



Le Corps-Archive dans *TRANS* (*Més enllà*) de Didier Ruiz

Méllissa Bertrand¹

¹Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris, France

RÉSUMÉ – Le Corps-Archive dans *TRANS* (*Més enllà*) de Didier Ruiz – Cet article examine le spectacle *TRANS* (*Més enllà*) de Didier Ruiz, dont l'objet sont des témoignages de personnes trans. Quel rôle joue la présence du corps dans le témoignage? Le théâtre peut-il produire une archive au présent? À partir du travail de Jacques Derrida et de Sam Bourcier, auteur trans, l'article propose l'expression *corps-archive*, c'est-à-dire un corps dont la présence scénique permet de faire archive, de questionner les relations de pouvoir avec l'institution théâtrale et d'interroger le dispositif scène-salle dans la constitution d'une mémoire collective.

Mots-clés: **Archive. Corps. Transidentité. Performance. Témoignage.**

ABSTRACT – The Archival Body in *TRANS* (*Més enllà*) by Didier Ruiz – This paper examines Didier Ruiz's show *TRANS* (*Més enllà*), which features testimonials from trans people. What role does the presence of the body play in the testimony? Can theatre produce an archive in the present? Based on the work of Jacques Derrida and Sam Bourcier, a trans author, this paper quotes the expression *archival body*, that is to say bodies whose presence on stage makes it possible to make an archive. The aim is to question the relations of power between bodies and the theatrical institution and to question the view-viewed device in the constitution of a collective memory.

Keywords: **Archive. Body. Transidentity. Performance Art. Testimony.**

RESUMO – O Corpo-Arquivo em *TRANS* (*Més enllà*) de Didier Ruiz – Este artigo analisa o espetáculo *TRANS* (*Més enllà*) de Didier Ruiz, que toma como objeto depoimentos de pessoas trans. Qual é o papel da presença do corpo no testemunho? O teatro pode produzir um arquivo no presente? Com base no trabalho de Jacques Derrida e de Sam Bourcier, autor trans, o artigo propõe a expressão *corpo-arquivo*, ou seja, o corpo cuja presença cênica permite estabelecer um arquivo, questionar as relações de poder com a instituição teatral e interrogar a estrutura palco-plateia na constituição de uma memória coletiva.

Palavras-chave: **Arquivo. Corpo. Transidentidade. Performance. Testemunho.**

Cherchant la bonne façon d’archiver l’histoire LGBTQI, le chercheur trans, Sam Bourcier, distingue trois modèles d’archives: 1/ archéologique et biologisant (qui respecte la linéarité historique des faits, archives souvent constituées post-mortem), 2/ administratif (logique patrimoniale, archivage à l’initiative de donateur·trice·s, caractère institutionnel, archives destinées aux expert·e·s) et enfin, 3/ performatif (l’archive n’est pas seulement passée ou présente, elle est aussi de l’ordre du futur) (Bourcier, 2018, p. 110-111). Il parle également des archives comme de “prothèses”, d’aide-mémoire (Bourcier, 2018, p. 108-111). Ce parallèle permet de souligner le lien réciproque entre les archives et leur support: de même que les prothèses n’ont d’utilité qu’en se greffant ou s’additionnant au corps, les archives n’ont d’existence qu’au travers d’un support, qu’il soit numérique ou analogique. Et si les prothèses complètent ou prolongent le corps, les archives sont autant d’outils qui permettent de conserver et faire valoir un point de vue donnée. Cependant, c’est la dimension prothétique des archives qui les font paraître suspectes à Sam Bourcier dans la mesure où le support même de l’archive risque de dénaturer son contenu:

Les archives sont prothétiques et donc suspectes car la présence d’une prothèse perçue comme une béquille, une aide, est susceptible d’entamer ‘la pureté de l’archive’ et de pointer sa construction. Quitte à reconnaître l’existence de ces prothèses (et il faudrait alors compter avec toutes les ‘technologies’ de production de l’archive, ‘discours’ y compris au sens foucauldien), il faudra ensuite s’efforcer de ne pas les maintenir à l’écart des corps (Bourcier, 2018, p. 110-111).

Le questionnement autour de la place du corps dans l’archive est déjà suggéré par Jacques Derrida, dans *Mal d’Archive*, texte adapté d’une conférence qu’il a tenu en 1994 lors d’un colloque sur la question des archives et de la mémoire, à Londres. Cet essai de Derrida permet de repenser complètement la conception de l’archive et remet en question les principes de pouvoir à l’œuvre. À partir d’un travail sur les mots et leur étymologie, il met au jour des significations oubliées. L’archive c’est l’*arkhé*, à la fois le commencement et le commandement:

Ce nom coordonne apparemment deux principes en un: le principe selon la nature ou l’histoire, *là où* les choses *commencent* – principe physique, historique ou ontologique –, mais aussi le principe selon la loi, *là où* des hommes et des dieux *commandent*, là où s’exerce l’autorité, l’ordre social, en

ce lieu depuis lequel l'ordre est donné – principe nomologique (Derrida, 2008, p. 11).

L'archive est l'expression du pouvoir des dirigeants, des archontes et, simultanément, le lieu où s'exprime ce pouvoir, l'*arkheion*, la maison des magistrats où l'on vient déposer ses documents officiels et où on leur donne sens en les classifiant (*con-signer*: rassembler les signes, ordonner un corpus) (Derrida, 2008, p. 14). L'archive est à la fois le support, la nomenclature, et le lieu: elle est "topo-nomologie" (Derrida, 2008, p. 14). Derrida encourage à repenser l'institutionnalisation et à se demander qui a le droit de créer l'archive et qui peut donner voix ou taire ce qui sera retenu par le devoir de mémoire. En parlant de "violence archivale" (Derrida, 2008, p. 20) et de "mal d'archive" (Derrida, 2008, p. 3), Derrida questionne les silences de l'histoire mais aussi la "pulsion de mort" (Derrida, 2008, p. 22) ou pulsion d'agression, de destruction, qui est à l'œuvre dans la constitution même de l'archive, plus précisément dans des périodes historiques difficiles, les guerres et génocides:

Car l'archive, si ce mot ou cette figure se stabilisent en quelques significations, ce ne sera jamais la mémoire ni l'anamnèse en leur expérience spontanée, vivante et intérieure. Bien au contraire: l'archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de ladite mémoire. Point d'archive sans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité. Nulle archive sans dehors. [...] Conséquence: à même ce qui permet et conditionne l'archivage, nous ne trouverons jamais rien d'autre que ce qui expose à la destruction, et en vérité menace de destruction, introduisant a priori l'oubli et l'archiviolitique au cœur du monument. [...] L'archive travaille toujours a priori contre elle-même (Derrida, 2008, p. 22-23).

Ce pouvoir d'autodestruction de l'archive, cette violence inhérente à "l'archivage" et cette pensée de l'archive comme prothèse rendent visible la place cachée du corps dans ce processus. L'archive, en tant que corpus choisi, est aussi corps, organisme, système sensible et producteur de sens – même si la trace des corps semble a priori effacée.

Deux éléments me permettent de questionner la possibilité de parler de corps-archive sur scène. D'une part, le fait que Derrida évoque une "technique de répétition", un lieu et une "certaine extériorité" comme nécessaires à l'archive (voir citation précédente). Est-il possible d'envisager la scène, en tant qu'institution théâtrale, comme espace de consignation d'archive et processus d'extériorisation? Le corps sur scène peut-il faire ar-

chive, faire basculer d'un dedans à un dehors, donner voix et sens à une histoire sans être déjà réapproprié par l'institution?

D'autre part, la piste entre-ouverte par Sam Bourcier, d'envisager une archive performative, pourrait être mise en perspective avec la pratique même de la performance théâtrale¹. Sam Bourcier ne développe pas dans cette direction mais prépare le terrain, notamment en posant la question de la temporalité de l'archive lorsqu'il suggère de “[...] prendre ses distances avec une temporalité qui valorise l'archive passée et les corps trépassés” (Bourcier, 2018, p. 112). Il encourage également à ne pas laisser l'archive uniquement aux archontes, à redonner une place aux histoires de personnes restées anonymes et à sortir d'une tradition française de l'archive imprimée (Bourcier, 2018).

Dans cette perspective, toute forme de théâtre qui exploite des documents² pourrait fonctionner comme processus d'archivage performatif qui inclut les corps et permet de rendre visibles celles et ceux qui, à l'instar des personnes LGBTQ+, demeurent exclu·e·s de la représentation normée de nos sociétés. La répétition sur scène d'une histoire personnelle par l'individu même à qui elle appartient et qui n'est pas un acteur ou une actrice, pourrait agir comme tel. On peut penser au procédé du “reenactment” notamment employé par le metteur en scène Milo Rau qui “réactive” l'histoire en la faisant rejouer³. À travers ce procédé, Milo Rau ne cherche pas simplement à documenter ou narrer un fait historique, mais il cherche à donner au public la sensation d'y participer sans hésiter à s'appuyer sur le potentiel traumatique de l'événement évoqué sur la scène. Souvent les acteurs et actrices de ses spectacles sont des témoins ou des rescapés des faits historiques représentés. On pourrait considérer que Milo Rau fait basculer l'archive du côté du sensible puisqu'il s'agit de “rejouer et revivre un événement historique” “pour accéder au sens par les sens” (Wind, 2017).

C'est un autre type de démarche qui est employé avec le spectacle *TRANS (Més Enllà)*⁴ de Didier Ruiz, présenté au festival d'Avignon en 2018⁵. Le metteur en scène se pose néanmoins la question du corps comme témoin d'une histoire – celle des personnes trans – dans une création qui se veut proche du degré zéro de la pratique théâtrale, ce qui n'est pas nécessairement le cas dans les spectacles qui ont une volonté historique, de documentation ou de témoignage. La mise en scène extrêmement sobre consiste a priori simplement à coordonner les entrées et sorties des actant·e·s dont

on dira difficilement qu'il-elle-s sont des acteur·trice-s puisque, en effet, il ne s'agit pas de leur métier. La scénographie est aussi minimaliste, un simple voile légèrement transparent crée une forme serpentine qui cache vaguement les personnes hors scène tout en laissant deviner les corps. Quelques rares projections viennent entre-couper les témoignages mais relèvent de la simple décoration: des fleurs colorées dansent pendant quelques secondes sur le voile en guise d'intermède. Le reste du travail de lumière consiste uniquement à éclairer les actant·e-s et le plateau de manière uniforme, sans quête d'effet, comme s'il s'agissait de mettre à nu, de "mettre un coup de projecteur" sur la minorité visée et par là suggérer la possibilité d'un rapport transparent, non-esthétisé, voire authentique entre les actant·e-s et les spectateur·trice-s. Il s'agit d'une esthétique de la fausse-vraie confession, du faux manque de mise en scène, de la fausse absence d'effets. Alors, que dire d'un spectacle aussi peu spectaculaire qui veut aborder la question des corps trans et notamment témoigner de leur transformation? J'ai hésité à proposer un article sur ce spectacle, justement à cause du non-événement qu'il constituait a priori à mes yeux: en dehors du travail artistique qui se fait passer pour quasi-inexistant et qui veut faire croire à une non-ingérence du metteur en scène dans sa création, il s'agit d'un spectacle mis en scène par un homme cisgenre, apparemment non-concerné par le sujet qu'il aborde et véhiculant une image sélective⁶ – par le choix des parcours privilégiés – de la transidentité. En interview, il justifie son choix d'actant·e-s notamment en expliquant qu'il trouve "plus juste d'ouvrir à une société civile tout à fait représentative, avec des gens qui travaillent, ont une vie de famille, ont des enfants" (Ruiz, interview, 2018a), chose qui n'est guère représentative de la population en général⁷, ni de la population trans. Il justifie ainsi son choix de ne pas engager une travailleuse du sexe trans afin d'éviter d'ajouter aux clichés, ce qui en réalité invisibilise une minorité au sein même de la minorité au lieu justement de lui offrir la possibilité de s'exprimer et par là de se redéfinir elle-même hors des stéréotypes. De fait, il met en avant, de manière décomplexée, sa propre "violence archivale", la sélection qu'il opère de ce qui doit être représentatif de la population trans dans l'objectif de sensibiliser les personnes cisgenres. Et c'est paradoxalement ce qui a retenu mon attention. Ce que je pensais d'abord être une absence de parti pris était en réalité un choix très particulier de mise en scène qui questionnait le récit et sa présentation au travers des mots et des corps.

TRANS (Més enllà) repose principalement sur un procédé narratif puisqu'il s'agit d'un enchaînement de témoignages autour de thématiques similaires: la découverte ou la reconnaissance de sa transidentité, la réception par les proches, le rapport au couple et au travail. La méthode de Didier Ruiz se fonde essentiellement sur la réalisation d'entretiens: il a d'abord rencontré une cinquantaine de personnes trans en Espagne en passant par des associations et par la publication d'annonces sur les réseaux sociaux, puis il a rencontré chacune de ces personnes de manière individuelle avant d'organiser une sorte de second tour ou de présélection et a enfin retenu sept d'entre elles à qui il a de nouveau posé des questions communes. Dans un dernier temps, il a réuni ces actant·e·s sur scène et leur a demandé de reformuler les réponses qu'il·elle·s avaient données (Ruiz, interview, 2018a). Il a ensuite décidé de fixer un ordre de passage et un séquençage plus ou moins thématiques. La parole n'est donc pas figée en un texte, elle est traduite de l'Espagnol ou du Catalan, dans les grandes lignes, grâce à des sous-titres. L'équipe technique doit veiller à s'adapter et à respecter l'écart de temps entre la parole prononcée et la projection de la traduction approximative via les sous-titres. Il y a ainsi un canevas qui permet à la parole prononcée de s'actualiser à chaque représentation comme une sorte d'autocitation et d'auto-réécriture qui peuvent être considérées comme performatives (Butler, 2006, p. 241-242)⁸ bien que la projection des sous-titres français demeure inchangée. Comme les actant·e·s ont déjà réalisé leur transition civile et médicale (la plupart ont subi des opérations), aucune transformation personnelle n'est donnée à voir sur scène (pas de document photographique montrant l'avant et l'après, pas de personne en cours de transition). Le corps semble n'être traité que par l'intermédiaire du discours.

Il me semble cependant que si l'on veut parler d'archive performative au sujet de ce spectacle, cette dernière doit se situer du côté des actant·e·s. Car même si c'est le metteur en scène qui choisit les histoires à raconter et qui, par le "montage" scénique, structure leur sens, les acteur·trice·s restent libres de définir sur scène leur parole orale. Ce qui leur octroie le pouvoir d'être coproducteur·trice·s du sens. Le fait de ne pas fixer le texte permet de constituer une archive vivante où celles et ceux qui ont été appelé·e·s à donner leur contribution ont le pouvoir de s'exprimer librement et de se prévaloir d'une marge d'autonomie dans la représentation conçue par le metteur en scène. C'est dans cette marge, qui peut paraître réduite, que se situe la

possibilité performative et subversive de supprimer la hiérarchie de l'archive et de la rapprocher des corps.

Si on reprend la définition de l'archive performative de Sam Bourcier, *TRANS (Més Enllà)* peut en effet être considéré comme telle:

La mise en perspective performative oblige à se souvenir des opérations que doit subir l'archive pour exister et qui relèvent déjà de son futur, même si ces opérations sont masquées et confisquées par les experts attirés. C'est dans cet espace déjà investi, dans cette incomplétude qu'il faut intervenir en y associant d'autres acteurs que les 'archontes de l'archive' (Bourcier, 2018, p. 108-109).

Le processus même de la mise en scène permet de laisser visible la manière dont l'archive a été constituée. Et c'est précisément dans l'espace libre restant – la possibilité d'actualiser une parole portée par des personnes à la fois agents et témoins de leur propre histoire – que l'archive laisse place à celles et ceux qui ne détiennent pas le pouvoir des archontes. Selon Sam Bourcier, ce type d'archive, qui est plus faible par certains aspects parce qu'il s'éloigne légèrement de la trajectoire institutionnelle dominante et de la tradition papier, permet cependant de diversifier les supports et de produire des archives hors des normes (Bourcier, 2018). Ces dernières peuvent attirer l'attention sur des personnes habituellement moins visibles et révéler la manière dont est majoritairement produite l'archive:

Ce type de production de l'archive ne débouche peut-être pas sur un type attendu de vérité et nécessite des méthodes, des pratiques ou des engagements que les historiens, les philosophes, les universitaires ou les chercheurs professionnels ont du mal à penser, car cette conception les renvoie à leur propre effet d'invention et de construction de l'archive, qu'elle met l'accent sur la dimension politique et épistémopolitique de l'archive; qu'elle peut faire, du donateur ou du public des archives, un acteur de sa propre histoire, de la 'petite histoire', des cultures populaires, des microcultures, des zones marginalisées de l'histoire et de la culture. Et ceci est plus particulièrement vrai pour les sexualités, les identités de genre et les identités post-coloniales (Bourcier, 2018, p. 110).

Par ailleurs, la définition derridienne de l'archive met l'accent sur le fait qu'elle "travaille toujours contre elle-même" (Derrida, 2008, p. 23). On pourrait considérer que la contradiction apparente entre le pouvoir du metteur en scène et celui des actant-e-s, va dans le sens d'une pulsion qui peut paraître autodestructrice dans la mesure où elle produit l'effacement d'une

partie de l'archive. Les deux forces à l'ouvrage vont à la fois dans la même direction (la création d'un spectacle qui rend visible les personnes trans), toutefois elles empruntent deux directions opposées. L'action du metteur en scène qui choisit et ordonne tend à normaliser les contenus représentés et celle des actant·e·s, fondée sur la liberté de leur parole, tend à déborder du cadre normatif défini. Et en même temps ce pouvoir est faiblesse: la parole toujours en train de s'actualiser et le corps toujours en train de se représenter ne s'effacent-ils pas un peu plus à chaque représentation? La répétition théâtrale permet-elle de renforcer la participation des actant·e·s en tant que co-auteur·trice·s de ce spectacle ou les met-elle à distance de leur propre histoire en les transformant en personnages? En termes de production d'archive – lecture qui n'est pas nécessairement revendiquée par Didier Ruiz – la marge d'autonomie de l'action performative des actant·e·s semble dérisoire, si ce n'est en ce qu'elle questionne l'espace en dehors de cette nouvelle archive, ce qui n'a pas été retenu, à l'image du témoignage de la travailleuse du sexe trans.

Malgré les apparences initiales, il me semble que c'est par le biais du corps qu'on peut penser s'extraire de ce système de production d'archive qui ne fait que se retourner contre lui-même. Le corps sur scène, a priori, est ce qui ne se détruit pas, bien qu'il puisse s'altérer, comme c'est le cas dans certaines performances qui reposent sur l'essoufflement, la mutilation ou la recherche des limites corporelles (Gina Pane, Bob Flanagan, Ron Athey, Franko B, Marina Abramovic, Chris Burden...). Dans ces créations en quête d'extrême, qui servent ici d'exemples-limites, le corps est résistance (à son environnement scénique, au dispositif) et persistance puisqu'il est ce qui demeure malgré tout ce qu'on lui inflige, même lorsqu'il est remis en question (ORLAN, Stelarc). Dans *TRANS (Més enllà)*, si les mots portent le récit et historicisent les individus, faisant de leur passé un ensemble de descriptions que l'on peut aligner comme les perles d'un collier, le corps vient témoigner autrement. Et c'est dans la présence des actant·e·s que tout se joue. C'est d'ailleurs l'un des critères que Didier Ruiz explique avoir retenu pour déterminer qui seraient les membres de son spectacle⁹ (Ruiz, interview, 2018a). C'est aussi ce qui retient les spectateur·trice·s dont la curiosité ne s'arrête pas aux récits individuels et qui semblent observer attentivement les corps qui sont exposés à leur regard. Bien que ce soit un point de vue subjectif, j'ai personnellement ressenti, en allant voir ce spectacle, une tensi-

on dans la salle qui semblait liée à cette pulsion optique, à cette volonté de voir, d'analyser ce corps considéré comme étranger pour la majorité et qui se traduisait par des commentaires¹⁰ avant ou après le spectacle ou par des gloussements intrigués de la part du public adolescent.

L'une des scènes qui vient répondre à ce désir implicite révèle le pouvoir d'attraction du corps qui vient témoigner de sa transformation. L'un des actants, Ian de la Rosa, parle de sa mammectomie et vient sur le devant de la scène regarder les spectateur·trice·s bien en face avant d'ôter son t-shirt, dévoilant son torse et les marques laissées par l'opération. Il s'agit à mes yeux d'un exemple de corps-archive dont la présence est performative. La transition et l'opération relèvent du passé mais sont actualisées et deviennent constitutives d'une identité toujours en mouvement, notamment grâce à ce témoignage incrusté dans le corps et mis au jour par le geste de dévêtissement. Les mots s'effacent et le langage devient celui de la trace qui se révèle, se met à disposition du regard et reste, bien que mise en forme par le cadre théâtral, indomptable, inclassable, indisciplinable. C'est une archive qui se fait en se défaisant, qui se montre comme passé toujours présent et déjà devenir, mémoire fragile parce que périssable mais puissante parce qu'incontestable. Ce qui peut contribuer à donner l'impression que les spectateur·trice·s auraient un regard inquisiteur découle justement de ce dispositif minimaliste et du respect de l'opposition scène-salle. Les actant·e·s s'expriment – avec leur corps autant qu'avec leurs mots – tandis que les spectateur·trice·s ne peuvent qu'observer et écouter alors même que les sujets abordés sont très intimes et se présentent comme des témoignages. Ce mode de narration/exposition laisse un espace d'expression libre – voir protégé – aux actant·e·s qui, il faut le rappeler, ont consenti à participer à ce spectacle et à offrir leur voix et leur présence. Cela établit aussi un rapport hiérarchique (qui détient la parole et s'expose, qui se tait et regarde) qui réduit la possibilité d'un échange avec la salle, peut-être justement pour assurer aux personnes trans que leur parole ne soit pas remise en question ou discutée. Il y a les corps qui se dévoilent et ceux qui les découvrent, il y a les archives en train de se faire et les personnes qui les consultent simultanément. Plus qu'une simple pulsion optique, ce qui est en jeu grâce à ce système de regard c'est précisément ce rapport de consultation sans lequel l'archive n'a de raison d'exister. Il faut que les spectateur·trice·s les observent pour que, sur scène, les corps puissent devenir archive.

Une autre séquence montre le corps comme archive, il s'agit d'une scène de souvenir qui s'actualise par le mouvement corporel. L'une des actantes évoque dans son enfance une chanson qui, pendant les cours de danse, était uniquement réservée aux filles et sur laquelle elle ne pouvait, en ce temps, pas danser. La musique est ensuite diffusée et elle se met à effectuer les pas qui lui étaient jadis interdits. Le corps se re-saisit du passé par sa réinscription dans un geste qui apparaissait genré pendant son enfance. À ce moment, le corps témoigne par le mouvement de son assignation passée, du chemin parcouru et de la revendication actuelle de son identité. Il condense, dans les quelques pas de danse, l'histoire passée et l'actualité, comme un devoir de mémoire rendu par lui-même à lui-même. Il devient sa propre archive et fait passer le souvenir dans le présent en sollicitant la mémoire corporelle et affective. Ce qui est en jeu, c'est la "signature corporelle" de l'individu, c'est-à-dire sa manière d'être au monde, de bouger ou de se tenir debout. Il est intéressant que ce soit un passage de danse qui ait été choisi pour témoigner de l'évolution de cette signature corporelle. En effet, la danse est particulièrement propice au travail de la mémoire. Selon la spécialiste de la danse, Annie Suquet, qui s'appuie sur les travaux du chorégraphe hongrois Rudolf Laban, la mémoire involontaire serait "[...] tout à la fois motrice et psychique. En désensablant des gestes ou des rythmes, le danseur retrouverait nécessairement des états de conscience perdus. États de matière, états de corps, états de conscience ne formeraient qu'un seul et même tissu" (Suquet, 2011, p. 420). Ce n'est pas un simple souvenir qui est rejoué sur scène et réapproprié, c'est véritablement une histoire du corps de l'actante. *L'image du corps* – expression que j'emprunte à l'ouvrage éponyme de Paul Schilder (1984) –, c'est-à-dire la manière dont on se perçoit en mêlant des données sensibles, kinesthésiques, émotionnelles et relationnelles, est au cœur d'un conflit. L'actante se percevant en tant que fille dès son enfance, est restreinte dans son expression corporelle par son assignation de genre. Ainsi, sur la scène, le récit abandonne la forme du discours pour devenir un récit du corps. Les mots servent à contextualiser, mais c'est au corps de remettre en forme le souvenir. Il n'est pas seulement question de le restituer pour le partager avec les spectateur·trice·s, mais plutôt de réinscrire l'identité corporelle par le biais même de l'expression corporelle et donc de faire évoluer la mémoire du corps de l'actante. Selon Annie Suquet:

La manière dont chacun gère la relation à son poids – c'est-à-dire la manière dont on organise sa posture pour se tenir debout et s'adapter à la loi de la pesanteur – est éminemment variable. Elle est à la fois tributaire des contraintes mécaniques, du vécu psychologique de l'individu, de l'époque et de la culture dans lesquelles il s'inscrit. [...] Parce qu'elle travaille avec le poids, la danse est un puissant activateur des états de corps passés. Elle mobilise en effet une mémoire fondamentale (Suquet, 2011, p. 420).

En effet, les tissus qui enveloppent les organes et les muscles impriment le vécu corporel de chacun·e et la danse permet de le modifier activement. Dans l'extrait analysé, les mouvements sont simples et l'enjeu n'est pas de développer des compétences physiques. Le fait de se réapproprier un petit répertoire de mouvements permet de reconfigurer sa mémoire corporelle et, d'une certaine manière, son identité. Dans cette séquence, le regard des spectateur·trice·s n'est pas seulement celui de la consultation mentionnée précédemment, il participe à la création de l'archive en tant que témoin de cette reconquête. Il y a donc un double travail de mémoire: celui corporel qui est opéré par l'actante sur scène et celui effectué par le regard-témoin des spectateur·trice·s. Ce regard s'inscrit dans le présent mais permet au geste de réappropriation de durer dans le temps par l'intermédiaire du souvenir que les spectateur·trice·s garderont de la représentation. L'archive se constitue donc à mesure que le spectacle est joué et rejoué.

Enfin, cette présence du corps comme archive pénètre également le langage de manière peut-être plus classique ou attendue. La démarche du spectacle est très pédagogique, ce qui encourage les actant·e·s à parler de leur corps sans détour. On entend par exemple l'un des actants, Daniel Ranieri del Hoyo, expliquer simplement aux spectateur·trice·s qu'il est un homme, qu'il a de la barbe, mais qui n'a pas de pénis et que c'est tout à fait légitime. Le langage est là pour parler du corps, pour répéter l'acte performatif de se réapproprier son identité, de dire qui l'on est là où le corps ne remplit pas les catégories culturellement établies d'homme et de femme. Le langage fait corps, il exhibe le corps là où la retenue personnelle et les choix de mise en scène empêchent le dévoilement. La parole devient effeuillage, elle dénude en toute simplicité, mot après mot, comme l'on ôterait des vêtements gestes après gestes. L'auto-récit, l'auto-archivage et la présence sur scène réassignent le corps et resignifient les mots. L'identité corporelle est récupérée et réaffirmée tandis que les termes (femme, homme, genre,

trans, etc.) sont redéfinis. Le corps est rendu “explicite”, pour reprendre l’expression de la chercheuse, spécialiste de la performance, Rebecca Schneider. Dans son ouvrage, *The Explicit Body in Performance*, elle explore comment les femmes transgressent les représentations genrées de leur corps sur scène, notamment en se les réappropriant, en les rendant explicites. Il me semble que ce qu’elle propose fonctionne également dans le cas des actant·e·s de *TRANS (Més enllà)*. Selon elle:

Rendre le symbolique littéral, c’est perturber et rendre visibles les prérogatives fétichistes du symbole par lequel une chose, comme un corps ou une parole, prend conventionnellement la place d’autre chose. [...] En explorant le corps explicite dans la performance, j’examine les façons dont la vision perspective et le fétichisme de la marchandise sont rejoués à travers le corps en tant que scène. Je plaide pour une “prise” critique (et ironiquement distanciée) de la distance même qui sépare le signe du signifié, à l’image de la distance entre le regardant et le regardé, et ce au sein même des habitudes normatives de compréhension. Les performeuses dans cette étude utilisent leur corps comme une scène sur laquelle elles rejouent des drames et des traumatismes sociaux qui ont arbitré les différenciations culturelles entre vérité et illusion, réalité et rêve, fait et fantasme, naturel et contre nature, essentiel et construit (Schneider, 1997, p. 6-7)¹¹.

“Rendre explicite” le corps, c’est d’une certaine manière redoubler de présence et par là faire advenir une réalité au sein même de la représentation. La fiction (ou fictionnalisation) se dérobe sous le poids d’une réalité très charnelle qui fait exploser les cadres de la représentation pour basculer vers quelque chose de plus performatif.

Ainsi, *TRANS (Més enllà)* n’échappe pas aux pièges de l’archive, aux relations de pouvoir qui se tissent dans sa production. Cependant, c’est la présence des corps sur scène qui permet de les rééquilibrer. J’aimerais revenir brièvement sur l’idée de *corpus* pour parler de corps-archive. *Corpus*, en latin, c’est le corps. Son étymologie et son histoire montrent que le terme a été utilisé à la fois pour parler de l’hostie consacrée (*corpus Deu*) et pour désigner les lois romaines (*corpus iuris*)¹² avant d’être plus largement compris comme “recueil de pièces, de documents concernant une même matière”¹³. Le *corpus* est à la base de l’archive puisque l’archive regroupe des documents pour qu’ensemble ils éclairent l’histoire et lui donnent un sens. Le corps est la donnée à la fois essentielle et absente de l’archive au sens où ce terme, originellement polysémique, accompagne l’histoire des archives tout en

omettant la réalité des corps vivants concernés par ces dernières. Parler de corps-archive permet de mettre l'accent sur la possibilité, déjà suggérée par Derrida et Bourcier, de réactualiser le processus d'archivage et de contrebalancer le pouvoir de l'archonte par le pouvoir du *corpus*, du contenu de l'archive, qui n'appartient pas forcément à l'archonte. À mes yeux, le point fort du spectacle *TRANS (Més enllà)* consiste précisément dans le fait qu'il parvient à mettre en relation dialectique la construction de l'archive comme *corpus* et les corps en scène. Montrer le corps, associer la pulsion de destruction de l'archive à la pulsion optique, c'est associer le désir mortifère et le désir érotique que Derrida croit concomitants à toute archive (Derrida, 2008, p. 25). Avec la scène et le théâtre comme espaces consignateurs de l'archive, on passe d'un corpus textuel à un corps vivant qui vient témoigner et réinvestir à chaque représentation son témoignage. Les personnes sur scène ne sont pas nécessairement représentatives de toute la population trans – comment l'être ? – mais l'acte de représentation ne vient pas pour autant complètement aplatir leur intervention puisqu'elles ont une marge d'action au travers du discours et de la manière d'intégrer leur corps au spectacle. Le corps se fait porteur d'une mémoire sans cesse réactualisée tandis que le regard des spectateur·trice·s agit doublement, dans son pouvoir de consultation de l'archive et de témoignage.

En conclusion, je voudrais souligner le fait que mon propre travail de recherche exposé dans cet article, et plus globalement dans ma thèse¹⁴, participe aussi à la constitution d'une archive dont le *corpus*, à commencer par la catégorie de corps-archive que je propose ici, est censé devenir sujet et enjeu des discussions entre chercheur·euse·s.

Notes

- ¹ J'entends par l'expression "performance théâtrale", un type de manifestation ou d'événement artistique, hérité de la tradition des arts plastiques et des arts de la scène tout en étant parfois en rupture avec eux (refus de l'opposition traditionnelle scène-salle ou acteur·trice-personnage). La performance, souvent associée aux avant-gardes artistiques, s'est rapidement emparée des corps, notamment pour brouiller les frontières entre l'art et la vie, entre l'artiste et sa création, entre le contenant et le contenu (Goldberg, 2012). Au croisement entre différentes disciplines (Carlson, 2004), s'opposant d'abord au théâtre tout

en ayant recours à certains de ses ressorts (Féral, 2008), l'art de la performance s'est affirmé à partir de 1950 et a pris de l'ampleur autour des années 1960-1970 en Occident.

- 2 Didier Ruiz refuse le terme de “théâtre documentaire” et y préfère l'expression “théâtre de l'humanité” (employée lors de divers interviews et descriptifs de spectacles).
- 3 Milo Rau crée en 2007 l'*International Institute for Political Murder* (IIPM) pour diffuser ses spectacles et films traitant des conflits sociopolitiques. Avec le procédé du “reenactment” il tente de reconstituer des passages historiques afin de susciter une prise de conscience chez les spectateur·trice·s. Dans son “Manifeste de Gand”, établi en mai 2018, le premier point sur la liste des dix règles envisagées est le suivant: “Il ne s'agit plus seulement de représenter le monde. Il s'agit de le changer. Le but n'est pas de représenter le réel, mais bien de rendre la représentation réelle” (source: Milo Rau, traduit et publié dans le Bulletin n. 9 d'Artcena, octobre 2018, consulté en ligne le 21 févr. 2020 sur: <<https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/enjeux/le-manifeste-de-gand>>).
- 4 “*Més enllà*” signifie “Au-delà” en Catalan.
- 5 Didier Ruiz, *TRANS (Més Enllà)*, extraits du spectacles, mis en ligne par Culturebox, le 11 juil. 2018. Consulté le 21 févr. 2020 sur: <<https://www.youtube.com/watch?v=COBcnpIBmwI>>.
- 6 Bien entendu, je ne critique pas l'entreprise en soi de donner la parole à des personnes trans sur scène et d'en faire le cœur du spectacle. Il s'agit pour moi de cerner les atouts et les limites des procédés choisis par Didier Ruiz et leur impact en termes d'archivage.
- 7 En ce qui concerne l'emploi, il suffit de suivre les chiffres du chômage pour constater que toute la population n'a pas une situation d'embauche régulière. Pour ce qui est de la vie de famille, le rapport de l'INSEE, “Ménages – Familles” paru le 02 mars 2017, note que sur une population française d'environ 66 millions d'habitant·e·s: “En 2013, la France compte 28,5 millions de ménages. Un peu plus d'un tiers d'entre eux est constitué d'une seule personne [...] La part des ménages constitués d'un couple sans enfant au domicile a également augmenté (26 %)”. Un ménage étant considéré comme l'ensemble des personnes (avec ou sans lien de parenté) vivant sous un même toit et partageant un budget, le fait qu'un tiers des ménages soit composé de personnes vivant seules, et qu'un quart soit composé de couples sans enfants témoigne que la norme

française n'est pas nécessairement la vie de famille. Rapport disponible sur: <<https://www.insee.fr/fr/statistiques/2569326?sommaire=2587886>>. Consulté le: 22 sept. 2019.

- ⁸ Pour Judith Butler, la performance peut être définie comme une action unique et personnelle perpétuée par l'individu et, simultanément, comme la répétition d'une action culturelle qui dépasse le sujet et dont on a perdu l'origine exacte. Performer son genre, c'est donc être à la fois créateur·trice de sa propre identité et acteur·trice d'une parodie du fait qu'on répète des codes culturels en en ayant plus ou moins conscience. Unicité et répétition se conjuguent ensemble comme lors de chaque représentation théâtrale ou performance artistique.
- ⁹ Didier Ruiz parle du moment où chacun·e des actant·e·s retenu·e·s est entré·e dans la pièce pour le premier entretien, de ce que cette personne dégageait qui relevait de l'évidence, de la présence.
- ¹⁰ N'ayant pas retranscrit mot pour mot les commentaires lorsque je les ai entendus, je me rappelle seulement que, dans leur essence, ils traduisaient une curiosité pour les corps trans, pour les opérations subies, pour la prise d'hormones, pour le fait de vraiment "ressembler à" un homme ou une femme.
- ¹¹ Dans la version en anglais : "To render the symbolic literal is to disrupt and make apparent the fetishistic prerogatives of the symbol by witch a thing, such as a body or a word, stands by convention for something else. [...] In exploring the explicit body in performance I look at ways in which perspectival vision and commodity fetishism are played back across the body as stage. I argue for a critical (and ironically distantiated) 'take' on the very distance between sign and signified, like the distance between viewer and viewed, in normative habits of comprehension. The performers in this study use their bodies as the stages across which they re-enact social dramas and traumas which have arbitrated cultural differentiations between truth and illusion, reality and dream, fact and fantasy, natural and unnatural, essential and constructed" (traduit par nos soins).
- ¹² Dictionnaire Trésors de la Langue Française. Paris: 2010. Disponible sur: <<https://www.cnrtl.fr/etymologie/corpus>>. Consulté le: 22 sept. 2019.
- ¹³ Dictionnaire de l'Académie, 8^e édition. Paris: 2001. Disponible sur: <<https://www.cnrtl.fr/definition/academie8/corpus>>. Consulté le: 22 sept. 2019.
- ¹⁴ Cet article est extrait d'une sous-partie de mon travail de thèse (*Corps en trans-: vers une dissolution de l'identité corporelle?*) mené sous la direction de Josette Fé-

ral à la Sorbonne Nouvelle et au sein du Laboratoire International de Recherches en Arts.

Références

BOURCIER, Sam. **Sexpolitiques: Queer Zones 2**. Paris: Éditions Amsterdam, 2018.

BUTLER, Judith. **Trouble dans le genre**. Traduit de l'Américain par Cynthia Kraus. Paris: La Découverte, 2006.

CARLSON, Marvin. **Performance: a critical introduction**. New York: Routledge, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Mal d'archive: une impression freudienne**. Paris: Nouv. éd. Galilée, 2008.

FÉRAL, Josette. Entre performance et théâtralité: le théâtre performatif. **Théâtre/Public**, Gennevilliers, n. 190, p. 28-35, oct. 2008.

GOLDGBERG, Rose Lee. **La performance: du futurisme à nos jours**. Traduit de l'Américain par Christian-Martin Diebold et Lydie Echassériaud. Thames & Hudson: édition revue et augmentée, 2012.

RUIZ, Didier. Interview (vignette numéro 11). Avignon: 2018a. Disponible sur: <<https://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2018/trans-mes-enlla>>. Consulté le: 22 sept. 2019.

RUIZ, Didier. **Les Ateliers de la pensée** (Dialogue artistes-spectateurs animé par Rémi Alcaraz, Thibaut Courbis, Margot Dacheux (Ceméa)). Avignon Université: 2018b. Disponible sur: <<https://www.festival-avignon.com/fr/ateliers-de-la-pensee/2018/dialogue-artistes-spectateurs-trans-mes-enlla>>. Consulté le: 19 sept. 2019.

SCHILDER, Paul. **L'Image du corps: études des forces constructives de la psyché**. Paris: Gallimard, 1984.

SCHNEIDER, Rebecca. **The explicit body in performance**. Londres; New York: Routledge, 1997.

SUQUET, Annie. Le corps dansant: un laboratoire de la perception. In: COURTINE Jean-Jacques (dir.). **Histoire du corps: Les mutations du regard. Le XX^e siècle**. Paris: Points, 2011. P. 407-429.

WIND, Priscilla. L'art du reenactment chez Milo Rau. **Intermédialités**, p. 6-7, sept. 2017.



Mélissa Bertrand est doctorante en arts du spectacle sous la direction de Josette Féral. Son sujet de recherche est: *Corps en trans-: vers la dissolution de l'identité corporelle?*. Elle est également autrice et metteuse en scène au sein de la Compagnie de l'Archée.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4683-4441>

E-mail: melissabertrand06@gmail.com

Ce texte inédit, révisé par André Mubarack, est également publié en portugais dans ce numéro.

Reçu le 24 septembre 2019

Accepté le 22 février 2020

Rédactrice responsable: Anna Mirabella

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.