

LA PERFORMANCE ET LE SACRÉ :

« SACRÉ, Y ES-TU ? »

MONTSERRAT PRUDON

Université Paris 8

« Il dépend de nous d'élargir nos imaginaires »

Edouard Glissant, La cohée du Lamentin, 2005

La question posée au seuil de cette réflexion pourrait être modulée ainsi : « où te caches-tu ? », à quoi il serait répondu : « Là où tu ne sais pas me trouver », ouvrant ainsi la voie à la recherche ludique que l'on espère conduire ici.

Evoquer le sacré hors du territoire exclusif du religieux dont il est le premier attribut équivaldrait non seulement à interroger aujourd'hui la notion dans tel ou tel domaine qu'elle aurait depuis peu investi mais impliquerait aussi, par-delà la contemporanéité, le rappel de la réflexion conduite, depuis des siècles, dans de multiples Livres de Sagesse du temps passé. Prétendre aborder ce territoire, celui du sacré, à partir ou en compagnie de la poésie et de son expression relevant de l'extrême contemporain qu'est la Performance, peut paraître saugrenu, à la limite être tenu pour une boutade, à tout le moins une provocation. Cela se peut. Et quand bien même ? Certes la relation n'est pas évidente et les rares réflexions publiées autour de cette « manifestation » poétique ne s'y arrêtent pas vraiment. Rien, semble-t-il, n'est plus éloigné d'une traditionnelle définition du sacré que cette poésie « mise en corps », hors des sentiers bien – trop – fréquentés et qui partant dérange. Bien éloignée ? Dépourvue de rituel ? Pourquoi ne pas lui prêter attention, pourquoi ne pas la mettre au défi et, sans préjuger du résultat, la soumettre, cette contemporaine expression poétique, à la question ? Si provocation il y a, il convient de rappeler qu'elle se révèle souvent la meilleure manière – et la plus efficace – de rendre lisible ce qui ne l'est pas, de faire exister ce qui s'inscrit dans le hors normes. Il suffit sans doute de se mettre à l'écoute et de chercher un fil conducteur susceptible de montrer le chemin. S'impose alors, en premier lieu, le rappel de la réflexion, suggérée ou induite par le *Yi King, Livre des Métamorphoses* ou *des Transformations*¹, le plus ancien des livres sacrés de la culture chinoise, d'autant

plus fascinant que, pour le novice, il semble impénétrable. La référence à ce livre classique et à la notion d'aléatoire qu'il implique, toujours sous-jacente dans la démarche de Serge Pey par exemple, et implicite dans bien d'autres créations, nourrit d'ailleurs de manière explicite cette fois, la réflexion de poètes tels que John Cage ou Bartolomé Ferrando pour ne citer qu'eux.

Il s'agit en somme de procéder à un transfert de la notion de sacralité depuis le strictement religieux – tombé entre temps dans l'oubli du profane – vers le champ de la représentation, celle du corps, de l'humain en quête de transcendance. En d'autres termes de chercher ce qui peut relier la manifestation contemporaine d'une certaine poésie et la notion de sacré dans ce qu'elle implique de rituel, dans ce qu'elle suppose d'interrogation au seuil du spirituel.

Il sera donc question de Performance. Événement protéiforme, cette action poétique est connue pour être aussi diverse que réfractaire à la définition. D'où vient elle? Que fait-elle? Que vise-t-elle?

Répondre à ces trois questions – selon un inévitable rythme ternaire comme il se doit dès lors qu'on touche de plus ou moins près au magique – devrait permettre de rapprocher des domaines apparemment étanches, des modalités de création et de comportement fort différentes mais peut-être loin d'être incompatibles. Ce que l'on s'efforcera de démontrer à partir de la mise en œuvre des trois médiums, courroies de transmission, voies d'accès à la connaissance, qui leur sont communs : la voix, le geste, le mot en ce qu'il relève de l'écriture.

TERRITOIRES EN PARTAGE

A ces deux notions – le sacré et la Performance – correspond une commune quête de l'inaccessible, du domaine interdit qui est le propre du sacré, celui du spirituel. Echapper à la matière, transcender et parvenir à contacter ce ou celui qu'on ne peut voir, pouvoir dire l'ineffable, entendre l'in-oui, percevoir l'imperceptible. Cette aspiration se trouve au cœur de l'acte créateur, de la démarche de l'*auctor* qui poursuit le même but. Dans cette perspective la Performance, une des formes de l'action poétique contemporaine, a sa place. Dans le souffle qui la fait naître et dans la mise en acte – « Poésie en action », dira-t-on –, son aboutissement.

Dans cette quête du spirituel par laquelle on cherche à relier ces deux univers il est intéressant de noter la référence à la recherche inhérente à l'ancienne sagesse chinoise. D'autres voies étaient possibles. Dans celle privilégiée par nos contemporains on remarquera, ce qui explique et justifie leur choix, qu'il ne s'agit pas de l'aller vers un esprit supérieur, pas plus que d'aspirer à l'identification avec un Dieu créateur et tout puissant comme celui du mysticisme occidental. L'idée conductrice est celle d'un dépassement, le cheminement celui d'un approfondissement de la connaissance de soi, le but étant d'aller plus loin dans les possibilités physiques, intellectuelles et spirituelles – ordre d'énonciation parfaitement

interchangeable – de son corps, de son esprit. Dans la pensée classique chinoise cela correspond surtout à une recherche d'harmonie par rapport à l'univers. Faut-il dire : « le cosmos » et retrouver ainsi l'échange entre l'énergie corporelle et l'énergie du cosmos et de la terre, une des bases de la pensée taoïste ? ou plutôt la conscience universelle, rejoindre ainsi Kandinsky et le courant auquel Yves Klein donna sa couleur ? Il s'agit, en tout cas, de franchir la limite du corps et de l'esprit de l'individu.

Dans cette perspective, dans cette même dynamique, semble bien s'inscrire l'action de la Performance. Elle est d'abord attention au corps, appelé à manifester, convoqué, sommé de prendre acte. Elle est aussi appel à transmission, aspiration à la communication et au partage, invitation à un passage.

Ce que, dans un autre domaine et pour éclairer son travail de peintre, formule Guy Ferrer:

Le corps de chair de l'Homme est à la fois temple symbolique et outil pour appréhender le sacré.³

LA VOIE DU SACRÉ, LA VOIX DE LA PERFORMANCE

En partage il y a donc d'abord l'implication du corps. Du corps et de la voix. Loin du cabinet secret et douillet propice à la lecture, le poète performeur⁴ n'écrit pas ses textes pour les vouer à la lecture silencieuse et solitaire de son éventuel lecteur. Son texte il le proclame, il le crie, il peut le chanter ou même le danser. Se pose ainsi, par la modalité choisie, la question du but poursuivi par une telle action en art (ou art en action). Il s'agit, en outre, pour le poète d'instaurer la communication, de rechercher le dialogue. Et de l'établir directement. Sans message couché sur le papier. Sans traditionnel truchement du code scriptural. Par d'autres voies. On en appelle à l'attention de l'autre, à sa perception, à son regard, à son oreille, à sa participation, parfois. Mais qui est l'autre ? mon semblable, mon frère, aurait dit le poète d'un autre temps. Mais la relation est-elle si simple ?

Empruntons un chemin de traverse. Il nous conduira sans doute près du but. Revenons à l'origine : que fait l'Homme lorsqu'il veut établir le dialogue ? Lorsqu'il cherche à bâtir ? Lorsqu'il hésite avant que de s'engager dans l'amour, dans la guerre. Que cherche-t-il ? Je me réfère, on l'aura compris à la majuscule, non pas forcément au primitif mais bien à celui « polissé » et urbanisé, disons sociabilisé, que la légende et l'histoire ont proclamé notre ancêtre. Il interroge, il communique, lui aussi. Il transcende son univers là où l'Autre est supposé être, celui qui doit l'entendre. De là les présages, les prophéties et autres divinations qui en appellent à la puissance dont il faut obtenir la réponse, elle qui détient et l'oreille et le regard et qui donc est censée être à l'écoute. Autrement dit, il semble bien y avoir un lien entre le recours direct lui aussi ou se croyant, se voulant tel, entre la créature et celui qui lui a donné vie ou qui détient le pouvoir de la lui enlever, par l'établissement d'un rite censé lui permettre de franchir la limite du disible, du visible. Accès direct à une puissance ou divinité que, on l'aura remarqué, je n'ai pas nommée, interrogation qui passe par ce qu'il faut bien

appeler rituel : prescriptions, gestes et cérémonies en usage dans toute démarche relevant du sacré comme dans cette (nouvelle) expression (poétique).

Mais encore ?

Le poète écrit des poèmes, admettons le truisme, qu'il espère être lus. Il les publie sous forme de livre ou de feuilles volantes qu'il confie à la gourmandise de ses semblables. Qui lit encore de la poésie aujourd'hui ? Qui écoute la voix des poètes ? Une enquête n'est pas nécessaire pour répondre à la question, pas même la consultation d'un catalogue ni celle d'une tribune des livres. Ce qui induirait que le regard lecteur fuit le poème traditionnel. Que restet-il pour rétablir le dialogue ? La parole, toujours, mais selon une autre forme de transmission appelée comme elle est à provoquer, à capter l'attention (*captatio benevolentiam*) de celui qui l'écoute par le ton et le rythme employés. La parole proférée, celle qui attire forcément par sa diction, son intensité. En quelque sorte celle qui annule l'apathie ou l'indifférence et la saturation sonore, celle aussi qui se sépare du signe typographique et cherche l'accès par et dans la seule oralité. « Ecoutez-moi ! » dit le Poète. Mais qui écoute encore ? Dans cet appel à l'attention, à la disponibilité, on citerait volontiers Edouard Glissant : « Entends, entends, je te parle dans ta langue et c'est dans mon langage que je te comprends⁵ ».

Historiquement, la prééminence de l'oralité, de la voix comme instrument privilégié est bien antérieure à l'actuelle pratique du poète performeur. Héritière des premières avant-gardes et partant de l'initial renversement des valeurs qu'elles proclamaient, la poésie sonore en avait fait son cheval de bataille. Jalon nécessaire sans aucun doute à notre réflexion, cette dominante est ré-introduite pour les temps modernes par de brillants précurseurs qui, au cœur de leur action poétique, ont privilégié la voix humaine et ses multiples avatars (métamorphoses et modulations) pour la conduire jusqu'à d'authentiques prouesses. Rappelons au passage le rôle en cette matière de Kurt Schwitters dont la *Ursonate* (1925) composée à partir de sons sans lien sémantique, traitée comme une composition musicale et interprétée par l'auteur visait à l'éclatement du langage traditionnel. Quelques décennies plus tard une même préoccupation conduisait Isodore Isou⁶ à valoriser la force première de la lettre, pour sa matière sonore ou graphique d'ailleurs et, la rendant indépendante du mot, à en faire la seule détentrice de sens. Ces expériences, relevant du dadaïsme ou du lettrisme, seront poursuivies dans le cadre de la poésie concrète ou sonore et, se retrouvent, plus près de nous, dans les Performances de Henri Chopin ou de Bernard Heidsieck et l'étonnante utilisation de moyens techniques pour, par exemple, dupliquer la voix, la déformer, voire aller la cueillir – grâce au micro – là où se forme le son, dans l'arrière cavité buccale même.

Cette mise en évidence de la fonction de la voix, prolongement de celle du Prophète ou de l'Oracle demande à être précisée. Il convient de distinguer la portée que lui accorde la Performance de la pratique, aujourd'hui à nouveau remise au goût du jour, des « lectures poétiques et publiques ». Qu'elles soient dignes d'intérêt ne saurait être mis en doute. Qu'elles donnent lieu à une minime mise en scène et s'accompagnent d'un « décor » ne peut leur nuire, mais il s'agit d'autre chose et non de Performance. Lire en public un texte,

accompagné ou non d'objets censés mettre en valeur cette lecture, peut relever du théâtre ou de la déclamation, pas forcément de la mise en corps dont il est ici question. A ce propos, Serge Pey, dans sa thèse⁷ et en privé, parle de « possession du texte ». Il évoque la prise de risque du performeur à l'heure où, hors de lui, tout entier livré au sens du texte, il navigue entre deux états : hystérie et contre-hystérie.

Qui a entendu, qui a vu certaines Performances saura la fascination qui s'en suit, la sidération que provoque cette subite et globale convocation des sens, trop peu souvent proposée sous les cieus cartésiens. Et tout est là, précisément, dans la manière. Comment est-il fait appel conjointement au regard, à l'oreille, bref à la sensation née de la perception immédiate ? Une transmission s'opère mais par quels chemins nous parvient-elle ? Gavés d'images et de sons plus ou moins publicitaires que nous sommes, pourquoi soudain le regard redevient-il neuf, l'oreille disponible ?

Qui n'a pas entendu la voix de Julien Blaine clamant la peine et convoquant le souvenir de l'ami disparu⁸ ne peut imaginer ce qu'elle a d'intensité, ce qu'elle provoque d'émotion. Toutes les pleureuses, tous les *de profundis*, tous les rites de mort inventés pour apaiser les survivants seraient incapables de transmettre avec une telle force le sentiment de perte, l'angoisse du deuil et l'effroi de l'abandon. On est à l'extrême extrémité du supportable. La transe. Oui, peut-être, l'en deçà du contrôle de soi. L'irrationnel. Que rien ne peut expliquer si ce n'est d'évoquer pour le faire le charisme de l'artiste, la magie de l'instant. Magique en effet et donc relevant du rite et du sacré.

Une telle intensité, comment advient-elle ? Par la voix, le cri. Ce pourrait être le chuchotement. Ou le gémissement. Ici, dans la Performance cela passe par la violence et atteint l'insoutenable.

Et que fait le sorcier ? Que fait le shaman ? Ils sont, le poète-performeur et le shaman, hors du monde, hors de soi. Leur voix, ou le son des instruments qui la soutiennent, le rythme des grelots, celui lancinant des bâtons qui, en martelant le sol, accompagnent les vers de Serge Pey, créent cette atmosphère propice à l'envoûtement. La possession de et par le texte, l'osmose.

LE RITE ET LE GESTE

Et puis il y a le geste et son absence en forme d'appel et de suggestion. Dans la démarche de la *captatio* le rôle de la voix est évident. Si elle est l'instrument privilégié dont les modulations déclinent le sens, si elle recourt aussi parfois comme on le verra aux mots et à leur impact sémantique, la voix s'appuie aussi – et même le plus souvent – sur la gestuelle. Ce que disent les mots, la Performance le montre. Elle fait voir. Même si le geste semble toujours plus anodin que la parole.

Par le geste, celui dont le rituel antique avait bien compris l'importance, qu'il avait bien analysé et bien introduit dans sa démarche « tu tueras l'agneau... », « tu porteras la myrrhe

et l'encens ...». Et la requête est exaucée, la prophétie accomplie. Il y a dans la mise en espace – au sens propre – des mots de cette « poésie en chair et en os⁹ », de ce « poème action », de ce message habillé de neuf, la même intention, celle de donner à entendre ou à faire et aussi à voir pour, enfin, partager. Mise en espace qui fuit la page mallarméenne pour impliquer au premier chef, avec le recours à la voix, la prosodie d'un autre langage, métaphore et symbole.

Rite et théâtralité : les cérémonies, les sacrifices, les représentations qui constituent le rituel sont toujours codifiés, le signe est leur parole. Ce que reprend le langage du Mime et avec lui la Performance. Ce signe passe la gestuelle qui conforte et accompagne la parole et peut se substituer à elle. Il peut être, ce geste, redondance – comme le dessin tracé l'est au calligramme – mais il peut aussi, message lapidaire, par son dépouillement, se suffire à lui-même. Ce sera presque toujours le cas des prestations de Bartolomé Ferrando : l'expression impavide de son visage, sa gravité, la solennité avec laquelle il accomplit le geste le plus trivial évoquent l'art consommé de l'imperturbable Buster Keaton. Et deviennent armes de la dérision.

Peut-on pour autant parler de représentation ? Oui, si on entend par là transmission à partir de signes établis susceptibles d'être reçus par l'ensemble de la communauté. Mais la réponse est négative si représentation implique la pré-existence d'un texte dont l'acteur n'est pas « l'auctor ». Non que cela se fonde sur la seule improvisation. Les textes des performers existent. Ils sont même publiés. Mais ils se lisent dans le souvenir de leur diction. Dans l'écho que cette énonciation a laissé dans la mémoire. Et du geste qui la soutient. En outre le texte peut aussi varier selon le public qui l'écoute ce qui le sépare du texte dramatique. Même lorsqu'il est en attente de la participation du public le performeur est seul. En langage théâtral il s'agirait de monologue. Mais ici le texte prononcé est chaque fois différent. On parlerait alors d'œuvre ouverte selon Umberto Eco mais l'on débouche ici sur une des limites de cet art, à savoir l'impossibilité d'une transmission prise en charge par quelqu'un d'autre que l'auteur. Peut-on imaginer quelqu'un « faire » du Pey ? du Blaine ? de l'Heidsieck ? Chacun se dit et ne peut l'être que par lui-même. Il est seul à pouvoir rendre compte de l'investissement du « moi », de ce moi-là dans le texte. Tout au plus la « trouvaille » de l'un peut-elle inspirer l'autre. Ainsi l'effet de brouillage de l'écriture ou des sons et leur impossible décryptage, devenu signe de confusion et source de dérision peut-il se retrouver, en tant que situation, dans différentes actions de différents acteurs, semblable mais jamais identique.

Le geste est donc alors signe. Symbole ou métaphore, ainsi la marche ininterrompue d'Esther Ferrer qui renvoie à la métaphore machadienne : « se hace camino al andar », la disposition des bâtons et les bougies cérémonieusement allumées l'une après l'autre par Serge Pey ou ces lambeaux de la chemise de Julien Blaine qu'après avoir été invité à la découper chaque spectateur emportera telle une relique

Par l'appel à complicité adressé au spectateur/ regardeur / participant qu'elle suppose, la démarche renvoie alors à la notion d'aléatoire sur laquelle il faut, inévitablement, revenir. L'intervention du hasard est toujours prévisible, ce qu'ont démontré les aléas érigés en norme de l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle 1960). Son émergence est prévue, pensée, organisée par le poète. Mais elle est soumise au choix du lecteur, du regardeur, du public éventuellement invité à participer. Ephémère donc, elle ne s'inscrit pas le plus souvent dans la durée. Et si elle le fait, ce contre-temps lui-même est appelé à faire sens, ce qu'illustrent les interventions de Joël Hubaut dans leur ivresse glossolalique¹⁰. La mouvance de cette notion, son aptitude à l'instabilité est sans doute l'une des voies d'accès au *Yi King*, livre fondé sur la dynamique des transformations, du mouvement, des métamorphoses. La fascination de John Cage à son égard est connue. On la retrouve dans plusieurs manifestations et d'abord dans la Performance : « œuvre pour 12 postes de radio ». Il y présente 12 postes de radio effectivement branchés sur 12 chaînes différentes, toutes de fort niveau sonore. La juxtaposition de ces variances radiophoniques, inintelligibles pour cause de superposition et de brouillage des ondes, déroute et crée confusion et indécision. Bartolomé Ferrando s'en inspirera pour mettre en évidence l'aléatoire qui ponctue son travail tout en faisant intervenir le code d'écriture et le geste incongru : le poste de radio sera, dans ce cas « passé à la poêle », comme on dirait à la moulinette !

C'est par l'absurde ainsi créé que certaines modalités de Performance semblent quitter le terrain du sacré pour aborder celui strictement humain de l'implication de l'individu dans la cité. Prise en compte qui s'appelle la citoyenneté et implique la critique politique. Cela permet à Serge Pey de s'insurger contre toute forme de violence (guerre, torture, fanatisme), à Bartolomé Ferrando de dénoncer l'inanité de certains comportements sociaux, la dérision des gestes quotidiens, à tous de vilipender, à la suite de Fluxus et après Dada, le mercantilisme de la production artistique. Sur ce terrain la dérision est reine qui permet de souligner le décalage entre l'importance accordée à des futilités et le détachement pour les questions essentielles que pose la condition humaine. Dans les interventions de Bartolomé Ferrando la dérision donne lieu à un rituel fondé sur la lenteur des gestes et la gravité du visage qui confèrent à l'action le hiératisme nécessaire. Or il s'agit précisément de dé-sacraliser l'instant que l'on reproduit, de l'amener à l'extrême intensité d'où ne peut surgir que la dérision. En accentuant la distance entre ce qui est montré et la fonction dont on l'investit. Tel le célébrant d'un rite inconnu, le performeur, de noir vêtu, accomplira des gestes anodins : celui qui consiste à chercher une station radio, à écrire des messages sur une pancarte, à accrocher à un fil d'étendage. Il n'y a de sacré que dans l'apparence, que dans la solennité dont on semble revêtir ces gestes coutumiers. Ici, la notion de sacré, de gravité n'est convoquée que par dérision. Ce qui est une façon de banaliser le geste initial du rituel, de le ramener à la commune mesure, celle de l'humain. En somme la sacralisation qui relève du spirituel est appliquée au trivial, à l'anodin ; de cette dérision surgit la pirouette et la dénonciation. Qui retrouve le sens et la portée du cri¹¹.

ECRITURE ET PERFORMANCE

Par la voix l'oracle dicte sa réponse, le prophète sa prédiction ; par le geste, celui du shaman ou du célébrant, le rite est accompli. Dans son art, nous l'avons vu, le performeur reprend ces mêmes médiums, il les renouvelle. Peut-on pour autant, et quelle que soit la prééminence du geste et de la voix dans cette forme de création poétique, supposer que l'écriture se trouve évacuée, qu'elle en est exclue ? La formule « les saintes écritures » est là pour prouver le contraire. Elle laisse entendre que le rituel est fondé sur un texte de référence qui le justifie et lui imprime son mode. Toutes les civilisations du Livre – et notamment les trois monothéismes – en témoignent, souvenons-nous de Moïse recevant les Tables de la Loi. La Performance n'ignore pas, elle non plus, l'écriture. Les mots peuvent également être donnés à lire et non plus seulement à entendre ou à décoder. Même la plus « poésie d'action » d'entre elles, celle qui privilégie au plus haut degré la diction ou le mouvement, et je pense à Serge Pey, suppose une forme de lecture, celle des bâtons (les textes sont gravés sur des bâtons, instruments voués à la lecture autant qu'au rythme qui l'accompagne). Écriture encore chez B. Ferrando qui, par le truchement de pancartes, donne à lire à son public, alors que, officiant, il garde le silence. Il peut être, ce mot, donné à voir et/ou à entendre et devenir le condensé, le sésame de l'action présentée. Il est intéressant de constater que l'écriture alors est souvent utilisée comme à contre-emploi. Telle pancarte infléchit et condense en la résumant l'action accomplie devant le regard spectateur mais les signes graphiques qu'elle présente peuvent aussi être utilisés non plus comme outils de communication – ce que leur charge sémantique est supposée permettre – mais bien au contraire, par le brouillage auquel on les soumet, devenir impossibilité de dialogue. Technique utilisée par ailleurs sur un texte tracé au sol. Écrit une fois et proposé en lecture, il est échange, dialogue silencieux. La superposition du même tracé exigerait le décryptage d'un texte devenu illisible. Que reste-t-il du message ? et quel devin pour le déchiffrer ? Écrit, raturé, superposé puis effacé – plus ou moins rageusement, avec la main (B. Ferrando) ou le pied (J. Blaine) – il devient le symbole de l'impossible communication. Le silence dans lequel s'inscrit cet effacement du visuel n'est donc que la métaphore de l'insondable et irréversible solitude.

Incité au jeu de divination, le lecteur se trouve confronté à l'insoluble. L'impossible déchiffrement à partir de textes qui se refusent à la lecture, que ce soit par superposition (Ferrando) ou effacement (Blaine), renvoie à la même notion d'accès à la connaissance par des chemins interdits, par des voies secrètes qui ne se livrent qu'aux seuls élus, aux seuls initiés. Textes qu'il faut apprendre à décoder, dans la modestie du novice à l'écoute de celui-qui-sait. Où se pose aussi le problème de l'écriture. Est-ce l'apanage des dieux ? « Un substitut dégradé de la parole » selon le *Dictionnaire des symboles* ? symbole donc de la parole absente. Pour réactiver la révélation il faut une présence parlante. L'écriture arrive quand la parole se retire. Et l'on retrouve la formule de Saussure, citée par le même ouvrage : « langage et écriture sont deux systèmes de signes distincts ; l'unique raison d'être du second est de représenter le premier ».

Ainsi la Performance n'échappe pas à la fascination pour l'écriture, pour le mystère de sa codification dont la « lecture », l'interprétation doit, en quelque sorte, « se mériter », ne peut s'obtenir qu'après une initiation où l'on rejoint l'ascèse exigée par la lecture/interprétation des 64 hexagrammes du *Yi King*.

Quel qu'en soit le support – écriture, geste ou cri – que l'activité soit ludique ou ressortisse au magique, c'est un appel qui est lancé : appel du prophète qui crie, qui annonce : « Je suis celui qui crie dans le désert » dira le Baptiste, appel du devin qui invoque et traduit en langage clair ce qui ne l'est pas. L'imputation au politique est dès lors évidente et, à l'instar des démarches qui s'inscrivent dans le sacré, la Performance dit le monde, son désordre et sa futilité... et la détresse de l'individu.

Sacré y es-tu ? Interrogeait-on au seuil de cette réflexion à propos de la Performance. Il semble évident que cette poésie en action recueille en quelque sorte des éléments, des traces du sacré, peut-être même sans le savoir ou sans y prétendre, tout comme la société garde l'empreinte de certains rites dont l'origine s'est enfouie dans l'oubli. Le lexique en témoigne qui, comme le souligne R. Girard¹², fait parler de « catharsis », celle de l'art en général et du théâtre en particulier et, ajouterions-nous, de la Performance elle-même, en escamotant le sens premier et son rattachement au rite. Oubli à valeur de refus.

Les sociétés s'installent dans l'oubli ou le refus des rites ; la présence du sacré s'est estompée même s'il resurgit là où on l'attend le moins. Une identique indifférence semble frapper la Performance. Elle peut irriter, les performeurs peuvent déconcerter par la force et la violence même de ce qu'ils proclament. Dès lors tout devient possible, y compris le rejet. Celui de l'inconnu, le refus d'accéder, par cette voie-là, au mystère. Là encore, l'erreur du devin ne pouvait-elle pas lui être fatale ? Ne lapidait-on pas le sinistre prophète ? Le performeur sait bien que sa voix peut ne pas être entendue. Car il ne suffit pas que le message soit transmissible et transmis, encore faut-il qu'il soit reçu. Or la modalité souvent agressive, parfois violente – le poulet plumé et ses électrodes ou les tomates écrasées de Pey – peut occulter le sens, provoquer le rejet de telle formulation et interdire la survenue de l'empathie nécessaire entre Poète et public. Ignorants de notre ignorance, pour le dire avec les termes de Pierre Bourdieu¹³, nous restons sur la rive, incapables d'apprécier l'appel à la révolte ainsi transmis, mettant en cause le medium qui nous la transmet, « l'investissement absolu », l'entreprise « à corps perdu » du créateur. Ce qui n'est pas sans porter à réflexion, à suggérer que notre société ne supporte que l'euphémisme. Car il s'agit, certes, de violence, semblable à celle qui est au cœur de la peinture de Soutine, celle de Bacon et de tant d'autres créateurs plasticiens. Qu'est-ce à dire ? Nos yeux supporteraient-ils ce que l'oreille refuse ? Ou est-ce que la peinture reste hors de nous sans requérir l'assentiment, la complicité ? Ce qui, à l'évidence, est l'exigence même de la Performance. Ce à quoi elle parvient en empruntant la voie du sacré, à savoir ritualiser pour transmettre l'indicible, formuler l'ineffable, dire ce qui ne peut l'être.

A qui s'adresse-t-elle alors ? Est-ce au plus grand nombre ou à une seule poignée d'initiés ?

Où sommes-nous ? Et quelle est la mesure ? Ne faudrait-il pas dire la démesure ? Elle se trouve, cette mesure, dans la dérision, dans l'ironie, dans la distance qui conduit les pas et s'arrête pour apprécier le chemin parcouru, faire la pause, reprendre son souffle. Dès lors le sacré s'éloigne, l'humain règne en maître.

Faudrait-il parler d'ésotérisme ? Lequel des performeurs connus y souscrirait ? On en viendrait à conclure qu'ils entrent dans le sacré sans le vouloir, subrepticement et peut-être aussi qu'ils substituent à ce terme trop religieux à leur gré celui de spirituel. Par ailleurs si ésotérique implique ce qui est réservé aux seuls initiés, ce qui est secret, alors la Performance doit être tenue pour son contraire car elle se veut exotérique, ouverte à tous, au plus grand nombre.

POUR CONCLURE

Ainsi, après avoir cheminé de concert, les deux notions semblent prendre leur distance. Le sacré, les actes qui s'y inscrivent d'une part et l'acte poétique de la Performance et son rituel d'autre part, semblent bien partager les mêmes modalités, utiliser la même voie d'accès : celle de la sensation et de l'inconscient et aussi le même retour et questionnement sur soi. Sacré et Performance se retrouvent dans la même quête. Et n'épousent pourtant pas la même cause. Ne visent pas le même but. Le rite, élément de toute liturgie, quelle qu'elle soit, isole l'élu, le retranche du vulgaire et du profane et lui ouvre la voie qui le rapprochera de cette divinité / être inaccessible. La Performance, la mise en acte poétique qu'elle suppose, si elle use des mêmes truchements, vise tout au contraire l'échange le plus ouvert possible. Elle est parole formulée dans la seule attente et le seul espoir d'une réponse. Le sacré vise à fuir le profane et le trivial et cherche à atteindre dans l'humain la part secrète qui lui revient. Par les mêmes chemins la Performance vise à atteindre le profane dans ce qu'il a d'humain sans, apparemment, se soucier du sacré. La démarche est identique. Le but poursuivi inverse.

Il est sans doute plusieurs chemins pour parler du sacré, pour atteindre « tout ce qui maîtrise l'homme quand il croit le maîtriser ». Le détour par la Performance montre la commune aspiration à un dépassement ou à une intériorisation vers un au-delà ou un retour sur soi. Il y est sans doute question de démesure mais aussi de vie, de relation et donc de langage. Et n'exclut pas la violence. Ce qui ferait revenir au sous-titre de cette réflexion où l'on retrouvera sans mal comme un écho au travail de René Girard : *La violence et le sacré*¹⁴. Qu'elle dise la recherche de soi ou de l'Autre, cette quête passe par le refus et la revendication. Elle suppose donc la violence fondatrice en termes girardiens. Celle des Performances observées même si elles tentent d'échapper au sacré pour néanmoins y revenir par la référence à l'ancienne sagesse chinoise (Yi King), plutôt passage que fixité, et la prise en compte des métamorphoses d'un monde qu'il s'agit d'accepter, d'incorporer. . .

pour atteindre (?) une forme d'harmonie qui est transformation. Dans tous les cas qu'elle s'applique à soi ou à l'univers cette quête passe par le sacré et la violence :

... Et nous n'échappons pas au cercle. La tendance à effacer le sacré, à l'éliminer entièrement prépare le retour subreptice du sacré, sous une forme non pas transcendante mais immanente, sous la forme de la violence et du savoir de la violence. ... C'est pourquoi cette crise nous convie [...] à rendre pleinement manifeste, dans une lumière parfaitement rationnelle, le rôle de la violence dans les sociétés humaines.

¹ *YI KING* ou *I CHING* selon ses traducteurs en langue occidentale. On retiendra la version de Richard Wilhem et Etienne Perrot, ed. Médicis, (1973), 2003, manuel de sagesse autant que de divination. Texte et commentaire sur les 64 hexagrammes, signes de l'état de l'univers en termes de Yin et Yang que l'on devait lire / interpréter avec des baguettes d'achillée.

² Y. KLEIN, *Dépassement de la problématique de l'art*, 1959, détermine dans son œuvre picturale le choix exclusif et monochrome du bleu.

³ G. FERRER, exposition « Le Corps-Outil », Peintures et Sculptures, Château de Saint-Ouen, Janvier-Février, 2004.

⁴ Graphie française et attestée pour *Performer*. Venu du domaine anglo-saxon, devancier en la matière et défricheur du territoire, le terme a été adopté sans traduction par les langues romanes.

⁵ E. GLISSANT, *La cobée du Lamentin*, « Excipit », Gallimard, 2005.

⁶ Le manifeste, *La dictature lettriste* est de 1946.

⁷ S. PEY, *La langue arrachée, ou la poésie orale d'action*, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 1995, 5 volumes.

⁸ J. BLAINE, « à Joan Brossa, *in memoriam* », Performance, IIIe Colloque international de Traverses, 2000, in *Peinture et Ecriture (3), Frontières éclatées*, éd. La Différence/UNESCO, 2000, p.435.

⁹ Performance = « poème en chair et en os » : la formule est celle de Julien Blaine ; « poème-action » appartient à Bernard Heidsieck.

¹⁰ J. HUBAUT, relire son intervention « re-mot et re-mot et re-momo » au IIIe Colloque de Traverses, *op.cit.*, p.409.

¹¹ M. PRUDON & alt, *La Poésie à cœur, à corps et à cris*, ed.Traverses / Mandala, 2005, sous presse.

¹² R. GIRARD, *op.cit.*, note 14, p.435.

¹³ P. BOURDIEU, *Méditations pascaliennes*, « Comment lire un auteur », éd. Le Seuil, p.1001.

¹⁴ R. GIRARD, *La violence et le sacré*, éd. B.Grasset, 1972. En particulier dans le chapitre « L'unité de tous les rites » les pages 427-441; 448-458. Citation p. 480-481.