

Jean Michel Bruyère / LFKs

Jean Michel Bruyère est le fondateur du collectif international LFKs. À la manière de certains groupes d'artistes des années 20 (*La Fabrique de l'Acteur Excentrique en Russie*, par exemple) et des années 60-70, LFKs conçoit des espaces de création multidisciplinaires dans la « contrariété » du monde contemporain. Ce sont des « salons d'étrangeté », des « chambres à pensées », des « chapelles de hargne sans dévotion ni peine », où les visiteurs sont immergés. *La Dispersion du fils* rassemble l'ensemble des films réalisés par LFKs depuis 1999 sur « la chiennerie d'Actéon » et les métamorphose en un seul et immense objet : les viscères d'une chienne, devenues sorte « d'infinie cynemathèque ». Au Festival d'Avignon, Jean Michel Bruyère/LFKs a déjà présenté *Enfants de nuit* en 2002, *Jëkk (sui in res)*, en 2004, *L'Insulte faite au paysage* en 2005 et *Le Préau d'un seul* en 2009.

Plus d'informations : www.lfks.net

Entretien avec Jean Michel Bruyère

Vous intitulez l'œuvre que vous présentez cette année au Festival d'Avignon *La Dispersion du fils*. On est tenté d'y entendre aussitôt au moins deux choses ; deux choses différentes mais qui ne le sont peut-être pas forcément au bout du compte. D'une part, une référence à ce que l'on pourrait nommer l'égarement ; l'égarement du fils supposant la séparation d'avec l'héritage – celui du père et de la mère, de la famille – donc aussi séparation d'avec la transmission, mais avec au bout l'errance, l'inconnu, la perte... D'autre part, la dispersion comme volatilisation ou pulvérisation de la situation de « fils » ; sa destruction en somme, détruisant en retour la filiation elle-même et la déchéance du père comme symbole de la position d'autorité.

Jean Michel Bruyère : Apprendre et rompre avec ce qui est su sont les conditions de la création. En art, connaître les chemins, savoir d'où ils viennent et voir où ils vont, tout cela a un grand intérêt : c'est l'unique moyen pour ne jamais risquer d'y poser un seul pied, ne serait-ce que par hasard. L'héritage est certes tout ce dont il faut se séparer, mais la maîtrise de ses contenus est ce par quoi seulement une séparation devient concevable et peut se réaliser. La connaissance, la maîtrise en art ne servent qu'à apercevoir l'en-dehors-de-tout où aller faire l'idiot, mais, à cela, elles sont proprement indispensables. Pour se maintenir dans l'inconnu d'où les œuvres viennent, il faut au moins savoir comment rester toujours à distance de tout ce qui est su. Et malgré cela, avouons que conserver durablement cette distance de tout est extrêmement difficile. La dispersion peut alors et en effet apparaître comme une solution raisonnable. Détruire sa propre unité, pulvériser sa propre situation et finir par être de tout comme de rien, partout comme nulle part, est un moyen relais de l'errance et de la dérive. Dans leur album de 1968, *Beggars Banquet*, les Rolling Stones reprennent un morceau de Robert Wilkins, sous le titre *Prodigal Son* ; les paroles commencent ainsi : "Well a poor boy took his father's bread and started down the road / Started down the road / Took all he had and started down the road / Went out of his world, where God only knows / And that'll be the way to get along." (« Un pauvre gars prit sa part d'héritage et s'en alla sur les chemins / s'en alla sur les chemins / Prit tout ce qu'il avait et s'en alla sur les chemins / Il partit courir le monde, Dieu seul sait où / Et ce sera le moyen de réussir. ») Ce qui constitue un très bon début, n'est-ce pas ? Malheureusement et comme on sait, le Fils prodigue convient ensuite, et parce qu'il a faim, d'élever les cochons d'un autre contre un salaire, quand il aurait dû plutôt voler ce dont il avait besoin et s'en aller toujours. L'affaire, évidemment, tourne aussitôt au désastre réactionnaire, avec ce qu'il faut de retour en famille, de pardon dégoûtant et de banquet villa-geois. Devenir toujours plus indigne du père aurait pourtant été un moyen simple de ne jamais finir la chanson, et c'est, quant à nous, ce que nous avons tenté.

Votre référence explicite au récit d'Ovide dans *Les Métamorphoses* conduit à envisager votre œuvre tout autrement que comme une allégorie de circonstance, comme une parabole des jours actuels, mais plutôt comme une loi finalement ancienne du retour au néant. Selon vous que peut-on faire face à la dispersion : s'en réjouir, la combattre (et de quelle façon), l'accompagner, s'y opposer, quoi d'autre ?

Je m'intéresse beaucoup à la condition des chiens d'Actéon, une fois celui-ci mangé. En dévorant leur maître, ils ont instantanément cessé d'être des chiens. Le chien est une créature de l'homme, destinée à l'aimer et le servir ; un chien ayant mangé son créateur ne reste pas un chien, le langage n'en veut plus. Mais alors que devient-il ? Et la meute, la horde qu'ensemble ils comptaient et dans laquelle le maître a été dispersé, va-t-elle à son tour se disperser ? Et de quelle manière ? De nombreuses réponses ont été apportées à ces questions. Pour n'en citer que deux, beaucoup ont supposé, car c'était la solution la plus simple, que la meute d'Actéon après sa dévoration s'était bel et bien séparée de son état de meute mais sans se défaire de son nombre ; s'il ne pouvait être question qu'elle demeurât une meute (que faire d'une meute de plus-chiens ? que faire de créatures de compagnie ayant fait disparaître l'humain en l'assimilant entièrement ?), il n'était pas davantage envisageable que les éléments d'une telle entité monstrueuse (chiens-hommes) ne se répandent sur la Terre (sauf pour les Syriens, qui en accueillirent le rituel et en firent longtemps leurs « insulteurs de Soleil »). La meute, selon cette version largement répandue et acceptée, fut ainsi éloignée de la Terre, pulvérisée au ciel et accrochée parmi les étoiles où elle continua de former un ensemble : non plus une meute mais une constellation : celle du Grand Chien, à laquelle notamment Sirius la Torride appartient et dont le lever héliaque produit depuis sur Terre le fameux dérèglement dit « caniculaire ». Pour d'autres, moins nombreux et littéralement plus « cyniques », la meute s'était défaite et ses membres éparpillés, vivant isolément

et solitaires les affres d'une existence devenue innommable. Bonaventure des Périers raconte dans le *Cymbalum Mundi* comment deux des chiens d'Actéon – Pamphagus et Hylactor – ayant mangé la langue de leur maître au festin que la meute fit de celui-ci, s'étaient retrouvés capables de parler, sans jamais avoir encore rien dit à personne avant que de se trouver de nouveau ensemble et par hasard. Là, ils parlèrent enfin, mais toujours plus ou moins pour ne rien dire, si ce n'est pour s'accorder sur le fait qu'il était préférable de garder toujours l'apparence silencieuse d'un chien, s'ils voulaient continuer d'errer sans encombre et sans lien. Je me fais, quant à moi, une idée différente de la suite de la vie des chiens après la vie de chien, et cette idée rencontre assez bien, à sa façon, la notion que vous avancez de « retour vers le néant ». Je m'appuie pour cela sur l'*Anabase* de Xénophon. Dix mille mercenaires grecs, victorieux en Perse dans une guerre pourtant perdue puisque Cyrus, leur commanditaire, et leurs généraux sont tués, vont tenter de s'en retourner vers la Grèce, mais par un chemin qu'ils ne connaissent pas et, tandis que la plupart ne savent rien d'autre de la Grèce qu'elle est le pays de leurs origines. Laissés seuls, victorieux mais perdus, dépourvus de maître et de commandeurs, ils repartent d'où ils viennent par un chemin nouveau et tandis qu'ils n'y sont encore jamais allés. C'est ainsi, en avançant seulement, qu'ils retournent vers un point inconnu mais premier. J'imagine que les chiens d'Actéon qui, une fois le maître mangé et tous liens aux hommes défaits, retournent vers un état sauvage dont ils proviennent mais sans jamais l'avoir connu, et donc par un chemin forcément nouveau ; en avant. Ce trajet est pour moi la métaphore exacte du mouvement de la création, qui est mouvement inverse à celui de l'histoire de l'art, mais qui, bien qu'il ne fasse toujours que remonter vers les origines de l'art, ne progresse jamais sur un chemin déjà connu et n'atteint jamais ce lieu d'origine, au demeurant inconnu de tous. Une anabase de vieux chiens bouffeurs de langue, voilà notre aventure à nous aussi, voilà notre longue errance, notre dispersion en avant dans l'inconnu des origines, notre éternel retour vers le néant.

Je partage absolument ce que vous dites à savoir qu'ici les chiens ne peuvent retourner à leur origine – leur origine inconnue d'eux et de tous car distincte de l'animal que nous connaissons et distincte aussi de ce que le chien peut savoir de lui-même – qu'en dévorant l'homme pour qui et par qui il est chien. Mais il nous faut alors convenir que ce néant-là est un néant qui n'est pas un lieu qui nous précède mais un lointain « avant », comme en surplomb, une position première d'avant le langage, sans nom ni forme possible et toujours à reconsidérer, à reconquérir, sinon à refaire. Mais toujours aussi placée à l'horizon de l'élan artistique ; comme tentative de se placer dans le geste premier en quelque sorte. Paradoxalement, ce geste premier est donc tout autant devant nous, comme pour les chiens d'Actéon le retour à avant le chien qui passe par se faire momentanément homme...

Ce sont les difficultés liées à notre propension à créer, dans un monde qui ne l'a jamais été.

Ayant vu la divinité dans sa nudité, Actéon en avait-il trop vu pour demeurer encore sur Terre et espérer y entreprendre quoi que ce soit ? Ou, tout au contraire, était-il, à ce moment-là précisément, en mesure d'entreprendre quelque chose de sérieux que les dieux ne pouvaient en aucun cas tolérer ?

Je dois avouer que j'éprouve depuis longtemps quelques difficultés avec cet aspect principal du mythe : la vision de la nudité divine, la faute en laquelle elle consiste, la punition qui s'ensuit, l'involontaire licence que la punition aussi dispense... C'est pourtant en général cette partie-là qui intéresse le plus. Elle a été et demeure la plus commentée. C'est elle aussi qui a donné lieu au plus grand nombre d'interprétations artistiques à travers les âges, jusqu'au monde moderne où les plus connues sont celles de Marcel Duchamp (*Le Grand Verre* et *État donnés...*) et celle de Pierre Klossowski (*Le Bain de Diane* ainsi que quantité de grands dessins mettant en scène Roberte dans la position de *Diane dévoilée*). Comme tout le monde, j'ai tenté moi aussi d'en faire quelque chose, mais je ne garde pas de ces essais un souvenir impérissable. C'est finalement grâce au *Gli Eroi di Furori* de Giordano Bruno, à l'interprétation sidérante qui y est faite des traits principaux de la *Tragédie d'Actéon* et par ce que cette interprétation a d'indépassable, que j'ai pu me consacrer aux aspects secondaires du mythe que j'ai décrits tout à l'heure et qui m'intéressent bien davantage. Pour Bruno, c'est l'amour furieux et la volonté d'un franchissement des limites humaines de la connaissance de la nature infinie (Diane) qui conduisent le chasseur à se confondre à la proie, à aimer la métamorphose, à organiser sa propre dissolution, à souhaiter sa dilution au sein de l'infinité de la nature. Bruno décrit l'aventure d'Actéon comme une pulvérisation de soi en tant qu'accès à l'ultime amour : celui de l'infinitude naturelle et universelle – ne pourrait-on pas, d'ailleurs, expliquer de cette manière les mystérieuses empreintes par pulvérisation de mains préhistoriques aux entrées de certaines grottes peintes : le désir de se pulvériser soi-même dans la nature afin d'en gagner l'infinitude ? – Actéon renonce aux formes finies de son être, le disperse dans la nature qu'il "connaît" enfin sans limite. L'amour furieux des choses naturelles conduit Actéon, le chasseur, à dépasser les limites de sa propre puissance de penser, via la proie et les chiens qui en dispersent la forme dans le cycle naturel. Remarquons que, vu ainsi, Actéon est certainement l'antéchrist ; les mobiles de son sacrifice étant exactement inverses à ceux du fils de Dieu quand il endurera le sien en son temps. Les inquisiteurs qui finiront par arracher la langue de Bruno et la jeter aux chiens avant de réduire et disperser l'hérétique par la cendre, en étaient, quant à eux, certainement convaincus. Mais, pardon, tout cela ne répond pas tout à fait à votre question.

Si, si... bien au contraire, et je note au passage avec un très grand intérêt que vous accordez à Actéon un consentement sans réserve à sa dispersion organique, un consentement que semble pour le coup accompagner une joie dyonisiaque, bataillenne dans son approbation du destin. Et Actéon, « l'antéchrist » comme vous l'affirmez, serait porté à désirer son passage obligé à l'infini, son passage à l'informe du fait de sa vision de l'infini. Aussi, je vous propose d'en revenir à la vision : celle, en l'occurrence, que vous proposez aux publics du Festival cette année. Vous installez votre « dispersion » – permettez-moi ce raccourci – ici, à Avignon, dans le cadre d'un festival de théâtre ; quel rapport établissez-vous entre la nature de cette œuvre, la signification et la destination que vous lui confiez, et son lieu d'accueil, lequel, vous en conviendrez, est loin d'être neutre et sans conséquence sur la réception du public. Comment abordez-vous la recherche

d'une réception qui soit ajustée à cette œuvre-là et non à une généralité comprise sous le vocable de « spectacle vivant », comment abordez-vous les risques a priori multiples de malentendu ?

Pouvons-nous d'abord nous mettre d'accord sur le fait qu'une œuvre est sans signification assignée et sans fin ? Une œuvre provient d'un travail sur le sens qu'elle n'est pas chargée de porter, de transmettre ni même de traduire. C'est le sens qui se charge de l'œuvre, et non le contraire. On pourrait dire aussi qu'une œuvre artistique est ce qui reste d'une dépense d'énergie, une dépense la plus pure possible et dont la dépense pure est le seul but : une réflexion, une aventure, un mouvement... L'œuvre est ce qui en reste, ce qui n'a pas brûlé ; le déchet, en quelque sorte, comme en connaît toute consommation d'énergie. « C'est de la merde ! », l'on entend assez régulièrement, dans les festivals, cette phrase prononcée dans le public lorsqu'il s'éloigne ; on a tort de considérer cela comme un jugement : c'est une illumination. Partant de là, les malentendus sont tout de même assez inévitables. Le botaniste Francis Hallé, qui collabore à la création de la *Dispersion du fils* à Avignon, a expliqué il y a longtemps que le tronc de l'arbre est l'accumulation des déchets liés à une grande consommation de photons. L'arbre est le seul être vivant à organiser ses propres déjections en colonne, sur quoi il peut s'élever toujours plus, à la poursuite de sa dépense de lumière. Ce qui, pour nous, fait « essentiellement » arbre n'est qu'un ensemble organisé de déchets que celui-ci met en œuvre à la poursuite de son activité, la consommation de lumière, et dont le tronc est l'excrément. Malgré cela, quel plaisir de marcher en forêt ou d'avoir un chêne par sa fenêtre.

Comment définiriez-vous, alors, le champ dans lequel vous inscrivez vos travaux et votre action au plan général : celui de l'art (y compris celui d'un art se définissant comme partie prenante de la pensée et de l'action politiques), celui de la politique (pouvant inclure l'art dans ses moyens et ses modalités d'intervention) ou encore celui d'un refus de l'un et de l'autre ? La seule idée, comme vous le soutenez par ailleurs dans certains de vos écrits, qu'un petit nombre – j'ajouterais : mais un petit nombre de convaincus – puisse suffire, n'est-elle d'ailleurs pas déjà une pensée propre à l'action politique et à elle seule ?

Elle l'est bien sûr. À ce sujet, il me paraît intéressant de remonter aux sources de cette idée trouvée chez Nietzsche, *Satis sunt pauci*. Vous me direz si cela ne constitue pas en soi une réponse satisfaisante. À la fin de l'année 1887, Nietzsche est à Nice et vient d'achever *Généalogie de la Morale*. Dans une lettre adressée au critique danois Georg Brandes, il affirme qu'avoir deux lecteurs qu'il estime (ce qui revient en un sens à dire comme vous « convaincus ») et aucun autre que ces deux-là est tout ce qu'il se souhaite ; « *Satis sunt pauci* » (il suffit de quelques-uns), dit-il. Il ne le précise pas, mais il s'agit là d'une référence à Sénèque. Dans ses *Lettres à Lucilius*, Sénèque conseille de « ne pas se produire partout ». « C'est assez de peu de gens », dit-il (*Satis sunt, inquit, mihi pauci...*), « c'est assez d'un seul ; ce serait même assez quand il n'y aurait personne ». Et Sénèque fait lui-même, à l'appui de son idée, deux références. Il cite Épicure : « Les choses que j'écris ne sont pas pour tout le monde ; elles ne sont que pour toi seul ; car nous sommes l'un à l'autre un assez grand théâtre. » Mais il cite aussi Démocrite et l'on voit alors que ces deux citations encadrant le propos de Sénèque reflètent chacune l'envers du reflet qu'en donne l'autre et qui contient le sien, comme deux miroirs face à face : « *Unus mihi pro populo est, et populus pro uno* », je compte un seul homme pour tout un peuple et tout un peuple pour un seul homme.

Si vous me le permettez, je vois dans ce que vous avancez deux choses qui nous portent un peu plus loin encore dans notre sujet et sur lesquelles je serais curieux de connaître votre position. Il y a indéniablement dans votre réponse un choix qui relève d'une conception politique de l'action, politique s'entendant ici comme le rapport du propos, de l'expression, de l'œuvre à la condition collective d'existence. Ce choix, parfaitement compréhensible au demeurant, nous renvoie à cette autre question, tout à fait antique elle aussi et que l'on pourrait résumer de la sorte : à quoi sert d'instruire si l'âme n'y est pas préparée ? C'est Héraclite le premier qui la formule : « Si l'âme est inculte, les yeux et les oreilles sont de mauvais témoins », et plus près de nous, Jacques Lacan sous cette version lapidaire et plus expéditive : « Donne du savoir à un imbécile et tu en feras une crapule. » Il s'agit là non pas seulement du risque de n'être pas compris (ce que vise plus explicitement Nietzsche dans le passage que vous citez), mais de celui d'être mal compris. Et ce risque-là, en matière de conséquence, peut être, selon la teneur du propos ou de l'œuvre, parfaitement désastreux. Ceci est clairement politique, cela concerne au plus haut point Nietzsche, pour revenir à lui, quant à la postérité donnée par certains aux notions de volonté de puissance, de surhomme, de morale d'esclave, etc., jusqu'à ce qu'il lui soit reproché finalement d'avoir donné ses bases intellectuelles au nazisme. En d'autres termes : s'agit-il de la réception sans malentendus de l'œuvre dans sa singularité, sachant qu'une telle chose ne peut réunir que très peu de personnes, soit de donner à tous un énoncé qui porte à hausser l'ensemble vers une qualité qui ne lui est pas familière – « élever à hauteur d'homme » pour reprendre l'expression de Marx – et peut-être justement parce qu'elle ne lui est pas familière ; cela, au risque d'une distorsion, d'un éparpillement et pourquoi pas, si nous restons nietzschéens, d'une métamorphose du sens ?

Oui, mais dans notre cas, il s'agit d'art, pas de philosophie, et l'éclatement, les métamorphoses du sens ne sont pas à craindre ; non pas qu'ils n'aient pas lieu, mais parce que l'on compte bien sur eux pour que l'œuvre parvienne à quelque chose, comme on pourrait dire « tombe sur » quelque chose. Toute œuvre qui vaut fonctionne comme une sorte de bombe à fragmentation, quelques fois même, et c'est encore mieux, comme une bombe à sous-munitions, jetée par-dessus les fortifications de la raison. Exploder avant le but afin de se disperser en multiples fragments dévastateurs ou en sous-bombes malignes derrière les remparts culturels, voilà comment elle assure au mieux sa réussite – tout en s'épargnant bien souvent, ce qui est loin d'être négligeable, cette chose gênant l'action : le succès.

Seriez-vous choqué si je vous prêtais l'intention, non dite évidemment, d'appliquer au Festival d'Avignon – et au-delà, au monde de l'art dans son entier – votre évocation de la dispersion du corps d'Actéon dans la terre via l'excrément des chiens ; ce qui aboutirait à quelque chose comme : « Circulez, il n'y a (plus) rien à voir ! » ?

C'est joli, mais, non bien sûr, je ne dis ni ne prétends cela, car malheureusement, nombreux sont les spectateurs du Festival d'Avignon, comme de la plupart des grands « rendez-vous culturels », à suivre d'eux-mêmes cet inexplicable commandement tel qu'il fonde la conviction de tous les touristes : « Circulons, il n'y a rien à voir nulle part. » En effet, qu'à peu près tout ce qui n'a pas encore été vu se révèle toujours plus ou moins égal à ce qui est déjà connu, paradoxalement, semble être l'excitant même d'une agitation ample, constante et pratiquement hystérique, de la curiosité, qu'elle soit portée sur une ville, un paysage, un peuple ou un festival.

Propos recueillis par Jean-Paul Curnier

★

LA DISPERSION DU FILS

GYMNASE PAUL GIÉRA

DU 7 AU 24 JUILLET DE 14H À 20H

Thierry Arredondo, Goo Bâ, Martine Brunott, Jean Michel Bruyère, Richard Castelli, Florence Drachsler, Nadine Febvre, Damian Leonard, Matthew McGinity, Jeffrey Shaw, Delphine Varas
et l'équipe du **Icinema Centre de l'Université de Nouvelles Galles du Sud-Sydney**
avec la participation de **Francis Hallé**
conseiller technique LFKs **Patrick Barbaneau**

production LFKs-Marseille

coproduction Festival d'Avignon, Epidemic, Marseille-Provence 2013 Capitale européenne de la Culture en 2013

La Dispersion du fils utilise le système d'exploitation AVIE développé par le Icinéma Centre de l'UNSW (sous la direction de Jeffrey Shaw)