

Aurélien Bory : *Corps noir*, méditation sur la trace et l'image

jeudi 16 juillet 2020

La fabrication des images disparaît derrière leur éclatante présence, leur fascinante insistance. Au-delà de leur diversité, les images s'imposent : elles séduisent, elles plaisent, elles triomphent. L'oubli du travail et des techniques de production est la condition de cette jouissance. Une image peut faire rêver parce qu'elle semble venir de nulle part. Comme si elle était déliée de la lourdeur des choses et des corps. Puissant opérateur idéologique, l'image dessine un monde attrapé, un réel tenu en laisse.

L'image n'est pas seulement une copie ressemblante des choses. Elle est fabriquée. Elle advient au terme d'une série d'opérations tantôt éliminatrices, tantôt amplificatrices. Elle est le résultat d'une action, d'un travail, dont l'invisibilité est la condition de son caractère spectaculaire. Il y a chez Aurélien Bory un projet déjà ancien de critique de la fascination pour les images, voire un combat contre elles - et avec elles. Un effort minutieux, patient, clinique, de casser l'enchantement naïf, voire niais, devant les images. Cet effort est le spectacle lui-même : refus du magique, mise en scène du travail productif. Montrer le truc, dévoiler la ruse, après son usage. Décaler le plaisir de la magie du spectacle vers celui de voir le mécanisme caché.



Corps noir place le spectateur dans une machine qui produit de l'image et met en scène cette production. Cette sophistication apparaît grâce au contraste avec la rugosité feinte des techniques d'imagerie, ou leur simplicité. Le premier geste *imageant* est posé par une danseuse, Stéphanie Fuster, quasi immobile sur la toile thermosensible : faire une empreinte, laisser une trace, susciter une proto-image, requérir cette matière qui prend forme dans le geste. L'image naissante, juste avant la dissimulation des gestes *imageants* (laquelle produit le magique, le spectaculaire). L'effacement du travail concret, la présentation de l'œuvre comme chose naturelle, est le principe du fétichisme bourgeois : la marchandise semble un être métaphysique [1] parce qu'on oublie le travail concret (réduit à du travail abstrait) et le travailleur réel de façon à laisser croire à une relation directe entre capital et existence de choses *utiles*.

Ici, ce qui fait virer cette trace en une image est la brièveté de l'acte (appuyer la main sur la toile) et l'allusion à la préhistoire, à l'archéologie, à l'image de la main dans la fameuse grotte Chauvet. Cette trace-empreinte-image préhistorique a été lestée par quelques millénaires de fascination iconique pour les mains et leur langage. La danseuse, concentrée dans son geste, contemple son œuvre : le geste fait main, il fait image, la main vivante qui *engraphe* la main dessinée, la main qui écrit son propre graphe, sa ligne

survivante. L'image première est la survie d'un geste.



Si on se souvient des textes bibliques, il n'est pas sans signification que ce soit une femme qui engendre la première image. La Genèse, discrètement, le dit lorsqu'on raconte que Dieu fit l'homme à son image (1, 26-27), c'est-à-dire ayant une puissance d'engendrement : « *croissez et multipliez !* ». « *Homme et femme, il les créa* », « *à son image* ». La femme, qui semblait au départ exclue, revient dans le discours via la conscience quasi inconsciente de son rôle éminent dans la procréation. Ce que le patriarcat doit effacer, c'est le fait premier de la puissance d'engendrer l'un et l'autre sexe. Face à ce que Françoise Héritier appelle ironiquement un scandale, dans *Masculin/féminin* [2], s'est levée une armée interminable d'hommes résolus à combattre l'inégalité entre homme et femme face à la procréation. À commencer par le plus facile, sortir la femme de la scène primitive où elle engendre les corps et leurs images, la reléguer dans l'arrière-cuisine, la forcer à se soumettre au pouvoir masculin qui s'affirme par le contrôle des images, avant celui des corps. Rendre la femme invisible, l'accepter mais seulement comme instrument, objet à voir. Comme objet de désir en somme, un moyen au service du masculin comme finalité.

La machine engloutit la danseuse. Une boîte noire munie d'une herse qui, à l'opposé de la machine pénale de *La Colonie pénitentiaire* de Kafka, semble effacer ce qui est écrit. C'est-à-dire une prison où elle doit produire, avec son corps comme pinceau, des traces d'elles-mêmes, déformées, transformées pour aboutir à des images. La trace est le résultat de la rencontre entre un corps vivant et un dispositif graphique, un rapport entre un corps humain et un autre corps assez malléable pour recevoir l'empreinte et assez rigide pour la conserver (l'inscription dans la matière graphique, qui a reçu une forme durable). C'est dans cette marge entre la trace et le graphe que naît l'image. La toile thermique, fréquente chez Aurélien Bory, n'est pas le résultat d'une névrose obsessionnelle, mais un appareil à révéler, une machine à produire de la trace et à la transformer en image, la matrice esthétique d'un désenchantement un peu mélancolique, qui est aussi une expérimentation, la proposition d'une épreuve intellectuelle et esthétique. La toile thermique figure l'acte mental de peindre. L'artiste est, dans son corps, réceptivité et spontanéité.

Outre la main préhistorique, des allusions au test de Rorschach, Picasso (on reconnaît *Les Demoiselles d'Avignon*), Yves Klein, le saint Suaire, etc. Ces allusions sont fabriquées par une femme nue mais cachée dans la boîte noire, de quoi exciter la *pulsion scopique*. Affirmer qu'elle danse exige de tordre le mot chorégraphie, en détachant le graphe, l'écriture, du phénomène global de la danse. Cette polysémie est soutenue par l'indétermination du rôle précis de la machine.



Le *palimpseste* est un autre effet de sens. Sous chaque figure, se tiennent, d'abord cachées, d'autres images. Matérielles ou mentales, elles renvoient à d'autres images, à l'infini. Tout ce réseau culturel, mécanique et psychique, tient le sens dans l'image comme une condition de leur tension. Cependant, ici, il est difficile de fixer le sens de ce que l'on voit. L'ascétisme voisine avec l'incitation à l'excitation. Le corps nu de la danseuse est un fantôme interne suscité par le dispositif. Mais elle demeure cachée : elle apparaît et disparaît comme ombre négative (au sens du négatif photographique). Le désir est à la fois sollicité et refoulé. Il y a comme un sado-masochisme ambiant. Cette impression ne tient pas seulement au lieu souterrain, les « Galeries » du théâtre Garonne, à la petite jauge et aux crissements métalliques de la machine. Le désir est excité mais ces excitations sont contradictoires : le corps de la danseuse est en même temps une rêverie libre et il est engagé dans la production graphique de ses propres images. L'esprit du spectateur flotte entre chair, caresse, travail et torture.

Jean-Jacques Delfour

Corps noir, À bas bruit #1 / Aurélien Bory / Stéphanie Fuster, [vu au Théâtre Garonne à Toulouse le 10 juillet 2020](#). Reprise d'un spectacle créé en 2016 dans le cadre d'un programme intitulé « À bas bruit » proposant des formes brèves, à petite jauge, dans les Galeries souterraines du théâtre, convoquant un imaginaire de la terre résurrectionnelle.

Notes

[1] « Une marchandise paraît au premier coup d'œil quelque chose de trivial et qui se comprend de soi-même. Notre analyse a montré au contraire que c'est une chose très complexe, pleine de subtilités métaphysiques et d'arguties théologiques » Marx, *Le capital*, Paris, PUF, 1993, p. 81.

[2] Françoise Héritier, *Masculin/féminin*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 19.