



Claudia Triozzi, *The Family Tree*, 2002. Photographie Olivier Charlot.

<sup>1</sup> Pour éviter d'avoir à le faire, il est encore une dernière carte, celle de l'ésotérisme, qui embrasse tout ce qui échapperait ou résisterait à la « raison critique », mais fournit paradoxalement un ultime argument de raison – cet ésotérisme n'étant autre que le négatif (l'irrationnel) de cette manipulation des signes.

La question de l'in-définition, qui travaille en plein les pratiques de Triozzi et de Boussiron, ne peut donc se révéler qu'à raison de rompre radicalement avec les deux lieux communs qui résolvent son énigme avant même d'en saisir, à travers les formes et les contenus qu'elle se donne, les enjeux.

La première, qui se situe dans la droite ligne de l'analyse formelle, affirme que les pratiques artistiques s'inscrivent désormais dans une transdisciplinarité totale, et fonde leur nouvelle définition par le franchissement des frontières disciplinaires. En suivant cette hypothèse, on valoriserait dans *The Family Tree* le jeu d'un référent tel le cabaret, par exemple, où se combinent les disciplines du chant, de la musique et de la comédie, dont on poursuivrait l'implication jusque dans les différents « tableaux » ou numéros se succédant sur scène, puis on verrait comment « ce » cabaret doit autant à la performance qu'au café-concert, comment la scène vaut également en tant qu'installation, etc. L'hybridité finirait toujours par renforcer les cadres disciplinaires...

La seconde réponse, qui s'inscrit dans le droit-fil des analyses structurales de l'art (« l'artiste manipulateur de signes »), trouverait dans *The Family Tree* un couple d'artistes assumant un rôle de passeur, connectant des univers et s'appropriant ainsi différents espaces de représentation. Cette seconde hypothèse résout l'énigme de l'in-définition en substituant le poids des contextes à celui des disciplines et valorise alors le changement et l'adaptabilité de l'artiste contre la rigidité des cadres et des savoir-faire techniques. Selon cette logique de discours, *The Family Tree* serait un parfait objet culturel contemporain, mobile dans sa traversée d'espaces hétérogènes, porté par deux auteurs multicartes, acteurs, musiciens, metteurs en scène, etc.

Dans les deux cas, pourtant, on refuserait l'obstacle théorique et on enterrerait la pratique artistique. L'in-définition deviendrait l'occasion d'une sur-définition. Bien évidemment, on peut comprendre le scandale critique qui consiste à ne plus pouvoir attribuer un statut artistique aux choses de l'art – capitulation qui revient à ne plus les comprendre, ou attitude de mépris qui conduit à les dénigrer – ; et que l'on préfère le faire à n'importe quel prix est apparemment un moindre mal. Pourtant, s'accorder le temps d'un doute laissant place à l'insupportable possibilité de ne plus les saisir et de ne plus les traduire, constitue le seul gage d'une remise en cause ou d'une refonte des catégories qui en permettent la lecture<sup>1</sup>.

Pour suivre le travail de Claudia Triozzi et de Xavier Boussiron, rien ne semble moins lui correspondre que cette transdisciplinarité, cette manipulation de signes. On pourrait remarquer à l'inverse combien, chez eux, l'exposition publique de la personne (dans le spectacle) semble vouer un culte discret à la solitude; cette expression d'une singularité engageant à son tour une stylisation de soi – qu'elle s'affirme dans l'exercice de la musique ou de la voix ou qu'elle passe par l'adoption de comportements, de postures et de gestes presque ritualisés (on en reparlera plus tard, plus précisément, mais on peut déjà entrevoir pourquoi la réunion de deux personnes dans *The Family Tree* ne fait pas duo et comment, à l'inverse, objets et fétiches personnels y tiennent une place déterminante).

## IN-DÉFINIR

La cohérence des travaux de Triozzi comme de ceux de Boussiron va à l'encontre d'une idée reçue, en affirmant que si les situations changent, les pratiques, elles, pour peu qu'on les détermine au-delà de considérations de genres ou de supports, se maintiennent. L'une de ces pratiques, qui fait trait d'union entre ces deux artistes est précisément celle de la définition, ou plutôt de l'in-définition». In-définition de ce qu'ils font et de ce qu'ils représentent, in-définition des rôles et des fonctions qu'ils se donnent, in-définition des contenus et des affects qu'ils véhiculent. Mais encore faut-il bien préciser ici : cette « in-définition » ne recouvre certainement pas une indécision ou une imprécision, celle des artistes, par rapport à ce qu'ils feraient, mais participe au contraire de la définition précise d'une pratique, celle de la production d'objets indéfinis, et d'une dynamique, puisque cette production se déplace et s'ouvre à des collaborations diverses. Pas de doute sur le questionnement engagé par Triozzi et Boussiron, mais une série d'incertitudes, voire une absence totale de réponse : cette pratique n'offre, de fait, que peu de prise, puisqu'elle se manifeste par une pensée de l'esquive.

Dans *The Family Tree*, le travail de l'in-définition ne s'effectue pas dans un transfert de relations depuis la scène jusqu'à la salle, qui mettrait par exemple en jeu la contribution des spectateurs dans le processus de déroulement ou d'achèvement du spectacle (partages de responsabilité ou d'autorité dans une mise en crise de l'objet artistique propre aux esthétiques participatives). Ce travail est de nature ontologique. C'est donc l'opacité d'une énigme à résoudre qui interroge le spectateur. Son problème, si problème il y a, ne consiste pas à régler sa place dans un dispositif, mais

à interroger la logique d’une écriture afin de produire du sens. Car, faut-il encore le rappeler, le brouillage des pistes n’est certainement pas la stratégie retenue par Triozzi et Boussiron. On l’a rapidement évoqué, les conventions du spectacle sont ici strictement respectées. Elles sont même redoublées par le découpage d’une scène dans la scène, le spectacle prenant effet dans un espace scénique de petite taille délimité par des rideaux blancs qui restreignent le champ d’action des acteurs (un espace boîte, littéralement), et délimite également le champ de vision des spectateurs et leur place dans la salle – puisque seul un petit nombre de rangs est alors disponible au public. Cette dernière précision est particulièrement importante : elle est la marque, pour le spectateur et avant même que ne débute le spectacle, d’une opération de réduction ici appliquée à l’espace, mais qui s’avèrera rapidement primordiale dans la pratique commune de Triozzi et Boussiron. Car si la réduction joue sur des plans spatiaux et temporels (synonyme de brièveté et de vitesse, dans des enchaînements rapides et des situations très courtes), elle engage également des dimensions esthétiques (simplification dans l’écriture, économie de moyens sur un plan matériel et raccourcis sur un plan logique – l’intuition devenant alors le principal voire l’unique opérateur de l’écriture). Pour corollaire à cette pratique de réduction, une pratique d’amplification, tout aussi opérante dans les activités de ces deux artistes et qui joue sur les mêmes plans esthétiques, spatiaux et temporels. Amplification électrique, bien entendu, de la guitare de Xavier Boussiron et de la voix de Claudia Triozzi, mais également amplification des gestes et des propos, des détails et des situations, qui veut par exemple que cette scène en réduction, dans *The Family Tree*, soit aussi une caisse de résonance.

Cette caisse de résonance, plus que de transcender, de tourner en ridicule, de manipuler ou de détourner les catégories de l’art et du spectacle, permet de les in-définir, c’est-à-dire d’en neutraliser le principe, de le geler et de faire de ce gel la possibilité même d’une écriture. En activant les deux opérations de réduction et d’amplification, il est en effet facile de minimiser leurs effets comme de saturer leurs différences. *The Family Tree* est, à ce titre, l’exact inverse d’un brûlot qui mettrait à mal les conventions du théâtre, du concert, de la danse ou de la performance, les tirant dans le sens d’une satire comique ou régressive, ou à l’autre extrémité, jouant sur leurs codes et leurs modes de représentation avec pertinence. C’est un spectacle, tout simplement, qui refuse de se nommer ou, pour reprendre une formule célèbre, qui « préférerait mieux ne pas » avoir à le faire, tout au moins en utilisant les instruments que la culture met à sa disposition. Cette décision, dans la mesure où elle remet en question le statut de l’œuvre produite, on l’a vu, pourrait être tirée au bénéfice d’une réflexion ontologique. Or ce n’est pas cette dimension qui retient l’attention de Triozzi et de Boussiron. Car il semble bien que pour eux, l’in-définition culturelle du spectacle ou de la production artistique soit avant tout le gage d’une ouverture de la scène au travail de l’intuition.

L’intuition, en art, n’est pas quantifiable sur l’échelle d’une lecture postmoderne. On n’en trouvera pas directement trace dans cet éventail grand ouvert entre la pertinence d’un montage-démontage savant des formes et son inverse, la régression ou l’idiotie, même si elle peut, éventuellement, les traverser. Mais il est tout à fait différent de reconnaître l’activité de l’intuition en art et de travailler un art de l’intuition. L’intuition offre un accès immédiat à la vérité et impose sa logique dans des formes brèves et fragmentées, qui peuvent servir de point de départ et de moteur à une construction en la déroutant vers des terrains où l’affect, le sentiment et l’inconscient sont amenés à servir de guides. Le « je préférerais mieux ne pas définir ce que je fais », marque, ainsi, dans le cadre de la collaboration entre Boussiron et Triozzi, l’abandon d’une forme d’autorité sur le cours des choses (celle revendiquée par les différentes stratégies de discours postmodernes) pour le pari d’une logique dont on ignore finalement les mécanismes, mais que l’on a décidé de croire et de poursuivre malgré tout, quand bien même elle impliquerait une tout autre exposition de soi.

L’intuition en art s’oppose à l’ironie : elle développe un rapport radicalement différent au savoir. Elle s’oppose également aux stratégies de non-savoir. Le bénéfice de l’intuition ne s’affirme pas dans la maîtrise d’un langage ou dans l’affirmation de la seule raison. Les intuitions engagent des raccourcis pour produire des vérités. Elles proposent une certaine immédiateté de résultat dont il faut pourtant souvent réajuster la forme, ce qui peut nécessiter un travail de longue haleine. Dans *The Family Tree*, s’affirme une volonté d’accompagner le plus loin possible l’intuition, de suivre ses prolongements plus que d’en parfaire les formes. Il en est ainsi des chansons écrites par Claudia Triozzi sur des bouts de papier, gribouillées, augmentées et qui assument pleinement le statut de partitions. Leur titre ? « Dépression », « Château », « Fer forgé ». Leurs paroles ? Elles s’apparentent, c’est logique, à des listes : différents types de châteaux, différents objets en fer forgé, ou encore différents membres d’une famille. Bien sûr, ces chansons et leurs paroles en forme de listes sont drôles, et pourtant nulle ironie ici, mais le simple jeu du travail de l’intuition poussé à son terme, au risque du ridicule. La logique de l’ironie consisterait en effet à mettre en avant, dans *The Family Tree*, le décalage entre ce qui est chanté et le statut de l’artiste (comment chante une artiste ?), ou entre les formes et les contenus des différentes chansons au regard d’autres types de chansons, de variété, d’opéra, etc. (que chante une artiste ?). Selon le même mouvement dialectique, elle valoriserait le jeu de frottement entre ce que joue un artiste-guitariste et comment il interprète son propre rôle dans un spectacle. La logique de l’intuition, à l’inverse, recommande de ne rien séparer, elle renvoie moins à un jeu de formes qu’au sujet, à l’individu par qui elle





Claudia Triozzi, *The Family Tree*, 2002. Photographie Olivier Charlot.

passé (un médium traversé par une intensité). Mais alors, de quoi ces intuitions sont-elles faites, à quoi s'appliquent-elles et que nous disent-elles des sujets qui les ont eues ? Ces intuitions s'appliquent d'abord à des formes et des contenus artistiques. Ceux-ci fragmentaires, autonomes, et dont la somme des parties n'est pas égale à celle de leur tout : ce sont de petites totalités fermées. Des chansons, qui génèrent des saynètes, et donc des mises en scène, soit une fragmentation de l'espace et du temps en courtes séquences qui se succèdent, impliquant une très simple mise en place des éléments qui guide à son tour les déplacements de la chanteuse et du musicien. La première intuition serait donc la suivante : « il n'y a d'art que fragmentaire ». La seconde, qui s'entend immédiatement dès la première chanson entonnée par Claudia Triozzi : « un est toujours multiple ». On savait de la guitare électrique et à partir des différentes extensions qu'on lui accorde (pédales d'effets, vibrato, etc.), qu'elle était toujours plus qu'une simple guitare ; la voix de Claudia Triozzi adopte le même principe et se transforme sans cesse, tantôt enfantine, tantôt grave, tantôt lyrique, retrouvant des modèles et des types qui dessinent la généalogie d'une famille. Un est toujours multiple s'entend bien évidemment sur un plan humain, et vient alors compléter le propos sur la solitude et la singularité évoqué plus tôt, qui traverse tout le travail de Boussiron et de Triozzi. La troisième intuition poursuit la seconde : comme assez explicitement évoqué par les deux protagonistes du spectacle, « la guitare est une voix et la voix est un instrument ». Quatrième intuition, « la musique a toujours à voir avec l'enfance » ; elle surgit de la mémoire, d'un détail même que cette mémoire a conservé (un château, une machine pour faire

du chocolat, un portail en fer forgé, etc.) et dont elle peut, très facilement, remonter la piste. Cette quatrième intuition s'applique autant au chant qu'à la guitare, tous deux étant sollicités pour leurs capacités à faire réapparaître des ritournelles enfantines. Cinquième intuition : « il n'y a pas d'accord possible entre les sujets », tout juste peut-on s'entraider, parfois, pour retrouver des effets personnels. Le duo entre Triozzi et Boussiron n'existe pas en tant que tel, ou très fugitivement : là où la musique se veut un art d'être ensemble, ici, chacun joue non pas séparément (ce qui serait bien théâtral), mais dans son coin, ou pour soi. La surexposition du sujet est conséquente à ce jeu en miroir. Il faut l'entendre dans un sens presque optique, celui d'une présence trop irradiante pour être réellement vue : n'oublions pas à cet égard l'effet créé par le dispositif scénique, rideaux blancs, sol blanc et vêtements blancs qui ne laissent plus voir que deux visages, puis la guitare de Xavier Boussiron et la paire de chaussures portées par Claudia Triozzi... Le travail artistique de l'intuition rencontre donc de fortes résonances psychologiques, d'une nature assez inédite. Ce qui apparaît, dans les draps et les tissus blancs qui camouflent les acteurs, à l'inverse de spectres, est une vaste métaphore de la neutralité de l'in-définition. Dans cette blancheur émergent par contraste les éléments de « subjectivation » qui qualifient les protagonistes de ce spectacle ; des visages, des mains et des objets produisant du son (des instruments de percussion, au sol, puis des micros et deux lecteurs de CD avec leurs câbles, au sol aussi), et enfin deux accessoires qui sont des ersatz (de fausses pierres qui servent de siège, une coiffe qui fait aussi office de tunique, composée d'os pour chiens en peau de buffle). Toute une esthétique de l'amplification se déploie ainsi, au sein de

laquelle le moindre détail devient saillant, le plus petit objet prend les atours d'un fétiche (chaussures et guitare tout particulièrement, puisque fétichisés dans leur utilisation), sans parler de la guitare et de la voix, les deux principaux instruments de subjectivation, eux aussi amplifiés. Il suffirait donc de se brancher pour pouvoir se construire, de produire du son pour avancer un peu. Ce qui nous conduit à la dernière intuition : les sujets sont des réceptacles qui peuvent accueillir de multiples identités, des modèles planent au-dessus de ces coquilles vides que sont les corps. Il faut poursuivre ces modèles, puisqu'ils nous transforment et nous donnent la possibilité d'exister.

La logique de l'intuition à l'œuvre dans *The Family Tree* valorise donc deux types de médiums. Le premier est électrique, il traverse les corps et les propos de chacun des deux acteurs du spectacle. Il est très explicitement matérialisé au sol par des fils ; il relie les êtres et les choses – la voix, la guitare et les différents instruments de percussion, les écrans diffusant des films vidéo au mur, les éclairages de la scène... courant électrique d'un contre-courant artistique, il fonde la cohérence des éléments du spectacle, mais aussi et peut-être la rencontre de Boussiron et de Triozzi, et entre eux ces chansons. Harmonisation d'un ensemble par l'amplification de chacun. Le second est constitué par les corps et les consciences des deux acteurs, et il faut alors entendre médium au sens où l'on emploie ce terme pour désigner des opérations de communication entre les vivants et les morts. Voix multiples, présences fantomatiques, familles reconstituées, corps épousant les contours d'autres corps, Claudia Triozzi et Xavier Boussiron sont des médiums, des individus ou sujets habités par une somme d'intensités contradictoires. Et *The Family Tree* un bal de morts rendus vivants par une rhétorique de l'amplification, un spectacle qui célèbre le *courant* électrique sous l'égide d'une *conscience* électrique... et alors une forme de rock réellement alternative, tout simplement...