Hybrid

Revue des arts et médiations humaines

2 | 2015

Réalités de l'illusion

Réalités de l'illusion dans deux performances de Gob Squad

Ou comment se méfier de sa méfiance

Éliane Beaufigls

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/hybrid/1251>

DOI : 10.4000/hybrid.1251

ISSN : 2276-3538

Traduction(s) :

Realities of illusion in two performances by Gob Squad - URL : <https://journals.openedition.org/hybrid/1257> [en]

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Référence électronique

Éliane Beaufigls, « Réalités de l'illusion dans deux performances de Gob Squad », *Hybrid* [En ligne], 2 | 2015, mis en ligne le 23 octobre 2015, consulté le 13 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/hybrid/1251> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hybrid.1251>

Ce document a été généré automatiquement le 13 avril 2022.

Revue Hybrid

Réalités de l'illusion dans deux performances de Gob Squad

Ou comment se méfier de sa méfiance

Éliane Beaufils

- 1 La performance s'est en grande partie dirigée contre l'illusion. Comme le souligne la dénomination britannique *Live Art*, les spectacles de performance des années 1960-1970 désiraient relever de la vie, non de l'illusion de la vie et de la réalité ; offrir de l'authenticité et de l'immédiateté, non du médiat et des machines théâtrales. Le *Live Art* se voulait délibérément « anti-théâtral¹ ». Ces aspirations étaient à mettre au crédit d'une exigence critique nouvelle : découvrir les mécanismes de représentation au sein de ladite réalité. Se rendre compte de la construction de nos comportements et pensées, bien au-delà de la « mise en scène quotidienne de soi² ». Depuis une quinzaine d'années néanmoins, elles interrogent ces premiers principes et idéaux, et il devient souvent impossible d'opposer purement et simplement la narration, la représentation, à la performance et au performatif, puisque les performances continuent en général à mettre en évidence les systèmes symboliques, sous l'impulsion des théories freudienne et lacanienne, du poststructuralisme, des recherches pragmatiques, etc.
- 2 Le collectif Gob Squad a lui aussi connu une évolution depuis sa fondation en 1994³. Ses spectacles complexes, mêlant performance physique, arts plastiques et visuels, nourris de références intellectuelles, scientifiques ou littéraires, entendent cependant rester fidèles à l'esprit de « la » performance, notamment au risque et à l'improvisation⁴. C'est dans cette perspective que Gob Squad interroge notre rapport à l'illusion dans deux travaux de ces dernières années. En effet, ceux-ci plongent le spectateur dans des illusions troublantes alors même qu'il est prévenu de la nature performantielle des spectacles. Il importe donc d'analyser le nouveau rapport qu'elles permettent d'établir à l'illusion. Le phénomène a par ailleurs de quoi troubler à son tour le chercheur. Comment expliquer la naissance d'illusions aussi réelles dans une performance ? On peut se demander si cela tient à la nature de ces illusions. Sommes-nous plus sensibles à l'illusion dans des champs de pensée particuliers ? Ou alors ces illusions sont-elles tributaires d'un mode de relation particulier au réel ?

- 3 *The Conversationalist* s'inspire librement d'un chapitre du maître ouvrage de David Foster Wallace, *Infinite Jest*, où un père tente de donner à son fils champion de tennis des cours de conversation, pour remédier à son inaptitude à parler⁵. Quatre brèves saynètes préliminaires présentent des extraits du livre. Le spectateur devra néanmoins parcourir les divers terrains d'un grand club de tennis pour y assister : *in situ* caractéristique de nombreuses performances⁶. Trois d'entre elles mettent en scène des personnes (le « fils ») sur le court de tennis, lors d'exercices de groupe, d'entraînement harassant et absurde au ramassage de balles ou de monologues sur le court. La quatrième saynète rapporte le monologue intérieur du fils face à son père, transmis par une bande sonore, tandis que Sharon Smith, qui « incarne » le jeune homme, plonge à chaque fin de séquence dans la piscine. Les saynètes attestent en définitive du manque de besoin conversationnel chez un jeune homme taciturne et méfiant vis-à-vis du patriarche, parfaite figure du père détenteur de l'autorité symbolique (Barthes). Hormis le ramassage de balles qui ressort de l'endurance physique, il est évident que les scènes sont jouées, et non performées. Certes, le lien qui les rassemble est *a priori* ténu (il n'est compréhensible qu'en se rapportant au chapitre du roman), si bien qu'il incombe avant tout au spectateur de tisser des réflexions. Le spectacle va également entreprendre de nous faire réfléchir sur les avantages de l'aptitude conversationnelle.
- 4 Sur le coup de 18 heures, les spectateurs sont appelés à rejoindre le court de tennis central où se déroule le cœur du spectacle. Cinq personnes en costumes de tennis démodés nous présentent les règles du match : le jeu comprendra trois manches. L'arbitre donnera le signal du départ en lançant un sujet de conversation. Il jugera ensuite de la pertinence des répliques des joueurs, démunis de raquette et de balle mais habilités à s'aider de mouvements corporels (leurs chorégraphies seront en fait très librement inspirées du jeu de tennis). À vrai dire, il est parfois difficile d'évaluer les répliques. Mais les interruptions de l'arbitre sont argumentées : soit le joueur est trop subjectif, soit il est trop bavard, quand il ne commet pas de franc hors-sujet ou se laisse aller à des sophismes. L'absence totale de contextualisation pourrait rendre ces échanges un peu arbitraires, mais la variation des thèmes, qui s'étendent du « toi et moi » au « rôle de la nature morte dans la peinture du XIX^e siècle », le recours en l'occurrence à une culture générale remarquable, l'intégration d'éléments autobiographiques, la virtuosité acrobatique de certains gestes et la non moins grande virtuosité langagière avec laquelle s'enchaînent les répliques, amusent beaucoup le public, à en juger par la salve d'applaudissements à la fin du spectacle.
- 5 À l'issue de ce jeu, un très grand nombre de spectateurs a été acquis à l'idée que les « conversations » avaient été construites⁷. Certes, leur conception s'était manifestement appuyée sur des improvisations, comme c'est le cas pour de nombreuses écritures collectives contemporaines. Mais cette écriture collective et ce jeu ont relevé de l'illusion, puisque les performeurs ne disposaient ni des thèmes ni des références pour les traiter. Cette illusion est d'autant plus incompréhensible que les explications introductives de l'arbitre précisaient qu'elle proposerait des « thèmes inattendus » et que les duels devaient être « vivants ». Comment donc expliquer que l'illusion ait été aussi grande ? Illusion paradoxale en l'occurrence, puisqu'il s'agit d'une illusion de construction et de rôles théâtraux : une illusion d'illusion.

Fig. 1 – *The Conversationalist*, Berlin, 2012

Les joueurs en plein « match » sur le court de tennis. Au fond, on voit l'arbitre, les deux performeurs qui se confronteront lors du prochain duel, et dans les tribunes, des silhouettes cartonnées de spectateurs fantômes, sur lesquelles est inscrite la mention « father ».

© David Baltzer.

- 6 Plusieurs hypothèses viennent à l'esprit. D'une part, la qualité de ces duels verbaux et des pitreries corporelles relève en apparence d'un « esprit de perfection⁸ ». D'autre part, le cadre ne préjuge absolument pas de la qualité improvisée du spectacle, puisque les saynètes préliminaires relèvent du jeu. Le spectacle paraît de ce point de vue se situer dans la continuité de celles-ci. Certaines séquences sont par ailleurs prévues : ainsi, les gradins ne sont occupés par les spectateurs que sur une longueur du rectangle que constitue le court ; face à eux et sur les côtés s'étendent des rangs vides, partiellement occupés par des « fantômes » de carton. Or à la fin de la dernière manche, un acteur (?) monte dans ces rangs et apostrophe son père mort, en feignant de le voir dans les rangs latéraux situés face à lui. Il s'agit bien d'une mise en scène. Ce genre de situation est typique des dispositifs de Gob Squad, qui s'appuie fréquemment sur des situations et des sortes de canevas de rôles, attribués d'un soir à l'autre à des performeurs différents.

Fig. 2

Le jeu est souvent très énergique.

© David Baltzer.

- 7 Une autre hypothèse s'impose à l'esprit : le fait que la plupart des présentations médiatiques soient de nos jours manipulées – on pense notamment aux émissions nées du désir de transmettre la réalité « sans détour », émissions de télé-réalité, émissions politiques, certains reportages – a ostensiblement engendré une très grande méfiance des récepteurs vis-à-vis de toute immédiateté, voire une impossibilité de croire à quelque authenticité. Les recherches actuelles accréditent ce lien problématique au « réel médiatisé⁹ ».
- 8 De telles explications paraissent néanmoins trop simples, compte tenu du fait que de nombreux participants au festival sont des habitués du théâtre sous toutes ses formes. L'erreur des spectateurs a peut-être partie liée avec l'« esprit de perfection » de manière beaucoup plus fondamentale. Quand on pratique une activité requérant un talent particulier, on a soin de nos jours de le montrer et de le faire reconnaître : qu'il suffise d'évoquer les émissions de « records », et la dite « société de performance ». Or nous avons ici affaire à des conversations de haute volée, incluant non seulement un grand travail de coordination mais un véritable effort intellectuel, aboutissant souvent à des remarques spirituelles, parfois assorties de considérations métaréflexives, quand elles ne sont pas métaconversationnelles. Il se peut que la notion d'un tel travail soit tout simplement étrangère à bon nombre de gens, d'autant qu'il n'est pas mis en valeur. Les performeurs soulignent d'ailleurs l'entraînement intense requis pour être en mesure d'élaborer des répliques appropriées tout en élaborant des gestes relativement saugrenus, qui ne se répètent pas et ne donnent pas l'impression de « meubler » trop longuement « les blancs¹⁰ ».
- 9 À ce travail profondément intellectuel et artistique nous semble s'ajouter enfin une autre source d'étrangeté. La notion même de conversation pose peut-être problème. Certes, la conversation duelliste revêt ici des traits caricaturaux, qui ne sont pas sans

parodier les conversations extrêmement réglées – et stratégiques – à la cour de France. Les arbitrages allèguent des raisons cependant assez générales, proches des principes nécessaires à une bonne communication tels qu'ils ont été établis notamment par Grice : maximes de coopération, de pertinence, de quantité, de style, etc¹¹. Pour répondre à son partenaire, le performeur doit par ailleurs recourir à son expérience, ses lectures, sa mémoire, si bien qu'il y a un engagement personnel de taille. On est bien loin de l'échange de banalités et de formules toutes faites. Ces échanges se rapprochent en vérité de ce que le phénoménologue Waldenfels appelle une véritable conversation¹² : gratifiante et rare parce qu'elle nous amène à dépasser nos pensées préconçues, et donc à nous dépasser nous-mêmes. Cette « responsivité » nous fait nous mouvoir dans un espace qui n'appartient pas encore à nous-mêmes et vient pourtant de nous, si bien que nous partageons avec l'autre un don qui n'est pas en notre maîtrise.

- 10 D'une certaine façon, ne pas voir de travail intellectuel de préparation ni de vraie conversation à l'œuvre, c'est donc non seulement attacher peu de crédit à ce travail et à une conversation aboutie, mais c'est peut-être ne pas même concevoir la mise à l'épreuve de soi face à autrui et à une exigence intellectuelle. Si on ne s'éprouve pas comme quelqu'un qui se met en jeu dans un échange, comment avoir l'idée de cette mise en jeu ?
- 11 Voilà qui montre que chaque spectateur ne voit souvent de réalité que dans les limites de ce qu'il peut éprouver lui-même. La prise de conscience de l'illusion qu'il a eue peut lui faire prendre conscience également des limites de sa « vision de réalité ». Or le second spectacle de Gob Squad permet également au spectateur de prendre conscience de ses illusions et d'approfondir l'étude des liens entre la vision de réalité et l'illusion.
- 12 Ce spectacle intitulé *Gob Squad's Kitchen* semble nous amener bien loin de la cour vers des occupations prosaïques. Mais Gob Squad opère en trois temps. Le spectateur est d'abord invité à se promener sur la scène, dans des sortes de cellules plus ou moins séparées par de minces cloisons ; il observe une dame en train de « dormir », puis il est accueilli dans une minuscule cuisine où des éléments réels se mêlent à des objets en trompe-l'œil, et il accède ensuite à une pièce inclassable, dotée d'ordinateurs et d'une grande table de mixage. S'agit-il d'un appartement, d'un studio d'enregistrement ? Des deux ? On reste perplexe jusqu'au lever de rideau sur un gigantesque écran où apparaissent trois projections côte à côte : la projection de la dormeuse, celle de la cuisine et enfin celle d'un individu qui se contente de fixer la caméra.

Fig. 3 – *Gob Squad's Kitchen*, Nottingham, 2011

Les postures des performeurs reprennent les positions et actions des films de Warhol, de même que les t-shirts rayés portés par les acteurs de l'époque. L'adresse à la caméra représente le changement le plus visible.

- 13 On nous explique que le point de départ de cette expérience consiste en un ensemble de films élaborés par Andy Warhol dans les années 1960 : *Kitchen*, *Sleep*, *Kiss*, *Eat*, *Drink*, et une série de *screen tests*¹³. Warhol désirait ainsi rendre compte du quotidien, sans transmettre de faits dramatiques, héroïques et à ce titre « faux », mais une réalité vécue authentique. Or les performeurs nous expliquent qu'ils désirent reprendre l'expérience des années 1960 et montrer des individus dans leur cuisine, en train de dormir, de s'embrasser ou de regarder simplement la caméra. Évidemment, reproduire l'expérience au théâtre signifie que la même authenticité n'est plus possible. Les tournages de Warhol se voulaient « spontanés », mais ils ne livraient pas par ailleurs une projection *live* comme le fait Gob Squad. La volonté ostensible d'authenticité relève en vérité du questionnement des principes warholiens. Ainsi, les citations d'un article de l'époque soulignant la nature révolutionnaire des films n'ont rien de naturel¹⁴. Les efforts faits pour reproduire les gestes et paroles de l'époque sont même tout à fait ridicules, de même que les commentaires qui les accompagnent. À cette dimension métathéâtrale s'ajoute « une irruption du réel » : au bout d'un certain temps, Sean Pattern, réduit à regarder la caméra, s'insurge et demande à Sharon de prendre sa place. Sarah Thom fait elle aussi part de son ennui à faire semblant de dormir et se cherche un remplaçant... dans le public. On en vient au troisième temps du spectacle : tour à tour, les divers performeurs las de leur rôle vont aller chercher un spectateur qui les remplacera devant la caméra. Cette démarche mène d'une certaine façon à son aboutissement le désir de montrer l'individu lambda. Mais briefer les spectateurs ou les munir d'un casque par lequel leur sont transmises des consignes semble sonner le glas de tout désir d'authenticité¹⁵. De la sorte, le spectateur et remplaçant de Sean ne se contente pas de regarder la caméra, mais varie les mimiques, et ses réponses aux questions posées tournent également en dérision les années 1960.

Fig. 4

Voici les trois écrans de projection que le spectateur peut contempler – sans jamais pouvoir vérifier ce qui se trame derrière ; de gauche à droite : la parodie de *Sleep*, celle de *Kitchen*, et celle des portraits. Sarah Thom est en train d'expliquer à la spectatrice participante comment celle-ci peut la remplacer.

- 14 Pareille caricature joue évidemment sur nos habitudes de téléspectateur et d'internaute désillusionné, habitué à voir apparaître les images de tout un chacun, images par surcroît intégrées dans des scénarios faussement spontanés, où l'improvisation est souvent corsetée voire empêchée. Alors que dans *The Conversationalist*, on pouvait émettre l'hypothèse qu'une telle attitude vis-à-vis des médias influençait notre perception du réel et éveillait notre méfiance vis-à-vis de toute spontanéité, ici une telle attitude est déjà mise en abyme.
- 15 Le jeu des acteurs est par ailleurs outrancier : tandis que Sean joue les rock stars de l'époque et singe la libération sexuelle, Sharon s'assied ou sert le café avec affectation, prépare des bandes de Nescafé à sniffer pour comparer son effet à celui de la cocaïne... tout en prononçant des phrases absurdes « I am the future » ou censées être anodines mais répétées moult fois : « let's go to the beach ». Le spectacle nous montre donc à chaque instant la faillite des anciens idéaux artistiques, la « réalité de ces illusions » des années 1960.
- 16 Or ici encore, le spectateur est le jouet d'illusions. D'une part, les parties ostensiblement caricaturales sont pour la plupart improvisées. Les performeurs ne font pas semblant de faire une performance, affichant leurs véritables noms, mais en font bien une. Ils s'en tiennent simplement à un canevas, reproduisant d'une certaine façon la forme même de la création warholienne : les situations sont déterminées (ainsi, le portraituré et le dormeur font irruption dans la cuisine à quelques minutes d'intervalle pour signifier leur ennui et cherchent un remplaçant), certaines répliques (amusantes) sont répétées d'une représentation à l'autre. Mais outre le fait que ce ne soient jamais les mêmes personnes qui reprennent les rôles d'un soir à l'autre, nombre de répliques et de situations intermédiaires sont improvisées. Ainsi Ferdman rend compte d'un jeu

de toasts lancés sur Sharon que nous n'avons pour notre part vu ni au cours de la représentation ni dans la captation¹⁶.

- 17 Le travail de Gob Squad joue donc sur deux plans simultanés. D'une part, les membres du groupe tirent, à l'instar de nombreux performeurs contemporains, la leçon d'une impossible immédiateté et authenticité : en ironisant ce qui se dit authentique et immédiat, en montrant aussi la distance idéologique et perceptuelle qui nous sépare des années 1960. Ce faisant, l'expérience relève de ce qu'André Eiermann appelle le théâtre postspectaculaire : « théâtre qui prend en considération qu'une rencontre immédiate avec l'autre [et que l'authenticité] relève[nt] de l'impossible parce qu'une troisième instance médiatrice est toujours impliquée dans la relation à l'autre. Cette instance est celle que Jacques Lacan décrit comme l'ordre symbolique ou comme le « grand Autre ». Et la performance contemporaine va à l'encontre de la méconnaissance de cette structure triangulaire dans la mesure où elle fait faire l'expérience de cette structure en faisant entrer en scène le "grand Autre"¹⁷ » : en d'autres termes, ici les idéaux et préjugés des années 1960 auxquels il est difficile d'adhérer sans ironie. Mais d'autre part, au lieu de s'en tenir à cette forme de conclusion unilatérale, le collectif joue malgré tout sur l'immédiateté, l'authenticité, la recherche risquée et sincère à partir de la mise en jeu de soi *hic et nunc*... Il va donc plus loin que le théâtre postspectaculaire et remet également en cause sa façon de prétendre déjouer les illusions. S'ériger en juge de l'illusion des autres, n'est-ce pas risquer d'être aveugle à ses propres illusions ?
- 18 La troisième partie de la performance est à cet égard encore plus riche d'enseignements pour le spectateur. Car les spectateurs-acteurs en scène ne se contentent pas de jouer : chez eux aussi, des moments d'improvisation alternent avec des situations chorégraphiées. Simplement, le spectateur resté sur son siège se projette vers cet autre spectateur qui représente un soi potentiel. Il se projette donc dans la réaction qu'il aurait, ou plutôt qu'il penserait avoir : celle d'un individu qui essaie le plus naturellement du monde de suivre les consignes. Mais l'imposition de cette double naturalité, c'est-à-dire de ce double déni du cadre artificiel, semble trop forte pour pouvoir être tout à fait effective. D'autant que nous continuons à ne pas savoir *réellement* ce qui se passe derrière l'écran – dont nous supposons par conséquent que des éléments nous sont cachés. Il semble par ailleurs improbable que les spectateurs-acteurs soient tous capables de répondre spontanément aux impulsions données : nous découvrons déjà, fait en soi remarquable, qu'ils sont capables de jeu (ainsi, le spectateur qui doit répéter cinq fois une phrase poétique : « where have all the flowers gone ? », le fait avec beaucoup d'à-propos, variant intensément les tons et les intentions). Mais comment les supposer capables de performance ? Notre réticence à le croire est encore plus grande. Or les questions qui leur sont posées ne sont pas préparées ; les spectateurs y répondent en toute sincérité et évoquent les significations attachées à leur nom, dissertent sur le passé et surtout le futur, présentent leur vision de la famille ; de même, quand ils s'affairent dans la cuisine, ils le font de manière beaucoup plus naturelle, car non dénonciatrice, que leurs prédécesseurs...
- 19 Évidemment, l'illusion d'illusion est révélatrice : si nombre de performances contemporaines cherchent à déjouer nos attentes et nos interprétations pour nous permettre de prendre conscience d'elles, ici cette attente ou, pour parler avec Lacan et Eiermann, le « grand Autre » est notre attente d'illusion. La société du spectacle de Guy Debord se serait donc développée au point que plus rien n'existerait que le spectacle ?

- 20 La manière de présenter au spectateur un théâtre postspectaculaire pour démentir ensuite cette première interprétation a assurément de quoi le porter à la réflexion. En somme, ce n'est pas simplement le chercheur critique qui s'interrogera sur les raisons de l'illusion, mais le spectateur lui-même.
- 21 Les premiers temps de la performance lancent le spectateur sur de fausses pistes : ici la piste du désabusement vis-à-vis de l'authenticité dans la première partie presque dénonciatrice de la performance. Cette ironie pousse évidemment à penser qu'on continue avec les spectateurs-acteurs à se moquer de ces recherches vaines de l'authenticité – qu'il s'agisse de celle de l'individu-performeur ou de la rencontre avec le spectateur.
- 22 Adhérer à l'idée du représenté a quelque chose de libérateur par ailleurs : notre jugement est plus libre, moins censuré, nos réactions dans leur ensemble plus désinhibées¹⁸. Cela revêt parfois une dimension ludique (il est permis de penser que « plus rien ne peut tout à fait être pris au sérieux¹⁹ ») ; enfin cela permet de répondre plus facilement au problème de positionnement du spectateur tout au long du spectacle. En effet, quand les spectateurs montent sur scène, on assiste à « un dispositif en live qui intègre des personnes “réelles” dans des scénarios fabriqués, mêlant présence et représentation comme sources d'authenticité²⁰ » : autant dire que le mélange particulièrement complexe de modes habituellement distincts (authenticité, personnes dites « réelles » et présence étant davantage de nature performantielle, scénarios et représentations de nature « théâtrale ») désoriente déjà suffisamment le spectateur²¹... D'autre part, il est plus facile au spectateur de juger du spectateur-acteur sans être constamment en train de se projeter en lui : s'il joue, on peut tout au plus se demander si on aurait soi-même joué aussi bien ; s'il ne joue pas, le spectateur se demande en revanche davantage comment il aurait répondu à sa place, la situation est plus inconfortable. Or elle l'est déjà du simple fait que s'effacent les acteurs : car ce sont eux qui « ont conscience du sens qu'ils portent²² ». Avec eux disparaissent les vecteurs de sens, les spectateurs-acteurs naviguent à vue, et plus personne ne semble pouvoir dire « où l'on va ». Face à cette ouverture de sens, qui peut éventuellement nourrir l'impression d'absurde²³, rien d'étonnant à ce que des spectateurs se protègent et développent l'idée unique et cohérente d'une dénonciation des anciennes avant-gardes.
- 23 Si la représentation prend nos attentes à revers et nous permet d'en prendre conscience, celles-ci nous renvoient sans doute par surcroît à des présupposés plus larges. Le rapport à nous-mêmes, à notre idée des interactions avec les autres, et notre rapport au théâtre-performance ne sont-ils pas également en jeu dans notre « volonté d'illusion » ?
- 24 La conviction de voir les spectateurs-acteurs jouer ressort peut-être d'abord d'une habitude à voir les autres « jouer ». Non seulement nous jouons tous nos rôles sociaux et les thèses d'Erving Goffman sont tout à fait connues désormais, mais nous le faisons ou le voyons faire en jouant fréquemment de notre image en webcam, vidéo ou portable. Peut-être peut-on même aller plus loin et dire que nous nous sommes habitués à force de médiations et remédiations à ce que des « aspects [...] dans l'autre [qui présentent le réel de l'Autre pour Lacan] soient insaisissables et se dérobent à nous²⁴ ». Or cette connaissance a un effet sur notre comportement vis-à-vis de l'autre : comme « notre rencontre avec l'Autre n'est jamais une rencontre immédiate avec les aspects réels de cet Autre [...] nous ne rencontrons jamais l'Autre que comme représentation que nous nous en faisons sur la base de notre rapport à l'ordre

symbolique²⁵ ». On peut alors franchir un pas de plus : nous tenons peut-être pour acquis que l'essentiel est ce qui est représenté, est d'une certaine manière « ce que nous en faisons ». La « réalité » ne relève-t-elle pas en général pour Lacan de la dimension imaginaire²⁶ ? Les philosophes sont nombreux à avoir failli à la définir, la plupart butant précisément sur la part subjective de la notion de réalité : réalité perçue, reconnue comme telle. La vision hypertrophique de l'illusion n'est donc pas forcément à mettre au compte d'une monadologie particulièrement développée à l'époque actuelle. Qu'il nous suffise de penser aux philosophies auxquelles ont été fait le reproche du solipsisme, celles de Leibniz, Fichte et la phénoménologie.

- 25 La performance nous permet en ce cas de répondre à la question laissée ouverte par Bressan : « Le phénomène réalité précède-t-il l'adhésion ou est-ce l'adhésion à un faisceau de contingences physiques et psychiques qui fait émerger le « phénomène réalité » quel qu'il soit²⁷ ? » Il est indéniable que le « phénomène réalité » ici, en l'occurrence « le jeu que nous prenons pour la réalité », relève de l'imagination du spectateur.
- 26 Mais ne voir que du jeu et non de la réalité, ou penser que nous ne voyons jamais l'autre que comme « représentation », tend à nous désengager du réel. La prise de conscience de cette forme de désengagement ne saurait donc être que salutaire : on n'entend pas assez l'autre, on ne lui fait pas assez confiance surtout. Les réponses parfois très spirituelles des spectateurs-acteurs aux questions sur le nom, notre futur ou nos histoires d'amour, témoigne d'une faculté d'invention réjouissante. L'aptitude à se jouer des discours et à (re)formuler les choses en termes propres représente pour Judith Butler²⁸ une aptitude de subversion essentielle, l'aptitude à pouvoir jouer sur le cours des discours et du monde.
- 27 Ces réponses augurent par ailleurs d'une aptitude au partage, à la communication, beaucoup plus profonde qu'on ne le supposerait à l'ère des interactions standardisées, qui n'exigent pas à proprement parler d'investissement personnel. Elle témoigne également de la façon dont, à travers la narration, les individus cherchent à donner sens à leur vie, et par l'effort de distanciation, d'humour notamment, à s'adresser aux autres, à interpeller leurs manières de donner sens. Quant aux activités de la fin dans la cuisine, aussi anodines soient-elles, elles montrent une aptitude à la collaboration, à la proximité, à l'agir et l'être-ensemble²⁹ ; il est possible qu'elles répondent même à un désir de partage plus fréquent et plus spontané... La performance des spectateurs montre qui plus est que l'être humain est foncièrement un être « en jeu », qui devient dans l'interaction, qui se découvre sans cesse.
- 28 Ces appréhensions de l'autre rejaillissent enfin sur le spectateur. Ainsi que le dit Fischer-Lichte, « l'acte par lequel nous percevons l'autre est toujours un acte politique qui implique des projections de soi (en l'occurrence l'absence de reconnaissance de soi dans la facilité à performer) » et ces projections de soi vont de pair avec des projections de l'autre « mêlées à une variété de mécanismes disciplinaires³⁰ ». La découverte de l'autre renvoie à la découverte de soi comme « co-sujet », c'est-à-dire comme sujet d'abord et avant tout de l'interaction et dans le cadre de l'interaction³¹.
- 29 C'est sans doute en vertu de toutes les interrogations qu'il suscite que ce spectacle a reçu en 2012 le Drama Desk Award en tant que « meilleure expérience théâtrale ». Le spectateur, qui était censé se moquer des illusions des années 1960, a pu goûter lui-même à la réalité d'illusions de façon beaucoup plus radicale qu'il n'aurait peut-être souhaité le faire. Cela permet de l'éclairer, de nous éclairer, sur notre rapport à

l'illusion. La première illusion à balayer étant celle d'être un spectateur averti qui ne se laisse pas influencer par ses habitudes et qui connaît les spécificités de la performance, son oscillation entre réel et jeu³². Par rapport aux années 1960, nous tendons à cultiver aujourd'hui des excès inverses : une méfiance vis-à-vis de toute immédiateté, parfois protectrice, parfois commode et nous inclinant à une certaine paresse de pensée. Nous n'avons pas assez foi en la nature inventive, spontanée et subversive de l'homme.

- 30 Concernant les artistes des années 1960, on peut être conduit à relativiser aussi la dérision : finalement, ces recherches d'authenticité et de démocratie esthétiques représentaient une libération par rapport aux normes de l'époque, et des artistes comme Warhol ne pensaient pas les avoir d'ores et déjà achevées avec de tels films. La performance permet de voir que ce sont aussi les évolutions de la société, notamment son imprégnation médiatique, qui ont montré les limites de l'authenticité. Mais elle constitue dans le même temps un appel au réel, à l'engagement de chacun dans le réel pour le réinventer à sa manière.

BIBLIOGRAPHIE

BRÉMAUD Nicolas, « Introduction au concept de réalité chez Lacan », *Évolution psychiatrique*, juillet 2013, vol. 78, p. 538-548.

BRESSAN Yannick, *Le Théâtral comme lieu d'expérience des neurosciences cognitives : à la recherche du principe d'adhésion*, Paris, L'Harmattan, 2013.

EIERMANN André, « Le nuage n'était pas là ! Moments poétiques au sein du théâtre-performance contemporain », in BEAUFILS Éliane (dir.), *Quand la scène fait appel*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 79-96.

FERDMAN Bertie, « Reverberating acts », *PAJ*, n° 99, vol. 33, p. 72-81

FISCHER-LICHTE Erika, *The Transformative Power of Performance : A New Aesthetics*, Londres, Routledge, 2008.

GRICE Paul, *Logic and Conversation*, in COLE Peter et MORGAN Jerry (dir.), *Speech acts*, New York, Academic Press, 1975, p. 41-58.

RODITI Georges, *L'Esprit de perfection*, Paris, Stock, 1984.

SHALSON Lara, « On the endurance of theatre in Live Art », in JOHNSON Dominic (dir.), *Critical Live Art : Contemporary Histories of Performance in the UK*, Londres, Routledge, 2013, p. 154-168.

WALDENFELS Bernhard, « Réponse à l'autre. Éléments d'une phénoménologie responsive », in WALDENFELS Bernhard et ESCOUBAS Éliane (dir.), *Phénoménologie française et phénoménologie allemande*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 357-374.

NOTES

1. Voir Lara Shalson, « On the endurance of theatre in Live Art », in Dominic Johnson (dir.), *Critical Live Art : Contemporary Histories of Performance in the UK*, Londres, Routledge, 2013, p. 154-168, ici p. 154-155.
2. Les études de Goffman ont mis l'accent dès les années 1950 sur la part théâtrale de nos interactions quotidiennes, inspirant ainsi de nombreux artistes et penseurs, notamment le fondateur des *Performance Studies* Richard Schechner. Voir Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne. La Présentation de soi [The Presentation of Self in Everyday Life]*, Paris, Minuit, t. 1, 1973.
3. Rappelons que le collectif de renommée internationale, primé en Europe et aux États-Unis, a été fondé par des étudiants des universités de Nottingham et de Gießen, qui comptent encore parmi ses principaux membres.
4. Propos tenus au cours d'un entretien avec Bastian Trost, le 16 mai 2014.
5. David Foster Wallace, *Infinite Jest*, Boston, Little Brown, 1996.
6. Nous nous rapportons au spectacle tel qu'il a été montré à Mannheim, en Allemagne, lors du festival international Theater der Welt, en mai-juin 2014. Une première version du *Conversationalist* avait été élaborée en 2012 à Berlin, pour le HAU, lors d'un marathon de 24 h introduisant au chef-d'œuvre de Wallace dans divers lieux de la ville.
7. Voilà qui ressortait clairement des échanges avec le public après la représentation du 31 mai 2014 à Mannheim.
8. Suivant le titre de l'ouvrage de Georges Roditi, *L'Esprit de perfection*, Paris, Stock, 1984.
9. On citera dans le domaine français les recherches en médiologie ainsi que celles de Paul Virilio, des revues internationales telle *Media, Culture and Society*, de nombreuses études tel l'article collectif « Assessing Latent Level Associations Between PTSD and Dissociative Factors : Is Depersonalization and Derealization Related to PTSD Factors More so than Alternative Dissociative Factors? », *Psychological Injury & Law*, juin 2014, vol. 7, n° 2, p. 131-142.
10. Nous faisons toujours référence ici à l'entretien avec les performeurs qui a suivi la représentation.
11. Voir Paul Grice, *Logic and Conversation*, in Peter Cole et Jerry Morgan (dir.), *Speech acts*, New York, Academic Press, 1975, p. 41-58.
12. Voir par exemple Bernhard Waldenfels, « Réponse à l'autre. Éléments d'une phénoménologie responsive », in Bernhard Waldenfels et Éliane Escoubas (dir.), *Phénoménologie française et phénoménologie allemande*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 357-374.
13. Ces divers films ont été tournés entre 1964 et 1966.
14. Il s'agit d'un article de Norman Mailer. Celui-ci considérait que le film faisait état d'une « banalité catastrophique », témoignant bien de l'esprit du temps et permettant aux spectateurs de comprendre ce qui avait fait naître une nouvelle ère. Simon Will ne reprend cependant que les phrases les plus élogieuses, soulignant la dimension révolutionnaire de ce travail. Voir [en ligne] <http://www.warholstars.org/filmch/warhol/kitchen.html> [consulté le 23 juillet 2015].
15. Ce qu'atteste également Bertie Ferdman : « the audience actors, so firmly set up by the GS-members who instruct them via headset [...] everything seems perfectly planned ». Voir Bertie Ferdman, « Reverberating acts », *PAJ*, n° 99, vol. 33, septembre 2011, p. 72-81, ici p. 76.
16. Nous nous référons à la représentation au Mousonturm, Francfort, 13 septembre 2013, et à la captation de 2009 faite à Nottingham. Voir par ailleurs Bertie Ferdman, « Reverberating acts », *PAJ*, n° 99, vol. 33, septembre 2011, p. 72-81, ici p. 76.
17. André Eiermann, « Le nuage n'était pas là ! Moments poétiques au sein du théâtre-performance contemporain », in Éliane Beaufigli (dir.), *Quand la scène fait appel*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 79-96, ici p. 83.

18. Bressan établit un parallèle entre la levée des inhibitions dans le rêve et dans le jeu : tout y est possible, y compris pour l'observateur. C'est ce qu'on appelle la « mise entre parenthèses du réel » en phénoménologie. Voir Yannick Bressan, *Le Théâtral comme lieu d'expérience des neurosciences cognitives : à la recherche du principe d'adhésion*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 128. On pourra s'appuyer par ailleurs sur l'ouvrage cité à ce propos, William James, *La Volonté de croire*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2005.
19. Qu'on peut interpréter soit comme un signe du « anything goes » postmoderne un peu cynique, soit comme une vision non idéaliste du sujet postsouverain tel que le décrit Judith Butler, conscient de devoir toujours composer avec des rôles et des discours préalables.
20. Voir Bertie Ferdman, « Reverberating acts », *PAJ*, n° 99, vol. 33, septembre 2011, p. 72-81, ici p. 76.
21. Bertie Ferdman, « Reverberating acts », *PAJ*, n° 99, vol. 33, septembre 2011, p. 72-81, ici p. 76.
22. Stéphane Braunschweig, in Yannick Bressan, *Le Théâtral comme lieu d'expérience des neurosciences cognitives : à la recherche du principe d'adhésion*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 98.
23. La preuve en est par exemple les remarques d'un commentateur américain, Andy Propst, in *Back Stage*, 26 janvier 2012, vol. 3, p. 12-13.
24. André Eiermann, « Le nuage n'était pas là ! Moments poétiques au sein du théâtre-performance contemporain », in Éliane Beaufigli (dir.), *Quand la scène fait appel*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 79-96, ici p. 87.
25. André Eiermann, « Le nuage n'était pas là ! Moments poétiques au sein du théâtre-performance contemporain », in Éliane Beaufigli (dir.), *Quand la scène fait appel*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 79-96, ici p. 87.
26. Voir Nicolas Brémaud, « Introduction au concept de réalité chez Lacan », *Évolution psychiatrique*, juillet 2013, n° 78, p. 538-548.
27. Yannick Bressan, *Le Théâtral comme lieu d'expérience des neurosciences cognitives : à la recherche du principe d'adhésion*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 14.
28. Traitant des questions féminines, la philosophe montre à quel point nous construisons notre identité par notre usage des discours. Bien plus que Foucault, dont elle part, elle souligne combien un usage subversif des mots nous permet de développer un pouvoir et de nous constituer en sujets libres. On pourra lire notamment Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'américain par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, ainsi que *La Vie psychique du pouvoir : l'assujettissement en théories*, Paris, Léo Scheer, 2002. La thèse de Philipp Schulte s'appuie sur les travaux de Butler pour analyser des performances : *Identität als Experiment. Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne*, Francfort, Peter Lang, 2011. Voir aussi dans le domaine français l'article de l'auteure : Éliane Beaufigli, « Before your very eyes et Rhythm Conference Feat. Inner Splits : réflexions performatives sur l'identité performative », in Flore Garcin Marrou (dir.), *Théâtre, performance, philosophie*, Paris, à paraître en 2015.
29. On rappelle que pour Nancy, les modalités de « l'être-ensemble » sont structurantes pour notre perception de la communauté et que nous en éprouverions un manque... Voir Jean-Luc Nancy, *La Communauté affectée*, Paris, Galilée, 2001.
30. Voir Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance : A New Aesthetics*, Londres, Routledge, 2008, p. 46.
31. On renvoie ici encore à Waldenfelds mais aussi au fameux concept de Lorraine Code, le « second-personhood », présenté dans son ouvrage *What can she know ? Feminist Theory and the construction of Knowledge*, New York, Cornell University Press, 1991.
32. Il convient d'ajouter qu'en général, un regard plus approfondi sur la brochure permet d'éviter l'illusion, mais cela suppose que le spectateur y revienne après le spectacle. C'est un peu le mouvement du chercheur, connaissant les quatre maximes du groupe : « Risque, rythme, règle, et réalité », mais les mettant en doute pendant la représentation...

RÉSUMÉS

Deux spectacles récents de Gob Squad nous confrontent à l'illusion de manière surprenante : quoique le collectif tienne aux principes de la performance, notamment le risque et l'improvisation, le spectateur souvent ne croit pas à la part spontanée et « authentique » de la conversation dans *Gob Squad's Kitchen* et *The Conversationalist*. Cette difficulté de réception tient sans doute à notre accès à la réalité, voire à notre vision d'elle, ainsi qu'à notre appréhension de la conversation. Aussi, les performances nous engagent non seulement à réfléchir aux principes de la communication et de l'authenticité par-delà, et en quelque sorte, avec la médialité, mais à la signification du réel pour nous, qui sommes des êtres « dans le medium » (Agamben).

INDEX

Mots-clés : performance, improvisation, illusion, médialité, attentes du spectateur, conversation

AUTEUR

ÉLIANE BEAUFILS

Éliane Beaufils est maître de conférences en études théâtrales à l'université Paris 8. Agrégée d'allemand, diplômée de l'Institut d'études politiques de Paris, elle a enseigné à l'ENSAM et dans les universités de Hambourg, Strasbourg, Francfort et Paris 4-Sorbonne. Elle est l'auteur de *Violences sur les scènes allemandes* (Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010), *Quand la scène fait appel...* (L'Harmattan, 2014), ainsi que d'une trentaine d'articles français et allemands dans des revues et des ouvrages collectifs. Ses recherches portent sur les mises en scène et performances contemporaines, la performativité des corps et des voix, la réception de la violence et de la douleur, la pensée poétique, en particulier dans le théâtre de langues allemande et flamande.