Fabula / Les Colloques
Pratiques contre-narratives à l'ère du storytelling. Littérature, audiovisuel, performances

Trouble dans la narration :*Jerk* de Dennis Cooper et Gisèle Vienne

Bernard Vouilloux, Sorbonne Université, CELLF

Pour citer cet article

Bernard Vouilloux, Sorbonne Université, CELLF, « Trouble dans la narration :*Jerk* de Dennis Cooper et Gisèle Vienne », *Fabula / Les colloques*, « Pratiques contre-narratives à l'ère du storytelling. Littérature, audiovisuel, performances », URL : https://www.fabula.org/colloques/document6068.php, article mis en ligne le 04 Avril 2019, consulté le 09 Mai 2025

Ce document a été généré automatiquement le 09 Mai 2025

Trouble dans la narration :*Jerk* de Dennis Cooper et Gisèle Vienne

Bernard Vouilloux, Sorbonne Université, CELLF

La notion de *storytelling* fait référence à deux types de phénomènes qui, bien que distincts, n'en entretiennent pas moins des rapports étroits. Dans son acception forte et spécifique, celle qu'a étudiée Christian Salmon[1], elle vise la forme narrative assignée à des contenus idéologiques et à des valeurs normatives, aux fins de promouvoir des « produits », quels qu'ils soient – marques commerciales, objets de consommation, hommes et partis politiques, figures d'écrivains, d'artistes, etc. En tant qu'il construit des identités narratives, le *storytelling* met en œuvre une stratégie de persuasion indirecte, et donc beaucoup plus subtile que la publicité de naguère ou la réclame de jadis. Une telle stratégie s'avère particulièrement appropriée aux conditions de diffusion et de réception induites par la réticulation des moyens de communication de masse à l'âge d'Internet : à la prescription directe qui diffuse de haut en bas à travers des canaux hiérarchisés et contrôlés se substitue une narration qui infuse de partout et que chacun peut s'approprier ; le coup de sifflet injonctif qui sert d'appeau à la captation (voire à la capture) du public cède la place au filet dérivant de la séduction narrative. Là où les slogans et les « éléments de langage » se dupliquent *ne varietur* tout au long de la chaîne qui les transmet, le *storytelling* est la forme marchande et démocratique de l'*exemplum* médiéval, des légendes dorées, des histoires exemplaires, des contes moraux. D'un autre côté, pris dans son acception faible et extensive, le *storytelling* renvoie à une certaine façon de raconter les histoires : celle de n'importe quel best-seller ou blockbuster international par rapport à l'*Ulysse* de Joyce ou à *L'Année dernière à Marienbad*, pour ne citer que deux grands exemples de la modernité narrative sous son versant moderniste. Fixé sur le mètre-étalon du *page turner*, le *storytelling* rejoint ce que l'on appelle la culture *mainstream*[2] et s'inscrit dans le prolongement des industries du divertissement qui sont apparues au xixe siècle : de la « littérature industrielle » condamnée par Sainte-Beuve en 1839 à la *Kulturindustrie* analysée en 1947 par Adorno et Horkheimer, c'est bien une certaine forme de consommation culturelle qui s'est trouvée liée à l'entrée dans l'âge industriel. Le *storytelling* aura trouvé un ressort des plus puissants dans la concentration des activités éditoriales, audiovisuelles et communicationnelles au sein de grands groupes multinationaux : le « bon » *pitch* est celui qui est susceptible d'être « décliné » successivement en différents produits

[1] Christian Salmon, Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits, Paris, La Découverte, 2007.

[2] Voir Frédéric Martel, Mainstream. Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde, Paris, Flammarion, 2010.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

– roman, film ou série, novellisation, et autres produits dérivés –, dont les agences de communication et de presse dépendant du groupe encadreront opportunément la réception au moment de leur diffusion dans plusieurs pays[3]. Dans son premier sens, le *storytelling* caractérise une économie de la communication finalisée par un acte d'adhésion. Dans son second sens, il définit un type de fonctionnement symbolique qui, répondant à des attentes conditionnées par la culture de la communication, justifie après-coup l'acte initial (d'achat, en l'occurrence) : le lecteur de *Da Vinci Code* ou de *Merci pour ce moment* en aura eu pour son argent.

Si la notion même de « pratiques contre-narratives » semble exclure *a priori* ces deux états du *storytelling*, elle véhicule cependant un certain nombre de présupposés, dont le moindre n'est pas le poids qu'il convient de consentir à sa portée adversative, à l'affichage militant de sa dimension de « résistance » – si largement revendiquée aujourd'hui, celle-ci, qu'elle en devient éminemment suspecte : qu'est-ce qu'une résistance « pour tous » ? On peut légitimement se demander si ceux qui refusent aujourd'hui les facilités du *storytelling*, quels que soient leurs motifs, n'auraient pas d'autre solution que de renoncer à la puissance narrative. Avant même l'émergence du *storytelling*, bien des romanciers, à commencer par les plus grands, tel Henry James, ont pu produire un « art du roman », genre particulièrement prisé dans une sphère anglo-saxonne qui, notoirement exposée à la marchandisation de la culture, a su néanmoins préserver des espaces alternatifs. Ladite « puissance narrative » est même présente au centuple dans des fictions souvent qualifiées de « postmodernes » comme celles de John Barth ou de Thomas Pynchon. On ne voit d'ailleurs pas comment il serait possible de se priver d'une ressource symbolique structurante, attestée dans toutes les cultures. Faire état de « pratiques contre-narratives », au sens de pratiques narratives *dirigées contre* le *storytelling*, n'est-ce pas supposer que les œuvres qui mettent la narration en question ou qui ne se conforment pas à ses modalités dominantes se construisent par réaction et que le marché leur fixe, comme on dit, son agenda ? Peut-être est-ce le cas de celles qui prennent pour cibles par différents moyens – l'ironie, la parodie, le détournement, etc. – l'une ou l'autre des deux versions du *storytelling*. Mais ne courent-elles pas alors le risque, inhérent à toute pratique ciblée, donc réactive, et en cela militante, de ne prendre sens qu'à partir de ce à quoi elles s'opposent ?

C'est une question semblable que posaient déjà certains aspects de la Figuration narrative, lorsque, dans les années 1960, des peintres réagirent aux différentes formes d'abstraction de la décennie précédente aussi bien qu'au *pop art* américain, accusé de faire des images de la société de consommation des icônes[4] : le retour critique sur des formes populaires de narration figurée – celles de la bande dessinée, des magazines à sensation ou des images de propagande – plantait le

[3] Voir notamment Simone Murray, The Adaptation Industry. The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation, New York, Routledge, 2012, et Jan Baetens, La Novellisation. Du film au roman, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2008.

[4] Voir Gérald Gassiot-Talabot, « La figuration narrative dans l'art contemporain » (1965), La Figuration narrative, textes présentés par J.-L. Chalumeau, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003, p. 40, et « La Figuration narrative » (1967), ibid., p. 53-54. Voir Bernard Vouilloux, « La narration figurée dans la Figuration narrative », Études de Lettres, n° 294, « Narrations visuelles, visions narratives » (sous la direction de Philippe Kaenel et Dominique Kunz Westerhoff), 2013-3/4, p. 125-148.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

fer dans les « récits autorisés » des médias, quitte à n'être plus compréhensible qu'à partir de ceux-ci. C'est pourquoi à la modalité du contre- ou de l'anti-, il serait sans doute préférable de substituer celle de l'alter- ou de l'allo- : comment raconter *autrement* ? Il s'agirait en somme de jouer le déplacement plutôt que le retournement, la parallaxe plutôt que l'opposition, la perversion plutôt que l'animadversion ; mieux encore, de perdre de vue le *storytelling*, de l'oublier au profit de ce qui seul importe : étendre le domaine de la narration plutôt que le transformer en camp fortifié hérissé de défenses, pour autant que l'élargissement de notre champ d'expérience, et donc l'ouverture à de nouvelles formes d'existence passent aussi par un travail sur les formes d'expression.

Cette hypothèse de travail pourrait se réclamer de l'œuvre *Jerk*, mise au centre de la présente réflexion. De fait, ce n'est bien souvent qu'à la faveur d'un arrêt sur le détail qu'il est possible de faire apparaître les choix littéraires et artistiques autant qu'éthiques sur lesquels se décident les régimes allo-narratifs. Les écarts entre le mode doxal du récit *mainstream* et le mode allo-narratif de *Jerk* sont d'autant plus sensibles qu'ils en appellent à des thèmes et à des supports techniques communs – ce qui n'était pas vraiment le cas pour le théâtre de Brecht et les mythologies contemporaines sur lesquels Barthes travaillait presque simultanément : il n'y a rien de commun entre les photographies auratiques des studios Harcourt et la rigueur démythifiante du Berliner Ensemble. L'un des intérêts de *Jerk* est que cette œuvre, en jouant de la transmédialité comme de la plurimédialité, permet précisément de différencier les régimes médiatiques et non médiatiques du médium et de ne pas rabattre le médial sur le médiatique[5].

Le show d'un serial killer

Jerk est une pièce qui a été représentée pour la première fois en 2008 et qui est due à l'écrivain américain Dennis Cooper et à la plasticienne, scénographe et chorégraphe française Gisèle Vienne. Dennis Cooper[6], né en 1953 à Pasadena, est l'auteur d'une œuvre poétique et romanesque importante, dont il date les débuts véritables de sa lecture de Rimbaud et de Sade à l'âge de quinze ans et qui compte plusieurs dizaines de titres, un certain nombre ayant été publiés en traduction aux éditions POL. Mis en contact avec le *punk* lors de son séjour en Angleterre en 1976, il est rattaché à la mouvance *queercore* et présenté comme un auteur *trash*, voire « trashissime[7] ». Gisèle Vienne, née précisément en cette même année 1976 d'une mère

[5] Voir Bernard Vouilloux, « Le médial et le médiatique. Médium(s) et média(s) », in Philippe Ortel (éd.), Création, intermédialité, dispositif, Fabula / Les colloques, mis en ligne le 20 mars 2017, URL : http://www.fabula.org/colloques/document4419.php, consulté le 22 juillet 2017.

[6] Voir notamment Leora Lev (éd.), Enter at Your Own Risk : The Dangerous Art of Dennis Cooper, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2006.

[7] Emily Barnett, « Livre : Les nouvelles incendiaires de Dennis Cooper », Les Inrocks, 30 mai 2010, URL : http://www.lesinrocks.com/2010/05/30/actualite/livre-les-nouvelles-incendiaires-de-dennis-cooper-1130297/, consulté le 22 juillet 2017.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

autrichienne et d'un père français, s'est fait connaître en 2000 par sa mise en scène de *Splendid's*, pièce posthume de Jean Genet publiée en 1993 et créée aux Théâtre des Amandiers par Stanislas Nordey deux ans plus tard. *Jerk* n'est pas sa première œuvre en collaboration avec Dennis Cooper (qui vit une partie de l'année à Paris): il y a eu auparavant *I Apologize* (2004), *Une belle enfant blonde* (2005), à laquelle a également collaboré Catherine Robbe-Grillet, puis *Kindertotenlieder* (2007), et par la suite *This Is How You Will Disappear* (2010), *Last Spring : A Prequel* (2011), *The Pyre* (2013), *The Ventriloquist's Convention* (2015), et enfin *Crowd* (2017)[8].

Jerk est un objet à états multiples. C'est d'abord la nouvelle publiée par Cooper en 1993 aux États-Unis[9] et reprise dans *Ugly Man* en 2009[10], dont la traduction (dans le recueil *Un type immonde*) a été publiée l'année suivante[11]. C'est ensuite l'adaptation radiophonique réalisée par l'auteur avec Gisèle Vienne et diffusée sur France Culture le 17 juin 2007 dans le cadre de l'Atelier radiophonique. C'est enfin la pièce créée le 5 mars 2008 dans le cadre du Festival Les Antipodes, au Quartz Scène nationale de Brest, présentée la même année au festival d'Avignon, reprise de très nombreuses fois depuis en France et à travers le monde et qui nous est accessible à travers une captation réalisée lors de la deuxième série de représentations, à Paris, à La Ménagerie de verre, en mars 2008[12].

Conçu d'abord pour la lecture, *Jerk* est de toutes les pièces en collaboration de Gisèle Vienne et de Dennis Cooper celle dans laquelle le support verbal est le plus développé. L'histoire est fondée sur des faits et des personnages réels qui ont eu pour cadre le Texas du début des années 1970 : le *serial killer* Dean Corll, avec l'aide de ses deux complices, deux adolescents qui sont amants, David Brooks et Wayne Henley, a torturé à mort près de trente jeunes garçons (vingt-sept ou vingt-huit crimes ont été répertoriés). La pièce rapporte les meurtres de deux adolescents, Buddy Longshaw et Jimmy, puis après l'élimination de Dean par Wayne au cours de l'orgie qui entoure le second meurtre, l'assassinat par Wayne d'une troisième victime, Brad, et l'élimination consécutive de Wayne par David. Dans les meurtres précédents, Wayne joue toujours un rôle actif aux côtés de Dean, tandis que David se contente de filmer l'action. Lorsque les jeunes garçons se

[8] On trouvera sur le site de Gisèle Vienne une présentation très complète de l'ensemble de son travail. URL : http://www.g-v.fr/fr/

[9] Dennis Cooper, Nayland Blake (ill.), Jerk, San Francisco, Artspace Books, 1993. L'iconographie est constituée par un ensemble de photographies renvoyant soit à une performance de Nayland Blake qui s'est tenue à la San Francisco Arts Commission Gallery le 12 septembre 1986 (reproduites sur les pages de garde), soit à des marionnettes (puppets) qu'il a réalisées entre 1990 et 1992. Le colophon présente ainsi l'éditeur : « Artspace Books is a forum for contemporary artists and writers. These collaborations of image and text by today's most innovative artists challenge the culture in which we live, and inscribe the vital social function of art. »

[10] Dennis Cooper, Ugly Man, New York, Harper Perennial, 2009.

[11] Dennis Cooper, Un type immonde, trad. E. Landon, Paris, POL, 2010.

[12] Jerk, Dennis Cooper (dramaturgie), Gisèle Vienne (conception et mise en scène), Peter Rehberg (musique originale), Jonathan Capdevielle (comédien), captation réalisée par Antoine Parouty le 21 mars 2008 à La Ménagerie de verre, Festival Étrange Cargo, DVD, administration-diffusion : Bureau Cassiopée. La traduction de l'américain au français a été réalisée par Emmelene Landon.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

présentent chez Dean, le rituel est identique : les scènes de drague et le visionnage des *snuff movies* ont lieu dans le petit salon crasseux, les scènes de torture, de meurtre et d'orgie à la cave.

Comme on le voit, le matériau diégétique et thématique que Dennis Cooper travaille est celui avec lequel nous ont familiarisés aussi bien les fictions romanesques et cinématographiques que les enquêtes autour des tueurs en série, un type de figure dont les méfaits, racontés avec force détails par la grande presse et les médias, ne cessent de fasciner le public depuis l'époque de Jack l'Éventreur. Ce qui, toutefois, singularise *Jerk* par rapport à ces productions est que la pièce ne fait pas entendre d'autres voix et n'installe pas d'autres points de vue que ceux des protagonistes : il n'y a ni voix narrative rectrice ni point de vue surplombant. *Jerk* nous immerge dans l'univers des personnages[13]. C'est celui auquel, du reste, sont habitués les lecteurs de Cooper : le langage, très cru (*to jerk*, c'est « se branler »), les vêtements (tee-shirts imprimés, jeans troués, bermudas) sont ceux de la subculture suburbaine ; l'homosexualité et la pédophilie s'y combinent avec des rapports sadomasochistes ici poussés à l'extrême, où le désir de tuer et le désir de mourir se confondent dans la recherche d'une jouissance maximale, tant chez les victimes (adolescents perdus dans la drogue et leurs fantasmes fusionnels) que chez les bourreaux – si tant est que cette distinction ait encore ici quelque pertinence.

Sur le plan dramatique, *Jerk* se présente comme un long monologue, porté d'un bout à l'autre par un comédien exceptionnel, Jonathan Capdevielle (il est également ventriloque, danseur et metteur en scène), qui travaille avec Gisèle Vienne depuis les débuts de celle-ci et qui tenait déjà ce rôle dans la version radiophonique. David Brooks, en prison, donne un spectacle de marionnettes et raconte son histoire à une classe d'étudiants encadrés par leur professeur, Catherine Griffith[14].Le début de la pièce à laquelle nous assistons coïncide exactement avec le début de cette représentation, au gré d'une mise en abîme : assistant à la représentation d'une représentation, nous sommes ainsi, à la faveur d'un saut métaleptique, les destinataires du *show* de David. À la fin de la pièce et de la représentation de David, on entendra en *off* la voix du professeur lisant la lettre qu'elle envoie à David pour introduire le compte rendu qu'un de ses étudiants, Peter Winterson, a fait de la pièce. Si cette seconde voix coupe court à la confusion entre l'espace fictionnel et l'espace représentationnel, elle n'est pas pour autant chargée de délivrer la « vérité » de ce qui a précédé, comme le suggère la délégation de parole, la voix du professeur se mettant au service de celle d'un étudiant d'un niveau tout à fait moyen, comme elle prend soin de le préciser.

Jerk n'est pas seulement un objet transmédial, c'est aussi et surtout un objet plurimédial, travaillé d'un bout à l'autre à la fois par la ramification indéfinie des médiums et par le

[13] Cette dimension est absente de la nouvelle, qui se présente sous la forme d'un récit à la troisième personne, comme le lecteur s'en rend compte dès la première phrase : « "Ladies and Gentlemen, uh…" began David Brooks » (Dennis Cooper, Jerk, op. cit., p. 11).

[14] Dans la nouvelle, le professeur est un homme, William Griffith. Le changement de prénom et de sexe est un hommage à Catherine Robbe-Grillet, qui prête sa voix au professeur. Elle a commencé à travailler avec Gisèle Vienne à partir d'Une belle enfant blonde, où elle tenait le rôle principal.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

décollement des identités.David occupe une double fonction : il est tantôt narrateur-régisseur, tantôt personnage ; mais aucune de ces fonctions n'est simple. Narrateur, il délègue une partie du récit et des dialogues au texte qu'il a écrit et dont le public est invité par deux fois à prendre connaissance en se reportant au fanzine qui a été distribué avant le début du spectacle[15]. Dans la captation, le texte défile à l'écran, alors que dans la version radiophonique, il est lu par une autre voix. Dans la version scénique, le fanzine, intitulé « Deux textes pour un spectacle de marionnettes de David Brooks », reproduit dans son apparence tous les codes *cheap* de la *pop culture* : couleur du papier, typographie, illustrations dues, comme les tatouages de David, à un autre membre du « réseau Vienne », le plasticien et performeur Jean-Luc Verna[16].Régisseur du spectacle, David assure à la fois la mise en scène (par les marionnettes) et la bande-son. S'il garde sa voix en tant que personnage de l'histoire et se présente comme sa propre marionnette, il prête des voix différentes aux marionnettes qui représentent ses deux comparses. Il donne en revanche la même voix aux trois victimes successives, Buddy, Jimmy et Brad, une voix qui après leur mort devient « fantomatique » (comme il le précise dans la scène de la présentation des voix, suivie de la scène du massacre de Buddy).Le spectacle monté par David tourne parfois à la pantomime : l'action se réduit alors à des bruits et à des gestes. Ainsi, David et Wayne, après le meurtre de Buddy, se retirent « derrière », tandis que Dean se masturbe. Vers la fin de la pièce, à partir du moment où David-personnage assiste sans filmer à la torture et au meurtre de Brad par Wayne, David-régisseur ne parle plus que par ventriloquie.

Si la représentation se dédouble, si la voix se démultiplie, le corps lui aussi se désindividualise : David est le seul personnage présent sur scène, mais il est à la fois lui-même, les autres et l'espace même de leur apparition. On pourrait parler d'un corps-castelet, car tout se passe comme si l'espace de jeu se confinait entre ses bras (qui manipulent les marionnettes), son buste (qui fait office de front de scène) et ses cuisses (en fonction de sol ou de table). La désindividualisation s'étend même aux marionnettes : celles des victimes se confondent avec les icônes de la culture populaire ; celles de Dean et Wayne sont pourvues de têtes d'animaux qui s'avèrent n'être que des postiches : Wayne perd son masque quand il fait l'amour avec David, et Dean perd le sien, lorsque Wayne le tue. Réduit à David et à ses marionnettes, le plateau est donc dépourvu de décor ; il n'y a que quelques accessoires : le sac duquel David extrait ses marionnettes et l'appareil à cassettes qu'il met en marche et arrête à volonté, pour faire entendre de la musique, celle de Peter Rehberg, collaborateur régulier de Gisèle Vienne[17].

---

15 Le copyright du fanzine est libellé ainsi : « Dennis Cooper, Jean-Luc Verna & Gisèle Vienne. Traduction Emmelene Landon. Graphisme par Stephen O'Maley. Illustrations de Jean-Luc Verna – Courtesy Air de Paris (couverture & p. 4, 8 & 11) & Justin Bartlett (dos). Édition française numérotée / 7801 à 9300. » L'exemplaire auquel il est fait référence ici (et qui porte le n° 8755), au format de 21 x 14,9 cm, imprimé sur un papier marron clair, est constitué de trois feuilles pliées et agrafées.

16 Voir Bernard Vouilloux, « Dépositions des corps », in Jean-Luc Verna. « Vous n'êtes pas un peu beaucoup maquillé ? – Non », catalogue d'exposition (MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val de Marne, 22 octobre 2016-26 février 2017), MAC VAL, 2016, p. 279-283.

17 Peter Rehberg (alias Pita) est un compositeur britannique de musique électronique expérimentale, qui avec Stephen O'Malley a formé le groupe KTL, souvent sollicité par Gisèle Vienne dans ses spectacles.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

La subculture dont sont imprégnés les personnages de Dennis Cooper se marque dans le matériau diégétique de *Jerk* à travers quelques noms, comme ceux de la chanteuse Janis Joplin (dont le portrait est imprimé sur le tee-shirt de Brad), du compositeur et guitariste rock Jimmy Page, de la musicienne Joni Mitchell (dont Wayne ne fait pas grand cas : il parle de sa « musique de pédé », qui devient dans la version scénique « musique de tarlouze », en original dans le texte, « *David's into faggot shit like Joni Mitchell*[18] »), à travers encore les allusions aux jeunes héros de feuilletons télévisés très populaires par lesquels Dean est attiré, tel Luke Halpin dans *Flipper le Dauphin* (*Flipper*), série diffusée entre 1964 et 1967 sur NBC. À cette strate de la culture populaire des *sixties* et des *seventies* s'en combine une autre, venue de bien plus loin, celle que véhiculent les marionnettes à gaine, auxquelles le spectacle de David confère une portée macabre et obscène, puisque leur animation, leur mise en mouvement, en appelle à des gestes aussi littéralement intrusifs que la pénétration anale, le *fistfucking* et l'éventration.

C'est ici que l'univers de Gisèle Vienne rejoint celui de Dennis Cooper. Les marionnettes et les « poupées », comme elle les appelle[19], occupent une place très importante dans ses scénographies. Après des études de philosophie, elle a suivi une formation à l'École supérieure nationale des arts de la marionnette, à Charleville-Mézières, où du reste elle a fait la connaissance de l'acteur et marionnettiste Étienne Bideau-Rey[20] et de Jonathan Capdevielle. Cet attrait peut s'expliquer en partie par certaines traditions anciennes avec lesquelles elle a été mise en contact dans son enfance autrichienne[21] : ainsi de ces créatures fantastiques, les *Perchten*, qui sont liées à la fête des morts – dans *Kindertotenlieder*, ils sont joués par des comédiens costumés. Comme elle l'explique, Gisèle Vienne fabrique ses poupées et ses marionnettes avec l'aide de sa mère et de son frère. Les « poupées » en question ont en fait la taille de ces autres simulacres que l'on nomme « mannequins », puisqu'elles mesurent environ 1,50 m : elles ont toutes des visages d'enfants et sont habillées en taille 12 ans. En 2008, Gisèle Vienne leur a consacré un livre, *40 Portraits*[22]: elle les a photographiées à peu près toutes dans des postures identiques, tête inclinée, yeux baissés ; les filles sont vêtues de manière classique, parfois désuète, comme des collégiennes sages ou des petites filles modèles ; les garçons sont beaucoup plus contemporains, avec leurs cheveux longs, leur capuche, leurs tee-shirts à motifs.

---

18 Dennis Cooper, Jerk, op. cit., p. 46.

19 Gisèle Vienne joue de la confusion entre l'acception du français poupée (doll en anglais) et les noms donnés à la marionnette en allemand (Puppe) et en anglais (puppet).

20 Avec Étienne Bideau-Rey, Gisèle Vienne a conçu et réalisé en 1999 leur projet de fin d'étude Splendid's, puis Showroomdummies (2001) et ses deux réécritures (2009 et 2013), Stéréotypies (2003) et Tranen Veizen (2004).

21 Dans ses entretiens, Gisèle Vienne a souvent raconté comment elle avait commencé à fabriquer des poupées vers l'âge de dix ans pour s'en servir de supports narratifs. C'est un peu plus tard que la découverte des œuvres de Hans Bellmer et de Pierre Molinier vont lui faire prendre conscience des potentialités artistiques des poupées : voir l'entretien en ligne, sans date, réalisé par Irène Filiberti, probablement après la première d'I Apologize au Festival d'Avignon, URL : file_entretien_avec_g_vienne.pdf, consulté le 22 juillet 2017, ainsi que l'entretien avec Julien Bécourt, « Gisèle Vienne : poupées viciées », Chronic'art, mis en ligne le 20 mars 2008, URL : http://www.chronicart.com/digital/gisele-vienne-poupees-viciees/, consulté le 22 juillet 2017.

22 Gisèle Vienne, 40 Portraits, Paris, POL, 2008.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

C'est le moment d'évoquer un autre élément du réseau trans- et plurimédial de *Jerk*, le livre *Jerk//À travers leurs larmes* publié en 2011 pour accompagner le CD de la version radiophonique[23]: il se compose d'un ensemble de photographies réalisées par Gisèle Vienne montrant dans des décors naturels des « poupées » qui incarnent les personnages de *Jerk*. Le retour de certaines poupées au fil des pages[24], l'alternance des portraits avec des scènes de groupe[25], la ressemblance de tel visage avec tel autre du fanzine[26], la présence visible de larmes sur les visages de la plupart des figures isolées, la photographie de l'inquiétante maison qui apparaît à peu près au milieu du livre[27], puis, quelques pages plus loin, celle de la première poupée étendue sur le sol portant des traces de sang sur le visage[28], tout cela suggère un fil narratif pour le moins « trouble », qui n'est pas sans rappeler le livre réalisé par Hans Bellmer[29], mais qui est également assez proche de l'obsession du photoroman chez Robbe-Grillet, tel que l'a analysé Sjef Houppermans[30]. « Trouble » est le mot que Gisèle Vienne a elle-même employé dans un entretien : « Le théâtre permet de jouer sur le vrai et le faux en créant des troubles narratifs[31]. »

En vérité, son attrait pour les marionnettes, les poupées, les mannequins est à mettre en relation avec tout son travail sur les états et les devenirs des corps, sur leurs avatars réifiés ou mécanisés ; manière d'interroger les limites du vivant, de l'organique, mais aussi la définition, quelque nom qu'on lui donne (« âme », « esprit », « conscience », « subjectivité »), de ce qu'il y aurait « dans » le corps : l'« intérieur » recèle-t-il quelque « intériorité » ? Que pouvons-nous savoir du dedans du dedans, de ce qu'il y a de « plus dedans » (*intimus* comme superlatif d'*intus*) ? Qu'en est-il de l'intériorité quand un corps se mécanise, quand un simulacre est animé ? L'empathie est-elle possible quand nous entrons en relation avec un simulacre, lorsque nous ne voyons pas ses yeux ou, si nous les voyons, ne percevons que le vide du regard ? Qu'en est-il même de la subjectivité (la nôtre, celle de l'artiste) lorsque se révèle l'étrange ressemblance entre le visage de telle poupée d'*À travers leurs larmes* et celui de Gisèle Vienne en personne, la même mèche plaquée leur barrant le font[32]?

---

23 Gisèle Vienne, Dennis Cooper, Peter Rehberg, avec Jonathan Capdevielle, Jerk // À travers leurs larmes, Paris, Éd. Dis Voir, 2011.

24 Ibid., pl. 1, 16

25 Ibid., pl. 17, 18, 19, 20.

26 Avec sa masse de cheveux bruns lui mangeant la moitié du visage, la figure portant un anorak (ibid., premier rabat et pl. 18, 19, 20) peut être rapprochée de la tête dessinée dans le fanzine (p. 4 r°).

27 Ibid., pl. 27

28 Ibid., pl. 31, 32, 33.

29 Hans Bellmer, La Poupée, Paris, GLM, 1936. Une première édition avait été publiée confidentiellement à Karlsruhe, en 1934, alors que Die Puppe était en cours de fabrication. Plusieurs revues surréalistes (Minotaure en 1935, Cahiers d'art l'année suivante) firent connaître le travail de Bellmer en reproduisant ces photographies.

30 Sjef Houppermans, « Alain Robbe-Grillet et le photoroman », in Jan Baetens et Ana Gonzalez (éd.), Le Roman-photo, Actes du colloque de Calacete (Fondation Noesis, 21-28 août 1993), Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 112-130.

31 Gisèle Vienne, propos recueilli par Rosita Boisseau, « Gisèle Vienne : des marionnettes et du sang », Télérama, 26 avril 2008, URL : http://www.telerama.fr/scenes/gisele-vienne-des-marionnettes-et-du-sang,28140.php, consulté le 22 juillet 2017.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Toutes ces questions rejoignent un moment important de la pièce : Wayne remarque l'attirance de Dean pour des adolescents qui ressemblent aux héros de séries télévisées, comme celui de *Flipper le Dauphin*, et rapporte à David ce propos de Dean : « Les personnages qu'on voit à l'écran n'ont pas de vie intérieure, à la différence des vrais êtres humains qui sont tellement complexes et impossibles à comprendre, quels que soient vos efforts[33]. » En fait, ces adolescents que Dean invite à vivre quelques jours avec lui afin de mieux les connaître, il n'a de cesse de les réduire à l'état de marionnettes pour qu'enfin s'élève de leurs cadavres une voix fantomatique qui clamera pitoyablement leur identité de jeunes idoles télévisées. La manipulation des marionnettes et la manipulation psychique participent d'une même entreprise visant à fictionnaliser ces petites victimes que le langage sadien désigne si justement comme des « plastrons »… et qui ne demandent pas mieux que d'être traitées comme tels.

Les médiations de l'intime

Le dédoublement du dispositif opéral entre le scénique et l'imprimé, le dédoublement de la représentation en représentation d'une représentation, le dédoublement de David en narrateur-montreur du récit et personnage de l'histoire, sa démultiplication dans les marionnettes qu'il anime et dans les voix qu'il leur attribue, tout cela nous entraîne très loin de l'immédiateté et de la transparence qui font l'efficace des messages à consommer. Que les médiations soient à la fois nombreuses et manifestes signifie-t-il qu'elles induisent une mise à distance, voire une distanciation, à l'égal du *Verfremdung-Effekt* de Brecht ? Non, car le matériau est celui du plus intime, c'est celui du fantasme, de sa mise en acte et de sa mise en récit, c'est celui d'une pulsion qui ne cesse de rebondir d'un médium à l'autre. Le trouble qui opacifie le récit renvoie aux détours, replis et retraits d'une narration impossible, comme prise de vertige à l'approche de cette question lancinante : qu'est-ce que c'est que vouloir la mort ? Cette question se présente sous deux points de vue. Dans le premier des deux textes du fanzine, Dean déclare à ses deux amis, à propos des jeunes garçons morts (ces *Kindertoten* qui hantaient déjà la pièce de 2007):

> [...] je me suis rendu compte aujourd'hui qu'il y a une tonne de bordel qui se passe dans leurs têtes quand nous les tuons. Pendant tout ce temps je me dis seulement : ils sont mignons, un point c'est tout. Les tuer, c'est comme… la grande fin. Mais je me suis rendu compte aujourd'hui que nous ne les avons pas… connus du tout. Pas un seul. Alors c'est comme s'ils ne nous appartenaient pas, même pas morts. Ils nous ont échappé[34].

32 Voir en particulier, Gisèle Vienne et al., Jerk // À travers leurs larmes, op. cit., pl. 23.

33 Captation (trad. E. Landon). Voir Dennis Cooper, Jerk, op. cit., p. 22-24 : « Wayne explained to me how since those characters are only what you see onscreen they have no interior life at all, unlike real human beings who are really complex and impossible to understand, no matter how hard you try. »

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Du côté des victimes volontaires, c'est cette déclaration de Brad sur ses motivations:

> Il y a trop de confusion dans la vie. Et la mort a l'air d'être un endroit génial. Le pire qui pourrait arriver est rien comme…, devenir rien, et ça me va. Mais à en croire certaines personnes, ça pourrait être trop bien là-bas. Tous ces putains de démons ! Châtier les vivants ! Je suis prêt[35].

Jerk met pareillement « une tonne de bordel dans nos têtes ». Comment qualifier autrement ce qu'il advient ici de toutes les émotions qu'agite la mise au jour, l'exposition du matériau fantasmatique ? – ces émotions que lisse bien proprement le récit *mainstream* en levant haut autour d'elles la garde axiologico-normative. Dans *Jerk*, la facile mécanique des émotions est *déjouée* parce qu'elle est *jouée* et qu'elle l'est parfois même avec *enjouement*, comme en témoignent les rires des spectateurs à certains moments – des rires qui pourraient bien être régis par le principe de décharge mis au jour par Freud dans son travail sur le mot d'esprit[36]. Ne pas percevoir la structure labyrinthique du désir et de ses expressions, c'est dès lors exposer *Jerk* à deux sortes de malentendus. La réaction de premier degré devant l'horreur de ce qui est dit ou montré revient à neutraliser les médiations médiales, à les rendre transparentes. La réaction de second degré revient, elle, à rabattre le médium sur des catégories préétablies : la catégorie éthique des limites du représentable et la catégorie sociologique de la provocation comme stratégie d'autopromotion de toute une partie de l'art contemporain. Ces deux types de réactions manquent ce qui fait la spécificité de *Jerk* : en installant en nous le malaise, c'est sur les modalités de la représentation que la pièce nous invite à concentrer notre attention, à distance des récits *mainstream* informés par le *storytelling* comme des récits de faits divers rapportés par les médias. Le langage des personnages de *Jerk* et l'horizon culturel dans lequel ils évoluent peuvent bien être ceux de notre époque, les outils mis en œuvre ceux pour partie de la littérature et de l'art

---

34 Fanzine, fol. 2 r° (trad. E. Landon). Voir Dennis Cooper, Jerk, op. cit., p. 15-16 : « Only I realized today that there's tons of shit on inside those boys' heads while we've been killing them that we don't know about. That… all this time I've been thinking, "They're cute", you know, period. So killing them was like… the big finish. But I realized today that we haven't… known them at all. Not any of them. So it's like they're not ours anymore, not even dead. They got away from us. »

35 Fanzine, fol. 3 r° (trad. E. Landon). Voir Dennis Cooper, Jerk, op. cit., p. 33 : « Life is too confusing. And death just sounds like a great place. The worst that could happen is nothing… like, just becoming nothing, which sounds okay to me. But if certain people are right, it could be really out there. Demons and shit ! Retribution on the living ! I'm ready. »

36 Au rire on impute souvent la fonction d'offrir une échappatoire au malaise qu'une situation peut faire éprouver au sujet. À cette explication, on peut toutefois préférer celle qui rapporte les rires suscités par la pièce au décalage entre le « comme-si » ou le make believe de la représentation et les formes ordinaires de l'existence : la logique extra-ordinaire de David et de ses complices comme la distance incommensurable entre Jonathan Capdevielle et les situations qu'il réactualise à travers son personnage relèveraient ainsi du non-sens en tant qu'il consiste à « admettre comme valides des formes de raisonnement rejetées par la logique » (Sigmund Freud, Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient [1905], trad. D. Messier, Paris, Gallimard, 1988, p. 235). Dans la mesure où le plaisir procuré par le non-sens « provient d'une économie en matière de dépense psychique, d'un allègement des contraintes exercées par la raison critique » (ibid., p. 238-239), c'est bien ce type de plaisir qu'entraînent, à la faveur d'une alternance entre levée et pesée des contraintes, les « troubles narratifs » évoqués par Gisèle Vienne : lorsque Jonathan joue David-régisseur suçant son bras et le couvrant de salive pour simuler les scènes de fellation suivies d'éjaculation auxquelles participe David-personnage, la réalité scénique et l'illusion dramaturgique sont à la fois conjointes (Jonathan est David) et disjointes (Jonathan n'est pas David).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

d'aujourd'hui, les questions sont celles que posent Sade et Bataille, et l'on percevra toujours comme scandaleuses les œuvres qui ne prétendent pas y apporter de réponse.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Le show d'un serial killer
- Les médiations de l'intime

AUTEUR

Bernard Vouilloux, Sorbonne Université, CELLF
Voir ses autres contributions

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.