# FABRIQUER LE SENS QUI NOUS REQUIERT

**Julien Bruneau**

## *English below*

En revenant sur *Say*, sa propre performance réinventant et mettant en jeu un dispositif oraculaire, Julien Bruneau questionne notre aptitude à *repeupler* le milieu dévasté de nos pratiques du «faire sens » à propos de ce qui (nous) arrive, de ce qui compte et insiste pour nous, coincés que nous sommes symétriquement entre le délire de maîtrise égocentrique et la délégation de tout ce qui fait problème à des corps d'experts qui monopolisent la compétence de l'élaboration du sens et des possibles.

L'oracle ne nous dit rien du futur, il ne statue ni ne légifère sur le cours du temps. Par sa présence, ses demandes et ses adresses, il contribue à faire *se formuler* les problèmes qui importent pour celui qui vient le consulter, sans que l'on ne sache plus s'il s'agit de créer les conditions pour que je *me* formule mes problèmes (forme réfléchie) ou que les problèmes *se formulent* entre eux, ou de eux à moi (forme distributive). Par son travail et dans cet article, Julien Bruneau actualise le fait que la réinvention du dispositif oraculaire (et non son imitation ou sa simple réappropriation) dans et par le champ de l'art contemporain et de la performance réanimerait alors le réseau ou le collectif dense de ce et ceux qui participent de toute élaboration de sens.

*Cet article a été publié initialement dans la* Revue Corps-Objet-Image 03 : Ré-animation*, TJP Éditions.*
*http://www.corps-objet-image.com/revue-coi-03*

## FAIRE SENS

Tout au long du jour, depuis la naissance, jusqu'à la mort, nous interprétons. Nous cherchons à faire sens. Nous relevons autour de nous et en nous ce qui peut tenir lieu de signe, afin de nous orienter, de prévoir, de comprendre et d'agir. Nous lisons la ville, à mesure que nous la traversons pour nous rendre dans tel lieu encore inconnu. Nous lisons les expressions faciales de nos congénères pour savoir si on peut en attendre de la sympathie. Nous lisons nos vécus somatiques, pour évaluer si nous avons besoin de repos, de nourriture ou d'une visite chez le médecin. Nous lisons nos souvenirs à l'aune de nos désirs en nous demandant si nous avons fait le bon choix dans la vie. Nous lisons les journaux pour nous forger une opinion

politique. Parfois, nous prenons même le temps de lire les nuages pour nous amuser des figures fantaisistes qu'ils nous inspirent. Selon notre profession, il se peut que nous ayons à interpréter des dossiers, des comportements déviants, les mouvements stellaires, la vie cellulaire, les fluctuations du marché, les tendances de la mode ou encore la croissance des arbres.

À chaque instant, être, c'est être immergé dans un flot de sensations, d'impressions, d'idées et d'émotions. Qu'en faire, comment y naviguer ? C'est un travail constant, et largement inconscient que de filtrer ces flux, d'y discriminer les éléments pertinents et d'en *faire* sens par rapport à son implication présente dans telle ou telle situation. Lire ses états internes, lire les changements de son milieu et les lier l'un à l'autre pour en déduire un comportement adéquat, voilà un impératif de survie que nous partageons certainement avec tout le règne animal. Qu'il s'agisse de se prémunir d'un danger, de traquer la nourriture, de trouver un abri ou de saisir l'occasion d'un accouplement, il faut pouvoir relever ce qui fait signe, et l'interpréter avec justesse. Mais en ce qui nous concerne, nous, humains (et sans exclure que cela vaille pour d'autres vivants), au-delà de la satisfaction des besoins primaires, la lecture du monde renvoie aussi à la fabrique d'un sens existentiel, celui de notre place sur Terre. Qu'ai-je à faire ici, pour qui, pour quoi ? Faire sens n'est pas qu'une affaire de lecture, d'interprétation, d'attribution d'une signification. C'est aussi dans la circulation d'affects que l'on se sent (ou non) partie prenante des rythmes du monde, de ses pulsations. Faire sens implique alors de s'engager dans un mouvement intégré au maillage de relations se tissant autour de moi et en moi. *Sens*, en effet, est également le nom de la direction, de l'orientation. Il est en cela étroitement lié à l'idée de trajectoire.

L'oscillation du sens – son émergence, sa dissolution, son dépassement – constitue depuis quelques années un élément important de mon travail artistique. Cette fluctuation est envisagée à partir de l'expérience vécue, ancrée dans la présence, telle que ma pratique de chorégraphe, danseur et dessinateur me permet de l'envisager. C'est à travers le format de l'oracle que ces questions sont mises en jeu dans la performance SAY (*dire*), datant de 2016[1]. Conçue pour un spectateur à la fois, cette pièce naît de convergences possibles entre les principes oraculaires et certaines expérimentations du champ de l'art contemporain (avec le recours au hasard, la juxtaposition d'éléments hétérogènes ou la mise en question de la fonction de spectateur). L'oracle n'y est pas envisagé comme prédiction d'un avenir défini, mais plutôt comme déploiement des potentialités latentes contenues dans le présent. Il n'est pas transmission d'un savoir établi à une personne conçue comme un sujet donné, mais un acte performatif qui puise dans la part indéterminée de la situation et des êtres impliqués pour

[1] SAY a été conçu par l'auteur, créé et performé par Anouk Llaurens et l'auteur, et développé également avec la participation de Maya Dalinsky, Laure Myers et Sonia Si Ahmed. Son processus de création a été soutenu par Kaaistudio's, Zsenne et Bains Connective, et présenté à la galerie The Drawing Box à Tournai (BE), en octobre 2016.

produire l'intuition de nouvelles configurations possibles[2]. Rejouer ce qui est pour devenir attentif à ce qui pourrait être.

## ORACLES

L'une des caractéristiques les plus frappantes des oracles aux yeux des occidentaux modernes est peut-être l'inflation de sens qu'ils impliquent. C'est en se tournant vers des compositions formelles dues au hasard, apparemment anecdotiques (tel le marc de café déposé au fond d'une tasse ou la configuration d'une poignée de coquillages jetée) que l'on s'interroge sur des sujets qui importent grandement à l'individu ou la communauté qui consulte. L'insignifiant ouvre à ce qui fait profondément sens.

Par le terme d'oracle, nous désignons ici un large spectre de méthodes et de disciplines par lesquelles ausculter une certaine situation lorsque le raisonnement quotidien semble inapproprié ou insuffisant. De tels procédés existent depuis toujours, et sans doute à travers toutes les régions du globe. Aujourd'hui encore, ils sont largement en usage, y compris dans nos sociétés modernes dont la doxa les dénigre pourtant.

Les dispositifs oraculaires sont divers. Ils peuvent reposer sur l'examen de caractéristiques matérielles contingentes, comme la forme du foie d'une chèvre sacrifiée, le dessin formé par les lignes de la main, les fissures apparaissant sur une carapace de tortue soumise aux feux, ou la configuration des astres le jour de la naissance d'un individu. Ils peuvent aussi avoir recours à la chance pour piocher au sein d'un répertoire de symboles ou de formules sibyllines, comme dans le Tarot, dont les cartes désignées aléatoirement révèlent une riche iconographie autour des figures archétypales, ou alors comme dans le Yi-King, pour lequel les jets successifs d'une pièce déterminent un certain motif de lignes, lui-même associé à un précepte écrit (de nos jours, de nombreux sites Internet proposent de tels services de manière automatisée via l'usage d'algorithmes idoines). Enfin, une autre catégorie d'oracles repose sur des visions ou des messages reçus en état modifié de conscience, qu'il s'agisse de transe, de voyage chamanique ou simplement de rêve.

Contingence, hasard ou états modifiés de conscience, il s'agit dans tous les cas d'opérer une césure dans la logique linéaire, d'y insérer un obstacle qui la met au défi et la diffracte. En principe, pour comprendre une situation donnée, on observe cette situation, on l'analyse en cherchant à déterminer quelles en sont les causes. Le mode opératoire de l'oracle, lui, est différent. Il propose précisément de regarder *ailleurs*, de s'intéresser à des signes dont l'efficace tient à ce qu'ils sont étrangers à la situation examinée. Cette distance est un espace

[2] Pour un exemple d'analyse anthropologique sur la mise en jeu du sujet lors de la consultation d'oracle (ici au Sénégal et en Gambie) et la fonction performative de celle-ci, voir (Graw 2006).

où peuvent s'épanouir des relations potentielles offrant des inférences (et interférences) inédites et qui échapperaient aux déductions analytiques. Elle permet de sortir des catégories logiques habituelles pour introduire la question en jeu dans un milieu de réverbérations et de rebonds. Y sont remis en cause à la fois ce qui peut légitimement faire signe ou non et le mode sur lequel les signes peuvent s'articuler les uns aux autres pour produire du sens. Le système oraculaire rend attentif, vigilant. Il dramatise l'apparition du sens et en fait la signature d'un évènement, d'une transformation. Il pointe la dimension indéterminée des identités et du monde, ce qui en eux n'est pas encore fixe, mais est en devenir, s'accordant progressivement l'un à l'autre. En amenant à une suspension de l'intentionalité, il invite à se rendre disponible au monde. Là où, par soi-même, on ne trouve plus le sens (en tant que ce n'est plus intelligible, mais aussi en tant qu'on ne sait plus quelle direction prendre, par où on pourrait bien aller), il dit que le monde peut faire signe.

Comme nous le renseigne son origine latine, l'oracle est une parole : *orare*, parler. Pour entendre cette parole, il faut que les sujets humains se taisent, prêtent attention aux jeux de relations qui tissent le monde et se jouent en eux au-delà du besoin immédiat de comprendre, de discriminer et de désigner des places bien ordonnées. Ainsi pourront-ils être requis par le jeu des signes dont dépend l'émergence d'un sens renouvelé, revivifiés d'avoir eu à composer sa consistance parmi les potentialités multiples auxquelles l'oracle aura pu donner voix.

## DIRE

Pas d'entrailles, de dépôt de café ou de symboles prédéfinis dans la performance SAY, qui n'utilise ni n'adapte de formes divinatoires existantes. Elle se penche plutôt sur le potentiel oraculaire d'une esthétique et de processus propres à l'art contemporain.

C'est avec des dessins que le spectateur est accueilli lorsqu'il se présente à la séance qui lui est réservée. Une série de six dessins parmi lesquels le hasard désignera, par un jet de dé, celui à interroger. Des dessins, tous créés collectivement, et dont aucun ne se présente comme une image immédiatement assimilable. Entre traces de gestes sensibles, textures, éléments textuels et occasionnellement fragments figuratifs, ils apparaissent plutôt comme un champ de relations irrésolues.

Le spectateur, lui, arrive avec des questions qu'il souhaite mettre en jeu. Lorsqu'il a pris rendez-vous, il a été invité à en choisir trois : une question qui concerne l'art, une autre sa vie personnelle et la dernière, le monde. Le cœur de la proposition repose sur la rencontre entre l'ensemble de ces questions et l'un des dessins, chacun étant conçu comme un faisceau d'histoires potentielles qu'il s'agira de laisser s'épanouir en en cultivant les enchevêtrements possibles. Faire proliférer les relations, explicites et implicites, qui apparaîtront souvent de manière oblique, par ricochets, diffusions lentes, échos à distance ou frictions.

Dans un premier temps, le spectateur est invité à écrire sur ses questions. Manière de se rendre attentif à ce qu'elles impliquent et à la façon dont elles l'impliquent. Un protocole simple, introduit par un performeur, le guide dans cet exercice. Successivement, il est amené à déployer les ramifications de ses trois préoccupations, à les condenser chacune en un mot qui en capture l'enjeu puis à inscrire ceux-ci en larges lettres sur une feuille qui l'accompagnera dans la phase suivante. Un relais matériel pour "asseoir" les nombreuses perspectives et l'engagement intime que le spectateur vient d'ouvrir.

Si une face de la feuille est devenue le substrat de ses questions, l'autre sera celui de la réponse. Un second performeur, à qui le papier est remis, se met à y dessiner, les yeux fermés et avec une sensibilité aiguë à ses propres gestes. C'est par là qu'il se fait progressivement le corps et la voix du dessin que le hasard a désigné comme celui dont on peut attendre une réponse. Le performeur réplique celui-ci, sans souci d'exactitude mimétique mais avec le désir d'aller à la rencontre du dessin, de l'incorporer en en refaisant les gestes, en en éprouvant les formes, en se glissant dans les textures. Au fil d'une implication qui le rend de plus en plus sensible, poreux, les mots viennent nommer ce qui lui apparaît être en jeu dans le dessin. Le performeur donne voix au dessin, en dérivant au fil d'un mode associatif où prolifèrent correspondances, résonances et frictions. Libre cours est donné à l'emballement interprétatif sous-jacent à toute fabrique de sens et qui se révèle dès lors que l'on suspend la logique causale.

Au déploiement des questions du spectateur répond donc le déploiement du dessin. Il gagne consistance en un paysage qui vit non seulement du récit prononcé par le performeur et du dessin qui se trace, mais aussi du timbre de voix, d'une hésitation, d'une qualité de geste, d'une modulation de présence, d'une insistance qui en vient à faire céder le papier sous la pointe du stylo… Tout cela forme un environnement où les interconnexions sont multiples et où le sens, si sens il y a, fait événement, émergeant là où on ne l'attendait pas, au sein d'une forêt de signes profus. C'est la situation même, dans toutes ses composantes matérielles, affectives et imaginaires, qui se met à parler. Une condition le garantit: le performeur ignore tout des questions du spectateur. Tout au long du processus il n'en saura rien (et le premier performeur n'en sait pas d'avantage), de sorte que dans son travail visant à rendre présent le dessin, il ne peut jamais avoir d'intention vis-à-vis des réponses que pourrait attendre le spectateur. En cela, il n'est le détenteur d'aucun savoir, le prodigueur d'aucun conseil. Il est l'opérateur d'un dispositif par lequel du sens advient.

Comme il est vrai de formes d'oracles traditionnels[3], ce qui importe vient du dispositif lui-même et non de déductions personnelles. Le sens auquel on propose de s'intéresser n'est pas

[3] À nouveau dans le cadre de divinations au Sénégal et en Gambie voir (Graw 2006: 92-109). Voir aussi cet exemple brésilien, où la recréation d'un oracle traditionnel attire d'autant plus les faveurs qu'il laisse moins de place à

de l'ordre de celui que produit une computation mentale privée. Il relève plutôt d'un senti qui habite la situation. Qu'il se trouve formulé ou non, consciemment recueilli ou demeurant implicite. En cela, un oracle comme celui qu'envisage SAY ne repose pas seulement sur un contenu délivré en réponse, mais tout autant sur une manière, une disposition. Celle-ci passe par une attention aux détails, aux impressions diffuses, aux errements. Mais aussi par un emballement possible, par des intuitions fulgurantes dont l'émergence ne peut se réclamer d'aucune logique. La performance s'aventure dans une forme de délire qui fait feu de tout bois – qui fait signe de tout évènement– en aménageant les conditions pour que puisse s'en dégager la pertinence. Une *exégèse délirante*, qui envisage la dérive associative, à travers signification, imagination et vécu corporel, comme une discipline imposant sa rigueur propre. Une "pratique oxymorique" qui s'aventure dans les zones d'indistinction entre analyse et affect, raison et intuition.

## ÉMANCIPATION ET LIMINALITÉ

Ce qui distingue peut-être SAY, en tant que proposition artistique, de formes oraculaires à visée essentiellement thérapeutique ou spirituelle, c'est de s'offrir expressément comme dispositif de composition. La dramaturgie en est conçue de sorte à ce qu'affleure constamment la structure qui sous-tend le processus. La performance cherche à créer les conditions d'une implication du spectateur auprès de ses propres questions, mais également à exposer les moyens simples et pragmatiques par lesquels cette implication est possible. Le phénomène lui-même de l'émergence du sens est objet d'attention. Avec ce qu'il requiert d'effort, de disponibilité, de coïncidences et de ratés. Il apparaît comme reposant sur un travail délicat de composition. Une articulation sensible où le spectateur est amené à assumer une position de "poète ". Prenant en charge les correspondances surprenantes entre ses questions et l'univers qui émerge du dessin, l'oracle en effet ne peut avoir lieu en définitive qu'en lui, dans le tissu de son expérience. Insistons-y encore, le performeur, lui, est dans l'ignorance quant aux préoccupations qui animent le spectateur. Sa tâche est de rendre le dessin disert. Comment celui-ci trouvera ou non correspondance chez le spectateur lui restera inconnu.

Ce dessin autour duquel l'un et l'autre se rassemblent matérialise ainsi l'objet tiers qu'est, selon Jacques Rancière, toute performance (2008). Chose autonome, singulière et opaque, cette dernière n'appartient pas plus au performeur qu'au spectateur. Elle demande à être constamment reprise, métabolisée à chaque fois et de manière particulière, selon la trajectoire de chacun. En aucun cas elle ne se confond avec un véhicule transparent voyageant de manière unilatérale de la scène aux gradins pour garantir une forme de communion. S'il y a un

l'interprétation personnelle du babalaô, (nom de celui qui effectue la divination) : (Halloy 2010), voir en particulier la section "Une pratique oraculaire plus efficace? ".

pouvoir commun à ceux que rassemble la performance, « c'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend *semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre*. Ce pouvoir commun de l'égalité des intelligences *lie des individus* […] *pour autant qu'il les tient séparés les uns des autres*, également capables d'utiliser le pouvoir de tous pour tracer leur chemin propre[4]». C'est la reconnaissance de l'irréductibilité de la performance à un moyen de transmission unilatérale qui permet de comprendre le caractère émancipé du spectateur dont traite le texte du philosophe. Selon lui, en effet, le spectateur n'est jamais récepteur passif attendant d'être investi d'une capacité d'agir à travers les actions des acteurs sur scène. Il est toujours déjà impliqué dans un travail d'association et de dissociation, en poète, cherchant son " chemin propre " en saisissant progressivement ce qu'il peut faire de ce que lui fait la performance.

Le point de vue exprimé par Rancière entraîne aussi, implicitement, une conséquence rarement relevée. Si on adopte la prémisse selon laquelle les spectateurs sont toujours déjà émancipés, il faut reconnaître que les performeurs eux-mêmes le sont. Émancipés des "bonnes intentions " de communiquer, guider, enseigner ou éclairer. L'opacité du spectacle implique donc l'opacité du spectateur tout autant que celle du performeur. De l'un à l'autre, il ne s'agit pas d'abord de transparence, de compréhension mutuelle, de communication. Être spectateur ou performeur, ce sont là deux pratiques qui, si elles sont étroitement interdépendantes, n'en sont pas moins irréductiblement distinctes. Chacun joue son rôle, naviguant dans la richesse propre à sa fonction.

C'est certainement ce qui se passe pour SAY, lorsque spectateur et performeur sont réunis autour du dessin dont il s'agira de recueillir la parole et la présence. D'une part, en ignorant les questions du spectateur, le performeur ignore aussi le sens qui se présente à celui-ci au fil de la lecture du dessin. D'autre part, l'expérience particulière du performeur, au fur et à mesure qu'il glisse dans un mode associatif et une suggestibilité exacerbée, dépasse largement ce que peut en véhiculer sa propre parole et ce que peut en discerner le spectateur. On touche là à quelque chose de la dimension rituelle souvent impliquée par les oracles.

Les rituels ne reposent pas sur la communication entre les participants, d'individu à individu, mais sur l'actualisation de protocoles qui, en fixant les modalités de relation entre les participants, font exister quelque chose qui n'appartient à personne en propre mais qui passe pourtant à travers chacun. La structuration emphatique des rôles et des comportements rituels permet, selon un paradoxe apparent, de faire l'expérience d'une zone de flou, d'indéterminé, de remise en jeu, instaurée par la suspension des interactions ordinaires et du soi social. Un état de liminalité, comme le désigne l'anthropologue Arnold van Gennep, un entre-deux où

[4] (Rancière 2008: 23), je souligne.

l'on n'est plus celui qu'on était et pas encore celui qu'on sera[5]. Un seuil (sens du latin *limen)* dont le passage, à travers l'épreuve de l'indistinct, fonde une nouvelle orientation, un nouveau sens donné aux trajectoires à venir.

Pour le performeur, il s'agit d'être habité par les affects, les idées et les images du récit qu'il découvre en parcourant le dessin. En en reconnaissant continument l'altérité, c'est-à-dire en ne se prétendant pas l'auteur des gestes, des mots, des tracés qui empruntent pourtant son corps, il nourrit cet état d'ouverture, dit liminal, par lequel il cesse de coïncider avec lui-même. Chez le spectateur, cela passe par le déplacement de ses questions. Émanant de son univers personnel, elles se retrouvent mises en situation dans un milieu qui leur est hétérogène. Elles apparaissent sous un nouvel éclairage, propice à ce qu'elles soient elles-mêmes mises en mouvement, transformées. Par là, les questions se mettent à parler à leur énonciateur, invité à se repositionner vis-à-vis d'elles à mesure qu'elles se transforment, se précisent ou se nuancent au cours du processus.

## FERMENTATION ET RELAIS

La performance ne s'achève pas avec la fin du rendez-vous. Le spectateur repart avec le dessin réalisé devant lui et est invité à l'afficher dans un endroit où il le verra au quotidien, pendant une semaine environ. En outre, s'il le souhaite, un second rendez-vous peut être décidé pour prolonger et conclure l'expérience.

Le temps privilégié de la rencontre de la première séance s'étend donc au-delà de ce cadre. Il se mêle au quotidien. Le dessin, chargé des souvenirs de la performance et lié désormais aux questions du spectateur, incite à maintenir le processus ouvert. Il permet que les choses puissent demeurer en mouvement et élargit encore le champ des relations possibles, en y intégrant le quotidien sur un temps étendu à plusieurs jours. Sa présence se diffuse, réévoquant des images, insistant sur des interrogations, prêtant son dessin indéfini à des lectures renouvelées au fil des jours. Peut-être fait-il circuler la parole, avec des amis, des collègues, un conjoint, selon le lieu où il est installé. Un spectateur voyageant beaucoup avait, par exemple, photographié son dessin pour le faire figurer en fond d'écran de ses déplacements. Une autre l'avait oublié dans un atelier distant de son domicile, et sans le voir, y pensait néanmoins en regrettant de ne pas avoir réussi à l'afficher. Le mode opératoire du dessin serait d'agir avec discrétion, par petites touches et dans la durée, permettant une fermentation au cours de laquelle les différents éléments mis en jeu se mêlent lentement, s'informant, se transformant. La temporalité élargie dilue le volontarisme, décourage l'appétit d'un résultat donné, situable et consommable. On ne sait quand et comment les différents ingrédients pourront venir à s'interpénétrer et à réagir ensemble (au sens chimique du terme).

[5] (Van Gennep 1981). Le concept de liminalité a ensuite été repris et développé par (Turner 1969).

Si le spectateur revient pour une seconde séance, le processus se poursuit sur un mode plus implicite encore. Celui que permet la danse, ancrée dans la présence, l'intensité et les affects. Lors du premier rendez-vous, il s'agissait en quelque sorte d'établir une mythologie commune, qui trouve sa consistance dans le jeu entre l'implication personnelle du spectateur, ses questions, l'objet dessin, l'acte de le reproduire et le récit qui en émerge. À présent, il s'agit de manifester physiquement cette mythologie par le corps en mouvement.

Le spectateur découvre d'abord un répertoire de trois courtes danses correspondant au dessin que le dé avait désigné lors de sa première visite. Des danses préexistant donc à son implication. Elles sont précises, détaillées et typées. Certaines sont drôles, d'autres sensuelles. Explosives ou retenues. Tout comme les dessins, il serait hasardeux d'en imaginer la genèse et les raisons de leur sélection. Elles apparaissent clairement comme contingentes. Elles auraient pu être autres, mais elles sont telles et nous offrent leur spécificité.

Après que le spectateur s'est, une nouvelle fois, replongé dans ses questions à travers l'examen de ce qu'il avait pu en écrire et du dessin qu'il s'était vu confié, il assiste à une remise en jeu de ces mêmes danses. Reconnaissables, elles débordent pourtant largement d'elles-mêmes, à la fois dépliées avec une attention quasi analytique et mues par une pulsion expressive marquée. Ce sont les images nombreuses qui ont peuplé le récit transmis lors du premier rendez-vous qui viennent cette fois habiter, et tordre, la chorégraphie. Posée sur une table, une cartographie sommaire rassemble la description de ces images et s'offre comme une sorte de partition, tant pour la danse que pour la lecture que peut en faire le spectateur.

Le moment tire son intensité de la tension entre la forme chorégraphique du répertoire initial et les dérives imprimées par la disponibilité aux images labiles. Déployée à proximité immédiate du spectateur, la danse est l'occasion de voir surgir des figures liées à son cheminement. Au-delà, en-deçà ou à côté des représentations et inférences, elle est aussi une présence qui peut l'affecter par les trajectoires qu'elle tisse, et les textures qu'elle déploie.

À travers toutes les étapes que propose la performance, on assiste à un relais de présence tangible à présence tangible (le dessin initial, le performeur qui le reproduit, le dessin de « seconde génération», puis enfin le performeur qui danse), qui sont comme autant de foyers successifs vers où convergent et d'où se redistribuent des faisceaux de relations, entre interrogations existentielles, images surprenantes, intuitions latentes, souvenirs et vécus kinesthésiques. Au cours de ce processus de fermentation, on passe cycliquement de phases de prolifération des signes à celles de condensation du sens. Les unes ouvrant le champ à de multiples potentialités, les autres les rassemblant en des configurations qui touchent et qui importent.

**DES VOIX**

Aujourd'hui, il est de plus en plus attendu de l'art qu'il soit impliqué sur des questions sociales, politiques et écologiques. Ce n'est là d'ailleurs qu'un aspect d'une tendance plus large qui demande à chaque citoyen de prendre part, avec toute l'inventivité possible, à l'imagination d'un futur différent de celui que nous promet l'orientation actuelle du monde, pour le moins inquiétante.

En empruntant le chemin des oracles pour s'intéresser à la manière dont le monde fait signe et à la façon dont notre existence fait sens, un projet artistique comme SAY participe de cette tendance. Il le fait littéralement, en invitant les spectateurs à réfléchir sur ce qui les inquiète, les anime, les interroge à travers les questions qu'ils adressent au dispositif. Mais il met aussi en perspective l'importance même que l'on reconnaît au fait de se sentir concerné, d'être affecté par le monde et de l'affecter en retour. Amener dans le champ de l'art les processus oraculaires permet de s'interroger sur ce sentiment d'urgence et de devoir, en en proposant une approche paradoxale. Ce qui nous anime intimement, les questions qui nous requièrent profondément, il faudrait les envisager de manière impersonnelle. Par impersonnel, nous ne voulons pas dire avec froideur, distance ou automatisme désintéressé. Par impersonnel, nous cherchons à caractériser la qualité riche et vibrante de ce qui peut se déployer lorsque l'on suspend la pulsion qui amène à s'identifier avec ce qui nous affecte. Lorsque l'on cesse de se réclamer auteur et propriétaire des pensées et des émotions qui naissent en nous. Par impersonnel, il s'agit de reconnaître le fait qu'une part importante de ce qui a lieu en moi et à travers moi ne m'appartient pas.

Mais que peut-on attendre d'une telle approche ? Se saisir des questions qui nous touchent pour en définitive suspendre la perspective personnelle qui est la nôtre, cela ne perd-il pas toute son acuité ? Et n'est-ce pas contradictoire ? Trop oblique, indirect et vaporeux ?

On l'envisagera effectivement de la sorte tant qu'on acceptera sans réserve les prémisses qui font de l'individu autonome, entrepreneur de soi, la figure vers laquelle chacun doit tendre pour orienter sa vie. Et tant que nous penserons que le changement ne peut venir qu'en affirmant des opinions, en appliquant sa volonté, en accumulant du savoir. Mais doit-on nécessairement accepter ce récit, si central dans nos sociétés contemporaines ? Le refuser et se lancer dans l'élaboration d'alternatives pourrait se révéler nécessaire si l'on envisage combien la valorisation de l'individu coïncide à la fois avec un sentiment d'aliénation vis-à-vis du monde et une attitude de prédation vis-à-vis de celui-ci. Des pratiques comme celles de l'oracle ne sont pas en elles-mêmes une solution. Mais, parmi de nombreuses autres approches, elles peuvent participer à élaborer une critique nécessaire dans certains contextes. Et, plus important encore, elles participent à ouvrir des voies concrètes pour expérimenter d'autres perspectives, cultiver d'autres récits, tenter d'autres expériences. L'impersonnel ne serait pas en ce sens détachement du monde, mais au contraire implication dans celui-ci

depuis un élan proprement politique qui déborde l'assignation à être ce que l'on est pour se reconnaître comme émergeant de relations complexes[6].

À travers les oracles, certaines cultures, passées ou bien vivantes, ont fait ou font encore participer leurs dieux à d'importants débats. Ici, aujourd'hui, nous n'avons plus de tels dieux. Nos dieux sont morts, absents, ou alors retirés dans le silence. Mais la question n'est pas de savoir comment identifier et nommer ces voix. La question est de savoir si nous sommes prêts à leur être hospitaliers. Si nous pouvons nous rendre attentifs à des voix qui nous sont étrangères, quand bien même elles ne sont possibles qu'à travers nos efforts[7]. Des voix étrangères, certes, mais qui à la fois nous touchent au cœur, nous animent, nous inspirent. Des voix qui se font entendre lorsque l'on suspend, même temporairement, notre prétention à être qui nous croyons être, en tant qu'individu, en tant qu'humain, en tant qu'habitant de la Terre. Des voix que l'on comprend lorsque l'on recueille, dans le cadre rigoureux et organisé que cela nécessite, les ressources propres à ces moments où nous ne sommes plus tout à fait en contrôle. Des voix qui s'expriment lorsque l'on reconnaît la multiplicité dont nous sommes le site, un site poreux et opaque. Des voix qui nous altèrent, c'est-à-dire nous font effectivement devenir autres. Des voix qui nous enjoignent de regarder, de sentir et de penser selon d'autres modes, des modes dont nous ne serions pas capables seuls, si nous ne les avions invoquées par nos propres pratiques étranges.

[6] Cette dimension politique de l'impersonnel, qui remet en cause les clivages traditionnels de l'action politique en refusant le pouvoir de la volonté comme seule voie dans le combat militant est l'objet privilégié de la réflexion du philosophe canadien Erik Bordeleau, notamment dans son dernier livre, Comment sauver le commun du communisme ? où l'on trouve par exemple ceci, au départ d'un commentaire sur Sloterdijk en qui il reconnaît un allié: «Sloterdijk a […] dans sa mire le modèle du sujet politique tel qu'on a pu l'envisager d'une extrémité à l'autre du spectre politique moderne: autonome, volontaire et aussi imperméable que possible aux conditions dans lesquelles il se trouve engagé. Inversement, dans une théorie non métaphysique du pouvoir et de l'agir, la capacité d'ouverture extatique et de mise en disponibilité deviennent des questions politiques essentielles. Le politique s'entend dès lors comme un degré d'intensité dans l'élément éthique, et le communisme comme une disposition à se laisser affecter par ce qui circule entre les êtres.» (Bordeleau, 2014: 160).

[7] C'est le principe de la circularité générative entre le créateur et sa créature qui, toujours, excède son "démiurge" et le définit en retour, tel que Bruno Latour en fait l'analyse dans sa Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches (1996). Ce n'est pas parce que nous fabriquons les conditions d'émergence de ces voix qu'elles ne nous dépassent pas, ne nous transforment pas, n'agissent pas sur nous au-delà de nos intentions et prédictions.

## BIBLIOGRAPHIE

**Erik Bordeleau**, 2014, *Comment sauver le commun du communisme ?*, Montréal, Le Quartanier, 200 pages

**Knut Graw**, 2006, «Locating Nganiyo: divination as intentional space », in *Journal of Religion in Africa*, Vol.36, Fasc.1, pp.78-119

**Arnaud Halloy**, 2010, «La consultation par Ifà a Recife : la (re)naissance d'une «tradition» ? », in *Cahiers du Brésil Contemporain*, n°76, pp.57-89

**Bruno Latour**, 1996, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 120 pages

**Tobie Nathan et Isabelle Stengers**, 2012 (1995), *Médecins et Sorciers*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond/La Découverte, 227 pages

**Jacques Rancière**, 2008, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 145 pages

**Victor Witter Turner**, 1990 (1969), *Le phénomène rituel ; structure et contre structure*, Paris, Presses universitaires de France, 208 pages

**Arnold Van Gennep**, 1981 (1909), *Les rites de passage : étude systématique des rites*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 288 + 29 pages

## BIOGRAPHIE

**Julien Bruneau** est un artiste travaillant avec la danse, la présence, le dessin et l'écriture. Sa pratique repose sur les échanges multiples entre l'intériorité et le collectif. Cette démarche prend forme de manières diverses : performance, spectacle, installation, publication ou transmission. Nombre de ses créations sont réalisées en collaboration avec Maya Dalinsky, Anouk Llaurens et Sonia Si Ahmed (et jusqu'il y a quelques années, Laure Myers).

Il détient un master en arts visuels (ENSAV La Cambre, Bruxelles) et en chorégraphie (AMCh, Amsterdam) et a suivi le programme de recherche THIRD (Das Research, Amsterdam). Il est en outre impliqué dans l'écriture et l'édition dans le domaine de la recherche artistique, notamment en tant que membre du comité de rédaction de la *Revue Corps-Objet-image* (TJP- CDN Strasbourg) de 2016 à 2022. Son premier livre, *Fields*, est publié chez Varamo Press (2022).

Il enseigne depuis quelques années le Mouvement Authentique.

http://julienbruneau.be

# The labor of sense-making

On spectatorship and the oracular potential of art

## To make sense

We are constantly busy interpreting. Throughout the day, throughout our lives, we incessantly try to make sense of what happens to us. We read our surroundings to know whether it is safe to cross the street. We read other people to decipher whether they are inimical or ready to support. We read our bodily sensations to make sure we don't eat too much or get a cold. We read our own history to contemplate whether we have made the right choice in life. We read the newspaper to build an opinion about politics. We read the clouds to have fun imagining figures and stories. Depending on our profession, we might read proton flux, grant applications, water pipes, stock market cash flow, trends, trees...

Instant by instant, immersed as we are in a vast amount of perceptions, sensations and thoughts, we filter and sort our experience in order to extract from the maze those meaningful signs that might match our involvement in the present situation and make us draw conclusions, sketch predictions and orientate our decisions. This fundamental, incessant and largely unconscious activity, is something we (presumably) share with all animals. They too are involved in a continual reading of both their inner state and their environment. Their survival depends on their accurate interpretation. It is a necessary skill to evaluate a threat, the chance to get food, the opportunity to find a shelter or the possibility to mate.

The practice of interpretation, the art of making sense, is also centrally at stake in the act of spectatorship. It is certainly the case in the field of contemporary performance whose favor for singular creations sparking plural interpretations makes the question of the spectators' reading a beating heart of its endeavor. Anchored in the conviction that art is in the eye of the beholder, contemporary performance draws its poetics largely from exploring how the spectator composes his/her own experience, feels concerned and finally, attributes meaning. If, in the current paradigm, every artwork is a proposition of what art can be, we can also say that every artwork is a proposition of what spectatorship can be. When attending to this or that performance, how am I invited to see, feel and think? And how does it matter?

## Oracles

When it comes to sense-making, oracles stand as a fascinating practice. Mainly for the inflation of sense they imply when bridging seemingly anecdotal formal compositions (such as coffee grounds in a cup or a configuration of thrown shells) with issues that deeply matter and for which people search guidance. Here we see already how investigating oracles could tell us about art, since art too relies on such inflation where objects or actions (and sometimes very simple ones)

are imbued with high values, intense emotions and elaborated reflections of both personal and cultural importance.

With the term oracle, we designate various methods and disciplines aimed at interrogating a certain situation wherein mundane reasoning is thought to be insufficient or inappropriate. Oracles have always existed and been trusted across the ages and across the globe. Today, they are well and alive, even in the modern societies whose doxa officially disregards them. They are very diverse. They can work by scrutinizing contingent material features, such as the shape of a sacrificed goat liver, the pattern of your palm lines, the cracks appearing in a tortoiseshell heated in fire, or the configuration of planets in the skies on the day of your birth. They can also rely on chance to tap into an elaborated repertoire of symbols or sibylline formulas, like in Tarot, whose randomly selected cards give access to a rich iconography displayed by archetypal figures, or the I-Ching, where the repeated tossing of a coin designates a pattern of lines associated with a piece of textual wisdom (nowadays, dedicated websites powered by algorithms flourish with such oracles). Finally, an oracle could also come as a vision or a message received in an altered state of consciousness, such as in a trance of possession, a shamanic trip or simply in dreams.

Contingency, chance or altered states of consciousness; in all cases, these strategies converge to shatter the usual plane of inference. To understand how to deal with a given situation, you would normally look *into* this very situation. Instead, oracles make you look *away* from it. They make you look into some signs whose total foreignness to your issues is precisely the condition for their efficacy. Oracles interrupt the circulation of linear logic by placing an obstacle, a heterogeneous third object that triggers our deeply rooted sense of interconnectedness. They insert a caesura that challenges and intensifies our drive for unearthing relationships. To consult an oracle is to introduce a question into a milieu of diffraction, reverberation and rebound that trades on our desire to experience links. Carried away through detours, you come to be disentangled from your own concerns, so that you could envision them anew and from multiple perspectives.

Oracles thus wouldn’t be a matter of stating what will happen in the future, but a matter of unfolding the potentialities invisibly haunting the present. They undo formed opinions and disrupt established knowledge. They provoke new associations of feelings and meanings and unravel a spectrum of hitherto unforeseen possibilities. Then, eventually, an intuition about how to face the future might emerge.

## **SAY**

*Say* is a translation of the Latin *orare*, from which the term oracle derives. *Say* is also the title of a one-on-one performance we are currently developing with long-term collaborators Maya Dalinsky, Anouk Llaurens, Laure Myers and Sonia Si Ahmed and with the support of Bains Connective and Zsenne art lab. *Say* is an artistic exploration of the principles of oracles and my basis for reflection on this matter. We do not use or adapt existing forms of oracles, rather adopt an experimental approach based on contemporary artistic strategies.

For this performance, spectators come with some personal concerns they wish to process. They get a response, offered by the performer through the use of chance, the practice of reading signs, and the embodiment of images.

Each spectator is invited to arrive at the performance with three concerns: one addressing art, another his own life, and the third, the world. While the process includes some time for the spectator to write about his concerns, they will stay forever private. The performer will never know about them. Paradoxically, the performer thus operates blindly. She delivers a response without knowing what she is responding to. The principle is that of a co-existence of clearly distinct trajectories that will progressively echo each other in the spectator's mind and produce insights by welcoming meaningful coincidences as much as irreducible tensions. The oracle happens nowhere but in the spectator's experience. As is true of oracles at large, the consultee (the performer here and the medium or seer in other cases) is *not* some sort of adviser entitled by a specific knowledge. She is the operator of a sense-making machine that provokes a proliferation of thoughts and feelings and allows meaning to emerge in the midst of buzzing interactions.

## Make sense, make nonsense

The response the spectator receives is based on a drawing selected from a set of six by the throw of dice. To read it, the performer uses a form of embodiment. She redraws it with eyes closed and a highly sensitive physical involvement. Doing so, she simultaneously narrates in a dreamlike state the ensuing stream of thoughts and images. The original drawing is itself overtly composite, made of traces, textures and words that do not quite form a unified image, rather display a field of relationships, a tentative constellation. As it is read while being reproduced, what at first seems to be mere formal composition unfolds in an extravagant yet surprisingly coherent narrative. A rich landscape of notions and evocations of scenes that come to resonate here and there with the spectators' questions.

The process exhibits the labor of sense-making. The efforts, the hesitations the failures. It also shows, at times, how sense can come all in a flash. Suddenly, things fall into place. In its emergence, sense is rare but rich because it appears, still fresh, informed by its way through confusion. Reciprocally, the moments of condensation and coherence offer a perspective from which to accept and be revived by the proliferating mess of unresolved resonances. It is like a pulse, sense and nonsense appear as successive phases in a common cyclical movement. Depending on how your own phases attune to the pulse, nonsense might prove sometimes as eventful, as insightful as sense.

The interest in the pulse itself, in the incessant cross-fading of sense and nonsense, is maybe what makes *Say* an artistic project, whereas another form of oracle that aims at therapy or self-development might focus on how wandering through the maze gets channeled back for personal gain (a spiritually oriented practice of oracle, by contrast, could be thought of as focusing on the moment of openness, the surrender to what exceeds understanding.)

## Spectatorship

Bringing into performance a format that is foreign to it puts performance, by way of frictions and contrasts, in a light where some of its taken for granted traits regain a fresh attention. Such is the case when "importing" oracle, which strikingly emphasizes habits of spectatorship.

Why do we go to see performances? How does a performance act upon us? And how do we do something out of it? The trajectory of the spectator in *Say*, like that of a person consulting an oracle, is one that starts prior to the performance itself. It starts at home, with the search for and choice of questions he wants to see addressed. It is also a trajectory that extends beyond the performance, as one needs to metabolize what is received, to experience its resonance in daily life. Moreover, it is a trajectory that is filtered and shaped from start to finish by the spectator's own interest and questions, which form the initial trigger.

The usual implicit contract in performance naturally puts the emphasis on the time of the performance itself (and not its before or after), on the world the artists unravel on stage, and on the commonality of this moment of communication. A project like *Say,* however, works explicitly with how much a spectator (any spectator) comes to a performance (any performance) carrying his own history and concerns, how much the latter weigh in his interpretation of the piece and how much his attendance is part of a larger process. A process that includes the moment when he ponders his choice of which performance to attend and the moment after, during which the performance sill resonates, echoing here and there throughout the fabric of his life.

Thanks to the French philosopher Jacques Rancière, much has been said about the emancipated condition of the spectator[8]. An innate emancipated condition that, far from being mere passive receivers awaiting guidance and empowerment from the performer's action, makes spectators stand as the performer's equal in the interpretation of the performance. Indeed, in Rancière's view, the performance belongs no more to the artists than to the spectators and is never some transparent vehicle running unilaterally from stage to audience, bringing about some communion. It is on the contrary a third object, foreign to everyone. It has to be seized and metabolized each time, singularly, by each person's trajectory and interest.

We are reminded of the accuracy of this perspective when working with oracles, where the spectator is but a kind of poet taking charge of the surprising correspondence and reformulation of his concerns when they meet the interpretation of the oracle.

An outcome of Rancière's approach usually left unnoticed is that working from the premise that spectators are always already emancipated means that performers too are emancipated. Emancipated from the heavy, deadly, flattening good intention to communicate, give or help. We could then envision a contract between spectator and performer where each one recognizes and values the irreducible opacity of the other. A contract where we do not look for transparency,

[8] Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

understanding, or even communication. A contract where performance and spectatorship are both seen as practices, interdependent indeed, yet distinct. A contract where each party is playing his own part, delving into the richness proper to his (temporary) function.

We might touch here upon the ritual dimension that oracle often implies. Rituals bring people together not for them to communicate or address something to one another. Rituals bring people together so they each contribute to opening up a liminal space (from *limen*: threshold, passage), an in-between where one is no longer who one was and not yet who one will be. A moment of rejuvenating indeterminacy that passes by everyone but belongs to no one.

## Concerns

Today, art is increasingly expected to be concerned with the world, socio-political events, the life of the city. Moreover, it is a larger movement, one that asks every possible citizen to creatively take part in imagining a different future than the one promised by the current state of affairs.

An art project that visits oracular practices in order to question the ways we make sense of our being into the world certainly participates in such a tendency. It does so quite literally by inviting the spectators to consider their own concerns. But through that, it also addresses our concern for being concerned. Acknowledging the importance we give to feel affected by the world and to affect it, oracular processes invite to a certain way of contemplating the issues that matter to us. A way that is, paradoxically enough, *im*personal. By impersonal we do not mean cold, distant or systematic. By impersonal, we mean the vibrant and rich quality of that which is deployed when we suspend our drive to identify with what affects us, to own the thoughts and feelings that occur in us. By impersonal we characterize that which rises from the acknowledgement that much of what happens in me and through me doesn't belong to me.

But what is it for an approach? Wanting to address concerns but wanting to suspend a personal perspective? Doesn't it lose all its edge? Isn't it too oblique, indirect, contemplative?

Certainly, if we accept the premise that the only valid figure by which we should orient our lives is and should be the self-steered autonomous individual. If we think that changes come solely by asserting opinions, exerting will, accumulating knowledge, doing, making. But do we have to accept this narrative, so central to our contemporary societies? To refuse it and experiment with alternatives might actually prove very useful considering how much the praise of the individual is concomitant with so much isolation, so much alienation from a world that is put in danger by centuries of self-centered interest. Practices such as oracles are not in themselves a solution. But they might be creatively seized as a tool for a necessary critique. And offer ways to concretely, even if modestly, experiment with alternative approaches.

Through oracles, people of the past were making their gods participate in important debates. We don't have such gods anymore. Our gods are dead, absent, or at least distant and mute. But never mind. The point is not how we identify and name these voices. The point is whether we are

hospitable or not to such voices. To voices that are foreign to us even though they are made possible only by our own efforts. Voices that come when we suspend, even if temporarily, our pretension to be who we think we are, as individuals, as humans and as inhabitants of the world. Voices that we hear when we embrace, in a framed and rigorous way, the resources of these moments when we are not in control. Voices that we hear when we listen to our inner multiplicity, interconnectedness, porosity and opacity. Voices by which we are altered, made other, voices that make us see, feel and think in other ways, ways we wouldn't be capable of without invoking them by our own strange practices.

*With thanks to Maya Dalinsky for proofreading.*

*Originally published in the Belgian performing arts magazine Etcetera (www.e-tcetera.be)*

## BIBLIOGRAPHY

**Erik Bordeleau**, 2014, *Comment sauver le commun du communisme ?*, Montréal, Le Quartanier, 200 pages

**Knut Graw**, 2006, «Locating Nganiyo: divination as intentional space », in *Journal of Religion in Africa*, Vol.36, Fasc.1, pp.78-119

**Arnaud Halloy**, 2010, «La consultation par Ifà a Recife : la (re)naissance d'une «tradition» ? », in *Cahiers du Brésil Contemporain*, n°76, pp.57-89

**Bruno Latour**, 1996, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 120 pages

**Tobie Nathan et Isabelle Stengers**, 2012 (1995), *Médecins et Sorciers*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond/La Découverte, 227 pages

**Jacques Rancière**, 2008, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 145 pages

**Victor Witter Turner**, 1990 (1969), *Le phénomène rituel ; structure et contre structure*, Paris, Presses universitaires de France, 208 pages

**Arnold Van Gennep**, 1981 (1909), *Les rites de passage : étude systématique des rites*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 288 + 29 pages

## BIOGRAPHY

**Julien Bruneau** is an artist working with dance, presence, drawing and writing. His work investigates the dynamic interplay between interiority and collectivity. It takes form in various ways : performance, installation, publication or teaching. Numerous of his creations are made in collaboration with Maya Dalinsky, Anouk Llaurens and Sonia Si Ahmed (and, until some years ago, Laure Myers).

He holds a Master degree in visual arts (ENSAV La Cambre, Brussels), and in choreography (Amsterdam Master of Choreography, Theaterschool), and has completed the research program THIRD (Das Research, Amsterdam). He works as well as an author and editor in the field of artistic research, notably as part of the editorial board of *Revue Corps-Objet-image* (TJP- CDN Strasbourg) from 2016 to 2022. His first book, *Fields*, is published by Varamo Press (2022).

For a few years, he teaches Authentic Movement.

http://julienbruneau.be