

Corps glorieux

Alain Pelletier

Numéro 63, automne 1995

Arts et électroniques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46538ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pelletier, A. (1995). Corps glorieux. *Inter*, (63), 30–31.

CORPS GLORIEUX

Alain PELLETIER

INTER 63 • 30

La bande de terre laissée nue et mouillée par la mer qui s'est retirée, m'attire, m'émeut. C'est une reposante incertitude, un baume. La preuve matérielle qu'il existe des lieux qui ne sont pas irrémédiablement codés. Certaines œuvres me font cet effet. Poser des questions dans l'espace d'une pratique et en chercher les réponses dans une autre, c'est ma manière à moi de m'approcher de cette émotion. Ce sont mes marées, mes rêves de marée. À une question il me faut donc répondre de si loin que la réponse est une question. Un peu comme l'arche shintoïste plantée dans la mer du Japon qui de sa présence pointe la question que posent les hommes à l'invisible, mais dont la réponse, un seuil, renvoie à un suspense, une question. Cette arche est-elle placée de manière à être, suivant la marée, à la fois dans l'eau et sur la terre ? Si tel est le cas, cette simple architecture est une manifestation indécidable, un abîme. Un repos. Une œuvre.

P = N+1

P, c'est l'œuvre. Soit N+1, pour définir ce qui se produit par l'agencement de plusieurs pratiques. N, c'est l'ensemble des pratiques qui peuvent entrer dans la composition d'une production. Le +1 signifie que l'œuvre ne se réduit pas à ses parties additionnées. Sa totalité n'appartient qu'à elle-même (voir BLANCHOT qui est certainement le penseur de ce +1). Il n'y a donc pas de savoir globalisant à conquérir par la multidisciplinarité. C'est pourquoi à l'expression artiste multidisciplinaire, je préférerais l'expression artiste multidiscipliné. La mise en jeu de plusieurs disciplines, c'est le désir de produire de nombreuses petites béances, un entre-deux des codes d'où peuvent surgir les émois de l'indicible.

Voulant réfléchir sur les pratiques liées aux technologies et sur les pratiques du corps, me voilà pris entre deux sensibilités et deux discours qui souvent s'excluent. En effet, les « technophiles » sont généralement pris dans le fantasme vertigineux du progrès. Ils soutiennent qu'une sorte de nouvel homme adviendra avec la venue des espaces virtuels, prédisant aussi un renouveau de la démocratie. Les autres, les humanistes vigilants, rejettent les technologies car elles seraient fondamentalement nihilistes et nieraient l'individu. Comment jeter un pont entre ces deux sensibilités ?

Danse interminable

Selon NIETZSCHE le corps est le lieu d'un formidable système répressif. Sa lecture de l'histoire l'amène à conclure que tous les rituels sont des théâtres de cruauté où le corps est marqué dans un but commun à tous. Hystérectomie, ciselage des dents, tatouage, circoncision, etc. : ces rituels seraient les rouages d'une machine mnémotechnique

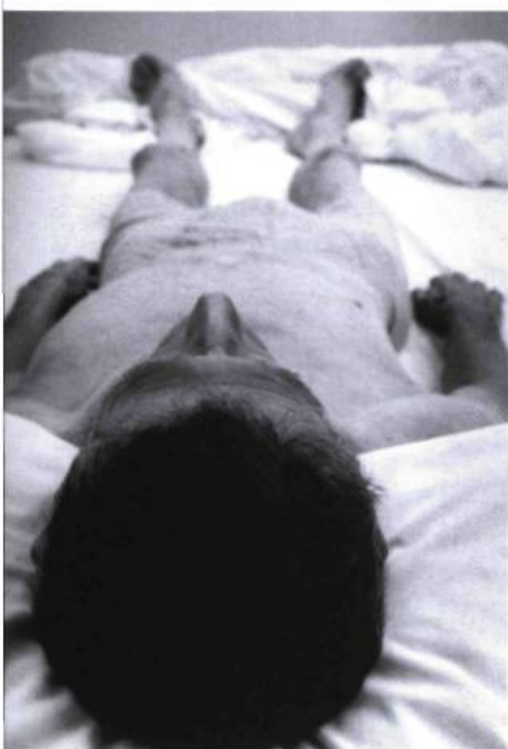
servant à coder et canaliser le désir pour en empêcher l'écoulement désordonné. Toute société code les flux de désir dans le but de maintenir une cohésion jugée vitale à la survie du groupe. Avec le christianisme le marquage devient invisible. Des millénaires de marquage des corps seraient venus à bout des flux de désir trop proches de l'état primordial du corps. C'est comme si le marquage s'intériorisait. Les organes du corps sont assujettis. C'est la naissance du corps policé de l'intérieur, de la mauvaise conscience et du ressentiment. La possibilité d'une émancipation passerait par la notion de devenir. Notion qui convoque l'Autre et le monde (devenir-enfant, devenir-minoritaire, devenir-animal, etc.). Cette danse de libération de l'être reste toujours toutefois un projet. La libération ne peut que tendre à perpétuité vers sa réalisation. Le devenir reste à jamais un devenir.

Corps utopique ?

Les processus de recherche sur le corps théâtral ont connu leur apogée dans l'Europe des années 60. Au moment même où apparaissent de multiples mouvements de revendication et de révolte contre une culture où l'individu perd sa valeur, l'individu éprouve l'impérieuse nécessité de déployer de nouveaux espaces d'expérimentation : *Beat generation*, mouvement hippie, drogue, sexe, méditation, voyage initiatique, etc. Ainsi en est-il du théâtre de GROTOWSKI pour ne nommer que celui-là. Rassemblant des pratiques corporelles de tous les coins du globe, les acteurs entraînent leur corps à travers une discipline martiale. Ces exercices ont pour objet de faire vaciller les fondements du moi et d'offrir, et pour l'acteur et pour le spectateur, des moments de révélation qui feraient apparaître les profondeurs d'une véritable et universelle humanité. Selon ces modalités propres, le Buto, au Japon, questionne la vie intérieure du corps.

Danser l'asymptote

Le Buto peut se traduire par « danse des ténèbres ». Il prend naissance dans le Japon des années 50, soit après Hiroshima et durant l'américanisation du Japon. Cette danse s'oppose tout autant à l'établissement impérial de la culture industrielle et capitaliste américaine qu'à une société sclérosée par des millénaires de convention sociale. Elle a la volonté de dévoiler le côté sombre du Japon qui, d'après les danseurs de Buto, perd son âme au contact de l'Américain. Toutefois, le Buto n'est pas un mouvement de rupture puisqu'il reprend les traditions



théâtrales japonaises. Par contre, accueillant les œuvres littéraires occidentales (entre autres celles d'Antonin ARTAUD et de Jean GENET), les artistes de cette époque vont à contresens de l'attitude de repliement qui caractérise le Japon.

Assister à une performance de Buto, c'est être témoin d'un processus. L'interprète déploie devant soi les signes d'un voyage intérieur. Dans son processus le danseur de Buto doit décoder son corps, déstabiliser l'organisation symbolique imposée par la culture et faire voir une tout autre organisation interne de celui-ci. C'est une tentative indéfiniment renouvelée de s'éloigner d'une subjectivité qui réduit l'expérience qu'il fait du monde. Le danseur doit décoder son corps ordinaire et composer des jumelages de codes inconnus de la subjectivité. Son corps est morcelé, et chaque partie, divisible selon le talent du danseur, est investie par des images différentes, généralement liées aux éléments naturels. Le décodage et le recodage du corps se produisent simultanément. Ce à quoi l'on assiste c'est à l'arpentage de cette distance entre le décodage et le recodage.

Ce processus est une asymptote car la plénitude ne s'atteint que rarement, si jamais elle arrive. C'est pourquoi le Buto est foncièrement une ascèse, une manière de vivre. Le danseur, dans sa tentative utopique de réintégrer le monde à même son corps, d'effacer les catégories d'intérieur et d'extérieur, du soi et de l'autre, est constamment rattrapé par les limites de sa conscience individuelle. Voilà son ascèse. Cette impossibilité d'un exit définitif des codes que l'homme s'impose à lui-même, c'est cela qui rapproche cette danse de la notion de devenir.

Quand le processus réussit, ce qui se produit si j'ai bien saisi DELEUZE et GUATTARI¹, c'est un corps sans organes. Un corps fait d'une unique matière vibratoire sur lequel glissent des codes inconciliables mais qui, par moment, s'appellent et résonnent (ce lieu de résonance est appelé « champ d'immanence du désir² »). Le danseur subit alors le passage d'un affect. Celui-ci serait une consommation de volupté qui donne de nouveaux signaux sur l'identité de celui qui l'éprouve. Une identité mobile et périphérique se faisant et se défaisant selon des connexions transversales. Au centre du processus c'est une machine célibataire qui s'active, qui fait sa propre affaire, alors que l'individu, en orbite autour de celle-ci, trouve dans la consommation-consumation de la production de la machine désirante une réponse inusitée à la question de l'identité. Elle est inusitée car elle ne concorde pas avec les repérages subjectifs connus. Elle est inusitée car elle ne répond plus aux impératifs d'une subjectivation. Subjectivation dont le capitalisme a besoin pour réaliser l'intériorisation du pouvoir.

Grandeur et misère d'un devenir virtuel

Voici le moment venu de réfléchir sur ma pratique vidéo. Je tenterai de faire une petite lumière sur un processus encore difficile pour moi à cerner. Je me limiterai au processus d'écriture vidéographique sans réfléchir à la réception de l'œuvre.

On pourrait dire de *Faux fluides* et de *Faust médusé* qu'ils sont des contes philosophiques. Cette forme me laisse toute la liberté pour produire mes expériences de composition en salle de montage. En effet, malgré l'enjeu discursif, le montage est le moment où tout le projet sera questionné, même la narration. La vidéo, par son absence actuelle et relative de convention, en plus des possibilités de traitements de l'image et du son, permet de faire des connexions transversales de flux de codes. L'autonomie relative des différents régimes de signes de la vidéo offrirait la possibilité de traduire, à tout le moins, des affects — ces arpentages de l'étrange distance que peuvent avoir les signes entre eux quand ils entrent en tension sous une attraction et une répulsion simultanées, dans l'interstice du personnel et de l'impersonnel.

Mais voilà que la volonté de création elle-même semble être marquée par ce double mouvement d'attraction et de répulsion ; en effet, alors que j'essaie de traduire par le langage vidéo des affects liés au corps, j'éprouve l'absence de mon corps dans la salle de montage. Mon corps rebondit sur l'indifférence des appareils. Toute ma sensibilité est ébranlée. Chaque séquence du vidéo doit donc offrir autant d'espace que possible pour que je sois en mesure de retrouver « un état conquis où le désir ne manque plus de rien, se remplit de lui-même et bâtit son champ d'immanence³ ».

Les images, les mots et les sons sont en quelque sorte ce que la psychanalyse classique appelle négativement des objets partiels. Ces *objets partiels* positifs servent, segment par segment, à construire d'innombrables petites machines désirantes comme autant de forages sur le corps de l'œuvre. Mais finalement la vidéo comme totalité (N+1) fait son affaire, voit à ses propres nécessités dans un dehors où ni les machines ni moi ne sont présents. Elle construit un « champ d'immanence [qui] n'est pas intérieur au moi, mais ne vient pas davantage d'un non-moi. Il est plutôt comme le Dehors absolu qui ne connaît plus les Moi, parce que l'intérieur et l'extérieur font également partie de l'immanence où ils ont fondu ».

Ayant cheminé dans cette étrange ambivalence et posant la dernière image, le vidéaste s'exclamera peut-être : c'était donc ça ! Le processus aura peut-être l'allure d'une machine célibataire autour de laquelle il tournait. La vidéo lui apparaîtra peut-être comme une unité en torsion lui lançant les signaux d'une identité nouvelle et momentanée. Une identité qui, comme l'Objet de l'espace virtuel, est essentiellement sans consistance et non localisable. ■



Alain PELLETIER, tiré de la bande *Faust Médusé*, 1995

¹ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie, l'Anti-Œdipe*.

² *ibidem*.

³ *ibidem*.