
Boris Nieslony, Art de la rencontre et autodidaxie poétique
Boris Nieslony, Art NOMADE, Saguenay, octobre 2013

Michaël La Chance

Numéro 117, printemps 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/72307ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

La Chance, M. (2014). Compte rendu de [Boris Nieslony, Art de la rencontre et autodidaxie poétique / Boris Nieslony, *Art NOMADE*, Saguenay, octobre 2013]. *Inter*, (117), 64–69.



> Boris Nieslony, performance dans le cadre de l'événement Art Nomade, Saguenay, 2013. Photos : Michaël La Chance.

Boris Nieslony

ART DE LA RENCONTRE ET AUTODIDAXIE POÉTIQUE

► MICHAËL LA CHANCE

Boris Nieslony définit la performance en tant que *Kunst der Begegnung*, un « art de la rencontre », en faisant remarquer qu'il n'y aurait pas de bonne traduction de *Begegnung*. Rencontre, échange, contact, mise en commun : Nieslony s'appuie sur la notion de *communitas* en anthropologie et précise que performer, c'est projeter des images qui invitent à la participation, c'est créer des *images interactives* issues des événements et des expériences (processus et actions) qui constituent la vie en société¹. À l'époque de la saturation des images par les médias, nous avons oublié les gestes et pratiques par lesquels nous avons constitué notre monde ; nous avons perdu les expériences fondamentales dans lesquelles nos vies prenaient forme, car notre connaissance des choses n'est pas issue des représentations que nous nous donnons après coup, mais de l'expérience de les prendre en main en premier lieu. C'est par le labeur des jours, les gestes de notre survie dans le monde, que celui-ci apparaît, que nous venons à nous rassembler autour de quelques images profondes.

Mais voilà que nous avons perdu les images de la terre, une *Bildverlust* que déplore Peter Handke². Pour retrouver ces images profondes, nous devons nous engager dans un apprentissage personnel qui prendra parfois la forme de rituels improvisés. Nous proposons ici une réflexion sur le travail de Boris Nieslony, lorsqu'il prend en main de lourds galets et nous propose un rituel de la rencontre du concret.

Une autodidaxie poétique : soulever les pierres

Tel est le constat qu'offre l'artiste performeuse Nadejda Tolokonnikova au philosophe Slavoj Žižek : cette époque est aveugle, et toi aussi³. Il y a quelque chose de profondément vicié dans nos sociétés et dans leurs dirigeants. Ce constat a profondément imprégné les pratiques artistiques ainsi que la pensée critique depuis les années soixante, coïncidant avec l'avènement de l'art performance. La société est faussée, et toute tentative de penser le social au sein de cette société sera faussée. Nous ne pouvons comprendre notre penchant à l'autodestruction, notre fascination pour la cruauté, notre folie devant le vide... Cependant, il est possible de nous accorder un répit, de créer des plages d'expérience où nous pouvons vivre autrement, à titre expérimental du moins. Ce sont des moments d'ouverture propices à la rencontre, la *Begegnung* de *ce qui vient* à notre rencontre – précision de Jacques van Poppel –, de *ce qui prend contact avec nous*, à l'occasion d'actions concrètes se déroulant

devant nos yeux, quand chacun des spectateurs, y compris l'artiste, se présente avec une multitude de questions, certaines sans rapport avec l'art, et transforme de lui-même certains gestes, certaines situations, dans le tout et les parties, en éléments de réponse. Parmi ces questions : quelle est cette époque cannibale ? Où est la vraie vie ? Comment puis-je me trouver ? Comment saurons-nous trouver une vérité qui ne serait pas figée ? Ce qui crée la rencontre, c'est la manière dont ces questions sont partagées.

Sitôt que nous avons été acceptés dans un groupe, nous négligeons d'interroger plus avant ce que serait une vie plus accomplie, une vie qui ne se contente pas de la satiété et du bonheur. Robert Filliou plaçait l'« harmonie » en début de liste, mais il réclamait aussi la possibilité de voyager léger, la musique télépathique, les miracles contenus dans le quotidien, etc.⁴ Boris Nieslony accorde une grande importance à la rencontre du concret : il ne s'agit plus de vivre les choses en fonction de ce que les autres en pensent ni de gérer ce qu'ils pensent de nous. En effet, nous éprouvons en premier lieu une matière qui résiste, nous rejoignons l'expérience la plus pure de cette résistance – ou plasticité, laquelle contribue à la construction (*aufbauen*) du caractère : l'acte de se rassembler soi-même (*selbstaufbau*) dans un moment de disponibilité à l'autre. Dès lors, les exercices de l'autodidaxie viennent se loger à l'enseigne des gestes artistiques.

Boris Nieslony dispose au sol six gros galets qu'il a trouvés dans le Saguenay. Il les fait avancer d'un bout à l'autre de la grande salle, les portant, tirant, roulant, poussant, etc. Les pierres restent aussi muettes que lourdes, aussi nouées que silencieuses. Ainsi avançons-nous dans la vie en rameutant des parties de soi, en repoussant les obstacles, lesquels sont bientôt nos alliés et complices devant les portes de la mort. Les galets avancent, roulent, glissent... sous un fleuve invisible. Boris Nieslony est un nouvel Orphée qui s'écrie, comme Nerval : « Divinités du Styx, soyez-moi favorables⁵ ! »

Je me place au pied du mur pour découvrir que le mur avance, telles des mauvaises pierres qui remontent dans les sillons. Les questions que chacun apporte avec lui sont des questions qui le laissent seul avec lui-même. Chacun n'a de cesse de travailler à l'éducation de lui-même, c'est pourquoi il veut apprendre de ses rencontres. Alors l'« ensemble » humain n'est pas une fiction métaphysique, mais le lieu et la possibilité de ces rencontres où toute personne crée le vivre-ensemble par de menus gestes. En effet, chacun n'existe qu'en prenant place dans un

collectif tout en s'engageant dans un processus d'apprentissage personnel, une autoéducation. Selon Filliou, rien au monde n'est l'aspiration ou la découverte d'un homme seul ; celui qui veut apprendre doit passer du temps *avec* ceux qui en savent plus que lui⁶.

Nous sommes, chacun de nous, à la recherche d'un geste, ou d'un signe, qui marquera une étape dans notre autodidaxie, ce que Boris Nieslony démontre avec éloquence quand il tient une pierre de 16 kilogrammes en équilibre sur sa tête : il fait signe à la beauté brute de la présence, à la fois ciselée et d'aplomb. Par ce type d'exercice performatif, nous mettons en pratique une anthropologie poétique : les ensembles humains s'agrègent autour de quelques gestes, ils gravitent autour de quelques images. Alors, les spectateurs de l'action sont aussi des spectateurs de la vie, qui tentent de retrouver le fil de cette action et parviennent à s'en donner un, même s'ils ne réussissent pas à lui donner du sens ; même s'ils ne sauraient dire ce que signifient ces galets que Nieslony déplace de multiples façons.

Hegel n'a pas exprimé d'intérêt pour les pierres, il n'en a pas tenu compte dans sa réflexion sur la beauté du monde, elles ne sont que des fragments d'un monde inorganique. C'est avec Heidegger, dans *L'origine de l'œuvre d'art*, que la pierre sera considérée : « La pierre du chemin est une chose, ainsi que la motte de terre dans le champ⁷ », c'est-à-dire une chose au sens brut du granit rugueux d'un cailloux de rivière dur et lourd – un galet qui se contient en lui-même (*Insichruhen*) et qui tout à la fois sert de base à un monde qui se déploie. Il semble que Heidegger utilise le même vocabulaire pour parler du galet et de l'œuvre d'art : celle-ci ne représente pas ; elle est autosuffisante, comme le galet.

En effet, la pierre que Boris Nieslony pousse du front, tire d'une main, à laquelle il s'agrippe en roulant... n'est pas un objet sensible qui prend part à un spectacle ; elle témoigne plutôt, en deçà de l'esthétique, d'un mouvement fondamental qui est issu du monde. Certes, l'œuvre est un produit de la société ; cependant le philosophe voit aussi dans l'œuvre la cristallisation d'une tension qui est contenue dans la terre. Cette tension s'appelle vérité. C'est une irradiation qui surgit de l'insondable, qui traverse notre monde non seulement pour en distiller les essences, mais aussi pour réconcilier le banal avec le fondement de la réalité. Il y a une part d'absolu dans les choses simples et banales, c'est pourquoi la vérité est effusion de l'apparaître qui illumine tout, est révélation de la terre comme notre fond familial (*als der heimatische Grund*)⁸.

La performance a commencé lorsque Boris Nieslony est allé chercher ses galets sur les rives du Saguenay, à marée basse. Il a remonté une par une ces pierres qui pesaient entre 10 et 20 kilos, en les calant sur son épaule, contre sa nuque. Qu'est-ce qui appartient de plus près à la terre que les pierres ? On pourrait ajouter : qu'est-ce qui appartient de plus près aux rivières que les galets ? Lorsque le public a été convié à assister à l'action, les galets étaient déjà alignés sur une estrade.

Nieslony entreprend dès lors de les descendre de là pour les mettre au sol, à même le béton sur lequel nous sommes aussi. Nous ne sommes pas tant des spectateurs que des *véridicteurs* devant un moment de vérité, sinon des *tuteurs*, prêts à accueillir et à accompagner ce qui peut émerger du moment. Est-ce la vérité de la pierre ? Nous ne le savons pas encore. Que pouvons-nous apprendre de la pierre ? Seule la pierre nous enseigne ce qu'est la pierre, dirait le poète Bashō. Nieslony met en scène l'apprentissage personnel, comme si nous recevions les enseignements de la pierre : il nous faut effectivement nous tenir debout sous le galet, debout dans un moment d'ouverture qui prend place dans l'œuvre. Nous sommes ainsi, tous les spectateurs, debout pour accueillir l'œuvre.

Ces exercices nous placent dans des situations inusitées, tant et si bien que chacun s'étonne d'en saisir le fil, quoiqu'il ne saurait en articuler le sens : il discerne que les autres aussi parviennent à s'inscrire dans le déroulement de l'action ; il s'étonne de voir tous les fils d'interprétation s'enchevêtrer. Nous éprouvons cet enchevêtrement comme *coïncidence* de tous les moments individuels, *compossibilité* avec tout ce qui est, *convivialité* qui outrepassé les frontières du vivant et rejoint une vie essentielle car, lors de ces rencontres, nous accompagnons l'artiste dans sa poésie silencieuse, dans son geste qui sonde l'inanimé. Nous touchons les pierres avec lui, nous poussons du front les obstacles sur le chemin de la vie, nous portons les galets pour nous lester dans notre confrontation au vide.

Est-ce une éclaircie qui se déploie, une muraille d'obscurité qui recule dans la distance ? Il y a un mouvement de la terre qui reste imperceptible, sous l'immobilité (apparente) de la pierre. Boris Nieslony ne produit pas du beau ou une signification supérieure, mais il fait surgir la pierre en tant que *chose* : elle n'est pas un objet à part devant lui, elle est *avec* lui dans l'émergence du sens le plus simple et le plus prodigieux, celui de la vérité que le monde est, qu'il nous apparait. En effet, ce n'est pas l'artiste qui est à l'origine de l'art, mais l'art qui précède l'œuvre, l'artiste et le public. C'est un pli singulier dans l'étoffe du social ; c'est avant tout une mouvance poétique depuis toujours logée au cœur de la génération des formes. Car il y a un désir d'expérimenter et de manifester qui est déjà au cœur de la matière, qui est éveillé avec la rencontre du concret ; un désir qui s'empare de nous, se reconduit par nos projets dont nous pouvons reconnaître l'autonomie.

Tête-à-tête minéral

L'éducation de soi demande ce dénuement où nous sommes seuls et dépourvus devant nos pierres. C'est l'humilité du paysan qui laboure son champ lorsqu'il retourne la terre et fait lever les pierres. Que pouvons-nous attendre de ces orphelines de l'éternité, sinon une célébration du vide ? C'est l'humilité à laquelle conduit le moment poétique, lorsque la poésie est, selon John Cage, la « célébration du fait que nous ne possédons rien »⁹. Le performeur semble abimé

dans son solipsisme, absorbé par un langage qui s'est effondré, qui ne représente plus rien. Tous les mots sont portés par nos incessantes allées et venues, sans prise dans le réel. Dans ce même esprit d'humilité, Regina José Galindo se transforme en pierre noire, un galet de chair sur lequel tous les chiens vont pisser : elle invite les participants de São Paulo à uriner sur elle. Parce qu'elle a été dépossédée de tout, privée de tout langage, l'action de Galindo acquiert une portée universelle. À ce moment, un corps de femme, à lui seul, incarne toute l'histoire du monde¹⁰.

L'anthropologue Helmuth Plessner – une référence essentielle selon Boris Nieslony – a développé la notion de *positionalité excentrique*, selon laquelle l'humain est caractérisé par un rapport à l'autre, sa capacité de créer des ressources. Ouvert au monde, je tombe par-delà mes limites naturelles, je me crée des limites artificielles et les incorpore. Plessner ajoute une loi anthropologique : *l'insondabilité (Unergründlichkeit)* de l'homme. *L'Unergründ*, c'est ce dont on ne peut toucher le fond, car cela n'a pas de fond : « abyssal ». L'être humain se révèle irréductible à des lois générales : il sera toujours singulier, perplexe devant l'autre et stupéfait devant sa propre vie. La démarche artistique constitue un rappel de l'insondable, un travail sur la limite qui fait le rappel de l'infini. C'est pourquoi elle favorise les livres qui ne finissent pas de dire ce qu'ils ont à dire, elle favorise des œuvres dont on ne peut épuiser la découverte sensible. Le spectateur d'une performance de Nieslony croit assister à une communication transpécifique entre l'être-un-corps d'un homme déjà âgé et des têtes-pierres sans corps. Nieslony revendique son être-avec minéralien, il sonde le tout du monde acéphale. Alors, les pierres peuvent commencer à parler.

C'est ainsi que la performance fait le rappel de l'insondable au cœur du quotidien, tente de fracturer la carapace des conventions et des habitudes, à l'occasion d'accidents et de coïncidences, pour bientôt trébucher sur des sérendipités poétiques qui sauront nous rappeler à l'essentiel¹¹. Notre disponibilité à la rencontre nous expose à l'accident transformateur qui saura nous faire descendre dans une expérience organique des choses. Nous venons habiter des images profondes, nous trouvons en celles-ci un ancrage devant le sans-fond. C'est autour de ces images que nous nous tenons ensemble, dans une complicité avec tous les règnes, de l'inanimé jusqu'au vivant. C'est ainsi que nous faisons l'expérience d'être *avec* tout ce qui est. Au paragraphe 26 d'*Être et temps*, Heidegger amorce une réflexion sur la notion de *Mitsein*, d'« être-avec »¹². Assurément, *vivre ensemble* est un art, avant d'être un projet philosophique.

Le performeur fait ressurgir les gestes originaires, donne corps à des images archaïques, les soumet à notre attention instinctive. Il s'agit d'exercices dans lesquels nous cherchons une forme de dépouillement, nous prétendons à une forme de pureté – celle des saints et des ascètes, mais aussi celle des mendiants et des sans-abris. À ce titre, la performeuse Kimsooja dira, dans

sa pièce *A Homeless Woman* (Delhi, 2000) : « *My body became like a stone in the street.* » Ainsi pouvons-nous rejoindre une affirmation de l'existence non seulement de l'animal nu dans la forêt, mais de la pierre nue dans le monde.

Nous pouvons éventuellement distinguer les personnes entre celles ayant – plus ou moins – un sens de la civilité ou une plus grande expérience morale. Cependant, le caractère insondable de l'être humain ne permet pas de différencier les personnes selon leurs recherches spirituelles.

C'est de fait depuis l'insondable que naît mon désir de me jeter, à corps perdu, dans une expérience poétique du monde. Je reconnais les visages et les corps, les voix et les vêtements... mais je ne sais jamais s'ils avancent, se leurrent ou sont arrêtés dans leur « intensité spirituelle »¹³, selon l'expression de George B. Shaw qui décrivait ainsi le rapport de respect et d'étonnement que nous éprouvons devant le vivant, et devant ce qui est. Un homme endormi sur le bord du chemin ne vaut pas davantage qu'une pierre que les chiens viendront compisser si l'on ne prend pas garde d'y reconnaître la vie, l'humain. On a prêté à Sri Ramakrishna cette parabole, que le voleur qui passe à côté d'un saint ne voit que ses poches, ou plutôt ne voit qu'un autre voleur¹⁴ ! Le spectateur d'une performance de Boris Nieslony, s'il n'est pas lui-même en chemin, ne verra que des pierres, alors que « tous les cailloux, pourvu qu'ils soient prêts à rouler avec nous sur le gravier, seraient des NIESLONY »¹⁵.

Ce spectateur aura beau être informé de la notoriété de Nieslony sur la scène internationale

de la performance et de l'art contemporain, il ne pourra connaître le parcours personnel de cet artiste, d'un homme qui donne la plus grande importance à la nécessité pour chacun de s'autoéduquer. Boris Nieslony reconnaît qu'il a un intérêt marqué pour le bouddhisme, or il précise aussitôt : « Mais je n'en parle pas. » Il n'offre aucune explication de la performance aux galets dans le bâtiment 1912 de la Pulperie. Nous assistons là à des exercices d'apprentissage-façonnement éthiques, exempts de tout référent doctrinaire, dont nous sommes les seuls à mesurer la vitesse spirituelle et dont les effets sur autrui ne sont pas mesurables. C'est pourquoi Nieslony est un maître qui évoque avec humilité une communication qui nous échappe, un tête-à-tête avec la pierre qui convoque dans le minéral une part d'absolu. Il saisit dans la pierre son être-un-corps, il fait glisser la pierre : a-t-elle vraiment bougé ? Ou plutôt, les pierres sont-elles restées immobiles et l'agitation qui les entoure n'est-elle qu'une histoire que nous nous racontons ?

Coïncider avec soi-même ? Rouler avec le galet ?

Lors de mes remarques sur *Black Market* en 2004, j'affirmais que la performance s'efforce de se réapproprier « une expérience du corps qui est sublimée dans l'espace »¹⁶. Il s'agit, par une série d'exercices, de réintégrer notre corps émotionnel, de retrouver nos émotions primitives, afin de surmonter la fracture qui nous sépare de notre existence. Nous constatons

ces dernières années une tendance à recentrer la performance autour du corps, cependant il convient de prendre garde de ne pas faire du corps une base ou un fondement.

Notre erreur, fort répandue, consiste à poser le fond devant nous et à ne pas voir qu'il réside en premier lieu dans notre façon de donner sens à l'expérience. Nous ne pouvons désigner une base/*grund* de l'existence ; que ce soit le sol sous nos pieds, le sang dans la blessure ou le souffle dans notre poitrine, cette base est toujours présumée comme un non-dit dans notre langage : « [L]e "fond" n'est jamais lui-même accessible que comme sens, celui-ci serait-il même l'abîme (*Abgrund*) de l'absence de sens »¹⁷. Le fond, c'est l'insondable. C'est pourquoi Boris Nieslony sonde les pierres comme s'il pouvait ainsi pleinement assumer la « positionnalité excentrique » de Plessner, où nous sommes détachés de nous-mêmes dans nos pensées et nos habitudes¹⁸. Il semble parfois que, par le rire et l'angoisse, les processus corporels reprennent le dessus ; nous devons découvrir dans ce processus de nouvelles occasions d'affirmer l'existence et d'accéder à la grâce.

C'est ce qui ressort de ce passage de Helmuth Plessner, qui déclare, en 1941, que chacun peut, à tout moment, parce qu'il est une entité physique, « se mettre au service de l'affirmation de l'existence corporelle avant de s'orienter soit vers la performance, soit vers la décontraction totale, c'est-à-dire vers la grâce »¹⁹. Redescendre dans l'existence organique, retrouver ses émotions primitives, voilà qui répond en premier lieu,



semble-t-il, aux objectifs de la performance. De nombreuses actions d'art performance semblent des tentatives de se recentrer dans un corps-fondement, l'inépuisable réservoir d'authenticité. Il faut être attentif aux enjeux politiques sous-jacents à une telle resacralisation du corps, qui fait du sang et de la chair un fondement. De plus, ce projet romantique n'est plus recevable aujourd'hui, car il n'y a pas de corps-absolu à l'époque des cyborgs et de la postapocalypse. En fait, c'est plus compliqué : chacun est son corps et l'habite tout à la fois... comme s'il faisait l'expérience d'un double espace. Quand l'espace physique est pur étalement sans limites, étendue sans profondeur, alors nous ne touchons qu'à des formes qui se dispersent autour de nous.

Je n'ai plus le vide en dedans pour loger la pensée, je suis un galet de rivière arrondi par des

moi-même, fluide et limpide. Devant le galet, l'espace que je me raconte se dissipe, je suis exposé à un grand Dehors ; j'aperçois plus clairement que je suis fondamentalement un être interstitiel, caractérisé par ce dédoublement entre être et avoir, entre action et représentation. Alors, je me découvre squelette vivant que j'enveloppe de ma chair la plus intime : le rêve éclaté d'une plénitude.

Il apparaît que la notion du *moi* est toujours liée à une *spatialité fictive*. C'est l'expérience d'un *ici* que je transporte en tous lieux, et je suis à tout moment à la verticale de cet *ici*. Deux objets ne peuvent occuper le même lieu, pourtant la pierre et Boris constituent la colonne d'un *ici*, ils « performant » cet *ici* ici-même et révèlent en celui-ci une avidité, une faim qui frémit dans la poussière, une complicité où nous sommes avec

parole qui descend en elle-même lorsque les mots parlent des mots ; lorsque nous sommes agités de longs bavardages qui ont pour but de donner à tous l'occasion de vérifier, dans une parole insensée, qu'ils donnent le même sens aux mots. Ainsi se perpétuent la fiction du moi, le faux centre de la conscience, la fausse distance de l'autre, la fausse intériorité de l'âme, la fausse spatialité de notre univers de représentation, la fausse éternité du monde : tout cela appartient à une histoire que nous nous racontons, une narration qui a imprimé une distorsion à la conscience de la réalité, et à la réalité de la conscience. Nous avons tout faux, tout est mal engagé, et pourtant il suffirait de danser avec des galets pour distinguer le « primat ontologique et chronologique, de l'action, du caractère dérivé, second, séparé, et par suite déformant, de la narration »²⁰.

Alors qu'est-ce que le ciel des idées ? La crypte des émotions ? Ce n'est pas un espace caché dans le corps, mais une dissociation par rapport à celui-ci. La poitrine, la tête, le cœur, les yeux, ne sont que des fictions lorsque nous distribuons les fictions dans le corps et plaçons le moi derrière les yeux tout en revendiquant une nature éthérée du moi. Ce que nous appelons l'âme est la forme sublimée de ce dédoublement. Depuis l'anthropologie philosophique du début du XX^e siècle jusqu'à la neurophysiologie contemporaine²¹, il apparaît que notre rapport à nous-mêmes et aux autres est marqué par cette dissociation primordiale qui se joue à la surface de la peau, entre la fiction d'une intériorité et l'expérience d'un corps matriciel. À tous les instants nous touchons aux autres par une brûlure, par une exacerbation de nos périphéries sensori-nerveuses.

Toute performance artistique aurait, parmi ses composantes, l'utopie de l'art comme lieu de rencontre – l'art repose sur cette utopie, il est utopie. J'ai aussi une utopie du corps comme base de l'existence, laquelle sert de paravent à cette autre fiction : la profondeur du moi. Les fictions ainsi superposées, je me suis emmêlé contre le désespoir politique. Il semble en effet que la notion d'un corps-fond serait une fiction que l'on voudrait opposer au désespoir politique. Alors, comment retrouver la tête, les yeux... pour ce qu'ils sont ? Plessner fait remarquer que, lorsque je marche dans la rue, je me promène *avec* ma conscience, mais aussi que je peux me promener *dans* ma conscience. Les deux ordres sont dans un rapport d'imbrication mutuelle et, tout à la fois, s'excluent l'un l'autre. Je suis à la fois le centre de ma conscience et un pli quelconque dans une périphérie qui m'enveloppe, laquelle reste indifférente à mon égard.

Boris Nieslony affectionne particulièrement cette phrase de Plessner : « Toute prétention à l'existence physique exige un équilibre entre l'être et l'avoir, l'extérieur et l'intérieur²². » Il ne s'agit pas tant de réintégrer un corps d'os et de viande ou de se transformer en pierre, mais de retrouver un équilibre entre l'être-un-corps, qui est toujours *avec* d'autres corps, et l'avoir-un-corps, qui est centré dans une narration du sujet et de sa spatialité. Je me raconte un moi



millénaires d'usure à me frotter contre d'autres pierres. Je ne saurais me perdre dans le mirage d'une profondeur immatérielle. Ainsi Boris Nieslony est-il pierre parmi les pierres dans un désert ; ainsi vient-il habiter le sens premier de la terre : le sol abrasif du désert, la rugosité des pierres, le manteau terreux. L'étymologie du mot *terre* renvoie à la sécheresse et à l'aridité, le sanscrit *trsu* fait état de ce qui est avide et assoiffé.

Je crois habiter une profondeur, je crois pouvoir dire que mon esprit est *dans* ma tête, mes sentiments sont *dans* mon cœur, ma vie est *dans* mon corps – cependant, dans ce dernier cas, elle habite le creux qui est déjà la place de la mort. Conséquemment, par-delà l'ici et le là-bas, la vie doit en tout temps me faire déborder de

les autres : l'être de chacun est fondamentalement un être-avec, distribué dans la multitude, à commencer par ses proches.

Nous pouvons nous interroger sur l'origine de cette profondeur fictive où nous abritons la pensée et le moi, et la vie aussi ; où nous restons retranchés de notre existence. La fiction d'un espace intérieur prendrait origine dans le repli sur lui-même de notre langage lorsqu'il s'effondre au contact du réel ; lorsqu'il fait la rencontre du concret, éprouvant la résistance de la matière. Notre monde de significations se replie en lui-même et parle de lui-même : il n'y a d'intériorité que dans ce repliement de notre espace symbolique lorsqu'il se heurte au non-sens. Il n'y a que cette autoperpétuation de la

désincarné et me raconte aussi un espace où je serai abandonné à moi-même, où je possède un corps-fenêtre sur d'autres corps. C'est pour cela que je me prête à des exercices d'équilibre, chacun s'efforçant de réinventer un jeu où il est de nouveau semblable à l'enfant qui apprend à marcher.

Et pour cela il faut se donner des exercices d'équilibre.

Finalement, déposer la pierre

Dans son texte de 1924, Helmuth Plessner appelle le performatif. Il affirme que, afin de progresser dans cette recherche d'équilibre, il est utile de se donner quelque « activité inhabituelle, pour se retrouver de nouveau, face à la tâche à accomplir, semblable à l'enfant qui apprend à marcher »²³. Prenant occasion d'activités inhabituelles, je redeviens comme un enfant face au monde. Nous devons réapprendre que mettre un pied devant l'autre crée le chemin, qu'un geste de recueillement ouvre un espace de rencontre.

L'anthropologie de Plessner nous laisse des clés pour interpréter l'action chez Nieslony : « La contrainte de l'équilibre entre les deux modes d'existence physique apparaît alors de manière exemplaire comme un problème de balance ou de répartition de poids »²⁴. Nieslony porte une lourde pierre sur sa tête de longues minutes. Lorsque je lui ai demandé à quel moment il décidait de déposer la pierre, il m'a répondu que c'était une question d'équilibre, plus que de fatigue et d'inconfort. Il tient la pierre sur sa tête avec une énergie qui remonte de ses pieds, une façon d'être avec la pierre. Bientôt, une hésitation se ressent dans la charge qu'il porte sur la tête : il dépose celle-ci délicatement. En effet, il y a des pierres qui sont moins aimantes et d'autres qui l'accompagnent volontiers : il en garde quelques-unes chez lui²⁵.

C'est une recherche d'équilibre qui met en jeu un poids d'évidence, qui joue avec des charges de présence. Le philosophe associe le poids de la pierre et le refus de celle-ci de se laisser sonder, sa persistance à se refermer sur elle-même. Quand même nous pourrions éclater la pierre, elle ne révélerait pas l'intériorité d'un cœur minéral. Nous pourrions la concasser, et même la pulvériser, ce dedans se retirerait d'autant. Son poids est une *insistance*, sa dureté et sa compacité aussi. Et tout à la fois, cette insistance nous échappe, se retire dans la nuit matérielle. Or, à tout instant, le monde insiste, se referme sur lui-même, dans l'ultime crispation de l'être : « La pierre pèse, montre sa pesanteur et la retient ainsi en elle »²⁶. Elle pèse sur nous parce qu'elle se referme sur elle-même.

Cela présuppose qu'un instant, les pierres se sont ouvertes à nous, autant éphémères que légères. C'est pourquoi, dans cet instant, l'action de Boris Nieslony semble un *pas de deux* tout à fait éthéré. Lorsque Nieslony dispose ses pierres au sol (à la Pulperie, bâtiment 1912), une aire de poésie silencieuse se déploie sous nos yeux. L'action ne s'enferme pas dans un ici, de telle sorte qu'elle nous semble aérienne : elle dépasse par l'étendue la base habituelle de notre

rapport au monde. Cette ouverture doit toujours être renouvelée. Un gros galet en équilibre sur sa tête, Boris Nieslony semble bien centré dans son corps, il se place dans l'axe d'attraction de la terre et déplace tout à la fois le centre vers ses partenaires du monde minéral. Un galet sur la tête suffit à faire contrepoids à l'insoutenable légèreté de l'être, à conjurer un état du monde mortellement léger, car nous sommes dissociés de la présence, avec ceci de paradoxal que cette dissociation nous tarade comme un retour d'effort de la présence même. Immobiles pendant un temps, la pierre et Boris forment une colonne, ce qui apparente l'artiste aux stylites (du grec *στύλος*, « colonne ») des débuts du christianisme.

C'est ainsi que nous aurons été témoins de cette « activité inhabituelle » : un homme décline 100 façons de faire avancer des pierres par nature immobiles, nous reconduit à l'*Urgrund* des territoires du minéral et du végétal, le principe cosmique qui accueille tous les règnes. La vie animale apparaît désirable, par sa vertu de réconciliation avec l'être, quand « l'animal ne se ressent pas lui-même coupé de son existence physique »²⁷ ; quand l'animal représente un passage fluide et continu entre l'être-un-corps et nos fictions ; quand le partage d'existence promet de retrouver l'équilibre naturel. La performance recrée un espace organique dans lequel nous pouvons « établir une multitude de rituels, dont l'objectif se résume à proposer à la Nature une sorte d'échange humble et équitable »²⁸. Mais bientôt, il ne restera que les pierres, nul ne se souviendra de cette danse avec les galets. Il ne restera qu'un jardin de crânes, le sol se sera refermé sur lui-même, indifférent à notre sort. Un instant, ces pierres ont vacillé sur nos têtes.

Certes, tout ce que je pense et j'imagine s'effondre tôt ou tard devant le réel, pour que je puisse entrevoir celui-ci un instant. Il a fallu cet appel de présence pour que j'entrevoie le réel qui se retire, comme le galet jeté dans la mare qui voit les cercles de vagues s'éloigner de lui. Ainsi, le sol n'a jamais été si dur, sous la pioche, que lorsqu'il se referme devant ce que nous avons entrouvert. Et les pierres sont laissées au sol comme des moraines abandonnées par une gigantesque coulée. Elles ont été quelques instants la monnaie de transactions mystérieuses, d'étranges recherches d'équilibre. Elles reposent de nouveau dans leur nudité, têtes nues qui flottent sur l'abîme. Elles retournent au silence. Nous retournons à nos fictions. ◀

Notes

- 1 Cf. Boris Nieslony, « History, Occasion and Fact in the Art of Begegnung » [en ligne], *Performance als Bild gesellschaftsbildender Vorgänge und Handlungen : Die Geste*, www.asa.de/magazine/iss2/11boris_history.htm.
- 2 Cf. Peter Handke, *La perte de l'image ou Par la Sierra de Gredos*, trad. O. Le Lay, Gallimard, 2002, 640 p.
- 3 « L'intuition selon laquelle ce sont des aveugles qui guident des aveugles est terriblement importante. Le principal est de comprendre à temps que cet aveugle, c'est toi-même. » (Nadejda Tolokonnikova, « De Nadejda Tolokonnikova à Slavoj Žižek : 23 février 2013. Cher Slavoj », *Philosophie magazine*, n° 74, novembre 2013, p. 31 ; [en ligne] www.philomag.com/lepoque/23-fevrier-2013-cher-slavoj-8295.)

- 4 Cf. Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performance Arts. Part II : Travelin' Light, It's a Dance Really* [vidéo en ligne], Western Front, 1979, vimeo.com/39459314.
- 5 Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, tome III, p. 857.
- 6 Cf. R. Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts*, Wittenborn, 1970, 230 p. ; rééd. *Occasional Papers*, 2013, 232 p. ; traduction : *Enseigner et apprendre, arts vivants*, Archives Lebeer Hossmann, 1998.
- 7 Martin Heidegger, cité dans John Sallis, *Stone*, Indiana University Press, 1994, p. 100.
- 8 Cf. *ibid.*, p. 109.
- 9 John Cage, cité dans Daniel Charles, « Esthétiques de la performance », *Encyclopedia Universalis*, vol. Création et culture, 1983, p. 208.
- 10 Regina José Galindo a déclaré : « Tres voluntarios orinan sobre mí. Soy una piedra, no siento los golpes, la humillación, los cueros sobre el mio, el odio. Soy una piedra; en mí, la historia del mundo. Mi cuerpo como una piedra, cubierto de negro carbón ». Cf. *Piedra* [performance en ligne], 8^e Encuentro, Hemispheric Institute of Performance and Politics de São Paulo, 2013, www.youtube.com/watch?v=TQD3zJALPHk.
- 11 Sur l'effet des sérendipités, voir Albert Bandura, *Auto-efficacité : le sentiment d'efficacité personnelle*, J. Lecomte (trad.), De Boeck, 2007, 880 p.
- 12 Cf. Pierre Livet, « Mitsein et subjectivité », in Jean-Pierre Cometti et Dominique Janicaud (dir.), *Être et temps de Martin Heidegger : questions de méthode et voies de recherches*, Sud, 1989, p. 151-165.
- 13 « A man of my spiritual intensity does not eat corpses. » (George Bernard Shaw, cité dans Hesketh Pearson, *Bernard Shaw : His Life and Personality*, Collins, 1942, chap. 9.) Shaw concevait que cette intensité affecte tout ce qui nous arrive, les plaisirs et la douleur, une fièvre, etc. Même l'amour est éprouvé différemment.
- 14 « Un sage était allongé sur le bord de la route, profondément plongé en Samadhi. Un voleur qui passait par là examina le sage et pensa : "Ce gars-là doit être un voleur. Il a cambriolé quelques maisons la nuit dernière et dort maintenant d'épuisement. La police est à ses trousses, échappons-nous pendant qu'il est temps." Et il s'enfuit en pensant cela. Peu après un ivrogne vint par là et, voyant le sage, il dit : "Oh là là ! Tu es tombé dans le fossé en buvant trop. Eh ! Je suis plus solide que toi, je ne suis pas prêt de m'écraser." À la fin arriva un sage qui, réalisant qu'un grand saint était allongé en état de Samadhi, s'assit à côté de lui et entreprit de lui caresser les pieds. » (Sri Ramakrishna, *Tales and Parables of Sri Ramakrishna*, Sri Ramakrishna Math, 2007, 275 p. [Notre traduction.])
- 15 Michaël La Chance, « Quinze principes de Black Market International », *Inter, art actuel*, n° 86, hiver 2003-2004, p. 49.
- 16 *Ibid.*, p. 45.
- 17 Martin Heidegger, *Être et temps*, E. Martineau (trad.), Authentic, 1985, p. 124, [édition pirate]. L'édition Gallimard, traduite par R. Boehms et A. de Waelhens, a choisi de traduire *Grund* par « fondement » et *Abgrund* par « comble ».
- 18 L'analytique de Heidegger précède la biologie et l'anthropologie, il n'avait pas une haute idée de cette dernière. Cf. *ibid.*, p. 45.
- 19 Helmuth Plessner, *Le rire et le pleurer : une étude des limites du comportement humain*, de la MSH, 1995, p. 33.
- 20 Pierre Bergougnioux, *Le style comme expérience*, de l'Olivier, coll. « Penser/Rêver », 2013, p. 65.
- 21 Cf. Vilayanur S. Ramachandran et Sandra Blakeslee, *Phantoms in the Brain : Probing the Mysteries of the Human Mind*, Harper Perennial, 1998, 352 p. ; Ronald Melzack, « Phantom Limbs », *Scientific American*, avril 1992, vol. 266, n° 4, p. 120-126.
- 22 H. Plessner, *op. cit.*, p. 36-37.
- 23 *Ibid.*, p. 37.
- 24 *Ibid.*
- 25 B. Nieslony, communication personnelle, octobre 2013.
- 26 M. Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » (1931-32) [édition bilingue en ligne], N. Rialland (trad.), *La revue des ressources*, 2002, www.larevuedesressources.org/de-l-origine-de-l-oeuvre-d-art-1931-32,1521.html ; cité dans J. Sallis, *op. cit.*, p. 114.
- 27 H. Plessner, *op. cit.*, p. 37.
- 28 Jean-Patrick Costa, *L'homme-nature ou L'alliance avec l'univers : entre indianité et modernité*, Sang de la terre, coll. « La pensée écologique », 2000, p. 57.