

Performer le réel Mise en scène et réception du corps souffrant

Tamar Tembeck

Subversion
Numéro 135 (2), 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63116ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)
Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN
0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tembeck, T. (2010). Performer le réel : mise en scène et réception du corps souffrant. *Jeu*,(135), 42–48.

TAMAR TEMBECK

PERFORMER LE RÉEL : MISE EN SCÈNE ET RÉCEPTION DU CORPS SOUFFRANT

En janvier 2009, le public montréalais fut confronté au spectacle d'un corps affaibli par la fibrose kystique dans la pièce *Over my Dead Body* du chorégraphe-interprète Dave St-Pierre. Loin d'être naïf dans son approche, St-Pierre a misé sur l'appât du « vrai » pour le propos de cette performance. En choisissant d'intégrer à son œuvre une figure quasi clownesque qui, sans scrupules, lui demande à répétition s'il est mourant, St-Pierre a su rompre le voyeurisme potentiellement unidirectionnel du public, renvoyant plutôt au spectateur le miroir de sa curiosité à l'égard de l'état de corps du danseur.

Déjà dans les années 90, l'artiste américain Bob Flanagan, lui aussi atteint de fibrose kystique, faisait de son corps le sujet d'œuvres performatives. Dans *Visiting Hours*, par exemple, il invita les spectateurs à lui rendre visite dans une chambre d'hôpital pour enfants entièrement reproduite dans l'espace d'une galerie d'art. Son corps alité fut périodiquement hissé par les chevilles jusqu'au plafond, permettant aux visiteurs de témoigner d'une ascension renversée et prématurée de l'artiste. Flanagan, nu, demeura ainsi suspendu pendant quelques minutes dans les airs, respirant avec difficulté, tandis que son visage rougissait par l'accumulation de sang. Dans ce cadrage symbolique

entre les mondes de l'art et de la médecine, il incarnait réellement le rôle du corps malade tout en le jouant¹.

Les performances de Flanagan et de St-Pierre servent de point de départ à une réflexion sur la mise en scène du corps souffrant, et plus précisément, sur les modalités de sa réception par le public. Une problématique parente fut soulevée en 1994 dans les débats animés qui suivirent la parution d'un article de Arlene Croce au sujet d'une chorégraphie de Bill T. Jones². À l'époque, la critique new-yorkaise refusa de voir la pièce *Still/Here*, étant certaine qu'il s'agirait d'un étalage de « *victim art* ». Conçue à travers une série d'ateliers entrepris avec des non-danseurs atteints de maladies graves, la pièce fut présentée par les membres professionnels de la Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company, et non pas par des amateurs malades. Croce rédigea toutefois un article justifiant son choix de ne pas voir ce spectacle qu'elle

1. L'exposition *Visiting Hours*, dont fait partie la performance éponyme, fut présentée au Santa Monica Museum of Art (1992), au New Museum à New York (1994) et à l'école du Musée des Beaux-Arts de Boston (1995). L'artiste est décédé en 1996.

2. Cf. Arlene Croce, « Discussing the Undiscussable », *The New Yorker*, 26 décembre 1994, p. 54-60, reproduit dans *Dance Connection*, volume 13, n° 2, 2005, p. 20-28 et 50.



Over my Dead Body de Dave St-Pierre (sur la photo avec Julie Perron), présenté à Tangente en janvier 2009. © Sandra-Lynn Bélanger.



Over my Dead Body de Dave St-Pierre, présenté à Tangente en janvier 2009. © Nicholas Minns.

croit « intolérablement voyeuriste », détaillant aussi en quoi un tel « art de la victime » rendrait impossible son travail de jugement esthétique.

Mon propos ici n'est pas de débattre la position de Croce, qui a d'ailleurs déjà été suffisamment contestée³. Je ne cherche pas non plus à remettre en question les intentions d'artistes-performeurs atteints de maladies, ni à réfléchir à la valeur potentiellement⁴ thérapeutique de leurs démarches, ni encore à évaluer les dimensions sociopolitiques de leurs œuvres. Plutôt, il s'agit d'examiner en quoi ces spectacles autopathographiques – ici, des autoreprésentations traitant de l'expérience d'une maladie physique – troublent la lecture de leurs spectateurs. Devant la difficile tâche d'évaluer la plus récente œuvre de St-Pierre, le critique Philip Szporer se référa aux débats lancés par la réception de *Still/Here* et expliqua son propre malaise à

juger de « l'œuvre d'un mourant⁵ ». Bien que la majorité du public ait été visiblement ému à la fin du spectacle, Szporer en sortit coi et perplexe. Je tenterai ici d'élucider les fondements possibles de cette réaction, qui s'apparenta à la mienne.

Précisons d'abord en quoi les œuvres de Flanagan et de St-Pierre divergent d'autres formes de performances publiques où figure la maladie. La pièce controversée de Jones, par exemple, diffère du fait qu'il ne s'agit pas de l'autoreprésentation d'un vécu maladif, mais plutôt d'une transposition hautement esthétisée en gestes, paroles et images des témoignages d'individus malades. Distinguons également leurs performances de celle de Rita Marcalo qui, ayant cessé de prendre ses médicaments avant d'interpréter *Involuntary Dances* (2009), créa des conditions favorables à l'émergence d'une crise épileptique en direct devant son public⁶. Les démarches de Flanagan et St-Pierre n'ont rien à voir non plus avec les actions de Jade Goody, participante à la série de télé-réalité *Big Brother*, qui permit aux caméras de filmer ses chirurgies et traitements chimiothérapeutiques

3. Parmi les contestataires, notons les contributions du dramaturge Tony Kushner (« Letter to *The New Yorker*, 30 janvier 1995 ») et du théoricien André Lepecki (« Par le biais de la présence : la Composition dans l'avant-garde post-bauschienne » *Nouvelles De Danse*, octobre 1999).

4. Voir mon texte « Pathographie du corps dansant : modalités de la représentation chorégraphique de la maladie » dans *Danse et Santé : du corps intime au corps social*, sous la direction de Sylvie Fortin, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2008, p. 271-288.

5. Philip Szporer, « How do you critique a dying man's art ? », dans « Reviews & Responses », *The Dance Current*, 18 février 2009, <<http://thedancecurrent.com>>.

6. Notons ici que, malgré les vingt-quatre heures qu'elle a passées dans une cage sous des stroboscopes à ingérer des stimulants, la crise attendue n'a toutefois pas eu lieu.

afin d'assurer un futur économique stable à ses enfants après sa mort. Notons que dans ces deux derniers exemples, la maladie se présente comme un fait qui est jugé en soi spectaculaire, intrinsèquement digne de l'attention publique ; il y a peu ou pas d'effort de transposition symbolique dans le processus de sa représentation. Les œuvres de Flanagan et de St-Pierre se démarquent donc surtout de ces dernières par la mise en scène élaborée de leurs conditions.

Flanagan et St-Pierre se rejoignent tant par la maladie qui leur est commune que par certaines des stratégies de représentation qu'ils préconisent. Par exemple, tous deux intègrent la personification d'un martyr dans leurs œuvres, et ce, sur un ton étrangement moqueur. L'ascension inversée de Flanagan rappelle avec ironie l'iconographie religieuse, tandis que St-Pierre s'y réfère subrepticement en recourant à l'humour noir. Le personnage incarnant Céline Dion dans *Over my Dead Body* (dont le titre même, dans ce contexte, connote l'autodérision) plaint le sort du chorégraphe atteint d'une maladie qu'elle nomme à répétition fibrose « christique ».

Même lorsqu'il est parodié en martyr, le spectacle de la maladie mise largement sur son attrait voyeuriste, et peut-être même, d'un point de vue cynique, sur cette *Schadenfreude* (joie provoquée par le malheur d'autrui) que nous sommes présumés ressentir en épiant les malheurs des autres. Mais les œuvres de Flanagan et St-Pierre ne se limitent pas à une telle fonction-choc, bien qu'elles en tirent naturellement profit. Dans leurs démarches, il s'agit aussi d'aborder la condition humaine par le biais de la performance autopathographique et de faire, en quelque sorte, de l'espace de l'art un milieu d'action : en plaçant leurs expériences de la maladie et leur conscience intime de la mort au centre d'une représentation performative, ces artistes tentent peut-être de demeurer les « metteurs en scène » de leurs vraies vies aussi longtemps que possible. En effet, le geste d'autoreprésentation confère une part de pouvoir et de contrôle à l'artiste qui justement, en raison de son état de santé compromis, perd l'illusion d'une emprise durable sur son destin⁷. Si cette emprise se désintègre dans sa vie, elle peut se voir réaffirmée par la création.

Toutefois, quelles que soient les motivations possibles des artistes, elles n'affectent qu'indirectement la réception de l'image scénique du corps malade. D'abord faut-il que le spectateur sache que cette maladie n'est pas feinte. Que ce soit dans le spectacle de St-Pierre ou la performance de Flanagan, la maladie devient lisiblement réelle dans les corps des interprètes tant par ses effets physiques (maigreur et essoufflement) que

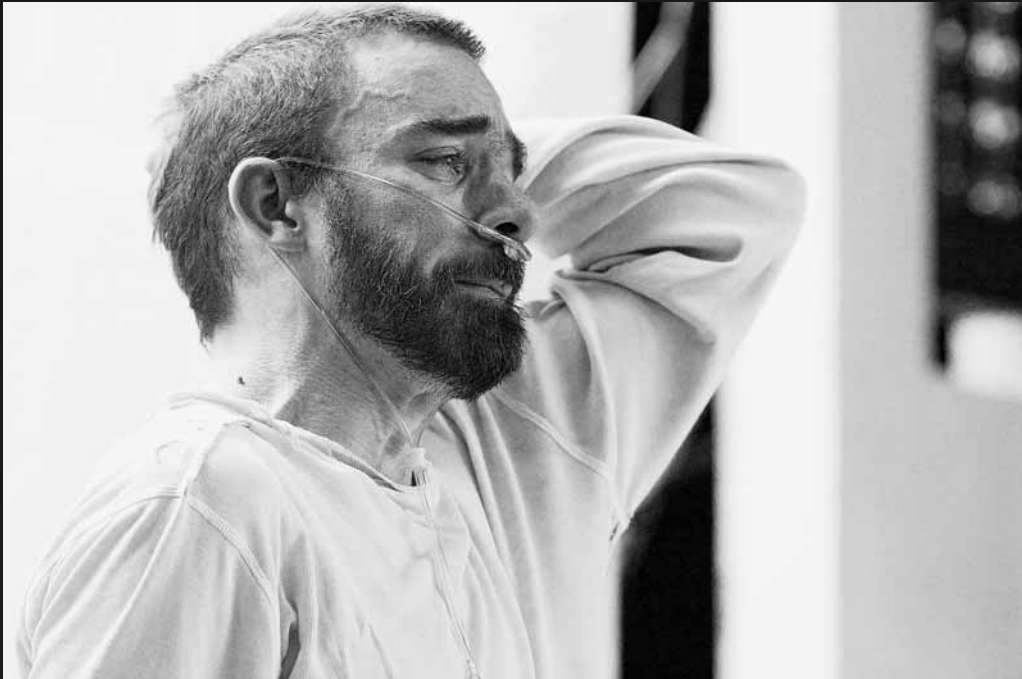
par les accessoires médicaux qui les accompagnent et les informations biographiques qui sont facilement disponibles aux spectateurs. Sachant qu'il s'agit d'un corps véritablement malade, le spectateur perçoit moins le rôle de l'interprète comme un élément scénique appartenant au registre de la représentation, mais davantage comme un élément vivant qui traîne avec lui son histoire d'au-delà de la scène ou de la galerie d'art. Bien qu'une telle empreinte du réel ait souvent été prisee comme force vitale dans les arts vivants issus du postmodernisme, elle porte des conséquences particulières en ce qui a trait au potentiel symbolique du corps souffrant.

Par ailleurs, quand nous recevons de telles mises en scène du « vrai », la valeur spectaculaire attribuée à la simple vue du corps malade est doublement soulignée par le voyeurisme licite de la performance. Cette dimension nous rapproche du projet de Marcalo ainsi qu'à l'attrait populaire de la télé-réalité, qui mise elle aussi sur la valeur ajoutée (bien que souvent illusoire) accordée par l'image du « réel » : un tel voyeurisme est d'autant plus accentué par le fait que le corps que nous reconnaissons comme étant malade – tout comme les corps visiblement handicapés – s'entoure au quotidien d'un « théâtre invisible » qui le distingue du corps dit « normal » : une hypervisibilité qui suggère que ce corps se donne à voir⁸. Dans la rue, nous sommes socialement conditionnés à ne pas reconnaître ce théâtre invisible, en évitant par exemple de fixer des yeux un être qui se déplace avec de l'assistance. Sur scène, en revanche, cette hypervisibilité est admise : St-Pierre s'attend sûrement à ce que sa bonbonne d'oxygène et son souffle soient attentivement étudiés par le public. Il en va de même pour Flanagan, qui se place sciemment sous examen en tant qu'objet de curiosité dans la galerie d'art. Sans basculer excessivement dans le mode du *freak show*, ces deux hommes s'érigent toutefois volontairement en objets de contemplation.

Pourtant, la polysémie conventionnelle du corps scénique, qui oscille entre la réalité de son vécu et sa fonction en tant que signe théâtral, risque d'être remise en question à la vue d'un corps malade sur scène. En effet, l'hypervisibilité de la maladie dans le corps de l'interprète menace d'éclipser son effort de représentation. Ainsi, le théâtre invisible du corps malade au quotidien se voit potentiellement remplacé par une certaine a-théâtralité en mode de représentation, que ce soit dans la galerie ou sur la scène : une incapacité à signifier quoi que ce soit au-delà des conditions immédiates de la chair. Dans un tel cadre, donc, que regardons-nous exactement ? Est-ce la théâtralité du corps-signe qui échoue en de telles circonstances, et si oui, cette sentence voudrait-elle dire que le performeur malade demeure condamné à sa chair et à l'image du réel (l'image de sa maladie) malgré son effort de représentation ?

7. Au sujet de l'autoreprésentation et de la transformation des expériences liées à la maladie, voir Jean Dykstra, « Putting Herself in the Picture: Autobiographical Images of Illness and the Body », *Afterimage*, septembre-octobre 1995, p. 16-20, ainsi que Jo Spence, *Putting Myself in the Picture: A Political, Personal and Photographic Autobiography*, Seattle, The Real Comet Press, 1988.

8. La notion d'un « théâtre invisible » qui accompagne au quotidien les corps handicapés est identifiée par Carrie Sandahl et Philip Auslander dans l'introduction du livre *Bodies in Commotion: Disability and Performance*, Ann Arbor/University of Michigan Press, 2005, p. 2.



Over my Dead Body de Dave St-Pierre, présenté à Tangente en janvier 2009. © Nicholas Minns.

Il serait dangereux de soutenir une telle présomption. Plusieurs artistes du *Disability Arts Movement* se révoltent d'ailleurs contre de telles positions, préconisant plutôt des stratégies de représentation qui vont à l'encontre de la réduction de l'être à sa condition physique. De façon générale, le performeur ou l'artiste de la scène ne peut être réduit ni à son rôle (l'être représenté) ni à sa fonction symbolique en tant qu'interprète (l'être représenté). Bien que nous nous en rendions peut-être rarement compte, il va sans dire que le comédien incarne toujours à la fois une réalité et une représentation ; sa part de réalité – sa fonction en tant que représentant – n'est que conventionnellement obscurcie par notre suspension volontaire de l'incrédulité en tant que spectateurs.

Flanagan et St-Pierre sont tous les deux des performeurs chevronnés, ayant acquis une expérience appréciable devant public. L'a-théâtralité potentielle du corps malade est donc sûrement perçue par ces artistes comme étant un leurre, mais c'est une possibilité qu'ils prennent toutefois en compte dans l'orchestration de l'économie de la réception de leurs œuvres. Bien qu'ils ne partagent peut-être pas les motivations politiques des artistes issus du *Disability Arts Movement*, ils développent, comme eux, des stratégies scéniques pour empêcher la réduction du corps malade à une matière dépourvue de pouvoir symbolique. À cette fin, ils troublent délibérément les lectures des spectateurs, afin que nous nous rendions compte non seulement de nos actes d'observation, mais aussi de la complicité de nos regards dans l'effacement du pouvoir symbolique du performeur.

D'où l'ingéniosité des questions absurdes posées à St-Pierre au tout début de sa pièce : la répétition obsessionnelle des « t'es-tu mort, Dave, t'es-tu mort ? » nous oblige à prendre conscience non seulement du fait incontestable que le danseur est toujours présent, mais surtout que son ultime rôle dans ce contexte devient celui de refléter notre regard, pris par la fascination morbide de le voir mourant. À travers cette question innocente posée par un comédien barbu portant une perruque blonde et costumé en lapin de peluche, St-Pierre est essentiellement en train de nous regarder le regardant. Sa stratégie de mise en abyme assure que son corps de performeur malade ne demeure pas qu'un passif objet du regard, douloureusement limité au spectacle de sa chair : il se positionne au lieu comme un corps qui se voit être vu. Par ce retour indirect du regard, l'artiste nous fait part de la réalité de sa condition corporelle tout en reflétant les conditions concrètes de sa mise en représentation. Les spectateurs se reconnaissent ainsi complices dans la consommation de son image, et se rendent possiblement compte de leur part active dans l'interprétation de ce dont ils témoignent. Par cette conscientisation discrète du regard, le spectateur devient responsable non seulement du jugement qu'il porte sur l'œuvre, mais aussi des jugements qu'il pose directement sur le corps de l'interprète.

Tant dans ma réception du spectacle de St-Pierre que lors de mon visionnement d'un documentaire sur l'œuvre de Flanagan, ce sont de tels moments de prise de conscience de ma responsabilité en tant que spectatrice qui me laissèrent, comme Philip Szporer, d'abord coite et perplexe, mais par la suite, étrangement dynamisée dans mon inconfort. Dès que j'essayais d'identifier la nature de ce que je voyais – à savoir, par exemple, si la souffrance de l'interprète était réelle ou fictive –, l'artiste réussissait à transcender les limites de sa chair, car il devenait tout au moins pluriel : à la fois réalité et représentation, réductible ni à l'un, ni à l'autre.

Chez Flanagan, le dédoublement de la fonction symbolique du corps de l'artiste s'opérait tout au long de la performance. Sa collaboratrice Sheree Rose explique :

People say, « This is so real, this is really Bob », but it isn't exactly. When people see Bob in the hospital bed, it's Bob Flanagan they're seeing, but it's also Bob Flanagan playing Bob Flanagan [...] When Bob goes up in the air, he goes motionless and quiet, and so does the room. He's a real person, but at the same time he's also this object hanging there, and playing with that concept makes people really uncomfortable⁹.

Au moment de l'ascension de Flanagan, un exploit mettant véritablement à l'épreuve les limites corporelles de l'artiste, on perd nos repères d'observation. Flanagan subit un réel inconfort devant nos yeux, mais en même temps, un public averti sait qu'il est connu pour ses performances masochistes. Ayant acquis sa notoriété en se faisant mal devant des spectateurs, Flanagan joue donc aussi à son personnage d'artiste. Pour lui, la souffrance n'est pas strictement une expérience négative, puisqu'il s'en sert volontairement pour combattre la douleur de sa maladie : « *I have learned to fight sickness with sickness* », explique-t-il¹⁰. Ainsi, bien que douloureux, les gestes d'automartyre de Flanagan lui apportent aussi, selon ses propres affirmations, un réel soulagement.

Il existe également chez St-Pierre un passage où l'artiste repousse ses limites corporelles, incarnant à l'apogée de la pièce un bref solo énergique qui semble le vider entièrement¹¹. Mais c'est une autre scène qui fit basculer mon regard, un moment

9. Traduction libre : « Les gens disent, "c'est tellement vrai, c'est vraiment Bob", mais ce n'est pas lui exactement. Quand ils voient Bob dans son lit d'hôpital, c'est Bob Flanagan qu'ils voient, mais c'est aussi Bob Flanagan en train de jouer Bob Flanagan [...] Quand Bob monte dans les airs, il arrête de bouger et devient silencieux, tout comme la salle. C'est une vraie personne, mais en même temps c'est aussi cet objet suspendu, et le fait de jouer avec ce concept rend les gens très mal à l'aise. » Rose, interviewée par Deborah Drier dans « Rack talk: Deborah Drier interviews Bob Flanagan and Sheree Rose » *Artforum*, volume 34, n° 8 (avril 1996), p. 79, italiques dans l'original.

10. Bob Flanagan, cité dans C. Carr, « On Edge: The Pain Artist », *The Village Voice*, 12-18 novembre 1997 <<http://www.villagevoice.com>>.

11. Voir les propos de Dave St-Pierre recueillis par Katya Montaignac dans le dossier « Subversion ».

où la vulnérabilité de l'être, plutôt que du corps, était mise en évidence. Avant d'effectuer un grandiloquent passage vers l'au-delà à la fin de son spectacle, St-Pierre entame un jeu avec le personnage barbu habillé en costume de lapin. L'homme baisse ses culottes tandis que St-Pierre essaye, en vain, de lancer des carottes dans son derrière. Tout semble crouler devant l'effort que lui demandent ces gestes futiles, caricatures grossières des plaisirs de la vie. St-Pierre, à bout, fond en larmes. On ne sait plus si cet échec est prévu dans le scénario ou si l'on vient d'assister, en cet après-midi de dernière, à son épuisement réel, voire à son ultime prestation scénique.

En de tels moments, il est difficile de distinguer sur scène le réel de la représentation. Ne sachant plus comment lire l'image scénique, il me fallut faire un choix en tant que spectatrice. Comme Croce, j'aurais pu m'imaginer que ce que je voyais n'était plus que l'image du réel, une image devant laquelle, par souci soit éthique, soit politiquement correct, je ne me permettrais peut-être pas de poser un jugement. Mais ce serait nier l'effort patent

de mise en représentation qui accompagnait le geste d'auto-désignation de l'auteur ; ce serait nier aussi son savoir-faire en tant qu'artiste de la scène.

Rien ne m'empêche, par contre, de recevoir les pièces de Flanagan et de St-Pierre à la fois comme des œuvres artistiques et comme les témoignages intimes de deux individus pour lesquels la performance constitue un suprême moyen d'expression. Témoignages que je juge à la fois intelligents et esthétiques car ils se fondent non seulement sur des caractéristiques fondamentales de la représentation scénique – l'appât du spectaculaire combiné au mirage du quotidien –, mais aussi sur les limites du médium choisi. Dès le moment où l'on se rend compte des limites de notre réception de l'image scénique, la notion de l'incommunicabilité de certaines expériences est incluse dans ce que l'on perçoit sur scène. De l'expérience directe des failles de la représentation, on pressent peut-être aussi les limites de nos capacités à accueillir les témoignages d'autres êtres. ■



Over my Dead Body de Dave St-Pierre (sur la photo avec Julie Perron), présenté à Tangente en janvier 2009. © Sandra-Lynn Bélanger.