

VALERIA DE LUCA*

**REFUSER
LE TEMPS
POUR
AGIR LE
POSSIBLE.**

REFUSING THE TIME FOR ACTING THE POSSIBLE.
ABOUT «THE GREAT REFUSAL» BY LIGNA COLLECTIVE

AUTOUR DE «THE GREAT REFUSAL» DU COLLECTIF LIGNA

Fecha de recepción: 1 de febrero de 2019

Fecha de aceptación: 31 de julio de 2019

Sugerencia de citación: De Luca, Valeria. Refuser le temps pour agir le possible. Autour de «The Great Refusal» du collectif LIGNA. *La Tadeo DeArte* 5, n.º 5, 2019: 122-133. **doi:** 10.21789/24223158.1557

* Ph. D. en Semiótica
Investigadora asociada de la CeReS – Université de Limoges, Francia
v.deluca.83@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4998-7486>

RESUMÉ*

ABSTRACT

DANS CET ARTICLE nous analyserons un type particulier de performance reenactment pour montrer comment les relations entre l'histoire et la mémoire peuvent être remédiatisées par l'investigation artistique. Notre attention se concentrera sur la performance « The Great Refusal » du collectif LIGNA. Il s'agit du reenactment d'un événement historique qui en réalité ne s'est jamais produit: le Congrès de l'Internationale Socialiste qui aurait pu éviter la Première Guerre Mondiale. La production des actes de rejet et le développement de certaines qualités des gestes et mouvements des participants montrent des modes d'intervention tant dans le courant de l'action que de l'histoire. En particulier, ils dévoilent ce que les critiques d'art français A. Imhoff et K. Quiros appellent potentiels du temps. Dans ce sens, nous soulignerons la capacité de remédiation du reenactement -avec le double sens du mot, de médiatique et de remède-, en relation avec les blessures de la mémoire et de l'histoire.

IN THIS PAPER, we will analyze a particular kind of reenactment performance in order to show how the relationships between history and memory can be remediated effectively by the artistic research. We will focus on LIGNA's « The Great Refusal », a reenactment of an historical event that never happened, i.e. the Congress of Socialist International which could have avoided the First World War. The production of acts of refusal and the development of certain qualities of participants' gestures and movements disclose some modes of intervention in the course of action and history. In particular, they disclose what French scholars and curators A. Imhoff and K. Quiros call potentials of time. In this sense, we will try to stress the remediation capacity – in the double meaning of the word, medium translation and remedy – of reenactment with respect to wounds of memory and history.

* Un agradecimiento muy especial a Alain Bunge por la ayuda con la versión de este resumen.

REENACTMENT

REENACTMENT

PERFORMANCE

PERFORMANCE

LIGNA TANZ

LIGNA TANZ

TEMPS POTENTIEL

POTENTIAL TIME

REMÉDIATION

REMEDIATION

COMMENT ARRIVE-T-ON à injecter de l'inouï dans la durée, comment peut-on faire entendre la vibration de l'événement imprévisible, comment étendre l'espace du visible pour en faire un espace d'action d'une communauté multiple, habitée par toute sorte d'êtres ?

Telles sont, si l'on devait les résumer en quelques mots, quelques-unes des questions fondamentales qui animent la production artistique du collectif allemand LIGNA, et notamment la performance acoustique-gestuelle «Die grosse Verweigerung/The Great Refusal/ Il grande Rifiuto»¹ de 2015.

Il s'agit d'une performance-reenactment qui, à travers la mise en place d'un dispositif technique sophistiqué, ainsi que d'un travail d'écriture polyphonique, remet en cause — en termes aussi bien de forme que de contenu — les principes mêmes du reenactment et son «impulsion»² à l'*archive*, pour se constituer au contraire, comme on le verra dans les lignes suivantes, en tant que *machine* capable de dégager des *potentiels du temps*.³

Avant de détailler les composantes et les instances de césure de la flèche du temps de TGR qui suturent *ipso facto* les *blessures* de la mémoire (même lorsqu'il s'agit d'une mémoire imaginaire ou fantasmée), essayons de donner au lecteur des éléments de repérage autour de LIGNA. Tout d'abord il est nécessaire de préciser ici que ce travail est actuellement le seul en langue française, ce collectif n'étant pas trop connu hors des frontières linguistiques allemandes et de recherches académiques pointues dans le cadre de la *Bewegungswissenschaft* et des *Performance Studies*. Néanmoins, le collectif LIGNA, outre ses actions performatives dans des cadres publics les plus différents (espaces publics, gares, villes, plateaux, etc.) en Allemagne ainsi qu'à l'étranger, a récemment remporté le Haut Prix George Tabori Preis 2017, soutenu par le Fonds Darstellende Künste, pour le « Medien- und Performancekünstlern bestehende Gruppe », lors de la cérémonie qui eut lieu à Berlin. Parmi les motivations à la base de la remise de ce prix, figurent notamment l'analyse des mécaniques et des dynamiques de groupe, ainsi que l'interrogation autour du clivage entre contrôle et prise d'initiative autonome à l'intérieur d'une collectivité. Un tel clivage met en exergue précisément les lisières entre singularisation du vécu et possibilité de partage d'un sentir commun dont l'Histoire s'empare pour s'écrire elle-même. Recomposer — pourvu que cela soit possible — les blessures de la mémoire, veut dire par conséquent tracer tout d'abord un sillon qui n'aplatisse pas le singulier sur le collectif et vice-versa, mais qui puisse reconfigurer l'idée même de l'être ensemble. En effet, comme le rappelait Paul Ricœur,⁴

les blessures dont il s'agit sont à la fois des blessures de la mémoire personnelle, imprimées parfois dans la chair par la perte d'un être cher, et des blessures de la mémoire collective, infligées par la violence de l'histoire au sens de la liberté et de la justice. À cet égard, il faut rappeler le paradoxe de la mémoire qui fait qu'il n'y a rien de plus personnel, de plus intime et de plus secret que la mémoire, mais que les mémoires des uns et des autres, entre parents, voisins, étrangers, réfugiés – et aussi adversaires et ennemis – sont incroyablement enchevêtrées les unes dans les autres au point parfois de ne plus distinguer dans nos récits ce qui revient à chacun : les blessures de la mémoire sont à la fois solitaires et partagées.⁵

LIGNA: UN APERÇU

CE TRAVAIL d'imagination, de reconfiguration, de constitution de nouvelles formes de l'être ensemble marque toute la production artistique de LIGNA, dès ses débuts jusqu'à TGR. Le collectif, formé par les artistes Ole Frahm, Michael Hueners et Torsten Michaelson, entame en 1997 son cheminement de recherche et d'exploration de moyens — tout aussi techniques — de mise en présence, en action et en interaction du public-performeur à partir d'un des médias les plus modernes et dépourvus, à l'époque actuelle, d'une véritable charge expressive, voire communicationnelle, à savoir, la radio.

Depuis 2002, année de réalisation de « Radio Ballet », jusqu'à 2014, année de production de « Secret Radio », en passant par « Der neue Mensch. Vier Übungen in utopischen Bewegungen » (« The New Man. Four Exercises in Utopian Movements », 2008), l'utilisation de la radio, sous forme de radios portables et, le plus souvent, d'un dialogue d'instructions via les auriculaires et des dispositifs de captation du signal,⁶ se voit changer le signe : de moyen de masse et de propagande à voix singulière à écouter et à laquelle réagir gestuellement jusqu'à composer des patterns cette fois collectifs à partir d'indications chorégraphiques éparpillées et différenciées.

Ainsi, comme l'on verra, le son, le *bruit d'interférence*, demeure silencieux, presque invisible, à l'état spectral, tandis que les actions, les déplacements dans l'espace et les nouvelles formes d'interaction — aussi bien mutuelle qu'avec l'espace même —, se font porteurs de la voix d'une *praxis* pure, affranchie de tout souci de visibilité au sens de la spectacularisation. Ce dernier point, qui s'avère capital dans la lecture de TGR et à l'égard du reenactment même, trouve ses origines et sa raison d'être dans la théorie et dans le travail artistique de Rudolf Laban, célèbre fondateur de la *Labanotation* et théoricien des *efforts* (facteurs) de tout mouvement (non seulement le mouvement dansé), qui avait fui précisément l'Allemagne nazie et dont les propositions influenceront l'école de Wuppertal. À la base de la choréutique de Laban, était en effet l'idée de développer un mouvement

panique (au sens grec du terme), choral, dont l'efficacité esthétique et émotionnelle puisait ses sources non pas dans des intentions ou des rôles préconstitués, mais dans l'exécution réelle des mouvements, des gestes. Ainsi, la partition chorégraphique devient écriture gestuelle de l'espace *en acte*, lieu où ensuite peuvent émerger des subjectivités. Comme le collectif l'affirme dans un entretien avec la chercheuse Sandra Noeth,

pour nous, il a toujours été question de découvrir que le mouvement a toujours un effet réel [...] Vous ne devez pas forcément être la personne assise, pour ainsi dire ; vous ne devez pas forcément performer ce que vous êtes en train de faire. Vous le faites simplement et cela a un effet en soi.⁷

C'est précisément le caractère improvisé du mouvement et, par conséquent, la nécessité d'un ajustement présent et continu des corps performants, qui, chez LIGNA, engendrent une modalité différente de la relation au matériau historique et mémoriel. La théoricienne de la danse Yvonne Hardt remarque à ce sujet le haut degré d'autoréflexivité de toute opération de reenactment (ou de reconstruction) et souligne tout particulièrement par rapport à LIGNA, qu'ils « font encore plus, car ils nous font réfléchir non seulement sur le rôle que joue l'improvisation comme moyen de travailler avec le passé, mais aussi sur la manière de (ré)enactner quelque chose qui a déjà été improvisé dans son format historique ».⁸ De ce fait, selon Hardt, l'attention est portée sur les processus d'appropriation — plus que sur ceux de reconnaissance en tant que telle — du passé, de manière que le public puisse expérimenter le sens d'une différence toujours renouvelé. Dans cette perspective, « the past is not conceptualized as something static, as something that could be retrieved from the archives, but as a construct of remembering that in itself is a performative process »,⁹ si bien que l'archivage du passé devient lui-même un acte performatif critique dans la performance artistique.

LE GRAND REFUS

LES DIFFÉRENTS éléments que nous venons d’esquisser confluent et sont magnifiés par la performance « The Great Refusal », dans laquelle leur mélange contribue à saper les fondements du dispositif performatif réenacté en tant que tel, tout comme du dispositif technologique qui est pourtant exploité.

Si, comme de nombreux auteurs l’ont remarqué, le reenactment, en tant qu’acte de remémoration performative d’événements historiques passés, montre à la fois l’épaisseur temporelle et médiatique de tout geste et le potentiel de variation et d’indétermination activé par le fait même de la répétition, — répétition qui, en tant que telle, engendre immédiatement une fictionnalisation de l’histoire, voire la mise en place d’une *a-historicité* —,¹⁰ TGR fait un pas ultérieur : le reenactment d’un événement qui n’a jamais eu véritablement lieu, mais dont on peut retracer des bribes, des résidus d’actions possibles.

La performance, trilingue (allemand, anglais et italien), est issue d’une série de laboratoires en Allemagne et en Italie et s’est déroulée à Hambourg en 2014 et en 2015 en Italie, à Bolzano (Trentin-Haut-Adige), et lors du prestigieux festival de théâtre « Santarcangelo dei Teatri » (Émilie-Romagne). Le choix de l’Italie n’est pas un hasard : l’événement qui aurait dû se produire était le Congrès de l’Internationale Socialiste (23 août 1914) à la suite duquel une grève générale était prévue afin d’empêcher l’entrée en guerre de l’Autriche, mais aussi de l’Italie, qui aura vu parmi ses figures majeures favorables à l’intervention italienne l’irrédentiste Cesare Battisti, originaire du Trentin-Haut-Adige qui était à l’époque sous la domination de l’empire austro-hongrois.

Si le noyau historique paraît à la fois clair et brouillé dès le départ (car comment revivre ce dont on n’a pas de mémoire ?), la performance invite et enjoint ses participants à agir ce résidu de possible, à ouvrir un potentiel du temps, à travers l’installation d’un temps vague et suspendu, un temps potentiel qui n’est ni passé ni futur, mais qui se dégage d’actions sur le temps même. En effet, la performance, d’une durée de deux heures (avec un intervalle de 15 minutes) est divisée en deux grandes parties, dont la première peut à son tour être scindée en deux moments, l’un d’installation de la moire, l’autre de transition vers le potentiel.

La première partie place les participants en Italie, à Reggio Emilia, le 25 février 1915, où Cesare Battisti allait intervenir face aux nationalistes, mais également face aux pacifistes et aux soldats. Il y aura des affrontements entre les différents groupes, incarnés par les participants, qui reçoivent, à l’aide d’auriculaires, des instructions

différentes et simultanées sur les actions à mener en fonction de leur propre appartenance. Les instructions, comme dans la suite de la performance, se composent à la fois d’un récit sur ce qui est/était en train de se passer et sur des gestes à effectuer (se déplacer, crier, applaudir, etc.). Ainsi, la foule se répartit et l’appartenance de groupe se dévoile au fil des actions, puisque chaque participant ne peut pas entendre ce qu’entend son voisin et doit calibrer ses gestes dans l’obscurité et dans l’imprévisibilité de ceux des autres (d’autant plus qu’aucune chorégraphie n’est connue d’avance). Ensuite, une remontée progressive dans le temps et dans les pas se produit : on marche vers le passé méconnu, de l’hiver 1914-1915, au mois d’août 1914 (moment où les armées se rassemblent et les déclarations de guerre sont envoyées), jusqu’à arriver à Bruxelles, au matin du 29 juillet 1914, quand, au Cirque royal et à la Maison du Peuple, nombre de personnalités du monde socialiste (on y entrevoit Jean Jaurès peu de jours avant qu’il ne soit assassiné, ainsi que Rosa Luxemburg), se réunissent pour planifier le Congrès de l’Internationale et la grève générale. Les participants abandonnent la salle, sur l’horizon la rangée qu’ils avaient formée il y a peu en regardant vers Paris ; rien n’est établi finalement, les représentants des différents pays partent l’un après l’autre. Suspension.

La question qui se pose est dès lors : que faire ? comment agir encore ? A-t-on épuisé les marges d’action, du moment où on ne peut ni aller en avant dans le temps, car l’on connaît l’histoire — et donc on ne pourrait que se résigner —, ni aller ailleurs ou en arrière, car on ne serait pas capables de restaurer *tout* le temps ? Ou bien, y a-t-il encore un intervalle de création ?

Le Pedagogium du refus

Dans la deuxième partie, où s’installe le « Pedagogium du refus », cet intervalle est fabriqué, creusé, exploité afin de faire l’expérience du refus, de l’apprendre et de l’apprivoiser en toutes ses déclinaisons. Ici, il n’est plus question d’histoire à proprement parler, mais de se réveiller dans « un cauchemar sans histoire », dans un genre d’« institution sans spectateurs, où les acteurs peuvent aussi bien écouter qu’être écoutés [qui] surgit dans l’intérêt d’une communauté collectiviste et sans classes ».¹¹ Même s’il est dit au début que le Pedagogium est conçu comme le Fragment Fatzer de Brecht, on s’éloigne progressivement du « prétexte » de *ce-qui-n’a-pas-eu-lieu* pour s’approcher davantage du refus et de la résistance en tant que tels, à savoir en ceci qu’ils se posent comme étant transversaux aux faits historiques et aux temporalités.

C'est en premier lieu dans ce sens que, comme on l'a évoqué plus haut, on peut lire le dispositif de TGR, et notamment du *Pedagogium* du refus, comme un *potentiel du temps*. Dans leur ouvrage homonyme,¹² les historiens de l'art Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós détaillent la notion de potentiel du temps et, plus précisément, de régime de temps potentiel(s), en la distinguant à la fois de l'accélérationnisme (qu'il soit enthousiaste ou critique) et du présentisme post-moderne. En d'autres termes, ils cherchent à renverser d'un seul coup une logique de détermination et d'héritage historico-culturels dont on ne saurait que s'émanciper, et une logique de répétition *ab libitum* d'un présent sans visée et sans épaisseur temporelles. Par conséquent, un régime potentiel du temps ne s'identifie ni avec une préfiguration de l'avenir inéluctable — comme dans les récits apocalyptiques de la fin —, ni avec l'augmentation des connexions et de la vitesse des échanges et des relations qui font l'apologie d'une virtualité répétée en tant que telle, et par là même prise dans l'impasse de sa propre croissance.

Un tel régime souhaite extraire de « chronies » historiquement et culturellement différentes des *à-venir*, des possibilités d'action et des conséquences, des faits actuels, déjà là, et pourtant pas encore entièrement achevés. Cela se fait non seulement par découpage, recoupage, intersection de plusieurs types de temporalités, mais aussi par une sorte de soustraction de l'action par rapport à sa part d'affichage, de monstration, de mise en scène, en privilégiant au contraire, des conduites, des gestes qui ne seraient pas normalement associés au changement, à la révolte, à l'institution d'un possible.

Ici, étrange coïncidence, TGR semble anticiper presque à la lettre les suggestions proposées par Imhoff et Quirós. Au moins trois points retiennent à cet égard notre intérêt, à savoir le *refus au conditionnel et silencieux*, l'*opacité des choix* et le *bruit d'interférence* et le *potentiel du questionnement*.

Le refus au conditionnel

En premier lieu, la formulation d'un refus sous la forme d'un conditionnel, mélange de négation et d'éventualité, tel le refus de Bartleby le scribe. En effet, on retrouve cette figure emblématique aussi bien dans TGR, au début du *Pedagogium* que chez les auteurs, signalant précisément dans les deux cas, un arrêt qui se configure immédiatement comme un autre cours en acte d'une histoire. Dans le *Pedagogium*, on assiste à plusieurs « scènes » qui ont lieu simultanément, auxquelles participent des groupes plus restreints de personnes (de 2 à 6) qui, cette fois, écoutent les mêmes instructions. Dans l'un de ces « tableaux vivants », on dit que « Bartleby ne pouvait pas manquer dans le *Pedagogium* du refus. Tu peux être Bartleby ».¹³ ceux qui se prêtent au jeu, qui osent cette forme de refus, se verront interpeller par un avocat demandant d'effectuer des transcriptions, auquel ils répondront « I would prefer not to [Je préférerais pas] ». En face de l'autre ou en

face du mur, ils ne cesseront de répéter la même phrase, en faisant varier le ton, la cadence de la réponse, pour ensuite demeurer dans le silence. De la même manière, toujours dans le même tableau, un changement de perspective est opéré : à la place de l'avocat, on constate le refus de répondre, le refus de donner une explication, ou bien le refus d'écouter l'ordre imparti : encore une fois, un silence acté qui produit chez l'autre sinon une prise de conscience, du moins un dépaysement perceptif et cognitif.

La répétition du refus en tant qu'acte de langage et en tant que repliement dans le silence opère le renversement qu'Imhoff et Quirós repèrent à partir de Bartleby :

face aux multiples variations variation sur le « ne pas » qui ont marqué la fortune de cette énigmatique figure bartlebyenne — cette présence négative devenue viatique de nos temps de détresse —, nous entendons dans la transformation du « je préférerais ne pas » en « je pourrais » [...], non plus cette puissance sans volonté, mais une manière d'envisager toute volonté comme acte – *déjà là*.¹⁴

L'injonction paradoxale à des actes minimaux de refus, prend simultanément la forme du silence, de l'attente, de la vigilance, de l'oubli de l'attente même qui, comme dans le tableau où l'on fait référence à Walter Benjamin, se mute, par le biais de l'ennui, de la paresse, et finalement, du rien, en condition même, en disponibilité pour que l'inattendu se produise. De la même manière, ce cadre mène dans les autres tableaux à esquisser un défilé de figures aux marges de la subjectivation et de l'activité au sens courant du terme. Apparaissent le schizophrène, la paranoïaque (incarné dans le Schreber deleuzien), l'idiot : toutes des figures dont les gestes et les actions se soustraient encore une fois à la prédictibilité des intentions, au contrôle statistique, à la probabilité de la réaction, à la linéarité des causes et des effets, aux brides des canaux de communication, « pour aboutir sur cette région dans laquelle la voix se réduit à un bourdonnement ».¹⁵

L'opacité des choix

Par le brouillage du présent que ces figures affichent, non seulement une réécriture de l'histoire devient possible, mais aussi la possibilité de rêver d'« histoires inouïes ».¹⁶ Cependant, au fil de l'évolution de la performance, on constate que cette possibilité de faire entendre l'inouï en devenant soi-même bourdonnement, bruit de fond, le bruit qui passe souvent inaperçu, n'est pas que l'apanage de ces figures en tant que telles. Une issue de l'issue est fabriquée : l'opacité des choix. Après le sommeil de la virtualité de la production, où le temps du rêve se confond avec celui du travail, le moment est venu de se réveiller, tous. Cet éveil est conçu, même dans les instructions données aux participants, comme don du choix, de la prise de décisions individuelles et collectives à l'intérieur de la

performance et imprévisibles par rapport à ce qui a pu avoir été imaginé. Marcher ou s'arrêter, « devenir triangulaire » : la seule injonction est

agis ! de sorte que tes actions résultent opaques aussi bien à toi-même qu'aux autres [...] la force de ce qu'on appelle politique extatique vient de l'écart, de la petite variation, des tourbillons qui poussent le système vers son point de rupture, du désir qui excède le flux.¹⁷

L'opacité des gestes, le devenir bourdonnement, permettant la production d'un *bruit d'interférence* dans le système, sont conçus comme soustraction à une prise directe et éclatante sur celui-ci, non pas comme un ajout de quelque chose de significatif mais d'un degré de complexité ultérieure dans la lisibilité du système. De même que l'opacité des gestes de TGR s'affranchit des mesures statistiques et explore « les zones grises entre 0 et 1 »,¹⁸ de même Imhoff et Quirós défendent l'opacité des temps potentiels face, par exemple, aux ambitions de totalités des cartographies :

nous parlons de ces temps secrets, à l'abri des yeux du monde, à l'abri des prescriptions du code. Ces temps secrets répondent à un besoin d'opacité. Opacité stratégique, opacité de résistance [...] Nous devons concevoir l'obscurité des autres autant qu'être obscurs à nous-mêmes, accepter nos irréductibles opacités temporelles.¹⁹

Au demeurant, l'opacité des choix représente en même temps le refus du dispositif d'identification, tel que la structure d'appel/réponse le manifeste – une structure qui installe dans la convocation de l'autre un temps de la parole et de la voix, un temps de l'interpellation –, et, aussi, une voie pour une interrogation réflexive sur le statut même de soi en tant qu'individu, en tant que sujet.

Le potentiel du questionnement

Cette interrogation réflexive, partagée par tous les sujets, ainsi que, dans la performance, par tous les individus, nous semble installer une couche supplémentaire d'épaisseur temporelle et de possibles à l'intérieur du *Pedagogium*, accompagnant transversalement les exercices de refus.

Si ce dernier se déploie comme silence, comme bourdonnement, comme bruit d'interférence, comme opacité des choix, il est néanmoins traversé par une autre suspension du temps qui met le sujet à la fois face à soi-même en tant que tel et en tant qu'assujetti, et face à son semblable qui partage l'écoute avec lui. On se réfère ici aux différents moments où des questions directes sont posées aux participants et qui préludent aux moments d'instruction d'actions et de gestes. Celles-ci, allant de la généralité du questionnement concernant les modalités envisageables du refus jusqu'à solliciter le participant dans les motivations à la base de ses actes, même les plus banales, nécessitent d'une part d'un temps précisément de l'écoute

et, d'autre part, en particulier d'un temps d'observation, d'attention, de retour réflexif sur sa propre présence. Éparses dans les différents tableaux, leur extraction sous forme de liste devient une sorte de dramaturgie seconde qui (ré)enacte le présent même du performatif :

Quelles possibilités avons-nous aujourd'hui d'opposer un refus ?
Est-il possible de partir de la société, de la nation ?
Êtes-vous capables de vivre sans carte bleue, sans portable et sans internet, tout ce qui rend prévisible la vie, les déplacements et les désirs ?
Comment se refuser ?
Comment refuser d'être constamment visibles ?
Comment refuser la scène, le spectacle ?
D'où viennent nos attitudes ?
D'où sortent nos actions ?
Quelles attitudes as-tu en ce moment ?
Comment tiens-tu tes mains ?
Ton dos est-il droit ou courbé ?
Pouvons-nous imaginer d'autres attitudes qui engendrent d'autres actions ?
Arrivez-vous à trouver un accord sur une attitude de refus partagée ?
Qui nous dit que faire ?
Quels sont tes désirs ?
De quelle manière refuse-t-on les appareils idéologiques d'état profondément ancrés dans nos comportements ainsi que dans nos subjectivités ?
Comment fonctionne une société sans chasse à l'homme, sans dispositifs d'appel, sans sujets, sans idéologies ?²⁰

En ceci que ces questionnements ouvrent un énième temps qui interpelle à la fois la mémoire personnelle et le présent partagé, ils pourraient être lus presque comme des pré-enactments – suivant toujours Imhoff et Quirós.²¹ En effet, ici, il est question non tant de suivre les lignes de fuite de l'histoire et des histoires, que de faire véritablement advenir le futur de ce qui sera sa propre histoire, d'une mémoire que l'on fabrique ensemble.

Cependant, loin d'un piège téléologique qui verrait dans la réponse à ces questions – ou encore dans son attente – la résolution ou le remède ultime pour les blessures de la mémoire et du présent, « The Great Refusal » fait un acte ultime à la fois de refus et de conversion du négatif en éventualité : la performance ne donne pas de réponse ou, autrement dit, sa réponse/refus consiste en le partage d'une danse finale.

Les dernières minutes qui scandent la fin de TGR font éclater le présent, ainsi que toute sorte d'instruction, laissant aux participants la possibilité d'agir la palette gestuelle la plus vaste possible.

Dès lors, une question se pose : en ceci que la danse se présente à la fois comme praxis pure et comme résidu – en excès – de (ré)médiation, pourrait-on affirmer qu'elle est le précipité des blessures et du refus comme action du possible ?

EN GUISE DE CONCLUSION. LA TRACE ET LA PRAXIS

Comme on peut le constater, l'opération conduite dans TGR vise non pas à faire revivre ou vivre une trace événementielle en tant que telle — d'autant plus qu'elle est la trace d'un potentiel et non d'un actuel —, mais plutôt à créer, par l'action même du dispositif et du public performeur, une trace à la fois présente et à venir qui dégage la possibilité de l'être ensemble. Dans ce cadre, c'est la « nouvelle » trace qui, en ceci qu'elle est constitutivement décalée par rapport à ce qui la précède, peut inaugurer une nouvelle mémoire.

En d'autres termes, la trace germinale est, suivant Jean-François Lyotard ainsi que la lecture qu'en fait l'esthétologue et sémioticien Herman Parret, déjà *figurale* et un produit de l'oubli, d'un oubli qui revient lui-même. Dans un ouvrage récent, le sémioticien revient sur la distinction lyotardienne entre figure-image, figure-forme et figure-matrice, cette dernière étant

ce qui ne peut être ni lu ni vu, relevant d'une topologie fantasmatique qui traverse les espaces perceptifs et oniriques sans jamais s'y montrer. Elle est la différence originaire brouillant les oppositions qui structurent tout espace [...] la disposition énergétique qui précède à tout travail de production.²²

Dès lors, la figure-matrice s'avère la mémoire figurale invisible dont sont imprégnées à la fois les œuvres et l'expérience esthétique, en tant que temporalité incarnée et vécue, action, réflexivité et découverte de nouveaux arrangements perceptifs.

En tant qu'invisible mais dont les effets peuvent être attestés – voire normés –, cette mémoire est donc aussi un oubli dont on fait l'expérience, précisément sous la forme du (re)commencement. En effet, selon la lecture que fait Parret des formes de l'oubli de Marc Augé, le (re)commencement « a comme ambition de créer les conditions d'une naissance ou d'une renaissance, ouverture à tous les avènements possibles »,²³ à travers précisément une réduction des dimensions du passé et du présent.

Finalement, la praxis artistique, permet, comme dans le cas du reenactment, la fabrication de nouvelles traces par le biais d'une reconfiguration à la fois perceptible et imaginaire aussi bien de la mémoire que de l'oubli. Aussi, elle y affiche les degrés de réflexivité propres d'engagement de chaque sujet impliqué.

Dans ce sens, en ceci qu'il est créateur de traces de mémoires potentielles, le dispositif performatif mis en œuvre par LIGNA, peut être mise également sous le prisme de la conception de l'art en tant que praxis humaine développée

par le philosophe allemand Georg Bertram. Le projet de Bertram vise à une redéfinition de l'art à même de sortir définitivement des paradigmes prônant son autonomie, mais en gardant ses spécificités. En d'autres termes, un des enjeux est de refonder une ontologie relationnelle et interprétative de l'art, dont la définition ne s'appuierait plus sur des critères le détachant aussi bien de ce par quoi il se manifeste — des *pratiques* (un ensemble de techniques, des gestes, un projet, tout comme les œuvres mêmes) — que de sa propre action dans la vie, à savoir l'expérience esthétique. Dès lors, l'issue consiste pour le philosophe en le fait de repenser l'art – et les pratiques qui lui sont afférentes – dans ses relations avec la praxis humaine : c'est vis-à-vis de cette dernière que l'on peut s'interroger sur les caractéristiques qui le distinguent d'autres pratiques du vivre.

Dans ce cadre, les pratiques artistiques et esthétiques — aussi bien du côté de leur production que de celui de la réception — proposent aux agents un excès de réflexivité et une variété dans les agencements matériels et formels, c'est-à-dire une altération, une mise en variation des habitudes perceptives et du cadre interprétatif global de l'expérience esthétique.

De ce fait, elles procurent aux agents un élargissement et une indétermination de leurs horizons de possibilité et d'action. Plus précisément,

les usagers doivent devenir actifs pour qu'ils puissent se faire guider, si bien que les pratiques esthétiques ont toujours deux faces : d'un côté, elles reflètent le fait qu'il découle de l'œuvre d'art une dynamique que les usagers suivent ; de l'autre côté, les activités des usagers ne sont pas moins toujours nouvelles, ces derniers ayant à faire avec des approches et des engagements chaque fois différents.²⁴

Une dynamique double se met dès lors en place, reconfigurant à la fois le vécu des sujets, l'histoire des valorisations des œuvres et, plus globalement, l'action concrète des uns et des autres, si bien que d'autres pratiques sont affectées par la praxis artistique et esthétique par l'articulation entre différentes activités interprétatives. Finalement,

les expériences dynamiques des objets constitués de manière autoréférentielle déploient leur caractère *imaginatif* en se référant à d'autres pratiques du monde. Dans l'expérience des œuvres d'art, il y a formation nouvelle de pratiques, ce qui implique l'indétermination du futur et conduit à une renégociation avec d'autres pratiques.²⁵

NOTAS

- 1 Dorénavant TGR.
- 2 À ce propos, cf. André Lepecki, « The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances », *Dance Research Journal* 42, n.º 2 (hiver 2010), 28-48.
- 3 Cf. Camille de Toledo, Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, *Les potentiels du temps. Art & politique* (Paris : Manuella Éditions, 2016).
- 4 Sans que l'on puisse s'attarder sur l'enchevêtrement de la mémoire et de l'oubli qui distingue la pensée de Ricœur, soulignons tout de même deux aspects qui s'avèrent utiles afin d'encadrer davantage à la fois la démarche théorique des auteurs de *Les potentiels du temps* et le dispositif performatif mis en place par LIGNA. En effet, d'un côté, comme le remarque Antonino Bondi (2016), la complémentarité ricœurienne entre mémoire et oubli a un caractère foncièrement dramatique qui confère à la mémoire une qualité éthique à l'égard des parcours de la reconnaissance de soi et d'autrui ; dans ce sens, en poussant le travail mémoriel jusqu'aux limites de sa propre significativité, le pouvoir menaçant de l'oubli semble s'imposer précisément sur les manières dont on fabrique et interprète les traces ainsi que leur statut. Cela fait également écho (cf. Franko 2017) au changement interprétatif de la notion même de *reenactment*, qui s'est produit dès les années 1990, suivant lequel les artistes et les théoriciens ont progressivement abandonné l'idée de *reconstruction* – et par là même de rétablissement – d'une trace historique et mémorielle authentique, pour se tourner en revanche vers une idée de *réinvention* de traces à venir. De l'autre côté, Imhoff et Quirós, tout en s'appuyant sur l'idée ricœurienne de « futur dans le passé », semblent la dépasser grâce au détachement qu'ils opèrent vis-à-vis précisément de la qualité *dramatique* de la relation entre mémoire et oubli. Comme l'on verra dans les pages suivantes, c'est finalement l'assomption de la nature *figurale* de la trace par la praxis artistique et esthétique qui permet de déployer autrement les potentiels inscrits à la fois dans la mémoire et dans l'oubli.
- 5 Paul Ricœur, « Le bon usage des blessures de la mémoire ». À l'occasion des journées d'études 5 et 6 juillet 2002 par le Sivom Vivarais-Lignon en collaboration avec la Société d'Histoire de la Montagne, Paul Ricœur avait adressé aux acteurs et aux participants ces quelques lignes. Le texte est diffusé sur le site internet du Fonds Ricœur, http://www.fondsricoeur.fr/uploads/medias/articles_pr/temoin-4.pdf, et publié dans : Société d'histoire de la montagne, *Les résistances sur le Plateau Vivarais-Lignon (1938-1945) : Témoins, témoignages et lieux de mémoires. Les oubliés de l'histoire parlent* (Polignanac : Editions du Roure, 2005).
- 6 Dans TGR il est en effet question de smartphones utilisés comme lecteurs de fichiers audio.
- 7 Sandra Noeth, « The Collective that isn't One. LIGNA in Conversation with Sandra Noeth », in *Emerging bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, eds. Gabriele Klein et Sara Noeth (Bielefeld: transcript Verlag), 61-70, nous traduisons. Version originale : «for us, it has always been about discovering that movement always has a real effect [...] You don't have to be the person sitting down, so to say ; you don't have to perform what you're doing. You simply do it and that in itself has effect».
- 8 Yvonne Hardt, « Re-Visitations: Community, Improvisation, and Performing History Reflections inspired by LIGNA's performance "Dance of All" » [« Re-Visitationen: Gemeinschaft, Improvisation und performative Tanzgeschichte. Reflexionen inspiriert von LIGNA's "Tanz aller" »], in *Körperpolitik, Bewegungschöre [Body Politics, Movement Choirs]*, eds. Patrick Primavesi & LIGNA (Leipzig : Spector Books, sous presse), 7. Gentille concession de l'auteur, nous traduisons. Version originale : « do even more, as they also get us to reflect not only on the part that improvisation plays as a means of working with the past but also on how to (re-)enact something that was already improvised in its historical format ».
- 9 Ibid., 8.
- 10 À cet égard, entre autres, cf. Vanessa Agnew, « "Introduction: What is Reenactment?" », *Criticism* 46, n.º 3 (été 2004): 327-339, et Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (Londres: Routledge, 2011).
- 11 Extrait du fichier audio (ENG-ITA) introduisant la deuxième partie. Cette version en français a été traduite par nous.
- 12 Camille de Toledo, Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, *Les potentiels du temps*, en particulier chap. 2.
- 13 Cf. note 11.
- 14 Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, « Casting temporel », in *Les potentiels du temps. Art & politique* (Paris : Manuella Éditions, 2016), 89.
- 15 Cf. note 11.
- 16 La formule est toujours issue de la transcription/traduction du fichier audio.
- 17 Cf. note 11.
- 18 Cf. note 11.
- 19 Imhoff et Quirós, *Les potentiels du temps*, 149.
- 20 Cf. note 11.
- 22 Imhoff et Quirós, *Les potentiels du temps*, en particulier 129 ss.
- 23 Herman Parret, *Une sémiotique des traces. Trois leçons sur la mémoire et l'oubli* (Limoges : Lambert-Lucas, 2018), 38.
- 24 Herman Parret, « Vestige, archive et trace : Présences du temps passé », *Protée* 32, n.º 2 (2004) : 43.
- 25 Georg W. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2014) [*L'arte come prassi umana. Un'estetica* (Milan, Raffaello Cortina, 2017), 94, éd. it.].

BIBLIOGRAPHIE

- Agnew, Vanessa. « Introduction: What is Reenactment? ». *Criticism* 46, n.° 3 (2004) : 327-339. doi: <https://doi.org/10.1353/crt.2005.0001>
- Bénichou, Anne, éd. *Recréer / scripter – Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Paris : Les Presses du Réel, 2015.
- Bertram, Georg W. *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2014. [*L'arte come prassi umana. Un'estetica*. Milan: Raffaello Cortina, 2017].
- Bondi, Antonino. « La mémoire comme médiation sémiotique : valeurs, stratégies et figures de la reconnaissance ». *Sens et médiation. Actes du Congrès l'Association Française de Sémiotique*, Luxembourg, juillet 2015, 209-220. Lyon : AFS Éditions, 2016. <http://afsemio.fr/wp-content/uploads/Sens-et-m%C3%A9diation.-A.-Bondi.pdf>.
- De Luca, Valeria. « Le figural entre imagination et perception ». *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy* 3, n.° 1-2 (2015) : 199-220. doi: <https://doi.org/10.1353/crt.2005.0001>
 ——. « Le tango argentin entre apprentissage et improvisation. Quel média pour quel reenactment ? ». *Intermédialités*, 28-29 (2017) : 1-29. doi : <https://doi.org/10.7202/1041085ar>
 ——. « Pour un dispositif atmosphérique. La rencontre entre geste et image dans les installations d'Adrien M. & Claire B. ». *Plastir*, n.° 54 (2019) : 45-64. <http://www.plastir-cities-sciences-arts.org/PLASTIR/DeLuca%20P54.pdf>.
- De Toledo, Camille, Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós. *Les potentiels du temps. Art et Politique*. Paris: Manuella Éditions, 2016.
- Franko, Mark, éd. *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. New York: Oxford University Press, 2017. doi: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199314201.001.0001>
- Hardt, Yvonne. « Le passé au présent : du travail de citations historiques et de reconstruction comme stratégies contemporaines de production chorégraphique et scientifique ». Traduit par Guillaume Robin. *Allemagne d'aujourd'hui* 2, n.° 220 (2017) : 101-111. doi: <https://doi.org/10.3917/all.220.0101>
 ——. « Re-Visitations: Community, Improvisation, and Performing History Reflections inspired by LIGNA's performance "Dance of All" » [« Re-Visitationen: Gemeinschaft, Improvisation und performative Tanzgeschichte. Reflexionen inspiriert von LIGNAs "Tanz aller" »]. In *Körperpolitik, Bewegungschöre/Body Politics, Movement Choirs*, édité par Patrick Primavesi & LIGNA. Leipzig: Spector Books, sous presse.
- LIGNA. « Die grosse Verweigerung ». <http://www.ligna.org/2016/06/die-grosse-verweigerung-3/>
 ——. « Die grosse Verweigerung ». 11/12/2014, Hamburg, Allemagne, vidéo éditée par LIGNA. <https://vimeo.com/129481644>
 ——. « Die grosse Verweigerung ». 23/09/2015, Bolzano, Italie, vidéo éditée par LIGNA. <https://www.youtube.com/watch?v=LvxwqkS5POM&feature=youtu.be>.
- Lepecki, André. « The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dance ». *Dance Research Journal* 143, n.° 2 (2010) : 28-48. doi: <https://doi.org/10.1017/S0149767700001029>
- Parret, Herman. *Une sémiotique des traces. Trois leçons sur la mémoire et l'oubli*. Limoges : Lambert-Lucas, 2018.
 ——. « Vestige, archive et trace : Présences du temps passé ». *Protée* 32, n.° 2 (2004) : 37-46. doi: <https://doi.org/10.7202/011171ar>
- Ricœur, Paul. « Le bon usage des blessures de la mémoire ». In Société d'histoire de la montagne, *Les résistances sur le Plateau Vivarais-Lignon (1938-1945) : Témoins, témoignages et lieux de mémoires. Les oubliés de l'histoire parlent*. Polignanac : Éditions du Roure, 2005. http://www.fondsri-coeur.fr/uploads/medias/articles_pr/temoin-4.pdf.
- Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2003.
- Schneider, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge, 2011. doi: <https://doi.org/10.4324/9780203852873>