

À partir d'Artaud

Bartolomé Ferrando

Number 105, Spring 2010

Fragments d'art actif

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62648ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ferrando, B. (2010). À partir d'Artaud. *Inter*, (105), 6–8.

À partir d'Artaud

— BARTOLOMÉ FERRANDO

L'année 1932 marque la publication du premier manifeste du *Théâtre de la cruauté* d'Antonin Artaud. Un théâtre en rupture avec la notion de théâtre. Un théâtre qui s'éloigne du mot comme moyen de convaincre, de rapprocher ou de conduire intellectuellement vers l'autre, le spectateur. Un théâtre plus propice à l'utilisation du geste, de la couleur, du son, de la respiration, du gémissement ou des sanglots, mécanismes servant à exalter les énergies, à solliciter l'organisme de l'autre, à transformer son corps et à l'éloigner des conventions sociales. Un théâtre de la lucidité. Un théâtre où il n'y a plus de distance entre les acteurs et les spectateurs. Un théâtre qui danse et qui crie. Un mode de retour aux origines.

J'ai été amené, à plusieurs reprises, et pour différentes raisons, à exposer mon point de vue sur les rapports entre l'art action et l'exercice théâtral. À mon avis, les deux cheminements, qui sont considérés comme étant propres aux arts de la scène, présentent de grandes divergences. La performance, le happening, l'événement ou la manœuvre se distingue en général de l'exercice théâtral bien qu'étant proche du théâtre d'Antonin Artaud. Je vais donc commencer par souligner quelques traits qui caractérisent l'art action et mettent en relief les différences par rapport à la plupart des pratiques théâtrales.

Je tiens à dire tout d'abord que la portée de l'expression *art action* échappe de toute évidence à la dimension scénique et la multiplie, compte tenu du fait que toute intervention peut avoir lieu n'importe où : lieu public ou privé, réduit ou immense, face à un public particulier ou en l'absence d'assistance. Mais elle échappe également à la dimension scénique, car l'art action peut accepter et adopter des dimensions poétique, sculpturale, musicale, picturale ou s'articuler autour d'un film, de la danse, d'une installation ou du cirque, donnant lieu à des pratiques déviées, décalées et multiples.

En deuxième lieu, il faut affirmer que l'auteur de l'action n'est pas un acteur. Le performeur ne réalise plus un produit dans le produit. Il ne doit intervenir non plus, à mon avis, comme coordinateur, régisseur ou figure centrale de l'événement dont il fait partie. Il devrait plutôt disparaître sur scène, après avoir adopté une attitude et un comportement proches d'un matériel ajouté. Je tiens à citer à ce sujet Esther Ferrer qui soulignait que « le *performer* n'était pas un acteur mais un élément corporel qui exécute l'action en toute neutralité »¹. D'autre part et dans des dimensions temporelle et

géographique, Allan Kaprow recommandait que, dans la pratique du happening, « il n'y ait pas d'auditions, d'acteurs, ni de papiers, ni de répétitions »² et poursuivait en disant qu'« il fallait traiter le corps comme s'il s'agissait d'un moniteur d'événements physiques »³. C'est ainsi que je conçois l'auteur de l'action et le performeur : comme un corps, un élément, une autre matière, incluse dans l'ensemble de l'action, rejoignant les notions défendues par Artaud dans son *Théâtre de la cruauté*.

Il existe également, dans la performance, une volonté d'éloignement de la représentation qui se manifeste surtout au moyen de la recherche de nouveaux modes de relation et de contact avec l'objet, loin des normes d'usage. Et c'est ainsi à mon avis qu'une performance sera moins représentative, non seulement en raison de la connexion inhabituelle entre les éléments, mais aussi et surtout en raison de la manière d'appréhender ces derniers au-delà de l'habitude et des normes imposées.

Le désir d'éloignement de la représentation fait de la performance un art plus réel. L'artifice est mis de côté. Ce qui se passe est ce qui est en train de se dérouler au moment de l'action. Aucun événement antérieur ou autre fait extérieur n'est évoqué. Ce qui nous est montré est ce qui se passe après avoir retiré la marque temporelle. C'est pourquoi nous pourrions dire que l'appréhension de l'expérience est beaucoup plus palpable dans la performance que dans toute autre forme d'art. La vie même apparaît dans l'espace de l'action. Dans la performance, la distance entre l'art et la vie est réduite, voire parfois inappréciable.

Toutefois, la représentation est inévitable et indispensable : tout langage et tout geste lié au parler représentent d'une certaine manière des éléments ou des événements réels. Dans la vie quotidienne, en prononçant ou en nommant un objet ou un événement, nous le représentons. D'autre part, nous pouvons affirmer que toute image est représentative, même la plus abstraite, sa réception évoquant de manière plus ou moins évidente les propriétés ou caractéristiques de ce qui est représenté. Nous ne sortons jamais de la représentation. C'est pourquoi, lorsque nous parlons de l'opposition à la représentation dans la performance, cette opposition est bien relative. Il s'agirait d'éviter en partie sa présence par le biais de l'éloignement de l'exercice discursif logique. Ainsi, en outrepassant la représentation, nous pénétrons et commençons à vivre dans un domaine plus autonome, plus souverain, loin du référent.

Une telle volonté d'éloignement de la représentation constitue toutefois l'un des principes du théâtre d'Antonin Artaud. Pour ce dernier, l'exercice théâtral devait être libéré de toute *mimesis*, créant un art de la différence que nous pourrions appeler un art *autre*. Cet art, loin de la représentation et ancré dans l'inconnu, nous introduit dans un domaine vierge que nous tenons à ignorer volontairement et qui est capable d'altérer et de modifier notre perception et nos sens. Une pratique théâtrale qui n'a rien à voir avec le théâtre de l'absurde, car ce dernier se base sur la scène classique, contrairement au théâtre d'Antonin Artaud. « L'Art n'est pas l'imitation de la vie, mais la vie est l'imitation d'un principe transcendant avec lequel l'art nous remet en communication⁴ », disait Artaud, et ce, par le biais de cet espace différent et inconnu, s'écartant, dans la mesure du possible, de toute forme de représentation.

Si le mot et la nomination constituent, comme nous l'avons souligné, l'un des mécanismes inexorablement liés au fait représentatif, il sera essentiel de transgresser cette limite en détruisant le langage qui évoque un fait ou un objet inconnu, ou encore y fait allusion, afin d'accéder à un autre espace où la représentation agonisera. Nous avons là les voies du théâtre d'Artaud, visant l'abandon du mot pour construire un langage autoréférentiel qui va au-delà de toute signification, riche en hurlements, en silences, en explosions vocales, en visages sonores, en frottements et en murmures. Un théâtre de la cruauté qui danse et qui crie. Le nouveau mot ne dit rien et ne fait que surgir, s'accélérer, résonner ou exploser : une glossolalie, marque de la condensation-destruction, loin du sens mais enracinée dans un langage autre, antérieur au parler ancestral, archaïque et primitif, qui contient et réunit bien évidemment tous les langages.

Cette glossolalie échappe à la grammaire et se place dans une position de perte là où la communicabilité superficielle pourrait perdre pied. « Il faut détruire le langage car, par le langage, la personne s'est éloignée de ses sentiments intimes⁵ », disait Otto Mühl. Nous parlons d'une glossolalie fréquente dans les derniers textes d'Artaud qui, selon Derrida, « nous accompagne à la limite où le mot n'est pas encore né, comme avec/ yo ana/ ka nemkon/ nestrura/ kom nestrura/ kauna/, ou/ narch/ indalizi/ dalsk/ aldi/, ou encore/ oc e/ proc/ or ero/ ke doc ta/ or/ e doctri/ or/ era/ Rada/ »⁶. Une glossolalie qui nous conduit à l'essence du *Kp'erioum* de Raoul Hausmann ou

L'Art n'est pas l'imitation de la vie mais la vie est l'imitation d'un principe transcendant avec lequel l'art nous remet en communication. (Antonin Artaud)

du *Gadgi Beri Bimba* d'Hugo Ball et qui a une influence certaine sur les *Crhythmes* de François Dufrêne, les *Audio-poèmes* d'Henri Chopin et en général sur toute la poésie phonétique ou sonore qui accompagne l'actionnisme ou en fait parfois partie.

Mais Artaud a également identifié le théâtre de la cruauté à la vie même. La proposition d'identification de l'art à la vie qui avait été exposée auparavant par le futurisme, le dadaïsme, le fauvisme et le surréalisme, puis revendiquée par le nouveau réalisme, l'Action Painting, Cage, Fluxus, Zaj ou l'actionnisme viennois, dans les happenings, les événements, les manœuvres ou les performances menées à bien, a également été réclamée par Antonin Artaud en ces termes : « J'ai donc parlé de "cruauté" comme j'aurais pu dire "vie"⁷. » Mais c'est d'une vie loin de tous formalismes et superficialités dont il s'agit. Le théâtre et l'art en général exigeaient un espace différent. « C'est l'esprit qui produit l'art... et l'espace où l'art est consommé est aussi l'esprit⁸ », disait Susan Sontag dans son essai consacré à Antonin Artaud. À cet effet, je citerai une nouvelle fois Artaud : « C'est la vie qui doit conduire à la pensée afin de conduire à la vie⁹. » Artaud visait ainsi une forme de création permanente basée sur l'expérience, une forme de création globale qui réunit tous les arts, incarnée par la pensée de tout être libéré de son individualité. Il ne s'agit pas d'une proposition limitée et circonscrite à la personne, mais de l'énoncé d'une pratique créée dans un sujet perforé et ouvert *afin de pouvoir conduire à la vie*. Une vie individuelle-collective qui génère de nouvelles formes de subjectivité, mais perméable, poreuse et qui peut être traversée. Pour certains, peut-être, la notion d'œuvre d'art perdrait par ce procédé tout son poids et disparaîtrait. Pour d'autres, au contraire, que je rejoins, l'écriture mais aussi la peinture, la sculpture, la vidéo ou la danse seraient vécues par le sujet de manière intégrée et sans aucune hiérarchie, dans une expérience où les sons et les choses parleraient avec leur propre langage. Il suffirait de savoir les écouter attentivement. Très attentivement.

De cette façon, Antonin Artaud a devancé le situationnisme ainsi que Fluxus, le happening et la performance. Néanmoins, pour le situationnisme, il ne s'agissait pas de développer une forme de création globale comprenant tous les arts, comme le proposait Artaud. Il était question d'aller au-delà de l'art comme produit pour s'orienter vers une transformation de l'attitude et du comportement. Ainsi, après l'abandon de

toute forme d'art anesthésiant liée au musée, au spectacle, à l'objet ou à la spéculation, le situationnisme tentait de s'acheminer vers une révolution du quotidien et l'invention d'un nouvel art de vivre. Il s'agissait de construire des moments de vie et des situations liées à l'expérience qui visaient la transformation plastique et artistique de cette dernière. Il n'y a pas lieu par conséquent d'évoquer une proposition d'unité entre l'art et la vie ; il faut parler au contraire de la création d'un nouvel art, éphémère et immatériel, enraciné et découlant du quotidien après la fin de l'Art avec un *a* majuscule. C'est la création d'un nouvel art lié au jeu. « Tout nouveau comportement sera un jeu¹⁰ », disaient-ils. Et il s'agit d'un jeu non régressif, destiné à la construction d'un art global, sans spectateurs. Cependant, malgré ces observations, il faut souligner l'existence d'une forte connexion idéologique entre Artaud et le situationnisme, tous deux très influents pour Henry Flynt, George Maciunas et la pratique du happening et de Fluxus en général, là même où la notion de jeu et l'identification entre l'art et la vie occupaient une place considérable.

D'autre part, pour Artaud, chaque événement avait un centre, disposait d'un centre, occupait un centre, chacun détenant sa propre présence et son propre discours. Ces idées d'Artaud, proches de celles de Suzuki et prises en compte tant par John Cage que par Allan Kaprow, ont été appliquées à la lettre dans la pratique du happening.

Dans un ouvrage d'entretiens réalisés par le musicologue Daniel Charles, Cage affirmait que « le Zen nous montre en réalité que nous nous trouvons dans une situation qui ne correspond à aucun centre ; nous sommes décentrés par rapport à ce cadre. Dans une telle situation, ce sont les choses qui sont au centre. Il y a donc évidemment une pluralité de centres, une multiplicité de centres et tous s'interpénètrent »¹¹. Le happening se construit ainsi : sur la base de l'existence d'une pluralité d'axes-centres qui se réunissent sous forme de collages espace-temps, indépendamment des uns des autres et articulés de manière illogique. Le happening n'est pas une somme mais un croisement d'événements où l'individu devient partie, muni de son propre centre, tout en étant décentré de l'ensemble. L'influence exercée par Artaud est encore évidente.

Il existe une ligne, un trait d'union entre Artaud et quelques pratiques propres à l'action et à la performance. Les actionnistes viennois ont voué une admiration profonde

pour son théâtre. Une admiration qui s'est révélée il y a quelques années seulement en raison de la traduction tardive du *Théâtre de la cruauté* en allemand. « Artaud, c'est mon frère¹² », affirmera Hermann Nitsch lors d'une conversation en février 1996 à Prinzenhof.

Artaud proposait de refaire le corps et de le mentaliser. Dans ce dessein, le corps devait s'approprié la pensée : « Il faudrait tendre vers une mentalisation du corps et vers une sexualisation de la conscience¹³. [...] Il y a un esprit dans la chair, écrit-il, un esprit rapide comme l'éclair¹⁴. » Une chair qui serait à même de savoir, ignorée jusqu'alors par la pensée, mais aussi une chair, disait-il, qui rejette la pensée et la conscience. Une chair ignorante, répulsive, qui entrave sa mentalisation. Néanmoins, Artaud s'arrêtera sur le corps : « Rien ne me touche, ne m'intéresse que ce qui touche directement à ma chair ». Pour Artaud, seule la chair pourra en définitive atteindre la connaissance : « Dieu n'est pas nécessaire lorsque règne la matière, le corps.¹⁵ »

L'actionnisme viennois fut également un art de la connaissance, une connaissance obtenue en poussant la personne vers ses propres limites. Le sujet y découvrira alors et révélera tout ce qui lui avait été refusé et nié. Une connaissance qui obligera à la métamorphose du corps. La forme du corps « n'était pas un phénomène naturel. Le corps n'est pas nature mais culture »¹⁶, comme l'indique Schwarzkogler. « Dans le corps, la sexualité devrait être aussi importante que l'alimentation¹⁷. » En agissant le corps, en violentant la matière, on agit avec violence sur cette même société qui lui a donné forme au moyen de punitions, d'inhibitions et de répressions.

L'art, selon eux, devait altérer et émouvoir. Dans l'actionnisme viennois, toute tendance d'autodestruction, déterminée par l'esprit sans être dirigée par ce dernier, se basait sur le propre désir, destiné à son tour à s'opposer au pouvoir de l'autre, ce qui explique ainsi l'apparition de l'instinct réprimé, entrouvrant les portes de la connaissance. « Pourquoi faire de l'art ? Pour dominer la vie. L'art comme la philosophie est une connaissance qui se réfère à la vie¹⁸ », affirmait Mühl. Une vie où toute autodestruction donnera lieu à une construction postérieure et à une thérapie : « Le destructivisme revient à l'humain, plus humain¹⁹. » Artaud est à nouveau présent.

Pourtant, bien que l'actionnisme viennois et l'art conceptuel soient considérés comme les précurseurs de l'art corporel, il faut mentionner l'influence d'Artaud sur Pane,

Journiac, Oppenheim, Acconci, Rinke et Burden, entre autres. La proposition d'Artaud de *tendre vers la mentalisation du corps et la sexualisation de la conscience* a marqué également la pratique de l'art corporel qui a vu le jour en 1969 face à l'échec de la société industrielle. Dans l'art corporel, le corps matériel devient un système de signes. Le corps matériel sera une toile où l'artiste écrira, dessinera ou sculptera, loin de toute exaltation ou de toute défense de la beauté. Un corps matériel, sans texte ni mise en scène, surface de communication collective qui s'exprimera avec son propre langage contre *l'establishment* et une société malade, responsable de notre malaise et de notre asservissement.

Pour l'art corporel, notre sexualité canalisée et réprimée est source de frustration et d'agressivité. « Une vraie pièce de théâtre bouleverse les sens et libère l'inconscient réprimé²⁰ », disait Artaud. L'art corporel, en s'imprégnant de violence liée au désir et à la tendresse, a manifesté le rejet de cette même violence par le biais d'une attitude destructive, qui était à son tour une catharsis, en exprimant une attitude proche des idées de l'actionnisme viennois. Une attitude qui a approfondi ce mode de connaissance de soi et qui a remis en cause, modifié et *bouleversé les sens* de l'autre par un effet d'identification et d'empathie. Gina Pane, par exemple, dans son *Escalade non anesthésiée*, à travers un subjectivisme extrême, subissait non seulement sa propre douleur, mais la transmettait également à l'autre : à l'autre présent dans son action. La douleur dont elle faisait l'objet traversait son corps et provoquait la personne présente à ses côtés, « trahissant ainsi le secret de la séduction »²¹, pour reprendre Baudrillard. Je veux ici parler d'une notion de provocation qui est comprise étymologiquement comme un appel de l'autre, l'autre dont on attend une réponse. « L'important était de mettre la sensibilité dans un état de perception plus profonde, plus fine²² », disait Artaud, alors que Pane associait la découverte de son propre corps au degré de faiblesse de ce dernier ; il voulait construire un langage basé sur la blessure où il parlait du silence, au-delà des mots, en tant que moyen idéal de réveiller la conscience, alors que les actions de Pane, d'Acconci ou de Burden, après avoir *bouleversé les sens*, exigeaient une réponse ou une réaction immédiate à leur cri, leur invocation, leur appel. L'art corporel est un mode d'intervention qui, bien que souvent rejeté, exerce toujours une influence sur l'art de la performance. L'empreinte d'Artaud est bien visible. ■

Conférence prononcée lors des journées *Mai 68 : la dernière avant-garde*, à Cordoue, les 19, 20 et 21 novembre 2008. Remerciements : Area de traducción de la Universidad Politécnica de Valencia.

Notes

- 1 Esther Ferrer, *De l'action à l'objet et vice versa*, catalogue de l'exposition, Séville, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 1^{er} octobre au 22 novembre 1998, p. 17.
- 2 Allan Kaprow, « Entretien avec Bárbara Berman », *Allan Kaprow*, Pasadena Art Museum, septembre 1967, p. 10.
- 3 Jorge Glusberg, *L'art de la performance*, Buenos Aires, Ediciones de arte gaglianone, 1986, p. 100.
- 4 Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. IV, 1956-57, p. 310.
- 5 Otto Mühl, *Lettres de prison*, Dijon-Quetigny, Les presses du réel, 2004, p. 95.
- 6 A. Artaud, *Cartas a Andre Breton*, Barcelone, Pequeña Biblioteca Calamvs Scriptorivs, 1977, p. 63, 79 et 90.
- 7 *Ibid.*, p. 137.
- 8 Susan Sontag, *À la rencontre d'Artaud*, Barcelone, Lumen, 1976, p. 25.
- 9 Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, du Seuil, 1968, p. 92.
- 10 Giuseppe Pinot-Gallicio, « Discours sur la peinture industrielle et sur un art applicable », *La création ouverte et ses ennemis : textes situationnistes sur l'art et l'urbanisme*, Madrid, La Piqueta, 1977, p. 109.
- 11 John Cage, *Pour les oiseaux*, Caracas, Monte Avila, 1982, p. 103.
- 12 *L'art au corps. Le corps exposé : de Man Ray à nos jours*, Musées de Marseille, 1996, p. 20.
- 13 S. Sontag, *op. cit.*, p. 58.
- 14 S. Sontag, *op. cit.*, p. 53.
- 15 Oscar del Barco, introduction à *Antonin Artaud : textes 1923-1946*, Buenos Aires, Caldén, 1976, p. 20.
- 16 Piedad Solans, *L'actionnisme viennois*, Guipúzcoa, Nerea, 2000, p. 36.
- 17 O. Mühl, *op. cit.*, p. 121.
- 18 *Ibid.*, p. 148.
- 19 *Id.*, *Lettres à Erika*, Dijon-Quetigny, Les presses du réel, 2004, p. 358.
- 20 Sagrario Aznar, *L'art de l'action*, Guipúzcoa, Nerea, 2000, p. 16.
- 21 Jean Baudrillard, *L'autre par lui-même*, Barcelone, Anagrama, 1988, p. 57.
- 22 S. Aznar, *op. cit.*, p. 16.

Bartolomé Ferrando est professeur de performance et d'art multimédia à la Faculté des beaux-arts de Valence en Espagne. Il est coordonnateur de la revue de poésie expérimentale *Texto poético* et membre du Flatus Vocis Trio, du Taller de Música Mundana et de Rojo. Il a fait des interventions dans le cadre de festivals de performance, de poésie sonore et de free-jazz dans plusieurs pays d'Europe, en Asie (Japon, Corée, Vietnam, Singapour), en Amériques du Nord (Mexique, États-Unis, Canada) et du Sud (Argentine, Venezuela, Chili). En plus d'avoir publié une vingtaine de livres, de CD, de DVD de poésie et d'essais sur la performance, Bartolomé Ferrando est coordonnateur de festivals de performance en Espagne.



> Regina José Galindo, *El peso de la sangre*, Guatemala, 2004. Photo : Victor Perez.

Regina José Galindo est actuellement l'une des plus importantes artistes de la performance en Amérique latine. Elle a été consacrée lors de la 51^e *Biennale de Venise* où elle a obtenu le Lion d'or pour la meilleure jeune artiste. Depuis, elle a une carrière fulgurante qui lui a permis de participer à de grandes expositions comme la deuxième *Biennale de Moscou*, la première *Bienal de Arte y Arquitectura* aux Îles Canaries, la troisième *Biennale de l'Albanie* à Tirana, la deuxième *Prague Biennale*, la troisième *Bienal de Lima* au Pérou, la première édition du *Festival de Arte Corporal* au Venezuela et le neuvième *ExTeresa Performance Festival* à Mexico, tout en faisant partie de diverses expositions dans des musées et institutions du monde entier. Son travail est viscéral et controversé, extrême