

SUR LENGA

UN TEXTE DE JOËLLE ZASK

À *Lenga*, on parle xhosa, anglais, merina, français, occitan. Et on agite les mains, les doigts et les épaules. Ici et là, à droite à gauche, alors qu'ils dansent, chantent, parlent, virevoltent, les performeurs écartent leurs bras, tendent leurs mains et les font s'envoler vers l'extérieur, parfois en les ramenant vers eux. C'est l'élément d'une danse malgache, la danse Merina. Tournoyant comme deux ailes battantes, les mains, m'explique Maheriniaina Pierre Ranaivoson, appellent les forces et l'énergie du monde. Entre signe et invitation tantôt discret, tantôt très pressant, leur mouvement fait vibrer l'espace. Elles se disposent aussi à recevoir l'énergie de la nature, elles lui montrent la voie et la manière, et aussi le vif désir qu'elles en ont. Peut-être même l'attirent-elles, comme l'antenne attire la foudre. Une fois captée, l'énergie s'écoule et fait son ouvrage ; elle se propage dans le corps, la voix, la musique, qui tous vivent à l'unisson.

Les mains sont les surfaces les plus poreuses de notre corps. On se moque ici qu'elles soient habiles, précises, fabricatrices ou techniciennes. D'ailleurs, rien dans *Lenga* ne relève de la technicité, ni les costumes ni la mise en scène, un montage à géométrie variable, qui laisse des libertés et du jeu. Les mains qui dansent ici ne prennent pas, ne saisissent rien, sinon un micro de temps à autre. L'humain que fait vivre la pièce n'est pas *homo faber* mais *homo culturalis*, humain parlant une langue singulière qui ne devient vraiment sujet qu'avec et par la langue dont il hérite, qu'il apprend et transmet.

La danse des mains et des doigts est à la relation entre l'homme et son environnement ce que *l'enquête*, ici omniprésente, est aux relations interhumaines. Dans les deux cas, la porosité est la qualité cardinale sans laquelle chacun reste chez soi ou enfermé en soi, prisonnier de sa conscience établie.

Il faut en parler ici : on se trompe gravement en croyant qu'une enquête consiste à poser un regard neutre, objectif, désengagé, sur des phénomènes humains étrangers ou lointains. Le regard atroce que posait Georges Cuvier sur la Vénus noire, bien montré par Abdellatif Kechiche dans son film de 2010 du même nom, est une conséquence de cette croyance : *on the one hand*, est-on tenté de dire, l'humain est transformé en objet, désobjectivé, privé de vie intérieure, réduit à des données tangibles et mesurables comme la taille de son nez ou de ses lèvres, le vocabulaire d'une langue, la forme extérieure de telle ou telle coutume. Comme l'écrivait déjà Malinowski, voir les choses ainsi, c'est transformer la culture étudiée, ainsi que ceux qui en vivent et la font vivre, en un tout figé décomposable en éléments tout aussi figés : une collection, une chose morte. Plus de vibrations, donc. Une forme non de vie, mais de mort.

On the other hand, si l'objectivisme est fatal au sujet, il est aussi néfaste à la science. Comment observer un insecte qu'on a tué ? Dans les arts comme dans les sciences, comme dans toute la vie d'ailleurs, l'expérimentation manipule les choses et les transforme afin de provoquer des changements observables par rapport auxquels choisir sa position future, mais elle ne doit pas franchir la limite au-delà de laquelle elle détruit son objet. Afin de les étudier, Réaumur, — dont Buffon et bien d'autres qui croyaient que les phénomènes *obéissent* (?) aux grandes Lois de la nature, se moquaient —, enfumait les abeilles dans leur ruche, remplaçait la gelée royale par du sucre, éloignait la ruche du butin ou la divisait, mais il se gardait bien de tuer les abeilles et leur reine. Il les aimait. La science « objective », positive, celle qui prétend n'être qu'un miroir de la nature, n'est en fait en rien une science. C'est, au sens précis du terme, une idéologie, — c'est-à-dire le développement logique, indépendant de toute vérification empirique, d'une idée, rappelait Hannah Arendt.

À l'opposé, on se trompe tout aussi gravement quand on croit que l'enquête est nécessairement relative et subjective. Il n'est pas vrai que nous soyons enfermés dans notre langue et dans les représentations auxquelles elle nous dispose ; il est faux de penser que nous sommes prisonniers de catégories passivement héritées. Il est encore plus faux de croire que les cultures sont à jamais incommensurables entre elles, ou que nos croyances sont intraduisibles. Beaucoup l'ont prétendu. Ils ont introduit le relativisme dans les sciences sociales et les mentalités. Or il n'y a rien de *cool* à être relativiste : entre justification de pratiques injustifiables, autosatisfaction, suspension du jugement et de toute responsabilité, voire négationnisme, le relativisme n'a que des défauts. Il ne dispose pas même à la tolérance : eh quoi ce sont des fous ! eh quoi, ce sont des sauvages !

L'enquête ethnographique est spécialisée. Mais pas tant que ça. Elle est partout, au coin de la rue, au cœur des relations humaines, à portée de main et de voix. Les qualités qu'il faut pour enquêter sont tout à fait « ordinaires » : non pas banales, mais communes et partagées. Ouvrez les bras, faites voler vos mains, et vous y voilà engagé. *Lenga* regorge d'enquêtes dont les qualités sont indissolublement documentaires, culturelles, psychologiques, esthétiques, humaines. On ne trouve pas d'un côté des faits et des comptes rendus et, de l'autre, des évocations ou souvenirs personnels. Les enquêtes sont le fruit de la captation d'une énergie que l'enquêteur et l'enquêté, en raison de leur contact, produisent et mutualisent. Les quatre performeurs sont quatre enquêteurs, et il en va de même de leurs grands-parents qu'on voit à l'écran. On ne trouve ni chef qui commande ni sujet qui obéit. Fondamentalement, la relation d'enquête est une relation d'égalité.

Cela n'est pas compliqué à comprendre : le récit de tel ou tel aspect de votre existence que vous exprimez à la demande d'un enquêteur est nettement différent de la représentation (ou plutôt de la vague intuition) que vous avez de vous-même dans votre for intérieur. Ce récit peut être fabulé, mais il devient clair, dicible, transmissible. Bref, il est fait pour être partagé. Et, pour atteindre un tel résultat, il doit être adapté. Un enquêté n'est pas un confident qui déverse unilatéralement ses pulsions et ses préjugés dans l'oreille neutre d'un curieux quelconque. Surtout quand il s'agit de survie culturelle, il cherche à entrer en relation, à faire comprendre, à susciter de la sympathie, à faire respecter ses droits, à engendrer des institutions qui le protégeront, lui et les siens. Ce faisant il se transforme, devenant en quelque sorte l'enquêteur de lui-même ; il accède par le langage à des phénomènes qu'il avait ignoré, il s'entraîne à trouver les mots justes, il donne un nom à sa situation. Documents et témoignages, histoire et mémoire, deviennent indissociables.

Quant à l'enquêteur, lui aussi se transforme. Lui aussi fait signe, se rend poreux, tend ses bras et fait danser ses mains. S'il échoue à attirer et à capter l'énergie de son interlocuteur, il n'y aura que des préjugés, des idées toutes faites, un fatras de données d'un ennui mortel, mais pas d'enquête. S'il ne s'ajuste pas, s'il ne trouve pas les mots, s'il reste enfermé en lui-même, en attente de la confirmation psychologiquement confortable d'idées qu'il a formées antérieurement, ni l'expérience ni l'enquête n'advieront. Pour qu'une enquête ait lieu, il faut une vraie *rencontre*.

Christophe Rulhes me raconte que les adeptes du shintoïsme savent qu'ils agissent autant qu'ils sont agi. Ils s'entraînent à percevoir l'effet du monde extérieur sur eux et ajustent aux effets de leurs exercices un projet d'action future. Ils n'ont pas de plan tracé d'avance, d'hypothèses arrêtées à tester, de preuve à administrer. Leur position est dialogique. Dans l'idée qu'ils ont d'eux mêmes intervient la conscience de l'influence des énergies naturelles, des arbres, des animaux, des êtres en tout genre.

L'enquêteur est idéalement analogue : afin de capter les enjeux vivants du récit de son interlocuteur, il lui faut se mettre dans un état de disponibilité extrême et de grande attention à la fois. En reprenant cette fois les termes de Joseph Albers ou de John Cage, disons qu'il lui faut s'observer observer, s'entendre entendre, se percevoir percevoir, etc. Alors advient ce qu'on appelle dans le pragmatisme une « situation », à savoir un événement nouveau qui diffère aussi bien de l'état antérieur de l'enquêté que de celui de l'enquêteur, étant né de leur relations réciproques.

La *performance*, qui, d'une manière générale, consiste à improviser à partir d'un cadre donné en fonction de la perception de sa propre perception, est de cet ordre. Il existe divers modes dans *Lenga*, pièce qui se présente dans une certaine mesure comme l'exploration d'un éventail de modes de performance distincts, via divers médiums recombinaisonnés et recomposés ensemble par l'intermédiaire d'une association complexe. Chaque moment procède d'une rencontre. Après quoi les rencontres se rencontrent, si l'on peut dire, et forment un tout. Rien ne s'y dissout, au contraire : les différences de rythme, de style et de manière, d'expérience et de matière, sont intensifiées. Chaque moment, chaque contribution dans la pièce conserve sa singularité, voire intensifie celle qui est déjà la sienne grâce à la fonction qu'elle joue dans le tout, y compris quand les performeurs dansent les diverses déclinaisons d'un geste commun. L'ensemble procède d'un *montage* entre des éléments plongés dans une évolution constante. En raison même de sa dimension performative, il forme un tableau mouvant dont on présage qu'il va se transformer au fur et à mesure qu'il sera exposé. La part d'improvisation qui advient à partir du poste d'observation que constitue le cadre, au sens de Goffman, ou la règle, au sens de Wittgenstein, résulte de la porosité dont les mains dansant à la recherche des forces de la nature, sont le symbole.

C'est cela qui aujourd'hui disparaît : comme dans la pensée experte, techniciste, scientifique au mauvais sens (positiviste, savant) du terme, les mains sont dissociées. Les gestes n'ont plus à s'adapter, ils sont planifiés. L'énergie nécessaire est stockée quelque part et bien surveillée. Aucun besoin d'aller en chercher ailleurs. Inutile d'expérimenter, les solutions sont là pour contraindre la nature et les hommes à obéir à l'ordre établi. Il en provient, directement, sinon l'« anthropocène » dont nous parle aussi la pièce, du moins la cécité humaine à l'égard des conditions générales de l'action « culturée », de la

nécessaire participation de chacun à une culture particulière — culture qui est, on le sait depuis la déesse grecque Déméter, indissociablement culture de la terre, culture de soi, culture commune, civilisation.

Comme nous le raconte *Lenga* en mêlant films, danses, documents, histoires, chants, acrobaties, musiques du monde, les langues subissent logiquement le même sort que les plantes et les vivants. Alors que la quantité d'humains ne cesse de croître dans des proportions vertigineuses, les langues sont des espèces en voie de disparition. Babel, cette tour que les hommes, parce qu'ils étaient unis par une langue unique, pouvaient envisager de construire jusqu'au ciel, n'est pas un danger passé, mais à venir. Le projet d'un peuple doté d'une langue unique consiste en l'appropriation de La Connaissance, cette possession qu'on croit « divine », entre savoir absolu et Vérité ultime. Le monisme, l'identitaire, l'un, en sont les caractéristiques principales. La subjectivation disparaît. Parce qu'il est pris dans un programme qui n'est réalisable que s'il veut la même chose que tous les autres, l'individu devient interchangeable. Cette union reposant sur l'identique, cette identité dont on nous rebat les oreilles, est une catastrophe pour l'humanité ; son effet est de la faire disparaître comme « sujet » (encore un terme du GdRA !). Dans la *Genèse*, Dieu « disperse » les hommes, « confond leur langage », crée les langues, afin que l'humanité réalise par elle-même ses virtualités, qu'elle construise son histoire et propage l'onde d'individualité de l'union sociale à l'échelle de la personne singulière.

À l'inverse de la langue une qui s'impose par la destruction des langues minoritaires, imaginons associer nos différences, nos singularités, la pluralité irrépressible et belle de nos expériences personnelles et de nos rêves. « Dispersons les hommes afin qu'ils n'entendent plus la langue les uns des autres », dit Dieu dans la *Genèse*. Ainsi, pour se comprendre eux-mêmes et les autres, devront-ils *apprendre* les langues. Ce faisant, ils accéderont à une pluralité de rapports au monde et à soi, ils s'engageront dans un devenir sujet infini, ils vivront leur langue et parleront leur vie.

La langue d'avant la destruction de la tour de Babel est la langue de l'appropriation et de l'immédiateté. Celles qui naissent de la dispersion sont les langues de l'étude et de la pensée ; elles sont le propre d'une humanité dont les membres ont en commun le fait qu'ils sont des êtres parlants. Cette unité plurielle, ou cette pluralité commune, *Lenga* nous la fait percevoir, plaçant finement sous nos yeux des évidences qu'on oublie : les langues sont des êtres fragiles qu'il faut défendre, comme Ronsard et du Bellay le voulaient. Comme l'a décrit et pratiqué de mille manières Henri Meschonnic, ce sont des choses à interpréter, à étudier, à traduire, à apprécier dans leur rythme, leur qualité sonore, leur manière de dire. Mais ce sont aussi des discours, celui du sujet singulier. Nous avons le langage, commun à l'humanité, la langue, commune à un peuple, et le discours, celui du sujet individuel. De fait, il n'existe pas deux personnes qui parlent exactement de la même manière leur langue commune ; chacun fait un usage singulier de la langue qu'il reçoit de son environnement et des générations antérieures. Pensez à la voix, si reconnaissable !

La pluralité humaine est impensable sans la pluralité des langues et des discours. Cela, le public de *Lenga* le perçoit clairement. Il est concerné, intégré, mis en souvenir de la préciosité de sa langue pour lui, conduit vers la fabrique de sa subjectivité dans son libre rapport au réel. Il n'est donc pas « spectateur ». Le public est pluriel, auditeur, *viewer*, acteur à sa manière, penseur, étudiant ; ce n'est pas l'instance face à laquelle se déroule un spectacle à prendre ou à laisser et qui marche (ou coule) pour des raisons qui tiennent à sa capacité de mobiliser les émotions d'une manière unilatérale, en fonction d'un programme perceptif prévu d'avance. Manipulé ou pas, peu importe, le spectateur est l'être qui en nous ressemble le plus à tous les autres. Son idéal est de demeurer dans le giron du jargon, la langue unique qui agit de la même manière sur divers individus et produit leur identité tout en en dérivant, sans fin. En cercle.

Avec *Lenga*, sur scène ou dans le public, chacun est soi-même ou, plus exactement, se fait soi-même, je, tu, elle, il, à l'unisson avec les autres, nous, vous, elles et ils. Comme en faisant voler ses doigts et ses mains, chacun part à la rencontre des langues, les étrangères comme la sienne, et y découvre à la fois un nid douillet, une maison et une aventure entièrement tournée vers l'avenir.

**JOËLLE ZASK, PHILOSOPHE ET MAÎTRE DE CONFÉRENCES HDR À L'UNIVERSITÉ DE PROVENCE AIX-MARSEILLE,
4 NOVEMBRE 2016**

Dernières publications :

- *Outdoor Art – La Sculpture et ses lieux*, Paris, La Découverte (Collection « Les Empêcheurs de penser en rond »), 2013
- *Introduction à John Dewey*, Paris, La Découverte (Collection « Repères »), 2015