

Julien Bruneau

FABRIQUER LE SENS QUI NOUS REQUIERT

En revenant sur *Say*, sa propre performance réinventant et mettant en jeu un dispositif oraculaire, Julien Bruneau questionne notre aptitude à *repeupler* le milieu dévasté de nos pratiques du « faire sens » à propos de ce qui (nous) arrive, de ce qui compte et insiste pour nous, coincés que nous sommes symétriquement entre le délire de maîtrise égocentrique et la délégation de tout ce qui fait problème à des corps d'experts qui monopolisent la compétence de l'élaboration du sens et des possibles.

L'oracle ne nous dit rien du futur, il ne statue ni ne légifère sur le cours du temps. Par sa présence, ses demandes et ses adresses, il contribue à faire *se formuler* les problèmes qui importent pour celui qui vient le consulter, sans que l'on ne sache plus s'il s'agit de créer les conditions pour que je *me* formule mes problèmes (forme réfléchie) ou que les problèmes *se formulent* entre eux, ou de eux à moi (forme distributive). Par son travail et dans cet article, Julien Bruneau actualise le fait que la réinvention du dispositif oraculaire (et non son imitation ou sa simple réappropriation) dans et par le champ de l'art contemporain et de la performance réanimerait alors le réseau ou le collectif dense de ce et ceux qui participent de toute élaboration de sens.

FAIRE SENS

Tout au long du jour, depuis la naissance, jusqu'à la mort, nous interprétons. Nous cherchons à faire sens. Nous relevons autour de nous et en nous ce qui peut tenir lieu de signe, afin de nous orienter, de prévoir, de comprendre et d'agir. Nous lisons la ville, à mesure que nous la traversons pour nous rendre dans tel lieu encore inconnu. Nous lisons les expressions faciales de nos congénères pour savoir si on peut en attendre de la sympathie. Nous lisons nos vécus somatiques, pour évaluer si nous avons besoin de repos, de nourriture ou d'une visite chez le médecin. Nous lisons nos souvenirs à l'aune de nos désirs en nous demandant si nous avons fait le bon choix dans la vie. Nous lisons les journaux pour nous forger une opinion politique. Parfois, nous prenons même le temps de lire les nuages pour nous amuser des figures fantaisistes qu'ils nous inspirent. Selon notre profession, il se peut que nous ayons à interpréter des dossiers, des comportements déviants, les mouvements stellaires, la vie cellulaire, les fluctuations du marché, les tendances de la mode ou encore la croissance des arbres.

À chaque instant, être, c'est être immergé dans un flot de sensations, d'impressions, d'idées et d'émotions. Qu'en faire, comment y naviguer? C'est un travail constant, et largement inconscient que de filtrer ces flux, d'y discriminer les éléments pertinents et d'en *faire* sens par rapport à son implication présente dans telle ou telle situation. Lire ses états internes, lire les changements de son milieu et les lier l'un à l'autre pour en déduire un comportement adéquat, voilà un impératif de survie que nous partageons certainement avec tout le règne animal. Qu'il s'agisse de se prémunir d'un danger, de traquer la nourriture, de trouver un abri ou de saisir l'occasion d'un accouplement, il faut pouvoir relever ce qui fait signe, et l'interpréter avec justesse. Mais en ce qui nous concerne, nous, humains (et sans exclure que cela vaille pour d'autres vivants), au-delà de la satisfaction des besoins primaires, la lecture du monde renvoie aussi à la fabrique d'un sens existentiel, celui de notre place sur Terre. Qu'ai-je à faire ici, pour qui, pour quoi? Faire sens n'est pas qu'une affaire de lecture, d'interprétation, d'attribution d'une signification. C'est aussi dans la circulation d'affects que l'on se sent (ou non) partie prenante des rythmes du monde, de ses pulsations. Faire sens implique alors de s'engager dans un mouvement intégré au maillage de relations se tissant autour de moi et en moi. *Sens*, en effet, est également le

nom de la direction, de l'orientation. Il est en cela étroitement lié à l'idée de trajectoire.

L'oscillation du sens — son émergence, sa dissolution, son dépassement — constitue depuis quelques années un élément important de mon travail artistique. Cette fluctuation est envisagée à partir de l'expérience vécue, ancrée dans la présence, telle que ma pratique de chorégraphe, danseur et dessinateur me permet de l'envisager. C'est à travers le format de l'oracle que ces questions sont mises en jeu dans la performance SAY (*dire*), datant de 2016¹. Conçue pour un spectateur à la fois, cette pièce naît de convergences possibles entre les principes oraculaires et certaines expérimentations du champ de l'art contemporain (avec le recours au hasard, la juxtaposition d'éléments hétérogènes ou la mise en question de la fonction de spectateur). L'oracle n'y est pas envisagé comme prédiction d'un avenir défini, mais plutôt comme déploiement des potentialités latentes contenues dans le présent. Il n'est pas transmission d'un savoir établi à une personne conçue comme un sujet donné, mais un acte performatif qui puise dans la part indéterminée de la situation et des êtres impliqués pour produire l'intuition de nouvelles configurations possibles². Rejouer ce qui est pour devenir attentif à ce qui pourrait être.

ORACLES

L'une des caractéristiques les plus frappantes des oracles aux yeux des occidentaux modernes est peut-être l'inflation de sens qu'ils impliquent. C'est en se tournant vers des compositions formelles dues au hasard, apparemment anecdotiques (tel le marc de café déposé au fond d'une tasse ou la configuration d'une poignée de coquillages jetée) que l'on s'interroge sur des sujets qui importent grandement à l'individu ou la communauté qui consulte. L'insignifiant ouvre à ce qui fait profondément sens.

Par le terme d'oracle, nous désignons ici un large spectre de méthodes et de disciplines par lesquelles ausculter une certaine situation lorsque le raisonnement quotidien semble inapproprié ou insuffisant. De tels procédés existent depuis toujours, et sans doute à travers toutes les régions du globe. Aujourd'hui encore, ils sont largement en usage, y compris dans nos sociétés modernes dont la doxa les dénie pourtant.

Les dispositifs oraculaires sont divers. Ils peuvent reposer

¹ SAY a été conçu par l'auteur, créé et performé par Anouk Laurens et l'auteur, et développé également avec la participation de Maya Dalinsky, Laure Myers et Sonia Si Ahmed. Son processus de création a été soutenu par Kaaistudio's, Zsenne et Bains Connective, et présenté à la galerie The Drawing Box à Tournai (BE), en octobre 2016.

² Pour un exemple d'analyse anthropologique sur la mise en jeu du sujet lors de la consultation d'oracle (ici au Sénégal et en Gambie) et la fonction performative de celle-ci, voir (Graw 2006).



Lecture dans le marc de café
Par Temuri rajavi — Travail personnel, Domaine public, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7518480>



Foie de Plaisance (Piacenza, Museo civico).
Objet de divination étrusque en bronze permettant de lire le foie de moutons sacrifiés.
par Lokilech — Travail personnel, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1804667>

sur l'examen de caractéristiques matérielles contingentes, comme la forme du foie d'une chèvre sacrifiée, le dessin formé par les lignes de la main, les fissures apparaissant sur une carapace de tortue soumise aux feux, ou la configuration des astres le jour de la naissance d'un individu. Ils peuvent aussi avoir recours à la chance pour piocher au sein d'un répertoire de symboles ou de formules sibyllines, comme dans le Tarot, dont les cartes désignées aléatoirement révèlent une riche iconographie autour des figures archétypales, ou alors comme dans le Yi-King, pour lequel les jets successifs d'une pièce déterminent un certain motif de lignes,

lui-même associé à un précepte écrit (de nos jours, de nombreux sites Internet proposent de tels services de manière automatisée via l'usage d'algorithmes idoines). Enfin, une autre catégorie d'oracles repose sur des visions ou des messages reçus en état modifié de conscience, qu'il s'agisse de transe, de voyage chamanique ou simplement de rêve.

Contingence, hasard ou états modifiés de conscience, il s'agit dans tous les cas d'opérer une césure dans la logique linéaire, d'y insérer un obstacle qui la met au défi et la diffracte. En

principe, pour comprendre une situation donnée, on observe cette situation, on l'analyse en cherchant à déterminer quelles en sont les causes. Le mode opératoire de l'oracle, lui, est différent. Il propose précisément de regarder *ailleurs*, de s'intéresser à des signes dont l'efficacité tient à ce qu'ils sont étrangers à la situation examinée. Cette distance est un espace où peuvent s'épanouir des relations potentielles offrant des inférences (et interférences) inédites et qui échapperaient aux déductions analytiques. Elle permet de sortir des catégories logiques habituelles pour introduire la question en jeu dans un milieu de réverbérations et de rebonds. Y sont remis en cause à la fois ce qui peut légitimement faire signe ou non et le mode sur lequel les signes peuvent s'articuler les uns aux autres pour produire du sens. Le système oraculaire rend attentif, vigilant. Il dramatise l'apparition du sens et en fait la signature d'un événement, d'une transformation. Il pointe la dimension indéterminée des identités et du monde, ce qui en eux n'est pas encore fixe, mais est en devenir, s'accordant progressivement l'un à l'autre. En amenant à une suspension de l'intentionnalité, il invite à se rendre disponible au monde. Là où, par soi-même, on ne

trouve plus le sens (en tant que ce n'est plus intelligible, mais aussi en tant qu'on ne sait plus quelle direction prendre, par où on pourrait bien aller), il dit que le monde peut faire signe.

Comme nous le renseigne son origine latine, l'oracle est une parole: *orare*, parler. Pour entendre cette parole, il faut que les sujets humains se taisent, prêtent attention aux jeux de relations qui tissent le monde et se jouent en eux au-delà du besoin immédiat de comprendre, de discriminer et de désigner des places bien ordonnées. Ainsi pourront-ils être requis par le jeu des signes dont dépend l'émergence d'un sens renouvelé, revivifiés d'avoir eu à composer sa consistance parmi les potentialités multiples auxquelles l'oracle aura pu donner voix.

DIRE

Pas d'entrailles, de dépôt de café ou de symboles prédéfinis dans la performance SAY, qui n'utilise ni n'adapte de formes divinatoires existantes. Elle se penche plutôt sur le potentiel oraculaire d'une esthétique et de processus propres à l'art contemporain.

C'est avec des dessins que le spectateur est accueilli lorsqu'il se présente à la séance qui lui est réservée. Une série de six dessins parmi lesquels le hasard désignera, par un jet de dé, celui à interroger. Des dessins, tous créés collectivement, et dont aucun ne se présente comme une image immédiatement assimilable. Entre traces de gestes sensibles, textures, éléments textuels et occasionnellement fragments figuratifs, ils apparaissent plutôt comme un champ de relations irrésolues.

Le spectateur, lui, arrive avec des questions qu'il souhaite mettre en jeu. Lorsqu'il a pris rendez-vous, il a été invité à en choisir trois: une question qui concerne l'art, une autre sa vie personnelle et la dernière, le monde. Le cœur de la proposition repose sur la rencontre entre l'ensemble de ces questions et l'un des dessins, chacun étant conçu comme un faisceau d'histoires potentielles qu'il s'agira de laisser s'épanouir en cultivant les enchevêtrements possibles. Faire proliférer les relations, explicites et implicites, qui apparaîtront souvent de manière oblique, par ricochets, diffusions lentes, échos à distance ou frictions.

Dans un premier temps, le spectateur est invité à écrire sur ses questions. Manière de se rendre attentif à ce qu'elles impliquent

CONTINGENCE, HASARD
OU ÉTATS MODIFIÉS DE
CONSCIENCE, IL S'AGIT DANS
TOUS LES CAS D'OPÉRER
UNE CÉSURE DANS LA LOGIQUE
LINÉAIRE, D'Y INSÉRER
UN OBSTACLE QUI LA MET AU DÉFI
ET LA DIFFRACTE.

et à la façon dont elles l'impliquent. Un protocole simple, introduit par un performeur, le guide dans cet exercice. Successivement, il est amené à déployer les ramifications de ses trois préoccupations, à les condenser chacune en un mot qui en capture l'enjeu puis à inscrire ceux-ci en larges lettres sur une feuille qui l'accompagnera dans la phase suivante. Un relais matériel pour "asseoir" les nombreuses perspectives et l'engagement intime que le spectateur vient d'ouvrir.

Si une face de la feuille est devenue le substrat de ses questions, l'autre sera celui de la réponse. Un second performeur, à qui le papier est remis, se met à y dessiner, les yeux fermés et avec une sensibilité aiguë à ses propres gestes. C'est par là qu'il se fait progressivement le corps et la voix du dessin que le hasard a désigné comme celui dont on peut attendre une réponse. Le performeur réplique celui-ci, sans souci d'exactitude mimétique mais avec le désir d'aller à la rencontre du dessin, de l'incorporer en en refaisant les gestes, en en éprouvant les formes, en se glissant dans les textures. Au fil d'une implication qui le rend de plus en plus sensible, poreux, les mots viennent nommer ce qui lui apparaît être en jeu dans le dessin. Le performeur donne voix au dessin, en dérivant au fil d'un mode associatif où prolifèrent correspondances, résonances et frictions. Libre cours est donné à l'emballlement interprétatif sous-jacent à toute fabrique de sens et qui se révèle dès lors que l'on suspend la logique causale.

Au déploiement des questions du spectateur répond donc le déploiement du dessin. Il gagne consistance en un paysage qui vit non seulement du récit prononcé par le performeur et du dessin qui se trace, mais aussi du timbre de voix, d'une hésitation, d'une qualité de geste, d'une modulation de présence, d'une insistance qui en vient à faire céder le papier sous la pointe du stylo... Tout cela forme un environnement où les interconnexions sont multiples et où le sens, si sens il y a, fait événement, émergeant là où on ne l'attendait pas, au sein d'une forêt de signes profus. C'est la situation même, dans toutes ses composantes matérielles, affectives et imaginaires, qui se met à parler. Une condition le garantit: le performeur ignore tout des questions du spectateur. Tout au long du processus il n'en saura rien (et le premier performeur n'en sait pas d'avantage), de sorte que dans son travail visant à rendre présent le dessin, il ne peut jamais avoir d'intention vis-à-vis des réponses que pourrait attendre le spectateur. En cela, il n'est le détenteur d'aucun savoir, le prodigieux d'aucun conseil.

Il est l'opérateur d'un dispositif par lequel du sens advient.

Comme il est vrai de formes d'oracles traditionnels³, ce qui importe vient du dispositif lui-même et non de déductions personnelles. Le sens auquel on propose de s'intéresser n'est pas de l'ordre de celui que produit une computation mentale privée. Il relève plutôt d'un senti qui habite la situation. Qu'il se trouve formulé ou non, consciemment recueilli ou demeurant implicite. En cela, un oracle comme celui qu'envisage SAY ne repose pas seulement sur un contenu délivré en réponse, mais tout autant sur une manière, une disposition. Celle-ci passe par une attention aux détails, aux impressions diffuses, aux errements. Mais aussi par un emballlement possible, par des intuitions fulgurantes dont l'émergence ne peut se réclamer d'aucune logique. La performance s'aventure dans une forme de délire qui fait feu de tout bois — qui fait signe de tout événement— en aménageant les conditions pour que puisse s'en dégager la pertinence. Une *exégèse délirante*, qui envisage la dérive associative, à travers signification, imagination et vécu corporel, comme une discipline imposant sa rigueur propre. Une "pratique oxymorique" qui s'aventure dans les zones d'indistinction entre analyse et affect, raison et intuition.

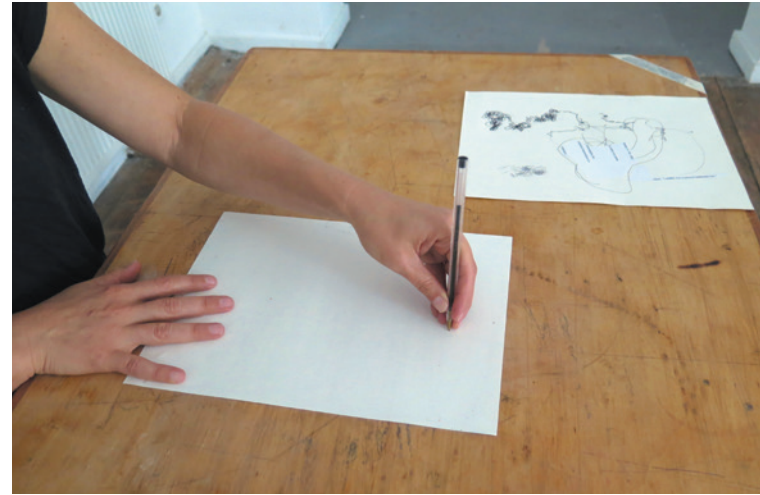
TOUT CELA FORME UN ENVIRONNEMENT OÙ LES INTERCONNEXIONS SONT MULTIPLES ET OÙ LE SENS, SI SENS IL Y A, FAIT ÉVÉNEMENT, ÉMERGEANT LÀ OÙ ON NE L'ATTENDAIT PAS, AU SEIN D'UNE FORÊT DE SIGNES PROFUS. C'EST LA SITUATION MÊME, DANS TOUTES SES COMPOSANTES MATÉRIELLES, AFFECTIVES ET IMAGINAIRES, QUI SE MET À PARLER.

ÉMANCIPATION ET LIMINALITÉ

Ce qui distingue peut-être SAY, en tant que proposition artistique, de formes oraculaires à visée essentiellement thérapeutique ou spirituelle, c'est de s'offrir expressément comme dispositif de composition. La dramaturgie en est conçue de sorte à ce qu'affleure constamment la structure qui sous-tend le processus. La performance cherche à créer les conditions d'une implication du spectateur auprès de ses propres questions, mais également à exposer les moyens simples et pragmatiques par lesquels cette implication est possible. Le phénomène lui-même de l'émergence du sens est objet d'attention. Avec ce qu'il requiert d'effort, de disponibilité, de coïncidences et de ratés. Il apparaît comme reposant sur un travail délicat de composition. Une articulation

³ À nouveau dans le cadre de divinations au Sénégal et en Gambie voir (Graw 2006 : 92-109).

Voir aussi cet exemple brésilien, où la récréation d'un oracle traditionnel attire d'autant plus les faveurs qu'il laisse moins de place à l'interprétation personnelle du *babalaô*, (nom de celui qui effectue la divination): (Halloy 2010), voir en particulier la section "Une pratique oraculaire plus efficace?".



sensible où le spectateur est amené à assumer une position de “poète”. Prenant en charge les correspondances surprenantes entre ses questions et l’univers qui émerge du dessin, l’oracle en effet ne peut avoir lieu en définitive qu’en lui, dans le tissu de son expérience. Insistons-y encore, le performeur, lui, est dans l’ignorance quant aux préoccupations qui animent le spectateur. Sa tâche est de rendre le dessin disert. Comment celui-ci trouvera ou non correspondance chez le spectateur lui restera inconnu.

Ce dessin autour duquel l’un et l’autre se rassemblent matérialise ainsi l’objet tiers qu’est, selon Jacques Rancière, toute performance (2008). Chose autonome, singulière et opaque, cette dernière n’appartient pas plus au performeur qu’au spectateur. Elle demande à être constamment reprise, métabolisée à chaque fois et de manière particulière, selon la trajectoire de chacun. En aucun cas elle ne se confond avec un véhicule transparent voyageant de manière unilatérale de la scène aux gradins pour garantir une forme de communion. S’il y a un pouvoir commun à ceux que rassemble la performance, «c’est le pouvoir qu’a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu’il ou elle perçoit, de le

lier à l’aventure intellectuelle singulière qui les rend *semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre*. Ce pouvoir commun de l’égalité des intelligences *lie des individus [...] pour autant qu’il les tient séparés les uns des autres, également capables d’utiliser le pouvoir de tous pour tracer leur chemin propre*⁴. C’est la reconnaissance de l’irréductibilité de la performance à un moyen de transmission unilatérale qui permet de comprendre le caractère émancipé du spectateur dont traite le texte du philosophe. Selon lui, en effet, le spectateur n’est jamais récepteur passif attendant d’être investi d’une capacité d’agir à travers les actions des acteurs sur scène. Il est toujours déjà impliqué dans un travail d’association et de dissociation, en poète, cherchant son “chemin propre” en saisissant progressivement ce qu’il peut faire de ce que lui fait la performance.

Le point de vue exprimé par Rancière entraîne aussi, implicitement, une conséquence rarement relevée. Si on adopte la prémisse selon laquelle les spectateurs sont toujours déjà émancipés, il faut reconnaître que les performeurs eux-mêmes le sont. Émancipés des “bonnes intentions” de communiquer,

guider, enseigner ou éclairer. L’opacité du spectacle implique donc l’opacité du spectateur tout autant que celle du performeur. De l’un à l’autre, il ne s’agit pas d’abord de transparence, de compréhension mutuelle, de communication. Être spectateur ou performeur, ce sont là deux pratiques qui, si elles sont étroitement interdépendantes, n’en sont pas moins irréductiblement distinctes. Chacun joue son rôle, naviguant dans la richesse propre à sa fonction.

C’est certainement ce qui se passe pour SAY, lorsque spectateur et performeur sont réunis autour du dessin dont il s’agira de recueillir la parole et la présence. D’une part, en ignorant les questions du spectateur, le performeur ignore aussi le sens qui se présente à celui-ci au fil de la lecture du dessin. D’autre part, l’expérience particulière du performeur, au fur et à mesure qu’il glisse dans un mode associatif et une suggestibilité exacerbée, dépasse largement ce que peut en véhiculer sa propre parole et ce que peut en discerner le spectateur. On touche là à quelque chose de la dimension rituelle souvent impliquée par les oracles.

Les rituels ne reposent pas sur la communication entre les participants, d’individu à individu, mais sur l’actualisation de protocoles qui, en fixant les modalités de relation entre les participants, font exister quelque chose qui n’appartient à personne en propre mais qui passe pourtant à travers chacun. La structuration emphatique des rôles et des comportements rituels permet, selon un paradoxe apparent, de faire l’expérience d’une zone de flou, d’indéterminé, de remise en jeu, instaurée par la suspension des interactions ordinaires et du soi social. Un état de liminalité, comme le désigne l’anthropologue Arnold van Gennep, un entre-deux où l’on n’est plus celui qu’on était et pas encore celui qu’on sera⁵. Un seuil (sens du latin *limen*) dont le passage, à travers l’épreuve de l’indistinct, fonde une nouvelle orientation, un nouveau sens donné aux trajectoires à venir.

Pour le performeur, il s’agit d’être habité par les affects, les idées et les images du récit qu’il découvre en parcourant le dessin. En reconnaissant continuellement l’altérité, c’est-à-dire en ne se prétendant pas l’auteur des gestes, des mots, des tracés qui empruntent pourtant son corps, il nourrit cet état d’ouverture, dit liminal, par lequel il cesse de coïncider avec lui-même. Chez le spectateur, cela passe par le déplacement de ses questions. Émanant de son univers personnel, elles se retrouvent mises en situation dans un milieu qui leur est hétérogène. Elles apparaissent sous

IL EST TOUJOURS DÉJÀ IMPLIQUÉ
DANS UN TRAVAIL D’ASSOCIATION
ET DE DISSOCIATION, EN POÈTE,
CHERCHANT SON “CHEMIN
PROPRE” EN SAISSANT
PROGRESSIVEMENT CE QU’IL
PEUT FAIRE DE CE QUE LUI FAIT LA
PERFORMANCE.

4 (Rancière 2008 : 23),
je souligne.

5 (Van Gennep 1981).
Le concept de liminalité
a ensuite été repris et
développé par (Turner 1969).

EN EN RECONNAISSANT
CONTINUEMENT L'ALTÉRITÉ, C'EST-
À-DIRE EN NE SE PRÉTENDANT PAS
L'AUTEUR DES GESTES, DES MOTS,
DES TRACÉS QUI EMPRUNTENT
POURTANT SON CORPS, IL
NOURRIT CET ÉTAT D'OUVERTURE,
DIT LIMINAL, PAR LEQUEL IL CESSE
DE COÏNCIDER AVEC LUI-MÊME.

un nouvel éclairage, propice à ce qu'elles soient elles-mêmes mises en mouvement, transformées. Par là, les questions se mettent à parler à leur énonciateur, invité à se repositionner vis-à-vis d'elles à mesure qu'elles se transforment, se précisent ou se nuancent au cours du processus.

FERMENTATION ET RELAIS

La performance ne s'achève pas avec la fin du rendez-vous. Le spectateur repart avec le dessin réalisé devant lui et est invité à l'afficher dans un endroit où il le verra au quotidien, pendant une semaine environ. En outre, s'il le souhaite, un second rendez-vous peut être décidé pour prolonger et conclure l'expérience.

Le temps privilégié de la rencontre de la première séance s'étend donc au-delà de ce cadre. Il se mêle au quotidien. Le dessin, chargé des souvenirs de la performance et lié désormais aux questions du spectateur, incite à maintenir le processus ouvert. Il permet que les choses puissent demeurer en mouvement et élargit encore le champ des relations possibles, en y intégrant le quotidien sur un temps étendu à plusieurs jours. Sa présence se diffuse, ré-évoquant des images, insistant sur des interrogations, prêtant son dessin indéfini à des lectures renouvelées au fil des jours. Peut-être fait-il circuler la parole, avec des amis, des collègues, un conjoint, selon le lieu où il est installé. Un spectateur voyageant beaucoup avait, par exemple, photographié son dessin pour le faire figurer en fond d'écran de ses déplacements. Une autre l'avait oublié dans un atelier distant de son domicile, et sans le voir, y pensait néanmoins en regrettant de ne pas avoir réussi à l'afficher. Le mode opératoire du dessin serait d'agir avec discrétion, par petites touches et dans la durée, permettant une fermentation au cours de laquelle les différents éléments mis en jeu se mêlent lentement, s'informant, se transformant. La temporalité élargie dilue le volontarisme, décourage l'appétit d'un résultat donné, situable et consommable. On ne sait quand et comment les différents ingrédients pourront venir à s'interpénétrer et à réagir ensemble (au sens chimique du terme).

Si le spectateur revient pour une seconde séance, le processus se poursuit sur un mode plus implicite encore. Celui que permet

la danse, ancrée dans la présence, l'intensité et les affects. Lors du premier rendez-vous, il s'agissait en quelque sorte d'établir une mythologie commune, qui trouve sa consistance dans le jeu entre l'implication personnelle du spectateur, ses questions, l'objet dessin, l'acte de le reproduire et le récit qui en émerge. À présent, il s'agit de manifester physiquement cette mythologie par le corps en mouvement.

Le spectateur découvre d'abord un répertoire de trois courtes danses correspondant au dessin que le dé avait désigné lors de sa première visite. Des danses préexistant donc à son implication. Elles sont précises, détaillées et typées. Certaines sont drôles, d'autres sensuelles. Explosives ou retenues. Tout comme les dessins, il serait hasardeux d'en imaginer la genèse et les raisons de leur sélection. Elles apparaissent clairement comme contingentes. Elles auraient pu être autres, mais elles sont telles et nous offrent leur spécificité.

Après que le spectateur s'est, une nouvelle fois, replongé dans ses questions à travers l'examen de ce qu'il avait pu en écrire et du dessin qu'il s'était vu confié, il assiste à une remise en jeu de ces mêmes danses. Reconnaissables, elles débordent pourtant largement d'elles-mêmes, à la fois dépliées avec une attention quasi analytique et mues par une pulsion expressive marquée. Ce sont les images nombreuses qui ont peuplé le récit transmis lors du premier rendez-vous qui viennent cette fois habiter, et tordre, la chorégraphie. Posée sur une table, une cartographie sommaire rassemble la description de ces images et s'offre comme une sorte de partition, tant pour la danse que pour la lecture que peut en faire le spectateur.

Le moment tire son intensité de la tension entre la forme chorégraphique du répertoire initial et les dérives imprimées par la disponibilité aux images labiles. Déployée à proximité immédiate du spectateur, la danse est l'occasion de voir surgir des figures liées à son cheminement. Au-delà, en-deçà ou à côté des représentations et inférences, elle est aussi une présence qui peut l'affecter par les trajectoires qu'elle tisse, et les textures qu'elle déploie.

À travers toutes les étapes que propose la performance, on assiste à un relais de présence tangible à présence tangible (le dessin initial, le performeur qui le reproduit, le dessin de «seconde génération», puis enfin le performeur qui danse), qui sont comme autant de foyers successifs vers où convergent et d'où se redistribuent des faisceaux de relations, entre interrogations

existentielles, images surprenantes, intuitions latentes, souvenirs et vécus kinesthésiques. Au cours de ce processus de fermentation, on passe cycliquement de phases de prolifération des signes à celles de condensation du sens. Les unes ouvrant le champ à de multiples potentialités, les autres les rassemblant en des configurations qui touchent et qui importent.

DES VOIX

Aujourd'hui, il est de plus en plus attendu de l'art qu'il soit impliqué sur des questions sociales, politiques et écologiques. Ce n'est là d'ailleurs qu'un aspect d'une tendance plus large qui demande à chaque citoyen de prendre part, avec toute l'inventivité possible, à l'imagination d'un futur différent de celui que nous promet l'orientation actuelle du monde, pour le moins inquiétante.

En empruntant le chemin des oracles pour s'intéresser à la manière dont le monde fait signe et à la façon dont notre existence fait sens, un projet artistique comme SAY participe de cette tendance. Il le fait littéralement, en invitant les spectateurs à réfléchir sur ce qui les inquiète, les anime, les interroge à travers les questions qu'ils adressent au dispositif. Mais il met aussi en perspective l'importance même que l'on reconnaît au fait de se sentir concerné, d'être affecté par le monde et de l'affecter

en retour. Amener dans le champ de l'art les processus oraculaires permet de s'interroger sur ce sentiment d'urgence et de devoir, en en proposant une approche paradoxale. Ce qui nous anime intimement, les questions qui nous requièrent profondément, il faudrait les envisager de manière impersonnelle. Par impersonnel, nous ne voulons

pas dire avec froideur, distance ou automatisme désintéressé. Par impersonnel, nous cherchons à caractériser la qualité riche et vibrante de ce qui peut se déployer lorsque l'on suspend la pulsion qui amène à s'identifier avec ce qui nous affecte. Lorsque l'on cesse de se réclamer auteur et propriétaire des pensées et des émotions qui naissent en nous. Par impersonnel, il s'agit de reconnaître le fait qu'une part importante de ce qui a lieu en moi et à travers moi ne m'appartient pas.

Mais que peut-on attendre d'une telle approche? Se saisir des questions qui nous touchent pour en définitive suspendre la

perspective personnelle qui est la nôtre, cela ne perd-il pas toute son acuité? Et n'est-ce pas contradictoire? Trop oblique, indirect et vaporeux?

On l'envisagera effectivement de la sorte tant qu'on acceptera sans réserve les prémisses qui font de l'individu autonome, entrepreneur de soi, la figure vers laquelle chacun doit tendre pour orienter sa vie. Et tant que nous penserons que le changement ne peut venir qu'en affirmant des opinions, en appliquant sa volonté, en accumulant du savoir. Mais doit-on nécessairement accepter ce récit, si central dans nos sociétés contemporaines? Le refuser et se lancer dans l'élaboration d'alternatives pourrait se révéler nécessaire si l'on envisage combien la valorisation de l'individu coïncide à la fois avec un sentiment d'aliénation vis-à-vis du monde et une attitude de prédation vis-à-vis de celui-ci. Des pratiques comme celles de l'oracle ne sont pas en elles-mêmes une solution. Mais, parmi de nombreuses autres approches, elles peuvent participer à élaborer une critique nécessaire dans certains contextes. Et, plus important encore, elles participent à ouvrir des voies concrètes pour expérimenter d'autres perspectives, cultiver d'autres récits, tenter d'autres expériences. L'impersonnel ne serait pas en ce sens détachement du monde, mais au contraire implication dans celui-ci depuis un élan proprement politique qui déborde l'assignation à être ce que l'on est pour se reconnaître comme émergeant de relations complexes⁶.

À travers les oracles, certaines cultures, passées ou bien vivantes, ont fait ou font encore participer leurs dieux à d'importants débats. Ici, aujourd'hui, nous n'avons plus de tels dieux. Nos dieux sont morts, absents, ou alors retirés dans le silence. Mais la question n'est pas de savoir comment identifier et nommer ces voix. La question est de savoir si nous sommes prêts à leur être hospitaliers. Si nous pouvons nous rendre attentifs à des voix qui nous sont étrangères, quand bien même elles ne sont possibles qu'à travers nos efforts⁷. Des voix étrangères, certes, mais qui à la fois nous touchent au cœur, nous animent, nous inspirent. Des voix qui se font entendre lorsque l'on suspend, même temporairement, notre prétention à être qui nous croyons être, en tant qu'individu, en tant qu'humain, en tant qu'habitant de la Terre. Des voix que l'on comprend lorsque l'on recueille, dans le cadre rigoureux et organisé que cela nécessite, les ressources propres à ces moments où nous ne sommes plus tout à fait en contrôle. Des voix qui s'expriment lorsque l'on reconnaît la multiplicité dont nous sommes le site, un

S'INTÉRESSER À LA MANIÈRE
DONT LE MONDE FAIT SIGNE
ET À LA FAÇON DONT NOTRE
EXISTENCE FAIT SENS.

6 Cette dimension politique de l'impersonnel, qui remet en cause les clivages traditionnels de l'action politique en refusant le pouvoir de la volonté comme seule voie dans le combat militant est l'objet privilégié de la réflexion du philosophe canadien Erik Bordeleau, notamment dans son dernier livre, *Comment sauver le commun du communisme?* où l'on trouve par exemple ceci, au départ d'un commentaire sur Sloterdijk en qui il reconnaît un allié: «Sloterdijk a [...] dans sa mire le modèle du sujet politique tel qu'on a pu l'envisager d'une extrémité à l'autre du spectre politique moderne: autonome, volontaire et aussi imperméable que possible aux conditions dans lesquelles il se trouve engagé. Inversement, dans une théorie non métaphysique du pouvoir et de l'agir, la capacité d'ouverture extatique et de mise en disponibilité deviennent des questions politiques essentielles. Le politique s'entend dès lors comme un degré d'intensité dans l'élément éthique, et le communisme comme une disposition à se laisser affecter par ce qui circule entre les êtres.». (Bordeleau, 2014: 160).

7 C'est le principe de la circularité générative entre le créateur et sa créature qui, toujours, excède son "démurge" et le définit en retour, tel que Bruno Latour en fait l'analyse dans sa *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches* (1996). Ce n'est pas parce que nous fabriquons les conditions d'émergence de ces voix qu'elles ne nous dépassent pas, ne nous transforment pas, n'agissent pas sur nous au-delà de nos intentions et prédictions.

L'IMPERSONNEL NE SERAIT PAS
EN CE SENS DÉTACHEMENT DU
MONDE, MAIS AU CONTRAIRE
IMPLICATION DANS CELUI-CI
DEPUIS UN ÉLAN PROPREMENT
POLITIQUE QUI DÉBORDE
L'ASSIGNATION À ÊTRE CE QUE
L'ON EST POUR SE RECONNAÎTRE
COMME ÉMERGEANT DE
RELATIONS COMPLEXES.

site poreux et opaque. Des voix qui nous altèrent, c'est-à-dire nous font effectivement devenir autres. Des voix qui nous enjoignent de regarder, de sentir et de penser selon d'autres modes, des modes dont nous ne serions pas capables seuls, si nous ne les avons invoquées par nos propres pratiques étranges.

BIBLIOGRAPHIE

Erik Bordeleau, 2014,

Comment sauver le commun du communisme?,
Montréal, Le Quartanier, 200 pages

Knut Graw, 2006,

«Locating Nganiyo: divination as intentional space»,
in *Journal of Religion in Africa*, Vol.36, Fasc. 1, pp.78-119

Arnaud Halloy, 2010,

«La consultation par Ifà à Recife: la (re)naissance d'une «tradition»?»,
in *Cahiers du Brésil Contemporain*, n°76, pp.57-89

Bruno Latour, 1996,

Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches,
Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 120 pages

Tobie Nathan et Isabelle Stengers, 2012 (1995),

Médecins et Sorciers,
Paris, Les Empêcheurs de penser en rond / La Découverte, 227 pages

Jacques Rancière, 2008,

Le spectateur émancipé,
Paris, La Fabrique éditions, 145 pages

La Revue Corps-Objet-Image, du TJP, Centre Dramatique National d'Alsace - Strasbourg réunit artistes et chercheurs pour penser autrement les arts de la scène. Après, «Infra, l'en-deçà du visible», «Alter, l'autre de la matière», le troisième numéro s'articule autour de la thématique «Ré-animation» et est diffusé sur le site www.corps-objet-image.com au fil des Week-ends TJP de la saison 2016-2017.

www.corps-objet-image.com / tous droits réservés

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle. Les articles peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage personnel, scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra mentionner, «TJP Éditions», «Revue Corps-Objet-Image», l'auteur et le titre de l'article.

Julien Bruneau / Fabriquer le sens qui nous requiert / juin 2017

Éditeur TJP Éditions / Revue Corps-Objet-Image 03 Ré-animation / Directeur de publication Renaud Herbin