n'est perdu »<sup>16</sup>.

Intégrer la réalité, toucher à la plénitude qui s'inscrit en creux en tout lieu, sans rien gagner. Pour parvenir à cela, nous préconisons une poésie soustractive. Nous avons affaire à une telle poésie, atopique, anomique... lorsque nous lisons, sous la plume de Philippe Charru :

« [A]u-delà de notre attente est un événement, l'événement du rien. C'est le rien qui s'ouvre sur le nulle part<sup>17</sup>. »

Entrer au cœur de la réalité ne donne rien de plus<sup>18</sup>. Chacun se retrouve à côté de lui-même et, tout à la fois, il n'a pas quitté sa position initiale, exactement au même endroit, là.

### Profanations : Seven Easy Pieces (2005)

Le geste pur se maintient dans un espace intouché : ni politique, ni religieux, pas même artistique. Quelle est la nature, sinon le nom de ce vide ? Certains l'appelleront l'« écart ». Nous faisons l'expérience de l'écart dans la vacillation de nos limites expressives, dans les secousses infligées à nos édifices symboliques : ceux-ci érigent la Réalité en tant que Loi implacable, incontournable... Mais voilà que cette réalité s'effondre, que cette loi ne tient plus... Qu'est-ce qui se passe ? Beuys explique l'art à un lièvre mort – il se situe résolument à l'écart. La performance, selon Marina Abramović, doit provoquer un « vide mental », un effondrement cognitif<sup>19</sup>... Peut-être en effet qu'au terme de ce sursaut sublime, nous avons accès au sacré. C'est un retournement qui est ritualisé : nous produisons de la fiction pour en provoquer l'effondrement, mais aussi une béance.

L'effondrement de notre langage révèle cet écart, il révèle aussi la nature poétique du langage<sup>20</sup>. J'ai toujours été séduit par cette idée, elle m'intéresse comme exercice littéraire : la chose est exprimée pleinement par le vide qu'elle ouvre dans la parole, par sa façon d'effondrer la parole. Alors, l'intense et patient travail interne de la poésie, ce mode d'existence de la parole, devient un travail du *sensorium* humain : le sensorium se déplace, le monde recule – ou s'affaisse –, la réalité n'est plus extérieure.

L'art s'efforce de mettre à l'épreuve cette matrice, il interroge le tissu de réalité, il met en évidence des complicités avec l'étendue et la durée : nous sommes déjà dans l'étendue et la durée. *La montagne c'est moi, le ciel c'est moi, l'océan c'est moi*... Une inquiétante familiarité traverse le monde. C'est notre monde : nous sommes ce monde ! Et nous retraçons tout à la fois dans le langage une expérience continue de la faille de cette matrice, faille dans laquelle à tout moment la matrice se régénère.

L'écriture du feu et du sang ne tente pas de dire le monde, mais elle tente de ressaisir dans l'être de la parole les fissures, les calcinations d'un langage qui aura été jeté dans le feu du monde. Quel feu ? C'est l'embrasement des sens qui n'ont pas encore été soumis au cadre classique, c'est le désordre de l'intérêt et des conflits. Un feu dans chaque sensation, dans chaque respiration.

L'approche théologico-philosophique qui a prévalu chez les romantiques s'emploie à faire le vide afin – par contraste – de laisser apercevoir la poésie native qui est dans les choses : une pulsation intime, éphémère. D'aucuns préfèrent une pulsation, même la plus infime, au grand néant froid et obscur. L'artiste nous fait passer par le vide, il nous conduit au rien, pour retrouver un geste pur, qui ne pourra pas être répété. Il faut passer par le vide, par l'abject, par le plus bas, une réversion qui met en évidence ce principe générateur, une pulsation qui vient du dedans, qui entre aussitôt en résonance avec le dehors – à moins que ce soit le contraire –, car ce « rythme » impulsant et sublime nous propulse vers la participation et l'échange.

Il n'est pas indifférent que de nombreuses performances de Marina Abramović – et d'Ulay – s'intitulent ainsi : *Rythm 1, 2, 3...* Il me semble que la reperformance de ces *Rhythmes* en respecte l'esprit initial, en rétablit la continuité interne. Cependant, rejouer *How to Explain Pictures to a Dead Hare* perd le caractère profondément émouvant du fait de bercer un lièvre comme un enfant mort. Cette reperformance perd l'effet de surprise, quand le spectateur, d'abord convié à un vernissage, découvre qu'il ne peut entrer dans la galerie et aperçoit par la vitrine un rituel singulier, où l'artiste au masque d'or berce un animal récemment décédé. Kaddish pour l'animal totémique des grands espaces de l'Eurasie, Kaddish pour l'innocence perdue du monde de l'art.

Les reperformances de *How to Explain...* ne seront que répétitions mortes, soumission à une convention externe. Alors, il y a profanation





du moment initial, de l'unicité de l'instant. La valeur sacrée et rituelle du *How to Explain...* de Beuys repose dans cette expérience qui ouvre un espace entre la vie qui se retire et la mort qui arrive. La présence des spectateurs devient absence – ils ne savent pas regarder –, tandis que l'artiste, guidé par l'animal, comparait devant une Présence continentale, des forces chtoniennes, des divinités souterraines, l'empire de la mort.

De tels gestes inscrivent en creux cette Présence en retrait. L'esthétique remet en évidence une impulsion initiale créatrice d'espace et de matière. Par le trait, le geste, l'espace, etc., l'artiste aurait la capacité infinitésimale de disqualifier ce monde-ci et de reconduire un faire-monde, de reconduire le monde à lui-même. La fiction est réinstituée, elle est aussitôt défaite. Il manquait seulement l'« unique geste », l'« unique trait » à partir duquel tout peut recommencer. L'art contemporain se veut encore le lieu d'émergence du geste inaugural.

Dans une société du quantitatif, nous avons perdu tout langage pour parler des passages de la vie : ce que c'est d'être vivants, ce que c'est d'être encore plus vivants. Nous avons perdu tout langage pour dire comment nos pratiques artistiques et nos œuvres auraient un pouvoir sur la création et sur le monde divin, un pouvoir de nous créer des rituels personnels, de ces rites qui font Dieu<sup>21</sup>.

Pourtant, la façon des artistes d'« œuvrer » aujourd'hui maintient le privilège du *faire-monde*, elle met en évidence la coïncidence pour confirmer le caractère tautologique (autovalidation, autoassertion, etc.) de notre monde. L'art occupe cette fonction : recréer dans le monde sensible la coïncidence – ou dissonance – des choses avec elles-mêmes, chaque chose retrouvant la place et la durée qui lui sont propres dans une même matrice. Il semble alors, de chaque chose, qu'elle *devait* être : on entrevoit sa nécessité en tant que composante incontournable d'une Présence unique, d'une *présence à soi du monde*<sup>22</sup>. J'admire cette formulation, elle m'accompagne depuis des années : l'art crée l'occasion d'une présence à soi du monde. Cette formule caractérise cependant un monde immobile.

Le souci traditionnel d'assurer la coïncidence à soi de son monde, d'assurer la pérennité du Même, ne saurait cependant se combiner avec une esthétique de l'empathie et des petits émois qui tente de mettre en échec une Présence totalitaire. Non pas une approche frontale du Vrai, mais lui substituer une infinité de petites simulations. Il est bien compris qu'on n'a de cesse d'emporter les choses en soi, de reconduire ces simulations en soi-même, car percevoir une chose, c'est, par un léger retrait, recréer son mouvement en soi<sup>23</sup>. La soumission à la Présence ne laisse pas une telle latitude : elle nous laisse supposer qu'en celle-ci le monde est déjà éprouvé et advenu. Quelle incongruité ! Vivre les jours, rencontrer les êtres, comme si l'on avait déjà tout compris et tout ressenti. En fait, le « présent est en soi » est une organisation de l'expérience, il est en chacun tout comme le sens *dans* le langage.

Ainsi, si nous devons effectivement supposer une unité de la Présence, alors il est clair que cette unité n'est pas à trouver dans une logique : elle s'effectue en nous-mêmes, c'est nous-mêmes. Nous voyons ici une nouvelle expérience esthétique se profiler, telle que prévue par Merleau-Ponty, celle qui fait « exister la signification comme une chose [...], elle la fait vivre dans un organisme de mots, elle l'installe [...] comme un nouvel organe des sens, elle ouvre un nouveau champ ou une nouvelle dimension de notre expérience »<sup>24</sup>. C'est un mandat audacieux et visionnaire où l'expérience esthétique prête une fonction existentielle à notre matrice de perceptions et lui donne l'impulsion de se transformer et de se perpétuer.

### La mystique artistique : *The Artist Is Present* (2010)

Notre dernière remarque est suscitée par *The Artist Is Present* de Marina Abramović, plus de 700 heures au MoMA. Avec la fin de la modernité, les arts sont venus occuper un terrain qui était la propriété exclusive du religieux. On le voit avec la présence de plus en plus affirmée du rituel et de la répétition dans les arts. La question est de savoir si la reperformance respecte ou non l'esprit vivant du rituel initial, ou si encore elle est lettre morte.

C'est une autre question de savoir si la poésie et les arts ainsi sacralisés ont la capacité de modifier et modifieront notre ciel théologique, c'est-à-dire le discours théologico-philosophique sur fond duquel nous construisons du sens en art, en littérature et ailleurs. Les arts peuvent nous déprendre de notre fascination pour les absolus, car les absolus – qu'ils soient l'argent et les possessions matérielles, le corps et la jeunesse, le pouvoir et l'intelligence – exercés pour eux-mêmes nous brûlent ou encore, selon le mot de David Foster Wallace, ils nous *cannibalisent*<sup>25</sup>.

En fait, les choses deviennent réelles et tangibles lorsque nous avons la capacité de les simuler en nous-mêmes, lorsqu'elles proposent une dissolution des individualités dans un jeu de parités compassionnelles, « comme si l'autre devenait un autre moi »<sup>26</sup>. Comme si les choses, et les personnes aussi, étaient depuis toujours moi-même qui m'attends sous un jour différent en celles-ci. C'est un principe éthique qui nous relie aux autres mais aussi aux choses.

C'est ainsi que nous cherchons à être encore plus vivants, un plus-être, un être sur-vivant, ce qui – selon l'artiste espagnol Antoni Tàpies – va de pair avec une éthique où nous cherchons aussi à « aider à vivre » :

Ce dont il s'agit, c'est de nous vider des fausses conceptions, ce qui n'a jamais mené à l'éloignement du monde, mais au contraire à sa compréhension et à l'union avec tout, des galaxies les plus insondables au plus humble fagot [...], ce que certains esthètes appellent la « mystique artistique » et que je préfère, avec d'autres intellectuels, appeler fin cognitive et éthique de l'œuvre d'art. C'est une fin qui renferme un désir de vivre et d'aider à vivre avec la plus grande intensité, c'est-à-dire avec la plus grande liberté<sup>27</sup>.

Cette mystique artistique, dont parle Tàpies, nous reconduit au Tout. Elle se révèle nécessaire afin d'opérer un retournement vers « le plus humble fagot ». Car, je voudrais y croire, chaque existence est connectée à la Présence, chaque cœur brûle en tant que capteur d'intensités et de réciprocity. Les Anciens disaient que l'âme restait liée à la métempsychose, que la créature conservait un lien avec la Création. Certes, je voudrais y croire, mais c'est une fiction métaphysique d'une ouverture sur l'altérité. En fait, je voudrais reconduire cette recherche de l'Autre en soi en termes plus humbles. À vrai dire, il s'agirait de rechercher *les Autres* en soi, de renoncer à vivre selon le rythme long de l'éternité, pour entrer dans leurs durées intimes.

N'est-ce pas ce que *The Artist Is Present* aura tenté au printemps 2010 ? La mise en scène d'une concentration extrême, aucune divagation du regard, une exigence de frontalité<sup>28</sup>. Nous voulons échapper à l'errance de l'esprit, ce *pharmakon* puissant qui n'a de cesse de s'intoxiquer lui-même. Échapper à l'errance, est-ce entrer dans une éternité ou plutôt entrer dans un quotidien inépuisable et dispersé, où l'éclatement de la Présence, la disparition du Sens, serait encore un scintillement au cœur du quotidien ?

Le paradigme de la performance se révèle ici : le performeur ajuste ses gestes et tout son corps à des contraintes extérieures, mais il rencontre tout à la fois un rythme intérieur. Tressaillements, convulsions, transes... Chacun peut régler ses *rythmes internes* par les pratiques qu'il se donne, par des performances qui laissent remonter à la surface les fluides corporels présentant les individus comme des entités poreuses qui, avant de retourner à la mort, auront proposé une circulation singulière des intensités<sup>29</sup>. Car une performance est une manière d'être dans un milieu qui révèle ce milieu. Mais il est bientôt apparent que ce milieu n'est pas seulement l'état de la société, mais aussi le registre d'un Dehors.

Pouvons-nous en finir avec la Présence ? Nous devons nous affranchir d'un théâtre théologico-esthétique inhérent à la plupart des œuvres, nous devons également nous affranchir d'une haine de la particularité<sup>30</sup>. Je ne sais pas si je veux de cette présence trop homogène, quand même serait-elle universelle déhiscence. Cette présence est un Dehors implacable, cette présence exclut la diversité de l'accident, la singularité de l'impondérable. La Présence est un ciel arrêté d'où l'on ne peut retirer ou rajouter un souffle. C'est une plénitude qui exclut le hasard, quand

pourtant la réalité serait un déploiement infini de circonstances où la vie fluide se répandrait et circulerait dans les êtres selon les occasions – le *kairos*.

Le sens du sacré reconnaît le caractère unique d'un événement, renonce d'emblée à l'encapsuler dans une formule et à le répéter.

On est à chaque fois étonné par la singularité unique des événements auxquels on a pu prendre part, ou par celle des personnages auxquels on a pu être confronté. C'est ce même caractère d'unicité qui apparaît comme la note dominante de notre existence : il est le principe même de notre vie. Et c'est ce principe que l'artiste, chaque fois à nouveau, essaie de saisir et d'incarner, espérant, toujours en vain, exprimer une image exhaustive de la vérité de l'existence humaine<sup>31</sup>.

Nous avons besoin de cette fiction. La fiction d'un retrait de l'Être, de la dispersion du Tout, de l'immensité perdue. Tout à la fois, elle doit se reconnaître comme fiction qui ne se joue qu'une fois : nous voyons alors que tout est là, à portée ; nous en sommes imprégnés, traversés.

Il n'y a d'unité du monde que dans le moment dispersif où nous allons au-devant des autres avec une utopie de l'instant, un théâtre du futur. Quand chacun se porte responsable de tous les autres, alors le monde s'accomplit comme monde. ■



#### Photos

- 1 Marina Abramović, *The Artist Is Present*, The Museum of Modern Art, 2010. Photo : Scott Rudd.
- 2 Marina Abramović, *Rhythm 5*, Student Cultural Center, Belgrade, 1974. Durée : 1 heure ½. © Marina Abramović. Courtoisie de l'artiste et la galerie Sean Kelly, New York.
- 3 Marina Abramović, *Lips of Thomas*, 1975/1994. Épreuve cibachrome, 128 x 128 cm. © Marina Abramović. Courtoisie de l'artiste et la galerie Sean Kelly, New York.
- 4 Marina Abramović, *Self Portrait with Skeleton*, 2003. Épreuve cibachrome, 129 x 204 cm. © Marina Abramović. Courtoisie de l'artiste et la galerie Sean Kelly, New York.
- 5 Marina Abramović, *Balkan Baroque* [détail de l'installation], Biennale de Venise, Pavillon italien, 1997. Durée : 4 jours, 6 heures. © Marina Abramović. Courtoisie de l'artiste et la galerie Sean Kelly, New York.
- 6 Marina Abramović interprétant la performance *How to Explain Pictures to a Dead Hare* de Joseph Beuys, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2005. Photo : Attilio Maranzano. © Marina Abramović. Courtoisie de l'artiste et la galerie Sean Kelly, New York.
- 7 Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965).

Michaël La Chance est philosophe (Ph.D., Paris-VIII) et sociologue (DEA, EHESS, Paris) de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique et directeur de la maîtrise en art à l'Université du Québec à Chicoutimi. Directeur du CELAT à l'UQAC, membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel*, à Québec, il a publié nombre d'essais sur le rôle des intellectuels à l'époque des géants *corporatifs* et du paradigme technoeconomique, la mondialisation de l'art et le sentiment d'échec de civilisation, la censure dans les arts, la poésie et la peinture allemandes contemporaines devant le trauma, la cyberculture et le cinéma, la répression antiterroriste dans les arts. Il a publié six recueils de poésie. En 2003, il recevait le Prix international Saint-Denis-Garneau.

#### Notes

- 1 Joseph Deltheil, *François d'Assise*, Flammarion, 1992.
- 2 Tirade de Marina dans Vladimir Nabokov, *Ada or Ardor : A Family Chronicle*, Mc Graw-Hill Book Co, 1969, p. 32.
- 3 Cf. « Réver le feu », *Mytism : Terre ne se meurt pas*, Triptyque, 2009, p. 123-139.
- 4 Christian Norberg-Schulz, *Genius loci : paysage, ambiance, architecture*, O. Seyler (trad.), Pierre Mardaga, 1981, p. 23.
- 5 Le musicologue Philippe Charru décrit ainsi l'émotion esthétique. Cf. « L'offrande de l'art », *Études, revue de culture contemporaine*, janv. 2009, p. 92-94. Philippe Charru est l'auteur, avec Christoph Theobald, de *L'esprit créateur dans la pensée musicale de Jean-Sébastien Bach* (Mardaga, 2002, 311 p. [coll. Musique-Musicologie]).
- 6 Ce qui n'est pas le point de vue de Boris Groys qui voit dans toute répétition, y compris celle des images médiatiques, un legs du monde religieux : « *In the modern age, ritual, repetition, and reproduction have become the fate of the entire world, of the entire culture.* » (Boris Groys, « Religion in the Age of Digital Reproduction. », *e-Flux journal*, n° 4, mars 2009 ; Cf. aussi B. Groys et Peter Weibel, catalogue de l'exposition *Medium Religion*, ZKM, 2008.
- 7 Cf. l'introduction de Donald Kuspit, « A Critical History of 20th-Century Art » [en ligne], *Artnet Magazine*, [www.artnet.com/magazine/features/kuspit/kuspit12-14-05.asp](http://www.artnet.com/magazine/features/kuspit/kuspit12-14-05.asp).
- 8 « Être rempli d'ardeur et de passion : exemple, avoir le "feu sacré de la liberté". » (Maximilien Robespierre, *Œuvres complètes de Maximilien Robespierre* [1792], t. 8, C. Mazauric [intro], SER/Phénix, 2000, p. 110.)
- 9 Henri Raynal, *Retrouver l'océan*, du Murmure, 2005. Le titre de l'ouvrage de Raynal ne manque pas d'évoquer la recherche du « sentiment océanique » de Romain Rolland. Cf. aussi P. Charru, *op. cit.*, p. 94.
- 10 Randy Kennedy, « Self-Mutilation Is the Sincerest Form of Flattery », *NYT*, 6 novembre 2005.
- 11 « *With regard to the basic opposition between reality and imagination, fantasy is not simply on the side of imagination ; fantasy is, rather, the little piece of imagination by which we gain access to reality – the frame that guarantees our access to reality, our "sense of reality" (when our fundamental fantasy is shattered, we experience the "loss of reality").* » (Slavoj Žižek, dans Elizabeth Wright et al., *The Žižek Reader*, Blackwell, 1999, p. 122.)
- 12 Cf. Charles Riley, *The Saints of Modern Art : The Ascetic Ideal in Contemporary Painting, Sculpture, Architecture, Music, Dance, Literature and Philosophy*, Hanover, 1998.
- 13 Le monde est un contrôle physico-technique de l'extériorité et une unité structurée du Dehors.
- 14 Cf. David Abram, *The Spell of the Sensuous : Perception and Language in a More-Than-Human World*, Vintage Books, 1997.
- 15 Cf. Paul Ricœur, « Que signifie signifier ? », *À l'école de la phénoménologie*, Vrin, 1998, p. 186.
- 16 « *To reach truth is not to accumulate knowledge, but to awaken to the heart of reality. Reality reveals itself complete and whole at the moment of awakening. In the light of awakening, nothing is added and nothing is lost.* » (Thich Nhat Hanh, *Zen Keys : A Guide to Zen Practice*, P. Kapleau [entrevue], Three Leaves Pub, 1994, p. 44 [J.C. Lattes (trad. franç.), 1999].)
- 17 P. Charru, *op. cit.*, p. 93.
- 18 « *Just so, Subhuti, I obtained not the least thing from unexcelled, complete awakening, and it is for that very reason it is called "unexcelled, complete awakening".* » (Siddhartha Gautama, *Vajracchedika*.)
- 19 Cf. Maria Carlson, « Marina Abramović Repeats : Pain, Art, and Theatre », *Hunter On Line Theater Review*, n° 15, 2005.
- 20 Cf. Michaël La Chance, *L'inquisitoriale : fugue solaire dans les îles et plateaux du langage*, Triptyque, 2007, 134 p.
- 21 Cf. Charles Mopsik, *Les grands textes de la cabale : les rites qui font Dieu*, Verdier, 2002, 666 p.
- 22 Cf. Ryunosuke Akutagawa, *Rashomon et autres contes*, Gallimard, 2003 (coll. Folio).
- 23 Cf. Marco Iacoboni, *Mirroring People*, Farrar, Straus and Giroux, 2008, 308 p. ; Alvin Goldman, *Simulating Minds : The Philosophy, Psychology and Neuroscience of Mindreading*, Oxford University Press, 2006.
- 24 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1976, p. 212.
- 25 « *There is an outstanding reason for choosing some sort of god or spiritual-type thing to worship [...], anything else you worship will eat you alive.* » (David Foster Wallace, *This Is Water : Some Thoughts, Delivered on a Significant Occasion, about Living a Compassionate Life*, Little Brown and Company, 2009, p. 102.)
- 26 « *It is as if the other becomes another self.* » (V. Gallese, « Intentional Attunement : A Neurophysiological Perspective on Social Cognition and its Disruption in Autism », *Brain Research*, n° 1079, 2006, p. 16.
- 27 Antoni Tapiés, « Refus de l'art transcendantal » (1970), *La pratique de l'art*, E. Reillard (trad.), Gallimard, 1971, p. 235.
- 28 J'ai assisté à quelques moments de cette performance et ai été fortement impressionné par la capacité de concentration de Marina Abramović, qui donne toute son attention à son « interlocuteur » et ne laisse pas son regard divaguer dans le public nombreux et bruyant du MoMA.
- 29 Je pense au Butoh, cette danse qui renverse la série des dichotomies haut/bas, noble/vulgaire, sublimé/grossier, etc., qui renverse l'esthétique de la hauteur prédominante depuis Platon, lorsque les rythmes remontent de la terre – de la rizière – et nous réclament.
- 30 L'avant-dernier paragraphe de l'article de Philippe Charru trahit les présupposés de l'auteur : le danseur – ou artiste, poète – entend de « nier ce qu'il est [...] pour communier à une présence » (P. Charru, *op. cit.*, p. 94). Cf. aussi, pour une critique de cette théorie théologique de l'œuvre artistique, François Nicolas, « L'originalité d'une théorie théologique de l'œuvre-Bach » [en ligne], *Samedi d'entretiens*, Ircam, 2003, [www.entretiens.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Charru.Theobald.html](http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Charru.Theobald.html).
- 31 Andrei Tarkovski, *Le temps scellé*, A. Kichilov et C. de Brantes (trad.), Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2004, p. 121-122.