

Le commun, une utopie ?

Andréane Roy

Number 157 (4), 2015

Vivre ensemble

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/79791ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, A. (2015). Le commun, une utopie ? *Jeu*, (157), 20–25.

Le commun, une utopie ?

Andréane Roy

Un imaginaire utopique de la communauté traverse de nombreuses œuvres scéniques, qui prennent le pari de la critique optimiste. Si ces pratiques ne sont pas des antidotes, elles ont le mérite d'opposer des contre-modèles au matérialisme et à l'individualisme dominants de nos sociétés de marché.

Si l'on s'attarde aux discours des directeurs artistiques et des artistes qu'ils programment dans les festivals et les saisons régulières des théâtres québécois, on constate qu'au cœur des pratiques d'ici et d'ailleurs le rassemblement et le commun sont devenus des préoccupations récurrentes : des leitmotifs du temps présent. Bien souvent, ces thèmes sont empreints d'un élan utopique. Au lieu de s'embourber dans des constats apocalyptiques, on propose des modes d'interactions humains qui diffèrent de ceux qui ordonnent la vie quotidienne à l'ère du néolibéralisme et de sa logique concurrentielle.



D'après une histoire vraie de Christian Rizzo, présenté au FTA 2014. © Marc Damage



Loin de suggérer des systèmes totalisants, idéologiques ou farfelus,
 les artistes en question proposent des micro-utopies
 plus pragmatiques et sensibles. Un thème central relie
 leurs propositions : la communauté.

À la base, l'utopie est une conscience du manque. Elle répond à celui-ci en imaginant à la fois un « non lieu » (*u-topos*) et un « bon lieu » (*eu-topos*) – une île, un interstice – où s'élabore un ordre commun idéal et alternatif capable de contester le pouvoir établi, responsable de ce manque. De manière analogue, comme le dit Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'Esprit*, la création est une manière toute personnelle de répondre à une absence que l'artiste observe dans le monde et dans l'art, soit ce qui manque au monde pour qu'il devienne œuvre et ce qui manque à l'œuvre pour qu'elle soit elle-même un monde autonome.

Les micro-utopies de proximité qui prennent chair en scène aujourd'hui ne sont pas complètement décalées du réel. Elles sont plutôt en prise sur lui. Elles se contentent d'opérer un léger déplacement, tel que le suggère la parabole de Walter Benjamin, reprise par le philosophe Giorgio Agamben dans son essai sur la communauté: « Afin d'instaurer un règne de la paix, il n'est nullement besoin de tout détruire et de donner naissance à un monde totalement nouveau; il suffit de déplacer à peine cette tasse ou cet arbrisseau ou cette pierre, en faisant de même pour toute chose¹. »

Culture, Administration & Trembling de Antonija Livingstone et *D'après une histoire vraie* de Christian Rizzo, présentés lors de l'édition 2014 du Festival TransAmériques, illustrent bien le genre d'imaginaire utopique de la communauté que la scène contemporaine permet de déployer – j'aurais aussi pu choisir, à titre d'exemples, les spectacles *By Heart* de Tiago Rodrigues (FTA 2015) ou le travail du Bureau de l'APA, notamment; les exemples intéressants abondent. Loin de suggérer des systèmes totalisants, idéologiques ou farfelus, les artistes en question proposent des micro-utopies plus pragmatiques et sensibles. Un thème central relie leurs propositions: la communauté. Une communauté à inventer, qui échappe aux pièges du particularisme identitaire comme à ceux de l'universalisme abstrait, bref, une utopie.

DE SPECTATEURS À TÉMOINS D'UN MICROCOSME SOCIAL

Pour la création de *Culture, Administration & Trembling*, projet lancé par la Canadienne Antonija Livingstone et l'Américaine Jennifer Lacey, le travail s'est articulé de manière collaborative avec d'autres performeurs et danseurs. Le spectacle adopte la formule du commissariat et propose une série cyclique de ce que l'artiste appelle ses « sculptures temporelles », soit des tableaux vivants qui se suivent et se superposent, évoquant l'art de la sculpture par le lent travail de modelage des corps et des matières qui se métamorphosent durant tout le spectacle. On y présente des pratiques *queer*, où sont contestées les limites hétéronormatives du genre, comme dans le cas de la sculpture *Malebreastfeeding* (ou « allaitement mâle »), où des duos d'hommes et de femmes se « donnent le sein » alternativement. Il s'opère une sorte de glissement quant au statut du

public: plutôt que d'être spectateurs d'une représentation, nous devenons témoins de ces pratiques, de ce temps étiré, plongés dans une lenteur contemplative qui invite au frémissement de l'attente. Nous assistons au déploiement d'un microcosme social qui ébranle les normes courantes.

« *Culture, Administration* » est emprunté au titre d'un chapitre d'un essai critique de Theodor W. Adorno, *The Culture Industry*, portant sur l'avènement du concept d'industrie culturelle ou, pour le dire plus simplement, sur les effets d'une logique administrative qui s'est emparée de la culture. « *& Trembling* » renvoie à un poème d'Édouard Glissant sur le thème du tremblement, où le monde atteint cette station utopique à l'intérieur de laquelle les cultures et les imaginations se rencontrent en un point de leur continuum respectifs, mais sans pervertir leur singularité: « Le Tout-monde tremble [...] parce que le Tout-monde est à la recherche du lieu, [...] ce lieu utopique où toutes les cultures du monde, toutes les imaginations du monde vont se rencontrer et s'écouter, sans se disperser ou se perdre... » (Extrait du cahier d'accompagnement du spectacle, citation d'une allocution de Glissant lors de l'exposition *Utopian Station* à la biennale de Venise en 2003. Je traduis.)

Durant la sculpture *Crawling*, les interprètes évoluent lentement à quatre pattes, prenant le temps de déployer avec une fluidité remarquable chacun de leurs gestes, comme s'ils apprenaient à se déplacer à nouveau, à éprouver les sensations du sol et de l'espace dans un état d'innocence originelle mi-humain, mi-animal. Pendant ce temps, l'artiste visuelle Dominique Pétrin élabore des collages polychromes sur le sol, près des performeurs, et sur les murs, derrière le public. Cette sculpture intitulée *Listening In* s'éprouve dans la durée: on dirait que Pétrin est à l'écoute des présences et des autres pratiques, et que ses œuvres en sont tributaires.

1. Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 56.



Culture, Administration & Trembling de Antonija Livingstone, présenté au FTA 2014 (photo promotionnelle).
© Stephen Thompson et Dominique Pétrin

Ces spectacles parviennent à ébranler les certitudes pessimistes de notre temps – car le pessimisme n'est-il pas devenu une attitude critique un peu trop confortable ?

La lumière est douce et enveloppante, déclinée en tons pastels et diffusée sans distinction entre la zone du public et celle des performeurs. Cette sensation d'écosystème inclusif est intensifiée par les sons ambiants : chants d'oiseaux, croassements et souffles légers. Après *Crawling*, une fois que l'atmosphère de tranquillité s'est imprégnée en nous, un éleveur de serpents s'extirpe de la zone du public avec un sac contenant trois grands serpents qui rampent dans l'espace central. Leurs longs corps jaunes et luisants croisent les trajectoires des humains, sans provoquer de stupeur chez les performeurs. Puis, des chiens gambadent dans l'espace, grimant sur les dos, visitant même certains spectateurs. Une chose est frappante ici, dans cette sculpture nommée *Animal Companionship* : il est assez rare de voir cohabiter librement des humains quadrupèdes, des serpents géants et des chiens minuscules, et ce, dans un rapport qui n'est pas basé sur la domination.

Dans ce contexte où le temps est dilué et étiré, les moindres entrecroisements des corps constituent un événement : lorsqu'une rencontre se produit, la fluidité des gestes des performeurs n'est nullement altérée. Ils continuent leur trajectoire propre, accueillant le passage et l'activité de l'autre. De ce régime de l'infinie douceur et de l'extrême lenteur, il se dégage une impression de coexistence pacifique : on saisit mieux ce que veut dire Livingstone quand elle déclare qu'elle crée des « machines d'amour ».

UTOPIA, UNE HISTOIRE VRAIE

Avec *D'après une histoire vraie*, en retournant à la danse folklorique méditerranéenne et en la confrontant à une esthétique contemporaine, le chorégraphe français Christian Rizzo se pose la question : « Comment faire groupe ? » Il nous donne à voir la naissance d'une communauté masculine dansante, constituée de l'entrelacement harmonieux de singularités multiples. L'habillement en camaïeu de gris et les jeux de choralité et de contrepoint chorégraphiques induisent une

impression de neutralité, de communauté et d'harmonie esthétique. Rizzo nous présente une histoire perpétuée par la mémoire des corps – celle associée à une danse folklorique turque –, histoire tenace aux racines archaïques qui pourrait s'apparenter au récit fictif fondateur de Thomas More, *Utopia*, à propos d'une communauté idéale et égalitaire. En s'actualisant sur la scène, cette utopie de l'être ensemble devient tangible, une « histoire vraie », dans tout ce que cette formule a de paradoxal.

Après que les corps des interprètes se sont progressivement imprégnés d'une rythmique constante et que s'est réveillée la mémoire d'une grammaire gestuelle commune, les tambours se mettent à résonner, dans un rock d'inspiration tribale. Les danseurs évacuent de l'espace scénique les quelques objets qui nous suggéraient un intérieur urbain contemporain. Dans ce lieu qui n'est nulle part (*u-topos*), les mains des danseurs se touchent, attrapent au passage une épaule, un dos ou une hanche. Ils exécutent des motifs, des rondes, des lignes, des portés et des chutes contrôlées, suivies de rattrapages. Ces contacts physiques n'induisent ni rivalité ni combativité, simplement une tendresse et une fraternité masculines terriblement émouvantes parce que trop rares. Même lorsque les corps ne se touchent pas ou qu'ils bougent en contrepoint plutôt qu'en chœur, il apparaît un esprit de liaison dans la déliaison. Il ne semble pas exister de logique d'exclusion ou de rapport hiérarchique. L'œil du spectateur valse d'un corps à un autre, d'un motif corporel dessiné sur la surface scénique à l'autre, sans qu'il y ait de point focal dominant, à l'instar des nœuds celtiques ou des mosaïques islamiques. À la fin de l'œuvre, on a l'impression que chacun des huit danseurs tient grâce à la présence de l'autre. Il s'en dégage une collégialité qui déjoue les pièges de l'appartenance identitaire ou territoriale et qui allie force et fragilité. Pour les spectateurs, dont les corps sont aussi saisis par les martèlements réguliers des tambours, l'énergie et le plaisir qui en ressortent sont contagieux.

LA FORCE UTOPIQUE DE LA FICTION OU LA MISE ENTRE PARENTHÈSES DU MONDE RÉEL

« L'effet que produit la lecture d'une utopie est la remise en question de ce qui existe au présent : elle fait que le monde actuel paraît étrange². » Cette phrase de Paul Ricœur résume bien l'étonnante opération que ces spectacles réussissent à accomplir : la suspension du réel, la mise entre parenthèses du monde et l'exploration de modes d'être ensemble alternatifs, qui nous semblent plus familiers, plus réels que le réel, bien qu'ils relèvent des domaines de l'utopie et de la fiction. Ces spectacles parviennent à ébranler les certitudes pessimistes de notre temps – car le pessimisme n'est-il pas devenu une attitude critique un peu trop confortable ? Ils créent des « interstices sociaux³ », soit des espaces de relations qui suggèrent des zones d'émancipation et d'autres rythmes d'échange que ceux qui nous sont imposés. Enfin, ils nous permettent de douter qu'il soit impossible de reconfigurer une autre vie en commun, meilleure, que celle que nous menons. ●

2. Pierre Ricœur, *L'idéologie et l'Utopie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », Paris, 1997, p. 394.

3. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Dijon, 2001, p. 16.

Andréane Roy détient un baccalauréat en études théâtrales (UQAM) et en littérature comparée (UdeM). Elle est candidate à la maîtrise en théâtre (UQAM). Elle travaille aussi comme conseillère dramaturgique, pour, notamment, Christian Lapointe (*Pelléas et Mélisande*) et Hanna Abd El Nour (*Les Électres des Amériques. Les Phares de la mémoire*).



*D'après une histoire vraie de Christian Rizzo,
présenté au FTA 2014. © Marc Damage*