

Zones frontières

Michel Mathieu

Numéro 106, automne 2010

Rituels

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62702ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mathieu, M. (2010). Zones frontières. *Inter*, (106), 17–19.

Zones frontières

PAR MICHEL MATHIEU

Venu du théâtre, je me suis orienté vers le territoire de la performance, d'abord par le biais de l'improvisation en compagnie de musiciens (Michel Doneda, Lê Quan Ninh), de danseurs (Michel Raji, Pascal Delhay), de poètes (Serge Pey) et bien d'autres, avant de créer des travaux solitaires que j'ai pu présenter en divers lieux de France et à l'étranger. On ne s'étonnera donc pas que, pour élucider les questions qui tiennent à cette pratique, je les aborde à partir du « drama ».

Quand le théâtre, aussi bien occidental qu'oriental, à sa naissance, se détache du culte pour s'offrir comme un lieu de jouissance « purificatrice » – dans la tragédie grecque comme dans le nô et le kabuki –, il se dégage en fait d'une croyance : la foi dans l'efficacité pratique et immédiate du rituel.

Cette fonction sera dès lors détournée de son destin initial, celui de créer l'événement pour s'intérioriser dans l'échange spirituel des participants. Mais ce déplacement ne rend pas compte à lui seul de la métamorphose. Ainsi, le rite catholique de la communion, commémoration collective, s'adresse bien à la purification des âmes et non à je ne sais quel objectif, comme celui de faire pleuvoir, mais son geste est supposé entraîner une action réelle, « magique », celle de la réparation de l'âme souillée, qui retrouve ainsi sa virginité première. La « foi » permet ici cet effet de « réel ». Or, le théâtre subvertit la croyance en jeu. S'il opère comme catharsis, c'est par la voie d'une fiction perçue et acceptée comme telle.

S'il est encore quelque chose d'inférieur et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers. Antonin Artaud

Le théâtre en Occident, s'il gardait à son origine le frisson du sacré avec ses chœurs chantés et dansés, ses mémoires de terreur, son verbe décisif, a oublié la plupart du temps sa généalogie, malgré l'insurrection d'Artaud ou de Witkiewicz et les équipées de Julian Beck, de Kantor, de Grotowski et autre Castelluci... Alors survient la performance, comme une unité parachutée par-delà les lignes de démarcation, pour retrouver le risque de la confrontation avec nos ébranlements intérieurs, lesquels concernent autant la collectivité dans ses assises politiques que l'individu singulier traversé par son trauma, et elle à travers lui.

C'est donc dans cette tentative de volte que la performance va trouver sa matière propre, jusqu'à,

comme chez certains actionistes viennois, aller saisir le réel à travers, par exemple, l'automutilation et ainsi rejoindre le sacrifice ancestral, à ceci près que la fonctionnalité supposée du geste s'est ici évaporée au profit du processus de fiction, dans cette situation tout à fait paradoxale où le « réel » (l'ablation d'une phalange) n'a d'autre sens, n'existe visiblement qu'à travers le dispositif fictionnel du spectacle (même si, la lumière éteinte, le performeur a perdu un doigt). Il y a là comme une tentative désespérée, et à mon sens nihiliste, de faire recroquer deux états, deux territoires, deux époques de l'humain. Au moins ce désespoir est-il exposé.

Or, la religion, Dieu, les dieux, on n'en veut plus. Artaud disait : « [...] car le nommé Christ n'est autre que celui qui a consenti à vivre sans son corps, alors qu'une armée d'hommes descendue d'une croix où Dieu croyait l'avoir depuis longtemps clouée, s'est révoltée et bardée de sang, de feu, de fer et d'ossements, avance, invectivant l'invisible afin d'y finir le jugement de Dieu¹. » En clôturant *Le théâtre et la culture*, il fait état du même ailleurs : « S'il est encore quelque chose d'inférieur et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers². » N'est-ce pas exactement à cet endroit que s'inventerait un nouveau rituel, dans la séparation sans retour possible d'avec le religieux et dans la subversion et le renversement sans arrêt renouvelé de ces formes qui sont comme une carapace étouffante plaquée sur la vie ?

Des signes pour corroder les formes ; car c'est bien de signes, c'est-à-dire de langage, qu'il s'agit et, s'il y a un réel, de réel du langage.

Dans le vide où nous sommes, celui de la mort de Dieu, celui de la société consumériste et nihiliste, ces quelques lignes d'Artaud sonnent comme un commandement impérieux. C'est que la vie même – et la survie – est menacée.

L'artiste, ou revendiqué comme tel, peut par ses provocations, car il s'agit bien de cela, quelles qu'en soient les manières, faire resurgir ce qui bouge encore au fond de nous-mêmes, les énergies intactes à irriter pour de futurs déploiements. Cela passe par le corps, le corps en jeu dans le risque de l'improvisation ou de l'acte unique.

En effet, provoquer l'autre ne se peut sans se provoquer soi-même, un sacrifice mental, en quelque sorte, à travers une fiction partagée. Et dans cette descente, le corps va retrouver ses signes, ses gestes,



> Chiara Mulas, *Agnus Day*, Sardinia, 2009. Photos : Augusto Medda.

ses postures, ses cris, et au besoin les hérissier au contact d'images ou d'objets pris dans le contexte de paysages quotidiens pour détourner ceux-ci ou les retourner, comme on le fait d'une bête dont on tire la peau.

Cela peut vouloir dire sur le plan anthropologique que nous ressoudons avec notre Moi actuel le passé qui dort en nous, que nous le ressortons à travers ces cicatrices qui, à notre insu peut-être, nous constituent pour l'expulser et l'exposer dans une opération à la lumière crue du présent, et vice-versa : une opération où le chirurgien est autant disséqué que le corps qu'il ouvre. Qui est opéré par qui ? De ce qui est enfoui ou des formes conscientes et visibles ?

Action, donc, qui va extirper du corps-mémoire ses stigmates comme ses brûlures ou ses érections dans un corps à corps avec les murs qui prétendent parquer nos vies. Rituel ou pas ? Rite, oui, si l'on considère la visée de l'acte comme manière de thérapie existentielle soumise à la collectivité et si l'on prend aussi en compte l'usage des symboles qu'il draine dans le cours de son développement. Rite, non, parce que le dispositif qui confronte gestes et objets ou matières s'invente chaque fois et que c'est de cette rencontre secrétant un sens nouveau, ou du moins un éclairage nouveau du sens, que naît notre plaisir ou notre fascination.

Contrairement aux rituels traditionnels qui figent la communauté dans ses liens et dans son histoire, la performance dont nous parlons accomplit l'ingestion du présent en le tirant sur le tablier de la mémoire ; la commotion qui s'ensuit réalise cette catharsis propre au vrai théâtre, que le théâtre le plus souvent peine à réaliser, encombré dans son – osons le mot – *rituel* social. C'est du reste pour s'en distinguer que la performance travaille sur une zone-frontière entre l'événement pur et le signe, et que, tout en se sachant dans l'orbe du langage, elle cherche des effets de réel qui seront réinvestis dans la fiction.

On me comprendra mieux si je donne deux exemples. Le premier a trait à une action de protestation contre la peine de mort réalisée à Toulouse en 1972 par le Théâtre de l'Acte. Une guillotine reconstituée à l'identique est dressée sur un marché, un spectateur (complice) est maintenu par deux acteurs. Au moment où le couperet tombe, le spectateur reçoit un seau de sang sur la tête. Effet garanti ! On est dans le simulacre – la tête n'a pas été tranchée –, mais le simulacre est corrodé, infecté par un réel intrusif : la réalité de la lame, l'impact du son qu'elle produit dans sa chute et la présence de vrai sang, d'un rouge et d'une odeur qui ne trompent pas. L'utilisation d'une peinture rouge aurait sans doute tiré l'affaire vers le Grand Guignol.

Le second exemple s'appuie sur une performance de Chiara Mulas dans la ville sarde de Villasor au cours de l'été 2009, que je vais m'efforcer de décrire. Un grand sac de jute est suspendu, l'artiste l'éventre d'un coup de couteau : va s'écouler sur le sol toute la durée de l'action un filet de riz qui s'étalera sur le plancher. Ensuite, elle sort de son emballage un agneau écorché qu'elle berce dans ses bras, assise comme une madone avec l'enfant Jésus, avec la tendresse et la douceur requises. Au bout d'un moment, elle extirpe du ventre de l'agneau un certain nombre de seringues qu'elle plante une à une dans le cadavre jusqu'à ce qu'il en soit complètement hérissé, devenant une sorte de nouveau monstre, une chimère de ce temps barbare, médicalisée et technicisée. Le travail accompli, elle se frappe la tête, et un filet rouge coule sur son visage. Sans prétendre à

un sens absolument déterminé, l'action invite à diverses références qu'elle fait résonner : on peut penser que l'agneau meurtri et bercé est la planète malade (le rose sanguinolent de la chair évoque l'humain) ; les seringues transportent plusieurs connotations, suggérant l'empoisonnement (drogue, sida), mais aussi l'hôpital, voire la torture ou l'exécution, d'autant qu'elles sont plantées et laissées, telles des banderilles.

Ce qui fait la force de cette proposition est à mon sens la superposition de l'image de cette figure maternelle inscrite dans le lointain de notre culture et de celle de la substitution de l'enfant par un agneau non plus mystique, mais exposé dans sa matérialité la plus obscène. Enfin, par-delà ces images, il y a l'irruption de cet objet dangereux et de la plus triviale modernité qu'est la seringue. La déflagration qui procède de ces présences et de ces attitudes au départ les plus étranges organise effectivement ce qu'on peut nommer comme un nouveau rituel contemporain. Par son geste ultime, le retour de l'artiste sur son propre corps est le point d'orgue qui signe la performance et la tire vers une sorte de sacrifice. L'unité entre ces « pans de temps », que représentent dans leur hétérogénéité les éléments décrits, est assurée par l'écoulement des grains du riz nourricier.

Aujourd'hui, le terme *performance*, comme *installation*, est mis à toutes les sauces et peut désigner tout travail qui ne se détermine pas sur les terrains d'exigence classiques, le théâtre, la danse, la poésie ou les arts plastiques, ce qui laisse souvent place à des expressions complaisantes et narcissiques, de préférence pimentées d'un peu de vidéo. Un espace où peuvent s'engouffrer impunément toutes les facilités. La performance peut aussi sombrer dans l'académisme, et son succès peut devenir facilement son tombeau. L'esprit d'insurrection qui est le sien au départ ne doit jamais se lasser d'inventer de nouvelles confrontations, confrontations à la fois nouvelles et en lien direct avec nos plus anciennes faims. ■

Notes

- 1 Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Paris, K éditeur, 1948, p. 24.
- 2 *Id.*, « Le théâtre et la culture », *préf. de Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1966, p. 12.

Michel Mathieu est né à Liège en 1944. Après une participation au théâtre universitaire de sa ville et la création du Théâtre de la Communauté à Seraing, il s'installe à Toulouse où il fonde, avec Mamadi Kaba, le Théâtre de l'Acte en 1968. La compagnie a depuis à son actif une quarantaine de spectacles, de créations originales ou d'œuvres du répertoire contemporain (Schwab, Bond, Mishima, Genet...) ou classique (Shakespeare, Euripide, Jarry...). Docteur ès lettres avec une thèse sur les origines du théâtre comique médiéval, il a créé les enseignements pratiques de théâtre à l'Université Toulouse-Le Mirail et dirige actuellement un cycle d'enseignement nommé « L'acteur pluriel ». En 1981, il a obtenu le prix de la critique portugaise pour un spectacle créé avec le Teatro do Mundo, *Terramoto no Chile*, d'après la nouvelle de Kleist. Parallèlement à son activité de metteur en scène, il s'est orienté vers la performance et pratique l'improvisation avec des complices de divers champs : poésie, art plastique, musique et danse.

