

The Presence

#1

le 4 octobre 2013

#2

le 11 octobre 2013

#3

le 18 octobre 2013

#4

le 25 octobre 2013

#1

30 septembre 2013 à 9h31 a démarré de façon inattendue notre performance d'art conceptuel *The Presence*.

(Pour la petite histoire, les choses commencent souvent bien avant qu'on ne le croit. À ce propos LES textes expliquent que le commencement, *Berechit* en hébreu et premier mot de la torah, serait plutôt quelque chose de semblable à un faux départ. C'est la raison pour laquelle la torah commence par la deuxième lettre de l'alphabet, *Beth* ou plus simplement *B* pour les mécréants. Ainsi quand toute cette histoire de création tenait le bon bout, *A*, qui se dit *Aleph* chez les gens d'esprit, était sans doute déjà sorti de scène et au chaud dans sa loge. C'est la création toute entière qui se trouva donc bluffée à jamais par ce retard ontologique et, je le dis à titre personnel, je trouve ça très encourageant. N'importe comment et à propos de faux départs, notre performance a failli démarrer quand, vêtu d'un jean gris et d'un vieux maillot de corps en laine bleue, je descendais les deux étages de l'immeuble de Sassari où nous étions hébergés à la fin septembre. Rugiada descendait à pied. Debout dans le minuscule monte-charge qui grimpe ces escaliers Art déco grâce à un système d'accrochage qui suit la main courante, j'ai d'abord décidé de répéter ce trajet autant de fois qu'il aurait été nécessaire afin d'élaborer, de mémoire, le texte pour notre performance. L'idée a été abandonnée. Trop naïve, ou du moins inaboutie ou peut-être bien trop complexe, elle allait prendre inutilement des proportions excessives — Rugiada possède un réel talent dans la gestion de ce genre d'économies. Au-delà de ce côté *mobilier-obsolète-d'une-administration-quelconque* l'allure du monte-charge évoquait la forme d'un pupitre, ou de toute façon d'un lieu pensé pour paraître et dominer, probablement à cause de la posture excessivement droite à laquelle il obligeait, les deux mains posées sur l'avant. Son ronflement mécanique, l'ambiance sombre de la cage d'escalier malgré les marbres blancs, le vieux T-shirt bleu acheté par ma mère à la mercerie au début des années quatre-vingt, mon allure même, en cette fin d'été, tout me ramenait à une époque passée. J'ai décidé qu'il s'agissait de la fin des années cinquante, parce que de toute façon le passé on le pose là où on veut. Il me fallait remonter les étages et reprendre l'action sans hésiter, sans réfléchir — c'était désormais fait — sans compliquer ce qui était suffisant pour démarrer la performance.)

La montre indiquait 9h31 quand j'étais au deuxième étage de l'immeuble situé au 62 de la via Carlo Alberto à Sassari. Rugiada, qui descendait les étages à pied, a décidé qu'elle resterait au pied de l'escalier, au rez-de-chaussée pour regarder. J'étais, je répète, habillé simplement d'un jean gris et d'un vieux maillot de corps très bleu. Afin d'assumer l'allure que j'avais imaginé être appropriée pour un artiste de la fin des années cinquante, j'ai rentré le maillot dans le pantalon que j'ai retroussé, remonté et resserré à la taille avec la ceinture. Je suis monté debout dans le monte-charge en accentuant la posture droite « – La cérémonie va bientôt commencer ». Les deux mains posées sur la petite balustrade à l'avant j'ai appuyé sur le bouton de marche et l'engin a démarré sa descente. Il est important de signaler que la position du corps était identique à celle de Benito Mussolini dans l'imaginaire collectif et que cette position a été induite par le design du monte-charge ainsi que par son avancée régulière et suggestive. La descente comprend quatre lignes droites et trois virages, en aucun cas la vitesse n'est altérée. Au dernier virage on

passer sous une voûte. Au pied de l'escalier, en rez-de-chaussée, Rugiada attendait l'apparition de l'engin. Je descendais sans changer de position, le regard et la tête en direction du sens de la marche. Pendant quarante-sept secondes notre attention a été réciproquement dirigée vers l'apparition pour l'un et l'attitude pour l'autre. À l'arrêt du monte-charge je suis descendu et j'ai sorti mon maillot de mon pantalon.

(Malheureusement qui veut voir un homme enfiler son T-shirt en laine dans son jean, ou n'importe quel autre geste anodin qui dure moins d'une minute ? En public cette pièce prendra sans doute fin dans des conditions que nous n'aurons pas anticipées. La performance telle qu'elle avait été conçue se développait en deux temps distincts et en aucun cas ce premier acte, qui est aujourd'hui en exergue de toute l'opération, avait été pris en considération.)

Les prochaines étapes allaient être respectées. Les deux sont improvisées mais suivent un protocole établi et récurrent : la création ainsi que l'enregistrement sonore du texte en huis clos, sans public, en un lieu consacré à la parole ; puis la réactivation, toujours improvisée, cette fois en public.

(Il n'y a pas de partition pour ces actes, une fois les éléments posés, la règle est simple, suivre le cours des choses comme elles arrivent. Il ne s'agit pas de faire l'apologie des zones obscures ou encore d'un inconnu connu sans connaissance au travers de l'art, qui a cette tradition de méconnaître le connu pour reconnaître l'inconnu. Oui ! Il y a sûrement un peu de ça mais c'est uniquement en raison d'un certain penchant pour le drame et pour le pathétique que nous trimbalons aussi tous les deux comme la plupart des civilisations. À vrai dire et malgré notre exégèse habituelle de la déception, je suis un peu fatigué de l'inconnu, j'ai l'impression de le connaître trop bien, suffisamment pour savoir que le plus gros du travail consiste à dompter les frustrations. « – Now you have to work hard to keep it all blurry. » Bien sûr ! J'aimerais savoir produire des œuvres qui nieraient la satisfaction des gestes créatifs sans après coup me sentir un parfait incapable. « – If you stick to imagination too much you'll end up with old art again, since art was always supposed to be made from imagination. » Je comptais plutôt cultiver mes angoisses culturelles. Je préfère ressasser et fouiller dans les restes, le nouveau ne m'a jamais intéressé. Certains se demandent où on veut en venir, moi je me demande quand cela a commencé. Le temps qui précède l'acte est généralement un temps habité, alors pourquoi ne pas prendre en compte la naissance d'une présence dans l'exégèse du geste ? Quand, à l'école, il fallait sauter au cheval d'arçon, il aurait fallu nous expliquer que cela relevait des beaux arts. Quand la file de nos camarades s'écourtait devant nous et que notre saut approchait tout comme l'angoisse et tout le reste, l'enseignant aurait du nous dire que cette file n'était rien d'autre que le début d'un dessin magnifique... Nous étions toujours très concentrés, par exemple en lançant nos chaussures avec soin avant d'aller sur le terrain de bataille, comme si cette application particulière, pourvue de pouvoirs particuliers, allait nous guider dans l'épreuve et nous sauver d'une fin horrible, ça va sans dire.)

Les choses commencent avant l'heure on n'échappe pas au retard. C'est pourquoi le début de cette action est en date du 30 septembre 2013 à 9h31. Nous étions à Sassari au n°62 de la via Carlo Alberto. Nous avons ensuite décidé de choisir les moments qui allaient être

obligatoirement inclus dans le récit final de cette œuvre. Ainsi il a été décidé de trouver un lieu spécifique à la parole et d'enregistrer le texte de la performance, le voyage qui était programmé entretemps était aussi à prendre en considération à l'intérieur de l'action ainsi que le temps qui allait être consacré à la rédaction écrite de ce document. Pendant ces moments choisis il était important de porter les mêmes habits. Le soir j'ai lavé mon maillot en laine bleu outremer.

Nous avons appelé Fabien Pinaroli qui se trouvait en France pour lui communiquer les détails de ce début impromptu. Il a été noté que la première séquence de cette action est en date du 30 septembre 2013 à 9h31. Nous étions à Sassari au n°62 de la via Carlo Alberto. Il a aussi été noté que nous allions enregistrer à l'église Santa Maria di Betlem le texte qui serait diffusé par la suite. La séquence finale était prévue à Paris, la date étant toujours ouverte. En accord avec la direction, seul Fabien Pinaroli allait pouvoir y assister

... / ...

#2

The Presence commence à m'intéresser. Être seul à remplacer le public de FRASQ me place dans une position singulière. Ce coup de fil est décisif, non par l'annonce du faux départ de cette performance, mais parce qu'elle me situe de façon atypique au sein des relations qui président à sa production. Écrire un texte sur une performance après l'avoir vue se produire devant un public est une chose, écrire après qu'elle se soit donnée à moi seul est tout autre chose. Je ne connais pas *The Presence* pour l'instant, il a été convenu que je resterai vierge des intentions des artistes et que je livrerai mes réactions en toute autonomie — toute relative car je suis collaborateur, je fais partie de la programmation et je vais fournir pour ce travail une note d'honoraire. Avec ce que j'en perçois pour l'instant, plusieurs remarques préalables peuvent être faites concernant cette performance qualifiée de 'conceptuelle'.

La conjugaison du titre (*The Presence*), de la note d'intention (la présence d'un texte, en guise de performance) et la fin du texte bleu ci-dessus (l'absence de public en nombre) crée un paradoxe qui semble là pour ébranler l'idée reçue selon laquelle une performance est une histoire de co-présence. D'ailleurs, on peut remarquer que ces textes se concentrent sur la façon dont la performance serait perçue par le public. Ils ont élagué d'entrée de jeu toute considération sur l'acte qui en constitue habituellement l'essence. En direction du groupe de lecteurs-lectrices de la performance écrite — ils organisent soigneusement les différentes étapes de son éviction en tant que public :

- 1) étant absent, ce public ne peut incarner une quelconque communauté présente au moment de l'acte,
- 2) étant remplacé par une personne seulement, il est obligé de s'en remettre à celle-ci,
- 3) aucune image enregistrée de « ce qui a été » n'a été prévue pour être diffusée,
- 4) en remplacement, la présence d'un texte à deux voix.

L'art de la performance — appelée parfois 'art action' — serait le fait d'une action réalisée en face ou avec un groupe de personnes. Dans cette conception, le groupe incarne la société et la situation est susceptible de produire ici ou là des phénomènes d'interactions, de brouillages ou de contaminations. Par exemple, les tabous de la société révélés, transgressés, voire retournés violemment contre le public ou les sécrétions, les déchets d'un corps singulier mis en présence du corps social. La transgression de l'artiste, sa responsabilité sexuelle, politique ou sociale balancées là, est un appel à autant de prises de conscience à un niveau collectif. Transfert, catalyse, catharsis, etc. qui constitueraient les intérêts de l'art-action. À ce titre, je renvoie au petit livre *L'art action* de Richard Martel édité aux presses du réel en 2005 et au chapitre « le tissu du performatif ». Dans la conception légèrement différente de la performance que suggère *The Presence*, le public est constitué de strates multiples. Celui-ci est présent dans le premier cercle qui assiste à la performance — cercle très défini ici (en l'occurrence moi seul) — tout autant que dans un ensemble de personnes distantes à qui elle sera ensuite retracée via différents médiums, une nébuleuse absolument non définie, les internautes consultant le site de FRASQ avant, pendant et après le festival.

Pourquoi suis-je convoqué à assister à cette performance ? Une réponse possible est mon statut de

critique. Nous allons donc écrire un texte à deux voix très différenciées : une énonciation et une réception. Il sera de nature différente d'un texte qui serait produit par le seul duo d'artistes. Ce texte va prendre le relais des actions, la lecture deviendra l'unique possibilité d'accéder à « ce qui a été ». On pense aux deux décennies qui ont vu s'épanouir un art de l'action (les années 60 et 70), car certaines furent réalisées à huis-clos. Juste après les corps en présence, l'enregistrement analogique (photographique, sonore ou filmique) prit le relais. L'empreinte a l'avantage d'avoir procédé par contact, en même temps elle s'est détachée, elle est devenue mobile par rapport à son lieu d'origine. *The Presence* tente le pari de se passer du contact, elle joue la fluidité de l'information textuelle. Le privilège du toucher m'est ici confié pour que je joue ensuite le rôle de médium (du latin, *medium*, milieu intermédiaire). *The Presence* propose un écrit en guise de trace de « ce qui a été ». On n'est plus dans l'enregistrement ; on se détourne du miracle du saint-suaire, l'amour de la trace, on l'abandonne aux musées puisqu'on est à FRASQ. Et c'est au régime totalement arbitraire de l'écrit que ce rôle est confié.

(Il faut mentionner que, il y a 40 ans déjà, des critiques étaient conviés aux performances. Souvent, il s'agissait pour la France de Pierre Restany ou de François Pluchart.) Est-ce en référence à ces années que le témoignage du critique est rejoué dans ce texte de manière sensiblement déplacée — puisque le lecteur pressentira cette intervention partielle de bout en bout ? La révocation de la trace analogique est-elle une sorte de citation par l'absurde de ces performances qui ont, en fin de compte et parfois à la barbe des artistes, donné une souveraineté absolue aux traces ? Il semble que quelques repères puisés dans le lexique du texte bleu qui se déroule plus haut peuvent orienter le lecteur vers une importance donnée à « ce qui a été ». Les références au passé sont nombreuses mais elles mélangent sans distinction l'histoire personnelle de l'artiste, l'histoire de l'art et l'Histoire avec un grand H. Dans l'ordre chronologique, on trouve les textes sacrés, Benito Mussolini, l'artiste de la fin des années 50, la maman de l'artiste dans les années 80, les années de collège, et enfin, cette préférence à « [ressasser et fouiller dans les restes, le nouveau ne m'a jamais intéressé](#) ». Ces différentes évocations du passé semblent structurer la pensée en actes décrite dans le texte de cette performance.

Ce que je peux d'ores et déjà affirmer, c'est que *The Presence* est un objet expérimental comme le sont certains objets produits par les artistes contemporains actuellement, pour lesquels on pose comme acquis que peuvent être « performatives » des situations autres que des corps en présence d'un public : une sculpture, un film, un dessin ou un texte par exemple. Le texte commence par citer LES textes — même si l'ironie pointe très vite — ce n'est peut-être pas un hasard, le Tout-Puissant n'est-il pas dénommé le Verbe par les croyants ?)

The Presence serait donc absence de présence. Ainsi, s'organise une béance, un dispositif-textuel qui permet de laisser un champ totalement libre. Et par là même une occasion de ne pas enfermer le public dans un rôle prédéfini. Présence vs. absence fait partie des fausses dichotomies dont il s'agit de s'émanciper (comme celle de passivité vs. activité du public pour renvoyer aux arguments de Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé* (La fabrique éditions 2008, p17-25). Laisser

libres les possibilités d'émergence de différents types de présences est à ce titre l'un des programmes de *The Presence*. Elle prend pour corps, le corps du texte. Elle met bien en scène des corps, contrairement à ce qu'elle annonce, mais il s'agit du corps des lettres. Ce corps du texte, elle ambitionne de le mettre en mouvement devant un public lecteur. Loin de l'art action semble-t-il, mais sans doute très proche également, tant nos yeux qui liront ce texte font partie de notre corps, et tant la lecture est un acte incarné, une action qui implique un lieu, une posture, une temporalité. Les sensations, produites au cours d'une lecture peuvent être très corporelles et très variées également. La question de la présence — centrale à ce qui va se dérouler sous nos yeux — va être ici traitée en direct, étape par étape. Nous ne sommes aujourd'hui toujours que dans les étapes préalables à la performance.

Église Santa Maria di Betlem. « — J'aimerais exposer crûment le vocabulaire propre à notre série de performances *Cheap Talks Series...* ». Quand Rugiada, qui était debout devant moi, l'enregistreur dans une main et le micro dans l'autre, m'a donné le signal pour commencer — l'attitude sérieuse qu'elle assume dans ces moments de travail est impressionnante pour celui qui se sent si improbable — les mots sont arrivés spontanément de cette façon : Universalisme — Atavisme — Stimme — Zelot — Total — Ja — Nein — selbstmörderisch-Zeit — Tonto — Hey-Oh — KingKong — NewYork — Ferdinand — Hahaha — Sorry — Drama — Juif — Jew — Heeb — Banana — Nigger — NEGRO — Hey-you — Blaster — Abraham — Stillstand — AlbertAyler — Rose — Banana-banana-banana-banana-banana-banana — natürlicherweise-Fremd — Doyouwannabanana — Cowboy — Ghetto-Totem — AdolphHitler — Groucho — Yoga-in-Ethiopia.

(Ranger ces mots par ordre alphabétique, comme ça, de mémoire, rendrait l'entreprise autrement pathétique. Ça ne dépendrait plus tant du vocabulaire que de l'entreprise en elle-même. Bien sûr ça prendrait beaucoup plus de temps mais le résultat serait peut-être même plus intéressant.)

Rugiada allait tout enregistrer à sa façon.

(Elle arrêterait et reprendrait l'enregistrement sans la moindre considération pour mes efforts de logique. À vrai dire je ne sais même pas ce qu'elle trafique avec l'enregistreur. Elle m'impose ici la même autorité qu'elle pratique sur le public pendant ses performances. Je me rends compte qu'il y a des zones qui me sont tacitement interdites dans notre travail. Par exemple je crois n'avoir aucune influence sur ce domaine que j'appellerai ici l'Assurance.)

« — Abraham... AdolphHitler... AlbertAyler... Atavisme... Banana-Banana-banana-banana-banana-banana-banana... Cowboy... Dieu... Doyouwannabanana... Drama... Ferdinand... Ghetto-Totem... Groucho... ... Hahaha... Heeb... Hey-Oh... Hey-You... Ja... Jew... King-Kong... natürlicherweise-Fremd... NEGRO... Nein... Nigger... New-York... selbstmörderisch-Zeit... Sorry... Stillstand... Stimme... Tonto... Yoga-in-Ethiopia... Zelot. Les mots que j'ai sûrement le plus répétés pendant les *Cheap Talks* sont sans aucun doute les plus beaux : 'Jew', 'Banana', 'NEGRO'. Le trait d'union, sans le faire exprès, se fait par la Banana. Il faut dire les choses telles qu'on les ressent, c'est là que ça devient drôle. TotalAbraham AdolphHitler AlbertAyler

Atavisme Banana Banana-banana-banana-banana-banana-banana Blaster Cowboy Dieu
Doyouwannabanana Drama Ferdinand Ghetto-Totem Groucho Hahaha Heeb Hey-ho Hey-you Ja Jew King-Kong natürlicherweise-Fremd NEGRO Nein Nigger New-York selbstmörderisch-Zeit Sorry Stillstand Stimme Tonto Universalisme Yoga-in-Ethiopia Zelot Blah-blah-blah. Si vous êtes de la catégorie *Juif-qui-n'apprécie-pas* alors vous ne devriez pas apprécier ces combinaisons de mots — il faut toujours respecter l'attribution des rôles — autrement, si vous n'êtes pas de cette catégorie, j'ai lu une chose intéressante. C'était à propos des relations entre plus-value et *plus-jouissance*. Je suis surpris parfois par la façon dont certaines de nos actions sont mal interprétées. Généralement les gens acceptent tout du moment que c'est gratuit, d'un coup ils ne discriminent plus — ils acceptent même la gratuité, ce qui est sans doute un abus de confiance. Bien sûr ils reconnaissent quand il y a anguille sous roche ! L'une de nos premières œuvres graphiques s'appelait *Kratz Borscht*, la soupe qui gratte en yiddish, ce titre est devenu un leitmotiv et nous l'avons utilisé à plusieurs reprises pour plusieurs travaux — il n'y a pas de raisons à cela sauf l'amour — et puis aujourd'hui j'ai lu : « Art has to be something that makes you scratch your head. Ed Ruscha écrit comme *The Lone Ranger*. »

(En Italie, les églises restent souvent ouvertes pendant la journée. Elles recueillent des soliloques, c'est leur fonction. Il faudrait leur réserver le même traitement nominatif que celui réservé aux centres d'art contemporain. Ça saute aux yeux. On serait alors au CSMaB, à la Collection de Soliloques di Santa Maria di Betlem. À Sassari. L'église de Santa Maria di Betlem est en réalité une église consacrée à l'assomption de Marie. Ce qui pour certains paraît être un non-sens.)

« – J'ai dit *Mal interprétées* ? Ce n'est peut être pas juste. »

(D'où me vient cette obsession pour l'obscène ?)

... / ...

#3

J'ai écouté hier soir les enregistrements de l'église Santa Maria di Betlem. Ils contiennent des expressions extraites de performances antérieures. Trois poèmes, trois kyrielles de mots en fait, énoncés à la façon d'une froide sauvagerie. Le premier est assez brouillon tout est lancé à la va-vite « Universalisme – Atavisme – Stimme – Zelot – Total – Ja – Nein – selbstmörderisch-Zeit – Tonto – Hey-Oh – KingKong – New-York – Ferdinand – Hahaha – Sorry – Drama – Juif – Jew – Heeb – Banana – Nigger – NEGRO – Hey-you – Blaster – Abraham – Stillstand – AlbertAyler – Rose – Banana-banana-banana-banana-banana – natürlicherweise-Fremd – Doyouwannabanana – Cowboy – Ghetto-Totem – AdolphHitler – Groucho – Yoga-in-Ethiopia ; le deuxième est plus long, classé par ordre alphabétique, plus clair dans son impact comme une balle. Rimes et répétitions, consonances et allitérations. Toujours la voix qui, quasiment, nous invective « – Abraham... AdolphHitler... AlbertAyler... Atavisme... Banana-Banana-banana-banana-banana-banana-banana... Cowboy... Dieu... Doyouwannabanana... Drama... Ferdinand... Ghetto-Totem... Groucho... Hahaha... Heeb... Hey-Oh... Hey-You... Ja... Jew... King-Kong... natürlicherweise-Fremd... NEGRO... Nein... Nigger... New-York... selbstmörderisch-Zeit... Sorry... Stillstand... Stimme... Tonto... Yoga-in-Ethiopia... Zelot. Sortant de là, j'ai trouvé le troisième presque trop maîtrisé, une sauvagerie préparée, on sent qu'elle est habitée par une trop grande méticulosité. Est-ce l'effet désiré ?
TotalAbraham AdolphHitler AlbertAyler Atavisme
Banana Banana-banana-banana-banana-banana-banana-banana
Blaster Cowboy Dieu Doyouwannabanana
Drama Ferdinand Ghetto-Totem Groucho Hahaha Heeb
Hey-ho Hey-you Ja Jew King-Kong natürlicherweise-Fremd NEGRO Nein Nigger New-York
selbstmörderisch-Zeit Sorry Stillstand Stimme Tonto
Universalisme Yoga-in-Ethiopia Zelot Blah-blah-blah.

Je n'ai pas su quoi en penser. Me couchant tard, j'ai mis mon téléphone à sonner à 8h00 ce matin. À chaque sonnerie, j'activai la fonction « répéter (5 min) » et ce pendant deux heures. C'est toujours la même chose de toute façon : la petite musique électronique entraînante et sautillante m'agace à un tel point que je me promets de la changer immédiatement, mais je ne le fais pas. Elle me donne tout de même l'assurance de me lever. Ce matin, l'agacement fit place à l'amusement. Le geste répétitif de mon bras s'allongeant pour appuyer indéfiniment sur ce téléphone me mis dans un état de félicité engourdie. Cette répétition quasiment automatique est devenue un acte dans lequel je me suis trouvé bien, totalement, pendant deux heures. Dans chaque interstice de 5 minutes, est venue s'intercaler la voix de *The Presence* (celle de la deuxième réitération dans l'enregistrement reçu hier), rythmant de ses saccades violentes la petite musique sautillante et censée être joyeuse, comme un écho complètement distordu. Arrêt de cette performance à 10h00, deux heures avant d'avoir à me rendre sur le lieu de mon travail alimentaire. Et je décidai de jeûner. « – Le temps qui précède l'acte est généralement un temps habité, alors pourquoi ne pas prendre en compte la naissance d'une présence dans l'exégèse du geste ? ». J'ai plutôt tendance à me précipiter dès le lever sur un petit déjeuner copieux, cette petite privation est donc suffisante pour que la faim ressentie me mette en phase avec ce que je commence à pressentir dans *The Presence* : un arrière-plan formé par les religions. Des

éléments textuels qui pourraient être listés et rassemblés dans l'espace ainsi :

(LES textes)
(la torah commence par)

(fichue histoire de création)
(création toute entière)

(la cérémonie va bientôt commencer)
(la naissance d'une présence dans l'exégèse du geste)
(L'étrange oxymoron « exégèse du geste » retient mon attention plus que les autres, l'exégèse s'attachant aux textes et non aux gestes. Ces commentaires, portés en marge des manuscrits bibliques par les moines copistes, sont des textes qui commentent des textes qui décrivent des événements, qui se sont passés ou pas.)

(nous sauver d'une fin horrible)

(l'église Santa Maria di Betlem)
(Juif)

(Jew)
(Dieu)
(Abraham)

(Juif-qui-n'apprécie-pas)

(églises)
(Collection de Soliloques di Santa Maria di Betlem)
(L'église de Santa Maria di Betlem)
(église)

(l'assomption de Marie)
(obsession)
(obscène ?).

J'y vois des paravents, placés à l'arrière-plan de la scène textuelle qui fait face au lecteur.

(Ils sont logiquement là pour dissimuler quelque chose. À moins que cette idée, qui me vient à première vue, soit une fausse piste. Il me semble que le propos est ailleurs. Si la fausse piste s'avère tout de même intéressante à suivre, elle mène probablement à la conclusion que les religions ne sont pas qu'un simple décorum. *Combien d'abjection discrète et sournoise se dissimule souvent derrière l'hypocrite couverture du décorum de la décence bourgeoise ?* » (Gide, *Journal*, 1933, p. 1177). Dans ce cas, il est peut-être plus juste d'imaginer ces paravents au premier plan ; la lexicographie religieuse serait alors plutôt destinée à être au cœur — et non en décor — d'agressions et de bourrasques performatives. Des religions « embarquées » en quelque sorte. Comme *The Presence* est pour l'instant essentiellement du langage, on peut même se risquer à avancer à ce stade, que la présence textuelle des religions, redondante dans le texte que nous lisons, est construite à la manière de cette figure de style appelée LITOTE (qui dit la partie pour exprimer le tout). On pressent qu'un torrent d'irrévérences risque de se déverser mais le mode d'adresse blasphématoire qui se profile est dirigé, non seulement en direction des personnes religieuses mais aussi d'un groupe beaucoup plus étendu, entre autres des NEGROS, des *juifs-qui-n'apprécient-pas* et, comme je peux bien l'imaginer, du *public qui-ne-comprend-rien*.)

La performance n'a pas commencé, il est trop tôt pour réagir à cette agression. *The Presence* cherche-t-elle cela ?

Vendredi 18. Je retranscris ici la suite de l'action.

« – Malheureusement pour moi comme pour le lecteur, ceci n'est point un roman mais la transcription fidèle d'une performance fort grave, commencée à Sassari le 30 septembre 2013 à 9h31. Il mattino ha l'oro in bocca, ou si vous préférez, le matin à l'or en bouche. (Il paraît que plus on admire Stendhal et plus on est intelligent.) Par souci d'humanité cette performance d'art conceptuel s'arrêtera aujourd'hui à 9h31. L'homme farouchement religieux, le destructeur du donné, amant et apprenti sorcier se concède un dernier geste parfaitement idéal avant la fin de l'Histoire.» (Pourquoi 'performance' plutôt que 'pièce d'art conceptuel' ?)

Le carton de treize centimètres par huit, gris et tapuscrit à l'encre bleue que nous avons envoyé à Fabien Pinaroli annonçait : *Monsieur, The Presence se terminera ce vendredi 18 octobre à 9h31. Vous êtes invité à vous y présenter en temps utile.* Ce message était accompagné des enregistrements faits à l'église de Santa Maria di Betlem. À 8h00 du matin Rugiada entre dans l'espace et referme l'ample porte derrière elle. Elle avance en ligne droite puis s'arrête. C'est un point quelconque de la grande pièce, un de ces points qui n'existent que par le hasard du rythme. (Je n'ai aucun besoin de voir de près son visage, les cinq pas qu'elle allonge sont aussi éloquents que le sérieux qu'elle pose sur ses pommettes.) Elle reste debout, les bras le long du corps. Nous avons une heure et demie pour que la performance prenne fin d'elle-même. Nous n'avons rien prévu. Presque rien.

(Nous n'avons rien prévu puisque nous sommes sensibles à la déception. Ce lieu nous donne en pâture au public et à nous-mêmes. C'est suffisant, c'est même plus que le *minimum art content* quand on sait lire — j'ai tendance à me mettre au chaud sous une couverture de drame. Le drame, je l'embrasse. Une fois Lady Macbeth a dit : « – Sit down, my husband ! All our guests are unhappy. Re-awaken enjoyment ! ». Puis elle a été obligée de le répéter pendant des siècles à cause de l'industrie culturelle et de l'ego des metteurs en scène. Et son mari aussi.) Il y a tout de même deux danseurs, Wéléla Mar Kindred et Thierry Maboang, qui s'étirent par terre en attendant un signal pour commencer. Ils danseront jusqu'à l'arrivée de Fabien. Pendant ce temps j'enregistrerai un nouveau *speech* et Rugiada dirigera l'ensemble de l'action en l'arrêtant à 9h31. (Wéléla est convaincue, contre toute probabilité, que ses racines sont à rechercher quelque part en Éthiopie. De toute façon Wéléla est californienne. De toute façon sa négritude elle la pose là où elle veut. De toute façon autrement ce serait la fin de l'Histoire. De cette façon Wéléla a quelque chose de messianique. Thierry est camerounais mais il est tellement détaché de tout ça qu'autant l'accepter comme américain. De toute façon Thierry n'a pas de raison pour la mémoire. De toute façon la mémoire c'est vieux. De cette façon Thierry n'a peur de rien.)

Rugiada tape du pied en faisant glisser la pointe vers l'avant, comme pour enfoncer une cale, de manière à ce que le talon claque sur le béton. Elle réitère et produit une série de coups qui résonnent dans la pièce illuminée à blanc. (Je me demande si ce 'illuminée à blanc' exprime quelque chose ou bien...) Les danseurs se lèvent et avancent vers le centre de l'espace. Tout se fait dans ce flegme typique de ces moments de mise en place précédant l'action. (J'aime cette tension du bâillement.) Je reste debout au fond de la pièce adossé au mur.

Rugiada me prête un regard — dans ces circonstances c'est pas rien, c'est toute l'histoire du langage qui se déploie et qui, malheureusement ne relève pas des mots. (Cela me donne envie de chanter, pas de chanter mais de citer en chantant, ce n'était pas prévu et c'est un grand écart aux règles de l'action. Je le fais, c'est pertinent.)

« – Ah ! se il serto real a me desse il poter. Di leggere nei cor, che Dio può sol veder ! »

Toujours adossé au mur comme un télamon je chante ce petit passage de Don Carlo. (Ma voix est assez grave, vraiment ! Voilà que j'ai des doutes sur la pertinence de ce passage. Ça sort tout droit du flux tendu de mes pensées, ce qui en soi le rend légitime en terme de continuité contextuelle non ? Mais tout de même.) Thierry bombe son torse et s'impose un rythme haletant ; il accompagne ce mouvement en tapant lourdement le sol avec ses pieds. Wéléla lui tourne autour en suivant une trajectoire que j'ai du mal à définir ; dans sa course elle tape des mains et jette sa tête en arrière et en avant. Elle donne ainsi l'impression d'être à la fois fouettée, et de fouetter l'air. (J'avais décidé de ne pas changer de posture mais n'ai aucune envie de regarder cette action trop spectaculaire.) Alors je me retourne en pivotant sur mon épaule gauche qui reste appuyée contre le mur. Rugiada, qui n'a pas encore quitté ce point d'arrêt fortuit qu'elle s'était choisi, se dirige rapidement vers moi et me ramène à ma première position. Puis elle prend la direction du vieux poste à cassettes qui avait été posé — fort consciencieusement — au milieu de la pièce et, l'appareil en main, me rejoint au pied du mur. Je garde ma position, celle que je me suis choisie pour me donner de la consistance et de la nonchalance tout à la fois. Elle pose le *ghetto blaster* au sol puis sort de sa poche arrière une montre pour homme dont elle referme le bracelet en cuir noir roussi autour de son poignet. Wéléla, qui a changé de mouvements, saute maintenant en gardant ses pieds et ses genoux bien écartés, pointant vers l'extérieur. Ses bras tombent mous le long de son corps. C'est drôle, l'inaction à parfois le pouvoir de développer un certain intérêt pour l'insignifiant. Je remarque la trace laissée par ma semelle (crâneuse) contre ce mur (stoïque). Je me penche sur ce pan d'architecture en quittant ma position. Rugiada — qui a conservé son sérieux — me prend par les épaules et me recolle encore une fois contre la paroi. (Un télamon se doit de résister aussi bravement qu'un chien attend derrière la porte le retour du maître bien-aimé.) Les chaussures de T. crissent sur le sol.

« – Sono le otto e quindici. » me dit-elle à l'oreille.
« – Thierry è già grondante. » j'ajoute.

W. entame un lancer de jambe quand Rugiada se dirige vers elle pour l'arrêter dans ce nouvel élan. (Il s'agit plutôt d'un détournement avec intimidation, victimes américaines en voyage et grandes déclarations de foi. La foi des arts *perhaps*. Le diable probablement.) Elle se place devant la danseuse et la regarde sévèrement. Elle, l'autre, change ses mouvements. La danse c'est pas pour aujourd'hui. Aujourd'hui il n'y a que l'épuisement qui m'intéresse. (All our guests are unhappy. Re-awaken enjoyment ? Hitler is dead. Terrible Presence ! 'I cried Eat me or die !') Je le dis alors tout haut, mais pour des raisons esthétiques je ne citerai pas les sources :

« – All our guests are unhappy. Re-awaken enjoyment ? Hitler is dead. Terrible Presence ! 'I cried Eat me or die !' »

Au battement des mains de Rugiada le rythme fléchissant des danseurs retrouve son énergie primaire. Elle s'adresse à l'un puis à l'autre en s'approchant d'eux avec les mains. L'adresse est donnée clairement car c'est tout son corps qui parle. Et il n'y a pas besoin d'autre chose pour comprendre les ordres. (D'où lui vient cet intérêt pour l'autorité ? Son de clochettes indiennes puis son de clochettes indiennes enregistré à l'envers.) Je reste là où mon dos s'est posé au début de l'action ; une jambe tendue et l'autre pliée afin de poser mon pied contre le mur. Mes bras sont croisés. Ma tête repose aussi contre la paroi. Quelques pieds de micros autour de moi en demi-cercle ne servent qu'à l'enregistrement de ma voix — et de ma présence, sans doute.

« – Son de clochettes indiennes puis son de clochettes indiennes enregistré à l'envers. »

(Enfant timide qui regarde les autres jouer sur un terrain de foot pavé de porphyre. Le jeune ténébreux feignant la dureté du porphyre avec lequel il voudrait paver son propre terrain d'enfance. Si j'avais eu plus de considération pour mon grec, depuis avorté, j'aurais pu percer la dureté du *Puer* peut-être à temps. Mais le temps on le place là où l'on peut.) Les chaussures de T. continuent de crisser. (Une voiture devrait tourner en rond dans ce théâtre de la performance, ses pneus crisseraient furieusement avec les chaussures de T sur ce béton ciré. C'est bien trop spectaculaire pour moi, j'en aurais presque honte. Mais qu'est-ce que j'aimerais ça !)

« – Mercedes W196R, 1961 *Yard* by Kaprow, Kaprrrrrrrrroow Kaaaaap Kap prrrrrrow Yard Kaprrrrrr Kap rrrrrrrrow. *Yard for Pueri*. Mercedes W196R, you are the prettiest girl of the yard want you marry me ? » (J'ai exagéré, je n'aurais pas dû me laisser aller à ce jeu vocal, c'est du make-up. Je crois. En même temps pourquoi pas.) Je décide d'abandonner Kaprow mais pas Mercedes : « – *Yard for Pueri*. Mercedes W196R, you are the prettiest girl of the yard want you marry me ? Mercedes marry me in the yard, it's already the nineteen-sixty-R, Mercedes let's marry me. »

Rugiada a abandonné T. et W. à leurs danses. L'énergie est visiblement sur le point de s'éteindre mais Fabien n'est pas encore là. Elle regarde sa montre, sa dyslexie lui demande un effort supplémentaire pour déduire l'heure qu'elle affiche. Juste un petit effort qui se compte en une petite poignée de secondes. Elle vient s'adosser au mur, à côté de moi. Je n'ai le droit à aucun regard. (La lumière, j'en ai pas encore parlé.) La lumière est à pleins feux, tous les projecteurs allumés, leurs faisceaux se mélangent en croisant leurs trajectoires. Le résultat est simplement blanc. Blanc partout. C'est un blanc froid qui rend l'air chaud. La pièce est chaude comme une scène de spectacle. Les danseurs transpirent généreusement et nos souhaits sont remplis.

« – Mercedes let's marry me. – No No, I'm a No No girl for you ! Stupid waiter. Dit-elle d'une voix nasillarde, Stupid waiteeeer. A No it's fine for waiters like you. Isn't it exciting ? listen... NO NO. O Mercedes.»

Rugiada est habillée d'une ample chemise masculine blanche qu'elle a décorée à dessein. Il y a maintenant d'innombrables petits X tracés en noir. Chacun est surmonté d'un petit poids, noir lui aussi — ce qui rappelle des têtes de morts ou bien un jeu de morpion. Elle a retroussé les manches de la chemise. Elle a ses bras croisés et serrés au niveau du sein — un peu plus

serrés qu'une posture naturelle ne demanderait à son corps. (Le 'trop' est, me semble-t-il, un accent du langage ; un mouvement de la conscience qui se montre au grand jour.) Animé par ce peu de langage je resserre aussi.

« – Aargh ! Mmm. »

Un mouvement à l'opposé de la salle. La porte s'ouvre, Fabien apparaît. T. et W. s'arrêtent aussi net et très doucement, retrouvent le sol. Ça fait désormais longtemps qu'ils ne connaissent plus de force. Une fois par terre leur respiration s'accroît et s'étend en long et en large dans le temps et dans l'espace jusqu'au tréfonds de leur corps d'où des quintes de toux viennent estomper coup après coup le son battant de leurs mouvements.

(Fabien a cette expression simple et ouverte qui nous vient quand on rencontre un visage connu dans une situation complexe. Je pense que 'complexe' est bien le mot.) Il sourit en balayant l'espace du regard.

Visiblement il ne sait pas quelle attitude assumer en ce moment précis et à ce stade de la chose. Il fait quelques pas vers l'avant. C'est la même ligne droite que Rugiada a parcourue en arrivant. Les danseurs sont atterrés au milieu entre Fabien et nous.

« – 8h53 » me dit-elle.

(Plus que 38mn à passer avant d'en finir avec tout ça.) Rugiada et moi nous ne bougeons pas. Les bras de chacun restent croisés et 'trop' serrés ; les épaules contre le mur ; Rugiada a ses jambes croisées, quant à moi je garde mon pied gauche — le plus frimeur des deux — posé contre le même mur. Fabien reste debout à quelques quinze mètres de nous. (Je sais que Rugiada va tôt ou tard me faire signe de commencer mon speech. Malencontreusement je n'ai plus rien à dire. C'est toujours comme ça. Maudit soit le jour où les hommes ont décidé qu'il y avait besoin de mots et de phrases pour parler. Surtout quand il s'agit d'art oratoire. Et maudit soit le jour où je me suis dit que ma parole ne s'exprimerait pas au travers d'une lecture et encore maudit soit le jour où j'ai éloigné l'idée de pouvoir apprendre un texte et le dire. Je sais aussi que Fabien s'attend à recevoir une véritable bourrasque verbale et qui sait quoi d'autre. Oh pauvre de moi !) La salle est surchauffée par l'exagération du dispositif lumineux. T. et W. gisent dans un bain de sueur. Ils n'ont plus que ça à offrir. L'idée sensuelle d'un effort extraordinaire. (Un corps atterré est un *record* et un record fait littérature. Fabien le lira peut-être.) Parlons de Fabien. Depuis son entrée en jeu Fabien Pinaroli ne peut s'appeler autrement que Fabien Fabien : un Fabien pour la personne, un autre Fabien pour son être social, ici en remplacement de tout l'apparat du public.

Le temps passe. Doucement, l'haletante présence des danseurs s'estompe. J'aperçois le tremblement discret de leurs muscles. Puis le son du *ghetto blaster* me ramène à cette file de garçons se préparant pour le saut du cheval d'arçon. Nous y sommes, Rugiada a appuyé sur la fameuse touche *Play*. Ça diffuse l'enregistrement intégral fait à l'église de Santa Maria di Betlem.

« *Nous sommes à l'église Santa Maria di Betlem à Sassari. L'église est vide je monte donc au niveau du pupitre...* » « – Je pense que l'acte de choisir une église portera sûrement à de mauvaises interprétations. En ce qui me concerne, il s'agit toujours de trouver un lieu fait pour la parole. L'église en est un, n'est-ce pas ? Si vous

avez un souci avec ce choix vous avez probablement eu — j'en suis désolé bien sûr — un souci avec l'église en étant enfant ou alors un souci avec la République en étant scolarisé. Les soucis sont faits pour laisser des traces, comme les stylos par exemple ou bien comme... j'en sais rien, c'est pas grave... « *Rugiada tient l'enregistreur et me fait signe de faire vite. Quelqu'un pourrait débarquer dans l'église à tout moment. Les églises en Italie sont faites pour ça, pour que les gens débarquent. Je n'aime pas me mettre en danger, je n'aime surtout pas si le danger en question comporte de l'embarras. C'est que je suis assez juif pour avoir ce respect tacite pour la loi et tacitement me sentir toujours fautif de quelque chose comme par exemple d'être en train de parler, sans avoir un projet sensé sur comment agencer ces mots. Et sur le pupitre d'une église par dessus le marché. Hmm...* » « — Ce qui est grave est un souci et les soucis ça trace et, à force de tracer ça crée des maladies qui s'appellent KKKrrazzz par exemple — tiens, j'ai mis trois K comme trois boîtes de Kellogs d'affilée — haha Ke Ke Ke. That Kratz ! » « *J'aimerais exposer crûment le vocabulaire propre à notre série de performances Cheap Talks Series : Univers...* » « — Ce qui kratz ne devrait pas tracer je crois, c'est de l'immédiat, ça chatouille plutôt qu'autre chose — ok à vrai dire 'Kratz' signifie gratte — donc ce qui kratz, gratte et au pire ça fera rire l'audience. C'est tout ce que Lady M. demande. » « *Banana - banana - banana - banana - banana - banana - natürllicherweise-Fremd ...* » « — Banana Bananabanana banana ban/ »

Rugiada arrête net mon speech d'un geste de la main. Ce geste ! La main allongée comme une palette, les doigts serrés. Même le pouce. (Ou peut-être tous les doigts serrés à même le pouce. Peut-être.)

« *Doyouwannabanana – Cowboy...* »

Cela fait doucement rire Fabien Fabien. Je le dis parce que je ne voudrais pas qu'on oublie sa présence. Rugiada se dirige vers lui d'un pas décidé, lui tourne autour et elle revient vers moi. T. et W. sont jetés là, en plein milieu entre la société et ma mythologie personnelle. (Il me semble qu'on pourrait voir là quelque chose comme de l'histoire).

« *Abraham... AdolphHitler... AlbertAyler... Atavisme... Banana Banana-banana-banana-banana-banana-banana-banana...* » « — Regarde comme l'ordre alphabétique fait bien les choses ! Il y a de quoi être fier d'être humain dans des circonstances pareilles. Regarde ces mots ! 'Atavisme' est le noyau du système et tous les autres lui gravitent autour en désobéissant ! On dirait qu'un attentat se prépare dans le dos de la République. Le public s'ennuie il préférerait la rengaine du renouveau. Le pauvre Albert semble n'y être pour rien dans toute cette histoire, son affaire c'est la cacophonie mais lui c'est notre faire-valoir. Abraham sort dans la rue et incite les foules en imitant la voix d'Adolph. Il crie Attica ! Attica ! Attica ! Attica ! Attica ! Et peu à peu il trouve le soutien moral des passants. Ils crient tous ce même mot et c'est tellement beau à voir qu'on dirait... » « Après avoir enfoncé une cale en bois sous mon pied droit — le seul à terre — en donnant des petits coups avec son pied droit, Rugiada se remet dans sa position initiale. Le dos au mur. Elle regarde la montre mais cette fois elle ne me communique pas l'heure. Le son émis par le poste à cassettes est à la fois grave, sale avec des étranges brillances qui frisent là haut. Les mots continuent à se déverser du poste dans la salle. 'Cowboy' trois fois ;

'King Kong' trois fois, 'Jew' trois fois et blah blah blah, tout ça trois ou quatre fois pendant que nous restons tranquillement adossés contre le mur. (Je ne devrais pas le dire mais Rugiada a cette élégance toute naturelle qui lui donne le pouvoir de parfaire toute sensation de dureté. Mes tentatives dans ce même champ d'expression, donnent tout autre chose. 'Chose', ce mot est si quelconque ! Mais il y a tant d'artistes contemporains qui s'essayaient à ça, à la "quelconquitude" comme manifeste d'une dé-subjectivation rassurante et bénéfique à la Adolph Loos. Ce mouvement vers le bas c'est le fascisme du coeur). La 'belle dureté' revient vers moi et me fait un signe de la main pour que je recommence à parler. J'évite toute tentative théorique, c'est décidé, je ne veux plus de ça ! *Le ghetto-blaster* continue sa diffusion.

« *Doyouwannabanana... Drama...* »

Inutile de reporter le ton de ma voix, tout ce qui compte c'est que je reprends. « – 'Banana', 'natürlicherweise-Fremd'. 'Doyouwannabanana' ? -Ferdinand' ? C'est celui de *Voyage au bout de la nuit*. Au bout de la nuit le matin sourit de toutes ses dents en or. 'Abraham', on dira : *Abraham va croquer dans les dents en or du matin !* 'Ghettototem', j'ai composé ces paroles en un seul mot ghettototem, c'est assez psychologique non ? 'Groucho' ! Groucho je l'associe à Ferdinand et à King Kong dans mes speeches, avec ce mot, 'Groucho', généralement je feins de marcher en passant par-dessus une chaise — d'abord un pied sur l'assise puis l'autre attaque le dossier et hop ! Voyage au bout de la nuit, grands rires et asservissement. Mais là je ne peux pas vous montrer ce tour de bravoure, Rugiada m'a imposé de rester sérieusement contre le mur ; 'Heeb', hop Heeby-Heeby parce que ce speech est un petit spectacle petit juif ; 'Hey-Oh'... 'Hey-You'... 'Jew'... héohjayoujew ! 'Hey You' ! C'est du biblique bien sûr. Oui OUI ! Théophanie ; 'King-Kong', Le 'natürlicherweise-Fremd'...Quelle relation avec les bananes ? Le totémisme peut-être, toujours parce que je judaïse tout et n'importe quoi, c'est mon côté chien, c'est ma façon de remuer la queue et de sentir le cul de mes semblables ; 'NEGRO'... 'Nein'... 'Nigger'... 'New-York'... parce que ça commence par N. Et vous savez combien j'aime les euphémismes, douce décence du dire. Faut croire que la décence passe d'abord par la bouche, que l'indécence a un rapport privilégié à l'oral et que la parole peut à tout moment trébucher dans la vérité de l'obscène. Faut croire. C'est évident ! C'est que la parole c'est de la pornographie. L'expression parlée est pornographique, c'est du dedans-dehors, 'Sorry'... ok Sorry ! « *Selbstmörderisch-Zeit'...* 'Stillstand'... 'Stimme'... » Un jour on reviendra sur cet allemand, maintenant ne me rendez pas nerveux ; 'Tonto'... 'TONTTO' ! Si Ed Ruscha écrit comme ce pédé de *The Lonsome Cowboy*, j'espère vraiment écrire un jour comme écrirait son Tonto ! TONTTO ! »

Rugiada m'arrête à nouveau. Toujours ce geste de la main, tendue, plate et irrévocable. Il y a un temps d'arrêt. (J'en suis pas certain mais j'ai dû sourire). Après avoir nommé Tonto je n'ai plus rien à ajouter, ça me suffit, j'aurais presque pu ne dire que ce 'Tonto' ! Tonto ! Tonto ! Tonto ! Mais l'action n'est pas finie. Je suis payé pour rester planté là jusqu'à 9h31 afin d'honorer l'homme farouchement religieux, le destructeur du donné, amant et apprenti sorcier.

(Le temps nous résiste, il n'y a rien à dire. Qu'il file ou qu'il s'enlise c'est toujours du grand drame. 'Selbstmörderisch-Zeit'...) Nous restons le dos collé

contre le mur. (Je pense que si j'arrive au bout de l'ennui je rirai comme Ferdinand. Fabien Fabien doit s'ennuyer gravement. Je me demande même s'il se doute que T. et W. ont dansé. La danse pourrait lui avoir échappé mais pas ces corps. Je n'ai pas non plus voulu que ma voix soit trop présente, je suis loin de lui, à une quinzaine de mètres.) Mon but était de m'enregistrer sous la contrainte d'un temps donné. Le temps est un très bon public. (Je n'ai toujours pas bougé depuis mon entrée en jeu. Mes bras sont croisés et serrés. Ils sont même remontés de façon exagérée autour de ma poitrine. J'ai repris la même position que Rugiada quand j'ai compris le 'trop serré' de ses bras. Je me demande si mon corps est muet. Le bas du dos me fait mal, les épaules me font mal, le genou droit me fait mal, la nuque me fait mal. Quand il n'y a pas de sang, il n'est pas souhaitable de montrer le mal-être, les personnes préfèrent le lire.)

Applaudissements. (Je ne m'y attendais pas.) C'est Rugiada. Elle applaudit fort, et elle sourit aussi. Elle applaudit et elle me sourit, elle sourit aux danseurs en applaudissant et aussi en s'adressant à eux. Elle commence à tourner dans l'espace en applaudissant. (Cela me rend un peu nerveux à vrai dire.) Ces applaudissements durent quelques minutes, entraînant ceux des danseurs et finalement ceux de Fabien Fabien. Je pense que cela est dû à ce même phénomène pour lequel quand on a peur, on chante. Il y a aussi l'histoire de crécelles, de bruits et de relations à la mort. Je ne bouge pas. Mon dos est toujours là où Rugiada l'a laissé. De son côté, elle arrête d'applaudir et sort de son silence.

« – Neuf heures trente-et-une minutes, Fin ! »

Je peux sortir le vieux maillot bleu de mon jean la performance est finie.
9h31. Les italiens disent que *Il mattino ha l'oro in bocca*. Il n'y a plus que les gitans à avoir de l'or en bouche. Je vais encore me faire avoir. Nous y sommes, je suis favorisé d'une humeur exécrationnelle

... / ...

#4

J'ai une terrible envie de dormir. La performance serait une histoire de contingences plutôt que de présence : à un moment donné, être là. Mon intérêt pour la performance serait alors un intérêt pour les contingences, ces événements imprévisibles tributaires de circonstances fortuites, ces faits d'importance mineure qui déterminent pourtant un état à un moment donné. J'ai une terrible envie de dormir mais je dois travailler à ce texte ; il ne reste que deux jours avant la publication du chapitre #4, confié entièrement à ma responsabilité, dans un effet de miroir avec le chapitre 1 dont s'est chargé Y Liver (et le minuscule monte-charge mussolinien). J'écris aujourd'hui dans un état déplorable. L'agenda et le retard pris dans l'écriture de cette performance à deux voix ne m'ont pas laissé le choix et mon rendez-vous chez le dentiste ce matin non plus. J'ai une terrible envie de dormir, toujours sous l'effet accablant d'une anesthésie qui s'est plutôt mal passée, je sors de deux heures allongé sous les coups de batoirs d'un homme sadique armé de différentes roulettes. Les muscles de mon cou sont restés pétrifiés dans la tension qui les maintenait, dans le vain espoir de prévenir une douleur que les instruments ne manquaient pas de provoquer à chaque incision. Ma main (« avec les doigts serrés, même le pouce ou à même le pouce ») toujours prête à se dresser entre le boucher et ma souffrance, est désormais au repos mais l'empreinte kinesthésique de ce geste répétitif provoque parfois dans mon avant bras encore quelques convulsions. Je me trouve dans un état transitoire. Corps relâché mais mon attention se porte maintenant sur une douleur apparue il y a peu — différente de celle éprouvée ce matin, lumineuse et destructrice qui, sans anesthésie, aurait probablement entraîné ma mort par capitulation. Sombre et édifiante, due à l'amenuisement progressif de la dose de produit injecté dans les tissus, elle se stabilise à un stade plutôt supportable. Horizontale et en sourdine alors que la première était verticale et aiguë. Elle fait partie de ces états dentaires qui rassemblent douleur et suavité, et me donnent un avant-goût de la sérénité que me procurera le prochain rafistolage, l'arrivée dans ma bouche de deux prothèses en remplacement de « ce qui a été », deux molaires dont j'endure l'absence depuis trop longtemps déjà.

J'ai toujours envie de dormir mais de quoi s'agit-il au juste ? De l'Absence et de « ce qui a été » ? De Croyance et de religions ? De Violence et d'organiser une situation de crise ? Non, je crois plutôt que c'est la main tendue de Rugiada. Cette main m'a envouté, au point de me faire tendre la mienne à deux reprises dans ces lignes. Si un cinquième chapitre de ce texte était à écrire, je sais que cette main entrerait à nouveau en scène et je risque de me retrouver cette fois à arborer le salut hitlérien en criant « John Boncore, John Boncore, John Boncore » dans *je-ne-sais-quelle-situation-abracadabrante*. Rugiada l'a utilisée à maintes reprises, comme son regard, comme son assurance, mais la main est là, avec ses doigts... pour couper net/

Couper court à une action mais aussi l'autoriser à démarrer, l'engager à s'intensifier, etc. Le monte-charge à Sassari. Le speech de David. L'enregistreur dans l'église. La touche *Rec* du ghetto blaster. Les encouragements des danseurs frappés à pleines mains. Le maintien de David épaules contre le mur. La touche *Play*, la touche *Stop*, la touche *Play*, *Stop*, *Play*, et ainsi de suite. Pour couronner le tout, évidemment, les

applaudissements en toute fin ! Cette autorité, m'a sans doute interpellé au point que pendant la performance, je me suis focalisé sur elle. J'ai cherché à relever dans son attitude une foultitude de détails associés à sa personnalité, ou à celle de son personnage, que je ne pourrai retranscrire ici. Une remarque tout de même : la main, à la différence du regard est liée à des moments d'action. Monter. Descendre l'escalier. Augmenter la cadence. Parler. Se taire. Le regard, lui, entre en jeu lorsqu'un moment d'inaction est désiré, quand elle prête un regard à David au moment du flottement-bâillement par exemple ou lorsqu'elle arrête du regard la danseuse entamant un mouvement trop marqué. « La danse, c'est pas pour aujourd'hui ».

Pendant 38mn, mon attention s'est donc portée sur la façon dont Rugiada a bougé, sur ses arrêts succédant à un mouvement, sur sa manière d'interagir avec les danseurs ou avec David et lorsqu'elle est venue tourner autour de moi — moment que j'avais attendu. Le texte bleu est bien informé en la matière mais elle y apparaît comme un ange noir inaccessible sur son piédestal. J'interprète peut-être à outrance mais je l'imagine bien, prête à fondre sur ses proies (David, le public, le ghetto blaster, les danseurs ou moi) avec peut-être même le bras tendu, pourquoi pas, avec une main étendard-couperet. Mais le vocabulaire quelque peu redondant utilisé dans les descriptions de Rugiada devient assez vite gênant. D'ailleurs, c'est sans doute à cause de cette maladresse que j'identifie comme un loupé littéraire (*That's kratz !*, c'est de la soupe... *Kratz Borscht ?*) que j'investis de manière excessive le personnage de Rugiada.

Entre parenthèses, et même si j'ai de plus en plus envie de dormir, il me semble qu'il faut noter une particularité de l'expérimentation que constitue *The Presence*. Quelque chose me *Kratz* dans le texte bleu si je le considère comme un texte littéraire — ce qu'il est, ou tente d'être —, en l'occurrence il s'agit de la façon d'exprimer l'inaccessibilité et la dureté de Rugiada. Ces perturbations pourraient bien constituer la force du texte dès lors que je le considère comme une performance — ce qu'il est aussi. Je précise. Le temps imparti à notre écriture est limité. Les incorrections, les dérapages, les lourdeurs sont imputables au statut performatif du texte ; les contingences importent, plus que le parfait, le pensé, le prévu de l'action (ou de l'inaction). Et ce n'est pas un hasard si les passages qui me grattent le plus en temps que lecteur, sont liés à la relation de son auteur à Rugiada. Il peine à s'exprimer proprement et avec un style assez bien balancé comme il le fait pour le reste. Son esprit est à mille lieux de sa relation amoureuse. La gêne qu'il ressent, son admiration et ses propres sentiments viennent *Kratzer*. Je trouve que cet épiphénomène (d'à peine une dizaine de lignes) donne à *The Presence* une force non négligeable, dans sa performativité — qui asperge du coup la dimension littéraire du texte.

(Tout ce qui précède permet d'envisager la réception de cette 'performance d'art conceptuel'. Le dispositif questionne de manière criante la présence d'un seul invité. C'est ce que j'ai déjà affirmé avant qu'elle ne démarre. Mais il m'apparaît aujourd'hui qu'il s'agit de la présence d'une énergie, celle des quatre performeurs. Mais on peut également réduire le focus sur Rugiada et David, ou finalement sur ce petit juif, immobile, perdu au milieu de ces corps, qui parle de façon discontinue en plusieurs couches sonores superposées. L'oralité. Une oralité. Des oralités. Mais aussi l'arrêt net/

L'arrêt par la main tendue, ce marqueur récurrent qui signale que *The Presence* s'inscrit dans la suspension. S'inscrit progressivement dans les suspensions...

Dès lors, pourquoi observer uniquement Rugiada alors que j'ai passé 38mn en co-présence des deux danseurs épuisés gisants, et du duo Y Liver immobile appuyé sur le mur du fond d'un plateau de danse autour d'un ghetto blaster en mode marche/arrêt. Sûrement parce que, comme tout le monde, ma conscience est habituée à s'imprégner de différentes couches de réalité sans avoir à poser mon attention sur chacune d'elles. Je suis simplement un peu entraîné à voir des performances, c'est tout. Accepter qu'un tel processus comporte des pertes fait aussi partie du jeu. En décidant de manière intuitive d'observer Rugiada et de porter mon attention uniquement sur elle, j'ai accepté de ne pas focaliser sur les lents mouvements et les bruits que feraient des deux corps au sol. Je perds également l'enregistrement du speech du *ghetto-totem* (donc du soliloque de David du CSMaB, la Collection de Soliloques di Santa Maria di Betlem à Sassari). Enfin, je loupe David commentant son speech en direct avec des injonctions de parler ou de se taire passant par la main de Rugiada. (Au *ghetto blaster* est venu se substituer, comme par magie le *ghetto-totem* figurant à plusieurs reprises dans le texte plus haut. Le *ghetto-blaster-totem* est au centre de la performance — physiquement et conceptuellement — avec *to blast*, qui en anglais équivaut à rugir, à exploser, à foudroyer. C'est un signe de l'importance que revêt ce speech du CSMaB. La totalité du chapitre #2 est consacré à son enregistrement et le #3 le place au centre pour que s'élabore son exégèse orale. La démultiplication des couches de textes est en effet de l'ordre de l'interprétation exégétique. Donc les commentaires de David, inaudibles depuis la place que je me suis choisie dans l'espace ont un caractère sacré — ou totémique si l'on préfère. C'est ce que j'en conclus. Le commentaire *live* s'attache à commenter une série de poèmes qui rugissent la matière vocale d'une précédente série de performances, la *Cheap Talks Series*. Il y a une certaine déréalisation de ces performances d'ailleurs, au point qu'on se met à douter de leur consistance. Ont-elles réellement eu lieu ? Sont-elles pures inventions ? Le fait est que le doute s'est installé depuis longtemps sur la réalité des actions évoquées par *The Presence*. C'est également le cas des événements décrits par des Textes sacrés, sujets des exégèses. Tiens ! On retombe sur un passage lu plus haut : (la naissance d'une présence dans l'exégèse du geste) (L'étrange oxymoron « exégèse du geste » retient mon attention plus que les autres, l'exégèse s'attachant aux textes et non aux gestes. Ces commentaires, portés en marge des manuscrits bibliques par les moines copistes, sont des textes qui commentent des textes qui décrivent des événements, qui se sont passés ou pas).

Mais peut-être est-ce là encore une fausse piste intéressante à suivre, tout simplement.

À l'instant de mon entrée, les mouvements des deux danseurs s'arrêtent, ils vont au sol et entament les cycles habituels de respirations et d'étirements. L'énergie s'est dégagee mais à ce moment, je ne comprends pas que je pourrais me mettre à chercher où elle est allé se loger. Derrière eux, plutôt loin, debout David, rejoint par Rugiada, se tient appuyé immobile contre un mur et se donne de la consistance. Les paroles que David prononce ensuite, je les entends mal ; je pourrais me positionner ailleurs et être plus proche ; ça m'arrange de

toute façon ; je m'attends à des injures. Elles ne viennent pas. Même si ma perception centrée sur Rugiada induit des pertes, je peux rapidement dire que des lumières chauffent à blanc des murs blancs, du béton gris, des corps plutôt noirs. Elles réchauffent aussi immédiatement ma conscience somatique car je me projette dans l'ambiance connue de la salle de sport, à la fin de l'entraînement d'un autre groupe, lorsque mon tour va venir d'entamer les mouvements. Forte odeur de transpiration. Expansion de nos enveloppes corporelles via cette sudation abandonnée dans l'espace et flottant. Sentiment déconcertant qu'une sorte de fusion est apparemment à l'œuvre, ceci à mon corps défendant.

(Si je résume, la première piste pour une interprétation a été le rapport à des événements passés. Au début, il m'a semblé que c'était l'élément fondateur dans *The Presence*, mais cette piste s'est avérée fautive. Plus précisément, les actions artistiques de la fin des années cinquante, comme possible moteur de la performance se sont trouvées invalidées car reléguées au statut de mythe par le mot 'exégèse' utilisé à plusieurs reprises. La prise de conscience de cette fautive piste m'a mené aux religions comme toile de fond, ce qui s'avère aussitôt une mauvaise mise en lumière. Celle-ci, retravaillée m'a permis d'apercevoir une nouvelle voie, celle de la religion au sens large (incluant tout ce qui pourrait être sacralisé comme la négritude, le public, l'art ou le juif). Religions qui seraient cette fois exposées au centre de la scène et malmenées crûment.)

Je lutte toujours contre la tentation d'aller me coucher. Pour travailler, je me tiens généralement assis sur un ballon de gym vert — diamètre 70 cm — qui me procure une position exempte de tension et me permet d'endurer des heures d'écriture sur un ordinateur. Les fesses posées sur une surface molle, le dos droit, la colonne vertébrale dans la courbure idéale, les lombaires au repos et de légers mouvements imperceptibles et continus du bassin qui assurent en même temps une stabilité à l'ensemble ballon-corps et une musculation en douceur des muscles du dos. Tout concorde à me faciliter la tâche, le ballon de gym, la position et mon lit juste derrière. Je travaille, je travaille, je travaille, et en temps utile, je me jette en arrière sur le lit qui ne demande qu'à m'accompagner pour une sieste bien méritée. En l'occurrence, aujourd'hui ce serait le cas, mais je ne peux pas. Rugiada me colle les deux fesses sur le ballon. Je continue d'écrire. Plus tard, je prendrai un peu de recul avant de m'endormir. C'est à dire que je basculerai sur le ballon d'un quart de tour et me retrouverai penché en arrière, à l'horizontale et distant de l'écran de mon ordinateur avec les coudes appuyés sur le lit derrière moi et les fesses toujours sur le ballon vert (Rugiada me permettra cela). Je réaliserai alors que tout, dans *The Presence*, semble truffé d'embûches et de pièges pour l'interprétation, mon choix d'avoir suivi du regard exclusivement Rugiada et d'analyser son attitude n'était pas plus mauvais qu'un autre. Peut-être moins bon que celui de se concentrer sur les deux corps allongés. Ils habitaient une zone frange, celle d'une énergie dégagée dans un espace, celle d'une présence énergétique non repérable mais sensible, arrêtée nette, et dont *The Presence* ne m'offrait que les restes. 38mn à ne regarder que ces deux corps, une aubaine que je n'ai pas ressentie comme telle sur le coup. Le choix de Rugiada était en tout cas meilleur que celui de tenter de cerner David dans sa mythologie personnelle. Non par désintérêt pour tout ce qu'il énonce dans cette performance, mais parce que j'en avais déjà lu une bonne partie. (Les recherches internet que permet ce

texte, lu sur un ordinateur connecté, donnent des clés pour s'y retrouver un peu plus dans l'univers de l'artiste, j'ai pu ainsi découvrir ou redécouvrir une partie de ses références... Amoureuses ([Mercedes W196R](#))...

Artistiques, ([Yard](#) de Alan Kaprow qui avait comme tous les artistes de la fin des années cinquante le T-shirt ou la chemise dans le pantalon)... Cinématographiques (Johnny Depp incarnant [Tonto](#), en 2013 dans *Lone Ranger, Naissance d'un héros*). Politiques ([Attica](#) qui m'a insufflé l'idée d'un chapitre #5 avec John Boncore). Musicales ([Albert Ayler](#)) et autres.)

Mais revenons sur la toute fin pour laquelle je tiens à préciser que je n'ai pas joué le jeu : l'applaudissement en fin de performance étant le seul acte que je ne peux décemment envisager. Avant, pendant et bien après, je peux volontiers applaudir. L'acclamation — fût-elle demandée, autorisée ou théâtralisée — je ne peux simplement pas.

•

Post Scriptum

Bien plus tard, j'ai fait un rêve qui résout par l'absurde l'équation à multiples inconnues posée à la réception du carton d'invitation. Le moment opportun pour venir assister à la performance s'était présenté en ces termes :

Monsieur, The Presence se terminera ce vendredi 18 octobre à 9h31. Vous êtes invité à vous y présenter en temps utile.

Avec une telle invitation, dire que l'heure de mon arrivée est laissée à ma discrétion relève de l'euphémisme. Tout ce qui dans cette performance concerne le temps est retourné d'une manière ou d'une autre. Si je cherche à définir ce que veut dire *venir-en-temps-utile-assister-à-la-fin-de-la-performance*, je rentre dans des considérations vraiment intéressantes. Internet m'aide à nouveau et me propose une liste de synonymes pour le mot 'utile' : *avantageux, bon, convenable, efficace, expédient, fructueux, important, indispensable, nécessaire, opportun, pratique, précieux, profitable, propice, salutaire, seyant, tutélaire, usager, utilisable*. Mais lorsque je choisis un sens, l'autre sens s'impose aussitôt. Cette valse-hésitation fait que je m'approche petit à petit de l'état de veille et c'est très désagréable. Trancher entre *en temps important* et *en temps opportun* est plus que délicat ; que dire de la balance entre *en temps efficace* donc productif, calculé selon mon agenda et générant une perte de temps minimum, et *en temps fructueux* qui me permet de travailler à ce texte de manière intelligente et économiquement rentable ; il y a aussi le duo *un temps nécessaire* choisi en fonction de mes besoins et *un bon temps* dépendant plutôt de critères moraux. Si je me souviens bien, j'avais prévu de venir à 7h47 en référence à la performance de Chris Burden. Donc en avance sur tout le monde, mais je suis arrivé en retard.

The Presence

une performance de Y Liver

écrite par David Liver et Fabien Pinaroli

avec Y Liver et Fabien Pinaroli

production : Le Générateur
pour FRASQ 2013

disponible sur :
http://www.frasq.com/frasq_2013/programme/ThePresence.html