

L'irruption du réel au cœur de la performance théâtrale.

Un dialogue en différé

Arielle Meyer MacLeod, avec Yan Duyvendak

in Pluta Izabella (dir.), *Metteur en scène aujourd'hui - identité artistique en question?*, en collaboration avec Gabrielle Girot, Lausanne, L'Age d'homme.

Yan Duyvendak est un artiste performeur. Sa compétence, théâtrale s'il en est, n'est certes pas celle d'un metteur en scène au sens traditionnel du terme. Son travail s'inscrit dans le champ de la performance théâtrale, dont les prémices remontent au changement de paradigme opéré par le tournant performanciel des années 60¹. Yan Duyvendak ne monte pas des textes, il invente des dispositifs. Des dispositifs qui supposent d'établir des règles du jeu, selon des modalités réinventées à chaque performance.

Par le biais d'une discussion par écrit entre Yan Duyvendak et moi-même — une sorte de dialogue en différé — cet article voudrait tenter de cerner la pratique du performeur telle qu'elle s'invente dans ces formes théâtrales particulières qui intègrent de mille façons différentes les principes de la performance issue des arts plastiques. Discussion qui se construit comme un aller-retour entre mon approche théorique, qui part du modèle théâtral pour l'adapter à ces nouvelles formes, et la pratique de performeur de Yan Duyvendak.

Performeur théâtral : limites et spécificités

Arielle Meyer MacLeod : Comment définirais-tu ton activité de performeur ?

Yan Duyvendak : Je viens des arts visuels, mais je ne m'y sentais pas à l'aise. J'étais troublé par l'objet visuel qui se situait, comme un obstacle, entre le spectateur et moi ; je n'aimais pas le fait de travailler seul, dans ce monde assez cruel de l'art visuel. Quelque chose de la communauté, de l'être ensemble, du collectif, me faisait défaut. Et je voyais que dans le monde de l'art vivant, ces éléments étaient présents : on travaille à plusieurs sur un projet, le dialogue entre les spectateurs et les auteurs / performeurs est direct et donc quelque chose de la communauté est plus présent. J'ai glissé vers la performance pour cela, pour des raisons éthiques et politiques, je dirais.

¹ J'utilise ici le terme performanciel plutôt que celui de performatif, ce dernier faisant spécifiquement référence à la théorie des actes de langage, alors que performanciel désigne la pratique de la performance théâtrale issue des arts plastiques.

AMM : Cette activité est-elle différente de projet en projet ?

YD : Oui, je garde de ma formation en art visuel dans l'atelier de Chérif et Sylvie Défraoui, à l'Ecole supérieure d'art visuel de Genève, le sens pratique d'une forme qui suit le fond. C'est le sens qui amène le médium, pas l'inverse. Donc si mon sujet est plus à même d'être compris dans une forme qui serait celle, par exemple, de la vidéo, alors je fais une vidéo.

AMM : Y a-t-il néanmoins une ligne conductrice dans ton approche?

YD : La ligne conductrice réside clairement dans le fait que je veux qu'on parle ensemble, les spectateurs et les auteurs du projet, et partant, qu'on agisse, dans la communauté des hommes qui est la nôtre, autour de sujets de société qui sont brûlants, ou du moins qui le sont pour moi. Par exemple, la rencontre Proche-Orient / Occident avec le projet Made In Paradise, la justice dans le monde occidental avec le projet Please, Continue (Hamlet), la crise ou la fin du monde avec la comédie musicale Sound Of Music.

AMM : En quoi ton travail s'insère-t-il dans un courant issu de la performance dans les arts plastiques ?

YD : Oh, parfois il l'est plus que d'autres. La comédie musicale Sound of Music, par exemple, est très loin de la notion de performance du monde des arts plastiques. C'est un vrai show, sans beaucoup de moments performatifs, d'irruptions du « réel ». A l'inverse, Please, Continue (Hamlet) est directement ancré dans la tradition des Task Performances de Fluxus : chez Fluxus, il y a un « score », donc une partition, ou une recette, c'est-à-dire une petite description, souvent cryptique, de ce qu'il faut faire, par exemple :

Three Lamp Events

on. off.

lamp

off. on.

(George Brecht, 1961)

Conduct a large crowd of people to the house of a stranger. Knock on the door. When someone opens the door, the crowd applauds and cheers vigorously.

All depart silently.

(Ken Friedman, 1965)²

Les performeurs créent à partir de ce « score », comme ils le veulent ou peuvent. Tout comme dans Please, Continue (Hamlet), où des professionnels de la justice, différents chaque soir et venant de la justice locale de la ville ou du pays où a lieu le procès, reçoivent en amont un dossier d'instruction, qui fait office de « score ». Celui-ci est basé en partie sur

² In *Fluxus Workbook, A performance Research* e-publication, 2002

un cas réel et en partie sur le meurtre de Polonius par Hamlet dans la pièce éponyme de Shakespeare. Ils se préparent à partir de ce dossier d'instruction, comme dans la vraie vie, à faire le procès. Les avocats peuvent rencontrer leurs clients (Hamlet l'accusé et Ophélie la partie civile), comme dans la vraie vie, peu de temps avant le procès. Puis chacun fait son travail en direct devant le public. Pas de répétitions, que de l'improvisation. A partir d'un « score ».

AMM : Pourtant ton travail aujourd'hui a une composante « théâtrale », non? En quoi ?

YD : Please, Continue (Hamlet) travaille sur et avec les codes de la théâtralité qui sont à l'œuvre dans la justice. Le projet les met à nu et à vue. Mais c'est la première fois que je travaille avec des acteurs et autant avec la théâtralité. D'ailleurs, c'est une des raisons pour lesquelles le projet ne plaît que partiellement au co-auteur, Roger Bernat : trop théâtral pour lui. Moi, ça m'amuse, parce que c'est un des sujets. Et pas un moyen.

Depuis le changement de paradigme opéré par le tournant performanciel des années 1960, les formes dans l'art vivant ne cessent de muter, de se transformer.

Concernant le champ de la performance théâtrale, on peut partir d'un constat empirique : après la grande déferlante du théâtre postdramatique, dans lequel, comme le dit Hans-Thies Lehmann « s'estompent les "principes de narration et de figuration" ainsi que l'ordre d'une fable »³, le théâtre expérimental semble raconter à nouveau.

Cette révocation de la narration, ou tout au moins sa mutation, dans ce théâtre postdramatique influencé par la pratique de la performance, s'est accompagnée parallèlement d'une volonté de contourner la fiction. Lehmann parle d'une « irruption du réel »⁴, Jean-Pierre Sarrazac d' « un événement scénique qui serait à tel point pure présentation, pure présentification du théâtre, qu'il effacerait toute idée de reproduction, de répétition du réel »⁵, Jean-Marc Adolphe d'une théâtralité qui s'accomplirait « au plus près d'une expérience (du) réel, dans un processus qui opère à même les corps en jeu »⁶. Or c'est cette notion d'irruption du réel que je souhaite réinterroger ici. De quel réel s'agit-il ?

AMM A quoi correspond pour toi cette notion de « réel » avec laquelle tu travailles ?

YD : Le réel qui existe dans l'endroit où le projet a lieu est multi-couche, hétérogène. Il y a d'un côté le réel auquel je me réfère, qui est un réel politique. D'un autre côté il y a le réel de l'ici et maintenant de la présentation, qui est un réel de type événement. Autrement dit,

³ Hans-Thies Lehmann [1999], *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002, p.21

⁴ *Ibid.*

⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre De l'utopie au désenchantement*, Paris, Circé, 2000, p.63

⁶ Jean-Marc Adolphe, «sur le fond d'Avignon», *Le cas Avignon 2005, regards critiques*. Paris: L'entretemps, p.126

quelque chose a lieu, dans un espace-temps X, qui a une forme spécifique et une durée spécifique, avec un nombre X de personnes présentes etc... C'est évidemment le même réel que dans une représentation théâtrale avec un quatrième mur. Mais dans ce réel-là, il peut y avoir des types de réalités différentes, plus ou moins « réelles ». Par exemple, lors d'une séquence de *Made In Paradise*, je raconte, avec la technique du narrateur arabe, un mariage sauvage dans le Caire islamiste. C'est une évocation d'un réel absent et passé, une narration pure et simple. Les spectateurs m'entendent raconter l'histoire, et se l'imaginent, visualisent la petite ruelle, le bruit infernal, l'excitation peut-être, tout en étant assis, ou debout, à côté de leur voisin qui sent un peu des pieds. Rien de spécial jusque-là. Si en revanche je demande aux personnes présentes de se déplacer, pour créer un espace dans lequel ma petite ruelle peut se situer, je joue déjà un peu plus avec le réel de l'ici et maintenant de la performance. Et si, en plus, en amont, je fais voter les spectateurs pour leur demander s'ils veulent ou non voir cette scène du mariage dans laquelle j'apprends à danser avec des terroristes, alors ce réel est d'autant plus présent. C'est donc, au fond, une abolition du quatrième mur, et une prise en compte de tout ce qui se passe dans la réalité du lieu, qui se mélange avec la réalité du projet, ou encore celle de la réalité du monde, qui est le sujet de la performance.

Un autre exemple : quand des spectateurs sont choisis comme jurés à la fin du procès de *Hamlet*, ils le sont dans la réalité du projet (on doit constituer un jury pour pouvoir juger *Hamlet*) et dans la réalité de l'ici et maintenant de la performance (le théâtre, vers la fin de la soirée). Ils savent bien que c'est pour de faux, mais ils ont tout de même peur. Pas parce qu'ils sont mis en exergue dans une pièce de théâtre contemporain, mais parce qu'ils doivent décider pour de vrai (dans la réalité du projet) de l'innocence ou de la culpabilité d'un personnage de fiction, avec un vrai président d'assises.

AMM : Pourquoi ce surgissement du réel est-il important, intéressant ?

YD : Mais il y a TOUJOURS du réel sur une scène, dans un lieu où un événement artistique se déroule. Même quand je raconte pour la énième fois le mariage, mes mots sont tout de même différents, je revis l'expérience autrement, et les gens ne sont pas les mêmes, mes chaussettes ne glissent pas de la même manière, je n'ai pas soif de la même manière...

AMM : Bien-sûr ! Mais là tu ne me dis rien de cette irruption du réel propre à la performance. Ce réel-là existe forcément dans toute forme d'art vivant, y compris dans le théâtre le plus traditionnel qui soit. L'irruption du réel telle que la fait advenir la performance dans la forme théâtrale est d'un autre ordre précisément. Peux-tu creuser un peu cette idée ?

YD : La différence est très simple. Dans un cas on fait comme si ce réel n'existait pas et dans l'autre on en tient compte, plus ou moins, voire même on l'agite, on le provoque, on le suscite. Dans *Please, Continue (Hamlet)*, les différents avocats ne savent pas ce que les

autres vont dire, faire, quels arguments ils vont utiliser pour gagner leur cause, et doivent donc complètement réagir à la réalité du moment.

Intégrer, dans une approche théorique, cette irruption du réel spécifique à la performance suppose de modifier notre compréhension de la représentation théâtrale et de la fonction du metteur en scène. Dans cette optique, je voudrais dans un premier temps séparer la notion de fiction et celle de narration, souvent confondus, pour proposer un modèle du fonctionnement de la fiction théâtrale.

Narration

Par narration on entend l'acte de constituer un récit, de raconter une histoire, ou pour reprendre les termes de Paul Ricœur, une activité de mise en intrigue⁷. Raconter, dit Jérôme Game, c'est « tramer des énoncés et, ce faisant, figurer un monde où s'éprouverait du commun — des références communes, un code commun —, fût-ce sous le signe de la relativité, de l'interprétabilité, du désaccord ⁸».

Il s'agit donc, pour reprendre les termes de Ricœur, de figurer un monde selon un principe de « concordance discordante », qui implique que l'acte de configuration mimétique assure unité et intelligibilité au récit malgré les coupures, les ruptures et les renversements qui le constituent. C'est bien cette activité de mise en intrigue que le théâtre postdramatique a mise à mal.

La notion même de récit a été rendue suspecte dans le champ du théâtre expérimental et des écritures de plateau. Raconter une histoire a été relégué au rang d'une activité consolatrice et bourgeoise. Suspicion encore accentuée par les développements récents du « storytelling » qui voit dans le récit une arme de distraction massive du pouvoir et de la publicité⁹.

AMM : Quelle place a le récit, la narration, le plot, dans ton travail ?

YD : Dès le moment où on travaille dans le temps, avec une durée, il y a un début, un milieu et une fin. Donc de la dramaturgie. Et donc, forcément, du récit, de la narration, du plot. Même si on ne raconte rien, ou s'il n'y a pas de plot...

AMM : Mais est-ce important de raconter quelque chose ?

YD : Encore une fois, pour moi, il n'est pas important de raconter quelque chose, il est important de parler et de réfléchir ensemble de et à quelque chose. Ce que j'aime, ce que je

⁷ Voir Paul Ricœur [1983], *Temps et Récit I*, 1991

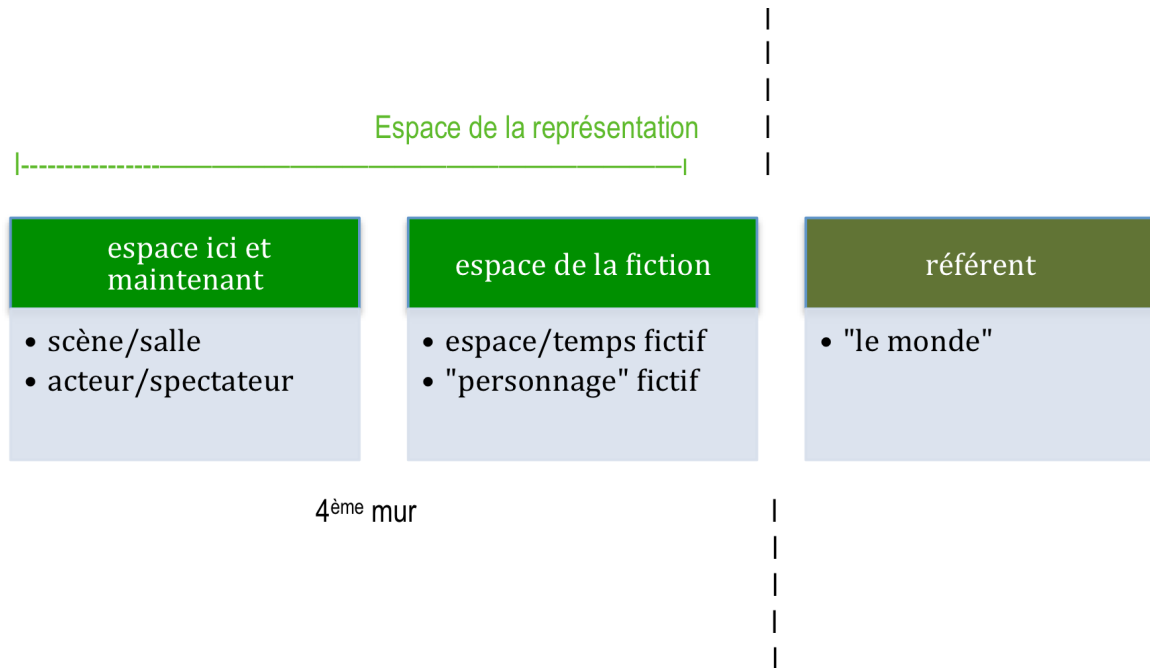
⁸ Jérôme Game, « D'un art syntaxique », in J. Game (dir.), *Le Récit aujourd'hui*, Presses Universitaires de Vincennes, 2011, p.6.

⁹ Voir Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater des esprits*, La Découverte, 2007.

considère comme une preuve que le projet est réussi, c'est quand les spectateurs, à l'issue du projet, ne parlent pas de la pièce, mais du sujet. Ça, c'est important. Et si pour arriver à ça, je dois raconter quelque chose, okay !

Fiction

Quant au fonctionnement de la fiction théâtrale, voici le modèle tel que nous le connaissons et qui régit le théâtre traditionnel :



Le fait théâtral articule donc un espace de la fiction — constitué par espace/temps fictifs dans lequel évoluent des personnages — et la réalité du théâtre où évoluent ici et maintenant des acteurs de chair et de sang en présence des spectateurs. Ces deux espaces conjugués constituent la représentation théâtrale. Et celle-ci s'attache toujours à représenter — plus ou moins — une certaine réalité du monde.

Le réel est en quelque sorte en amont et en aval de la représentation. Et jusqu'au tournant performantiel des années 1960, on peut dire que toute esthétique théâtrale pouvait se comprendre comme une oscillation entre ces deux pôles : tantôt faire oublier la réalité du théâtre au profit de celle du monde, tantôt affirmer la théâtralité pour neutraliser l'illusion référentielle.

Mais ce schéma ne suffit pas à décrire cette irruption du réel dont parlent à la fois les performeurs, comme Yan, et les théoriciens de la performance. Car ce n'est pas l'irruption de la réalité du théâtre qui est visée par la performance. Cela c'est Bertolt Brecht. Il ne s'agit pas

de dire comme Brecht « nous sommes au théâtre », mais nous sommes dans la réalité, la réalité « dans la vie » pourrait-on dire.

Lorsque Angélica Liddell, par exemple, soulève des haltères ou se soumet à une prise de sang sur scène, ce qu'elle désigne ce n'est pas la réalité du théâtre. Ce qu'elle cherche, c'est à produire sur scène cette « irruption du réel », d'un réel qui excède celui de la représentation théâtrale pour n'être plus que présentation, expérience, une pure présence corporelle qui ne signifie (presque) rien d'autre que ce qu'elle accomplit dans le moment présent.

Le spectateur sait pourtant que cet événement qui se donne pour un surgissement du réel est inscrit dans un espace qui est celui de la représentation. Raison pour laquelle il ne réagit pas devant cet événement, qui est pourtant réel, de la même façon qu'il le ferait s'il advenait dans son quotidien.

Il a institué ce clivage essentiel à la théâtralité dont parle Josette Féral¹⁰, clivage qui distingue l'espace du théâtre de celui du quotidien.

Le spectateur comprend qu'il assiste ou prend part à un événement qui se situe hors de l'espace du quotidien, lorsqu'il établit la séparation nécessaire à l'émergence de la théâtralité et qu'il reconnaît cet espace autre, cet « espace de l'autre », comme dit encore Josette Féral. Il quitte l'espace de son propre quotidien pour entrer dans l'espace que lui propose le performeur, un espace contractuel dans lequel les règles du quotidien, pour le performeur comme pour le spectateur, sont momentanément suspendues.

C'est, il me semble, ce que nous indique la pratique de la performance par la transformation qu'elle a opérée dans la relation, au théâtre, entre la scène et la salle, entre le performeur et le spectateur. Le public se voit en effet sollicité à participer à l'avènement de la performance, en allant parfois jusqu'à renverser les rôles.

Le spectateur, comme l'acteur, se situent momentanément dans un espace intermédiaire, que Erika Fischer-Lichte¹¹ nomme le « betwixt and between », littéralement « ni l'un ni l'autre ».

YD : Je crois qu'il serait judicieux de faire un pas de côté, en dehors du monde du théâtre, et d'aller voir vraiment du côté de la performance, telle que l'envisageaient les artistes qui se sont revendiqués de Fluxus. L'idée sous-jacente à tous les happenings et performances créés par ces artistes était de sortir de l'espace économique du marché de l'art et de produire des

¹⁰ Voir Josette Féral, *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*, L'Entretemps, 2011

¹¹ Voir Erika Fisher-Lichte [2004], *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*. Routledge, 2008

œuvres (ou des actions) qui n'étaient pas vendables. Il y a donc d'abord un sous-bassement politique, une volonté d'opposition. Beaucoup de ces artistes (Nam June Paik, John Cage, George Brecht, Yoko Ono, Georges Maciunas etc.) ne viennent d'ailleurs pas du tout du théâtre et ne s'intéressent pas à l'espace fictionné de la représentation. Il s'agit bien d'être dans un espace-temps de présentation. On présente quelque chose à un public. C'est donc en effet un espace spécifique, qui n'est pas celui du quotidien, ni celui de la fiction. C'est bien cet espace-temps-là qui est venu troubler l'espace du théâtre... J'adore le betwixt et le between !

L'espace de l'ici et maintenant, celui qui dans le schéma traditionnel du fonctionnement de la fiction théâtrale met face à face l'acteur et le spectateur, demande à être repensé pour intégrer ce surgissement du réel, d'un réel qui n'est pas celui du théâtre, mais celui d'une pure présentation. Pour mieux le comprendre, il faut faire un détour par la narratologie et sa description de l'énonciation romanesque. Celle-ci postule que l'auteur et le lecteur, personnes réelles ayant une biographie, une vie quotidienne hors de leur existence d'auteur et de lecteur, ont dans le texte des représentants, qui sont d'une part le narrateur et de l'autre le narrataire. Même dans le cas de l'autobiographie — dont le pacte stipule l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage — la distinction perdure. Comme l'explique Benveniste, le « je » du narrateur, qui serait le même que le « je » de l'auteur, n'a qu'une valeur déictique, comme tout pronom personnel. Il ne renvoie donc pas à un signifié précis mais à une fonction dans le langage : le « je », à strictement parler, ne renvoie à rien d'autre qu'à celui qui parle. Il est un principe énonciatif, non un énoncé. Pour renvoyer à un énoncé, ajoute Philippe Lejeune¹², le « je » doit être articulé à la catégorie lexicale des noms propres. L'autobiographie suppose donc que celui qui parle est bien celui qui écrit, celui dont le nom apparaît sur la couverture, interface entre le texte et le hors texte.

Faire cette même distinction au théâtre permet, me semble-t-il, de penser le régime énonciatif — au sens large, pas seulement discursif — en jeu dans la performance. Même si l'acteur sur le plateau n'incarne aucun personnage, si sa présence scénique n'a pas d'autre signifié que lui-même, même s'il affirme parler en son propre nom et assure que le « je » qu'il prononce n'est pas celui d'une figure fictive mais le sien, ce « je » ne désigne en tout cas pas la personne qu'il est « dans la vie ». Il émet, comme le narrateur, un acte de langage (au sens large, acte de parole et acte de présence, tout ce qui produit du sens) illocutoirement désengagé et donc fictif. De la même façon, le spectateur invité à prendre la parole dans une performance ou à participer activement à l'événement constitué par la performance elle-même, s'investit dans cet événement autrement qu'il ne le ferait dans l'espace du quotidien.

¹² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975

AMM : Qu'en est-il de ta présence dans la performance — lorsque tu arrives sur scène et dis « bonsoir, je m'appelle Yan Duyvendak ». Est-ce toi ? Est-ce un rôle ? Qui dit « je » ?

YD : Forcément, on n'est pas la même personne en culottes chez soi, au marché le matin, en train de préparer un envoi administratif compliqué ou sur une scène devant un public. On joue des rôles différents tout le temps.

AMM : Ce que tu dis là emprunte à la sociologie qui utilise les termes du théâtre comme métaphore de comportements sociaux (Goffman, par exemple). Jouer des rôles en permanence ne veut pas dire s'inscrire dans une forme artistique !

YD : Non, mais jouer des rôles est implicitement nécessaire quand il y a une confrontation, ou une rencontre avec un public. Même sans public et avec une caméra. Artistique ou pas. Et donc, ma présence dans la performance, c'est un rôle, forcément, même quand je dis que je suis Yan Duyvendak qui raconte une histoire qui m'est vraiment arrivée... Un acte de langage, comme tu dis.

AMM : Et le spectateur, qui dans ton travail est tantôt invité à participer à la réalisation de la performance, tantôt non, quel est son statut ?

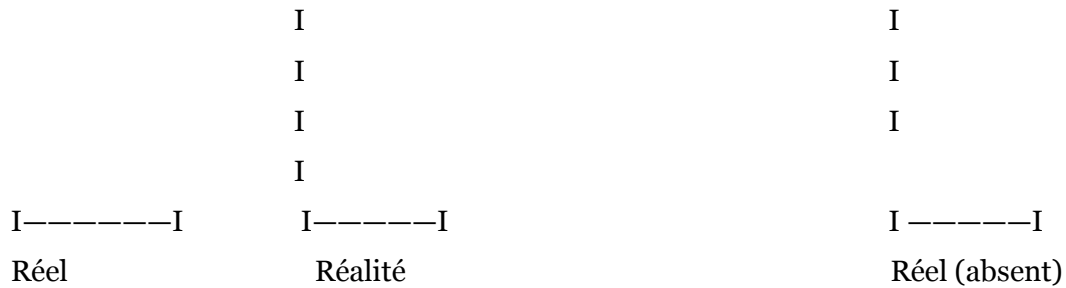
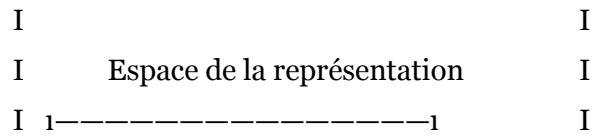
YD : J'aime beaucoup la pensée de Jacques Rancière, et je suis d'accord avec lui quand il dit qu'un spectateur assis dans le noir n'est pas un spectateur plus bête ou moins émancipé qu'un spectateur qui agit. Il m'intéresse de l'activer, ou de l'émanciper autrement en fonction du sens du projet. Le statut du spectateur peut donc changer, là encore, d'un projet à un autre. Dans Sound of Music, par exemple, le spectateur est un simple spectateur, assis dans la salle. Il n'a rien besoin de faire. Car dans la comédie musicale, le spectateur ne fait rien : il est réconforté et réconcilié. C'est le but de la comédie musicale. Lorsqu'il y a une activité accrue du spectateur dans mes projets, elle est toujours directement référée à une activité possible de la vie dehors et dont on parle dans le projet : il peut être choisi comme juré dans un procès dans la vie, tout comme pour Hamlet, il peut voter s'il vit dans une démocratie occidentale, tout comme dans Made In Paradise, il peut décider ou pas de gagner ou de perdre dans sa vie, tout comme dans SOS (Save Our Souls).

AMM : Est-ce que le rapport avec le spectateur est un enjeu central de ton travail ?

YD : Oui, au sens que j'ai dit : je veux qu'on réfléchisse ensemble, qu'on assume qu'on est, le temps d'une soirée, une agora.

La réalité de l'ici et maintenant serait donc plus complexe que ne laisse supposer le schéma traditionnel de la fiction théâtrale. Elle implique la distinction entre un espace du quotidien et un espace — réel mais séparé — dans lequel advient la performance.

La frontière indispensable à la production de la théâtralité se situerait donc là.



YD : Mais alors je ne comprends pas le point 3 dans ton schéma. Ce n'est pas un espace-temps « fictif » ni un personnage « fictif », mais un espace-temps séparé, comme tu le dis toi-même. Séparé car artistique mais pas (nécessairement) fictif ! Dès lors, pourquoi garder le point 4, le « référent » ? Il me semble que lorsque la re-présentation cède la pas à la présentation, le « réel absent » n'est plus convoqué, non ?

AMM : Ce tableau, comme d'ailleurs celui que j'ai proposé plus haut pour décrire le fonctionnement du théâtre « traditionnel », indique les principes en présence alors même que certains sont plus présents que d'autres selon l'évolution des formes. Dans le théâtre mimétique, comme je le disais, la touche référentielle est appuyée très fortement afin de faire oublier la réalité du théâtre, alors que le théâtre dit brechtien activerait la touche de l'ici et maintenant de la représentation pour neutraliser l'illusion référentielle. Il en va de même pour ce nouveau schéma que je propose, dont la finalité serait de rendre compte de toutes les formes théâtrales, des plus traditionnelles aux plus actuelles, chacune sollicitant

différemment les éléments qui le compose. Mais j'ai l'intuition que ces éléments, même s'ils ne sont pas activement stimulés, restent les éléments constitutifs du fait théâtral.

Ainsi tu as tout à fait raison : Pas nécessairement fictif. Et plus la performance travaille sur cette la frontière entre l'espace 1 et 2, plus la fiction disparaît. Mais ne penses-tu pas que dans la performance « théâtrale » ou « narrative », cette performance qui est issue des arts plastiques mais a investi les arts de la scène, il y a justement toujours un zeste de fiction ? Dans tes performances par exemple, il me semble que ce point 3 est plutôt présent non ? Alors même que tu ne cesses de bousculer, de déplacer, de triturer les frontières et les cadres de la représentation.

Quant au référent, toute production symbolique le convoque. La linguistique saussurienne nous a appris que le langage, en tant que système de signes, est toujours un « tenant pour ». Cela est vrai de la langue, et a fortiori de tout forme artistique construite à partir de langages multiples comme les arts de la scène. Dans le cas du théâtre mimétique, le théâtre de la re-présentation, ce référent est constitué en partie de ce réel imité par la scène. Mais lorsque les formes se transforment, et que la scène sort de cette configuration mimétique, il n'en reste pas moins qu'elle continue, d'une façon ou d'une autre, à « dire » quelque chose du monde. D'ailleurs tu revendiques toi-même la réalité du monde comme étant le sujet de la performance. Ainsi le référent serait cette réalité absente qui est convoquée dès lors qu'il y a du langage, et qui ne l'est pas forcément dans une relation d'analogie ou de ressemblance. « Toute œuvre, aussi éloignée de la réalité sensible, aussi paradoxale qu'elle paraisse, participe du réel — et, peut-être, participe au réel ¹³ ».

YD : C'es le terme fictif qui me chicane, car il me semble réducteur. Quand on est dans le jeu au sens de play (Bateson), donc dans le ludens, on joue le plus longtemps possible, même si le repas est déjà servi et que la mère attend les enfants. Mais on intègre le danger de devoir rentrer manger dans le jeu, on fait avec, peut-être en faisant comme si on n'avait pas entendu la mère appeler, mais peut-être pas. Est-ce qu'on est dans la fiction ?

AMM : Cet exemple de jeu n'appartient pas au champ artistique. Est-ce que ça ne déplace pas la question ? Il y a évidemment de la fiction, comme de la narration, en dehors du champ artistique : leur fonctionnement est-il le même que dans le domaine artistique ?

YD : Bien-sûr ! Ce n'est pas parce que quelque chose est artistique ou pas que les mécanismes à l'œuvre changent !!! En tout cas, moi, je ne vois pas la différence ! Quand dans une performance - je prends l'exemple de SOS (Save Our Souls) -, un spectateur se lève pour interrompre le texte que l'actrice Véronique Alain est en train de dire, elle se fâche pour de vrai, et continue le plus longtemps possible. C'est pareil !

¹³ Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Editions de Minuit, 2007

C'est donc bien sur cette frontière-là que travaille la performance, cette frontière qu'elle tente en permanence de questionner, de repousser, de problématiser. En prétendant que le performeur parle en son nom, en montrant les corps nus, sans aucun artifice, en violentant parfois ces corps. Mais aussi, comme dans les walking performances, en utilisant la réalité de l'espace comme champ théâtral, comme cette performance de la Cie New forms of live intitulée *Natural mysteries* dans laquelle le public était invité à une visite du Musée d'histoire naturelle de Bruxelles. Dans cette fiction, nous étions en l'an 3000, et le musée était un vestige de notre monde que les guides nous présentaient. Ou encore en faisant participer le spectateur à l'avènement même de la performance. Frontière pour le moins complexe : constamment challengée, elle ne peut pour autant s'effacer complètement sans que la performance disparaisse dans le réel qu'elle veut activer.

L'analogie avec la narratologie a cependant des limites. Du point de vue de l'énonciation d'abord : au théâtre, l'acteur dans la vie et le performeur sur scène ont le même corps et partagent donc plus qu'une identité énonciative, comme le font le narrateur et l'auteur. Un corps qui de ce fait devient le terrain privilégié de la transgression.

Du point de vue de la réception ensuite : dans le roman, la mise en parallèle entre narrateur et narrataire est dissymétrique, dans la mesure où le narrataire ne peut s'exprimer que par la voix du narrateur dont il est une construction énonciative. Or le spectateur « dans la salle » peut, s'il est sollicité, prendre la parole. Mais, comme le narrataire, il reste d'une certaine façon une émanation du performeur dans la mesure où c'est le performeur qui mène le jeu, que c'est lui qui décide quelles réactions du public peuvent être intégrées dans l'espace de la représentation et quelles sont celles qui la font échouer.

YD : En effet, c'est donc ici qu'intervient la notion de pédagogie, intimement liée à la performance. En effet, comme la performance se situe d'emblée en dehors d'un cadre interactionnel défini, comme l'est celui du théâtre ou de la galerie d'art, elle se doit de le définir. De manière implicite, ou de manière explicite. Les règles, normes, codes, usages, interdits et permissivités sont communiqués. Et doivent l'être ! Car en effet, dans l'espace-temps du théâtre, on CONNAIT les règles, puisqu'on rentre dans un dispositif connu : le bâtiment avec son foyer où on peut parler, les gradins qui seront plongés dans le noir pour éclipser le spectateur en tant que corps actif...

AMM : Il arrive pourtant que certaines réactions de spectateurs excèdent la performance parce que le dispositif de celle-ci n'est pas apte à intégrer l'imprévu de ces réactions. Erika Fisher-Lichte¹⁴ décrit par exemple une performance de Richard Schechner

¹⁴ Erika Fisher-Lichte [2004], *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*. Routledge, 2008, pp. 62-63

dans laquelle les acteurs, très peu vêtus, se mettaient à caresser des spectateurs. Les femmes en général ne faisaient que le supporter, tandis que les hommes se mettaient à rendre les caresses. Les spectateurs, dit-elle, ignoraient ainsi les règles implicites de la performance et se comportaient comme dans une réelle situation d'intimité, ce que les acteurs ressentaient de façon très indécente. Ce comportement des spectateurs, en transgressant la barrière sémiotique qu'avaient instituée les performeurs, faisait basculer celle-ci dans le registre du quotidien et la mettait ainsi en échec. C'est évidemment le risque que court toute performance dont le dispositif ne permet pas d'intégrer des réactions inattendues.

YD : Dans ton exemple, je dirais plutôt que les règles n'ont sans doute pas été assez clairement définies, ou que le fait que les règles puissent être dépassées, ce qui y était tout de même à prévoir, n'a pas été intégré dans le projet.

Et je ne pense pas que les spectateurs aient fait basculer la performance du côté du quotidien (car qui caresse quelqu'un qu'on ne connaît pas ?) mais plutôt qu'ils ont justement tenté de jouer avec les limites, les règles... Plutôt bien vu !

La performance instaure à chaque fois des modalités spécifiques, en définissant le régime de co-habitation du réel et de l'artistique (et de la fiction). Ce régime doit être travaillé.

AMM : Dans une de tes performances, SOS (Save Our Souls), cette idée de l'échec de la performance est même au cœur du dispositif...

YD : Oui, nous y faisons dépendre tout le déroulé — le rythme, la dynamique de la soirée — de dix personnes, les VIP's choisis au hasard parmi les spectateurs au début de la performance. Ces dix VIP's recevaient des prix à chaque fois qu'ils nous interrompaient ou changeaient le cours de la soirée. Les réactions étaient évidemment très difficiles à prévoir. En répétition, nous avons travaillé d'abord avec Nicole Borgeat, la co-auteure du projet, qui essayait de nous troubler chaque fois de manière différente, en « jouant » le public ennuyé, fâché, ivre... Puis nous avons fait venir des amis pour faire public test. Mais finalement, le vrai public, ça été un énorme choc, et un travail colossal d'adaptation. Passionnant à faire. Par exemple, il a fallu inventer une manière de calmer les spectateurs qui se lâchaient complètement. Comme notre sujet était le capitalisme/la réussite/l'échec, on a créé des parachutes dorés, qu'on donnait à ces spectateurs, pour leur faire comprendre, à l'intérieur de notre sujet, qu'ils dépassaient les bornes de notre système.

L'irruption du réel est donc bien au cœur de la pratique de la performance et des performeurs. Un réel glissant et fluctuant, souvent insaisissable. Un réel dont la particularité est néanmoins de se comprendre contre, sous, en opposition, en tension, avec la fiction. Une

sorte de négociation permanente, de transmutation perpétuelle dont le performeur est le grand alchimiste et le chef d'orchestre.

Mais ce qui saute aussi aux yeux, au terme de cette confrontation entre approche théorique et parole d'artiste autour de cette notion, c'est à quel point la tension entre la vie et l'art se laisse difficilement enfermer dans une modélisation. Du fait, précisément, que les formes sont plus que jamais mouvantes, en constante réinvention de leurs propres modèles, repoussant les limites et les frontières entre l'art et la vie. Ce qui n'annule pas pour autant le besoin qu'ont les artistes comme les universitaires de comprendre, et de modéliser. Parce que ça aide la vie de l'art, dit Yan. Une variation théorique, ajoute-t-il, de la maxime de Robert Filiou selon laquelle « "l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ».