

**Mouvement n° 42 décembre 2006**

**NOT WHAT HAPPENS\***

**Pierre Dourthe**

Là où le conflit produit l'unité, des discours d'ordre différent s'énoncent. Langage expérimental du corps, dire précis du narrateur/de la narratrice, langue inaudible de l'effigie. Langues sans concorde. Pourtant, le dialogue ne s'en trouve pas menacé – ou plutôt, la question ne réside pas dans cette menace, mais dans la véracité de ce qui est énoncé par chacune des langues. Un discours tient lieu de réel, une langue laisse insister le fantasme. Chacun d'eux est vrai, et ne peut être que vrai. Leur existence se présente sous la forme d'un rapport. Seul ce rapport nous occupe.

Tenir à la fois le réel comme semblant et l'imaginaire comme création de possibles ; ce qui de l'acte échappe et sa résolution dans une forme. Cette forme est une variation mineure sur la tragédie : il n'y va pas nécessairement de la mort. Elle n'est pas requise.

Le déplacement des enjeux s'effectue sous le signe général de l'ambivalence et de la coïncidence, ce qui n'est pas la plus simple des manières de produire du discours. S'y nouent, dans leur tension, processus vital et déploiement de la fiction ; fantasme et réalité comme même part d'une existence, où leur dispersion fait lien, mais que ne soit pas aboli ce qui sépare chaque possibilité ; l'expérience de la mort – mais la mort est une limite absolue, un point sans saisie : l'entendement convient qu'elle est une figure, qui peut prendre une forme expérimentale, mais qu'elle n'est une expérience qu'en tant que la mort est ma mort. Il conçoit l'irréductible écart, tel qu'il éclate dans l'inégalité temporelle qui régit vie et non-vie ; la coïncidence entre érotisme et mort, les deux notions se rejoignant dans une mise à distance du réel que figure le corps artificiel de la poupée ; le thème de la ressemblance et du double ; la question du temps.

Plusieurs procédés permettent d'inscrire ces enjeux au cœur de la narration, qui s'agrègent au principe essentiel de la suspension. Ces dispositifs sont envisagés, dans un premier temps, de manière générale. La mise en scène s'organise autour d'un rapport entre suspension et excès. Des procédures permettent de varier l'intensité des séquences selon le degré de réalité ou d'abstraction recherché, en jouant de leur solidarité paradoxale : répétition des actes, déplacements intempestifs, ruptures fréquentes du rythme, accidents, syncope, dispositif de saturation du temps et de l'espace, excès des formes jouées. Ces stratégies de la narration, fondées aussi sur des erreurs de logique et l'altération du sens commun, révèlent un jeu sur l'évidence immédiate et le différé. Elles composent un espace dans lequel de singulières correspondances unissent nécessité et indifférence.

Le corps de l'acteur est perçu comme objet isolé. Il ne se dévoile pas dans une pratique sociale et n'est pas pris dans un ensemble de représentations symboliques (il est impliqué dans une série d'actes mettant en scène des corps symboliques). Si la réunion des corps demande une langue, le travail de Gisèle Vienne n'appelle pas d'elle sa mesure – sa mesure idéaliste. Il préfère le heurt, ou l'usage de dires qui s'énoncent sur des plans différents et se rencontrent par accident : tel parle pour lui seul, ou chuchote aux effigies une phrase qui nous est inaudible, telle s'adresse à nous en croisant des fragments de textes qui évoquent différents degrés de réalité, un impératif s'énonce (mais trouve-t-il son destinataire ?), des éclats de voix nous parviennent (mais l'acte qui lie deux corps nous est dissimulé), tel prend à témoin un chœur artificiel, une voix *off* révèle des pratiques qu'un ton monocorde rejette dans le néant.

L'éclatement des formes du langage, le fait que les discours ne se conforment pas nécessairement à leur objet perturbe l'accès à une compréhension immédiate et univoque des situations. Les points de coïncidence entre réalité et fantasme sont exposés à l'indistinction.

Seul l'instant de la mort peut être envisagé comme signe socialisé, puisqu'il fait intervenir une relation. Mais la façon de mourir – ou de ne pas mourir – est donnée comme un brouillage de l'acte même, et la mort apparaît tel un énoncé anomique. Lui donnera-t-on matière ?

## **Des allures de tragédie**

Non pas une fiction métaphysique, mais une performance tragique, marquée par la permanence et l'écart, l'exploration d'un monde composé et l'impermanence des situations. Temps cerné de failles, dans lequel les histoires se construisent dans une fragmentation imaginaire, et qui, dans leur reprise, portent des sens différents. Lieu de parcours recommencés, instauré comme non-lieu, où le corps raconte son désir de mort. Fabrique d'événements, dans laquelle l'intensité de l'événement est liée à son altération même, à sa relation au réel et au fantasme dans sa capacité à coïncider avec l'un, tout en s'inscrivant du côté de la privation qui caractérise l'autre, sans que le corps ne perde rien de l'expérience, qu'il en conserve la trace.

L'acteur n'a rien à annoncer, que sa mort. Il avance entre vie réelle et fantasmée, lesquelles ne portent pas d'opposition violente (non plus que de falsification). Il avance, non sans risque.

### **« Ma mère nous menaçait sans cesse de nous tuer ».**

*Une belle enfant blonde* joue essentiellement sur différents degrés de réalité. « Je suis Dennis Cooper et je suis Catherine Robbe-Grillet ; je joue Dennis Cooper et je suis Catherine Robbe-Grillet ». Variation d'un seul événement, ou de plusieurs, indétermination des mobiles, inversion des rôles : chacune des variations peut affecter le tout de la représentation. C'est faire le choix d'une narration qui prête à

conjecture. Elle est structurée de manière à ce que chacun des protagonistes expérimente divers possibles. Or, leurs actes répondent à une pratique contingente. Peu de rapports, mais de dépendance. Ils sont exhibés, dès les premiers instants, dans la violence.

L'acte originel de la narratrice consiste à désarmer de sa propre main le mécanisme d'animation d'une poupée allongée au sol. Elle l'activera plus tard à l'aide d'une commande, avant de l'arrêter définitivement. Tandis que la danseuse exécute une série de mouvements mécaniques, une scène éclate, brutale, hors du plateau ; l'acteur, travesti, est brutalement précipité au sol (exposition de la mort). Cette violence physique, qui culmine dans son meurtre supposé par la narratrice, est relayée, sur un autre plan, par un jeu sans réciprocité – mais pas sans conséquence – entre les protagonistes et les poupées. Ce qui intéresse dans leur présence réside avant tout dans l'absence d'un statut définitif de ces corps articulés. Selon le degré d'attention que leur concèdent les vivants, leur régime varie, passant du simple statut d'objet anthropomorphe (lorsqu'on agit sur eux), jusqu'à atteindre une part d'humanité élevée (lorsqu'ils sont convoqués par la parole d'un protagoniste).

Dans une filiation reconnue, la poupée campe la figure ambivalente de la coïncidence entre sexualité et mort. Elle suscite désir et violence. Elle incarne ici le nœud dramatique, qui est la place nue de l'être manquant des écrits littéraires d'Alain Robbe-Grillet (le stéréotype de la lolita) et de Dennis Cooper (l'adolescent paumé). L'acte scénique procure pourtant au simulacre une infinité de rôles. En particulier, la poupée agit comme objet d'enregistrement de ce qui est dit et montré, et en même temps comme figure de l'oubli. Disposées en groupes, les effigies forment le chœur muet de la tragédie. Figures du recul de l'être et de l'indifférence, elles portent la mort dans les yeux. Elles assument une double fonction d'altération et de dramatisation du dispositif de suspension.

L'attrait pervers donné à la mort vient du fait qu'est soustrait à la raison sa fin véritable : don de soi ou meurtre sanglant ? Le fantasme de tuer ou d'être tué contamine jusqu'à l'obsession les écrits de Dennis Cooper. L'acte violent peut être volontaire, ou non, et revêtir toutes formes imaginables, de la menace de la mère envers ses enfants, au suicide d'un ami, à une figure extrême : « Ant a dit qu'il avait des goûts sexuels extrêmes et que son fantasme absolu était d'être tué. Il a ajouté qu'il avait fait ces trucs de fantasmes de meurtre avec quelques types mais qu'ils n'avaient pas voulu aller assez loin pour vraiment l'exciter. Je lui ai raconté que j'étais écrivain, que je faisais des expériences et que j'avais envie de jouer avec l'idée de tuer quelqu'un ». Fantasme, jeu, caractère masochiste de la jouissance, jusqu'au point de tension de disparition de la vie. « Je lui ai tapé la tête contre les murs, je l'ai étranglé, je lui ai fait des entailles sur le corps avec du verre cassé et il me répétait : "tue-moi ! tue-moi !" (...) Tout d'un coup, j'ai eu un flash de lucidité, je me suis rendu compte que j'étais vraiment en train de le tuer. (...) Il continuait à me supplier. Je l'ai traîné dans la cuisine et je lui ai lavé le visage ». Plus tard : « J'ai croisé Ant. Il avait un œil au beurre noir, la lèvre enflée, un bras dans le plâtre et il me répétait : "Pourquoi tu l'as pas fait ? pourquoi tu l'as pas fait ?" ». L'explosion

de violence est vécue dans une relation d'échange strictement définie. Le fantasme est médiatisé, et la tension vers la mort n'est plus irréversible. Le récit ne peut tendre vers un accomplissement littéral de l'anéantissement. Ainsi est sauvegardée la possibilité d'une répétition de l'acte, de la recherche d'une jouissance ruineuse.

Autour de ces rapports de force, la mise en scène d'*Une belle enfant blonde* instaure des zones de distinction et d'indiscernabilité, crée des processus de dispersion. La confusion de degrés de réalité hétérogènes, l'altération du rythme des séquences ne s'accordent pas à l'univocité du sens. La narration invente des déterminations illégitimes, afin que ne soit pas restituée la forme achevée d'un événement.

## De la mort qui serait du semblant

### « Why fuck with the truth ? »

*I Apologize* inscrit l'horizon de mort dans une temporalité saturée. Une agitation violente porte aux limites, dans la lumière salie d'une tension douloureuse. Les conditions de véracité de la pièce, construite autour de l'imaginaire supposé de l'acteur (« un imaginaire morbide », selon Gisèle Vienne), ne rendent pas plus recevable telle approche que telle autre. Comme précédemment, la narration émet des hypothèses que la mise en scène modifie. L'état des différences (intensités, subjectivités) varie le régime de réalité, à mieux dire, les conditions de rencontre entre réalité et fantasme, toujours créant une zone d'indifférence. La narration n'inscrit pas sa forme dans le champ de l'authenticité, ni ne demande un point de vue unique.

Plutôt que la description, relever les processus scéniques, pour vérifier comment se trouve déplacée la question de la mort vers son suspens. Les actes sont portés à leur limite par la répétition : jeu compulsif de l'ouverture et de la fermeture des caisses, déplacement des effigies dans un ballet incessant, à peine ponctué jusqu'au drame final de temps de réflexion ; versement répété de liquide (sang), son éparpillement, la tentative d'en faire disparaître les traces ; menace rejouée de tirs à l'aide d'un revolver ; bouleversement des identités dans l'échange des masques (tête d'âne, masques de la *Guerre des étoiles*).

Le double jeu renforce l'opacité et la confusion des actes. Chaque geste abolit le geste qui le précède, le frappe d'incertitude, ne lui concédant pas de fonction propre. C'est ainsi qu'il faut mettre en rapport l'activité d'ouverture-fermeture, de vidage-remplissage des caisses avec l'opération de versement du sang et la vaine tentative d'effacement. La plus grande violence est dans cette exclusion mutuelle des tâches. Ces procédures d'abolition brouillent l'économie du récit, destituant l'acte ultime vers lequel il conduit de sa valeur exemplaire.

L'acteur tente de faire l'expérience de la mort à travers le corps des autres (sujets vivants et corps artificiels). Arpentant le plateau, dans un temps raréfié, traitant sans ménagement les poupées, il reporte son fantasme sur le corps des effigies, placées alors dans des situations de victimes, aussi bien comme jeunes filles (l'apparence anthropomorphe) que comme victimes métaphoriques (objets déplacés). La

violence ainsi détournée de son destinataire, la mort est par procuration. La tentative s'avère inopérante ; l'acteur ne peut espérer connaître la sensation mortelle qu'en l'expérimentant sur son corps. La mort ne peut coïncider qu'avec son corps propre.

A partir de la prise de conscience de cette impossibilité, le sujet s'émancipe du processus d'identification. La confrontation avec la mort s'effectue de nouveau dans une relation, qui conclut le récit au point d'indistinction.

### « Read into my black holes ».

On décèle dans ces propositions un travail à la fois de contraction et d'extension du point de rencontre entre ce qu'assurerait la réalité et ce qui tiendrait de l'imaginaire, sans discrédit d'une part à l'autre. Et on reconnaît dans l'indifférence un terme acceptable pour expérimenter cette opération. Le jeu entre construction et annulation provoque un glissement vers ce moment dans lequel l'acteur ramasse en lui les fragments affrontés de la narration, pour défaire leur association et se rendre disponible au choix de la fin ou de la répétition.

Dans le cours du processus de dilatation-restriction se produit un resserrement temporel. La mise en scène met alors fin aux rapports entre vivants et simulacres, à l'instrumentalisation des corps artificiels. Le fantasme trouve un terme dans la médiation (*Une belle enfant blonde*) ou s'affirme dans le désir de la répétition (*I Apologize*). Dans les deux cas, il y a dilution. Le dispositif de suspension est ordonné à l'exercice différé de la mort. L'événement travaille la langue dans le temps de la répétition. Toujours quelque chose à détruire.

#### \* Pas ce qui arrive.

Les citations sont tirées de textes de Catherine Robbe-Grillet et Dennis Cooper, *Une belle enfant blonde* et du texte de Dennis Cooper, *I Apologize*.

*Une belle enfant blonde*, création de Gisèle Vienne, textes de Dennis Cooper et Catherine Robbe-Grillet, musique de Peter Rehberg ; l'acteur (Jonathan Capdevielle), la danseuse (Anja Röttgerkamp), la narratrice (Catherine Robbe-Grillet).

*I Apologize*, création de Gisèle Vienne, textes de Dennis Cooper, musique de Peter Rehberg ; l'acteur (Jonathan Capdevielle), la danseuse (Anja Röttgerkamp), la comédienne (Jean-Luc Verna).