



NO83 [Comment expliquer des tableaux à un lièvre mort]

de & mise en scène Tiit Ojasoo & Ene-Liis Semper en estonien animé

4 – 10 novembre 2011
Théâtre de l'Odéon 6

Prémière en France

avec Rasmus Kaljujärv, Eva Klemets, Risto Kübar, Andres Mähar, Mirtel Pihla, Jäak Prints, Gert Raadsep, Tambet Tuik, Marika Vaarik, Sergio Vares

NO83 [Comment expliquer des tableaux à un lièvre mort]

Première en France

de & mise en scène Tii Ojasoo & Ene-Liis Semper

du 4 au 10 novembre 2011

Théâtre de l'Odéon 6è

durée 2h30

en estonien surtitré

avec Rasmus Kaljujärv, Eva Klemets, Risto Kübar, Andres Mähar, Mirtel Pohla, Jaak Prints, Gert Raudsep, Tambet Tuisk, Marika Vaarik, Sergo Vares

production Théâtre NO99, Tallinn – Estonie

décor & costumes Tii Ojasoo & Ene-Liis Semper

chorégraphe Mart Kangro

son Hendrik Kaljujärv

dramaturgie Eero Epner

vidéo Eha Komissarov

crée le 10 mars 2009

au Théâtre NO99, Tallin – Estonie

manifestation organisée dans le cadre d'Estonie tonique, festival estonien à Paris (octobre-novembre 2011)

L'équipe des relations avec le public :

Public de l'enseignement

Réservations et Actions pédagogiques

Christophe Teillout **01 44 85 40 39**

christophe.teillout@theatre-odeon.fr

Lorraine Ronsin-Quéchon **01 44 85 41 17**

service-enseignements@theatre-odeon.fr

Public de proximité des Ateliers Berthier et public du champ social

Réservations et Actions d'accompagnement

Alice Hervé **01 44 85 40 47**

alice.herve@theatre-odeon.fr

Dossier également disponible sur theatre-odeon.eu et www.tribus-odeon.fr

*Dès le moment où l'on se met en tête d'acheter une toile et un châssis,
l'erreur commence*

Joseph Beuys

Présentation

Ce spectacle qui nous vient d'Estonie est d'une énergie et d'une drôlerie égales à sa stupéfiante insolence. Comment expliquer des tableaux à un lièvre mort ? La question paraîtra forcément incongrue à qui ne l'a jamais entendu poser. A plus forte raison, comment raconter un événement théâtral qui s'intitule *Comment expliquer des tableaux à un lièvre mort* ? Une très savante historienne rappelle en cours de spectacle que Tiit Ojasoo et Elle-Liis Semper, cofondateurs en 2004 du Theatre NO99 de Tallinn, l'ont l'emprunté à l'un des plus célèbres happenings de Joseph Beuys, figure majeure de l'art contemporain. Le 26 novembre 1965, à Düsseldorf, Beuys s'enduisit la tête de miel et de poudre d'or, puis parcourut pendant trois heures la galerie du marchand Alfred Schmela, passant d'un tableau à l'autre en tenant sur son sein un lièvre mort auquel il murmuraient des propos à peu près inaudibles. Cette visite guidée, captée au moyens de caméras de micros cachés, fut retransmise en direct au public que l'artiste avait fait maintenir à distance derrière une fenêtre et une porte vitrée... Soit. Les *sixties* étaient décidément une drôle de décennie. Mais quel rapport avec l'Estonie ? Et quel rapport avec nous ? Il est temps de signaler que l'actuelle Ministre estonienne de la Culture porte un nom qui signifie précisément « lièvre »... Évidemment, l'équipe artistique répète à qui veut l'entendre, avec un grand sourire, que toute ressemblance avec des personnes existantes ne serait que pure coïncidence. Mais le fait est que ce seizième opus qu'est NO83 (tel est le numéro d'ordre de ce spectacle dans le répertoire de la compagnie, qui a entamé son compte à rebours créatif à NO 99) interroge les rapports des institutions étatiques, ou des personnels politiques, avec l'art en général et plus particulièrement avec l'art contemporain. Mais les choses n'en restent pas là. Si les politiciens paraissent parfois trop sûrs de ce qu'on appelle communication, n'est-il pas arrivé aux artistes de pousser leur critique si loin que la destination de l'art (s'il en est encore une) en est devenue problématique, voire franchement indéchiffrable ? Comment justifier alors que la communauté citoyenne subventionne ce qui paraît se soustraire à toute communauté possible ? Après tout, *pourquoi* expliquer des tableaux à un lièvre – mort, de surcroît ? Pour les arts de la scène, ce sont là des questions vitales. NO83 les pose avec une précision incisive et percutante qui devrait laisser des traces dans les mémoires - car le moins qu'on puisse dire est que la folle équipe du théâtre de Tallinn ne passe pas à côté du sujet !

Daniel Loayza

Extraits

« Bienvenue !... »

MARIKA : Bonjour ! Je suis venue voir où nous en sommes. Dans quelle direction nous allons. Comment montrer que la culture estonienne ne disparaîtra pas... Vous avez sûrement plein d'idées. Je peux m'asseoir avec vous ? Je n'ai pas peur des créateurs, je suis des vôtres, après tout. Mais bon... Quand l'inspiration n'est pas là, elle n'est pas là ! Excusez-moi. Je suis émotive. Je prends mon peuple à cœur. Mais du point de vue culturel une chose est certaine : quand l'équipe d'Estonie joue au football, n'importe où, elle porte haut et fort le nom de l'Estonie, car le football est populaire et beaucoup de gens le suivent, et ainsi de nombreuses personnes savent ce qu'est l'Estonie, où elle se trouve, que son équipe se mesure aux idoles mondiales. Alors je vous remercie. J'ai aimé surtout la deuxième mi-temps. Je n'y connais rien mais mon voisin m'a vue me ronger les ongles, me ronger les sangs, vibrer... Je crois que vous avez fait vibrer des centaines de milliers de gens, et c'est bien aussi que les Anglais puissent savourer leur victoire. Nous aussi, réjouissons-nous : nous avons une équipe courageuse, qui figure au niveau mondial, et j'en suis follement fière. Vous avez combattu, merci à vous ! Il y a un potentiel de progrès, vous êtes nos représentants, le monde entier a vu notre drapeau et entendu notre hymne, et c'est essentiel pour notre peuple. Courage, et merci aux entraîneurs et à tout le staff. Et à vous bonne santé, et pas trop de blessures. Merci ! Mais je voudrais dire, du point de vue culturel, que quand l'équipe d'art d'Estonie participe à un concours, n'importe où dans le monde, elle porte haut et fort le nom de l'Estonie, car l'art est populaire et beaucoup de gens le suivent, et ainsi de nombreuses personnes savent ce qu'est l'Estonie, où elle se trouve, que son équipe se mesure aux idoles mondiales. Alors je vous remercie. J'ai aimé surtout la deuxième mi-temps. Je n'y connais rien mais mon voisin m'a vue me ronger les ongles, me ronger les sangs, vibrer... Je crois que vous avez fait vibrer des centaines de milliers de gens, et c'est bien aussi que les Anglais puissent savourer leur victoire. Nous aussi, réjouissons-nous : nous avons une équipe courageuse, qui figure au niveau mondial...

JAAK : Merci, et bienvenue à notre championnat annuel de pisse !

Extrait de *NO83 [Comment expliquer des tableaux à un lièvre mort]*



© Ene-Liis Semper

“Une question indiscrete”



MARIKA : Les garçons, j'ai une question indiscrete. Pourquoi vous vivez ? Quel est votre but ?

MÄHAR : Sérieusement ?

MARIKA : Toi, par exemple ?

MÄHAR : Moi, je veux devenir artiste. J'ai écrit, aussi, mais bon... Bref, je crois que l'art peut rendre les gens meilleurs. Et qu'est-ce que je pourrais souhaiter de mieux que de voir... les gens devenir meilleurs ? Je suis un gentil garçon, aux idées nobles.

MARIKA : Et toi ?

JAAK : Moi ? Moi je voulais devenir physicien. Mon père est conducteur, grâce à lui, moi aussi je suis conducteur. C'est un travail, bien sûr, mais qui ne me convient pas. Je suis fâché avec mon père, et cet automne j'irai quand même en fac. Il a déjà tout dit, lui, je ne peux pas mieux dire... Ou alors, peut-être, que les gens deviennent plus intelligents. Et toi ?

© Ene-Liis Semper

MARIKA : Tu voudrais que les gens deviennent meilleurs, et toi qu'ils deviennent plus intelligents ? Eh bien moi, je suis cette personne dont vous parlez. Alors rendez-moi meilleure et plus intelligente ! Maintenant !

MÄHAR : Oh bon sang ! Tu permets que je t'embrasse ?

JAAK : Moi aussi !

GERT : Je suis un honnête travailleur. Je paie mes impôts. Chaque mois, l'État me prend mon argent, mais je ne dis rien. Que ça aille aux jardins d'enfants, aux chenils, aux saunas, aux centres de désintoxication, aux gares de bus, aux chiottes. Les gens ont besoin de chier. Mais je refuse qu'avec mon fric un mec chie dans un bocal et dise : « C'est de l'art » ! On dit que je ne comprends rien. « Quel con ! C'est de l'art ! » Ils ont raison : je ne les comprends pas ! Tarés ! Donnez-le moi, ce fric, j'en ferai un jardin, un truc bien. « Tu ne comprends pas ! » Merde ! C'est vous qui ne me comprenez pas. Tous ces pédés avec leurs pinceaux, leurs clés de sol, leurs caméras. « Poussez-vous, on va faire quelque chose d'extraordinaire ! Payez et tirez-vous de là ! » Suceurs de bites ! Quoi que je fasse, ça ne va pas. Ma maison, ma femme sont moches. Je regarde des films cons, à la télé et même pas au cinéma. Je lis les mauvais journaux, j'aime les prénoms ringards. Je fréquente des gens pas bien, des imbéciles. Je ris trop, c'est vulgaire. J'aime le sport. Le soir je bois de la bière au lieu d'aller au musée. Je m'endors au théâtre : ça, ça ne leur plaît pas. Quoi que je fasse, ça ne leur plaît pas. J'aime les pornos, j'aime regarder un mec niquer une nana. Eux, ça ne leur plaît pas. Ce n'est pas de la culture. Rien n'est de la culture. Rien ne leur plaît. Bouffez de la merde, cultureux ! Ma merde !

Extrait de *NO83 [Comment expliquer des tableaux à un lièvre mort]*

SOMMAIRE

Le contexte de la pièce

Le Théâtre NO99.....	8
Joseph Beuys.....	9
1965 : « Comment expliquer des tableaux à un lièvre mort ? ».....	11
L'art comme action.....	12
Les enjeux : « utopique c'est-à-dire politique ».....	16

Les thématiques

« une réconciliation entre les intellectuels, le pouvoir et la foule ».....	19
Le rôle de l'artiste n'est plus de représenter le monde, mais de le transformer.....	26
La figuration du pouvoir dans le théâtre verbatim.....	24

La bibliographie et ressources

Pour aller plus loin...

LA PIECE DANS SON CONTEXTE

Le Théâtre NO 99

Fondé en 2004 à Tallinn (Estonie), le Théâtre NO99 a commencé ses activités en février 2005, et les poursuit au rythme de trois à quatre créations par saison. La troupe du théâtre comprend onze comédiens permanents. Ses fondateurs, metteurs en scène et scénographes, Tiit Ojasoo et Ene-Liis Semper, cosignent les spectacles et travaillent ensemble depuis neuf ans, remportant au fil des saisons de nombreux prix nationaux. Ojasoo et Semper partent souvent d'improvisations basées sur des thématiques et des lignes directrices définies à l'avance avec leurs interprètes. Ces improvisations, une fois reprises, répétées et



© Ene-Liis Semper

fixées, finissent par donner lieu à des performances scéniques. Depuis 2005, la compagnie a accumulé ainsi près d'une quinzaine de spectacles, numérotés à la manière d'un compte à rebours, par ordre décroissant à partir du N° 99, qui est le rang attribué à la première création (certaines performances à date unique donnent lieu à un décompte intermédiaire : NO93.5, par exemple). *Comment expliquer des tableaux à un lièvre mort* est l'opus 83. Le dernier en date, *The Rise and Fall of Estonia*, créé le 23 mars 2011, est catalogué NO72. Et l'un des plus mémorables, NO75, a consisté à lancer les bases d'un parti politique fictif, Üthne Eesti (Estonie Unifiée), au cours d'une conférence de presse, puis à convoquer pour le 7 mai 2010 une « convention de fondation » payante dont tous les billets furent vendus dans les 48 heures. Pendant un mois et demi, Üthne Eesti alimenta les débats dans la presse et la télévision ; de nombreux hommes politiques, intellectuels et figures publiques discutèrent l'initiative, qui déboucha à la date prévue sur un « congrès » auquel prirent part plus de sept mille deux cents personnes, faisant sans conteste de NO75 l'une des performances théâtrales les plus populaires de l'histoire du théâtre européen.

Joseph Beuys

« Il travaillait invariablement dans une concentration extrême, souvent comme en transe, employait une énergie énorme, rendant ainsi possible ce paradoxe : se nourrir (selon ses propres termes) de la dissipation de ses forces. Il fit toujours ce qui était autre, ce qui paraissait impensable : parler pendant cent jours à la Documenta 5 de Kassel, s'envelopper de feutre, rester sur un pied pendant des heures, vivre avec un coyote, dégager d'un mur de la gélatine, balayer une forêt, expliquer des tableaux à un lièvre mort, fonder un parti politique pour les animaux, bander le couteau après s'être coupé le doigt. »

Heiner Stachelhaus : Joseph Beuys. Une biographie (trad. Xavier Carrère, Clémence Guibout, Jean-Yves Masson), Paris, éd. Abbeville, 1994, p. 74



Joseph Heinrich Beuys, né à Krefeld en 1921 et décédé le 23 janvier 1986 à Düsseldorf, est un artiste allemand dont l'œuvre importante polymorphe (dessins, sculptures, performances, vidéos, installations, théories) fut politiquement très engagé.

Le travail de Joseph Beuys est un questionnement permanent sur les thèmes de l'humanisme, de l'écologie, de la sociologie, et surtout de l'anthroposophie. Cela le conduisit à définir notamment le concept de « sculpture sociale » en tant qu'œuvre d'art totale. Illustrée dans les années

1970 par le slogan « Chaque personne un artiste », cette pensée revendique l'exigence d'une concertation créative entre la société et le politique.

À la fois controversé et admiré, Joseph Beuys compte au niveau international comme l'un des artistes majeurs de l'art contemporain.

Un événement va être déterminant pour la suite de sa vie : pilote de la Luftwaffe sur le front russe pendant la Seconde Guerre Mondiale, il s'écrase en Crimée. Il transforme cet événement en légende personnelle : il semblerait qu'une patrouille allemande l'ait retrouvé et emmené à l'hôpital, mais Beuys raconta que, recueilli par des nomades tatares qui l'avaient nourri de miel, il était revenu à la vie, recouvert de graisse et enroulé dans des couvertures de feutre. Ces éléments qui lui auraient sauvé la vie deviendront récurrents dans sa production artistique (exemple : la *Pompe à miel*).

Dès lors, à partir de la fin de la guerre, il devient la figure emblématique du mouvement *Bewegung*. Sa production artistique, constituée d'actions, de peintures, de dessins, de sculptures, de vitrines s'étend sur plus de trente ans.



En partant de son accident en Crimée (ou du mythe de cet accident), il va édifier une œuvre à caractère autobiographique et métaphorique qu'il qualifie de « mythologie individuelle ». Les croix rouges qui apparaissent dans certaines de ses œuvres, comme *Infiltration homogène pour piano à queue* (1966), rappellent ainsi des souffrances occultées, personnelles ou ancestrales. La symbolique passe également par l'emploi de matériaux non conventionnels. L'œuvre de Joseph Beuys a une vocation thérapeutique qui vise à guérir la société de ses

maux, ce qui n'est pas sans rappeler les études de médecine qu'il suivait avant qu'elles soient interrompues par la guerre.

Dès que l'art du happening arriva d'Amérique, Beuys commença à en organiser avec le groupe international « Fluxus ». Beuys utilise des déchets dans son œuvre (feutre, graisse, miel, cire d'abeille, terre, beurre, animaux morts, sang, os, soufre, bois, poussière, ongles, poils...), non pas pour les magnifier mais pour les mettre au service de l'art et explorer leur matérialité

L'originalité de Beuys tient à ce que, non content de construire son œuvre sur le récit de sa vie (démarche inédite à l'époque), il retourne les termes du problème et s'efforce de mener son œuvre comme un projet existentiel.

L'artiste s'invente un personnage (reconnaissable à son chapeau et son gilet) qui investit tous les domaines : professorat à l'académie des Beaux-Arts de Düsseldorf, création du *Deutsche Studenten Partei* en 1966, puis d'une Université libre internationale (manifeste de 1972) ; activités politiques et sociales diverses comportant une dimension ironique et ambiguë.

C'est en partie à cause de cette ironie sous-jacente que Beuys a été décrié par certains de ses contemporains : il lui fut reproché, entre autres, la dimension mystique de son œuvre, la récupération de l'histoire, mais surtout une certaine propension au culte de la personnalité.

Beuys crée le concept de sculpture sociale devant permettre d'arriver à une société plus juste ; il pense que tout homme est artiste, et que si chacun utilise sa créativité, tous seront libres.

1965 « Comment expliquer des tableaux à un lièvre mort ? »



L'action intitulée : *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort ?* est présentée à la galerie Schmela, à Düsseldorf, en 1965. Cette performance, d'une durée de trois heures, inaugure la première exposition de Beuys dans la galerie du marchand Alfred Schmela. L'artiste tient sur son sein un lièvre mort, comme il le ferait d'un enfant. Il se déplace dans la galerie vers les tableaux pour les montrer au lièvre mort, s'en approchant jusqu'à les toucher. Sa tête est recouverte de miel et de poudre d'or ; exceptionnellement il ne porte pas le chapeau de feutre qui le caractérise tant. À plusieurs moments, il s'assied sur un tabouret juché sur une armoire métallique, en murmurant au lièvre des choses incompréhensibles pour le public. Au pied droit de Beuys

est attachée une longue semelle d'acier contre laquelle est déposée une semelle de feutre de même dimension. L'un des pieds du tabouret est serti dans un rouleau de feutre et l'on distingue sous ce même tabouret deux os. Dans ces os, de même que dans la semelle d'acier, sont cachés des micros grâce auxquels sont retransmis les propos murmurés de l'artiste expliquant le sens de l'art au lièvre mort. Les pas de Beuys se déplaçant avec l'animal dans la galerie sont également audibles au-dehors ; en effet, le public n'a pas accès directement à la scène. Il peut cependant l'observer à travers une porte vitrée, une fenêtre et des images vidéo retransmises en direct à l'extérieur de la galerie sur un téléviseur.

L'art comme action

La **performance**, née aux Etats-Unis, est une pratique qui définit une œuvre par le moment de sa réalisation, c'est une œuvre sous forme "d'évènement". Cette pratique est issue de la multitude de regards croisés entre le cinéma, le théâtre, l'architecture, la danse, la sculpture, la peinture, la vidéo, le dessin, l'actionnisme et la musique. La performance se construit en réalisant une idée par un geste. Elle a historiquement toujours eu pour but de mettre en scène une forme d'expérimentation, d'ouvrir de nouveaux champs de recherche et d'engagement, de transgresser la norme, de questionner la production artistique et d'engager le spectateur dans le processus.

La performance a permis d'ouvrir un espace extrêmement large de pratiques interdisciplinaires et de croisement de ces pratiques avec les nouveaux médias. L'histoire de la performance a plus de 100 ans. Elle commence avec les premières actions des artistes du mouvement Dada et continue jusqu'aux performances engagées de la décennie 60-70 et continue jusqu'à nos jours. La réémergence de la performance dans la période qui a suivi la deuxième guerre mondiale, telle que décrite par l'artiste américain Robert Rauschenberg traduit le désir de "combler le fossé entre l'art et la vie". Cette intention se caractérise par un intérêt essentiel pour la société et pour la vie quotidienne, poussant le spectateur au cœur du travail artistique et, inversement, le travail artistique dans la vie quotidienne.

La performance se rapproche par certaines caractéristiques de l'art conceptuel : Henry Flint, 1961, dans *Anthologie de La Monte Young* : *Le concept art est avant tout un art où les concepts constituent le matériau, de même que le matériau de la musique est le son. Et puisque les concepts sont étroitement liés au langage, le concept art est un art où le langage est matériau.* De plus l'un est l'autre sont le plus souvent transmis sous forme de traces documentaires.

L'art comme action se traduit comme une sorte d'irruption de l'expérience vraie dans l'expérience esthétique ainsi rendue problématique. C'est une démarche libératrice de toute contrainte, aussi bien artistique que sociale, souvent provocatrice.

Les années soixantes vont voir aussi bien les artistes américains qu'européens effectuer une remise en cause de l'essence et du statut de l'objet d'art. Ces interrogations sont menées de manières très personnelles par chaque artiste. De nombreuses réflexions se développent alors sur la place de l'artiste dans la société où il vit.

De l'action painting à l'action

Le terme « Action painting » est inventé par le critique Rosenberge en 1952, il traduit une nouvelle tendance observée dans la peinture qui devient comme une arène, un lieu d'action où le geste devient primordial. La narration s'efface progressivement des toiles et les artistes s'expriment à travers le geste qui délivre directement les émotions.

Le plus grand représentant de l'« action painting » est Jackson Pollock, il s'intéresse d'abord à la découverte de nouvelles matières (aérographe, peinture en bombe), ce qui entraîne chez lui une réflexion sur la matérialité de la peinture, puis utilise la technique du *dripping* qui implique un rapport très important au corps comme s'il se projetait dans la toile. Allen Kaprow, théorise en 1958 « le happening » en analysant l'héritage de Jackson Pollock :

« [Pollock] était capable de s'engager dans son art pris en tant que groupement de faits concrets qu'il voyait pour la première fois... j'espère que dans un avenir proche, on entreprendra une étude sur ce que sont peut-être les aspects de la personnalité de Pollock qui relèvent du Zen. [...] Il n'est plus besoin que les jeunes artistes d'aujourd'hui disent « je suis peintre », ou « poète » ou « danseur ». Ils sont tout simplement des artistes. La vie toute entière s'ouvre à eux. Ils ne s'efforceront pas à les rendre extraordinaires. Ils en énonceront la signification réelle, c'est tout. À partir du néant, ils inventeront l'extraordinaire, et peut-être aussi, l'état du néant. »

« Les toiles de Pollock me frappent comme relevant principalement d'une activité liée à l'environnement. A l'époque, son travail était exposé sur les quatre murs d'une pièce plutôt étroite. Leur présence était si forte et si affirmée qu'on en oubliait les murs, tant l'activité visuelle et tactile submergeait à la fois l'intérieur de la pièce et le spectateur » extraits d'*Art News*, octobre 1958

L'œuvre de Pollock inspirera aussi Michelangelo Pistoletto qui considère que le tableau n'a plus ni bords ni limite car il devient environnement. En 1962, à travers une « création sans objet », il tente « une mise en communication » du public :

« Zoo vient de cette sensation qu'on est tous les jours dans une cage. L'idée de la cage implique la séparation entre deux situations. Le zoo est le lieu où on met les animaux, mais c'est aussi le théâtre, la galerie, et tout endroit où on enferme les choses. Nous sommes le zoo, nous sommes conscients que nous sommes dans la cage. Mais nous regardons à l'extérieur de la cage, et donc pour nous, le zoo est peut-être à l'extérieur. J'avais fait le projet d'une grande cage intitulée L'espace libre. Si l'espace libre était dans la cage, tout le reste était la prison. L'idée de zoo impliquait une libération de cette cage, une mise en communication. »

Fluxus

L'appellation signifiant "flux de la vie", et désignant plus un état d'esprit qu'un mouvement naît en 1961 au Black Mountain College au cours d'une soirée préparée par le poète George Maciunas à laquelle participent John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham...

George Maciunas organise à New York une série de performances mêlant poésie, musique, art corporel, etc. puis contacte en Europe différents artistes et réalise avec eux (Wolf Vostell, Nam June Paik, Joseph Beuys, Robert Filliou, Ben...) des Fluxus/Performances dont la plus importante a lieu à Wiesbaden en septembre 1962.

En 1964, est lancée la revue "Something Else Press" pour diffuser les idées de Fluxus, base commune de différents comportements ou propositions touchant la poésie, la musique, les arts plastiques ou corporels, la vie quotidienne, etc. L'une des caractéristiques de Fluxus est, outre le mélange des genres et la variété des modes de production, la dispersion des lieux d'intervention mais aussi la création entre 1967 et 1969 de sept coopératives d'immeubles dans le quartier de Soho à New York à l'intention des jeunes artistes.

Maciunas, Cherche à travers cette mouvance à produire des actions possédant « *les caractéristiques monostructurelles et non théâtrales d'un simple événement naturel, d'un jeu ou d'un gag. C'est la fusion de Spike Jones, du vaudeville, du gag, des jeux d'enfants et de Duchamp.* » Spike Jones, pratiquant le collage sonore.

George Brecht, élève de John Cage, va, à l'inverse de son maître qui privilégie la totalité et le flux permanent, isoler l'unique et le singulier, le hasard pour les transformer en une performance « event ». Idée qui prend forme en 1960 « *Je me trouvais dans les bois d'East Brunswick, dans le New Jersey, où j'habitais alors, attendant que ma femme sorte de la maison, debout, derrière ma camionnette anglaise Ford, le moteur et le clignotant gauche en marche : il m'apparut clairement qu'un véritable event pouvait être tiré de cette situation.* »

Joseph Beuys (1921-1986) n'emploie pas le terme de performance mais celui *d'action*. Il y a dans son œuvre une volonté de transformer la société. Il soutient que tout homme est un artiste, et peut donc accéder à son propre renouvellement. Son action est celle d'un personnage-chaman, qui met le spectateur en présence de la réconciliation des origines, d'une harmonie entre les espèces enfin retrouvée.



GLOSSAIRE

Actionnisme : L'actionnisme s'est développé à Vienne, de 1962 à 1972 environ. D'abord issu d'une peinture expressionniste ou tachiste, et alors que les artistes n'ont jamais abandonné cette pratique ni celle du dessin, le mouvement s'est surtout fait connaître par ses « actions » et les scandales qu'elles ont provoqués. Plus que les happenings américains, ces actions avaient pour objectif de choquer par leur violence et leur contenu politique un milieu particulièrement conservateur. C'est ainsi que Günter Brus, condamné à six mois de prison pour avoir profané l'hymne national (qu'il avait entonné en se masturbant, nu et barbouillé de ses excréments), préféra s'exiler. Hermann Nitsch leur conférait un caractère de rituel, utilisant au besoin des cadavres d'animaux, couvrant de leurs viscères le corps nu des participants. Les actions pouvaient prendre aussi une dimension festive et prôner, dans le pays de Freud, la libération sexuelle. Otto Muehl fonda une communauté. Bien qu'il n'ait pas réalisé d'action en public, on rattache au mouvement Rudolf Schwarzkogler dont les mises en scène de corps blessés, voire mutilés, étaient destinées à l'objectif photographique. Valie Export et Peter Weibel, qui ont réalisé des actions en commun, et qui appartiennent à une plus jeune génération, sont également considérés comme des actionnistes.

Action painting : expression forgée par le critique américain Harold Rosenberg, auteur, en 1952, d'un article intitulé « *The American Action Painters* ». Il y soutient que pour le peintre « la toile apparaît comme une arène offerte à son action plutôt qu'un espace où reproduire [...] un objet réel ou imaginaire. Ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image, mais un fait, une action. » D'où un intérêt tout particulier apporté au mode d'exécution du tableau (comme le *dripping* de Pollock), au geste. Les principaux *action painters* sont Philip Guston, Hans Hofmann, Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Jackson Pollock.

Happening : littéralement « ce qui est en train d'arriver ». Le happening est plus qu'un spectacle dans la mesure où, à partir d'une trame donnée, le spectateur peut se mêler à l'action. Celle-ci est ouverte à l'improvisation. Les happenings se multiplient à partir de 1958, à New York, sous l'impulsion d'Allan Kaprow, avant de gagner d'autres parties du monde, notamment l'Europe grâce à l'action de Jean-Jacques Lebel. Dans cette mouvance, on trouve Claes Oldenburg, Jim Dine, Yoko Ono... Kaprow avait été dès 1952, au Black Mountain College, l'élève de John Cage qui incitait ses étudiants à réaliser des *events* où puissent se mêler différentes formes d'art.

Les enjeux : “Utopique – c'est-à-dire politique”

NO83 n'est pas un spectacle "sur" Beuys. Comme son numéro d'ordre l'indique, il n'est qu'une étape parmi d'autres, particulièrement vive, drôle et culottée, d'un projet de longue haleine et d'ailleurs en partie imprévisible, comme tout projet artistique réellement vivant. En choisissant d'intituler leur nouvel opus "Comment expliquer des tableaux à un lièvre mort", en mêlant danses, sketches, fausses improvisations et vraies provocations, Tiit Ojasoo et Ene-Liis Semper, cofondateurs en 2004 du Theatre NO99 basé à Tallinn, en Estonie, n'ont pas voulu rendre hommage à l'inventeur du concept de "sculpture sociale" ni reproduire sa démarche. D'ailleurs, comment le pourrait-on ? Beuys est l'un des créateurs qui auront le plus fait, au cours de la seconde moitié du XXème siècle, pour conduire encore plus loin l'entreprise de remise en cause radicale de toutes les catégories esthétiques reçues, telle qu'elle fut inaugurée par Marcel Duchamp. Dans son oeuvre-vie, la matérialité du travail artistique achève d'être ébranlée et ses limites traditionnelles subverties. Comme un défi lancé aux conceptions muséographiques traditionnelles, l'"objet d'art" peut désormais s'élaborer sous forme évanouissante : à l'éternité supposée des matériaux "nobles" peut se substituer la fragilité, l'instabilité temporelle et spatiale du feutre ou de la graisse animale manipulés au cours de performances uniques. L'organique cesse d'être représenté pour être simplement présenté : sang, poils, cheveux, rognures d'ongles incorporent les tissus mêmes de l'artiste à la texture de son travail. Et il arrive que cet artiste, s'exhibant lui-même, ne paraisse plus faire la distinction entre les couches les plus profondes et intimes – archaïques, présubjectives, voire animales – de son être, et les dimensions plus ironiques, artificieuses ou histrioniques de la personne qu'il peut être amené à assumer. Beuys se prenait-il lui-même pour une sorte de chaman ? Acceptait-il simplement qu'on projette sur lui un tel rôle, en tant qu'élément de son intervention dans le champ social ? Était-ce naïveté chez lui, complaisance, rouerie ? Sur quel pied un tel créateur prétend-il donc nous faire danser ?

Courant mai 1969, à l'Experimenta de Francfort, Beuys présenta une action intitulée *Iphigénie/Titus Andronicus*, qui faisait intervenir, outre des extraits des œuvres de Goethe et de Shakespeare, un cheval blanc. Peter Handke se trouvait dans l'assistance. Quelques semaines plus tard, le 13 juin, le dramaturge autrichien revint sur ses impressions de spectateur dans le quotidien *Die Zeit*. "Un point doit être absolument clair : plus les événements sur la scène sont présentés de façon distancée et hermétique, plus la relation que peut faire le spectateur entre ces créations abstraites et sa propre situation dans la vie extérieure est claire et rationnelle [...]. Beuys, au lieu de s'en tenir à un comportement uniquement lointain et hermétique, réagissait de temps en temps aux mouvements du public avec trivialité : par exemple lorsque le cheval urinait et que le public applaudissait, il

applaudissait en retour. Ses mouvements, sa façon de s'agenouiller et celle, superbement non professionnelle, de réciter les vers : tout cela aurait dû être bien plus rigoureux, plus désespérément illusoire [...]. Mais plus l'événement recule dans le temps, plus inessentiels deviennent ces écarts, plus irrésistiblement le cheval, l'homme faisant le tour de scène, et les voix des haut-parleurs se fondent dans une image que l'on pourra appeler archétype idéal (*Wunschnbild*). Rétrospectivement, tout cela semble s'être imprimé dans la vie de chacun, telle une image qui n'inspire pas seulement nostalgie mais volonté de travailler soi-même sur de semblables images ; car cela ne commence d'opérer en soi qu'à titre de modèle à imiter. Et une sérénité exaltée submerge celui qui y pense : cela met en action ; c'est si douloureusement beau que cela devient utopique – c'est-à-dire politique.”

Comme on voit, Handke n'a pas adhéré sans réserve à ce qu'il a vu. Mais ce qui s'est passé vaut moins par l'événement même que par les traces qu'il aura déposées en chaque mémoire singulière, comme autant de secrets. L'acte, dans son sillage, laisse une image qui est aussi désir et aspiration à d'autres images, d'autres travaux. Reproduire Beuys, le traiter en auteur du répertoire, n'aurait donc pas grand sens. La “sculpture sociale” ne se prête guère à l'académisme. Pour cette discipline (si tant est que ce terme ait ici un sens), le danger serait plutôt de succomber à un certain étiolement. Comment les artistes contemporains font-ils pour échapper au risque d'être enfermés dans leur chapelle – et peu importe ici le nombre de ceux qui viennent les y adorer ? A l'heure où les avant-gardes, toutes autant qu'elles sont, se voient promues au rang de biens culturels acquis (il suffit d'ajouter un chapitre, ou quelques lignes, à la fin d'un manuel d'histoire de l'art), et à une époque où l'économie semble seule dicter les urgences qui comptent réellement, en quoi l'art – ou l'anti-art, d'ailleurs – a-t-il encore la moindre importance ? Comme l'écrit Catherine Millet, précisément à propos de Beuys, “une partie de l'art contemporain [...] montre [...] ce qui subsiste en l'homme d'archaïsmes irréductibles” ; or, ajoute-t-elle, “l'art contemporain est un lieu de liberté surveillée où ces archaïsmes s'expriment, et où, parce que l'abolition de la frontière entre l'art et la vie n'est pas encore totale, ils s'expriment sans trop de risque de passage à l'acte. La question est : des œuvres ainsi produites sont-elles plus que des symptômes ?” Terrible question, en effet – que vaut une liberté ainsi “surveillée” ? Ce que l'art contemporain a gagné en audience, en reconnaissance officielle, en confort, de quel prix doit-il le payer ? Alors qu'il s'est longtemps nourri de provocation et de conflit ouvert avec les autorités (qu'on se rappelle le scandale causé par l'expulsion de Beuys de son poste à l'Académie de Düsseldorf), le voici aujourd'hui célébré, mis en vitrine dans le monde entier. Mais le champ social, le champ politique en sont-ils réellement affectés ? Et à tout prendre, doivent-ils l'être ?...

La liberté ne cesse jamais de devoir être reconquise contre tout ce qui la surveille ou la séduit. Or cette reconquête, comme l'affirmait déjà Handke, ne peut se faire sans nous – nous, les spectateurs auxquels les artistes destinent leur “travail sur l'image” (dans la langue de Beuys et de Handke, l'image se dit *Bild* – et la culture, *Bildung*). Spectateurs à distance d'un tel travail, Ojasoo et Semper nous proposent le leur, chargé d'images faites pour relancer la réflexion, de Tallinn à Paris. Depuis les années 70, “les avant-gardes”, pour citer une dernière fois Catherine Millet, “recherchent, imposent” ce qu'elle appelle une “collusion / collision du public avec l'œuvre”. Le théâtre, ici, ne fait pas exception : avec NO83, les questions de l'art se posent à nouveau aujourd'hui, devant tous, pour tous – avec humour et vitalité.

Daniel Loyaza



© Ene-Liis Semper

LES THEMATIQUES

« une réconciliation entre les intellectuels, le pouvoir et la "foule" »

Tiit Ojasoo a déclaré que la personne et le nom de l'actuelle Ministre de la Culture ne revêtaient pas d'importance particulière dans la mise en scène de *Comment expliquer des tableaux à un lièvre mort*, et que dans l'ensemble, le but premier de la pièce ne consiste pas à ridiculiser les officiels de la culture – mais une telle affirmation semblera sans doute manquer de sincérité à plus d'un lecteur. (Le Ministre de la Culture estonien se nomme Laine Jänes, or "Jänes", en estonien, signifie "lièvre". Comme l'un des personnages du spectacle est une figure féminine qui joue un rôle officiel dans le domaine de la culture, beaucoup de personnes en ont conclu que le spectacle vise Laine Jänes. Ce n'est pas le cas. - n. d. l. r.).

Exception faite de quelques images fortes, ce sont les thèmes les plus larges qui sont en effet traités en scène. De fait, ce n'est pas seulement le titre du célèbre happening de Joseph Beuys qui renvoie à des questions soulevées par la pièce – franchement, ne s'appuyer que sur des jeux de mots à base de noms propres serait une marque d' "inculture" – ; c'est plutôt que les associations qu'il entraîne sont intégrées dans le spectacle dans les premiers moments de la représentation, lorsque Beuys, le personnage de référence, est assis en scène, le visage doré. Son attitude scrutatrice, à l'abri de ses expressions faciales plongées dans l'ombre, va droit au public, d'où le sentiment que l'être à qui il va entreprendre d'expliquer l'art depuis la scène n'est pas seulement un lièvre, et certainement pas la Ministre Jänes non plus, mais que c'est bien plutôt le public tout entier qui lui sert de cobaye. L'accent n'est donc pas placé sur des allusions contemporaines, ce que l'on pourrait croire confirmé par la férocité de certains commentaires récents sur des questions telles que l'appui aux artistes de théâtre apporté par le Fonds Culturel Estonien ou les droits sociaux à concéder aux écrivains. La rupture de communication, si ancienne, qui est ici mise en scène n'oppose pas seulement les "gens cultivés" à la "foule" : elle ne se produit que trop souvent entre membres du premier groupe. En conséquence, il y a lieu de temps à autre de se demander si le scepticisme et l'ennui de gens plus éloignés des foyers actifs de l'art ne peut, de ce point de vue, être parfois justifié. Le fait que les événements du moment, contemporains de la pièce, donnent un relief tout particulier au spectacle du point de vue de sa réception, est une "heureuse coïncidence" du même type que les émeutes déclenchées par le déplacement du monument du Soldat de Bronze (érigé par les Soviétiques pour commémorer leur occupation de l'Estonie après la Deuxième guerre mondiale – n. d. t.), sur fond de mise en scène de *GEP* par le Théâtre NO99. Mais il y a plus important : cela contribue à rendre plus expressif le concept de "sculpture sociale" selon Beuys, et à en

intensifier l'effet, en démontrant que la relation de l'artiste avec l'environnement qui l'inspire et avec l'environnement qui reçoit son travail ne peut fonctionner seulement à coups de slogans. Cette relation doit bien plutôt intégrer toutes les couches du processus de communication afin de parvenir à sa pleine efficacité.

Outre le simple "message", la mise en scène soulève également des questions de phénoménologie théâtrale. Est abordé le fait que la réalisation du message dépend de la capacité à opérer la performance, ce qui prolonge à certains égards le thème de *Sometimes it Feels Like... (Parfois on a l'impression que...)*, le spectacle d'ouverture de NO99. Cette fois-ci, cependant, l'accent est mis sur le caractère mesurable de la valeur de cette opération. Mais la mise à l'épreuve du public à travers la participation de Beuys lui-même n'est pas simplement une citation décorative. Elle est plutôt une introduction à un autre thème, à savoir, la manière dont les possibilités d'apprécier le fait de l'art sont déjà mises en scène *a priori* dans le lieu scénique. Le fait que la production est pleine de références et de citations divise le public entre ceux qui comprennent et ceux qui ne comprennent pas, mais il soulève également la question de la perception spécifique de l'art théâtral. Après tout, l'une des pommes de discorde les plus fréquentes entre les critiques traitant de questions culturelles et les commentateurs issus de la "foule" est la question de la perception du "sens commun" en art, débouchant inévitablement sur l'affirmation fréquente que l'art qui est essentiel à la société couvre ses propres frais et qu'il n'y a aucune demande pour un art qui ne le fait pas. En conséquence, ce qui ne peut être perçu au niveau primaire n'a aucune nécessité. A un niveau théorique, ce genre d'attitude est naturellement absurde, mais la question est de savoir comment cela se manifeste dans chaque cas individuel, par exemple dans celui de l'art théâtral lui-même, qui ne s'exprime pas au moyen de symboles hermétiques pouvant traverser les époques mais plutôt "ici et maintenant", en visant au premier chef à élargir la capacité d'empathie du public.

Est-ce que le spectateur qui, par exemple, est dépourvu de l'érudition professionnelle d'Eha Komissarov (qui enrichit ce spectacle particulier tant par les informations qu'elles donne que par la performance qu'elle accomplit), rejoint du même coup cette partie dite "non cultivée" du public du point de vue de l'art du théâtre ? Serait-ce donc qu'une personne ayant contribué au fonctionnement de ce qui se donne pour une manifestation de haute culture, aussi bien comme citoyen ayant payé des impôts que comme amateur ayant acheté sa place – serait-ce donc qu'une telle personne ne se verrait pas même autorisée à poser du tout la question de savoir depuis quand le théâtre peut être appréhendé seulement à travers des symboles et des citations, et non plus à travers la présence directe de l'acteur ? Depuis quand l'art du théâtre est-il devenu une catégorie artistique élitiste et intellectuelle ? Surtout quand on songe que l'on peut entendre la même question posée de temps à autre par des représentants d'autres milieux artistiques aussi bien, pour ne rien dire des arguments comptables qui l'accompagnent.

Cela peut sembler stupide, mais les gens ont le droit de poser de telles questions, du moins aussi longtemps que le soi-disant aristocrate intellectuel lui-même ne se comporte pas d'une manière digne de sa sphère de responsabilité, qu'il considère au lieu de cela comme appartenant tout naturellement à une certaine sorte de couche sociale sans prendre la peine d'expliquer posément à d'autres membres de la société, le cas échéant, comment lui-même et le prolétaire contribuent au fonctionnement de cette société sans que l'un soit pire ou meilleur que l'autre de quelque façon que ce soit. (A propos : les critiques intellectuels en général emploient trop souvent les concepts de "foule" et de "prolétaire" comme s'ils étaient synonymes, oubliant que la "foule" qui maudit les artistes dans les forums sur internet travaille souvent dans les bureaux, tandis que le prolétaire gagne son pain à la sueur de son front et n'a ni le temps ni le surcroît d'énergie nécessaires pour s'adonner à ce genre d'éreintage anonyme).

Andres Mähar, par exemple, soutient l'attitude correspondant à ce thème dans son monologue en tant qu'artisan verrier, qui parle très sérieusement du statut préférentiel qui est le sien (même s'il doit payer des impôts). Sur cette toile de fond, les plaintes qu'élève le personnage de Gert Raudsepp, qui ignore tout de l'art, ne paraissent pas moins convaincantes, lorsqu'il s'adonne non seulement à l'attaque, mais aussi à l'autodéfense. Si l'on vous pose la question, alors vous devez être capable de dire de quelle façon le conceptualisme et son travail d'exploration des limites travaillent l'ensemble de la société dans toutes ses couches. Ou en d'autres termes : pourquoi chier dans un vase et pisser dans une éprouvette ne sont pas une seule et même chose. Et donc, la division du public signifie-t-elle automatiquement que les valeurs ont fait l'objet d'une appréciation, fournit-elle *ipso facto* une base pour l'étiquetage ? Tout particulièrement à la lumière des convictions de Beuys lui-même : l'intellect ne désignait pas exactement la source de la créativité et au moins au niveau de ses recherches, il contrecarrait la division simplifiée de la société en une élite artistique homogène et spirituellement éclairée, des dirigeants hostiles à tout ce qui concerne l'esprit et l'intellect, et la foule spirituellement aveugle. Le mot d'ordre de Beuys selon lequel tout le monde peut être un artiste complique déjà cette sorte de simplification que l'on rencontre souvent. Ceci n'est peut-être moins un appel à un art populaire englobant tout qu'à la créativité en particulier dans toutes les sphères de l'existence. D'un côté, en tant que conceptualiste, dont l'activité directe n'est compréhensible que pour un petit nombre de personnes concernées, il voulait à travers cette approche considérer précisément la société comme environnement uniforme, moins arrogant, où l'artiste est aussi bien connecté à la réception. Sinon, pourquoi expliquerait-il des peintures à un lapin mort ? En même temps, cela confirme l'éternel paradoxe : l'art qui tente de liquider les frontières délimitant l'art de haut et de bas niveau, aussi bien que les frontières séparant la vie de l'art en général, peut sembler plus élitiste (incompréhensible) que la haute culture au sens traditionnel du terme, dont les attributs artistiques sont moins suspects même aux yeux de personnes plus éloignées de

l'art. Les questions posées par Beuys, cependant, devraient justement, dans le cas idéal, modérer cette rupture de communication (et son filtre d'arrogance), en mettant en évidence le sens des responsabilités tant du créateur que de son public.

Le spectacle joue de tous ces thèmes dans différentes versions, envisagés depuis la position de l'artiste, mais comme on l'a dit plus haut, même cette approche n'est pas dépourvue d'autocritique - et naturellement, la source principale des conflits, l'argent, n'est pas ignorée. Pour illustrer aussi bien l'assertion de Beuys selon laquelle l'argent sans créativité devient impuissant, sont introduits en scène des intellectuels souffrant d'une crise créative, qui "feraient sans doute quelque chose, mais...", et noient en conséquence leur chagrin dans l'alcool, aussi bien que des mécènes qui ne voient dans la profession du comédien qu'un distraction sans importance.

A propos de culture et d'argent : nous ne pouvons certainement pas ici passer le sport sous silence, et la longue pantomime sur différentes disciplines sportives illustre effectivement ce présupposé sur lequel s'accorde la majorité de la société : le sport est grandiose, harmonieux, mesurable et assujetti à des règles. Il est plus difficile de mettre en question cette position, qui est en outre renforcée par l'esprit d'équipe des participants, qu'une vague sphère d'activité basée sur des critères subjectifs, produisant un bénéfice impalpable, et dont les pratiquants eux-mêmes ne parviennent souvent pas à établir un consensus sur leurs besoins. La ministre interprétée par Maarika Vaarik est incontestablement comique, mais donne à voir la fatalité dont ce poste officiel est secrètement investie bien plus efficacement que ne le ferait une tentative directe de s'en prendre à la personne d'une ministre. Risto Kübar personnifie l'homme-chien Oleg Kulik (l'association avec le domaine sportif, où il a joué dans le même costume son rôle de supporter exhibitionniste, n'est probablement qu'une coïncidence fortuite, mais elle n'en offre pas moins d'intrigantes possibilités de mise en perspective), lequel attaque la Ministre lorsqu'elle vient affirmer qu'elle est du côté des gens de culture avec une évidente et cependant peu convaincante sincérité. L'image est, du point de vue visuel, relativement efficace, tant au premier degré que par les associations qu'elle suscite. Si l'on tient compte du fait que la principale figure du spectacle est Joseph Beuys, on peut rêver en toile de fond à un dialogue entre les performances de ces deux artistes : celle qu'accomplit jadis Beuys, intitulée "I Like America and America Likes Me" ("J'aime l'Amérique et l'Amérique m'aime") et la réponse de Kulik, une vingtaine d'années plus tard : "I Bite America and America Bites Me" ("Je mords l'Amérique et l'Amérique me mord"). L'une et l'autre performance critiquaient la société et les détenteurs du pouvoir, mais toutes deux (c'est du moins ce qu'on prétend) aspiraient à examiner et à surmonter les ruptures de communication au sein de la civilisation contemporaine : Beuys à sa manière rituelle et conciliatrice, Kulik en recourant à la "brutalisation" et en mettant en évidence un concept plus aigu de la réalité. Il

vaut mieux que le dialogue entre ces deux artistes demeure dans cette pièce à l'état d'esquisse, d'association simplement suggérée, car s'il devait être développé plus avant, jusqu'à ses conséquences extrêmes (voire en dégageant les contrastes entre leurs qualités américaines et est-européennes), cela nous entraînerait trop loin des problèmes de réception rencontrés par notre propre communauté artistique locale.



Nous ne pouvons néanmoins nous dispenser de rappeler l'aspect figuratif de la performance de Beuys mentionnée ci-dessus, où l'artiste, après avoir passé plusieurs jours dans une pièce fermée en compagnie d'un coyote et tenté de redécouvrir des possibilités pour réconcilier la tradition ancienne et la civilisation malade, fit uriner l'animal sur le symbole du monétarisme dont il avait tapissé le sol, le *Wall Street Journal*, pour confirmer cette tentative de réconciliation (détail qui fournit une association amusante avec la scène où c'est la ministre qui se fait pisser dessus). La fin de ce spectacle du NO Théâtre peut être vue comme une blague spontanée sans le moindre sens caché, mais aussi comme une référence à la tendance populiste du pouvoir en place dans notre pays à venir se faire voir dans certains événements culturels assez négligemment choisis. Mais à la lumière de ce qu'on a dit plus haut, elle peut aussi être vue comme un acte symbolique opérant à sa façon une réconciliation entre les intellectuels, le pouvoir et la "foule" – acte après lequel Mme la Ministre, s'étant vaillamment essuyée, a pu se joindre à un chant collectif confirmant l'unité rituelle.

Publié dans l'hebdomadaire culturel Sirp, 20 mars 2009

I Like America and America Likes Me [J'aime l'Amérique et l'Amérique m'aime], 1974, vidéo U-matic, noir et blanc, sonore

la figuration du pouvoir dans le théâtre verbatim



© Ene-Liis Semper

« All the lines spoken by the Minister originate from speeches and writings by Laine Jänes. Laine Jänes is presently the Minister of Culture in Estonia but she has not always been in this role. Jänes was previously a choral conductor, the manager of a concert hall in a small town, then the mayor of this same town, thereafter she rose to the position of a political party-affiliated minister. In the opinion of many, however, her competence has decidedly not progressed as rapidly as her career »

(« *Toutes les répliques dites par la Ministre sont issues de discours et de notes écrits par Laine Jänes. Laine Jänes est actuellement la Ministre de la Culture en Estonie mais elle n'a pas toujours occupé ces fonctions. Jänes a d'abord été chef de chœur, directrice d'une salle de concert dans une petite ville, puis maire de cette même ville. Par la suite elle devenue ministre, représentante pour son parti politique. Pour beaucoup cependant ses compétences n'ont décidément pas progressé aussi vite que sa carrière. »*)

Cet avertissement, inclus dans le programme en anglais distribué lors de la représentation du spectacle NO83, évoque une tendance du théâtre « verbatim » :

Présenté comme « théâtre citation » [Verbatim], l'une de ses caractéristiques est d'affirmer que tout ce qu'il rapporte est authentique : les pièces sont un montage de propos extraits de rapports de commissions d'enquête parlementaires, d'émissions télévisées ou d'interviews réalisées par l'auteur ou par les acteurs. Si la représentation du pouvoir politique n'est pas nouvelle au théâtre, elle n'est traditionnellement pas associée à l'authenticité, ou tout au moins pas avec le même degré. En effet, les comédies d'Aristophane et de la *commedia dell'arte*, les tragédies de Corneille et de Racine, ou encore les drames shakespeariens ont tous représenté le pouvoir politique, mais en prétextant généralement une reconstitution historique ou une démarche de type allégorique. Bien que la reconstitution historique ne soit pas dénuée d'une recherche d'authenticité, le fait qu'elle mette en scène des événements, et non des documents comme pour le théâtre-témoignage, diminue considérablement son caractère authentique.

[...]

La figuration fidèle du sujet original ne signifie pas que les auteurs vont rendre visible ce que les politiques veulent rendre visible mais au contraire ce qu'ils ne parviennent pas à cacher. Le meilleur moyen pour atteindre ce but est, selon les auteurs, de couper les discours des politiques et de les associer avec d'autres.

[...]

le montage peut être un outil de figuration autant qu'une arme pour défigurer les sujets originaux. Le montage prouve que le théâtre *Verbatim* n'a pas abandonné le système de figuration traditionnel du théâtre. En effet, il participe pleinement à l'illusion théâtrale, car l'ordre selon lequel les citations apparaissent, les coupes effectuées, voire l'ajout de scènes fictionnelles, contribuent à forger un monde qui n'existe que sur scène. Par voie de conséquence, le montage exclut une figuration fidèle des sujets, celle-ci devenant, soit un absolu recherché mais inatteignable, soit une revendication visant à manipuler le spectateur, une « arme idéologique ».

Le montage nous a appris que le désir de représenter les hommes politiques avec leur masque, de la façon la plus fidèle possible, est au moins aussi important pour les auteurs de théâtre *Verbatim* que de les démasquer. Leur exigence de vérité se retrouve face un dilemme : figurer fidèlement ce que les gens voient des hommes politiques dans la réalité quotidienne ou figurer fidèlement ce que les auteurs pensent être l'individu qui se cache derrière la fonction. Ces deux orientations définissent deux types de figuration, voire deux types de théâtre, différents.

[...]

Il s'agit, pour les auteurs, de dévoiler certaines vérités qui, pour des raisons diverses, sont cachées par le pouvoir. Il leur faut pour cela gagner la confiance du public et, dans le même temps, mettre à bas le masque derrière lequel se cachent les hommes politiques. Le pacte de confiance nécessite de reproduire le réel de manière authentique en copiant la rhétorique, les mots et les gestes, des hommes politiques. Mais, pour découvrir la vérité sur les événements, et pour que les pièces aient un effet dramatique, il faut que le masque politique tombe. Le recours au montage est donc indispensable, malgré le risque d'être accusé de manipulation. Le théâtre *Verbatim* cultive les paradoxes : celui de faire tomber des masques alors que le théâtre est créateur de masques, celui d'être authentique alors que le théâtre est le lieu de l'illusion, enfin celui d'être objectif alors qu'il est un art, et que tout art est subjectif. C'est pourquoi il oscille entre théâtre d'information et théâtre politique, entre objectivité et subjectivité, sans qu'un type de figuration ne l'emporte jamais réellement sur l'autre.

Texte de Jérémie Mahut
<http://www.raison-publique.fr/article271.html>

Le rôle de l'artiste n'est plus de représenter le monde, mais de le transformer

Par [John Jordan](#)

IMAGINAIRES SUBVERSIFS. les imaginaires sont-ils toujours subversifs ? Les rêves de changement sont-ils révolutionnaires ?

(Cet article est la transcription légèrement retravaillée de l'intervention de John Jordan au théâtre de l'Odéon, le 26 mai 2008, lors de la soirée-débat organisée par *Mouvements*).

Pendant des années, j'avais dans mon bureau une carte postale, sur laquelle était écrit "la question de l'art n'est plus l'esthétique, mais la survie de la planète". Je trouve que ça résume très bien les choses. La question de fond, c'est de repenser les logiques et la définition de l'art et de la lutte. Dans une société qui pratique le suicide collectif, comment lutter ? comment mettre en œuvre la créativité ?

Changer de logique, ça veut dire passer à "l'éco-logique". On peut pour cela s'inspirer des peuples indigènes : tout est connecté. Il n'y a pas de processus linéaire, mais des cycles. Il n'y a pas de leader, mais des réseaux d'interdépendance. Cette éco-logique, on doit l'appliquer à nos vies, dans toutes leurs dimensions : sociale, économique, artistique, militante, etc. C'est fondamental, comme point de départ. Parce que la plupart des éléments de la politique traditionnelle sont ennuyeux : des réunions, et encore des réunions ; des think-tanks et encore des think-tanks ; des manifs, et encore des manifs, au final, c'est au final, c'est emmerdant. C'est assommant, même. La grande question qui se pose, le défi des imaginaires subversifs, c'est de créer des formes de lutte qui font envie, qui donnent du plaisir : des formes de luttes qui ne soient pas qu'opposition, mais qui donnent à voir de l'utopie, qui s'ouvrent sur d'autres mondes.

Le capitalisme nous a volé tout cela. Il nous a pris le plaisir de la rébellion, et il l'utilise pour nous vendre des trucs merdiques. Du coup, je crois que le rôle de l'artiste ce n'est plus de représenter le monde. Nous n'avons pas besoin d'une pièce de théâtre de plus qui nous parle du désastre à venir, ou d'une chanson sur le thème de l'injustice, d'un poème sur la tristesse du monde. Le rôle de l'artiste, ce n'est plus de représenter le monde, mais de le transformer. Et pour moi, ça veut dire qu'il faut travailler, en tant qu'artiste, dans les luttes. Le matériau, ce n'est plus la vidéo, le théâtre, le métal, des couleurs, etc. Le matériel de l'artiste, désormais, ce sont les luttes elles-mêmes, les luttes et leurs formes d'organisation. La créativité doit être à leur service. Nous savons désormais que la beauté est dans la rue, que la poésie est sous les pavés. Nous savons que les meilleurs spectacles n'ont pas lieu dans les théâtres : ils commencent un peu partout, dès lors qu'on refuse la réalité qui nous est présentée. Les meilleurs spectacles, ce sont les moments où l'on renonce à être raisonnable, où l'on renonce à être spectateur.

C'est primordial, parce qu'aujourd'hui, nous sommes plus capables d'imaginer l'apocalypse que ce qui viendra après. Nous devons donc mettre fin à toutes les formes de créativité qui soutiennent le système capitaliste. Ce qui veut dire que les artistes doivent quitter l'industrie publicitaire, par exemple : ils doivent cesser toute collaboration avec les institutions qui permettent à notre système suicidaire de se maintenir. À la place, nous devons créer des luttes qui soient irrésistibles, des formes de luttes qui soient beaucoup plus belles, beaucoup plus désirables que le dernier Ipod.

Publié par Mouvements, le 20 juillet 2008.

<http://www.mouvements.info/Le-role-de-l-artiste-n-est-plus-de.html>

La bibliographie et ressources

Heiner Stachelhaus : *Joseph Beuys. Une biographie* (trad. Xavier Carrère, Clémence Guibout, Jean-Yves Masson), Paris, éd. Abbeville, 1994

Catherine Millet, *L'Art contemporain, histoire et géographie*, Flammarion, coll. Champs, 2009.

<http://www.raison-publique.fr/article271.html>

La figuration du pouvoir dans le théâtre verbatim

Mouvements, le 20 juillet 2008.

<http://www.mouvements.info/Le-role-de-l-artiste-n-est-plus-de.html>

Sirp, 20 mars 2009 (hebdomadaire culturel)

Pour aller plus loin...

Présent Composé

Bords de plateau

NO83

Samedi 5 novembre à 17h

Rencontre animée par **Laure Adler** autour du spectacle.

> Théâtre de l'Odéon – Salon Roger Blin / entrée libre sur réservation

present.compose@theatre-odeon.fr ou 01 44 85 40 44



Estonie tonique, festival estonien à Paris (octobre-novembre 2011)

<http://www.estonie-tonique.com/>

Vidéos : extrait de l'action de 1965 « Comment expliquer un tableau à un lièvre mort ? » :

http://www.4shared.com/video/LThSn4Z8/Joseph_Beuys_Wie_man_dem_toten.html

ou <http://www.youtube.com/watch?v=P4ZkR1X6s7E>

théâtre et politique : France Culture (podcast *la fabrique de l'histoire*)

<http://www.franceculture.com/emission-la-fabrique-de-l-histoire-theatre-et-politique-14-2011-07-11.html>

réflexions sur la relation entre théâtre et politique

http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/IMG/pdf/Feral_tous_th_est_po.pdf

<http://theatrespolitiques.free.fr/>

<http://litteranet.chez.com/html/dossiers/tp.html>

Élise Van Haesebroeck, *Identité(s) et territoire du théâtre politique contemporain : un théâtre apolitiquement politique*, l'harmattan, "l'univers théâtral", 2011