

Actions rituelles et monstrations thaumaturgiques dans l'art de la performance et la philosophie cynique de Diogène

Jean-Luc Lupieri

Numéro 106, automne 2010

Rituels

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62711ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lupieri, J.-L. (2010). Actions rituelles et monstrations thaumaturgiques dans l'art de la performance et la philosophie cynique de Diogène. *Inter*, (106), 46–50.



ἀποχρίνεται ἡσούς
τὴν ψυχὴν σου ὑπὲρ
ἐμοῦ ὅσοις

ἐν τῇ οἰκίᾳ τοῦ
πατρὸς μου μοῦναι
εἶπον ἂν ὑμῖν ὅτι

Actions rituelles et monstrosités thaumaturgiques dans l'art de la performance et la philosophie cynique de Diogène

PAR JEAN-LUC LUPIERI

Appréhender la question de la performance dans le rapport qu'elle entretient avec les formes rituelles nécessite de poser le principe d'une convergence de sens déterminée par des pratiques gestuelles. Autrement dit, c'est par le geste, l'action, que quelque chose comme l'émergence d'un sens apparaît, tant dans les formes rituelles que dans l'action artistique performative. Pour cela, la figure de Diogène nous semble particulièrement édifiante pour révéler en quoi l'action opère dans le champ spécifiquement humain où le saisissement de l'essentiel en constitue l'enjeu.

Extimisation symbolique du geste intime

Il avait coutume de tout faire en public, les repas et l'amour, et il raisonnait ainsi : « S'il n'y a pas de mal à manger, il n'y en a pas non plus à manger en public ; or il n'y a pas de mal à manger, donc il n'y a pas de mal à manger en public. » De même, il se masturbait toujours en public, en disant : « Plût au ciel qu'il suffît également de se frotter le ventre pour apaiser la faim¹. »

Une des caractéristiques les plus fondamentales de l'art performance s'entend dans ce perpétuel souci d'offrir, au tout-venant, les signes qui relèvent généralement de la plus stricte intimité, comme s'il s'agissait d'en découvrir les ressorts secrets et d'en saisir les bribes significatives. Que ce soit du côté du public ou bien de celui de l'artiste, chacun reste suspendu à ce vertige des profondeurs qu'occasionne le déploiement de ce qui se fait dans la solitude de l'inconscience : le public médusé de ce qu'il voit et l'artiste focalisé par la conscience propre de ce qu'il exécute. Les exemples sont si nombreux qu'il ne servirait à rien de vouloir les énumérer tous. Cependant, on peut facilement noter à quel point le travail des performeurs s'inscrit dans cette dimension particulière visant à traduire une intériorité qui ne se laisse que très rarement appréhender.

Dans *Les tissus du performatif*, Richard Martel énonce : « Le fait d'inclure des gestes d'actions intimes dans un contexte public brise les usages et les normes ; il se produit alors un questionnement de la valeur et des conditionnements... Le fait de présenter, lors d'une manifestation publique, des actions qui sont normalement réalisées dans la plus stricte intimité entraîne un niveau d'interrogation du système culturel, voire social, mais établit aussi un niveau de tolérance, de part et d'autre, qu'il s'agisse du lieu et de son dispositif, ou du protagoniste et de ses gesticulations². »

Le paradoxe dont il est ici question est le même que celui qui avait cours à propos des actions de Diogène. En *extimisant* l'intime, c'est-à-dire en « rendant public ce qui relève d'ordinaire de la sphère privée (ce qui se fait à l'abri du regard) », Diogène officiait comme miroir interrogatif de notre propre intimité, révélant ainsi conditionnements et habitudes. Le simple fait de voir chez l'autre ce qui constitue l'ordinaire de l'intime porté par un sujet effectif, et non par un personnage, réveille notre conscience en nous inscrivant dans un *tat twam asi*³. Cela réduit en conséquence le paradoxe initial en établissant une zone de tolérance à l'encontre de l'artiste qui n'est en définitive qu'une forme d'indulgence à l'égard de soi. C'est ainsi qu'on peut comprendre la raison pour laquelle les Athéniens avaient, vis-à-vis du philosophe aux pieds nus, la plus extrême mansuétude, au point qu'Alexandre de Macédoine lui-même aurait affirmé : « Si je n'étais pas Alexandre, je voudrais être Diogène ! » Les performances de Michel Journiac⁴ réalisant la journée d'une femme ordinaire, de

Marina Abramovic⁵ se peignant en récitant « *art must be beautiful, artist must be beautiful* », de Victoria Stanton⁶ nourrissant dans la rue le quidam ou encore d'Edwood⁷ se maquillant avant de s'épiler le pubis participent de cette démarche. Le quotidien le plus prosaïque acquiert une dimension particulièrement édifiante de notre humanité dans un partage détaché de toute forme de voyeurisme.

Toutefois, l'intime exprime aussi cette appréhension directe des choses par le dedans, une saisie immédiatement accessible à notre seule intuition. Le registre est donc double. L'intime est à la fois ce qui se révèle par l'*extime*, mais aussi la façon dont nous accédons à ce dernier. La force suggestive des performances résulte autant de la mise en exergue de cette intimité que du saisissement intime de ces œuvres vivantes. Ce que nous pouvons en dire en des termes conceptuels se révèle toujours en deçà de ce qui a été vécu au moment, dans la simple présence⁸. Les mots semblent, en conséquence, inaptes à traduire ce qui s'est réellement passé, d'où les phénomènes récurrents de persistance mnémonique des images transformées en engrammes. C'est un fait suffisamment étrange pour être considéré. La mémoire semble avoir enregistré avec une acuité étonnante les images et les émotions afférentes à l'action performative. Il y aurait donc un degré d'impression particulièrement efficace dans cette forme de représentation, comme si l'action nous incluait dans un espace de type particulier, proche de ce que les hommes ont toujours appelé le « sacré » – sentiment spécifié par Rudolf Otto sous le terme *numineux*⁹.

Le sacré a toujours représenté cette frontière où la démesure trouve une forme admissible pour les humains. L'intolérable et l'inacceptable se transmutent en leur contraire lorsqu'ils pénètrent dans l'espace sacré, et ce, en vertu du pouvoir d'intervention du divin dans la sphère des mortels. Ce voisinage du divin et de l'honteux se retrouve au cœur même des pratiques et des actions de Diogène. Si la honte apparaît comme un phénomène consécutif du regard d'autrui me voyant, tout à coup, tel que je suis réellement, « [j]e reconnais que je suis comme autrui me voit »¹⁰. Alors, être volontairement, devant un public, ce que l'on est véritablement dans sa stricte intimité convertirait, selon les incunables alchimiques, le plomb en or, l'honteux en divin. Cela ne serait certes pas pour déplaire au marquis de Sade dont nul n'ignore les pratiques « honteuses » et pour qui, curieusement, l'on accola l'épithète *divin* à celui de *marquis*. Par-delà l'ironie du vocable, il semble que la limite soit bien ténue. Faut-il voir dans l'inhumain le bestial ou le divin, la preuve et le témoignage de ce qui est *en dessous* ou bien de ce qui est *au-dessus* de l'homme ? Diogène ne cesse de naviguer le long de cette frontière : en agissant comme un animal (un chien), il accède paradoxalement à la félicité à laquelle seuls les dieux semblent être en mesure de participer. Ce qui apparaît comme une simple provocation n'est en réalité qu'un moyen de jouer près de la lisière où se déploient les vicissitudes de notre humanité : « entre l'ange et la bête », aurait pu dire Pascal.

En fait, Diogène distingue plusieurs hontes. Il y a celle commune, ordinaire, engendrée par les mécanismes sociaux et qui se fonde sur l'adhésion inconsciente¹¹ aux valeurs conventionnelles et aux mécanismes liés à la peur du rejet. Cette honte n'éveille que son mépris car, à ses yeux, elle ne repose que sur la servilité des hommes et la prégnance de leur instinct grégaire. Celui qui n'est pas capable de dépasser cette honte ordinaire devrait, en réalité, avoir honte. C'est ce dont témoigne l'anecdote du haren : « Quelqu'un voulait étudier la philosophie avec lui. Diogène l'invita à le suivre par les rues en

trainant un hareng. L'homme eut honte, jeta le hareng et s'en alla, sur quoi Diogène, le rencontrant peu après, lui dit en riant : "Un hareng a rompu notre amitié." » Pratiquer la philosophie s'entend comme la capacité de faire fi des opinions, des valeurs et des notions communes en n'accordant que peu de crédit au jugement d'autrui. Comment prétendre à la philosophie si nous ne sommes pas en mesure de nous promener dans les rues en trainant un hareng ? Pour Diogène, il conviendrait plutôt d'avoir honte de notre incapacité à nous affranchir du joug ridicule bien que sécurisant des valeurs conventionnelles et trop souvent factices. Autrement dit, la honte se mesure à l'aune des rapports que nous entretenons avec la vie, notre vie, avec la nature, notre nature : « Un sot essayait d'accorder un instrument, il [Diogène] lui dit : "N'as-tu pas honte d'accorder des cordes sur un morceau de bois et d'oublier de mettre ton âme en accord avec ta vie ?" »

Dans ce registre, les performeurs retrouvent un ensemble de conduites initiées par Diogène, celles où le *bestial* (le « socialement honteux ») se transfigure en *cérémonial sacré*. Des actionnistes viennois jusqu'à Oleg Kulik, en passant par Ana Mendieta, Marina Abramovic et Serge Pey, tous travaillent sur cette frange où le bestial, mis en exergue par le corps, la voix, le geste, se transfigure en ce qui est le proprement humain. Au fond, ce qu'ils ne cessent d'interroger, avec une violence proportionnelle à celle véhiculée par les mécanismes sociaux et politiques de domination, n'est rien de moins que le statut même de la honte : qu'est-ce qui, en réalité, relève de la honte ? En général, il s'agit surtout de ce qui ne peut être partagé avec d'autres hommes. Voilà pourquoi la chose est tue, cachée, occultée ou simplement refoulée. Ce qui ne peut trouver forme et expression humaines est à proprement parler *inhumain*. Dire, c'est déjà humaniser l'acte, comme l'explique Pierre Legendre dans ses leçons, notamment lorsqu'il aborde la question, essentielle à ses yeux, des fonctions séparative et réparatrice du procès comme rituel : « À chaque crime, à chaque meurtre, nous sommes touchés au plus intime, au plus secret, au plus obscur de nous-mêmes : un bref instant, nous savons que nous pourrions être celui-là, le naufragé, un meurtrier. [...] Voilà pourquoi les sociétés organisent des mises en scène, où se joue le duel de tous avec l'assassin. Jouer le duel, cela veut dire, dans la culture occidentale, un procès qui remémore, au nom de tous, la scène du meurtre accompli, et fasse en sorte que le meurtrier réponde de son acte devant tous. Mais savons-nous qu'un procès contre l'assassin n'est pas un règlement de comptes, mais un rituel de séparation du meurtre ? Sommes-nous assez civilisés pour le reconnaître ? [...] Répondre de son acte veut dire, pour l'assassin, qu'il se sépare de son acte de mort et, disait encore Dostoïevski, qui savait la cruauté de son temps, qu'il rejoigne les hommes, fût-ce au bagne¹². »

Or, la performance va plus loin, aussi loin qu'est allé Diogène en son temps. Elle ne se limite pas au seul stade de l'énonciation, mais présentifie, par l'action elle-même, l'intime à partager. Cette réappropriation de l'humain par le geste renvoie de façon évidente à des pratiques archaïques qui ont perduré tout au long de l'histoire humaine, dont les chamans, les mages et les religieux furent jadis les gardiens et dont aujourd'hui les artistes ont ressaisi l'héritage symbolique.

La fulgurance du geste en guise d'épiphanie

À son retour des jeux olympiques, on lui demanda s'il y avait foule : « Oui, dit-il, mais les hommes étaient rares. » Un jour, il cria : « Holà ! Des hommes ! » On s'attroupa, mais il chassa tout le monde à coups de bâton, en disant : « J'ai demandé des hommes, pas des déchets ! »

L'action de Diogène, entendue d'un certain point de vue comme un happening¹³, révèle qu'il ne peut y avoir d'accès à une compréhension qu'individuellement assumée. Le *j'ai demandé des hommes* signifie : « Il n'est rien de plus difficile en ce monde que de rencontrer un individu, c'est-à-dire d'être un individu. » Nous

avons en effet la faiblesse de penser qu'il n'y a rien à faire pour être immédiatement ce que nous sommes : des individus singuliers. Or, quelle regrettable – et pourtant bien commune – illusion de croire qu'il suffit d'annoncer les gestes de la singularité d'un *ego* quelconque pour se figurer être un moi, de même qu'il ne suffit pas d'être différent des autres pour être soi-même ! L'exhortation de Diogène nous interpelle dans ce que nous avons de plus individuel, dans ce qui nous fait hommes. C'est à ce titre que nous sommes conviés à découvrir ce que le philosophe présente. L'action de Diogène est, de ce point de vue, identique au geste performatif ; mieux, le geste de Diogène est authentiquement une *manœuvre* performative, la première dans l'histoire à fonder un mode spécifique de rapport ontologique. En reprenant la formule de Jacques Maritain « l'action est une épiphanie de l'être », nous pourrions entendre l'action performative comme un « faire voir » au sens littéral du terme (*επιφαίνω* : « faire voir, montrer »). Ce qu'il s'agit de faire apparaître n'est rien de moins que l'être lui-même. À ce jeu-là, Diogène (et tous les performeurs à sa suite) interpelle *chacun* dans son individualité vivante et non sous une quelconque forme grégaire. Mettant chaque participant, chaque « regardeur » face au geste épiphanique, il convoque, en lui, quelque chose comme une possible prise de conscience dont la vertu se voudrait salutaire¹⁴. Suis-je bien un homme, moi qui m'attroupe dans le conformisme ambiant pour prendre part au « spectacle » ? Ici, nulle communauté ni communion ne semblent possibles à l'inverse des grands spectacles ou des grandes « messes ». Chacun est inexorablement renvoyé à la solitude de son je dont il tente vainement d'étouffer l'angoissante émergence sous le masque de l'anonymat. Nous ne pouvons nous constituer en foule ou en communauté lorsque Helge Meyer écoule quinze fois sur son crâne rasé la cire brûlante de bougies avant de se couvrir de pierres de patience (*syngué sabour*) qu'il finira, après s'en être libéré, par faire éclater à la masse¹⁵. Ce « spectacle » n'en est pas un, car ce qu'il convoque en nous, c'est la perception soudaine et immédiate des « feux » qui nous brûlent et des fardeaux qui nous pèsent avec leur cortège de compromissions et de bassesses dont il conviendrait peut-être de nous débarrasser un jour.

La distance entre performance et spectacle coïncide, à nos yeux, avec celle qui sépare l'individu de la foule. Il ne peut y avoir un « public » de la performance, car elle ne s'adresse, même dans les formes participatives ou collectives des happenings, qu'à des êtres distincts et singuliers. Les spectacles, qu'ils soient de théâtre, de musique, de danse, voire les spectacles sportifs, peuvent aisément réunir les hommes au point de les faire communier autour d'un émerveillement ou d'un rejet commun. En revanche, l'art de la performance m'éjecte de l'abstraction existentielle que véhicule la douce et molle torpeur de la foule des anonymes ou des convaincus pour me confronter brutalement à la réalité existentielle de ma situation radicalement *intranquille*, au sens où Pessoa comprend ce terme¹⁶, laquelle se résume à celle d'un être essentiellement et définitivement « jeté au monde », un point d'interrogation vivant, ignorant les raisons pour lesquelles il se trouve là plutôt qu'ailleurs et ne sachant pas ce qu'il a à y faire. Il y a, par conséquent, quelque chose d'éminemment troublant dans une telle expérience, quelque chose qui fait que nous nous reconnaissons tous dans une universalité de condition.

Tout le monde connaît vraisemblablement les critiques de Platon formulées dans sa *République* à l'égard des poètes et autres « imitateurs », voués à copier l'apparence et non à saisir la vérité. Or, on néglige souvent le fait que ses réticences se fondent, en majeure partie, sur une sorte de hantise d'un débordement de « la partie irascible de l'âme » et une tendance démagogique des imitateurs à s'abaisser au niveau de la foule pour plaire au plus grand nombre. À suivre l'argumentation du philosophe, on constate que, si l'on part de la situation d'un homme éprouvant un grand malheur (la perte d'un enfant en l'occurrence), celui-ci s'interroge sur l'attitude qu'un « homme de caractère modéré » adopterait face à cette situation désespérée :

La loi dit qu'il n'y a rien de plus beau que de garder le calme, autant qu'il se peut, dans le malheur, et de ne point s'en affliger, parce qu'on ne voit pas clairement le bien ou le mal qu'il comporte, qu'on ne gagne rien, par la suite, à s'indigner, qu'aucune des choses humaines ne mérite d'être prise avec grand sérieux, et ce qui devrait, dans ces conjonctures, venir nous assister le plus vite possible, en est empêché par le chagrin.

De quoi parles-tu ? demanda-t-il.

De la réflexion sur ce qui nous est arrivé, répondis-je. [...]

Or le caractère irritable se prête à des imitations nombreuses et variées, tandis que le caractère sage et tranquille, toujours égal à lui-même, n'est pas facile à imiter, ni, une fois rendu, facile à comprendre, surtout dans une assemblée en fête [...]. Dès lors, il est évident que le poète imitateur n'est point porté par nature vers un pareil caractère de l'âme, et que son talent ne s'attache point à lui plaire, puisqu'il veut s'illustrer parmi la multitude, au contraire, il est porté vers le caractère irritable et divers, parce que celui-ci est facile à imiter. [...] Nous pouvons donc à bon droit le censurer et le regarder comme le pendant du peintre ; il lui ressemble en ce qu'il produit des ouvrages sans valeur, au point de vue de la vérité, et il lui ressemble encore du fait qu'il a commerce avec l'élément inférieur de l'âme et non le meilleur¹⁷.

Si l'on entend le point de vue de Platon à partir d'une problématique de la connaissance de soi, alors il devient possible de penser que le spectaculaire mis en exergue par les artistes imitateurs se contente de divertir basement la foule, excluant, par principe, toute appréhension de la vérité. Il serait conséquemment légitime de parler d'un art qui, loin de nous entraîner dans les méandres des affects inférieurs, nous conduise, en réalité, à un peu plus de clarté, car opérant sur un registre différent du premier. Il ne s'agit nullement d'amuser la galerie ni de recevoir des salves d'applaudissements, mais de sortir, d'une certaine façon, meilleur que ce que l'on était avant au terme de la rencontre. Sur ce point, nous ne pensons pas que Platon soit aussi éloigné de Diogène que le laisse supposer la tradition. Leurs visées respectives se rejoignent quant à la finalité « pédagogique » de leur démarche. Et il ne fait aucun doute que la position des performeurs n'a vraisemblablement pas d'autre horizon car, outre leurs vertus proprement philosophiques (celles de susciter stupéfaction et questionnement), leurs positions dressent explicitement le problème crucial du partage de l'espace public.

Actions rituelles et monstrations thaumaturgiques

L'été, il se roulait dans le sable brûlant, tandis que l'hiver il embrassait les statues couvertes de neige, tirant ainsi parti de tout pour s'endurcir.

Il [Diogène] se promenait en plein jour avec une lanterne et répétait : « Je cherche un homme. »

Freud faisait le constat troublant dans *L'avenir d'une illusion* que la religion n'était rien d'autre qu'une « névrose collective » permettant avantageusement l'économie, pour chacun des membres de la communauté, d'une névrose individuelle¹⁸. Sans reprendre la totalité de l'argumentation freudienne, nous pourrions seulement souligner, pour les points qui nous intéressent, que les religions se sont évertuées à offrir à leurs adeptes différents procédés destinés à alléger le fardeau de leur existence devant le poids écrasant du réel. En effet, la réalité ne correspond jamais véritablement à l'ordre de nos desirs ; mieux, la réalité, c'est ce qui contarie fondamentalement toutes nos espérances. Face à la douleur, à la maladie, à la violence absurde, au mal et à la mort, l'homme a toujours cherché divers subterfuges pour s'affranchir de ces nécessités ou du moins en réduire l'incidence et la portée sur son existence.

Les rites expiatoires, les prières et autres cérémonies ont constitué le terreau permettant aux hommes de croire qu'une intervention était,

en partie, possible sur leur destin. Par le geste « juste », approprié, l'homme semble en mesure de pouvoir apprivoiser les puissances supérieures et les forces inexorables – qu'elles soient conçues comme naturelles ou transcendantes. À ce titre, les cultes religieux, sous prétexte de salut, ont permis aux hommes de supporter souvent l'insupportable, mais aussi d'atténuer leur angoisse face à un avenir ô combien sombre et incertain.

Cependant, à un âge marqué par le déclin du religieux, l'homme se retrouve, peu à peu, seul face à un monde sur lequel il n'a individuellement, voire collectivement, que peu de prise. Cet état de déréliction a constitué le socle de l'analyse de notre modernité par nombre de philosophes qui, depuis Kierkegaard, en passant par Nietzsche et Heidegger, jusqu'à l'existentialisme de Sartre, ont montré que l'homme était essentiellement « seul et sans excuses »¹⁹. Si nous ajoutons à cela l'idée selon laquelle l'artiste, comme le névropathe, ne se satisfait guère du « royaume » étouffant de la réalité et cherche par conséquent à créer des œuvres issues de son propre monde imaginaire, nous aurons les bases d'une pratique de la performance sur son versant thaumaturgique²⁰ et incantatoire. Il n'y a, au demeurant, guère besoin de fréquenter assidûment les lieux où les performeurs prodiguent leurs propositions pour nous apercevoir à quel point les références « christiques » y sont manifestes. Outre les célébrations, messes, actions incantatoires et expiatoires propres au christianisme – voire des pratiques faisant écho à des cultes animistes ou chamaniques –, nous y rencontrons aussi des formes plus solitaires d'actions propitiatoires développant un langage spécifique, mais dont la symbolique est finalement relativement proche des symptômes classiques associés aux troubles obsessionnels : actions répétitives, en apparence dénuées de sens, bien qu'elles apaisent le sujet qui les réalise²¹.

On peut, bien entendu, infatué de l'idée d'un quelconque progrès, se moquer de ces pratiques, les juger ridicules et obsolètes à une époque où règne justement l'efficacité de la connaissance scientifique appliquée au réel. On peut tout aussi bien penser qu'elles n'ont absolument rien à faire dans le champ de l'art et de l'esthétique, ne relevant *a priori* que du seul domaine religieux, voire du champ psychologique ou psychiatrique. Toutefois, on peut aussi penser que les artistes voient plus loin que le commun des mortels et que les formes limites d'expression souvent interlopes qu'ils utilisent traduisent en réalité des réponses aux manques cruciaux d'une époque livrée à la démesure et à l'insensé. En effet, loin d'être un pur délire d'individus en proie à des troubles de comportement, les performeurs, agissant selon la forme de rites, visent à créer un espace de résilience où chacun peut découvrir une part intime de lui-même. C'est en ce sens que nous parlons d'action et de monstration thaumaturgiques. Si le terme renvoie à cette capacité d'accomplir des miracles, il convient d'en préciser la signification que nous lui accordons. Lorsqu'un artiste s'inflige, non par pur masochisme mais dans une optique philosophico-artistique, quelque souffrance en mettant par exemple son corps à l'épreuve du feu ou de la lame, rien de malsain ni de cathartique n'est ici à l'œuvre. Il ne s'agit ni d'un sadisme jubilatoire de la part du public, ni d'une « purge » d'affects trop longtemps accumulés, mais plutôt d'actes thaumaturgiques dont la fonction est éminemment réparatrice tant pour celui qui les exécute que pour ceux qui y assistent. Nous pourrions tout aussi bien dire que la performance retisse à sa façon le monde en renouant les liens qui unissent les êtres humains entre eux et à ce qui les environne. Le « miracle » dont il est ici question est donc celui de ce talent rare que possèdent les performeurs pour nous initier, par le partage d'une expérience, à des pratiques analeptiques qui nous réconcilient provisoirement avec le monde et le devenir, vertus qui furent autrefois l'apanage des chamans, des sorciers, des prophètes, des saints et autres thaumaturges, et dont il ne reste aujourd'hui que quelques traces éparées et disséminées sur la planète.

Cette approche n'est pas sans rappeler les thèses de Nietzsche sur la naissance de la tragédie pour qui l'apollinien et le dionysiaque concourent mutuellement à une forme essentielle de réconciliation :

réconciliation d'abord de l'homme avec la terre qui le porte, réconciliation ensuite de l'homme avec sa destinée et réconciliation enfin de l'homme avec lui-même et ses semblables. Si Apollon représente la « belle apparence », la forme attrayante et séduisante (l'esthétique, à proprement parler), Dionysos symbolise, lui, le fond obscur en deçà du principe d'individuation dans lequel l'ivresse nous plonge momentanément. C'est cette ivresse dont Sénèque fait l'éloge dans son traité *De tranquillitate animi*, car elle nous affranchit des contingences profanes pour nous élever jusqu'à l'enthousiasme (le divin). Le texte se passe de commentaires :

L'inventeur du vin n'a pas été appelé Liber parce qu'il délire la langue, mais bien parce qu'il délivre l'âme des soucis qui l'asservissent, la relève, la tonifie, la dispose à toutes les audaces. [...] Il n'y a qu'une âme exaltée dont le langage puisse atteindre au majestueux et au grandiose. Qu'elle dédaigne les sentiments vulgaires et rebattus, qu'un enthousiasme sacré la soulève et la transporte : ce n'est qu'alors qu'elle exhale des paroles surhumaines. Il lui est impossible d'atteindre au sublime, à l'inaccessible, tant qu'elle ne sort pas d'elle-même : il faut qu'elle s'écarte de sa route ordinaire, s'emporte, morde son frein, entraîne son cavalier, et lui fasse graver des hauteurs où jamais il ne se fût risqué de lui-même²².

Ce que Diogène n'a jamais perdu de vue, lui, c'est donc que les actes en apparence irrationnels et déraisonnables ouvraient en fait des trésors de sagesse et d'éveil. Encore fallait-il être un tantinet attentif à celui qui « mettait la liberté au-dessus de tout ».

Ce questionnement autour du rituel n'a en réalité d'autre but que d'ouvrir quelques pistes de lecture des pratiques artistiques actuelles de la performance. Leurs racines doivent être envisagées, selon nous, non seulement dans un rapport historique aux formes artistiques, mais plus fondamentalement dans la perspective proprement philosophique d'une connaissance de soi. Il n'est pas douteux en effet que, par-delà le plaisir esthétique pris à la perception de la forme, nous ne réussissions *in fine* à dégager une vertu heuristique à ces pratiques marginales. ■

Notes

- 1 Tous les extraits concernant Diogène proviennent de Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, Paris, Garnier Frères, 1965.
- 2 Richard Martel, *Art-Action*, Dijon, Les presses du réel, 2005.
- 3 « Tu es cela », formule upanishadique qui visait à faire saisir l'unité profonde de toute chose.
- 4 Cf. Michel Journiac, *24 heures dans la vie d'une femme ordinaire*, Paris, 1974.
- 5 Cf. Marina Abramovic, *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, Charlottenborg, Copenhague, 1975.
- 6 Cf. Victoria Stanton, « Eat How You Feel », *Infr'Action*, Sète, 2008.
- 7 Edwige Mandrou, « La politique de l'autruche », *Live action*, Göteborg, 2008.
- 8 La philosophie de Bergson semble ici la plus apte à rendre compte de ce phénomène. Si la performance s'inscrit du côté du vivant bergsonien, on peut comprendre que tout découpage conceptuel et langagier se révèle inapte à traduire le flux indivis de l'action.
- 9 Le numineux est composé, selon Rudolf Otto, de deux pôles complémentaires : le *mysterium tremendum*, exprimant la crainte, voire la terreur devant une puissance surhumaine et, d'autre part, le *mysterium fascinans*, signifiant la fascination devant le sublime, le grandiose. Cf. Rudolf Otto, *Le sacré*, Paris, Payot, 1969.

- 10 Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.
- 11 Sur les mécanismes constitutifs de la honte, il est possible de consulter les écrits de Sandor Ferenczi, reprenant les analyses de Freud sur le refoulement produit par la contrainte éducative de la société, notamment *Des psychonévroses* dans lequel Ferenczi explique que la honte constitue en général un *mode de défense* du moi face à des désirs refoulés inacceptables pour la conscience.
- 12 Pierre Legendre, *L'homme en assassin*, Paris, Mille et une nuits, 1996.
- 13 Si l'on se réfère à la distinction opérée par Allan Kaprow, « la performance est en réalité un événement artistique, et il se produit devant un public », à la différence du happening qui, lui, n'a « pas de public. Seulement des intervenants », et dont le contenu ne comporte « pas de références à la culture artistique. Pas de références à la musique, au théâtre, à la littérature ». Si l'on se limite à cette seule acception, les actions de Diogène s'entendent bien comme des *happenings* puisqu'elles ne se réfèrent nullement au champ artistique. Toutefois, toujours selon Kaprow évoquant la performance et le happening, il ajoute : « structurellement et philosophiquement, c'est la même chose ».
- 14 « Les autres chiens, disait Diogène, mordent leurs ennemis, tandis que moi, je mords mes amis, afin de les sauver. » (cité par Stobée, dans *Les cyniques grecs : fragments et témoignages*, Paris, Librairie générale française, 1992.)
- 15 Cf. Helge Meyer, « Taschlich », *New Review of Live Art*, Glasgow, février 2009.
- 16 Cf. Fernando Pessoa et Bernardo Soares, *Livro do desassossego*, Lisbonne, Presença, 1998.
- 17 Platon, *La république*, Paris, Garnier Flammarion, liv. X, 2002.
- 18 Cf. Sigmund Freud, *L'avenir d'une illusion*, Paris, Payot, 1975.
- 19 Pour les références concernant ce concept de déréliction, on pourra consulter : Kierkegaard, *Le concept de l'angoisse* ; Nietzsche, *Le gai savoir* ; Heidegger, *Être et temps* ; enfin Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*.
- 20 Il conviendrait d'entendre le terme *thaumaturge* à partir de son étymologie : compression de *θαυμα*, -ατος, « objet d'étonnement ou merveilleux », d'où au pluriel *θαυματα*, « tour de force, d'adresse », et de *εργον*, « action ».
- 21 « Il existe une catégorie de névroses, la névrose obsessionnelle, qui est caractérisée par toute une série d'interdits superstitieux dont la violation entraîne la mise en œuvre d'actes propitiatoires obsessionnels les plus divers. Les obsessionnels ont la crainte perpétuelle de nuire à leur prochain ; pour y échapper, ils évitent anxieusement de toucher à tout ce qui est susceptible d'avoir été en rapport avec un objet étant lui-même en rapport – même indirect – avec la personne qui est le support de leur angoisse morbide. Si, malgré tout, le contact avec un tel objet n'a pu être évité, le névrosé obsessionnel est contraint, pour retrouver la paix de son âme, à se laver pendant des heures, à s'infliger des souffrances à lui-même, à faire le sacrifice volontaire d'une partie de sa liberté et de sa fortune. » (Sandor Ferenczi, « Des psychonévroses », *Psychanalyse I*, Paris, Payot, 1968.)
- 22 Sénèque, *De la tranquillité de l'âme*, Paris, Rivages, ch. XVII, 1988.

Jean-Luc Lupieri, né en 1964 à Toulouse, est professeur de philosophie, chargé de mission sur l'art contemporain (DAAC) au Rectorat de Toulouse et président de l'association Les Connivences pour la diffusion et la promotion de l'art performance et de l'art action. Outre quelques articles sur l'esthétique, il organise ponctuellement des événements autour des pratiques performatives contemporaines. Une telle démarche a pour finalité non seulement de faire découvrir l'immense potentiel artistique de la performance, mais aussi d'interroger ses modalités propres, rattachées philosophiquement aux cyniques grecs et plus particulièrement à Diogène de Sinope. Proche de la lecture que fait Peter Sloterdijk des cyniques, il pense que l'espace de la performance déborde le champ d'une simple catégorie esthétique, dans lequel elle se trouve trop souvent confinée, pour s'étendre jusqu'au domaine politique, voire philosophique. Par conséquent, il s'agit pour lui de montrer que bien plus qu'un épiphénomène artistique ou une mode passagère, la performance s'enracine dans une lointaine tradition de résistance et de liberté initiée dans l'Antiquité par les actions de Diogène.

Bachelier en théologie, cela fait plus de 15 ans qu'Eric Tardiff aborde le dessin et l'illustration en autodidacte. Depuis 2006, il œuvre dans le milieu des publications indépendantes. Pamphlétaire passionné, il a mis en pages, coécrit, illustré et distribué nombre de revues et de fanzines traitant de thèmes aussi variés que l'occultisme, la politique, l'art et la poésie. Écumant la scène underground locale, il est aussi musicien dans les formations d'avant-garde Framboos et Maria 010.