

## **Agôn**

Revue des arts de la scène

**Danse et dramaturgie**

---

## **Des énigmes et des obstacles**

Retour sur Live : poète vs corps

**Barbara Métais-Chastanier**

---



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1206>

ISSN : 1961-8581

### **Éditeur**

Association Agôn

### **Référence électronique**

Barbara Métais-Chastanier, « Des énigmes et des obstacles », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, Dramaturgie et processus de création, mis en ligne le 15 juillet 2010, consulté le 25 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1206>

---

Ce document a été généré automatiquement le 25 avril 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

---

# Des énigmes et des obstacles

Retour sur Live : poète vs corps

Barbara Métais-Chastanier

---

- 1 C'est dans le sous-sol clair et vouté de la librairie Le Parefeuille qu'a lieu cette rencontre autour de la performance *Live : poète vs corps*, en compagnie de l'ensemble des membres du processus de création : chorégraphe (Muriel Piqué), danseurs (Mathilde Gautry et Sébastien Lenthéric), poète (Vannina Maestri) et vidéaste (Jean-François Blanquet), tous se prêtent au difficile exercice de la formulation. Les voix filtrent et racontent, chacune à leur manière, l'histoire d'un processus encore en cours. Nous sommes peu nombreux – attentifs à ce qui se dit – les uns parce qu'ils sont partie prenante de ce qui s'y trame, les autres par curiosité, par désir d'échange et de compréhension.

## Live : poète vs corps

- 2 Les dés étaient peut-être pipés puisque nous sommes entrées dans la performance en spectatrices averties, l'après-midi qui suivait la rencontre, – ayant pénétré l'intérieur de la fabrique avant d'en voir son produit. Mais cette relative familiarité avec la démarche n'a rien enlevé à l'effet de surprise devant l'installation proposée dans la chapelle de la médiathèque, elle n'a rien enlevé non plus à la différence de nos réactions à l'une et à l'autre. Elle nous a seulement permis de déambuler dans l'espace avec peut-être une plus grande conscience de ce qui s'y tramait.
- 3 Privée de la cour, pour cause d'orage et de pluie persistante, la performance tentait de se contenter de la petite chapelle – repliée dans le couloir et à l'intérieur, quand elle aurait dû reposer sur l'investissement de deux espaces distincts. On nous avait prévenues, tout cela manquait d'air, et il est vrai que l'appel du vide se faisait un peu sentir. Peut-être moins d'ailleurs en raison de l'étroitesse du lieu que parce la proximité révélait le surpoids des outillages, des objets et des documents que le spectateur avait le loisir d'explorer, de déplier, de déplacer ou replacer. Dans un coin de la chapelle, Vannina Maestri, partie prenante de la performance, composait en direct des pages de poèmes qu'elle projetait à l'aide d'un rétroprojecteur sur les murs, le sol ou le corps-surface des spectateurs ; dans un coin opposé, Jean-François Blanquet composait, également en

direct, des assemblages de films captés ici et là (Montpellier, la performance elle-même, Internet), projetés, eux aussi selon le même principe. Muriel Piqué, Mathilde Gautry et Sébastien Lenthéric avaient le loisir de quitter cet espace et de naviguer entre la chapelle, le couloir et la petite cour – quelque peu désertée en raison de la pluie. C’est à eux que revenait aussi la difficile mission de faire se rejoindre les textes, les objets et les documents, disposés de toutes parts : dans le couloir d’abord, où se trouvaient en plus du micro, une liste dressée par Muriel Piqué ; des photographies de l’une des écoles de Montpellier qui avait fait plus spécifiquement l’objet d’une investigation ; un poste de télévision ; des blouses blanches que les spectateurs étaient invités à endosser pour interagir de façon plus lisible avec les textes projetés ; des enregistrements d’ambiance sonores, d’entretiens mis à disposition du public à l’aide de casques accrochés au mur ; un fauteuil FRAGILE qui ne l’était pas... Il y avait ensuite l’espace de la chapelle, que ne quittaient pas la poète et le vidéaste (sauf quand venait le moment de la réunion autour du micro pour une pause chantée et racontée), espace occupé par de savantes constructions en carton qui faisaient office de mobilier ou de terrain d’exploration (à la fois physique et plastique puisque tandis que Mathilde Gautry dansait avec l’un des éléments, Muriel Piqué tentait de lire les surfaces des mots projetés par la poète, lisibles malgré le mouvement) ; une bibliothèque dans laquelle se trouvaient des phrases découpées on ne sait trop où, imprimées sur des bandes de papier à la manière de Vannina Maestri... Au cœur de cet espace composite se déroulaient des séquences très différentes : il y avait aussi bien des moments dissipatifs qui engageaient une énergie insouciant et disséminée (la séance des « lapins psychopathes » notamment) et des moments beaucoup plus retenus – d’une lenteur et d’une concentration qui parvenaient à capter les attentions dispersées tous azimuts (notamment la séquence où Sébastien Lenthéric dans des mouvements hypnotiques et lents – assis au sol – se scotche lentement et avec beaucoup de soin les orifices du visage pour redessiner ensuite yeux, bouche et traits, donnant à ce visage effacé quelque chose comme une seconde face – monstrueuse et figée).

## Une rencontre

- 4 La matinée avait commencé avec l’histoire d’une rencontre. Rencontre entre un corps et une voix – rencontre entre deux femmes – l’une poète – Vannina Maestri, l’autre danseuse – Muriel Piqué. Au commencement, il y a donc l’effet, l’impression laissée dans le corps de quelqu’un par les textes d’une autre. Au commencement, il y a la voix – voix aiguisée et tendue de Vannina Maestri. Voix tranchée et discrète qui jette ses phrases comme on jetterait une pierre.
- 5 Dix livres, dix fois pourtant le même livre, nous dit Vannina Maestri, qui reprise le fil du précédent pour coudre la suite de l’ouvrage. Car c’est bien du découpage, du tissage, que procède l’œuvre de l’auteur. Une poésie de la voix entendue, recueillie, fragmentée, cisailée – une poésie méticuleusement scientifique et surprenante – qui joue du prélèvement et de la confrontation, de la disposition graphique d’éclats de parole comme autant de morceaux arrachés au réel. Dans le grand récit que charrient chaque jour journaux, discours, publicités, pancartes, tracts et affiches, Vannina Maestri choisit, sélectionne, conserve et défait la construction imperceptible qui procède à ce monde d’histoires – à ce « nouvel ordre narratif » dont parle Christian Salmon dans *Story Telling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*<sup>1</sup>. Au lecteur alors de reconstruire

son chemin, d'avancer, d'aléas en imprévus, de relectures en pauses, dans son propre feuilletage du livre – et, derrière lui, du monde : car dans l'accident de la saisie, dans le geste du *cut-up* soigneusement affuté, se cache aussi le désir d'atteindre à une forme d'objectivité, de faire saillir le réel. « Je suis un vecteur, dit Vannina, l'espace dynamique d'une information ». La mise en rumeur des propos dans une page-carte : voilà le geste auquel se livre Vannina Maestri depuis *Débris d'endroits*, son premier texte, paru en 1999, pour trouver – même petit, même infime – ce qui pourrait être, au moins pour un temps, comme un éclat du monde.

**heureusement**

- heureusement on va rentrer dans l'ère du verseau et  
peut-être

peut-être enfin sortir de la matrice

[rien d'anecdotique → 2 régimes distincts de nécessité]

- vous êtes bien pâle ça se voit que vous mangez pas de viande

un homme remarquable par son air rayonnant et son  
gilet ad hoc traversait london bridge à midi sous un  
ciel agité d'avril

à la ligne

ces choses la d e v a i e n t arriver

titre : adieu

jeudi 3 mars —————▶ la guerre des ours a commencé

bon

on a un ▶ sujet constructiviste

et

les 5 portes  
de  
harar la ville  
assum  
argo  
sugutat  
badro  
asmaddin

parce que le voyage commence avant le voyage

- cadre fixe

- point de vue

- lignes

je suis glamourama ♥ la bête de mode électrique

Extrait de *Envie de rien* de Vannina Maestri, éditions Publie.net, coll. « L'inadvertance poésie », 2008, p. 10, achetez le texte numérique sur Publie.net

- 6 C'est en dansant sur des poèmes de Vannina Maestri que Muriel Piqué a été prise du désir d'entrer dans une aventure artistique plus longue et plus suivie avec la poète. L'effet transfiguré en projet – il s'agissait pour la chorégraphe d'inventer les outils d'une transposition, de refuser le descriptif pour s'engager dans l'invention d'une méthode, d'un ensemble de pratiques dans l'ordre du corps capables de répondre à celles déployées par la poète dans l'ordre de la langue.
- 7 Aux phrases dans lesquelles Vannina allait piocher, il fallait donc trouver un pendant, quelque chose comme un terrain de prélèvement où pourrait s'abreuver le corps : c'est ce qui fut fait lors de la résidence de recherche à Montpellier. La ville se prêta à la règle du jeu – et le monde fut réduit en un point, traqué, étudié, investigué au gré de captures vidéo ou sonores, d'entretiens, et de témoignages... Second temps ensuite : retrouver le chemin qui permettrait de donner à voir le réel et non de le copier. L'opération dont procèdent les poèmes de Vannina Maestri reste de l'ordre du texte – il s'agissait ici de faire se couler du son dans un corps, de la vidéo, de la voix ou du texte dans un geste ou un mouvement. Immense travail de digestion, d'assimilation, d'appropriation auquel devaient se livrer les interprètes afin de retrouver l'organicité de ce processus de

restitution – fermant ainsi la porte à tout risque d’illustration : il ne fallait pas jouer la bouchère, le luthier ou tel enfant de telle cour d’école, mais trouver le moyen de faire sentir des points de vue, des espaces intimes et nécessairement irréductibles du réel. L’autre enjeu – et de taille : ne pas briser la dimension intuitive qui préside au travail de la poète en réinjectant de l’aléatoire, de l’immaîtrisé, du surprenant, pour ne pas « jouer » ou « rejouer » le réel de façon rigide et trop volontariste. Le dernier temps de ce long processus de transplantation de méthode d’un terrain dans un autre fut donc l’étape du collage, celle du choc des identités entre les voix (économique, actuelle ou périmée, politique ou philosophique, quotidienne voire prosaïque...) qui travaillent la page. Une façon aussi de retrouver de l’air, de la fiction, une distance en tout cas par rapport au réel. Dans les textes de Vannina Maestri, le collage, et le choc qu’il produit, reposent sur la clarté des espaces d’énonciation, sur l’identité circonscrite (au moins graphiquement, spatialement et textuellement) de la réplique posée à même la page. Le collage ce n’est pas l’ordre – ce n’est pas non plus le désordre. C’est la déconfiguration permanente du premier par l’entremise du second : l’ordre n’est qu’un cas particulier du désordre. La conjonction d’une disposition et d’une attente. Éphémère, friable. Mais qui a le temps d’être mise à mal dans l’opération de la lecture parce qu’elle ne s’épuise pas dans son propre geste. Et que le lecteur a le temps d’y venir et d’y revenir. De ne pas en rester à la commotion, à la consommation ou à la consommation. Mais de s’éprouver lui-même dans ce parcours. De réinventer à chaque lecture le livre qu’il feuillette. C’était cette latitude-là de la navigation du spectateur et de la saisie des identités des morceaux du réel qui était l’enjeu de cette ultime étape pour Muriel Piqué et les autres membres du processus de création – et c’est, me semble-t-il, ce qui reste encore à trouver, du moins en regard de l’étape qu’il nous a été donné de découvrir dans l’après-midi.

## L’observateur-témoin, le tiers crispé, le sur-spectateur et le participant pervers.

- 8 En regard du temps passé dans la performance (quelque chose comme un cycle et demi puisque les séquences suivaient un canevas plus ou moins aléatoire de séquences d’action mais n’imposaient pas l’évacuation des spectateurs engagés dans une boucle), j’ai pu observer des réactions très contrastées – au sein d’un dispositif qui avait vocation à briser le quatrième mur en invitant à d’autres échanges. Je livre ces profils où le trait est poussé plus que de rigueur parce qu’il me semble qu’ils permettent aussi de penser, du point de vue de la réception, les failles ou les manques de ce qui était proposé à cette étape du processus – et de s’interroger également sur les notions de collaboration, d’interactivité, et sur ce qu’elles impliquent en termes de rapport avec le spectateur.
- 9 Petit effeuillage des attitudes :
  - L’« **observateur témoin** » – spectateur bienveillant, curieux mais en retrait, qui respecte, au sein du processus qui cherche à le briser, la relation de dissymétrie esthétique : il y a celui qui fait – il y a celui qui regarde. Et les moutons sont bien gardés. Cette position possible était nécessairement chahutée par un jeu qui cherchait la rencontre et reposait également sur la présence d’une camerawomen qui filmait en direct la performance et les réactions des participants. D’une certaine façon, chacun – du fait de la présence de la vidéo – était amené à assumer la position qu’il prenait par habitude, par confort ou par goût.
  - Le « **tiers crispé** » qui ne sait pas comment il est arrivé là, pourquoi il est venu et qui subit le dispositif : c’est le spectateur qui vit l’altération de la séparation comme une agression de

son espace. Comme une invitation aussi à cette interactivité délirante – perversion de la relation – qui semble présider à tous les étages de notre société : on est invité à interagir partout et avec tout le monde – du wagon de TGV de l’IDzap à l’émission de télé-réalité. Il y a en lui un bougon et un critique – un bougon parce l’idée d’être dérangé dans son confort de « spectateur » lui déplait fortement ; un critique parce qu’il sent percer derrière certaines revendications au partage, une nouvelle forme encore plus pernicieuse du rapport de consommation. Ce qui prétend briser ou malmener le rapport de consommation (ou tout du moins de passivité, mais le raccourci est commode) qu’on peut croire à l’œuvre dans l’expérience du regard, le reconduit sous un visage plus subtil encore : on ne consomme plus du spectacle, on consomme de la relation. Les interactions *a minima* (un danseur vient placer un casque audio sur les oreilles d’un des spectateurs, une autre invite l’un d’entre eux à s’asseoir et propose de lui lire des extraits d’un texte de Vannina Maestri...) étaient pour lui autant de raisons de crispation, de malaise, voire d’irritation.

- Le « **sur-spectateur** », celui qui veut jouer l’implication dans le processus de création pour donner vie à la proposition. Le sur-spectateur se sent responsable de ce qui se déroule devant lui, il se prête aux sollicitations des danseurs, du vidéaste, il entre dans l’échange – mais sur un mode volontariste. Volontariste parce que quoiqu’il fasse, ses propositions ne seront pas accueillies comme émanant du point d’impulsion du processus. L’espace – quoique partagé – est nécessairement dissymétrique : il y a celui qui sait plus ou moins ce qu’il a à faire, qui vit le projet de l’intérieur, qui en connaît les mouvements et les enjeux – et il y a celui qui intègre pour un temps cet espace. Le sur-spectateur se croit obligé de saisir l’occasion de la représentation pour entrer lui-même en représentation. Il s’étonne à outrance d’une vidéo anodine présentée par un des danseurs sur un écran d’ordinateur, manifeste une empathie et un intérêt pour ce qui n’en a pas nécessairement, prête sa bonne volonté aux interprètes pour que le processus se déroule sans accroc (silence entendu ou gêné, distance persistante...).
- Le « **participant pervers** », celui qui détourne le fonctionnement du processus à son propre usage, qui l’utilise pour accroître son plaisir – il retourne la machine contre elle-même pour la faire tourner en roue libre. Pervers donc, au sens où l’entend Barthes, qui « participe en même temps et contradictoirement à l’hédonisme profond de toute culture et à la destruction de cette culture : il jouit de la consistance de son « moi » (c’est son plaisir) et recherche sa perte (c’est sa jouissance)<sup>2</sup>. » Usager décomplexé des règles qu’on lui offre (« vous pouvez tout faire, faire ce que vous voulez, nous dit-on à l’entrée, sauf soulever cette statue, parce qu’elle est trop lourde »), il profite de cet aval pour les pousser jusqu’à l’absurde. Il jouit deux fois – de la règle et de sa destruction – là où le sur-spectateur en reste à l’application zélée. Et là, on pense aux réactions des participants qui cherchèrent à questionner les limites de l’intégrité physique de Marina Abramovic lors de sa performance la plus célèbre, *Rhythm 0*, réalisée à Naples en 1974 dans la Galerie Studio Mora : en plus d’une table sur laquelle était disposée 72 objets du plus anodin et inoffensif (rose, stylo, bouteille de parfum) au plus dangereux (chaines, ciseaux, hache, pistolet chargé) la performance était guidée par cette unique consigne « Faites de moi ce que vous voulez ». Les premiers gestes innocents et poétiques cédèrent vite la place à des comportements plus agressifs : les vêtements furent arrachés, la peau entaillée, le sang bu, le revolver – chargé – placé sur la tempe de la performeuse. La règle devient alors le moyen de destruction de la procédure et – dans cet exemple-ci – de l’intégrité physique de l’artiste.

10 J’ai sans doute omis certains profils. Caricaturé les expériences. Et joué la carte de la simplification. Mais il me semble en définitive que dans l’éventail des attitudes entre lesquelles chacun pouvait naviguer, on peut trouver la figure du spectateur idéal

qu'appellerait ce type de propositions : ce spectateur idéal, c'est l'autre. Et l'autre, c'est le spectateur. Formulation giratoire – qui pose l'altérité au centre – mais la vide par là-même de toute consistance. L'autre, c'est-à-dire l'imprévisible hétérogène dans la pâte molle du processus, réduit au même par le procédé de l'opération. Si les réactions sont radicalement opposées chez le « sur-spectateur » et chez le « tiers crispé », il n'empêche que, dans un cas comme dans l'autre, la relation de partage est altérée. L'échange n'est pas possible. Pas possible parce qu'il est refusé d'un côté et joué de l'autre (reste à savoir s'il existe des espaces sociaux d'échange échappant à la représentation – certains sociologues, dont Erving Goffman en tête, répondraient que non). L'autre au sens plein – c'est-à-dire l'altérité radicale – n'aurait peut-être d'existence que dans les deux positions contradictoires et critiques du « tiers-crispé » et du « participant pervers » : le spectateur idéal appelé par de tels dispositifs serait alors celui qui participe de sa destruction. L'hypothèse est possible, séduisante – mais elle est triviale. Triviale parce qu'elle occulte – sous son dehors plaisant – ce qui m'occupe au plus haut point : le glissement de la médiation, de la contemplation (il y a quelque chose entre moi et l'autre qui fait que nous pouvons exister conjointement autour d'un objet, d'une expérience, d'un tiers) vers la participation et l'interaction : la *participation* – que l'on érige partout en valeur indiscutable (merveilleuse la démocratie participative, merveilleuse la participation des salariés aux résultats de l'entreprise), quand il s'agirait plutôt de *partager*. *Participer*, c'est prendre chacun son bien, le placer dans le même panier, marcher un temps avec, et reprendre son dû – *partager*, c'est traverser ce qui n'est à personne (une émotion, un tableau, un instant, un paysage). D'un côté, la pizza – prédécoupée ; de l'autre, le poème – inentamable.

## Éloge de la passivité

- 11 Entre l'envie du départ et la proposition – dans l'état non-achevé qui était le sien et dans les conditions météorologiques et scénographiques déjà mentionnées – s'est comme perdu en route ce désir de retrouver l'effet de la poésie au profit de la recherche d'une équivalence des procédures, la transposition d'une méthode propre à un domaine vers un autre régime esthétique. Aussi intéressantes et riches que soient les idées et les démarches mises en œuvres (transfert d'un régime vers un autre, collectes de données dans l'ambition de parvenir à rendre compte de façon fragmentaire d'un éclat et d'un état du monde, fabrique dans l'ordre de la danse d'un régime documentaire qui ne soit pas descriptif mais bien force de proposition), la cible (ce qu'on pourrait appeler l'effet Vannina) était pour l'instant phagocytée par la démarche. Cette occultation s'explique sans doute par l'effet sidérant de la masse de données : regarder le réel de front, c'est s'exposer à perdre la vue, ou à crouler sous trop d'informations. Et ce poids de trop de réel se faisait sentir : manquait cette respiration, l'aération des pages qui donnent au lecteur la possibilité d'inventer son parcours et de sentir la force corrosive et critique de ces déflagrations. « Il y a des obstacles et il y a des énigmes, souligne à juste titre Diane Scott, et ce n'est pas la même chose, les uns sont bons (utiles et agréable) à dépasser, les autres sont bonnes à contempler<sup>3</sup> ». J'ai comme l'impression que la proposition a, malgré elle, engagé l'énigme du texte sur le chemin de l'obstacle.
- 12 Le meilleur hommage et le plus beau prolongement qui puissent être donnés à des démarches poétiques comme celle de Vannina Maestri est sans nul doute ce type de proposition. Elle pour qui le texte est un « *objet littéraire plastique* : il faudrait zoomer,

cliquer, zapper sur le texte. Le réel ne s'arrête jamais, il n'y a pas de raison pour que le texte soit statique<sup>4</sup>. » On pourrait seulement souhaiter avoir le temps du butinage et la possibilité de ne pas succomber sous la saturation de pans du réel – en ménageant une place au hors-champ, au non-dit, au blanc. La question vertigineuse – en filigrane derrière ce compte-rendu – et que je me contenterai de laisser en suspens en guise de clôture – est celle de la valorisation de l'activité – en creux d'une invitation à l'interaction – au détriment de la passivité – entendue comme position du regard en retrait, comme culpabilité à l'égard du dispositif spéculaire :

L'émancipation [...] commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions<sup>5</sup>.

## NOTES

1. « Les nouveaux récits que nous propose le storytelling, à l'évidence, n'explorent pas les conditions d'une expérience possible, mais les modalités de son assujettissement. Les *stories* innombrables que produit la machine de propagande sont des protocoles de dressage, de domestication, qui visent à prendre le contrôle des pratiques et à s'appropriier savoirs et désirs des individus... Sous l'immense accumulation de récits que produisent les sociétés modernes, se fait jour un « nouvel ordre narratif » (NON) qui préside au formatage des désirs et à la propagation des émotions – par leur mise en forme narrative, leur indexation et leur archivage, leur diffusion et leur standardisation, leur instrumentalisation à travers toutes les instances de contrôle. » Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, éditions La Découverte, coll. « cahiers libres », 2007, p. 199.
2. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Collection « Tel Quel », 1973, p. 26.
3. Diane Scott, « Assises et vacillements », in *Regards*, novembre 2004.
4. Vannina Maestri, « Le texte poétique et son lecteur », avril 2010 sur *Poezibao*, url=<http://poezibao.typepad.com/poezibao/2010/05/le-texte-po%C3%A9tique-et-son-lecteur-4-par-vanina-maestri.html>, consulté le 30 juin 2010.
5. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 19.

## INDEX

**Mots-clés** : Live, Piqué (Muriel), Gautry (Mathilde), Lenthéric (Sébastien), Maestri (Vannina), Blanquet (Jean-François), spectateur, participation, passivité