

IMAGES EN CONFLIT ET MIROIR CHORÉGRAPHIQUE, *ARCHIVE* D'ARKADI ZAIDES

FRÉDÉRIC POUILLAUDE

DEPUIS 2007, dans le cadre de ce qu'elle appelle le « Camera Project », l'association israélienne de défense des droits de l'homme B'Tselem¹ distribue des caméras vidéo à des volontaires palestiniens habitant les Territoires occupés. Collectant les images produites, l'association a constitué un fonds de documentation considérable – et sans cesse croissant – sur les violations des droits de l'homme et les affrontements quotidiens en Cisjordanie et dans la bande de Gaza. Ces images, dont une sélection thématique peut être consultée sur le site Internet de l'association², ont une fonction au moins triple : 1) constituer des preuves opposables, à charge ou à décharge, dans le cadre d'éventuelles actions en justice ; 2) alerter le public national et international quant à la réalité de la situation ; 3) faire immédiatement baisser le niveau de violence du seul fait de la présence d'une caméra, qui contraint bien souvent les acteurs du conflit à une (toute relative) modération. Attestation, information et « dissuasion », telles seraient les fonctions principales de cette micro-politique des images inhérente au Camera Project. Images *en* conflit tout autant qu'images *du* conflit, ces vidéos inscrivent dans leur facture même la situation d'affrontement qui les génère. Point de vue distal ou proximal, frontalité ou latéralité, plongée ou contre-plongée, bougé du cadre, omniprésence sonore du hors-champ, toutes ces propriétés ou options « formelles » dérivent de conditions de filmage qui sont d'abord celles d'un affrontement physique, tantôt larvé, tantôt violent.

En 2014, le chorégraphe israélien Arkadi Zaidès a proposé, dans un solo intitulé *Archive*, une activation corporelle et chorégraphique d'extraits tirés de cette documentation³. Arkadi Zaidès n'est certes pas le premier

1. Créée en 1989, l'association B'Tselem, dont le nom anglais complet est The Israeli Information Center for Human Rights in Occupied Territories, vise « à informer le public israélien et international des violations des droits de l'homme dans les Territoires occupés, à combattre le phénomène de déni qui prévaut au sein de la société israélienne et à promouvoir la culture des droits de l'homme en Israël » (site Internet de l'association, traduction de l'auteur : http://www.btselem.org/about_btselem, page consultée le 14/01/2016).

2. <http://www.btselem.org/video/channels>, page consultée le 14/01/2016.

3. *Archive*, concept, chorégraphie et interprétation : Arkadi Zaidès, création juillet 2014, festival d'Avignon. Voir <http://www.arkadizaidès.com/archive>, page consultée le 15/01/2016.

Clip : 2399-1 - 0_02_50_06
Photographer : Issa 'Amro
Location : Hebron
Date : 17/07/2008
Description : Hebron - two settler teens practicing
throwing stones.



artiste à avoir utilisé le matériau vidéo collecté par B'Tselem⁴, mais c'est en revanche le seul chorégraphe à s'y être confronté, obligeant la danse à inventer un mode de relation performatif et scénique à ces images. Quel peut être, face à des telles images, l'apport d'une démarche mettant au travail le savoir cinématique du danseur? Quel dispositif scénique adopter pour donner à voir et sentir cette productivité de l'analyse chorégraphique? Dans quelle mesure, enfin, cette proposition oblige-t-elle à penser les potentialités « documentaires », trop souvent écartées ou minimisées, du geste dansé?

Dispositif et structure de la pièce

Le dispositif d'*Archive* frappe d'abord par sa simplicité, son dénuement et sa littéralité⁵. Dès les premières secondes du spectacle, une forme d'adresse extrêmement simple est mise en place. Arkadi Zaides s'avance en costume de ville, face public, et prononce les mots suivants : « *Good evening. Thank you for coming. My name is Arkadi Zaides. I am a choreographer. I am Israeli. For the last fifteen years I have been living in Tel Aviv. The West Bank is twenty kilometers away from Tel Aviv. The materials you are about to watch were filmed in the West Bank. All the people you will see in these clips are Israeli, like myself. The clips were selected from a video archive of an organization called B'Tselem* ». »

Après ces quelques mots d'introduction, Arkadi Zaides se retire aux marges de la scène, laissant le plateau vide, occupé seulement en son fond par

4. Dans le cadre de l'exposition collective *Suspended Spaces # 1, from Famagusta*, Köken Erkun et Michael Zupraner ont présenté en 2010 une installation vidéo intitulée *B'Tselem Archive Project*. Voir *Suspended Spaces # 1/Famagusta*, Paris, Black Jack Éditions, 2011, p. 278-279. Je remercie Françoise Parfait pour la référence.

5. La description et les analyses qui vont suivre se fondent sur une captation vidéo du spectacle au théâtre national de Chaillot le 29 janvier 2015. Je remercie Arkadi Zaides de m'y avoir donné accès.

6. « Bonsoir. Merci d'être venus. Mon nom est Arkadi Zaides. Je suis chorégraphe. Je suis Israélien. Je vis à Tel Aviv depuis une quinzaine d'années. La Cisjordanie se trouve à vingt kilomètres de Tel Aviv. Les matériaux vidéo que vous allez voir ont été tournés et réalisés en Cisjordanie. Toutes les personnes que vous verrez dans les vidéos sont israéliennes, comme moi-même. Les vidéos sont extraites des archives d'une organisation, d'une ONG, qui s'appelle "B'Tselem" » ; traduction simultanée lors de la représentation à Chaillot.

deux grands écrans : à cour, un écran blanc destiné aux vidéos, à jardin, légèrement en retrait et plus petit, un écran noir destiné aux cartons et aux légendes. L'écran noir est le premier à s'activer, donnant sous forme écrite un certain nombre de précisions sur B'Tselem, et rappelant que les images projetées durant le spectacle ne montrent que des Israéliens (section 1).

Une première série de vidéos est alors diffusée sur l'écran de droite. Pour chaque extrait, les informations suivantes sont fournies sur l'écran de gauche : cote au sein du fonds d'archive, nom de l'opérateur, date, lieu et, enfin, de manière aussi factuelle que possible, une brève description de la scène enregistrée, fournie par B'Tselem. Les quatre premiers extraits sont visuellement très confus. Selon les informations données à gauche, ces extraits représentent l'attaque par des colons israéliens d'une même maison palestinienne, à Naplouse, en 2009, 2010 et 2012⁷. À chaque fois, l'opérateur (Iman Sufan ou un membre de sa famille) se trouve à ce point engagé dans la confusion et la violence générales qu'aucune prise de vue stable ne paraît possible, les seuls éléments identifiables relevant alors du hors-champ sonore (cris, injonctions, ordres, mais encore faut-il comprendre l'arabe). Le cinquième extrait, toujours filmé par Iman Sufan à Naplouse en 2010, tranche singulièrement avec les vidéos précédentes et en offre pour ainsi dire le contrepoint et le contre-champ⁸. Premier extrait visuellement clair, filmé très à distance, avec zoom et dézoom, il présente une vue générale de l'une des colonies de Naplouse, de l'autre côté de la colline (section 2).

Au milieu de la sixième vidéo (une manifestation à Ramallah en 2010⁹), Arkadi Zaides quitte le bord du plateau, traverse la scène et se place face

7. Pour chacune des vidéos mentionnées dans ce texte, je donnerai en note le nom de l'opérateur, le lieu, la date et la description fournie par B'Tselem. Ainsi, pour les quatre premières vidéos : Iman Sufan, Naplouse, 12/11/2009, « Nablus, Burin – settlers attacking a family's house (shot unclear) » ; Iman Sufan, Naplouse, 26/07/2010, « Burin – women talking during a settlers' attack (shot unclear) » ; Mu'az Sufan, Naplouse, 07/03/2012, « settlers attacking Sufan family and destroying their olive trees. Footage exclusive for BBC until they publish » ; Iman Sufan, Naplouse, 07/03/2012, « settlers attacking Sufan family ».

8. Iman Sufan, Naplouse, 19/10/2010, « Burin – general view of settlement ».

9. Bilal Tamini, Ramallah, 02/04/2010, « A-nabi saleh – demonstration ».



Archive d'Arkadi Zaides, 2014 © Jean Couturier.

à l'image. Commence alors le travail corporel sur les vidéos, travail qui, d'abord réduit au seul acte de regarder, s'enrichit progressivement des possibilités de contrôle offertes par la télécommande (non seulement passer d'une vidéo à une autre, mais également s'y arrêter, revenir en arrière ou la répéter), et s'élargit enfin à l'imitation effective de tel ou tel geste tiré des vidéos. Quatorze extraits sont diffusés durant cette section, et c'est seulement à partir du cinquième (« Des colons se battent contre des policiers des frontières », Hébron, 2007¹⁰) que le procédé mimétique devient réellement évident. Grâce à l'arrêt sur image, Arkadi Zaides isole une posture au sein de l'extrait (un soldat vu de dos, tirant une chaise, jambe gauche fléchie, jambe droite tendue) et la répète au centre de la scène, d'abord dos à nous (reproduisant le point de vue de la caméra), puis face à nous, et enfin au sol, dans ce qui pourrait mimer une vue en plongée. Ce travail d'extraction, d'imitation et de légère transformation des gestes et des postures se poursuit avec les autres vidéos. Le corps performatif accomplit alors deux choses à la fois : d'une part, il agit pour le spectateur comme un médiateur ou un instrument de perception, soulignant tel élément des images, amplifiant telle propriété dynamique, aidant en somme à voir et à lire ce qui est nous montré ; d'autre part, usager des images plutôt qu'instrument, il réalise une première sélection et collection de gestes et de postures qui, par la répétition, vont déjà constituer comme un vocabulaire ou un répertoire chorégraphique (section 3).

Ce sont ces éléments de vocabulaire qui, dans la section 4, sont repris de manière autonome, sans les images, sans donc que soit à nouveau présenté le contexte global qui dans la vidéo donnait son sens pragmatique aux mouvements. En silence et aussi sobrement que possible, Arkadi Zaides articule et enchaîne les différentes postures identifiées dans la section précédente, créant une suite d'arrêts sur image plutôt qu'une phrase chorégraphique à proprement parler. Il faut cependant noter que la correspondance entre les postures reprises et l'ensemble

10. Awani D'awa, Hébron, 21/04/2007, « Clip 40 – settlers fight border policemen ».

des mouvements précédemment sélectionnés n'est ni complète, ni systématique. Les éléments gestuels les plus dynamiques de la section 3 ne sont pas repris mais réservés pour la section 6, et réciproquement, deux postures de la section 4 anticipent des gestes issus de vidéos qui ne seront montrées qu'à la section 5.

Les sections 5 et 6 reprennent ce même procédé qui voit se succéder l'apprentissage à partir des vidéos puis la restitution des gestes sans elles. Sept extraits sont présentés dans la section 5, et leur contenu moteur est nettement plus dynamique, voire violent. Ce contenu se retrouve dans la section 6, nouveau moment de « performance autonome », qui puise son matériel gestuel aussi bien dans la section 3 que dans la section 5, et qui, pour la première fois, offre au regard une esquisse de phrase chorégraphique. Toute la rigueur et la finesse du travail d'Arkadi Zaides consiste alors à arrêter le processus de transformation chorégraphique juste avant que la référence aux gestes et aux contextes d'origine ne se perde.

Les sections 7 et 8 répètent la même structure, en l'appliquant cette fois au contenu, non seulement gestuel, mais également vocal et sonore, de six nouveaux extraits. Dans la section 8, la restitution, principalement vocale, opère grâce à un système de sample par lequel Arkadi Zaides enregistre sa propre voix et superpose en autant de lignes rythmiques et mélodiques différents cris, injonctions ou injures, composant une boucle de musique tout à la fois concrète et politique. Cette restitution sous forme d'accumulation répétitive débouche sur un état de transe qui constitue le réel point d'orgue du spectacle, en termes d'intensité sensible, d'engagement physique et d'état émotionnel.

Le spectacle se clôt sur deux extraits, montrés seuls, ou du moins sans intervention massive du performeur : des enfants de colons essayant d'aveugler la caméra avec des miroirs¹¹ ; un soldat israélien filmé en contre-plongée à travers un grillage¹².

11. Abu Ayesha, Hébron, 03/11/2007, « Settlers' children blinding camera with mirrors ».

12. Raad Abu Ismalah, 12/11/2011, « Soldier throws a stone at Raad ».



On trouvera ci-dessous un tableau récapitulant ces éléments de structure¹³.

	Description	Articulation corps vivant / vidéos	Durée des sections et nombre de vidéos diffusées
Section 1	Présentation et contextualisation	Corps vivant seul (+ cartons informatifs)	2 min
Section 2	Premières vidéos	Vidéos seules	3 min – 5 extraits vidéo
Section 3	Collecte et apprentissage des gestes I	Coprésence des vidéos et du corps vivant	15 min – 14 extraits vidéo
Section 4	Restitution des gestes I	Corps vivant seul	3 min
Section 5	Collecte et apprentissage des gestes II	Coprésence des vidéos et du corps vivant	13 min – 7 extraits vidéo
Section 6	Restitution des gestes II	Corps vivant seul	6 min
Section 7	Collecte et apprentissage des gestes III (et des sons)	Coprésence des vidéos et du corps vivant	12 min – 6 extraits vidéo
Section 8	Restitution des gestes (et des sons) III	Corps vivant seul	8 min
Section 9	Deux images	Vidéos seules ¹³	2 min – 2 extraits vidéo

Images antagoniques

Avant d'analyser plus en détail l'usage chorégraphique des vidéos, il convient d'examiner la sélection ayant présidé à leur montage. Ces vidéos donnent

13. Il faut cependant noter que dans les sections 2 et 9, Arkadi Zaides demeure présent sur le plateau, regardant les vidéos. Dans la dernière section, il esquisse même une ultime reprise mimétique de la posture du soldat.

toutes à voir une relation entre filmeur et filmé que l'on peut qualifier d'antagonique: ce que je filme est mon ennemi, mon ennemi est ce que je filme. Le choix de ne conserver pour le spectacle que des extraits montrant des Israéliens (filmés par des Palestiniens) ne fait à cet égard que radicaliser une tendance déjà présente dans le fonds d'archive lui-même. Cette relation d'antagonisme, tout à la fois politique, physique et filmique, se décline en différentes versions selon que l'opérateur est ou non physiquement engagé dans la scène. Dans le cas d'une immersion physique, où l'opérateur filme au plus proche un affrontement, dont il est lui-même partie prenante, les images présentent un ensemble de propriétés formelles qui, n'étant le contexte d'origine, pourraient presque constituer une « esthétique »: absence de trépied, caméra extrêmement mobile, omniprésence du bougé et du saccadé, difficultés à cadrer et mettre au point, etc.¹⁴ Les premières vidéos du spectacle sont l'exemple radical d'une telle « esthétique », où la lisibilité de l'image semble être en raison inverse de son degré d'implication physique. Mais cette situation d'immersion est loin d'épuiser l'ensemble des relations possibles. D'autres vidéos présentent un point de vue tout à fait différent: prises à distance, le plus souvent en plongée, depuis l'éloignement protecteur d'un appartement, d'une terrasse ou d'une colline, filmant leur objet sans que l'opérateur ait à craindre pour sa sécurité et celle de ses proches (du moins immédiates). Dans ce dernier cas, l'image se fait plus stable, mieux cadrée, moins urgente, avec pour seule marque de non-professionnalisme l'usage récurrent du zoom. La question qui importe alors est de savoir si le sujet filmé, lorsqu'il s'agit de personnes (c'est-à-dire, ici, d'Israéliens), est ou non conscient d'être filmé. Il est toujours difficile, à partir du simple contenu d'une vidéo, d'affirmer avec une absolue certitude qu'une personne est filmée à son insu (celle-ci peut toujours feindre d'ignorer la caméra). Cependant, certaines vidéos rendent plus que probable l'hypothèse d'un sujet inconscient

14. Sur l'absence de trépied comme symptôme tout à la fois esthétique et politique, voir la conférence-performance de Rabih Mroué consacrée aux images des premières manifestations syriennes de 2011, conférence intitulée « The Pixelated Revolution », et reprise dans *The Drama Review*, vol. 56, n° 3, automne 2012, p. 19-35.



Archive d'Arkadi Zaides, 2014 © Ronen Guter.

de l'enregistrement : c'est le cas, dans la section 3, des « adolescents s'en-trainant à lancer des pierres¹⁵ » ou, dans la section 5, du « colon arrêté par des soldats¹⁶ », vidéos chaque fois filmées à distance, en plongée, depuis un point de vue latéral, vraisemblablement à partir d'un immeuble. À rebours, d'autres vidéos, toujours prises à distance, donnent à voir des sujets qui, non seulement conscients d'être filmés, s'adressent directement, et parfois violemment, à la caméra et à l'opérateur : c'est le cas, dans la section 3, des « colons à l'extérieur d'une maison criant : "Elle est là-haut, sur le balcon. Lancez-lui des choses"¹⁷ » ou, dans la section 5, des « colons jetant des pierres¹⁸ » ; c'est le cas encore, dans la dernière section, des « enfants éblouissant la caméra avec des miroirs » ou de l'image finale du soldat filmé en contre-plongée à travers un grillage. Dans tous ces extraits, la frontalité de l'image devient celle d'un affrontement à distance, d'une interpellation réciproque et violente, quoique asymétrique : caméra contre cris et injures, caméra contre miroirs, caméra contre pierres¹⁹. À travers l'ensemble des extraits présentés, le spectacle déploie donc une typologie implicite de l'antagonisme filmique. Instabilité de l'image engagée, éloignement d'une prise de vue dérobée, ou frontalité d'une opposition tout à la fois physique et distante, c'est chaque fois une variante – spatiale, formelle et politique – de l'antagonisme filmeur/filmé qui se décline.

Cependant, si c'est bien d'antagonisme qu'il est constamment question dans ces vidéos, le niveau de violence des extraits sélectionnés demeure relativement bas ou modéré, loin des images extrêmes auxquelles les médias et l'histoire contemporaine nous ont habitués. Des pierres lancées,

15. Issa Amia, Hébron, 17/07/2008, « Hebron – two settler teens practicing throwing stones ».

16. Issa Amia, Hébron, 04/05/2008, « Settlers return to Hazon David outpost after the eviction and attack Palestinians ».

17. Abu Ayesha, Hébron, 03/11/2007, « Many settlers outside a house: "She is upstairs! Throw things at her in the balcony" ».

18. Abu Sa'ifan, Hébron, 12/01/2008, « Settlers continue to throw stones ».

19. Pour une version radicale de cette relation frontale et potentiellement mortelle entre filmeur et filmé, voir, là encore, Rabih Mroué et la notion de « double shooting » dans « The Pixelated Revolution », *The Drama Review*, *op. cit.*, p. 29 : caméra contre arme à feu, caméra visant un tireur qui lui-même vise l'opérateur et tire.

des injures, des cris, des colons arrêtés par la police ou l'armée, des colons qui s'approprient à attaquer un village, qui chassent des moutons, qui abattent des oliviers ou qui expulsent des activistes, tel est le type de violence montrée. Violence quotidienne et à bas bruit, pas assez sensationnelle pour passer à la télévision, mais suffisamment répétée pour s'insinuer dans les corps et constituer comme une gestualité commune. De plus, un grand nombre d'extraits tend à contredire ou renverser l'iconographie habituelle du conflit : ici, ce sont également des Israéliens qui lancent des pierres, ce sont également des Israéliens qui se masquent le visage²⁰, reprenant ainsi à leur compte les codes et les gestes de l'Intifada. Ce type d'images, où la réalité prend à rebours ses propres stéréotypes iconiques, rend absolument nécessaire la mention initiale, dite et écrite, nous informant que seuls des Israéliens apparaissent dans le champ. Le premier mérite du spectacle d'Arkadi Zaidès est de rendre possible, par le dispositif scénique et l'accompagnement performatif, le visionnage de telles images, peu spectaculaires, contre-intuitives, et souvent ambiguës ou sous-déterminées.

Du littéral au symbolique : garder la référence

La présentation verbale ouvrant le spectacle installe pour assez longtemps un cadre de réception qui réduit le corps vivant à son identité *littérale*, c'est-à-dire principalement sociale et extra-scénique. Celui que nous voyons au travail avec les vidéos est bien le même que celui qui prenait la parole en commençant : « Arkadi Zaidès, citoyen israélien, chorégraphe et danseur, etc. » Cette persistance de l'identité sociale – celle de nos cartes d'identité et de nos interactions quotidiennes – interdit, au moins pour les deux premiers tiers du spectacle, toute lecture figurale, métaphorique ou fictionnelle. Le corps que nous voyons n'incarne nullement un personnage ;

20. Par exemple, dans la section 5, la vidéo intitulée « Clip 7 – group of face-covered settlers with slings to throw stones », 10/11/2009. Le fait que les colons se masquent désormais le visage lors d'affrontements ou d'attaques est d'ailleurs une conséquence directe du Camera Project et de la possibilité diffuse de se voir filmé (communication personnelle d'Effi Weiss et Amir Borenstein, consultants vidéo pour le spectacle).



il n'est pas non plus un symbole ou un emblème gestuel. Depuis la place qui est la sienne, chorégraphe et danseur, il nous propose un travail d'analyse corporelle des images.

Cet effet de littéralité se retrouve dans la manière dont sont présentées les vidéos et dans le dispositif de légende qui ne cesse de les accompagner. La volonté de nommer systématiquement la source et la référence des images est suffisamment rare dans le champ des arts scéniques pour être pointée. Là encore, elle interdit toute lecture des vidéos qui se déploierait trop rapidement à un niveau métaphorique ou symbolique. Avant d'être des emblèmes ou des icônes – de l'occupation, de l'oppression, de l'injustice –, ces images sont surtout les traces des événements singuliers qui les ont produites, images indicielles qui, par leur existence même, renvoient directement aux événements qui les ont générées. Mais une telle indicialité, pour ne pas fonctionner à vide, doit nécessairement s'accompagner d'un acte de nomination fort. Pour que les images ne soient pas trop vite perçues comme icônes ou symboles génériques, il faut bien que soient nommés et identifiés les événements singuliers dont elles sont les traces. Les premières vidéos du spectacle, qui du fait de leur confusion visuelle extrême nous obligent à lire leur légende, constituent l'exemple radical de cette nécessité de la nomination (par effondrement de l'iconicité) et mettent du même coup en avant le potentiel hiatus entre iconicité et indicialité.

Ce socle de littéralité – du corps qui n'incarne pas autre chose que lui-même, des images qui ne représentent pas autre chose que les événements qui les ont causées – se voit nettement ébranlé dans le dernier tiers du spectacle. Dans la section 8, l'état de transe généré par la boucle musicale et la litanie des cris et des injures crée une brèche dans le dispositif et permet pour la première fois au spectateur de projeter dans le corps du performeur quelque chose comme un personnage, même vague ou abstrait (un soldat rentrant des Territoires, un colon ou un citoyen devenant fou, cherchant à s'oublier dans la danse, la musique et d'éventuels états de conscience modifiés, etc.). Les gestes précédemment tirés des vidéos

laissent place dans cette section à un état de corps autonome, de possession et de décharge, qui esquisse la figure d'un personnage, mais peut également se lire comme le simple effet physique du travail d'accumulation antérieure. Car, en définitive, c'est bien le contrecoup de l'accumulation qui est ici mis en scène, amplifié, et en un certain sens *joué*. De sorte que si « jeu » et « personnage » il y a, ceux-ci demeurent fermement ancrés dans le dispositif factuel qui les a engendrés : c'est précisément parce que l'imaginaire et le symbolique ont jusqu'alors été radicalement freinés et réservés que leur explosion peut se faire si forte et si violente, dans cette section qui marque l'acmé physique et émotionnel du spectacle.

De façon semblable, les deux vidéos de la dernière section, par leur très forte charge symbolique, par leur extrême lisibilité, rompent avec le caractère strictement littéral et indiciel des images précédentes. L'extrait où les enfants des colons d'Hébron cherchent à aveugler la caméra avec des miroirs²¹ paraît comme une mise en abyme du *Camera Project* et du spectacle lui-même. L'un et l'autre, miroirs tendus à la société israélienne, se heurtent à son refus catégorique de s'y reconnaître et aux différents « contre-miroirs » qu'elle ne manque pas de générer en retour : miroirs contre miroirs, nécessité et cependant impossibilité de se reconnaître dans l'image tendue par l'autre. La dernière vidéo, quant à elle, rappelle de manière brute et directe que la relation filmeur/filmé est d'abord un rapport de dominé à dominant : l'image du soldat israélien, filmé en contre-plongée à travers un grillage, qui toise de haut l'opérateur et qui bientôt lui lancera une pierre²², tel est l'emblème final de la domination, domination faible et autodestructrice, où le maître s'abaisse à mesure même qu'il opprime. Dans ces deux cas, la force symbolique de telles images provient paradoxalement de leur ancrage référentiel. C'est précisément parce que l'on s'est efforcé tout au long du spectacle de conserver la référence des images, de les réinscrire constamment dans la factualité de leur genèse, que leur pouvoir symbolique s'en trouve à l'arrivée démultiplié.

21. Cf. note 11.

22. Cf. note 12.

: 1527f - 0_32_10_08_A

ographer : Abu 'Ayesha

tion : Hebron

: 04/03/2007

caption : Purim - 1) Parade preparations; 2) Drunk
kids attacking house afterwards,



Symboles factuels, dotés de noms et de dates, ayant eu lieu quelque part, ces images organisent la saturation du fait par le sens, ou plutôt font surgir depuis la factualité même un sens qui l'excède de toutes parts.

Extraire, imiter, répéter: *gestuatim*

De *L'Instruction* de Peter Weiss jusqu'à *Hate Radio* de Milo Rau, le théâtre documentaire s'est historiquement construit sur la pratique du *verbatim*, de la reprise citationnelle actualisant sur le plateau des énoncés produits ailleurs, issus de contextes non-théâtraux, et dont les traces, textuelles ou enregistrées, sont en droit accessibles à chacun. Ce que propose Arkadi Zaides dans *Archive*, c'est une transposition du *verbatim* au domaine du geste et de la chorégraphie: une pratique, en somme, du *gestuatim*, rendue possible par l'omniprésence contemporaine des images vidéo. Cette application du *verbatim* au domaine gestuel implique cependant de substantielles modifications du modèle théâtral dont il est issu.

Pour qu'il y ait *gestuatim*, il faut d'abord que le public ait accès au geste d'origine, ou plutôt à son enregistrement, et par là au contexte global qui donne sens au geste et en fait également une action (chasser des moutons, et non pas seulement lancer les bras en avant en poussant des cris; jeter une pierre, et non pas seulement opérer une rotation sur soi-même en se servant du bras droit). D'où la fonction capitale des sections 3, 5 et 7 qui, parallèlement à l'extraction et à l'apprentissage des gestes, opèrent la présentation des sources et des contextes. Toute répétition est un acte d'abstraction. Apprendre un geste par répétition mimétique, c'est toujours, à partir d'une occurrence singulière, isoler ce qui devra ou non être répété. Cette dimension négative ou soustractive de la répétition est déjà à l'œuvre dans les trois sections d'apprentissage, et c'est précisément elle qui fait du corps performatif un outil d'analyse et une aide pour le regard du spectateur. Mais c'est dans les moments de restitution autonome que cette dimension négative devient éclatante, dans la série de postures de la section 4, dans la suite dynamique de gestes et de mouvements de la section 6, et enfin dans la transe de cris, d'ordres et d'injures de

la section 8. Chaque fois, en l'absence des vidéos, ce qui se donne à sentir, c'est le geste (ou le cri) « moins » quelque chose: moins son contexte d'origine, moins son environnement, moins le sens obvie que lui donnait l'image. Mais ce « moins » et l'étrangeté qui en résulte permettent aussi bien de voir « plus »: de voir ces gestes pour eux-mêmes et non seulement pour ce qu'ils font dans le monde, de percevoir leur violence immanente, leurs similarités posturales et dynamiques, d'y déceler enfin la récurrence d'un schéma corporel où se dessine, au-delà des singularités, quelque chose comme un corps collectif. Telles seraient au final les puissances, principalement austères et négatives, du *gestuatim*: rendre le geste étrange, et faire de cette étrangeté le lieu même d'une connaissance référentielle.

Arkadi Zaides est-il ce qu'il imite? Citoyen israélien, il contemple, à travers le miroir peu flatteur des images du Camera Project, d'autres citoyens israéliens. Si la reprise et l'effectuation scénique des gestes semblent pousser à son comble cette figure du miroir et de l'identification mimétique, c'est paradoxalement pour la renverser en son exact contraire, pour produire, par la répétition même, de la distance, de la critique et de la dénonciation. Imiter, en ce sens, ce serait avant tout se désolidariser, se dés-identifier, de ce que l'on imite. Cependant, toute la force du spectacle tient dans le maintien délibéré d'une ambiguïté plus subtile. Accompagnant la dernière vidéo – celle du soldat filmé en contre-plongée –, Arkadi Zaides accomplit deux actions complémentaires: il esquisse une ultime reprise mimétique, arborant la posture et le regard du soldat, et il s'en déprend, revenant face public, pour une dernière présentation de soi. Par ce double geste, il radicalise une instabilité qui traverse tout le spectacle, et nous dit tout à la fois « je suis » et « je ne suis pas » ce soldat que je dénonce.

FRÉDÉRIC POUILLAUDE est maître de conférences en philosophie de l'art à l'université Paris-Sorbonne (Paris IV) et membre de l'Institut universitaire de France. Ses recherches portent sur l'espace chorégraphique et le geste dansé.